مجلة فنون جميلة

العدد الاول

© 2022 Wasit University
https://faj.uowasit.edu.iq/
Additional copies can be obtained from:
faj@uowasit.edu.iq
First published March 2022
Printed in Iraq
Address: University of Wasit ,hay alrabee, Kut, Wasti, Iraq
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة ـ جامعة واسط

القياس: 18.2 × 25.8سم
رقم العدد: الاول
تاريخ الطبع: 2022
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أ.د سامي علي حسين	**رئيس التحرير**	**تقنيات مسرحية**	**جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة**
أ.م.د علي مولى سيد	**مدير التحرير**	**سمعية ومرئية**	**جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة**

مدقق لغة انكليزية/ أ.د فداء محسن المولى
مدقق لغة عربية/ أ.م.د وصال قاسم غياش
الامور المالية / السيد علي حسين عطوف
مسجل بيانات المجلة / السيدة ريم كريم محسن
الإخراج الفني/ اسراء فاضل

طبع في

الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة

موقع مجلة فنون جميلة : https://faj.uowasit.edu.iq/
بريد مجلة فنون جميلة : faj@uowasit.edu.iq

ملحوظة: ما يرد في المجلة من آراء ووجهات نظر لا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أعضاء هيئة التحرير

ت	الاسم	الصفة	التخصص	مكان العمل	البريد الالكتروني
1	أ.د سامي علي حسين	رئيس التحرير	تقنيات مسرحية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	sami@uowasit.edu.iq
2	أ.م.د علي مولى سيد	مدير التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	alimola@uowasit.edu.iq
3	أ.د أياد حسين عبد الله	عضو	فنون جرافيك تصميم	جامعة النهرين	ayadabc@gmail.com
4	أ.د عبد الكريم عبود عودة	عضو	مسرح /تمثيل وإخراج	جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة	Kreem611@yahoo.com
5	أ.م.د قحطان عدنان زغير	عضو	مسرح تمثيل	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qahtan@uowasit.edu.iq
6	أ.م.د جهينة حامد حساني	عضو	رسم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	jhsani@uowasit.edu.iq
7	أ.م.د عبد الكاظم علي خلف	عضو	تصميم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	akhalaf@uowasit.edu.iq
8	أ.م.د قاسم جليل مهدي	عضو	تربية تشكيلية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	galhossaing@uowasit.edu.iq
9	أ.م.د فاضل عرام لازم	عضو	تربية فنية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
10	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma16@gmail.com
11	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن+	Husni_a_k@hotmail.com
12	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم/ الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
13	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiraradhi@gmail.com
14	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	ام.د. سعد فاخر شبوط	التحولات العلاماتية لأداء الممثل بين العالمية والمحلية في العرض المسرحي العراقي	24-1
2	أ.م.د علي عبدالله عبود الكناني أ.م. د احمد جمعة زبون البهادلي	العلاقات المكانية وأثرها في المنحوتات النُصبية (العواصم العربية أنموذجا)	42-25
3	م.د. احمد مزهر داخل جامعة واسط	علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي في بعض الخطوط العربية	76-43
4	م. د. جواد كاظم النجار	تصميم وحدة تعليمية لتنمية الذاكرة البصرية لطلبة المرحلة الرابعة في مادة المشروع	102-77
5	م. د علي محمد شواي غدير	تفاعلية الاعلان الالكتروني واليات اشتغاله المعاصرة	120-103
6	رسل احمد مايع ا.د حبيب ظاهر حبيب	اليات الانتاج في المسرح المدرسي	143-121
7	رنا راضي ياسين	(دور الخيال في بناء المشهد المسرحي وتركيبه لدى طلبة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط)	172-144
8	صفا نجم عبد الله	المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي	201-173
9	ميسون كاظم جاسم	انساق التداعي والتخيل في بنية الفيلم السينمائي	225-202

شروط النشر :

1-ان يكون البحث المقدم للنشر على صلة مباشرة بجوانب الفنون عامة او علاقة الفنون بالعلوم المجاورة .

2-تنشر المجلة البحوث الاصيلة المتوافرة فيها الاصول العلمية المتمثلة :بمنهجية البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالميا والمكتوبة بإحدى اللغتين العربية والانكليزية في مجالات الفنون.

3-يقدم البحث الاصل مطبوعا على ورق (A4) بنسختين ورقية مع نسخة الكترونية مطبوعة على قرص مدمج (CD) او مرسلة الى موقع المجلة الالكتروني بما لا يزيد عن 20 صفحة ومن ضمنها (الملخص والاشكال والرسوم والجداول والمصادر والخرائط والصور وغير ذلك) وبخط (simplified Arabic) في النصوص العربية حجم (14) في المتن و(12) في الهامش و (Times New Roman) في النصوص الانكليزية وتكون مسافة التباعد بين الاسطر والفقرات(1,0سم) و ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بنظام (Word-2007) اما الملاحق وادوات البحث فتوضع بعد قائمة المراجع .

4-يجوز للباحث اضافة ما لا يزيد عن (15) صفحة اخرى لصفحات البحث المقررة بعد استحصال اجور عن كل صفحة (2000)دينار واجور نشر البحث هي (100 الف دينار عراقي) او ما يعادلها بالنسبة للبحوث الخارجية تدفع في مقر المجلة او من خلال التحويل المالي او تسلم الى معتمدي المجلة في الكليات المناظرة.

5-تتضمن الصفحة الاولى من البحث اسم الباحث وعنوانه وجهة عمله ورقم هاتفه وبريده الالكتروني باللغتين العربية والانكليزية والكلمات المفتاحية مع ملخصين للبحث احدهما باللغة العربية والاخر باللغة الانكليزية بما لا يزيد عن (200) كلمة حجم (12).

6-مراعاة عدم ذكر اسم الباحث او اية اشارة تكشف عن هويته منفردا او مشتركا من متن البحث وذلك لضمان السرية التامة لعملية التحكيم.

7-تراعي منهجية البحث العلمي المتبعة (APA) عند توثيق المصادر التي تكون في نهاية البحث ويراعي في ترتيبها نظام (الالف الباء).

8-يدخل البحث في برامج الاستلال الالكتروني وفي حال ثبت سرقة جزء من نصوص البحث او جميعها يتم الغاء نشر البحث و لا يحق للباحث المطالبة باسترجاع او مبلغ النشر

تعليمات النشر

1- يلتزم الباحث في مليء استمارة (الملكية الفكرية) التي يتعهد فيها بملكيته الفكرية للبحث المرسل للنشر مع موافقته على كافة حقوق الطبع والتوزيع والنشر الورقي والالكتروني للمجلة , كذلك يشير في حال ان البحث قد قُدم لمؤتمر او ندوة وانه لم ينشر ضمن اعماله .

2- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

3- تخضع البحوث لتقويم سري لبيان صلاحيتها للنشر وترسل البحوث الى مقومين علميين اثنين من ذوي الاختصاص والخبرة العلمية لغرض الحصول على التقويم (الموضوعي) المطلوب مقابل مكافأة مالية (تحدد حسب ظروف المجلة المادية) وفي حالة رفض من احد المقومين يرسل الى مقوم ثالث تستحصل اجوره من الباحث ولاتعاد البحوث الى اصحابها سواء اقبلت للنشر او لم تقبل وعلى وفق الالية الاتية:

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

ب- يخبر اصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هياة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقع بمدة لا تزيد عن (30) يوم من تاريخ استلام البحث من هيأة تحرير المجلة.

ت- اصدار المجلة فصلي بواقع (3 اشهر) بين عدد واخر بما يعادل 4 اعداد في السنة الواحدة .

ث- البحوث التي يرى المقومون وجوب اجراء التعديلات او اضافات عليها قبل نشرها تعاد الى اصحابها مع الملاحظات المحددة كي يعملوا على اعدادها نهائياً للنشر.

ج- البحوث المرفوضة يبلغ اصحابها من دون ضرورة ابداء اسباب الرفض.

ح- يمنح كل باحث (2)نسخة من مستل بحثه.

4- تعامل البحوث المستلة من (الرسائل والاطاريح) معاملة البحوث الاصلية والمنفردة .

5- يراعي في اسبقية النشر :

أ- البحوث المشتركة في المؤتمرات التي شارك فيها اعضاء جهة الاصدار.

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

ث- تنويع مجالات البحوث في تخصصات الفنون جميلة كل ما امكن ذلك.

6- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هياة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هياة التحرير على ان يكون ذلك في مدة اسبوعين من تاريخ تسلم بحثه.
7- تنشر المجلة التقارير العلمية عن المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية واللجان المتخصصة في مجال الفنون الجميلة التي تعقد في العراق او في اي بلد عربي او اجنبي.
8- تقبل المجلة عرض الكتب الجديدة ومراجعتها في مجال الفنون الجميلة بما لايزيد عن خمس صفحات وتحت عنوان صدر حديثاً.
9- تثري المجلة اعدادها الصادرة بمقالات فكرية تخصصية تشخص حالا او ترسم خطاً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكارا وتطبيقات علمية جادة.
10- تلتزم المجلة بالحفاظ على حقوق الملكية الفردية للباحثين وعدم السماح لأي شخص بالاطلاع على بحوثهم من غير العاملين بالمجلة او المقومين الى ان يتم نشره في اعداد المجلة.
11- ينبغي للباحث ان يطلع على (دليل المؤلف) الخاص بالمجلة قبل ارسال بحثه للنشر للتعرف على المتطلبات والشروط الواجب مراعاتها عند تقديم البحث للنشر .
12- تلتزم المجلة بفهرسة ورفع البحوث التي تنشر فيها على موقع المجلات الاكاديمية العلمية العراقية (www.iasj.net) الذي يدار من قبل دائرة البحث والتطوير في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية.

تعهد

أنى الباحث (----------) صاحب البحث الموسوم (------ ----------) اتعهد بنقل حقوق الطبع والتوزيع والنشر الى (مجلة فنون جميلة) والتي تصدرها عمادة كلية الفنون الجميلة –جامعة واسط .

14– تعهد بالالتزام بشروط النشر وسياسة المجلة واخلاقيات البحث العلمي التي تعتمدها مجلة فنون جميلة

:

(((تعهد خطي)))

اقر انا ---------- والموقع ادناه بانني الباحث الفعلي للبحث الموسوم (--- ----------) واقر بأنني اطلعت على سياسات النشر بالمجلة وان البحث لم يتم نشرة من قبل باي صورة من الصور . وليس مقدما للنشر الى جهة أخرى ، ولم يتم القاؤه في ندوة او تقديمه لمؤتمر علمي ، وبانه ليس جزءا من كتاب منشور وغير منشور في مكان اخر وغير مستل وغير مسروق من رسائل الماجستير او اطاريح الدكتورة (التي لم اشرف عليها) والتزم – اذا ثبت لهيئة تحرير المجلة عكس ما تقدم – بسداد كل النفقات والمصروفات التي تحملتها المجلة بصدد إجراءات تحكيم البحث ونشره كما التزم بسداد هذه النفقات في حالى سحبي البحث وعدم استكمال إجراءات نشره في المجلة وعدم صلاحيته للنشر وان نسبة استلاله اقل من 20% وكذلك قمت بأجراء التعديلات الواردة من الخبراء العلميين وسأتحمل التبعات القانونية والاجرائية كافه اذا تبين خلاف ذلك .

مع خالص الاحترام والتقدير

الجامعة: الكلية: رقم الهاتف: الأميل:

ختم الكلية او القسم التوقيع

الأراء و الأفكار الواردة في البحوث العلمية تعبر عن وجهة نظر الباحث ولا تعكس رأي المجلة

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

تسعى هيأة التحرير المجلة الى توفير فرص متساوية لجميع الباحثين، لنشر أبحاثهم المتخصصة في الفنون الجميلة وفن العمارة، وتدعو هيأة التحرير الى الالتزام الباحثين والمحكمين العلميين الأخذ بعين الاعتبار رصانة المادة العلمية، وسلامة البحث من ناحية اللغة والاستشهاد والانتحال.

وتتضمن اخلاقيات النشر البحوث الخاصة بمجلة كلية الفنون الجميلة لوائح وأنظمة أخلاقية خاصة برئيس التحرير ومدير تحرير وأعضاء هيأة التحرير والمحكمين والباحثين، والتي تتوافق مع مبادئ لجنة أخلاقيات النشر العالمية.

- يقوم رئيس التحرير بمتابعة وتقيم البحوث تقييما اوليا، وملاحظة مدى صلاحيتها للنشر او الاعتذار عن نشرها قبل ارسالها الى السادة المحكمين.
- يتولى مدير التحرير وبالتعاون مع هيأة تحرير المجلة من ذوي الاختصاص مسؤولية اختيار المحكمين المناسبين وبأشراف رئيس التحرير الذين يتصفون بالعلمية، والموضوعية، والنزاهة، والجدية، والخبرة و الاختصاص الدقيق وفق نقاط محددة وبسرية تامة.
- يجب على الباحث الالتزام بقواعد التفكير العلمي ومناهجه ولغته في عرض الأفكار، والاتجاهات، والموضوعات، وتقييمها، ومناقشتها، وتحليلها، وأن يتحلى البحث بالأمانة العلمية والموضوعية والحيادية في عرض الحقائق.
- تخضع جميع البحوث المقدمة للنشر في المجلة التي استخدام برمجيات مكافحة الانتحال(Turnitin) ، للتحقق من أوجه التشابه بين الأبحاث المقدمة والأبحاث المنشورة .
- تلتزم هيأة تحرير المجلة بإعلام الباحث بالموافقة على نشر البحث من دون تعديل او وفق تعديلات محددة بناء على ما يرد في تقارير المحكمين او الاعتذار من عدم النشر، مع بيان أسباب الاعتذار.
- تعهد الباحث الاخذ بملاحظات المحكمين، لأنها تزيد من الرصانة العلمية للبحث
- حقوق الملكية الفكرية تعود الى مجلة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط ولا يحق للباحث إعادة نشر بحثه الا بتصريح خطي من هيأة تحرير المجلة.

دليل المؤلف Author Guideline

أدناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل الباحث للنشر في هذه المجلة بشرط ان لا يكون البحث قد نشر او سينشر في أي مجلة خرى ولم يمض على إنجازه أكثر من أربع سنوات

1-يجب ان يكون عنوان البحث موجزا قدر الإمكان ومعبرا عن البحث .

2-أسماء الباحثين تكتب أسماء الباحثين وعناوين عملهم بصورة واضحة مع البريد الالكتروني للباحث الأول.

3- يجب ان يتضمن لمستخلص موجزا واضحا من البحث مكون من 250-300 كلمة متبوعا بكلمات مفتاحية، إذا كان البحث باللغة العربية فيكون المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية أولا ثم المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية باللغة الإنكليزية ثانيا والعكس صحيح.

4- المقدمة: تضمن المراجعة المعلومات وثيقة الصلة بموضوع البحث الموجودة في المصادر العلمية وتنتهي المقدمة بأهداف الدراسة واساسها المنطقي.

5-المواد وطرائق العمل

تذكر طرائق العمل بشكل مفصل ان كانت جديدة اما إذا كانت منشورة فتذكر بشكل مختصر مع الإشارة للمصدر وتستعمل وحدان النظام العالمي System International Of Units

6- النتائج والمناقشة تعرض بشكل موجز وهادف وبنظام متوالي وتعرض لنتائج بأفضل صورة معبرة وتوضع الجداول والاشكال في اماكنها المخصصة بعد الإشارة اليها النتائج

7- يستعمل نظام الأرقام العربية وهكذا في البحوث المرسلة للنشر وتمثل مناقشة النتائج تعبيرا موجزا عن نتائج وتفسيراتها.

8- تكون كتابة المصدر في قائمة المصادر متضمنة الاتي: اسم او أسماء الباحثين، سنة النشر وعنوان البحث كاملا واسم مجلة ورقم المجلد والعدد والصفحات.

9- المستخلص الإنكليزي يجب ان يكون وافيا ومعبرا عن البحث بصورة دقيقة وليس بالضرورة ان تكون حرفية الترجمة للمستخلص العربي ومتبوعا بالكلمات المفتاحية

دليل المقيم Reviewer Guideline:

ادناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل المقيم للبحوث المرسلة للنشر في مجلة فنون جميلة

1-ملء استمارة التقويم المرسلة رفقة البحث المطلوب تقييمه بشكل دقيق وعدم ترك أي فقرة بدون إجابة

2- على المقيم التأكد من تطابق وتوافق عنوان البحث باللغتين العربية والإنكليزية وفي حالة عدم تطابقهما اقتراح العنوان البديل

3-أن يبين المقيم هل ان الجداول والاشكال التخطيطية الموجودة في البحث وافية ومعبرة .

4- ان يبين المقيم هل ان الباحث اتبع الأسلوب احصائي صحيح .

5- ان يوضح المقيم هل ان مناقشة النتائج كانت كافية ومنطقية .

6-على المقيم تحديد مدى استخدام الباحث للمراجع العلمية الرصينة وحداثتها .

7- أن يؤشر المقيم بشكل واضح على واحد من ثلاث اختيارات وهي

البحث صالح للنشر بدون تعديلات

البحث صالح للنشر بعد اجراء تعديلات

البحث غير صالح للنشر

8- يجب ان يوضح المقيم بورقة منفصلة ماهي التعديلات الأساسية التي يقترحها لغرض قبول البحث

9-للمقيم حق طلب إعادة البحث اليه بعد اجراء التعديلات المطلوبة للتأكد من الالتزام الباحث بها .

10- على المقيم تسجيل اسمه ودرجته العلمية وعنوانه وتاريخ اجراء التقييم مع التواقيع على استمارة التقييم المرسلة له رفقة البحث المرسل له للتقييم.

المصادر:

1-يجب ان يراعي الباحث في توثيق المصادر والمراجع داخل النص نظام (APA).

2-تذكر المصادر والمراجع مرتبة ترتيبا هجائيا حسب اسم الشهرة وفق نظام APA في اخر البحث (كما يذكر الرقم في متن البحث عند استخدام المصدر مثال (البصير ،1987، ص).

3-ويمكن استعمال مختصرات المصطلحات العلمية المعتمدة عالميا على ان تكتب بشكل كامل اول مرة ترد في النص

4 - ترقيم جداول والاشكال على التوالي حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين دالة على مضمون جداول او الشكل ويشار الى كل منها بالتسلسل نفسه في متن البحث .

التحولات العلاماتية لأداء الممثل بين العالمية والمحلية في العرض المسرحي العراقي

Signal transformations of the actor's performance between the global and the local in the Iraqi theatrical performance

م.د. سعد فاخر شبوط

كلية الفنون الجميلة
جامعة واسط

Dr. Saad Fakhir Shubut

Fine arts college
Waste university
sfakhir@uowaset.edu.iq

الكلمات المفتاحية : التحولات –العلامتية –الممثل- الاداء- العالمية- المحلية

ملخص:

يعتبر المسرح من الفنون التي لها امكانية وقدرة في توظيف العديد من الثقافات والمرجعيات المتنوعة كمنظومات علاماتية وبالامكان ان تشكل وتبني عملية تبادل وتحول من العالمية الى المحلية في عملية التأسيس للعرض المسرحي وبما يتناسب ويلائم المكان . حيث ان المسرح سيبقى محتفظا بامكانية توظيف اي شكل فني بامكانه ان يعمل تحت الاشتراطات المسرحية لذلك يبحث الباحث في احد التوظيفات في العرض المسرحي من خلال تبادلية تحول العلامة في العرض المسرحي عالميا ومحليا.

وقسم الباحث بحثه الى اربعة فصول حسب ما معمول فيه في المنهاج البحثي حيث

ضم الفصل الأول الإطار المنهجي ، مشكلة البحث والحاجة إليه وتمحورت في الإجابة عن التساؤل الآتي : ما الاشتراطات الخاصة بالعلامه من حيث تبادليتها وتحولها بين العالمية والمحلية في العرض المسرحي ؟

ومن ثم أهمية البحث وهدف البحث في رصد اليات التحول والتبادل للعلامات بين العالمية والمحلية في العرض المسرحي

وبالتوقف عند حدود البحث الموضوعية في تناول عرض مسرحي والذي وظف العلامة وتحولاتها وتبادلية تلك التحولات كعرض في عام (2012) وأُختتم الفصل بتعريف المصطلحات والتعريف الاجرائي.

تضمن الفصل الثاني الإطار النظري واحتوى على مبحثين

وعبرالاطار النظري توصل الباحث الى عدد من المؤشرات والتي طبقها الباحث كأداة تحليل لنموذج العينة المختارة

اما الفصل الثالث فقد اشتمل على اجراءات البحث عبر

مجتمع البحث وحدوده واخذ نموذج لعينة منتخبة من مجتمع البحث ليرى امكانية اشتغال مؤشرات الاطار النظري على هذه العينة المتكونة من نموذج واحد هو مسرحية (روميو وجولييت في بغداد) ومن ثم الانتقال الى ادوات البحث من اجل البدء بالتحليل للعينة معتمدا بذلك على المنهج الوصفي في عملية التحليل واختبار مؤشرات الاطار النظري ومدى فاعليتها في الاشتغال الجمالي والفني والتقني وكانت هذه المرحلة الاخيرة في هذا الفصل .

اما الفصل الرابع فقد اشتمل على النتائج والاستنتاجات

Key words : signal- transformation- actor-perfomance – the global- the local

Summary:

Theater is one of the arts that has the potential and ability to employ many different cultures and references as sign systems. As the theater will retain the possibility of employing any art form that can work under theatrical requirements, so the researcher is looking into one of the employments in the theatrical performance through the reciprocal transformation of the mark in the theatrical show globally and locally.

The researcher divided his research into four chapters according to what is done in the research curriculum

The first chapter included the methodological framework, the research problem and the need for it, and focused on answering the following question: What are the requirements for the mark in terms of its reciprocity and its transformation between global and local in theatrical performance?

Hence the importance of the research and the goal of the research in monitoring the mechanisms of transformation and exchange of signs between global and local in theatrical performance

And by stopping at the objective limits of the research in dealing with theatrical performance, which employed the mark and its transformations and the exchange of those transformations as a show in (2012) and the chapter was concluded with the definition of terms and procedural definition.

The second chapter included the theoretical framework and contained two sections

Through the theoretical framework, the researcher reached a number of indicators, which the researcher applied as an analysis tool for the selected sample model

As for the third chapter

It included search procedures through

The research community and its limits and taking a sample of an elected sample of the research community to see the possibility of the theoretical framework indicators working on

this sample consisting of one model, the play (Romeo and Juliet in Baghdad) and then moving to the research tools in order to start the analysis of the sample, relying on the descriptive approach in the analysis process And testing the indicators of the theoretical framework and their effectiveness in aesthetic, artistic and technical work. This was the last stage in this chapter.

As for the fourth chapter, it contains results and conclusions

الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث :

اولاً : مشـــكلة البـــحث والحاجة اليه :-

يمر الخطاب الفني مهما كان نوعه او جنسه او صنفه وخاصة الخطاب الفني المتضمن للفنون الادائية بمراحل مختلفة من التحولات والتي تمر بمراحل متعددة من المعالجات لتوليد المنظومة العلاماتية للخطاب الفني نفسه ان كانت على المستوى الذهني المتخيل او المادي البصري المشاهد والمسموع كون ان العلامات كمنظومات لغوية متنوعة التشكل والاشتغال تحيط بنا فنيا وادبياً وعلمياً وحياتيا كونها تشتغل بسياقات وانساق متعددة ومتنوعة ومتحولة ومتغيرة في كل مفاصل وتفاصيل الحياة غير انها تأخذ خصوصية في نمط واسلوب التشكل متغير ومختلف من حقل ومجال الى اخر وخاصة الفنون الادائية وعلى وجه الخصوص عملية الاداء للممثل على خشبة المسرح .

ولأهمية الموضوع اختار الباحث عنوان بحثه الموسوم (التحولات العلاماتية لأداء للمثل بين العالمية والمحلية في العرض المسرحي العراقي) .

وبلور الباحث مشكلة البحث في التساؤل الاتي :

ماهي الاليات والتقنيات اللازمة لإشتغال العلامة ادائياً عند الممثل وتحولاتها بين كل من العالمية والمحلية في العرض المسرحي العراقي ؟ .

ثانياً : اهمـــــــية البـــــحث والحاجة اليه :-

تتجسد الاهمية لهذا البحث في تقديم الافادة للمشتغلين في الحقل المسرحي وبشكل خاص الاداء التمثيلي للتعرف على تبادلية العلامة المتحولة عالميا ومحليا ومن جانب اخر تعريف العاملين والباحثين المختصين في انتاج العروض المسرحية من فنيين وتقنيين بتفاصيل هذه العملية .

ثالثاً : هـــدف البـــــحث :-

يهدف البحث الى رصد اليات وتقنيات التحول العلاماتي في عملية الاداء التمثيلي بين العالمية والمحلية للعرض المسرحي العراقي .

رابعاً : حـــــدود البـــــحث :-

الحدود الزمانية :

تتجسد الحدود الزمانية في 2012

الحدود المكانية : مسارح بغداد ولندن

الحدود الموضوعية : تحولات العلامة الادائية للمثل محلياً وعالمياً .

خامساً : تحـــــديد المـــصطلحات :-

التحـــول :-

"ح و ل –(الحول) الحيلة وهو ايضا القوة وهو ايضا السنة (وحال)عليه الحول مر. و(حالت)الدار و(حال) الغلام اتى عليه حول و(حالت) القوس و(استحالت) بمعنى انقلبت عن حالها و(حال) لونه تغير واسود و(التحول) التنقل من موضع الى موضع والاسم (الحول) .و(التحول)ايضا الاحتيال من الحيلة و(أحال) الرجل بالمكان و(حاول الشئ) اراده و(حوله فتحول) ". (الرازي، 1988، صفحة 68)

"حول,تحول,تحول عن الشئ زال عنه الى غيره يحول مثل تحول من موضع حالالى مكان اخر اي تحول وحال الشئ نفسه يحول حولا بمعنيين يكون تغييرا ويكون تحولا ". (ابن منظور:، ب ت، صفحة 432)

"وفي معجم الرافدين التحول بانه الاستحالة :اي تغير صارخ في المظهر او الصفة او الظرف ". (اللغوية، 1987)

"وفي (منجد الطلاب)كلمة تحول من حالة والاصل حال حولا وحؤلا. وحال الشئ تحوله من حال الى حال . وحال العهد انقلب ". (البستاني، 1986، صفحة 148)

"وحال الشئ حولا وحؤولا واحال الاخيرة عن ابن العرابي كلاهما :تحول وفي الحديث (من احال دخل الجنة) يريد من اسلم لانه تحول من الكفر عما كان يعبد الى الاسلام . الازهري : حال الشخص يحول اذا تحول وكذلك كل متحول عن حاله وفي حديث خيبر : فحالوا الى الحصن اي تحولوا ويروى احالوا اي اقبلوا عليه هاربين وهو من التحول ". (ابن منظور:، ب ت، صفحة 667)

والتحول عند ليفي شتراوس هو عبارة" عن تغير منتظم في العلاقات البنيويه ". (تشاندلر، 2008، صفحة 228)

"وعند (اديث كيروزيل) التحول هو انتقال يدل على شئ اخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها او يتلقاها". (كيروزيل، 1985، صفحة 224)

"والتحول هو الانتقال من ثوابت متحققه الى متغير في نظام الثوابت المنطلق منها التحول ذاته ". (عاصم فرمان البديري، 1999، صفحة 9)

العلامـــة :-

" العلامة حدث مدرك يشكل دليلا منتجا لمباشرة م (عند بريتو) ". (علوش، ب ت ، صفحة 90)

" وهي عند (بنفست) مفهوم اساسي في السيميائيات يمثل اشياء بصفة بديله ". (علوش، ب ت ، صفحة 90)

ويرى (ايكو)" العلامة توجد كلما استعمل الانسان شيئا ما محل شئ اخر ... والعلامة الشكل الرمزي الامثل الذي يقوم بدور الوسيط بين الانسان وعالمه الخارجي ". (ايكو، 2007، صفحة 47)

" انها كيان داخل سيرورة دلالية". (ايكو، 2007، صفحة 49)

" العلامة هي:اي وحدة ذات معنى يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل او تنوب عن شئ اخر غيرها هي نفسها". (تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، 2002، صفحة 197)

"(يرى بورس) اي شئ يمكن ان يكون علامة شرط ان يعتبر احدنا انه يعني امرا اي يحيل الى شيئ اخر او ينوب عنه". (تشاندلر، اسس السيميائية، 2008، صفحة 45)

المبحث الاول : مفهوم العلامة وتحولها في عملية الاداء التمثيلي :

مرت عملية الاداء التمثيلي كمنظومة علاماتية منذ النشوء الاول للمسرح بعدة تحولات على المستوى البصري والصوتي غير ان اهم واكثر التحولات منهجت وحددت بشكل علمي وفني وادبي دقيق بعد ان منهجت وحددت العلامة كمنظومة اشتغالية اساسية في الحياة بشكل عام والمسرح بشكل خاص وعملت كل من التنظيرات التي اشتغل عليها وطرحها مجموعة من الباحثين والفلاسفة والمفكرين ابتداء من سوسير وبيرس ومن بعدهم امبرتو ايكو ورولان بارت ودريدا و كاوزان ومدرسة براغ والى حد الان عبر الناقديين والباحثين في مجال الاداء التمثيلي والمسرحي بشكل خاص كون ان كل التنظيرات التي طرحت اعتمدت على ان الاساس في تشكل الخطاب هو عملية توليد معنى عبر لغة علاماتية ادائية للخطاب الفني والثقافي من اجل توصيل فكرة معينة او معنى فانها بشكل عام تمثل لغة كون ان الهدف من الخطاب توجيه رسالة ذات معنى قصدي"فالخطاب كل مجموع له معنى ". (رايق، 1985، صفحة 124)

وهذا ما عمل عليه (دي سوسير) بشكل مباشر في تصنيف وتحديد اشتغالات العلامات عبر بحوثه ودراساته وما تضمنته من ماهيات التكوين العلاماتي و كيفيات الاشتغال على المستوى الداخلي للمنظومة العلاماتية نفسها والاشتغال الخارجي مع العلاقات التي تكونها مع منظومات علاماتي اخرى حيث العلامة عند (دي سوسير) "تؤدي الغرض منها فقط اذا ما كانت جزء من نظام مرسوم وتستنتج معانيها من اطار هذا النظام ككل". (كولين، ب ت، صفحة 16)

ومن الجدير بالذكر ان طروحات وافكار وبحوث سوسير جعلت العلامة وعلم علما يتخطى الالسنية الى حقول و ميادين متعددة ومتنوعة كون ان كل اشكال التواصل بين البشر ما هي الا لغة واللغة تأتي هنا بأعتبارها اي طريقة او صيغة اوسيلة يمكن ان تقوم بتوليد او نقل تعبير او انطباعا او فكرة ضمن قوانين محددة . (مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية ، 1977، صفحة 4)

هذه القوانين استندت الى تقسيم اساس وضعها (سوسير) على اساس تصور لسوسير نفسه لكيان ثنائي متكون من عنصرين اساسيين للعلامة (دال ومدلول) وتربط بينهما علاقة مجردة تستند الى عرف او تقليد او اتفاق مسبق لمجموعة ما، حيث ان هذه العلاقة هي التي تربط بين الشكل والمضمون لتكون العلامة بشكلها الكامل وتصبح جزء من نظام يمكن ان يشتغل ضمن عملية الاداء التمثيلي وتؤسس لها "ان العلامة في حدود تصور سوسير هي كيان بوجهين تتكون من دال ومدلول وعلاقة مجردة بينهما " (ايكو، 2007، صفحة 55). والعلاقة المجردة هنا تعتمد على " التحام

ثقافي متفق عليه وهما يرتبطان بشئ وبلا انفصال كانهما جانبان لورقة بيضاء ". (كولين، ب ت، صفحة 18)

وفي جانب اخر كان هناك طرح اخر للاشتغال العلاماتي في اعتماد تصنيفات وتقسيمات وعلاقات جديدة لعناصر العلامة الاساس والتي عرفت بالتقسيم الثلاثي او تصنيف (بيرس) للعلامة فالعلاقات الداخلية للعلامة هي العلاقة التي تبنيها عملية ونوع والاشتراط في الارتباط بين الدال والمدلول وكلما كانت العلاقة اكثر قوة واكثر عمق كلما كانت الطاقة الديناميكية (الحركية) للعلامة في عملية التحول اكثر مرونة وعطاء وقد صنف (بورس) الية عمل العلامة الى ثلاثة عناصر "ماثول يقوم بالتمثيل (الاول) وموضوعا للتمثيل (الثاني),ومؤولا يضمن صحة العلاقة بين الماثول والموضوع(الثالث)" (بنكراد، ب ت ، صفحة 107).حيث تقع عملية على المتلقي اي كان وفي اي مكان ان يلاحق العلامة بكل عناصرها ويبداء عملية تعرف وادراك وقراءة لهذه العلامة من اجل الوصول الى المعنى من خلال عملية التعرف على الارسالية.

عمل (بيرس) على تصنيف اخر لنوع العلامة وطريقة ربط الدال بالمدلول موجدا لها العلاقة السببية وتصنيفها بشكل ادق واكثر تفرع وقد ابرز ثلاثة اصناف للعلامة حسب رؤيته وهي :

1-الايقونة: وتستند في تصنيفها على العلاقة العكسية بين الدال والمدلول بشكل مباشر وافضل مثال على ذلك الصورة الفوتوغرافية حيث تعكس الصورة محتواها بشكل مباشر وكامل .

2-الاشارة: وتتشكل عبر العلاقة التي تربط الدال بالمدلول بالاعتماد على الاسباب المنطقية في تكاملية الشكل والمضمون وتضمين المحتوى وانعكاس دلالة المدلول فيها وافضل مثال على ذلك سببها الدال المرتبط بفعل بداء وعمل تحول في المدلول كارتباط الدخان بالنار فلا دخان بدون نار .

3-الرمز: والعلاقة هنا تعسفية مطلقة بالاستناد الى التقليد والعرف والاتفاق المسبق عليه ضمن مجتمع واحد مثال ذلك القط الاسود يمثل فائل حسن عند البعض وسئ عند الاخر. (كولين، ب ت، صفحة 16)

ان العلامات في عملية الاداء التمثيلي التي يقوم فيها الممثل تشكل بصورة جديدة كليا مغايرة لطبيعتها ونمطها الاساس فهي يجب ان تأخذ انماط واساليب متعددة ومتنوعة عبر عملية معالجات وربطها بعلاقات متعددةى ومتنوعة متحولة ومختزلة

ومكثفة ومتغيرة ومتبادلة ومتداولة في عملية الاداء التمثيلي حيث كانت هناك اشتغالات دؤوبة على تعويم العلامة كمنظومة لغة عالمية منطلقة من محلية محددة الى منطقة اوسع في كيفيات التعامل معها وادراكها والعمل على جعلها اكثر غنى وثراء في التعبير عبر ايصال الرسائل بكل مدرك ومفهوم لأكبر مجموعة من المتلقين حيث تطلبت هذه العملية مجموعة من الكيفيات والمعالجات الخاصة هذه المعالجات فتحت الافاق لتقديم دراسات خاصة بالمنظومة العلاماتية الادائية في المسرح العلامات وتحولاتها وابعادها تحديد نظام علاماتي خاص بالمسرح .

حيث يعد (تاديوز كاوزان) من ابرز واهم الذين اهتموا وصنفوا المنظومات العلاماتيه على خشبة المسرح الى(13 نسقا علاماتيا) الكلام ,الايماءة, النغم,الماكياج,تعبير الوجه, تسريحة الشعر , اللوازم , المؤثرات الصوتية , الاضاءة , الموسيقى , الملابس , الديكور , الحركة , كذلك يمكن"اضافة نسقي العمارة والصورة المعكوسة(ثابته او متحركة) فضلاً عن انساق الذوق والشم واللمس التي تعمل في بعض الحالات". (الفكر، 1996، صفحة 239)

ان كل الاشكال وكل الافكار تقوم بدورها في تحديد الخصائص وتميزها لفترة زمنية معينة بالتعبير عن ماهيتها والتحول من علامة الى اخرى فهنا يتم تسجيل نهاية الحد واقصى نقاطه وجعلها جوهر اللحظة . (دولوز، 1997، صفحة 9). ان جوهر اللحظة التي نسجلها متشكلة اساسا من التاريخ من المواقف والحالات التي يمر بها كل شخص فمنذ النشوء ترافقنا عملية خزن وحفظ العلامات ان كانت علامات صورية ,سمعية او حسية فيما بعد نبداء باستدعاء هذه العلامات نستخدمها نطابقها نضيف لها ونحذف منها ونحولها الى ما نريد اننا هنا نقوم بعملية تنقيح معتمدين على المخيلة من خلال الخزين العلاماتي الذي نمتلكه مستفدين من ما مر بنا في واقع حياتنا وعندما يقف الواقع نخلق عالمنا الذي نريد من خلال تجارب واعطاء خصوصية تميز هذه التجارب عن غيرها ,ان التجارب في كل مجالات الحياة بشكل عام والفن بشكل خاص منها ما يفشل ومنها ما ينجح وفي نجاحها فانها تفتح افاق جديدة باتجاه فتح ابواب جديدة للموضوعات واستحداث اشكال جديدة من اشكال طرح التساؤلات الفلسفية وايجاد اجوبة للمشكلات المطروحة على خشبة المسرح والا فان التجربة الفنية بشكلها العام والكامل في جميع الاختصاصات الفنية تصاب بالترهل والترخي والاضمحلال هذا ما دعى المجددون في المسرح على العمل لايجاد صيغ جديدة على كل المستويات من اجل خلق عالم من العلامات التي تمتد رغم توقف الواقع في العرض الى ابعد من العرض نفسه والواقع مجتمعين .

فالعلامة على المسرح هي التي تولد نص العرض الصوري كونها متحولة من النص المكتوب الى نص العرض ومن خلال عملية التحول يولد العرض بغض النظر ان كانت عملية التحول مقاربة للنص او بعيدة عن دلالاته اللغوية وللعلامة كما يرى (ارتو) لها اهميتها في بناء الحلم "في لغة المسرح لايتعلق الامر بحذف الكلمة المنطوق بها ,وانما اعطاء الكلمات الاهمية التي تعطى لها في الحلم تقريبا" (Derrida(j., 1967, pp. p355-354). اي ان هناك تحول كبير جدا كتحول الاشياء في الحلم ففي الحلم لايوجد قانون اوطبيعة او اشتراطات لبناء الصورة بل الصورة في الحلم هي تعبير النفس البشرية مع كل التاثيرات الخارجية والداخلية المعلن عنها او السرية غير المسموح بها او المكبوته فهي هنا تاخذ الحلم كطريقة للتعبير عن كم هائل من الانفعالات والرغبات بشتى انواعها وبتداخلاتها المعقدة التي بدورها تنتج الحلم كصورة تحتوي على كم هائل من العلامات المتلاحقة والمتتابعة مترابطة كانت او متنافرة متوافقة او متضاربة فيما بينها

ان عمليات التغير التي يجب احداثها وفرضها كون ان الشفرات هي التي تقوم بالتركيب العلاماتي وتكوين النصوص وربط بين الدال والمدلول من جهة ومن جهة اخرى هي تملك قدرة التحول من خلال تغير طريقة الربط في عملية البناء التكويني للنصوص وحل هذه النصوص او فكها في ضوء اعراف او تقاليد قديمة او جديدة او مستحدثة.

... ويتولى العرض المسرحي تحويل العلامة المحولة اصلا من النص الى العرض الى رموز ليس فقط في الحوار المنطوق على الخشبة والمضمون الذي يحتويه بل في انشاء صياغة جديدة وشكل جديد باستطاعته حمل مدلول جديد وتوظيفه كعلامة جديدة . (كولين، ب ت، صفحة 15)

ان التجديد والتنوع للحقل السيميائي (العلاماتي) للعرض واختلاف توليدها وتحولها يتشكل منه نص العرض ونحن في حاجة ماسة لنص العرض واطاره العلاماتي من اجل فهم وادراك وتضمين ونقش المدلول العلاماتي في العرض كي نتمكن من الوصول الى المعنى نص العرض من جهة ومن جهة اخرى مشاهدة عرض مختلف ومتميز عن غيره من العروض ويترك اثره .

فالتحول هنا جاء على اكثر من مستوى تحول في طريقة وكتابة الخطاب كنص ومن ثم دخول منظومات علاماتية تختلف عن سابقاتها من المنظومات في عملية تحويل النص الى عرض ومن ثم تطور استخدام العلامات والاختزال والتكثيف في توظيفها وفي نفس الوقت توظيف تحول التحول وامكانية تعويم الدال وان يصبح مدلول جديد

والمدلول يصبح دال ويتحول الى مدلول جديد ويعطي (دريدا) الدال قوة فلسفية وديناميكية يتم من خلال هاتين القوتين تحويل المدلول "الدال عبارة عن استعارة يتم من عبرها تحويل المدلول الى دال يقوم بدوره بانتاج جديد من الدلالات ,ومن هنا تبداء القراءة بمثابة تعويم للمدلول باستحضار المعنى المغيب". (محمد، 2007، صفحة 20)

المبحث الثاني : تحول العلامة بين العالمية والمحلية في اداء الممثل

عبر المعالجات الاخراجية والادائية والتي يقوم بها الممثل بصورة خاصة على خشبة المسرح يمكن ان تتحول الكلمة الى تشكيل بصري او صوتي ومن ثم تتشكل كعلامة لها كيانها الخاصة وذاتها التي تميزها عن كل المنظومات العلاماتية فالعملية الادائية التي يقوم بها الممثل تأخذ وجهين الاول كنوع من التعبير بواسطة المنظومة العلاماتية المسرحية و الثاني ايجاد معادل ادائي متغير بين الصوت والصورة وعلى الاغلب تتجه الصورة في اخذ مكانة اكثر تأثيراً في عملية الاداء الحديثة وما بعدها في امكانية توظيف وتكثيف العلامة وتحولاتها على الخشبة عبر عملية الاداء التمثيلي وخلق التاثير على المتلقي من خلال ممارسة عملية التحول التي تفرض اشتراطاتها كونها عملية ثقافية على المستوى العلاماتي بشتى انواعه مقروء او مسموع او مرئي .

...فثقافة التحول لها متطلبات واشتراطات يجب ان توفر وتراعى في عملية التحول واول هذه المتطلبات الانتاج المادي من خلال التقنيات ,وثانيها هو عملية التكاثر التي تسمح بانتقال التجارب من جيل الى اخر واخرها انتاج المعاني . (باربا، 2006، صفحة 25)

ويرى الباحث انه بالامكان متابعة هذه الاشتراطات والمتطلبات على اي عرض من خلال فرضية تبداء من النص كون ان النص علامة لغوية ,وهي نتاج يتحول الى انتاج مادي صوري صوتي او احدهما بشكل منفصل او مستقل عن الاخر على خشبة المسرح عبر عملية انتاج فعل من خلال القاء الحوار او الحركة او الحوار مع الحركة مع عناصر العرض الاخرى وهنا يكون الانتاج المادي للعرض الذي سيوجه الى المتلقي وهو الاشترط الاول ومن ثم يقوم المتلقي بقراءة العرض وادراكه وفهمه فاصبح النص المكتوب الذي تحول الى نص مرئي مادي متعارف عليه عند مجموعة من الجمهور ما هي الا عملية تكاثر ينطبق عليها الشرط الثاني في التكاثر اما في انتاج المعنى وهو الشرط الاخير فان العملية التي تلي عملية القراءة والتعرف والادراك هي عملية التفسير والتاويل والتي تتم عبر انتاج المعنى عبر ما يقوم به الممثل من عملية اداء تمثيلي لكي يرسل برسالة الى المتلقي فبهذه الخطوات يمكن ان

نتابع ونختبر اي عملية اداء متحولة ومنتقلة بين توليد العلامة على المستوى المحلي او العالمي وهي الصلة التي تعطي عملية الاداء مكانها داخل اللعملية الفنية وهي في الوقت ذاته تقوم بتنشيط وتحفيز الذاكرة كي تحفظ هذه المعالجات باختلافها في خزين وتطلبها عند الحاجة وتغير من الارتباطات المفصلية والتشكيلات الصورية المتحولة من شئ الى شئ او من جزء الى كل او من كل الى جزء. "ان انجاز الصورة كمنضومة علامية يتضمن قرارات يصدرها العقل مع الاخذ بالاعتبار متطلبات عالم الرؤية". (باربا، 2006، صفحة 25) في زمن اصبحت فيه الحدود المحلية معدومة مع ما تقدمه التجارب وتبادل الخبرات التي انتقلت واسست لنفسها بعد عالمي جديد انطلقت منه حيث دراسة العلامة وتعويم هذه العلامة بتيادلية بين المحلية التي كانت تمثل حدود مغلقه على الخطاب الفني الى العالمية التي تمثل الافاق المفتوحة لانتاج الخطاب الفني الجديد ونشره وتكاثره عالميا عبر المنظومات العلاماتية "وبين ماهو المسرح كماثور يفترض بالتجريب ان يؤكد على استمرار ملاءمته لعصر الاعلان والاتصال والسيمياء كعلم لعلامات هذا العصر قاسم الشمولية المشتركة الذي يعمل باتجاهين الاتجاه الاول يشرع التجريب المسرحي على كشوفات السيمياء في دراستها لاشكال التعبير والاتصال ,والاتجاه الثاني باتجاه المسرح كنموذج مثالي للدراسة السيميائية " (الفكر م.، 1996، صفحة 236).التي تهدف الى التبادلية في تقديم العروض بين العالمية والمحلية محاولة استقطاب اكبر عدد من الجمهور ومن المتعارف ان المنظومات العلاماتية المكونه للعرض المسرحي من رموز ودلالات لا يتم تبديلها وتغيرها فقط من زمن الى زمن او من عصر الى عصر اخر بل يتم اضافة وتغير واثراؤها بالعديد من الدلالات والرموز عبر معالجات الاستحدات والتحول والاختزال والتكثيف في نفس الوقت الذي تنشاء فيه الاساليب او تتطور او تتغير او يتم استبدالها حيث تطورت مفاهيم انشاء العرض وتبادلية العلامات المتحولة فيه من النص الى العرض او العلامات المتحولة داخل العرض نفسه عبر استبدال المنظومة العلاماتية للعرض التي تمثل تجسيد حي للنص بمنظومة اخر يتم من خلالها انشاء العرض الجديد بتاسيس بيئة جديدة ومنظومة علاماتيه جديدة استبدلت بما يلائم المتطلبات الثقافية والمكانية للعرض تلك العناصر والتفاصيل يجمعها خط واحد عملية ابدال وتحول الاشياء الى صور عبر عملية الاداء حيث يقوم من خلالها بتوظيف العلامات بمستويات جديدة من خلال الابتكار والتعبير من خلال هذا التوظيف للمنظومة العالمية للعرض المسرحي بتدليلاتها المؤثرة والفعالة من خلال الحس التشكيلي العالي للحركة وتوليد الحدث ادائياً . (القصب، 2003، صفحة 208) عبرتنظيم العلامات داخل هذا التشكيل وتحول العلامات وتبديلها بما يلائم مكان

العرض ونوع الجمهور وامكانية فهمه وتوجهه الثقافي كون ان الثقافات متنوعة خاصة بين بلد واخر واقليم واخر وحتى على مستوى القرية والمدينة فتتغير قراءة الحركات والايماءات كعملية اداء وحتى بعض الكلمات على مستوى البلد الواحد "ان كل من الايماءات والوضعيات والنظر والصمت كل ذلك يحدد العلاقة بين الناس ,فالكلام لايفصح عن كل شئ وذلك يعني انه ينبغي ان يكون هناك تخطيط للحركات يساعد المتفرج على ان يصبح متفرج ثاقب الحس" . (باربا، 2006، صفحة 213) يتحسس ويتعرف على علامات المنظومة الادائية للممثل ويرى الباحث ان بناء وتشكيل الحركات ادائياً على مستوى العرض اجمعه يكون متوافقا مع المنظومة الثقافية العامة من اجل جذب المتلقي وتلقيه رسالة العرض اننا نعتمد على خبراتنا وتعلمنا وثقافتنا المكتسبة عبر تراكم زمني من التعرف والقراءة الفهم والادراك لكم من العلامات والانظمة العلاماتية بمختلف اصنافها وتنوعاتها اللغوية والصورية والايقونية التي تنتمي الى مختلف الايدولوجيات عبر صناعة العرض وتعتمد هذه القضية على العملية الادائية بكليتها وشموليتها لنتاج تجتمع فيه كل الاشتغالات والمعالجات الاساسية والثانوية برمتها ودرجة قربها وتباعدها من النص وتجسيده على الخشبة وكذلك مدى فعالية الكادر الفني الصانع للعرض من ممثلين وتقنين في الاسهام في توليد منظومات علاماتية تعتمد على التقاء نص العرض مع النص النابع من الذاتية الثقافية للمتلقي من هنا يتولد العرض المسرحي بكل ما موجود فيه من خواص ومخزون الصور المتعددة والاساليب المختلفة في تقديم وتحول واستبدال المنظومات العلاماتية بين العالمية والمحلية او عكسها وما يتبع ذلك من تجاوب وخبرات المتفرجين وما مر بهم سابقا فتعمل مخيلاتهم على المعالجة والقراءة وفهم كل ما يعني لهم من مدلولات . (كولين، ب ت، صفحة 23) هذه النظم المعينة هي عبارة في ماهيتها عن علامات متراكبة فيما بينها بعلاقة معينة ومهما يكن نوع العلاقة من توافق او تضاد توازي او تقاطع فبالتالي هي تؤسس الى منظومة لغوية نصية او صورية او صوتيه فهنا الدال هو الذي يقود العملية ويبداء بها من خلال تجليه وتفرده واستقلاليته وحده من جهة ومن خلال ترابطه مع علامة او مجموعة علامات اخرى من جهة ثانية حيث ان المدلول يستبدل ويتغير عبر الدال المتبدل او المتغير او المتحول "فالمدلول يتجلى بفضل صيغ الاستبدال(تغيير وتحول الدال يؤدي الى تغيير المدلول)". (ايكو، 2007، صفحة 128)

فلعملية التدليل العلاماتي عبر الاداء وتحولاته لها وظائف معينة وفي نفس الوقت لها خواص تميزها عن غيرها وقد تكون عملية التبادل والتحول هي الاهم على الاطلاق التي تكسب العلامة على المسرح قوة ديناميكية تجعلها ممتدة في فعلها فعملية البناء

المسرحية عملية خاضعة للمتغيرات في اي لحظة من لحظات العرض وكذلك لها قدرتها التركيبة والانطوائية مع علامات اخرى وتكوين منظومات علاماتية وهذا بحد ذاته تميز للمسرح عن غيره من الفنون حيث تكون عملية التوليد العلاماتي معقدة كون ان هناك امكانية انتاج علاماتي عبر ما يمكن ان يدخل ويتمثل ويتجسد في ان العرض المسرحي فن مركب من عدد من الفنون الاخرى وكل فن من هذه الفنون بامكانه ان ينتج ويبث عدد من الدلالات في نفس الوقت او بشكل متناوب او منفصل مما يكسب العرض عملية تنوع وغنى وتتابع بالحدث وتداخل في التوليد العلاماتي داخل اطار عملية العرض من خلال عملية الانتاج والتحول والتبادل . فان اي شئ يقوم باختياره المخرج ووضعه على الخشبة يصبح دلالة فيصبح شيئا مجردا ونموذجا بديلا عن الشئ فاللعلامة المسرحية عدة وظائف ولها ايضا بنفس الوقت خصوصيتها التي تمنحها قدرة على التحول والتبادل مع علامات اخرى في نفس العرض او تجذبها الى عرضها من عروض اخرى . (الفكر م.، العدد الرابع ، ب ت، صفحة 93)

حيث بالامكان توظيف العلامات الموجودة داخل الصورة او جعل المكونات الصورية باجمعها علامة رمزية بحيث يمكن توظيفها من خلال التعبير عن ماهو عام الى ماهو خاص ومختصر ويمكن من خلال هذه العملية توظيف العشرات من الرموز مستفدين من القوة التعبيرة التي تمتلكها من خلال ادراك متلقيها واتفاقهم عليها كونها معرفة ومقروءة لديهم . (قاسم، 2016، صفحة 34)

فيرى كل من (لو) و(غيلبرت) ان بالامكان تصنيف ممارسات التداخل الثقافي الى ثلاثة فئات :(الثقافية الانتقالية) والتي تسمى (بالعالمية) و (داخل الثقافية) و (الثقافة الاضافية) وهنا اشارة صريحة الى العملية التبادلية المسرحية المداره مع كادر الشرق – غرب , وشمال – جنوب ,وقد اخذ بنظر الاعتبار اساليب ادارة الانتاج المسرحي لمسرح التداخل الثقافي مع المحافظة على الاستمرارية الثقافيه من التعاون المركبة والمجتمع المنتج وتاكيد العملية التبادلية . (كلهر، 2016، صفحة 100)

ان عملية ممارسات التداخل الثقافي هي بالاساس عبارة عن وجود ثقافتين او اكثر ومن خلال الدمج والمزاوجة وايجاد التقاربات وتشخيص الاختلافات ثم القيام بعملية نشر وتكاثر للعملية الجديدة المطروحة هي عبارة عن قيام تبادلية وتحول في العلامات الجديدة التي تحمل صفة الثقافة الجديدة ومدى قربها من النموذج الاصلي وبعدها عنه ففي كل نموذج ثقافي هناك ثوابت ورواسخ يعتمد عليها الانسان في انشاء استنتاجاته وتعرفه وامكانية اثبات هوية الاشياء

لديه ومدى مقارباتها مع ثقافات اخرى فهنا العمل على انتاج ثقافي جديد هجين مكون من ثقافتين او اكثر ومما لاشك فيه ان هذا الانتاج الجديد سيتم من خلاله عملية تبادلية على مستوى واسع حياتي بكل المفاصل السياسية والاقتصادية والفنية والعلمية وحتى على مستوى التعبيرية في كل الجوانب فالعملية هنا هي عملية تبادل علاماتي اضافة وحذف واستحداث لقوانين وشفرات علاماتيه جديدة من شانها ان تنتج دال جديد يختلف بدرجة عن الدال الاصلي وبدرجتين عن الدال الافتراضي لكل علامة في اصل تكوينها . فالعملية هنا تعتمد على عدة مستويات من الشحن الدلالي للعلامة معتمدة بذلك على عدد من الاشتراطات مقرونة بالقراءة والتعرف والادراك ثم التاويل وهذا ماينطبق على العملية الاخراجية في التاسيس البدائي لها كونها تحمل علامات وبالامكان مسرحة علامات النص من خلال عملية شحن هذا النص واعطاء العلامة ذات الوجه الواحد عدة اوجه عند تحولها الى الخشبة من خلال القوة التعبيرية للعلامة بمختلف تصنيفاتها وتقسيماتها وتحولاتها التي تؤسس لبناء منظوة العرض .

حيث يرى (روجيه اودان) ان الدلالات نوعان النوع الاول الدلالات الاصلية وهي التي تخضع لنظام الالية المرجعية ومن خلالها اي انها العلاقات التراكبية التي توجد في الوحدات الالسنية والتي عبرها يمكن ان تكون علاقة مع شئ لا السني ماعدا ذلك فهو النوع الثاني من الدلالات التي لها قدرة في عملية الاستبدال بوحدات اخرى بصرية خارج اي علاقة تراكبية ويسميها (روجيه اودان) الدلالات الاضافية في عملية التدليل العلامي . (قاسم، 2016، صفحة 89)

وهذا ما يراه (جوته) عن العلامات هي عملية تحول بالنسبة الى التجربة التي تتجلى بتحولها الى فكرة ومن ثم تتابع عملية التحول من الفكرة الى صورة بحيث ان الفكرة او الافكار التي تجسد بصور ستبقى . (ايكو، 2007، صفحة 85)

الا ان الشكل المتغير والوظيفة المتغيرة باستمرار للعلامة جعل لها ابعاد في طريقة عملها وتوظيفها فيرى (الشكلانيون) ان عملية التدليل هي وظيفة وان الصيغة البنائية للشكل الواحد بالامكان ان تكون لها وظائف عدة هي وحدها التي بامكانها ان تعطي المعنى الذي يوصل الفكرة الخاصة بالدال انها هنا عملية فعل ينطلق ليمتد في ايصال الفكرة والمعنى وانه الحاقا وتبعا بذلك فان عملية تحديد وتصنيف وفرز التشابه بين الصيغ الشكلية يبعدنا من التقدم في معرفة وادراك العمل الا ان معرفة انواع وتاثير الابعاد والمستويات الوظيفية التي تقدمها العلامة من خلال توليدها والتعامل بها في

مختلف جوانب الحياة يسهل عملية التحليل ومتابعة التغيرات بين الدال والمدلول وبين الرابط بين الشكل والوظيفة وامكانية التحول بين الدال والمدلول ويجد (موريس) ان هناك ثلاثة ابعاد في التعامل مع العلامة :

"1- البعد الدلالي : ينظر الى العلامة في هذا المجال باعتبار علاقتها بما تدل عليه.

2- البعد التركيبي :ينظر الى العلامة بقدرتها على الانطواء داخل مقاطع من علامات اخرى ونعني ايضا دراسة البنية الداخلية للوجه الدال للعلامة في استقلال عن المدلول.

3-البعد التداولي :ان العلامة في هذه الحالة تتحدد ومن خلال وظيفتها الاصلية والاثار التي تحدثها عند المتلقي". (ايكو، 2007، صفحة 56)

ويرى(اوتكارزيك) بان كل العلامات الموجوده في العرض المسرحي لها هدفان الهدف الاول شكلي والهدف الثاني وظيفي اما الهدف الشكلي فمن خلاله يتم التعرف على التشكيلات البصرية المتعلقة بالظروف الزمانية والمكانية وطريقة وضعها على الخشبة وتنسيقاتها البصرية اما الهدف الوظيفي فان منوط في الاسهام دراميا من خلال التبادلات و التحولات الموجودة في الافعال الدرامية والصراعات التي تنشاء في العرض . (فايتريف، ب ت ، صفحة 44)

بالنسبة الى (بروك) حيث يرى ان المسرح هي عملية امتداد وتواصل بين الثقفات بمختلف تنوعاتها الثقافية وموروثاتها وطقوسها فالمسرح عند (بروك)"الذي يسعى اليه هو مسرح يستطيع ان يمتد الى جذور كل الثقافات ,فيخاطب البشر جميعا على حد سواء بلا تفرقة بسبب الاصول العرقية وينقل الابعاد المرئية من التجارب الانسانية". (الكريم، ب ت ، صفحة 24)

ان العالمية اصبحت هاجس ليس ل(بيتر بروك) فقط بل لغيره من المخرجين من اجل اكتشاف مناطق جمالية جديدة ومحاولة الاستفادة من القيم الجمالية فيها على مستوى العرض صوتيا وجسديا من اجل انتاج التميز في العرض والتجديد في نفس الوقت بالاضافة الى انتاج لغة جديدة للعرض تكون مفهومة او مقرؤة لدى اكبر فئة ممكنة ان عملية تدويل الطقوس المحلية وجعلها عالمية قابلها ايضا انتاج لنصوص عالمية هي بدورها مرت بعدة محطات قبل ان تصل الى العالمية كمسرحيات (شكسبير)التي عرضت بمختلف اللغات وبمختلف البلدان ان هذا من شانه ان يصنع تلاقح بين ماهو محلي وعالمي وانتقال العالمية وترك بصمة محلية في الكثير من الثقافات والمجتمعات فهنا العالمية والمحلية اصبحت متبادلة في عملية انتاج الخطاب الفني حتى على مستوى الرجوع الى السلوكية البدائية في ما قبل التعبير عند (باربا) في انفتاحه على

الثقافات المغايرة للثقافة الاوربية وربط الثقافة الغربية بالثقافة الشرقية عن طريق المسرح فاس لـ(انثربولوجيا المسرح) "التي كانت تمثل عنده (دراسة السلوك المشهدي لما قبل التعبير الذي يوجد كاساس لمختلف الاجناس والاساليب". (باربا، 2006، صفحة 31)

مؤشرات الاطار النظري

افرز الاطار النظري مجموعة من المؤشرات التي سيستند الباحث عليها كأداة لتحليل نموذج العينة وكانت المؤشرات كالاتي :

1- عملية التبادلية في تحول العلامة عملية تستند على العناصر الثقافية والمرجعيات المتنوعة والمختلة لمجموعة ما او اقليم ما .

2- التبادلية عملية منوطه في تحولات النص الى العرض حيث تتجسد عبر عملية الاداء باستبدال علاماتهم لاسباب متعددة ومتنوعة ان كانت جمالية او مكانية او سياسية او اقتصادية او ثقافية او اقليمية.

3- ان العلامة بعد تشكلها وتحولها الى عملية اداء تمثيلي بالامكان ان تمر بعدة تحولات بين العالمية والمحلية وتضميناتها .

اجراءات البحث

لغرض تحقيق اهداف البحث قام الباحث بالاجراءات التالية :-

اولا : مجتمع البحث وحدوده :-

يشتمل مجتمع البحث على عرض مسرحي حدد فاصله الزمني(2012) واختير المجتمع لمجموعة مميزات واسس تنطبق عليها صفة العرض من جهة ومن جهة اخرى تعتمد على العالمية والمحلية في انتاج العرض .

ثانيا : عينة البحث :-

ثم اختيار عينة قصدية متكونة من نموذج سيقوم الباحث عبره بتطبيق مؤشرات الاطار النظري ومدى امكانية تحقيق وايجاد هذه المؤشرات في العينة المختارة وهي مسرحية (روميو وجولييت في بغداد).

ثالثا : منهج البحث :-

اعتمد الباحث في تحليله للعينة المختارة اداة تحليل تعتمد المنهج الوصفي التحليلي عبر عملية التحليل حيث يمنح المنهج التحليلي النتيجة في البحث .

رابعا : اداة البحث :-

لقد اعتمد الباحث في اداة البحث على :-

مشاهدة العرض والملاحظة وما تم افرازه من مؤشرات الاطار النظري كمعيار لعملية التحليل .

خامسا : التحليل :-

مسرحية روميو وجولييت في بغداد

تمثيل

سامي عبد الحميد ، فوزية عارف ، ميمون الخالدي ، حيدر منعثر ، زهرة بدن ، حسين سلمان ، احمد مونيكا ، سروة مالك

اعداد واخراج

د مناضل داود

فكرة العرض :-

تعتمد فكرة العرض على الفكرة الاصلية لنص (روميو وجوليت) حول الخلاف بين عائلتين وقصة الحب بين ابن العائلة الاولى مع ابنة العائلة الثانية وتوظيف الفكرة لعرض يحمل الطابع المحلي العراقي من نص عالمي من تاليف (وليم شكسبير) .

حكاية العرض :-

تبداء احداث المسرحية بمشهد استهلالي يوضح المشاكل والصراعات بين مجموعة من الناس من خلال الحوار والاسلحة والازياء ومن المشهد هذا يتضح التباديله والتحول في علامات النص من العالمية الى المحلية العراقية من خلال توظيف عناصر العرض المشهد,الازياء ,السينوغرافيا ,والحوار.

روميو هو الابن الاكبر لعائلة عراقية يحب ابنة عمه جوليت رغم كل الخلافات التاريخية التي سببها المصالح والسلطة والسيطرة بين العائلتين وتجري الاحداث من خلال التنافس بين المسؤليين عن العائلتين هما الابويين ويستمر الصراع بينهما وبالمقابل يستمر الحب بين روميو وجوليت ويدخل الغرباء محاولين الاستفادة من الخلافات بين هاتين العائلتين من اجل تاجيج الوضع وزيادة المشاكل ومحاولة الاستفادة من المشاكل الحاصلة بن العائلتين وبرغم المحاولات والنقاشات من اجل انهاء المشاكل لكن دون جدوى فسرعان ما تتجدد المشاكل من جديد بسبب القتل المزدوج الذي يحدث بين العائلتين حيث يقتل اخو جوليت احد افراد عائلة روميو مما يدفع روميو لقتل اخو جولييت مما يزيد الوضع سوء على سوء حيث كانت الامور مقتصره

على الخلافات المادية وحب السيطرة على مقدرات العائلتين ورفض كل عائلة تسليم الامور الى العائلة الثانية بسبب خلافات قديمة من زواج الاب الى زوجة ثانية وجعل ابناء الزوجة الاولى يعملون بكد واعطاء الافضلية لابن الزوجة الثانية حيث تولدت اولى نزعات الحب للسيطرة مقابلها نزعات الشعور بالاضطهاد والمظلومية وبن المظلومية وحب السيطرة تتناقل وتتحول الاحداث من حال الى حال اخر الى ان تنتهي بعملية القتل المتبادلة بين العائلتين التي تجعل روميو يلجاء الى الهروب والاختباء في احد الكنائس ثم يبعث لجوليت زوجته التي لم تكتمل فرحة عرسها بسبب عمليات القتل والثار القديم والحديث بين العائلتين وتذهب الى روميو لتلقاه في الكنيسة بعد غياب اربعون يوم من يوم زواجهما وعندما يلتقيان في كنيسة النجاة ياتي الغريب ويفجرهما بحزام ناسف .

تحليل نموذج العينة العينة :-

اشتغل المؤشر الاول في العرض في عدة اماكن كان ابرزها واهمها الاشتغال على مستويين :

المستوى الاول النص :

المستوى الثاني عملية الاداء :

و ما يخص النص فقد عمد المخرج الى اعداد النص بطريقه محلية مستفيدامن النص كونه نص عالمي وهذا ما يتبادر الى الذهن عند قراءة العنوان فكانت لكلمة بغداد تحديدها المكاني والجغرافي والذي بدوره اكمل فيما بعد بعناصر العرض الباقية فهنا استخدمت التبادلية على علامات النص وحولت النص من نص عالمي الى نص محلي عبر الكلمات والمفردات واللهجة على مسوى اللغة والكلام في تشكيل الاداء وهذا ما جعل عملية الاداء تتصف في جانب كبير منها في محلية توليد المنظومة العلاماتية .

اما على مستوى العرض فقد تم مغادرة العرض التاسيسي الموجود في النص وتاسيس مكان وعرض مغاير ذات طابع محلي يعتمد على العلامات المحلية العراقية في الاشتغالات البصريه من خلال الكتل والتكوينات والتشكيلات البصرية و الحركية الادائية عبر التبادلية العلاماتيه على مستوى العلامة المغايرة و على مستوى العلامة المتحولة حيث جعلت مختلفة عن النص الاصلي مرة وجعلت مختلفة عن العلامة المتحولة مرة اخرى عبر التلاعب بالتراكيب المكونه للتشكيلات والتكوينات البصرية من بداية العرض الى نهايته كما حصل هذا على مستوى الازياء حيث استخدمت ازياء حديثه

ومعاصره بالاضافة الى ازياء فلكلورية واخرى عسكرية وهنا مغايرة مرة اخرى عن النص الاصلي بجعل جزء من الازياء بطابع محلي في الزي النسائي والرجالي على حد سواء ومن ثم يوسع من استخدام الزي للدلاله على الديموغرافية العراقية والتدليل العلامي في ذلك للتوسع في الاشارة لتحول العلامة الى منطقه اوسع من بغداد لتشمل جنوب وغرب العراق وهنا تحقق عملية الاداء المسنودة بالعناصر المسرحية الاخرى تحولها من العالمية الى المحلية كون ان النص نص عالمي وعملية توليد المنظومات العاماتية محلية بأمتياز .

اما المؤشر الثاني فقد اشتغل بقوة وبشكل واضح وكالاتي :

حيث اتت العملية التبادلية للعلامات في كثير من المشاهد بالاعتماد على الظروف المحيطه فالزي للممثلين الاب والابن والام والابنه وتوظيف الشال والوزرة الخاصة بالبحارة والغواصين والرقص وفرقة الخشابة واللهجة والزوجة الثانية هي جزء من الفلكلور والثقافة المحلية ,والتكوينات المستخدمه من سفينه وكنيسه وساحه وبيت هي تاثيرات مكانية فرضتها التبادلية العلاماتيه للنص وكذلك طبيعة وواقع المكان المشار اليه في العنوان والمحلية التي تربط بينهم , هي ما جاء عن طريق الازياء مرة ومرة اخرى ما جاء عن طريق الحوار والمكياج والصراعات الداخلية والخارجية بين العائلتين حيث استفاد الممثل من البيئة المشكلة في توليد مغايرة عبر عملية الاداء تتجه من العالمية الى المحلية ,وكانت الاسباب السياسية والاقتصادية مجتمعة في ادارة الصراع وتحولاته من خلال الصراع على السلطه وقيادة السفينه واستخراج اللؤلؤ على حد تعبير الاخوين اب (روميو) واب (جولييت) في حواراتهما ونقاشاتهما حول من هو الاحق في القيادة والسيطرة والنفوذ والتسلط كلها معالجات اعطت القوة لعملية الاداء في التحول الى منظومة محلية من التوليد العلاماتي عبر ما قام به الممثل من عمليات تشكيل وتوليد الحدث والفعل والتشكلات البصرية التي وظفت الجسد والحركات الفلكلورية العراقية في اعطاء هوية محلية الى روميو .

واشتغل المؤشر الثالث بشكل واضح في حركة الفعل وتحوله من حال الى حال حيث بينت العلامات بتحولاتها المختلفة على الصراعات والاختلافات من جهة ومن جهة اخرى على توافقات او تضادات فالعائلتين مختلفتين في ما بينهما في العلاقة بين الاباء وجزء من الابناء ومتجاذبتين في جزء اخر من خلال العلاقة فيما بين الابناء (روميو وجولييت) وهذا يطابق النص الاصلي

لشكسبير بالمضمون العلاماتي الا انه يختلف عنه في الاشتغال العلاماتي لعملية الاداء التمثيلي كون ان هناك خصوصية محلية في جزء كبير من عماية الاداء حيث عمليات التحول المستمرة بين الاباء والابناء لتحدث صراعات من جهة ومن جهة اخرى تتشكل علاقات جديدة فالصراع بين الاباء هو عبارة عن تحول العلامات الخاصة والتابعة والفرعية والرئيسية كمنظومة متداخلة تعبر عن الاباء وعلاقتهم ببعضهم والصراع الحاصل بينهم والتغيرات التي تجري على الصراع عبر حواراتهم وازيائهم وحركتهم وتاثيرهم على المجريات الاخرى من الاحداث والافعال التي تحدث على الخشبة فالحوار والايماءات والتصادم والاختلاف والمغايرة في الاراء هي كلها عمليات اداء متحولة ومستبدلة بالمحلية عن العالمية فهنا التبادلية للنص حتمت على التحول العلاماتي بالاشتغال الادائي فضلاً عن المنظومة البيئية المشكلة والخاصة في العرض ضمن النطاق المحلي .

و يرى الباحث ان تاسيس مكان وبيئة العرض اتت مطابقة لما حتمه النص الجديد المعد الذي يحمل الطابع المحلي في تدليله العلاماتي حيث انه في التغير استبدلت العلامات الاساسية للنص الشكسبيري بعلامات جديدة تتلائم مع الطابع العراقي ومن ثم لحقتها التحولات في العلامات على الاشتراطات الصورية المعادلة للنص الجديد المعد على اساس الفكرة الشكسبيرية الاساسية الا انه تم اسبدال العلامات مع المحافظة على التكافئ بالتدليل العلاماتي والمحافظة على الفكرة الرئيسية للعرض مع اعطاء المحلية والخصوصية العراقية للعرض في نفس الوقت فالسيوف الانكليزية استبدلت باسلحة لها الطابع المحلي كونها مستخدمة في المجتمع العراقي والفكرة هنا التدليل على الموت والقتل اي بقت الفكرة الرئيسية محافظ عليها رغم تبدل العلامة كذلك الصراع بين العائلتين رغم اختلاف البيئة والمكان الا المحافظة على الخط العام لفكرة الصراع بين عائلتين لهما صلة القرابة , وكذلك قصة الحب والمشاكل التي يتعرض لها الحبيبين بقت محافظة الا ان المخرج ضمن مشهد الموت انفجار في كنيسة النجاة وهو اشارة محلية كاملة كون ان هذه الحادثة حدثة في العراق في بغداد فهنا المحلية كان كاملة عن طريق تبادلية التدليل العلامي مع النص الاصلي .

النتائج والاستنتاجات

اولا : النتـــــــــــــــــائج .

1-العرض المسرحي عبارة عن توظيف ما يمكن توظيفه من فنون وثقافات وعلوم وتقنيات حديثة عالمية او محلية من اجل تشكيل عملية الاداء التمثيلي.

2-عملية الاداء تشتغل بشكل مؤثر عبر توظيف تبادلية العلامة محليا وعالميا عن طريق تطبيق الاشتراطات المسرحية العرض على الخشبة بتفاعلية تتسم بالقوة التعبيرية .

3-ان عملية الاداء والتحولات وعمليات التبادل بين العالمية والمحلية هي المسؤولة على الخشبة وتشكيلاتها مع الكتل الاخرى لانتاج مكون متجانس متفاعل بشكل عالي الجودة .

4-يعمل الممثل من اجل توليد وربط العلاقات بين التدليل العلاماتي وتبادليته وتحوله وبين عناصر العرض الاخرى من خلال الانتقال في الحدث لخلق انسجام بالافعال والاحداث والحركة وتحولاتها .

ثانيا : الاســـــــــــــتنتاجات .

1-الاداء التمثيلـــي الـــذي يعتمـــد علـــى توظيـــف تبادليـــة تحـــول العلامـــة محليـــا وعالميـــا يفـــتح افـــاق امـــام العمليـــة الادائيـــة لتنفيـــذ عـــروض تحمـــل طـــابع محلـــي وعـــالمي يتماشـــى مـــع الاحتيـــاج الخـــاص بكـــل اقلـــيم او منطقـــة او مجتمع ما.

2-المعالجـــات فـــي توليـــد المنظومـــة العلاماتيـــة لـــلاداء التمثيلـــي هـــي المســـؤولة عـــن توظيـــف تبادليـــة العلامـــة وتحولاتهـــا فـــي العـــرض عبـــر ربط العلاقات وتجسيد العرض.

3-الامتـــدادات فـــي الاضـــاءة والـــديكور والمفـــردات مـــن شـــانها ان تؤســـس لمنظومـــة اداء معتمـــده علـــى الانتقـــال مـــن والـــى المحليـــة والعالميـــة عبـــر توظيف المحلي و العالمي وتكريسهما في عملية صناعة العرض .

المراجع والمصادر

1. عاصم فرمان البديري. (1999). المتحول في الفن العراقي المعاصر. العراق : بغداد: اطروحة دكتوراه غير منشوره ,كلية الفنون الجميلة,جامعة بغداد.
2. Derrida(j. (1967). L eeriture et la difference. Paris: Seuil.
3. ا.د.سعد عبد الكريم. (ب ت). تصورات في الاتجاهات المسرحية الحديثة. العراق : بغداد: مكتبة الفتح.
4. اديث كيروزيل. (1985). عصر البنيوية. العراق بغداد: دار افاق عربية.
5. اللجنة اللغوية. (1987). معجم الرافدين,قاموس. العراق:بغداد: دار الحرية للطباعة.
6. المجلد الثاني , (:). ابن منظور:. (ب ت). لسان العرب. القاهرة: دار الحديث .
7. امبرتو ايكو. (2007). العلامة – تحليل المفهوم وتاريخه. ابوظبي: المركز الثقافي العربي.
8. باربا, ا .(2006) .زورق من ورق عرض لمبادئ انثروبولوجية المسرح . مصر:القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
9. بنكراد, س) .ب ت .(السيميائيات والتاويل,مدخل لسيميائيات .المغرب : الدار البيضاء: ب.
10. تشاندلر, د .(2008) .اسس السيميائية .لبنان:بيروت,الحمراء: مركز دراسات الوحدة العربية.
11. حسن قاسم. (2016). سيمياء الصورة السينمائية. العراق:بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة.
12. دانيال تشاندلر. (2002). معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات. مصر:القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار.
13. دانيال تشاندلر. (2008). اسس السيميائية. (تر:طلال وهبه، المترجمون) لبنان : بيروت : الحمراء: مركز دراسات الوحدة العربية.
14. دولوز, ج .(1997) .الصورة – الحركة او فلسفة الصورة . سورية:دمشق: منشورات الثقافة,المؤسسة العامة للسينما.
15. رايق, د .(1985) .الخطاب الادبي المعاصر .الكويت: مجلة الحياة :العدد35.

16. سامي عبد الحميد. (2006). نحو مسرح حي. العراق :بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

17. سعيد علوش. (ب ت). معجم المصطلحات الادبية المعاصرة. المفرب : الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية.

18. صلاح القصب. (2003). مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق. قطر:الدوحه: قسم الدراسات والبحوث.

19. عزام محمد. (2007). التلقي والتاويل. الجمهورية العربية السورية:دمشق: دار الينابيع طباعة نشر توزيع.

20. فايتريف, ب. ب ت .الدلالات في المسرح .تونس: مجلة فنون مجلة فنية جامعة ,المطبعة العربية.

21. فؤاد افرام البستاني. (1986). منجد الطلاب. لبنان: بيروت: دار المشرق,المكتبة الشرقية.

22. كلهر, ج .(2016) .المسرح والعولمة .بغداد: دار المصادر للتحضير الطباعي.

23. كولين, ك) .ب ت .(علامات الاداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين . مصر : القاهرة: وزارة الثقافة.

24. مجلة دار الفكر. (1996). المجلد 24 العدد . دولة الكويت: صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.

25. مجلة عالم الفكر. (3 1, 1996). المجلد الرابع والعشرون. تصدر عن المجلس الوطني للثقافه والفنون والاداب، صفحة 236.

26. مجلة عالم الفكر. (ب ت). العدد الرابع . الكويت: وزارة الاعلام .

27. مجموعة مؤلفين. (1977). سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية . سوريا: وزارة الثقافة.

28. محمد بن ابي بكر الرازي. (1988). مختار الصحاح,. لبنان: دائرة المعاجم في مكتبة لبنان.

29. مؤلفين, م .(1977) .سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية .سوريا: وزارة الثقافة.

العلاقات المكانية وأثرها في المنحوتات النُصبية (العواصم العربية أنموذجا)

Spatial relationships and their impact on monumental sculptures (arab capitals as a model)

أ.م.د علي عبدالله عبود الكناني – الباحث الأول / جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة
أ.م. د احمد جمعة زبون البهادلي - الباحث الثاني / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
A.P .Dr Ali Abdullah al Kinani- Basra University – Fine Arts College
A.P.Dr Ahmed jumaa Zaboon -Baghdad University-Fine Art College
ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: النقد الفني – الفنون التشكيلية- فلسفة الفن- جماليات المكان

ملخص البحث

يتناول البحث الحالي العلاقات المكانية كأداة لربط المعالم الحضرية في تكوين متجانس مع المنحوتات النصبية، من خلال تحديد هذه المعالم ومدى تأثيرها عليها، مما يشكل حاجة ملحة لتقييم المكان المناسب ومؤثراته عليها، لتكون هذه الدراسة التحليلية منهجاً نقدياً يُعتمد في الدراسات الفنية للمجسمات النصبية في العواصم العربية.

وقد جاء البحث الحالي في أربعة فصول، تطرق الفصل الأول منه إلى مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، ثم أهدافه التي تحددت في الكشف عن العلاقات المكانية وأثرها في المنحوتات النصبية في العواصم العربية، ثم حدود البحث التي تحددت بالمنحوتات النصبية التي شكلت ظاهرة اجتماعية مميزة، والمقامة في الساحات والأماكن العامة في عدد من العواصم العربية، ومن ثم التطرق لتحديد ثبت المصطلحات.

أما الفصل الثاني(الإطار النظري) فتضمن مبحثين، الأول عن التنظيم المكاني ودوره الجمالي، والمبحث الثاني تضمن العلاقات الفضائية للمجسمات النصبية. فيما خصص الفصل الثالث لإجراءات البحث، حيث شمل مجتمع البحث المتكون من مجسمات نصبية لعدد من النحاتين العرب المعاصرين والمقامة في الساحات والأماكن العامة في فترات زمنية متباعدة لتغطية مساحة تاريخية مهمة من تاريخ النحت العربي الحديث، حيث اختيار نماذج عينة البحث ضمن شروط وضعت للاختيار القصدي، وما يتلائم مع أهداف البحث، وحدوده الموضوعية والمكانية، ثم تحليل نماذج العينة البالغ عددها(3) نماذج نحتية.

أما الفصل الرابع فقد خُصص لنتائج البحث التي توصل إليها كما تضمن الفصل عدداً من التوصيات.

Key Words: art criticism –plastic arts- philosophy of art- aesthetics of the place .

Research Summary

The current research deals with spatial relations as a tool to link urban landmarks in a homogeneous composition with monumental sculptures, by identifying these landmarks and the extent of their impact on them, which constitutes an urgent need to evaluate the appropriate place and its effects on them, so that this analytical study is a critical approach adopted in artistic studies of monumental models in Arab capitals .The current research came in four chapters, the first chapter of which dealt with the research problem, its importance and the need for it, then its objectives that were determined in revealing the spatial relations and their impact on monumental carvings in Arab capitals, then the limits of the research that were determined by the monumental carvings that constituted a distinctive social phenomenon, and the erected in squares and public places in a number of Arab capitals, and then addressing the definition of proven terms.

As for the second chapter (the theoretical framework), it included two sections, the first on spatial organization and its aesthetic role, and the second section included the spatial relations of the monumental figures. The third chapter was devoted to research procedures, as it included the research community consisting of monumental models of a number of contemporary Arab sculptors erected in squares and public places in separate periods of time to cover an important historical area of the history of modern Arab sculpture, where the selection of research sample models within conditions set for intentional selection, And what is compatible with the objectives of the research, and its objective and spatial boundaries, then analyze the sample models, which are (3) sculptural models.

As for the fourth chapter, it was devoted to the research results that the researchers reached,

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

تؤسس العلاقات المتابدلة بين المكان والعمل الفني نوعا من الحضور الجمالي الذي لا يمكن تغافله، بل ويعكس كل منهما تاثيره الواضح على الآخر، فالمكان يؤثر على العمل الفني والعكس بالعكس، بل وتزداد حاجتنا لفهم هذه العلاقة فيما بينهما، وفهم آليات تنظيمها، ففي المكان مجموعة من العلاقات، وفي العمل الفني مجموعة آخرى تقابلها، والحضور الجمالي لكل منهما يكمن في البحث عن مديات للصلة بينهما، كما أن إدراك الإنسان للعلاقات المكانية بين الأشياء، ومحاولته السعي لتوحيدها ضمن إطار مفهوم مكاني تكون طبيعته محددة، بمثابة تجسيد لرغبته في التعبير عن وجوده وكيانه المعنوي، وفهمه لأهمية القيم والمفاهيم المكانية في تكوين المجالات الحيوية التي يمارسها في حياته اليومية، ويعبر في الوقت ذاته عن ربط التباين المكاني للمعالم الحضرية مع التباين المكاني للمجسم النحتي في وحدة كلية ثابتة ومتجانسة.

ان التطور الحضاري في المدن العربية الحديثة، وما يقدمه من تغيرات مستمرة في بناء التكوينات والأشكال المختلفة ضمن طبيعة المكان، يضع الفن التشكيلي العربي والنحت على وجه الخصوص وما يتضمنه من أشكال، بحاجة لتجسيد الصلة بينه وبين المقتربات المكانية بعلاقات هي غير بعيدة عن طبيعتهما معا، ونتيجة لانتشار العديد من المنحوتات النصبية في الساحات والأماكن العامة في العواصم والمدن العربية، وما يحيط هذه الساحات من معالم حضرية، بات من الضروري دراسة المكان وتحديد الصلة او الارتباط بينه وبين المنجز النحتي، ضمن الموضع الذي يوضع فيه لبلورة نواتج شكلية متكاملة وتحقيق عامل الانسجام والتناغم بينهما، ومن هنا يجد الباحثان ضرورة لتعقب العلاقات المكانية من خلال العمل وفق دراسة خاصة بهذا الشأن.

وبناءا عليه تتضح الحاجة الى دراسة تعتمد العلاقات المكانية كونها جزءا من العمل الفني ومكملة له في حالة من التبادل الجمالي، وتأسيسا على ذلك تبلور التساؤل في البحث الحالي، ماهو اثر العلاقات المكانية في المنحوتات النصبية العربية المعاصرة ؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في دراسة الجانب الأكثر تأثيراً في المنحوتات النصبية، وهو العلاقات المكانية، مما يعطي ضرورة لرفد الجهات المختصة للافادة من هذه

الدراسة، فضلا عما تتركه من اثر في تسهيل مهمة الباحثين وطلاب الفن والنحاتين وحتى المعماريين، كذلك الدوائر ذات العلاقة في هذا المجال الحيوي من الفن، فضلا عن كونها إضافة معرفية للدراسات بهذا الخصوص، والتي تعنى بالعلاقات المكانية وتأثيرها في المنحوتات النصبية مما يعزز حاجة المدن العربية لمثل هذه الدراسات.

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف عن العلاقات المكانية وأثرها على المنحوتات النصبية في العواصم العربية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: العلاقات المكانية للنتاجات النحتية المجسمة المقامة في الساحات والأماكن العامة.

الحدود الزمانية: يشمل البحث الحالي ثلاث فترات مختلفة لنحاتين عرب رواد بالتجربة، شكل كل منهم ظاهرة في عصره، من خلال انجاز المنحوتات النصبية المميزة والتي تشكل ظاهرة تستحق البحث والدراسة، وهم حسب التسلسل التاريخي(محمود مختار منجزه في عام 1927)،(محمد غني حكمت منجزه في عام 1975)،(احمد البحراني منجزه في عام 2015).

الحدود المكانية: العواصم العربية(القاهرة – بغداد – الدوحة) تماشيا مع ظهور المنحوتات النصبية في هذه العواصم.

تحديد المصطلحات:

العلاقة:

عرفت بأنها " صلة بين شيئين او ظاهرتين بحيث يستلزم تغير احدهما تغير الاخر. وقد تكون مجرد علاقة اتفاق او شبه او تبعية.. والعلاقات متعددة كالتلازم والتساوي وعدم التساوي والأقل والأكثر"(م 9: ص 122).

المكان:

المكان لغة " جمع أَمكنة و أَمَكُنْ وأماكن: الموضع"(م 10: ص771).

المكان اصطلاحا: هو" مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر، الحالات، الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيه بالعلاقات المكانية المألوفة "(م 7: ص69).

التعريف الإجرائي:

العلاقات المكانية: هي العلاقات التي تحدد الصلة او الارتباط بينها وبين المنجز النحتي ضمن الموضع الذي يوضع فيه ضمن نواتج شكلية وموضوعية متكاملة.

الأثر:

من التأثير: **" اثر فيه تأثيرا ترك فيه أثرا، فالأثر ينشا عن تأثير المؤثر"**(م 6: ص226).

التعريف الاجرائي للأثر: ما يترتب من نتاج(بتأثير المؤثر) على تكامل الشكل العام وفق رؤية بصرية منسجمة، ومدركة بصرياً من قبل المتلقي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: التنظيم المكاني ودوره الجمالي

إن المنظومة الثقافية لأية مدينة هي التي تحدد التنظيم المكاني القائم فيها، وتأتي أهمية هذا التنظيم في كونه يشير إلى أهمية دور المدينة بوصفها علامة مكانية، وعادة ما يكون لمركز العاصمة أبعادها السياسية والاجتماعية والجغرافية، وهذه الأبعاد هي من ترسم طبيعة أمكنتها والدلالات المختلفة لها مكانيا وثقافيا، فضلا عن خصوصيتها التي تميزها عن غيرها من المدن حيث ان لكل مدينة شخصيتها وروحها المميزة لها عن غيرها، تبعا لتمييز عادات وتقاليد وحاجات ساكنيها ونشاطاتهم.(م 11:انترنت)

إن التنظيم المكاني هو بناء تركيبي لمفردات وعلاقات تصميمية بحتة تحددها حاجة المدينة ودورها الريادي وانفتاحها الاقتصادي وبالتالي يكون التركيب لمجموعة من المواضع، مؤثثة بمفردات او عناصر منوعة تمتلك قدرة الشد و الجذب سواء كانت متوافقة او متضادة ضمن حدود مكانية واحدة، محكومة بنمط من العلاقات البنائية تربط بعضها مع بعض، وتشكل المفردات أو العناصر وعلاقاتها في مواضعها نظاما ما، تتقبله عين المتلقي بإيقاع بصري يعد محفزا للوصول إلى نقطة الجذب في موضع ما لتلك المفردات أو العناصر، من دون التفريط بالفكرة الموحدة الأساس التي صيغ من اجلها ذلك التركيب.

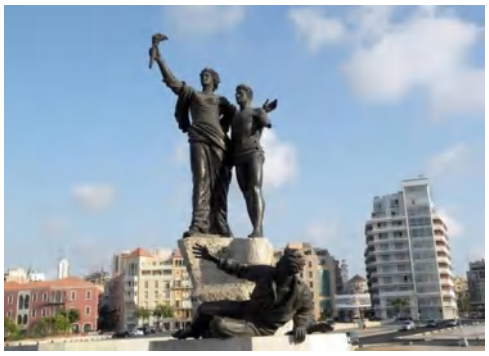
تعد الأمكنة في العواصم العربية أحد العناصر الأساسية لتطبيق ما يعرف بالتوظيف الجمالي للبيئة وللمكان ذاته، فهنا ثمة محاولة للإيفاء بوجود متطلب جمالي، لاسيما وأن المكان صورة من صور العمل الفني التي تمثل الشكل العام الذي يحيط بكل العمل الفني وبالفعاليات الحيوية للمتلقي، فإرادة الإنسان والمستندة إلى معرفته

ورغباته هي الدافع الكبير التي بها يكيف أنماط حياته لبيئة، كما يكيف بها بيئته لأنماط حياته، كما توجد رغبة جادة لمجموعة كبيرة من النحاتين والمعماريين والمصممين، للخروج بنتائج أفضل للعلاقة ما بين المكان والعمل الفني، والنتائج ترتبط بجمال شكل المدينة، وهو ما دعا الفنانين للتعاون مع الدوائر الحضرية لتطوير الشكل التقليدي للمدن، فالقوالب الثابتة للطرز العمرانية السائدة حاليا قد اندثرت، الامر الذي يدعونا كباحثين للنظر في العوامل المؤثرة لإخراج جماليات المكان من جديد، فالمتانة والجمال والمنفعة والموضوعات التي ترتبط بالمجتمع قضايا اساسية في تنفيذ النصب النحتية، والنحات والمعماري يراعي كل هذه المسائل، فهي عوامل متداخلة ومترابطة لاتنفصل إلا للتحليل أو الدراسة وتتطلب منهما التعامل معها كلها في نفس الوقت، وتحتاج منهما الى كل براعتهما وخبرتهما، وقد تنوعت هذه الأنماط وهذه المعالجات وتعددت بتعدد وتنوع أشكال النشاط المتحضر، إذ دأب على طول فترة صراعه الطويل مع البقاء إلى السعي لخلق بيئة صالحة لمعيشته، والتي يشكل المكان العنصر الأهم منها.

ويرد(لوتمان)، وكما ورد في تعريف المصطلحات بأن المكان هو " مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة وغيرها تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة مثل الاتصال، المسافة، وإذا نظرنا إلى مجموعة الأشياء على أنها مكان يجب أن نجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ماعدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني"(م 7: ص69).

حيث ان عملية توزيع المحددات المكانية المتعددة، تخلق حيزا مهما يمكن من خلاله تكوين المحاولات التنظيمية للمفردات الشكلية، التي تبلور سعى النحات للوصول إلى أفضل الصيغ لتحقيق هدفا وظيفيا، يتمثل بإيصال الرسالة الفنية، وفي ذات الوقت غرضا جماليا، يأخذ بالاعتبار التنظيم المناسب والمريح بصريا للمتلقي.

ويأتي اهتمام النحات بالعلاقات المكانية الكلية، التي تربط العمل النحتي مع محيطه، ضمن تكوين فضائي ينبع من إدراك العلاقات الحيوية في بيئته، إلى إدراك نظاما مكانيا مبني على التجانس والقبول. والذي من خلاله تتحدد العلاقات المكانية الترابطية فيما بين المجسم النحتي والفضاء المحيط به، والذي يكون هنا جزءا وعنصر تكاملي متلاصق في التكوين المكاني، ضمن مجموعة أشكال متناسقة او منعزلة ضمن هذا الفضاء، كونه يحدد بنية نظام الشكل النحتي في وحدة واحدة ومتناسقة ذات تأثير مباشر في المتلقي، ضمن إيقاع وتنظيم عام للعلاقات المكانية، وبالتالي إظهار الوحدة الجمالية للمنجز النحتي كما في(شكل 1).



(شكل1) نصب الشهداء– مارينو مازكور 1960

فالتفاعل بين الإنسان والمكان المحيط به يُعد تفاعلاً دينامياً مستمراً، هذا التفاعل يتغير من مكان إلى آخر تبعاً لأنشطة الإنسان المختلفة، فالإنسان ومن خلال ارتباطه بما حوله، يؤكد قيمة تجربته الإنسانية زماناً ومكاناً في ضمن حركة الحياة العامة. " وترتبط الطبيعة الحسية والمادية للمكان وحجمه وحدوده وهويته بحاجات الإنسان، التي ترتبط مقاييسها وتكوينها وحدود مدياتها بتغير النضج الإدراكي والجسدي، والعقلي للإنسان وبتطور طبيعة علاقته وتفاعله بالمحيط الطبيعي والاجتماعي" (م 2: ص46).

المبحث الثاني: العلاقات الفضائية للمجسمات النصبية

ان الأمور الأساسية المرتبطة بالمكان هو الفضاء الذي يعد أحد العناصر التشكيلية المهمة، كونه الحيز الذي يحيط بالكتلة أو الشكل النحتي، وهو المحتوى للعناصر والأسس التنظيمية للمنحوتة،" **ولا يمكن إدراك الشكل دون ذلك الحيز المتكون بداخله حيث مجال إدراك الأشكال وعملية إدراك الفضاء تتم من خلال عدة عناصر تجمع من اجل تكوين حيز يشد الناظر إليه ويصبح ناتجاً أساسيا في نجاح العمل الفني"** (م 7: ص40).

(شكل2) الام والطفل–هنري مور 1924

وتؤشر هذه العلاقات تماسات بين الفضاء والكتلة، حيث يصل إلى المتلقي ناتج تفاعل المجسم النصبي مع المكان وما يتولد من فضاء يحيط به، وكلاهما يتشاطران، الكتلة وتفاصيلها من جوانبها المختلفة " **وان هذا الشيء يخلق فضاء أيضا لما يتضمنه من علاقات فضائية فالدائرة مثلاً نصف أعلى ونصف أسفل ولها داخل وخارج، وهذه العلاقات كافية لخلق فضاء من نوع ما"**(م 3: ص112).

(شكل3) المدينة المدمرة –اوسيب زادكين 1940

وتـدخل بـذلك الأبنيـة المحيطـة والمجـاورة (شـكل 2) والتشجير(شـكل 3) جميعها تؤخذ بنظر الاعتبار كعوامـل قرب وجوار، أو عكسه بحساب حجومها وكتلتهـا وفضـاءاتها مـاذا تحجـب ومـاذا تعيـق. فضـلا عـن كونهـا ستشـكل عنـد احتـواء النصـب جـزءاً مـن الصـورة المدركـة عنـد المشـاهد بمـا فيهـا مـن عناصر، كخطوط وسطوح وكتل وفضاءات وظـلال **" فمعنـى الصـورة يتحـدد عمومـاً بالعلاقـات المكانيـة والزمانيـة التـي تنسـق بـين العناصـر المحسوسـة المسـتمدة مـن الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال والأفكار"**(م 8: ص37).

فإذا كان الفضاء ملازماً للمجسم النصبي، فالمكان بالنسبة له مستقر ومستودع وموضع وجودها وكينونتها، فهو **" وسط غير محدد يشتمل على الأشياء وهو متصل ومتجانس لا تميز بين اجزائه، وذو ابعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع ويمكن بناء اشكال متشابهة فيه " (م 10، ص191)**. ويعد جزء منه ومن الفضاء بالمعنى الأوسع، تحتله الكتلة النحتية بإشغالها حيز كموقع استقرار بين او على مواد أخرى، هي أوسع من حيث المساحة او القياسات او الفضاء فتلازم المنحوتة موقعها في هذا المكان او ذاك.

ولعل تطور الحياة وما صاحبها من تعقيد وانعدام الهدوء وكثرة الضجيج الذي نتج عن ذلك في المجتمع، قد أدى إلى إحداث أثر واضح في تصرفات الإنسان وسلوكياته. كما ان عملية التوظيف الجمالي تعتمد على قدرة المنفذين ومهارتهم الإبداعية لضرورة توظيف هذا المكان أو ذاك. وبما يخدم الشكل العام والمتطلب الوظيفي لكل منهما، فضلا عن دور التلقي والتلقي التفاعلي حين يؤطر المكان بوصفه مكان جمالي، وهنا تأتى عملية التوظيف الجمالي عن طريق الفهم وإدراك أن الشيء قد اتخذ الشكل الذي هو عليه لكي يؤدي وظائف خاصة وينفع في خدمة أغراض خاصة الذي يُعدَ بالضرورة المحرك الأساسي والدافع الذي يقف وراء المبادرات المستمرة لتغيير الشكل العام للمدينة وللبيئة الطبيعية التي تحيط بنا، ففي محاولاتهم تحطيم قيود التقاليد والبدء من جديد، كانوا قد اتخذوا مما هو أولي وبدائي مثلا عليا ، وذلك على حساب ما هو متنوع ومتطور .

إن ما أفرزته التجربة الصناعية والتداخل فيما بينها وبين الاعمال النحتية قد يسرت من توظيف الخامات الجديدة، وأليات المعالجة المستحدثة كتقنية غير مألوفة سابقا فقد كان لظهور المواد الجديدة والأفكار الجديدة في توظيف هذه المواد دور في ظهور فكر جمالي جديد يمثل الحركة الحديثة التي وظفت خزين التراث الثقافي والحضاري للعصور الماضية، فالمواد والخامات جديدة الاستخدام في النصب النحتية كالزجاج والحديد وطرق تشكيلها، أحدثت تشكيلات عمرانية حديثة ومعاصرة، فقد تطلبت قدرة عالية على فهم طبيعة هذه المواد ومعرفة آلية تشكيلها وتوظيفها لتلبي الغرض المرجو من وجودها، إذ يبدو أن التشكيل والتوظيف جمالياً هو محاولة جعل المادة الخام تتضمن ملائمة تامة لغرض ما. وعليه فإن اكتشاف علاقات الفضاء من خلال مشاهدة المجسم النصبي، بنقلات في النظر تجول هذا السطح او ذاك في المكان، ضمن مشهد متكامل يتم من خلاله إدراك الصورة ككل(شكل 4) حيث تنتقل صور نقاط السطح المرئي جميعها وبواسطة الأشعة الضوئية المنعكسة عنه، عبر شبكية العين الى مركز تفسير الرؤية، لتتكون صورة طبق الأصل لنقاط ذلك السطح جميعها **" وهكذا تصبح كل نقطة مرئية، نقطة في مجال ما وتتجمع حولها إشعاعات يحسها الرائي- لخطوط من الحركة الممكنة حولها. وهذا هو مصدر تصورنا المكاني للمرئيات فجمهرة الانطباعات الشبكية توزع على نحو يمثل لنا ما نقصده بكلمة سطح"**(م 5: ص113).

ومن هنا نلاحظ تداخل العلاقات بين المجسم النحتي وفضائه وما لهذا من اثر عند المتلقي، **" وهو ما يجب على النحات ان يفعله بان يكافح باستمرار للتفكير بالشكل واستخداماته وهو في تكامله المكاني التام، فهو يتصور في ذهنه شكلاً حركياً من كل جوانبه الدائرية، انه يعرف حيث ينظر إلى احد الجهات الحالة التي تبدو عليها الجهة الاخرى، وعليه ان يوجد نفسه مع مركز الجاذبية فيه ومع كتلته ووزنه، انه يدرك حجمه على انه الحيز الذي ياخذ الشكل مكانه في الهواء"**(م 4: ص187). فثبات المتلقي او عدمه إزاء المجسم النحتي المستقر بموضوعيته ومضمونه، والمحتل لموقعه ومكانه يؤشر ثبات هذا الاستقلال لذاته للعمل النحتي حيث تبقى قائمة لان لها مضموناً موضوعياً، محدد الحدود، مستكفياً بذاته(م 13: ص24).

ذلك إن المكان والذي هو جزء من البيئة المحيطة بالتمثال والمحتضنة له ويؤثر ويتأثر به وان الجانبان المكان والتمثال يحملان مقداراً من التأثير المتبادل حيث يجب أن لا يكون أحاديا أو مخالفاً لمعطيات الجانب الآخر من الجذب والاستقطاب والانتباه للمتلقي" **فالشكل النحتي على صلة وثيقة بمحيطه. فمن المستحيل صنع**

تمثال.. دون إن يؤخذ بنظر الاعتبار الموضع الذي يفترض بالأثر ان يشغله.. ولا يجوز تصميم العمل الفني إلا من خلال صلاته المستقبلية مع محيط خارجي محدد. ومع تنظيمه وشكله المكاني "(م 13: ص 6). حيث تدرك كمجموعة معاً فلابد أن يظهر هذا الكل منسجماً، وإمكانية حل التناقضات من خلال عملية التنظيم للوصول إلى نتائج من شانها تعزيز البنية المتكونة من منظومات ذات علاقات متناسبة لتشكيل متكامل.

إن علاقة الإنسان ببيئته التي يعيش فيها، تجسد في أبسط صورها نموذجاً فريداً للانتماء إلى الطبيعة المألوفة لدينا، فالعلاقات المكانية والفضائية للمجسمات النصبية هي ضمن حاجة الإنسان اليومية لان يتمتع بصريا بانسجام وتكامل يضفي للشعور ببعض مظاهر العاصمة الهادئة أو الثائرة، الباردة أو الدافئة، لذلك يمكن أن نعد هذه العلاقة مفهوماً وجوهراً للفن، فضلا عن كونها تعبيراً عن العلاقات البشرية مع المكان وعلاقاتهم بعضهم ببعض في المكان الذي يصبح عندئذ جزءاً من تلك العلاقة.

مؤشرات الإطار النظري

أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري تتلخص بما يلي:

1. اعتماد العلاقات التكوينية المحددة للمجسم النحتي يأتي من دراسة العناصر النحتية والمفردات الإنشائية المحيطة بها فضلا عن نمط العلاقات الشكلية فيما بينها ومقدار التداخل الشكلي المتحقق مكانيا.
2. تتجسد العلاقات المكانية بين أبعاد المجسم النحتي وما يحيطه من مقتربات مكانية من وتكون هذه العلاقات ضمن التكوين الفني وتشكل تناغماً فيما بينها بحيث تؤشر هذه العلاقات تماسات بين الفضاء والكتلة ناتج من تفاعل المجسم النصبي مع المكان وما يقدمه للمتلقي من نسق متكامل.
3. التنظيم المكاني للمجسم النحتي يتحدد من خلال المنظومة الثقافية الخاصة لكل مدينة ويعتمد بالأساس على البناء التركيبي لمجموعة من المواضع المتوافقة ضمن حدود مكانية واحدة محكومة بنمط من العلاقات البنائية تربط بعضها مع بعض.
4. يكون التنظيم محفزا لعين المتلقي للوصول إلى نقطة الجذب دون التفريط بالفكرة الموحدة حيث يعتمد على العلاقات المتجانسة بين الأشكال المختلفة ضمن حيز مكاني واحد لبناء علاقات مكانية مألوفة ومتكاملة لتحقيق هدفا جماليا ووظيفيا.
5. يعتبر الفضاء أهم العناصر في العلاقات المكانية الترابطية وعنصر تكاملي في التكوين المكاني.

6. إن ناتج تفاعل المجسم النصبي مع المكان وما يتولد من فضاء يحيط به، هو ما يصل إلى المتلقي ضمن إطار مفهوم مكاني.
7. تتحقق العلاقات الفضائية من خلال اكتشاف العلاقات المكانية ضمن مشهد متكامل حيث ان المكان جزء من البيئة المحيطة بالتمثال والمحتضنة له ويؤثر ويتأثر به وان الجانبان المكان والتمثال يحملان مقداراً من التأثير المتبادل للمتلقي.
8. يكون تصميم العمل النحتي من خلال صلاته المستقبلية بمحيطه وتنظيمه وشكله المكاني.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من أعمال النحاتين العرب الرواد والمعاصرين الذين لديهم منحوتات نصبية، مقامة في الساحات والأماكن العامة في عدد من العواصم العربية، وبحسب اطلاع الباحثان على المصادر العربية تم حصر مجتمع البحث في أعمال النحاتين الذين لديهم بصمة نحتية متميزة ولهم اثر في حركة النحت العربي المعاصر من خلال منجزاتهم في الأماكن والساحات العامة اذ بلغ عددها(10) مجسمات نصبية.

عينة البحث:

اختار الباحثان(3) نماذج مختلفة من المنحوتات النصبية، مثلت نماذج لعينة يمكن إن تمثل مجتمع البحث وبطريقة الاختيار القصدي على وفق شروط وضعها الباحثان:

1. منحوتات نصبية لنحاتين لديهم بصمة واضحة في المشهد التشكيلي العربي.
2. منحوتات نصبية تعد ظاهرة تعكس المعلم الحضاري والتاريخي للمدينة أو ارتبطت بحدث أو تاريخ او مناسبة معينة.
3. منحوتات نصبية تتناسب مع موضوعة البحث وأهدافه.

أداة البحث:

من اجل تحقيق أهداف البحث والكشف عن العلاقات المكانية اعتمد الباحثان المؤشرات المعرفية التي انتهى إليها الإطار النظري، بوصفها أداة للبحث، تسهم في إغناء التحليل فضلا عن أداة الملاحظة.

منهج البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل نماذج عينة البحث، تماشيا مع هدف البحث من خلال وصف عام للمنحوتات النصبية وتحديد المنطلقات المعرفية و الجمالية العامة للعينة.

نماذج العينة

أنموذج رقم(1)

اسم العمل: نهضة مصر
سنة الانجاز: 1927
اسم النحات: محمود مختار
مكان العمل: القاهرة - مصر
خامة العمل: حجر الكرانيت

مجسم نصبي من حجر الكرانيت الوردي يمثل امرأة بزي الفلاحة المصرية واقفة بارتفاع 7 متر تضع أصابع يدها على رأس منحوتة نصبية تمثل أبو الهول بطول 8 متر واليد الأخرى ترفع الحجاب عن عينها بينما التمثال الرابض يحاول النهوض بدلالة حركة القدمين الاماميتين.

يقع هذا العمل وسط ميدان جامعة القاهرة في الجهة المقابلة للمدخل الرئيسي للجامعة والذي سمي(ميدان النهضة) حيث ثبت في هذا المكان عام 1955 بعد مرور28 سنة على وضعه ميدان باب الحديد(رمسيس حاليا) في القاهرة. وجاء ذلك للتأكيد على دلالات المنجز التعبيرية التي يريد النحات ايصالها للمتلقي، مما يعطي بعدا تداوليا ثقافيا اوسع واغنى. وتعد هذه المنحوتة النصبية من الرموز السياسية لمصر الحديثة وله دلالات خاصة فى الإشارة للأحداث السياسية التى مرت بها مصر فى تلك الفترة الهامة حيث كانت مصر تطالب بالاستقلال.

يلاحظ من خلال هذه المنحوتة النصبية، ان العلاقات المكانية موحدة ضمن إطار مفهوم مكاني ذي طبيعة محددة تمثل تجسيداً حقيقياً لرغبة الإنسان في التعبير عن وجوده وكيانه المادي والمعنوي، ومن خلال توهج الأحداث السياسية تتوضح أهمية القيم والمفاهيم المكانية في تكوين المجالات ذات الطبيعة الثورية التي تشكل متنفسا للجماهير للتعبير عن مكنونات الغضب وبالتالي يكون هذا العمل هو بمثابة التعبير الثوري الذي يتفاعل مع الفرد والمجتمع.

فمعنى هذا المجسم يتحدد من العلاقات المكانية والزمانية في آن والتي تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من التاريخ والحضارة المصرية العريقة. فالتنظيم

المكاني في هذه المنحوتة النصبية يتحدد من خلال المنظومة الثقافية الخاصة للبلد، ويعتمد بالأساس على البناء التركيبي لمواضيع متوافقة ضمن حدود مكانية واحدة، فضلا عن كونها محكومة بنمط من العلاقات البنائية التي تربط بعضها مع بعض رغم الفارق التاريخي. وبالتالي يكون لتكوين الشكل الهرمي ككل محفزا لعين المتلقي للوصول الى نقطة الجذب دون التفريط بالفكرة الموحدة من خلال العلاقات المتجانسة بين الأشكال المختلفة ضمن حيز مكاني واحد تحتويه قاعدة واحدة لبناء علاقات مكانية مألوفة ومتكاملة لدى المتلقي لتحقيق هدفا جماليا وثقافيا وتاريخيا.

أنموذج رقم(2)

1. اسم العمل: شهرزاد وشهريار
2. سنة الانجاز: 1975
3. اسم النحات: محمد غني حكمت
4. مكان العمل: العراق – بغداد
5. الخامة: البرونز + حجر

مجسم نصبي يصور ابرز شخصيات قصص الف ليلة وليلة(شهرزاد وشهريار)، تقع هذه المنحوتة النصبية في الحديقة العامة المطلة على نهر دجلة وتحديدا كورنيش شارع أبو نؤاس يبلغ ارتفاع تمثال شهرزاد 4 متر طول وتمثال شهريار ارتفاعه 3 متر. حيث يرتكز المجسمان فوق مدرجات حجرية بارتفاع 2 متر. يلاحظ من خلال هذا النصب الاختيار الموفق للمكان من حيث انسجامه مع الفضاء المحيط به، واعتماد العلاقات المكانية المحددة للمنحوتة النصبية وذلك من خلال دراسة العناصر المحيطة به فضلا عن الاهتمام بنمط العلاقات الشكلية فيما بينها ومقدار هذا التداخل الشكلي المتحقق مكانيا. حيث يمكن للمتلقي اكتشاف العلاقات المكانية من خلال مشاهدة أجزاء المجسم النصبي بنقلات في النظر تجول حول هذا السطح منسجما مع الفضاءات المتكون ضمن مشهد درامي متكامل يتم من خلاله إدراك الصورة ككل حيث يكون المتلقي جزءا من العمل ومكملا له.

وتدخل المناطق الخضراء والأشجار جميعها كعوامل قرب وجوار للمجسم، مع انسجام حجومها وكتلتها وفضاءاتها دون أن تحجب أو تعيق نظر المتلقي واستمتاعه

بالمشهد. فضلا عن كونها تشكل مع النصب جزءاً من الصورة المدركة عند المشاهد بما فيها من عناصر وكتل محاكاتا لأصل الحكاية التي رويت في ذات البيئة.

فضلا عن **موقعه** قريبا من الشارع الرئيسي لمرور العجلات اذا يشكل تلقي العمل من داخل المركبات مفصلا اساسيا في منظومة التلقي لما فيه من تكامل وحضور في ذهنية المجتمع لاعتماد النحات على حكاية تمثل الموروث الشعبي للمكان وتختزل الكثير من حكايا الف ليلة وليلة فيه.

فمثل هذا **العمل** الفني الذي يعكس خصب المخيلة البغدادية القديمة ذات البلاغة العالية فانه في ذات الوقت يعكس حضور هذه الثقافة في بغداد المعاصرة فهو ليس مجرد نصبا نحتيا وانما محطة ثقافية وفكرية لطالما اقيمت جواره الكثير الانشطة الثقافية والفنية.

أنموذج 3

اسم العمل: التحدي
سنة الانجاز:2015
اسم النحات: احمد البحراني
مكان العمل: الدوحة – قطر
خامة العمل: البرونز

يقع هذا المجسم النصبي المنجز من مادة البرونز في مدخل قاعة(روسيل الرياضية) في الدوحة – دولة قطر، وهي قاعة رياضية متعددة الأغراض أقيمت عليها بطولة العالم الرابعة والعشرين لكرة اليد في العام 2015، حيث أطلق على هذا العمل اسم(نصب التحدي) وهو عبارة عن سلسلة من المنحوتات النحتية البرونزية تصور خمسة أيادي تمتد نحو السماء ضمن فضاء مفتوح وبارتفاعات مختلفة، إحدى هذه الأيادي تمسك(كرة يد) بمواجهة الأيادي الأربعة المفتوحة باتجاه الكرة.

إن التنظيم المكاني يتوضح هنا من خلال البناء التركيبي لمفردات ذات علاقات تصميمية بوحدة الموضوع وبتكرارية متعمدة وفق متطلبات الحالة تحددها حاجة هذه القاعة ودورها في احتضان البطولة فضلا عن انفتاح المدينة الاقتصادي لبلورة مواضيع تشجع الجمهور على الحضور والتفاعل مع هذه النصب التي تتحرك بصريا بوجود المتلقي ضمن فضائها.

وبالتالي يكون هذا التركيب يحوي عناصر تمتلك قدرة الشد و الجذب ضمن حدود مكانية واحدة، محكومة بنمط من العلاقات البنائية المترابطة بعضها مع بعض، لذلك وضع النحات هذا النصب النحتي مباشرة على الارض ليوحي الى فكرة التداول التفاعلي من جهة وفكرة التحدي من جهة اخرى فالايادي التي تخرج من باطن الارض كأنها تحاول اثبات وجودها في مثل هذه البطولة العالمية.

ويلاحظ ان هذه المفردات أو العناصر وعلاقاتها في مواضعها يتشكل منها نظاما ما، تتقبله عين المتلقي بإيقاع بصري يعد محفزا للوصول إلى نقطة الجذب في موضع ما لتلك المفردات أو العناصر، من دون التفريط بالفكرة الموحدة الأساس التي صيغ من اجلها ذلك التركيب وهي جانب التحدي في كرة اليد.

ويلاحظ ان الأبنية المجاورة تدخل كعناصر مكملة لفكرة العمل وكعوامل قرب وجوار، ضمن حجومها وكتلتها وفضاءاتها. فضلا عن كونها تشكل عند احتوائها هذا المجسم النصبي جزءاً من الصورة المدركة عند المشاهد بما فيها من عناصر.

وقد تصدرت مدينة الدوحة المشهد الثقافي والرياضي من بين عدد من العواصم العربية من حيث تطبيقها للمعايير الدولية للبنى التحتية في بناء المدن الرياضية والملاعب النموذجية وتسخير الموارد المالية والبشرية لصالح الخطاب الثقافي والرياضي مقرونا بالجانب العمراني الجمالي المعاصر والتي اثمرت مؤخرا لاحتضان بطولة كأس العالم لكرة القدم 2022.

النتائج والاستنتاجات

بعد تحليل ومناقشة نماذج عينة البحث تمكن الباحثان التوصل الى مجموعة من النتائج وكما يلي:

1. تباين المنحوتات النصية من حيث استقراء علاقتها بالمكان فبعضها يعبر من خلال ما تحتويه من تكوينات ورموز نحتية، بأسلوب مباشر عن مواضيع مجتمعية أسطورية، لها صلة وثيقة بحضارة المدينة كما في النموذج رقم(1) وأحيانا لها ارثها ومرجعها التاريخي الأصيل كما في الأنموذج رقم(2) وبعضها يتعلق بحدث معين كما في الأنموذج رقم(3)، مما يعني ان التنظيم المكاني يكون محفزا بشكل مباشر لعين المتلقي للوصول الى نقطة الجذب والإثارة والتفاعل أحيانا.
2. احتوت المنحوتات النصبية على فكرة موحدة كما في النماذج(1، 2،3) من خلال العلاقات المتجانسة بين الأشكال ضمن حيز مكاني واحد، لبناء علاقات مكانية مألوفة ومتكاملة حققت هدفا جماليا ووظيفيا وهذا مايميز النصب النحتية قيد البحث.
3. تستخدم الخامات الطبيعية في عمل المنحوتات النصبية لتكون جزءا من طبيعة المكان فضلا عن الاعتماد على الإضاءة الطبيعية في إبراز سماتها التكوينية.
4. المنحوتات النصبية التي تنجز بنوع من الفخامة والأحجام الكبيرة هي عادة ما تكون مهيمنة على المكان، وتتناسب مع المحيط بشكل متبادل، وهذا يتوضح في جميع نماذج العينة. حيث تتحقق العلاقات المكانية ضمن مشهد متكامل يكون المكان جزء من البيئة المحيطة بالتمثال والمحتضنة له يؤثر ويتأثر بها بحيث يكون الجانبان المكان والمنحوتة النصبية يحملان مقداراً من التأثير المتبادل للمتلقي وهو ما يتوضح في جميع نماذج العينة.
5. تتناغم المنحوتات النصبية مع ما يحيطها من مقتربات مكانية ضمن التكوين الفني العام للمكان حيث تتحدد العلاقات المكانية بين أبعاد المجسم النصبي وما يحيطه بحيث تؤشر هذه العلاقات تماسات مباشرة بين الفضاء والكتلة ناتج من تفاعل المجسم النصبي مع المكان وما يقدمه للمتلقي من نسق متكامل.

التوصيات

يوصي الباحثان بما يلي:

1. ضرورة دراسة العلاقات المكانية للمنحوتات النصبية قبل الشروع بالانجاز من خلال لجنة مشتركة متخصصة.
2. دراسة الأماكن الحالية للعديد من المنحوتات النصبية في عدد من العواصم العربية وإعادة النظر في تنظيمها المكاني وتأهيلها وفق تنظيم جمالي متجانس.
3. اعتماد نماذج المصغرات(الماكيت) في دراسة العلاقات المكانية للمجسمات النصبية.

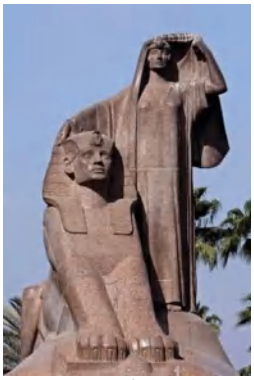
ثبت المصادر

1. توفيق، محمد سعيد. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور. دار التنوير، بيروت، 2.1983.
2. الخفاجي ، مكي عمران: جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،1999.
3. رسل، برتراند. الفلسفة بنظرة علمية. تلخيص وتقديم د. زكي نجيب محمود. القاهرة، 1960.
4. روجرز ، فرانكلين. الشعر والرسم. ترجمة: مي مظفر. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
5. سانتيانا، جورج. الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، دار الانجلو المصرية، القاهرة، 1966.
6. صليبا ، جميل. المعجم الفلسفي، ج1، ط1. دار الكتاب اللبناني – بيروت، 1971.
7. لوتمان ، يوري: جمالية المكان(مشكلة المكان الفني). ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، الدار البيضاء، المغرب 1988.
8. مطر ، أميرة حلمي. مقدمة في علم الجمال. دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1976.
9. مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية جمهورية مصر العربية، القاهرة، 1979.
10. المنجد في اللغة والإعلام. دار الشرق، بيروت، ط 23، 1973.
11. نضال محمد. الأساليب الفنية للرسامات العراقيات، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، الرسم، 1998.
12. هيغل . فن النحت. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت، 1980.

(ملحق 1) مجتمع البحث:

نصب صلاح الدين الأيوبي
للنحات عبد الله السيد – دمشق - سوريا

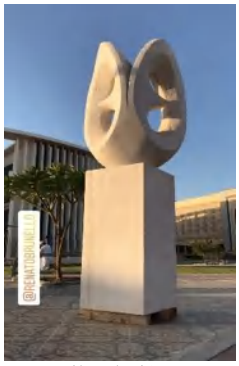
نصب الشهداء
للنحات جرجس سعيد – طرابلس - ليبيا



نهضة مصر
للنحات محمود مختار - القاهرة مصر

نصب شهداء بيروت
للنحات نحته النحات الإيطالي مارينو مازاكور بيروت – لبنان

تصب شهرزاد وشهريار
للنحات محمد غني حكمت – بغداد العراق

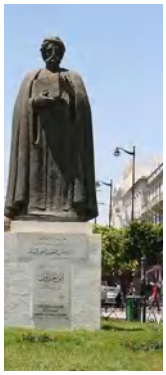


تمثال المزولة
– للنحات علي الجابري – مسقط - سلطنة عمان

نصب التحدي
– للنحات احمد البحراني - الدوحة - قطر

نصب الشهيد
للنحاتين بشير يلس والخطاط سكندر عبد الحميد والنحات البولوني ماريان كونشني - الجزائر

نصب الأم المنتظرة
للنحات محمد غني حكمت
–
المنامة - البحرين



تمثال ابن خلدون
للنحات الراحل
زبير التركي -
تونس

علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي في بعض الخطوط العربية

The Functional Dimension Relationship with Formal Diversity in some Arabic Calligraphy

د احمد مزهر Dr Ahamed Mazehr

كلية الفنون الجميلة Fine Arts college

جامعة واسط Waset University

Iraqiwor1@yahoo.com

الكلمات المفتاحية: البعد الوظيفي –التنوع الخطي – الخطوط العربية

ملخص البحـــث :-

ضم البحث أربعة فصول , اشتمل الفصل الأول منها على مشكلة البحث وأهميته , والأهداف , والحدود , ومصطلحات البحث .

أما الفصل الثاني فقد تضمن أربعة مباحث تناول المبحث الأول الوظيفة واهميتها بالنسبة للاحتياجات العامة للمجتمع , فيما تناول المبحث الثاني الشكل واهميته كاداة معبرة للوظيفة , وقد تناول المبحث الثالث خط النسخ من الناحية الفنية والتاريخية واهم مجوديه , فيما تم استعراض تاريخ ونشوء خط الرقعة في المبحث الرابع , ومن خلال هذه المباحث ظهرت مؤشرات الإطار النظري .

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث واعتمد فيه على جدول مقارنة بين اشكال حروف خطي النسخ والرقعة كأداة للبحث , وقد ظهرت بعض النتائج من خلال الاطار النظري وجدول المقارنة , نذكر منها:

1- ان الحروف العربية النسخية هي اكثر الحروف استعمالا في تدوين القران الكريم وكتب السنة وكتب الدين بين الامم وذلك لسهولة قراءته وعدم اللبس فيه , وقد بقي خط النسخ الغالب على بقية انواع الخطوط في تدوين المخطوطات الدينية حتى في الفرس .

2- تعد الحركات الإعرابية من العناصر الأساسية التي تدخل ضمن الوظيفة اللغوية من جهة الوضوح والمقروئية , أما الحركات فيستعان بها لاستكمال جمالية هذا الخط وإحكام توازناته .

3- جاء خط الرقعة نتيجة لدواعي الحاجة الى خط يتميز بالبساطة والسرعة في الانجاز , ويتسق مع حركة اليد الطبيعية , فضلا عن الجمال , فهو خط يصلح للاستخدام اليومي وليس للأعمال الفنية .

Kay words; Functional dimension -Formal diversity- Arabic Calligraphy

Research summary

The thesis included four chapters, the first chapter included the research problem and its importance, objectives, limits, and search terms As for the second chapter, it included four sections

the first topic dealt with the function and its importance in relation to the general needs of society, while the second topic dealt with the form and its importance as an expressive tool for the function . Through these investigations, the indicators of the theoretical framework emerged

As for the third chapter, it included the research procedures and relied on a comparison table between the forms of the Naskh and Raq'ah script letters as a research tool. Some results appeared through the theoretical framework and the comparison table, including

The Arabic script is the most frequently used letter in transcribing the Noble Qur'an, Sunnah books, and religious books among nations, due to its ease of reading and unambiguousness. The Naskh script remained dominant over the rest of the scripts in writing religious manuscripts, even in the Persians

Syntactic movements are one of the basic elements that fall within the linguistic function in terms of clarity and readability. As for the movements, they are used to complete the aesthetics of this line and tighten its balance

The Al-Raqqa line came as a result of the need for a line that is characterized by simplicity and speed of completion, and is consistent with the natural movement of the hand, as well as beauty. It is a line suitable for daily use and not for artwork

الفصل الأول

مشكلة البحث

يعد الخط العربي من الفنون التي حظيت بمظاهر الإبداع ويمتاز بتجرد إشكال حروفه , فضلا عن اتسامه بخصائص شكلية متنوعة الخطوط العربية حسب الحاجة لتلك الأنواع التي أعطت الخط العربي سمة جمالية من خلال هذا التنوع وذلك كل حسب وظيفته نظراً للقيمة الاعتبارية لهذا الفن لما يحمل من قدسية في نفس الفنان المسلم وذلك من خلال كثرة استخدامه في كتابة المصاحف والأحاديث النبوية الشريفة فضلا عن استخدامه في كتابة الأشرطة الكتابية للعتبات المُقدسة كونها تمثل أماكن للعبادة والتبرك ، كما وتعد ميدان جمالي تزييني لتلك العتبات من خلال تصاميم التكوينات الخطية سواء كانت أشرطة أو أشكال هندسية اتسمت بالضبط القواعدي للخطوط المستخدمة حسب اختلافها .

ولكل نوع من أنواع الخط العربي شكلاً مستقلا بذاته عن غيره من الخطوط , إذ اتسم كل نوع بخصوصية تامة من الناحية الشكلية الخاصة بنوعية الخط فضلا عن اتسام بعض من هذه الخطوط بتعددية أشكال الحروف المفردة للحرف الواحد منها واختلاف تسميات الأسلوبية للنوع الواحد من هذه الخطوط , كخط الثلث الذي تعددت أسماء أساليبه , فضلا عن تفاوت المساحات لكل خط عن الآخر فيما بينها من الخطوط العربية , إذ البعض منها ما يحتاج إلى مساحة أوسع من غيره من الخطوط , فضلا عن اختلاف تسمية هذه الخطوط فقد اتخذت بعض من هذه الخطوط تسميتها من خلال الوظيفة التي وظفت فيه تلك الخطوط , وهناك بعض الخطوط استحدثت لاستخدام معين ولجهة معينة سواء كانت للدواوين أو للمكاتبات أو لتلبية السرعة المطلوبة

للكتابة , والبعض من هذه الخطوط سميت على أسماء مبتكريها من الخطاطين المجودين , ولذا يسعى هذا البحث لتعليل تسمية بعض الخطوط للأسباب التي من خلالها أخذت هذه التسميات ومعرفة كيفية ظهور هذه الخطوط , فضلا عن معرفة استخدام تلك الخطوط للوظيفة التي استخدمت فيه دونا عن باقي الخطوط , فضلا عن استعراض مراحل تطور هذه الخطوط تاريخيا وفنيا من خلال تطور أشكال حروفها وذلك من قبل الخطاطين المجودين وبيان أهم هؤلاء المجودين لتلك الخطوط , كذلك اتساع ميادين استخدام هذه الخطوط وعدم اقتصار استخدامها للجهة التي أسست لأجلها.

ومن هذه المقدمة تتحدد مشكلة البحث من خلال الإجابة عن التساؤل الاتي :

(ما هي علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي في بعض الخطوط العربية ؟)

أهمية البحث

تتجلى اهمية البحث الحالي فيما يلي :-

1 ــ من الممكن أن يفيد هذا البحث المعنيين بهذا الفن من خلال توظيف الخطوط كل حسب نوعه , كدلالة تعبيرية في نتاجاتهم الفنية .

2 ــ توثيق ارث فني خاص بميدان الخط العربي بانواعه المتعددة .

3 ــ قد يفيد الاقسام المعنية بفن الخط العربي من الناحية الفنية والتاريخية .

4 ــ قد يفيد اشراكه في نتاجات الفنون الاخرى كالفنون التشكيلية , من خلال تنوع واختلاف اشكال حروف الخط العربي بانواعه المجردة .

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى كشف (علاقة الأداء الوظيفي بالتنوع الشكلي في بعض الخطوط العربية) ويتحقق ذلك من خلال معرفة :-

أ- البعد الوظيفي لكل نوع من أنواع الخطوط العربية .

ب – التنوع الشكلي لتلك الخطوط وسبب تسميتها .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالآتي :

الحدود الموضوعية - بعض الخطوط العربية مثل (النسخ , والرقعة)

مصطلحات البحث

العلاقة :

العلاقة لغةً:-

وهي من (علقه به علوقاً وعلقاً) وعلاقة هواه وأحبه و (علق الشيء بالشيء) ناطه به وجلعه معلقاً و (تعلق الشيء)

والعلاقة ماتعلق به الرجل من صناعة وغيرها , وكذلك عرفت على أنها: (لحظة ضرورية في التفاعل بين جمع الظواهر وتحددها الوحدة المادية للعالم وعلاقة الأشياء موضوعية مثل الأشياء ذاتها فوجود كل شيء يتوقف على المجمل الكلي لعلاقته بالأشياء الأخرى في العالم الموضوعي) (الرازي , 1974 , ص 297)

العلاقة اصطلاحاً:

عرفت على أنها (التفاعل الحاصل بفعل عناصر التصميم ووسائطها التنظيمية، وتكون عامل ربط بين وحداته البنائية) (الربيعي , 1997 , ص 7)

الوظيفة :

لغةً : عُرفت على أنها (من كل شيء وجمعها الوظائف , الوظف أو ظيف الشيء على نفسهِ أو وظفهُ توظيفاً , ألزمها إياه وجاء يظفهُ أي يتبعهُ). (ابن منظور , مجلد 5 , 1956 , ص32)

وعرفت الوظيفة من الفعل (وظف , وظَف كلمة تدل على تقدير الشيء ويقال وظفت لهُ : أي قدرت له شيء) . (ابن زكريا , ج 3 , 1979 , ص 122)

اصطلاحاً : عُرفت(أنها فعل شخصية تعرف من وجهة نظر أه ميتها لمسيرة الفعل) (بروب فلاديمير , 1989 , ص77)

وعرفها ((سكوت)) (على انه الفائدة المعنية التي يحققها الشيء) (روبرت , 1950 , ص 7)

وعُرفت أيضاً بأنها (مظهر خارجي لأوصاف أشياء معينة في نسق معين مع العلاقات مثل وظيفة الحواس , وظائف النقود , وظائف الدولة , ...الخ) (روزنتال , 1980 , ص586)

التنوع : (نوَّعَ : تنويعاً الشيء ، جعله أنواعاً . تنوَّعَ الشيء : صار أنواعاً . النوع جمع أنواع : كل صنف من كل شيء) (المنجد , ط 27 , 1984 , ص847)

الشكل :

الشكل لغةً :

(الشكل بالفتح، الشبه والمثل. والجمع أشكال وشكول) (ابن منظور , مجلد 5 , 1956 , ص395)

(المثل تقول: هذا على شكل أي على مثاله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، وشاكلة الإنسان، شاكله وناصيته وطريقه، وشكل الشيء صورته المحسوسة المتوهمة، وتشكيل الشيء تصوره وشكله صوره) (ابن منظور , مجلد 5 , 1956 , ص 156)

(هذا شكله أي مثله، وقلت أشكاله، ولهذه أشكال وشكول، وهذا من شكل ذاك من جنسه) (الزمخشري , 1948 , ص 51)

الشكل اصطلاحاً:

وهو (تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل وكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها إلى رقم) (ريد هربرت , 1986 , ص 89)

وعرف أيضا (انتظام المرئي من الهيئات والكتل وترتباتها) (عبد الرزاق , 1999, ص 12)

الشكل كتعريف إجرائي:

إزاء ما تم تحديده من توضيحات ومفاهيم عن مصطلح الشكل، يمكن تحديد المفهوم الإجرائي له وفقاً لخصوصية البحث ومشكلته وطبيعة أهدافه بالشكل الآتي:

الشكل: تناغم الحروف والكلمات فيما بينها، وقد تكون دلالات لوسيلة التعبير من خلال تكوينات هذه الحروف والأشكال لأداء جانب وظيفي أو جمالي أو كلاهما معاً.

الفصل الثاني

المبحث الأول:

الوظيفة

انطلق مفهوم الوظيفة مع بداية الإنسان الأول , إذ ظهر في البداية علم البيولوجي عندما استخدم من علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجيا) , وقد بدأت بوادر هذا العلم أول ظهورها (عند الإغريق العلماء مابين عامي (130 ـــ 200 م) بأعمال جاليتوس التي أدت الى نشأت التشريح وعلم وظائف الأعضاء) (ماير ارنست , 2002 , ص 124) , وقد مر علم وظائف الأعضاء بتطورات متقدمة منذ الإنسان البدائي الذي لابد أن يكون قد وعى أن كل عضو له وظيفته الخاصة التي ينبغي عليه أن يؤديها .

وقد تجاوز مفهوم الوظيفة البيولوجيا إذ امتد إلى الحقول المعرفية الأخرى كافة كونها تعد جزء بنائيا في حياة الإنسان (الطبيعية والتطبيقية) بما فيها الفنون بوصفها نتاج وتعبر عن الروح للإرادة الكلية والانفعالات اللاادراكية للفنان إذ إن وظيفة الفن الحقيقي تكمن في صورته , وعليه يتأكد لنا ان (ظهور الفكرة الى حقيقة مؤداها . ان الفنان يستبعد من إنتاجه الفني أثناء عمله كل ما هو خارجي طارئ ويستمسك بكل ما يتم عن التلقائية الداخلية التي يصدر عنها الشكل والجوهر) (عبد الفتاح , 1968 ,

ص 177) فالفن يوضح مباشرة الأنموذج والدائم , ولذا فقد كثرت فيه التأملات وان أولى موجات الإنسان في التاريخ كانت ذات طابع نفعي ووظيفي سواء كانت رسوم أو أدوات حجرية أو طقوس روحية كونها ترتبط بحياة الإنسان لتحقيق الاستقلال والسعادة إذ حاول أن يربط ماتبتكره أنامله مع الغرض الوظيفي الذي يؤديه العمل الفني .

وفي عصر الحداثة اصبح مفهوم الوظيفة مقترنا بمفهوم الجمال بشكل كبير إذ يتطلب طرح وجهات نظر فلسفية عديدة في تحليل معنى الوظيفة ومفهوم الجمال المقترن بها , لكن قيمة الجمال في الاعمال الفنية تنطلق من كونه يرتبط بمنفعة ووظيفة وفائدة واداء , اذ يفقد أي عمل كان قيمته كوجود بدون تحقيق وظيفته التي يؤديها .

فالوظيفة تمثل جزء من علاقات الإنسان بالمحيط وتفاعله فيه ، وعليه فان أشكال الحياة توصف على انها بنية متحركة تدخل ضمن طور الإنتاج ، لتكوين علاقة حميمة بين الانسان ومحيطه ، وهذا قائم على وفق ما تخلقه الوظيفة من استمرار في العلاقة والمعرفة والنشاط بين الإنسان وأشكال الحياة وحركتها بوصف أن تراكيب الحياة ذات نظم جزيئية في التطور خصوصا في الفن ، وهذه الطريقة تؤدي بنا إلى فكر أو منطق التحليل والتركيب الذي يعكس بنية التطور للفكر الإنساني نفسه ، وعليه فان وصفنا للأعمال الفنية من حيث هي نتاجات إنسانية ، فكرية وعاطفية تؤلف حركة جدلية ناشئة من ذاتها وبفعل عوامل خارجية أيضا ، ويؤكد هذا الموقف على إن (المعرفة العلمية متغيرة حتما ، ولكن تغيرها يتخذ شكل التراكم أي إضافة الجديد إلى القديم ، ومن ثم فان نطاق المعرفة التي تنبعث من العلم يتسع باستمرار) (فؤاد زكريا , ط3 , 1988 , ص22) أي تتخذ صفة التراكمية .

ولكن يجب ان لاننسى وجود متغيرات ترتبط بالمادة التي ينصب عليها العمل الفني ، لان قدرة الانسان في خلق علاقات بين التكوينات وأنساقها في المعرفة ، ومن ضمنها فن الخط العربي الذي يتعامل مع الفكرة ، إذ يشكل بوصفه نظام متطور يمر ضمن مراحل وقوانين متطورة خاصة بالجوهر والمظهر والشكل والمحتوى ، فان جميعها تبطن ضمن هذا النظام ، أي تداخل هذه البنى المعرفية ، وعليه فإنها بهذا الوضع الفكري تحاول الممازجة بين ادراك التكوينات كحقيقة موضوعية وإدراكنا لها كمادة فنية او أداة نفعية ووسيلة لتحقيق غايات نفعية (وظيفية) ولكي تحافظ على تكوينها يحتم وجود هذا التفاعل ، ان هذا التفاعل يبين لنا ، إن الفكرة التصميمية سواء كانت وظيفية ام جمالية تتمتع بطبيعة تطورية .

وتعد المنفعة شرطا مهما في الوظيفة , لان هوية الوظيفة هي المنفعة بالذات اذ تمثل هدفا لايمكن انكاره في مفهوم بنيتها , لان غاية الوظيفة هو تحديد نوع المنفعة التي تؤديها في نظام عملها وتخصصها , حيث ان العمل الفني الناجح لايبلغ الفكرة الصادقة والوظيفة المتكاملة ما لم يكن نافعا , وتؤلف اعضائه او اجزاءه منافع داخلية اذ ان المنفعة في هذا الجانب هي ضرورة ملزمة في تحديد نوعية العمل الفني حتى ولو كان مثاليا متسقا بالجمال , اذ ان الفن نشاط (جدي وثيق الصلة بالحياة ,فلا يمكن ان تكون الاعمال الفنية مجرد مظاهر او موضوعات كمالية , بل هي ضرورات حيوية جادة وموضوعات نافعة , والموضوع النافع يولد بعض المشاعر الجمالية لانه نافع , بل لانه في الوقت نفسه موضوع جميل) (زكريا ابراهيم , 1977 , ص 13)

وقد استقرت البنية الفنية لفن الخط العربي بشكل اساس فنيا ووظيفيا فيما بعد القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي , (التي تمثلت في الاقلام السته الثلث والنحقق والنسخ والريحان والرقاع والتوقيع على حساب الخطوط الكوفية الموزونة التي كانت قد بدات بالانحسار الفني والوظيفي عن المصاحف والكتب والوثائق وغيرها) (ادهام محمد حنش, 199, ص 41 , 42) , وقد كان لنضج خط التعليق في تلك الفترة دور وظيفي مشابه لمنظومة الاقلام السته في التدوين والتحرير والتوثيق , وقد تعاملت الدولة الاسلامية مع فن الخط العربي وفق موروث الخط الفكري العربي الاسلامي المستمد من القران الكريم والحديث النبوي الشريف ومأثور الشعر العربي وأراء المفكرين العرب والمسلمين التي تؤكد جميعها على: (ادهام محمد حنش, 199, ص 42)

1 ــ قدسية الخط .

2 ـ الوظيفة الفنية الذاتية للخط من حيث هو عنصر زينة وجمال .

3 ــ الوظيفة العملية الموضوعية له من حيث هو عمل من اعمال المجتمع والدولة , ومصدر لكسب الرزق .

4 ــ الوظيفة التدوينية تاريخيا وحاضرا ومستقبلا .

ولذا فقد شكلت الوظيفة البعد الأساس في العمل الفني وغالبا ما تسود على البعد الجمالي كونها تمثل الهدف الرئيسي الذي يسعى إليه الفنان لتحقيقه إذ إن (الوظيفة من أهم متطلبات التصميم الجيد ومن جهة أخرى يحقق المؤثر الجمالي تعزيزا لهذه الوظيفة والوصول الى ناتج فعلي في الوظيفة والإثارة والجذب) (البزاز , 2001 , ص 20) , من خلال النتاج الفني وعلى وجه الخصوص في نتاجات فن الخط

العربي إذ يعول الخطاط على إظهار الوظيفة من خلال اختيار نوع الخط والإخراج التصميمي , الذي يتضمن النصوص حسب توجهاتها حيث إن (الواجب الأساسي للتصميم أن يؤدي الأغراض التي صمم من اجلها) (عرفان سامي , 1966 , ص 39)

المبحث الثاني :

الشـــــكل : لقد سعى الانسان للبحث والعثور على نظام معقول او تفسير للحياة لتحقيق رغبته , اذ بدأ الانسان يفكر ويتأمل لتحقيق هذه الرغبة العاطفة التي اصبحت حاجة ملحة حيث استمر في السعي اجيالا على مر الحقب التاريخية (فكل العلوم والفلسفات المعنية حاولت البدء عن المبدا الاساس المدعم الذي تستند اليه والذي يتسبب في ان تتواجد الاشياء وتاتي الى الوجود وتصبح بالحال التي هي عليه).(عرفان سامي , 1966 , ص 8)

بدا الاهتمام بالشكل من خلال علم الهندسة وذلك لمعرفة المقادير والابعاد وكمية وخواص أنواعها منطلقين من النقطة التي هي (بداية الخط الذي يتكون منه السطح) (التكريتي , بدون تاريخ , 68)

وقد اختلف الفلاسفة في تناول مشكلة الشكل اذ اعتقد بعضهم بوجود نظام رياضي مطلق للكون من خلال دنيا الحساب والارقام والاشكال الهندسية , ومنهم من اعتمد على احساسهم بالاشكال العضوية الموجودة في الطبيعة .

ومن ثم تغيرت النظرة الى مسالة الشكل مما اولد الرغبة في البحث عن اشكال عامة ترضي الاحتياجات , وقد بدا الفلاسفة والفنانون على السواء في ملاحظة الطبيعة لرؤية تغيراتها وتحركاتها وعمليات النمو وبالتالي اصبح معنى الشكل (ترتيب وتنظيم لمجموعة اجزائه في الفراغ (الفضاء) (عباس جاسم حمود , 1999 , ص9) , وقد زاد الاهتمام بالشكل من خلال علم الحياة وعلم النفس الذي صب الاخير اهتمامه على الشكل (باعتبار ان الصورة في أي ادراك معناها الشكل). (قاسم حسن صالح , 1982 , ص126)

وقد استمرت العلوم بالتطور على المستويين النظري والعملي حتى جاءت فكرة تنظر الى الشكل على انه انشاء يوصف العلاقات الفعالة بين اجزاء ذلك الشكل , وقد اطلق بعض الفلاسفة ونقاد الفن مفاهيم متعددة للفن , فمنهم من يعتمد النظام والتنظيم في الشكل أي انه (تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني وتحقق الارتباط المتبادل بينها , فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها هذه العناصر موضعها

في العمل كل بالنسبة الى الاخر , والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر) (ستولتر جيروم , 1974 , ص340) , فيما يرى البعض ان الشكل هو (الذي يجعل من الظاهرة الفنية على قدر من التماسك فيما تكون صناعته هو اضفاء شكل جديد غير طبيعي على مادة موجودة سابقا بشكلها الطبيعي الخاص بها والذي تعرف به) .(- Charls, 1957, P 17)

اذا يعد الشكل من اهم مقومات العمل الفني وبالخصوص فن الخط العربي الذي يعتمد على الاشكال الصورية للحروف ومضمونها اذ ان (الاعمال الفنية الحقيقية هي تلك الاعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة) (امام عبد الفتاح , 1981 , ص238) , كما ويتخذ كل خط من انواع الخطوط العربية شكل خاص به من خلال التغايير في رسم حروفه فيما بين هذه الخطوط , فضلا عن التغاير الموجود بين الحرف الواحد احيانا في نوع الخط نفس , مما اتخذ من هذه الاختلافات دلالات متعددة لكل حرف من اشكال الحروف المختلفة في الرسم , اذ اسست من هذه الاختلافات سواء كانت على مستوى الحرف الواحد او مستوى التعدد النوعي للخطوط مضامين ودلالات لها , ومن هذا المنطلق يمكن القول ان علاقة الشكل والمضمون علاقة متظافرة تكتمل عند وجودهما معا , اذ يعطي الشكل الدلالة على انه هناك قصد واعيا في معالجات عناصر الاعمال الخطية , وذلك من خلال تكرار الحروف في ايقاع زخرفي متساوي او مختلف الابعاد مؤكدا على انه هناك اسس فنية ذات تاثير بصري , اذ يعد الشكل (بمثابة لغة بصرية بليغة , وعلى اساسه اتخذت معظم المدارس الفنية اسماءها واكتسبت خصائصها المميزة , فضلا عن انه له عددا من الوظائف الجمالية) .(عبد الرضا بهية , 1997 , ص 109)

ومما اعطت هذه العناصر الخطية المتمثلة بالحروف المتكررة السيادة والهيمنة على بقية اجزاء العمل الخطي ,كما تظفي عليها طابعا مركبا يوحي بالاتجاه ويولد عمقا في الشكل وهذه التراكيب (هي الاكثر اهمية في معالجة الشكل الفني , كونها تضيف طابعا تعبيريا الى جانب قواعدها وتكوينها الفني , وتمثل اجتهادا واضحا في بناء اللوحة الخطية).(الحسيني , ط1 , 2002 , ص 64)

واما على مستوى العلاقات المتكونه من خلال التكوينات الخطية المتكثلة بالكلمات والحروف , فضلا عن التشكيلات الاعرابية والتزينية فانها تعتد الشكل بصورة عامة اذ يذكر (عبد الرضا : ان عددا من المفاهيم لاتتحقق الا من خلال الشكل , فالاتجاه والحركة يرتبطان بالبنية الاتجاهية لشكل ما , او يفهمان من خلال التنظيم الشكلي للمفردات الداخلة في التصميم) .(عبد الرضا بهية , 1997 , ص 111)

المبحث الثالث :

خط النسخ : انفردوا المسلمون من بين امم الدنيا في التفنن والاعتناء بالخط , اذ كسوه حلة دينية واولوا شرح بعض الايات في مقام الخط , حيث غدا الخط فنهم وابداعهم فترة انتشار الاسلام وعم التمدن الاسلامي وغدت كلمة الفنان تعني الخطاط , اذ قدر للخط ان ينال نصيبه من التجويد منذ اواخر القرن الخامس الهجري في شمال الشام بتحويله عن صورته السابقة وتمثل بالصورة الاولى خط بديع سمي خط النسخ وهو (ابتكاري سوري شمالي وابتدات تكتب فيه المصاحف). (ابراهيم جمعة , 1968 , ص 62)

ويعد خط البديع دالا على اسم خط النسخ قبل ان يسمى نسخا كما يذكره محمد طاهر الكردي ,(الكردي , ط2 , 1982 , ص 274) ولم يذكر ذلك في الكثير من الكتب الا باعتباره وصفا لذلك الخط , وقيل عنه انه بديع منسوب (وهذه صفات للخط دالة على جماله وحسن شكله وليست اسماء دالة على نوعه)[1] .(فوزي سالم عفيفي , ط1 , 1980 , ص 147)

وسمي خط النسخ كون ان الوراقين او النساخ كانوا ينسخون به المصاحف وغلبت عليه تلك التسمية , وتسمية البديع لم تكن الا صفة لخط النسخ قديما وحديثا , وقد اقترن خط النسخ بالتشكيل والنقط كما عرفوه المحدثون منذ العصر المملوكي في كتابة المصاحف اذ كتبت معظم مصاحف المماليك بخط النسخ , مما يجعل معرفة ان الحروف العربية النسخية هي اكثر الحروف استعمالا في تدوين القران الكريم وكتب السنة وكتب الدين بين الامم وذلك لسهولة قراءته وعدم اللبس فيه , وقد بقي خط النسخ الغالب على بقية انواع الخطوط في تدوين المخطوطات

الدينية حتى في الفرس .

وبناءا على موازين ابن مقلة الهندسية وتهذيبات اخيه استقر خط النسخ (شكل 1).

(شكل 1)

حيث وضع ابن مقلة اسسه و توضحت بعدهما قواعده الكلية والجزئية وكان خط النسخ من ضمن الخطوط العربية التي انتشرت في مشارق الامصار الاسلامية ومغاربها , وهناك رأي يقول (ان الخط ألنسخي أقدم من ابني مقلة بكثير وانه كان مستعملا في دواوين الكتابة سنة 40 هجرية , والنسخ المخطوطة من المصاحف القرآنية السابقة للقرن الرابع الهجري مكتوبة بخط كوفي , ومنها بخط نسخي , ويحتمل ان علماء الكوفة اقتبسوه مباشرة من احد الخطوط القديمة لجزيرة العرب) (المصرف , 1980 , ص318), ويتفق هذا الرأي مع ماورد عن يوسف ذنون حيث قال (لم يرد في المصادر القديمة التي بين أيدينا نص يفيد ان ابن مقلة الوزير وضع خط النسخ أو وَلّدهُ من قلم الجليل والطومار وهما قبله ومن الخطوط الهندسية (خطوط كوفية)). (يوسف ذنون , مج 15 , ع 4 , 1986 , ص21)

وكان يدعى (في مطلع المرحلة الجديدة بالخط البديع المنسوب) (حبيب الله فضالي , ط2 , 2002 , ص 56), وقد استخرج خط النسخ في مرحلة تطوير الخطوط على يد ابن مقلة من خط المحقق , اذ ان استاذ ابن البواب (محمد بن اسد) والذي كان تلميذ ابن مقلة كان يكتب خط النسخ قريبا من المحقق فاحكمه , وكان خط ابن البواب قريبا من المحقق والريحان (شكل 2) (وقد لوحظ ان الشبه واضح في اشكال

خط النسخ اذا ما قورنت بالمحقق والريحان والثلث) (حبيب الله فضالي , ط2 , 2002 , ص293), اذ تاثر خط النسخ بقواعد المحقق والثلث .

(شكل 2)

ان الدليل على ان اختراع خط النسخ يعزى إلى شقيق ابن مقلة الوزير (أبـو عبـد الله بن مقلة) , انه قد نال اهتمام وإعجاب كثير من الخطاطين الذين جاءوا بعـده ومـن أبرزهم الخطاط بعد ابن البواب الخطاط ياقوت المستعصمي الذي اهتم بهذا النوع مـن الخطوط , وقد جعل خط النسخ في مرحلة عالية من النضوج والاسـتقرار , ويعـد مـن الخطاطين الذين أجادوا خط النسخ (والذي أوصله إلى قمة التطور بحيث استخدمه في

نسخ المصاحف عوضا عن الكوفي) (يوسف مجيد علي , ع 13 , 1998 , ص 11). (شكل 3)

(شكل 3)

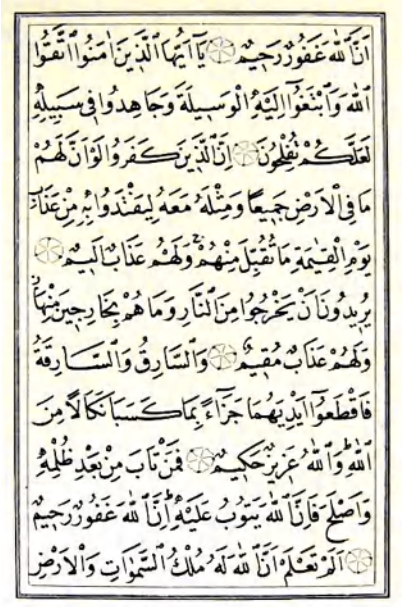
ويحتمل الباحث ان ابن مقلة أضاف لخط النسخ بعض الإضافات , وطوره بالشكل الذي وصل إليه فصار يختلف عن باقي الخطوط بسبب هذه الإضافات فكأنه اخترعه اختراعا .

ولهذا الخط كثير من الأسرار والقواعد التي تقرر في ضوئها درجات إتقانه وضبطه حتى (لقد عد الخطاط احمد الكامل هذا الخط من أصعب الخطوط وذلك لأنه لايحتمل التصحيح ولا المسح ولا حتى التعيين المسبق بقلم الرصاص) (جلال , 1999 , ص5) لدقة حروفه وصغرها , فهي تخط بقلم سنه (1) ملم , وهذا لم يعد شرطا ولكن نسبة حروفه وصفاته لاتنضبط ما لم يستخدم هذا القياس , والسبب يرجع إلى مايتيحه هذا القياس من سرعة مناسبة في التنفيذ الذي ينعكس على جماليته , ويرى الباحث انه كلما زاد على هذا القياس قلت جماليته ورونقته .

حيث انه (يكمن مجمل سره في قطة القلم وبريه ... فان لم يكن مقطوطا بصورة صحيحة , وميل مناسب فلن يكون الحرف بشكله الصحيح ولن يعطي القلم الحبر الكافي لكتابة الحرف حتى ولو كان الكاتب متقنا لعلوم الخط). (جلال , 1999 , ص6)

وقد أصبحت هناك مدارس وأساليب أبدعت في خط النسخ وخاصة المدرسة التركية التي رسخت قواعده وأنضجته كثيرا , ومن الخطاطين الذين ينتمون لهذه المدرسة نذكر منهم الخطاط حمد الله الاماسي المتوفي (سنة 926 هـ) الذي يعد من الخطاطين الذين أجادوا هذا الخط فقد كتب جملة من المخطوطات التي تعد إرثا فنيا لهذا الخطاط (شكل4) , ومن الخطاطين الذين اشتهروا بإجادة هذا الخط الحافظ عثمان (ت1110هـ / 1698 م) الذي بدأ بتعلم الأقلام الستة على يد درويش علي (ت 1084 هـ /1673 م) , وشرع يكتب بطريقته الخاصة , واستطاع الحافظ ان ينال الإجازة وهو في الثامنة عشر من عمره , وقد ترك لنا أعمالا كثيرة (منها المصاحف ((25 مصحفا)) ... كما كان الحافظ أول خطاط يكتب الحلية النبوية على شكل لوحة يمكن تعليقها على الجدران) (مصطفى اوغردرمان , 1990 , ص 195) , وكأنموذج لخطه في النسخ , (الشكل 5) .

(شكل 4)



(شكل 5)

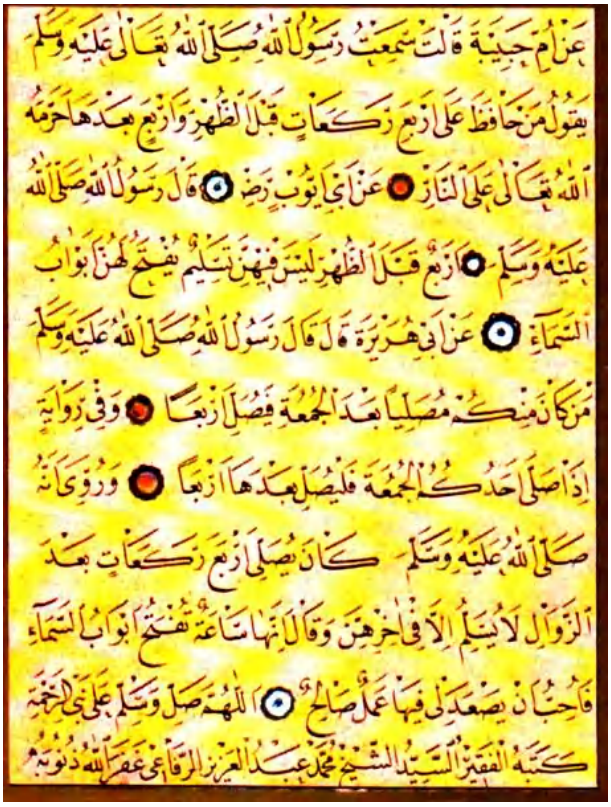
ومن الخطاطين الذين أجادوا النسخ محمد شوقي* (ت 1304 هـ / 1887 م) الذي تعلم على يد خاله محمد خلوصي أفندي (ت 1291 هـ / 1879 م) خطوط الثلث والنسخ والرقاع , وقد اظهر طريقة أخرى في فن الخط عرفت بـ (مدرسة شوقي) , ولذلك حظي بشهرة يستحقها , حيث كانت خطوطه غاية في الدقة والإتقان , فضلا عن اتسامها بالرشاقة الجذابة (وقد كتب شوقي أفندي خمسة وعشرين مصحفا وعددا من

دلائل الخيرات والأوراد والقطع والمرقعات والحليات) (التميمـي , 2010 , ص 15 , 16) , وقد تخرج الكثير من الطلاب على يديه . (شكل 6)

(شكل 6)

ومن ثم تلاه الخطاط محمد عبد العزيز الرفاعي **(ت 1353 هـ / 1934 م)

الذي يعد من مجودي خط النسخ , وقد تتلمذ على يد عارف أفندي (ت 1327 هـ / 1909 م) ويعد ابرز خطاط نشأ وتعلم خط الثلث والنسخ عليه , وقد ساهم في إنشاء مدرستين لتحسين الخطوط في مصر , كما طبع له العديد من الكتب والكراسات التي لم تزل تستخدم حتى اليوم (وقد كتب اثني عشر مصحفا وعدداً من القطع واللوحات). (شكل 7)

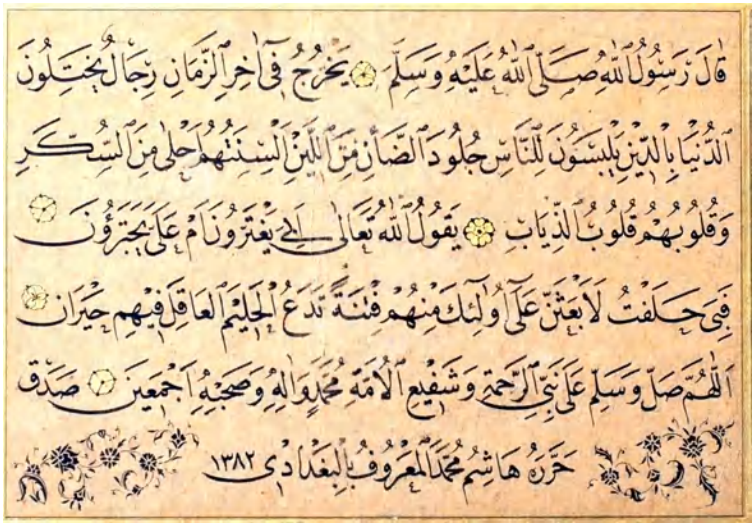


(شكل 7)

ويعد الخطاط الحاج احمد الكامل * (ت 1360 هـ /1941 م) من مجودي خط النسخ** ,وقد اخذ خطي الثلث والنسخ عن استاذه سامي افندي (ت1330هـ/1912 م) , وأصبح معلما للخط في (أكاديمية الفنون الجميلة) , فضلا عن حصوله على لقب رئيس الخطاطين وهو أخر خطاط حصل عل هذا اللقب , وقد (كتب الحاج كامل مصحفا واحدا وبعض لوحات الجلي والكتابات المحكوكة على الأحجار). (شكل 8)

(شكل 8)

وكانت تتسم حروف النسخ في المدرسة التركية بالنحافة ودقة الأطراف والمفاصل بعكس المدرسة البغدادية , حيث ان خط النسخ في هذه المدرسة أكثر اكتنازا , وذلك لاستخدامه لأغراض الطباعة وسهولة والقراءة ومن أشهر خطاطي المدرسة البغدادية المرحوم هاشم محمد البغدادي الذي يعد أنموذجا لهذه المدرسة (شكل9) .



(شكل 9)

خصائص خط النسخ :

يتسم خط النسخ بمجموعة من القواعد والضوابط التي على أساسها يكمن إتقان حروفه وضبطها وهي على النحو الآتي :-

1 ـ الهيئة العامة : العناصر الخطية فيه تنظم على شكل اسطر متتالية ويكون التتابع للكلمات بشكل أفقي على خط سير الكتابة .

2 ـ شكل الحرف : (تعد من ابرز صفاته تغيير سمك الحرف أو تباين عرضه باستخدام صدر القلم وتحريفه أو تخط بإحدى زاويته) (صلاح شيرزاد , ع 2 , 2001 , ص89) , ويظهر هذا واضحا في الامتدادات الأفقية أكثر من العمودية .

3 ـ حجم الحرف : ان حروف خط النسخ تتشابه في صورها مع حروف خط الثلث , فضلا عن اتجاه سير القلم , ولكن قياس القلم بخط النسخ يكون اصغر من قلم الثلث , فهو يخط بعرض (1ملم) (ان مساحة كل حرف من حروف النسخ تساوي ثلث مساحة الحرف بخط الثلث , وهذا نسبة تقريبية ونظرية تتعلق بالفروق الفنية).(العبيدي , 2004 , ص 71)

4 ـ التراكب : لايخضع خط النسخ للتراكب والتقاطع , وذلك لبنية حروفه الصغيرة مقارنة بحروف خط الثلث التي توظف للتراكب أو التقاطع .

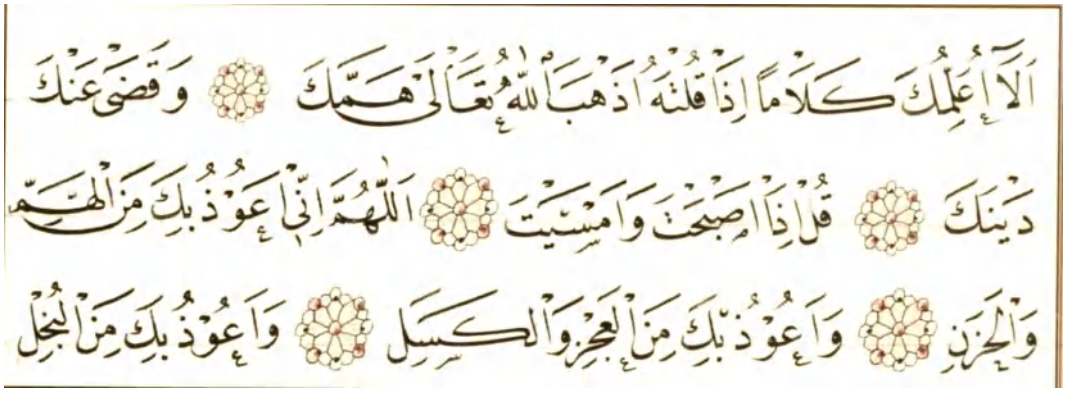
5 ـ التشكيلات : تعد الحركات الإعرابية من العناصر الأساسية التي تدخل ضمن الوظيفة اللغوية من جهة الوضوح والمقروئية , أما الحركات التزينية فيستعان بها لاستكمال جمالية هذا الخط وإحكام توازناته .

6 ـ الحركة : من مميزات حروف خط النسخ هي النشاط الحركي , ولكن سطوره تمتاز بالاستقرار , اذ (تمثل وحدتها بالاسقرارية النسبية , بحيث تشكل اعتدالا بين الحالتين , وعلى الرغم من انحناءات الخطوط وطاقتها الحركية إلا أنها تبدو ذات استقرارية وثبات عند اتصالها ببعضها).(الحسيني , ط1 , 2002 , ص 89)

ولكي يستكمل هذا الخط أبعاده الجمالية فلا يمكن الاكتفاء بضبط قواعد حروفه على الأصول المرعية وانما يتطلب الأمر معرفة كيفية تسطير الحروف والكلمات بشكل متناسب ومتناغم وإيقاعي , ويخضع ذلك إلى المسافات الذوقية للخطاط ورهافة حسه البنائي للأسطر وفضاءاتها البينية . (شكل 10) و (شكل 11)

عن ابي سعيد
الخدري رض قال سمعت
رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول
عند منصرفه من احد والناس محدقون به وقد استند الى طلحة
ايها الناس اقبلوا على ما كلفتموه من اصلاح اخرتكم
واعرضوا عما ضمن لكم من ارزاقكم ولا تستعملوا جوارح
غذيت بنعمته في التعرض لسخطه بمعصيته واجعلوا
شغلكم بالتماس مغفرته واصرفوا همومكم الى التقرب
اليه بطاعته انه من بدا بنصيبه من الدنيا فانه نصيبه من الاخرة
ولا يدرك منها ما يريد ومن بدا بنصيبه من الاخرة وصل اليه
نصيبه من الدنيا وادرك من الاخرة ما يريد
اللهم صل وسلم عليه حرره
محمد شوقي غفر له

(شكل 10)


الا اعلمك كلاما اذا قلته اذهب الله تعالى همك وقضى عنك
دينك قل اذا اصبحت وامسيت اللهم اني اعوذ بك من الهم
والحزن واعوذ بك من العجز والكسل واعوذ بك من البخل

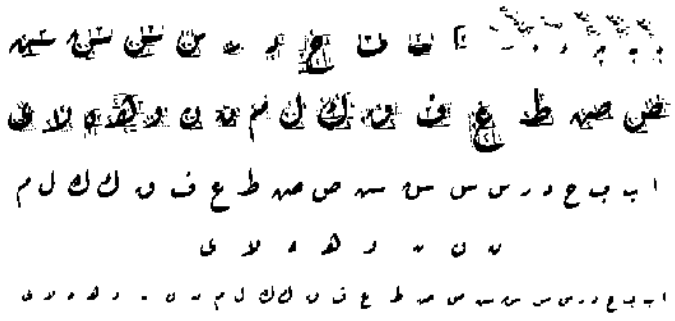
(شكل 11)

ويرى الباحث إن ما تقدم لا يأتي إلا من خلال كثرة التمرين بصورة مستمرة مما يجعل ذلك امتلاك الخطاط الليونة والانسيابية في كتابته لحروف خط النسخ , فضلا عن التأمل بخطوط الخطاطين من أساتذة هذا الخط الذين مر ذكرهم آنفا ومحاكاة أعمالهم الفنية .

المبحث الرابع : خط الرقعة :

يعد خط الرقعة من اسهل الخطوط العربية واحدثها وهو خط الناس الاعتيادي في كتاباتهم اليومية وذلك لبعده عن التعقيد , ويمتاز خط الرقعة بجمالية واستقامة حروفه فضلا عن ميله الى البساطة في بنية حروفه وتلاؤمه مع طبيعة القلم مما يؤدي ذلك الى سهولة تنفيذه وسرعة انجازه , وهذا ما يؤكد ميل الكتابة الاعتيادية في امور الحياة الى سمات خط الرقعة من حيث لانشعر بذلك .

وقد عد خط الرقعة من الخطوط المتاخرة من حيث وضع قواعده , فقد وضع اصوله (الخطاط التركي الشهير ممتاز بك مصطفى افندي المستشار في عهد السلطان عبد المجيد خان حوالي 1280 ه وقد ابتكره من الخط الديواني وخط سياقت , حيث كان خليط بينهما قبل ذلك) (الكردي , ط2 , 1982 , ص 103) , وقد ابتكر ليكون خط المعاملات الرسمية في جميع دوائر الدولة لامتياز حروفه بالقصر وسرعة كتابتها , فضلا عن استعماله في كتابة عناوين الكتب والصحف اليومية والمجلات واللافتات والدعاية , اذ عمل على دراسته ووضع قاعدة لكتابته بميزان النقط على غرار موازين الخطوط العربية المنسوبة , وكذلك (الخطاط محمد عزت الذي ارسى قواعده الاخيرة في كراسته الشهيرة (ترجمان خطوط عثماني) التي طبعت عام 1292 ه ومن هذه الكراسة شاعت طريقته وعم اسلوبه واستقر خط الرقعة واضحا مستقلا) (ادهام محمد حنش, 199, ص 85) (شكل 12)



(شكل 12)

وقد قسم الدارسون الرقعة الى الرقعي القديم (الرقعي المنسوب الى الباب العالي او رقعة افندي حيث تميز الاخير بانتظام الحروف ووضوحها وانسجامها) .(محي الدين سرين , 1993 , ص111)

ومن ميزة هذا الخط ان الخطاطون حافظوا عليه , فلم يشتقوا منه خطوطا اخرى او يطوروه الى خطوط اخرى , ومن اقدم (الكتابات التي عثر عليها بهذا الخط انها تعود الى سنة 886 ه) , (الساعاتي , مج 1 , ع 1 , 1996 , ص 17) ومنها ما كتبه السلطان سليمان القانوني وهو خليط بين حروف خط النسخ والديواني الدقيق , وكذلك (وجد في نص اخر من هذه الكتابات مما كتبه الصدر الاعظم داماد ابراهيم باشا سنة 973 هـ) .(kanuni. 1958 . Istanbul .)

ترجع بساطة خط الرقعة الى ان حروفه خاضعة للتشكيل الهندسي , فهي سهلة الرسم معتمدة في ذلك على الخط المستقيم والقوس والدائرة , كما يتميز بطواعيته لحركة اليد السريعة بعيدا عن الرتوش والترويس والتعقيد , فضلا عن كون غالبية حروفه واضحة القراءة ومن مميزاته (انه مربوع الشكل , أي قصير الطول ممتلئ البنية نسبيا عند مقارنته بخطوط اخرى كالثلث) (الجبوري , ط1 , 1975 , ص125) , وقد جاء هذا الخط نتيجة لدواعي الحاجة الى خط (يتميز بالبساطة والسرعة في الانجاز , ويتسق مع حركة اليد الطبيعية , فضلا عن الجمال , فهو خط يصلح للاستخدام اليومي وليس للاعمال الفنية). (مؤسسة اعمال الموسوعة , ج10 , 1996 , ص98)

خصائص خط الرقعة :

1ـــ خط جميل بديع , في حروفه استقامة اكثر من غيره من الخطوط , ولا يحتمل التشكيل والتركيب .

2ـــ يتصف بالوضوح والمقروئية , وهو اسهل الخطوط كتابة .

3 ـــ خط مربوع الشكل , أي انه قصير الطول ممتلئ البنية نسبيا عند مقارنته مع الخطوط الاخرى .

4 ـــ خط الرقعة افضل من الديواني وامتن واوضح تنظيما ولعل هذا هو السبب اضافة الى سهولته الذي جعله مشهورا في البلاد العربية في الكتابة والطباعة .

5 ـــ خط صغير وقصير , حروفه خالية من الفراغات , (ويتالف من 3/1 مدور و 3/2 او اكثر سطح وحركة القلم في كتابته سريعة مثل الشكسته نستعليق , ولكن ليس حرا مثل الشكسته) .(حبيب الله فضالي , ط2 , 2002 , ص 406)

6 ـــ طريقة كتابته خالية من الزخرفة او التصنيع الا في انتهاء بعض الحروف مثل (عد , قد) والراء والواو وذلك بتحسين نهاياتها براس القلم , كما في (الشكل 13) .

(شكل 13)

مؤشرات الإطار النظري

1- تمثل الوظيفة جزء من علاقات الإنسان بالمحيط وتفاعله فيه ، وعليه فان أشكال الحياة توصف على انها بنية متحركة تدخل ضمن طور الإنتاج

2- قيمة الجمال في الأعمال الفنية تنطلق من كونه يرتبط بمنفعة ووظيفة وفائدة وأداء , إذ يفقد أي عمل كان قيمته كوجود بدون تحقيق وظيفته التي يؤديها .

3- تعد المنفعة شرطا مهما في الوظيفة , لان هوية الوظيفة هي المنفعة بالذات اذ تمثل هدفا لايمكن انكاره في مفهوم بنيتها .

4- استقرت البنية الفنية لفن الخط العربي بشكل اساس فنيا ووظيفيا فيما بعد القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي .

5- شكلت الوظيفة البعد الأساس في العمل الفني وغالبا ما تسود على البعد الجمالي كونها تمثل الهدف الرئيسي الذي يسعى إليه الفنان لتحقيقه .

6- يعد الشكل من أهم مقومات العمل الفني وبالخصوص فن الخط العربي الذي يعتمد على الأشكال الصورية للحروف ومضمونها .

7- سمي خط النسخ كون إن الوراقين أو النساخ كانوا ينسخون به المصاحف وغلبت عليه تلك التسمية , وتسمية البديع لم تكن الا صفة لخط النسخ قديما وحديثا .

8- وضع ابن مقلة اسس خط النسخ و توضحت بعده قواعده الكلية والجزئية وكان من ضمن الخطوط العربية التي انتشرت في مشارق الأمصار الإسلامية ومغاربها .

9- يعد خط الرقعة من أسهل الخطوط العربية وأحدثها وهو خط الناس الاعتيادي في كتاباتهم اليومية وذلك لبعده عن التعقيد .

10- عد خط الرقعة من الخطوط المتأخرة من حيث وضع قواعده , فقد وضع أصوله الخطاط التركي الشهير ممتاز بك مصطفى أفندي المستشار في عهد السلطان عبد المجيد خان حوالي 1280 ه وقد ابتكره من الخط الديواني وخط سياقات .

الفصل الثالث

منهجية البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي لغرض الوصول إلى تحقيق أهداف البحث ، كونه الأنسب في الكشف عن علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي في بعض الخطوط العربية

مجتمع البحث وعينة البحث :

اعتمد الباحث الطريقة القصدية معتمدا أبجدية خطي الرقعة والنسخ وتحليلهما وفق جدول مقارنة.

مصادر جمع المعلومات :

1- الرسائل و الأطاريح العلمية والفنية ذات الاختصاص .
2- المطبوعات والمصادر المعنية بالخط العربي .
3- أرشيف الباحث .
4- المقابلات الشخصية .
5- الخبراء والخطاطين .
6- الشبكة العالمية للمعلومات (الإنترنيت) .

أداة البحث :

من أجل تحقيق أهداف البحث ، الذي يتمثل بالكشف عن (علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي لبعض الخطوط العربية) قام الباحث بتصميم جدول لأبجدية الحروف لخطي النسخ والرقعة وعرضهما على لجنة من الخبراء [1] *

الصدق :

لغرض تحقيق صدق (الأداة) عرض الباحث الجدول على مجموعة من الخبراء (*) المختصين بالجوانب العلمية والفنية في ميدان الخط العربي ، الذين بينوا صحة ما ورد فيها بالحذف والإضافة ، وتم لاحقاً تعديلها في استمارة مقننة جديدة كما في الملحق (2) المعدل .

(*) الخبراء :-

1 ـ أ. د . عبد الرضا بهية داود / تدريسي/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

2 ـ أ. م . د. هشام عبد الستار حلمي / تدريسي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

3 ـ أ. م . د . محمد سعدي لفتة ـ تدريسي- كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد.

المبادئ والأسس التي قام عليها خط النسخ

1 ـــ مبدأ الوضوح والمقروئية :

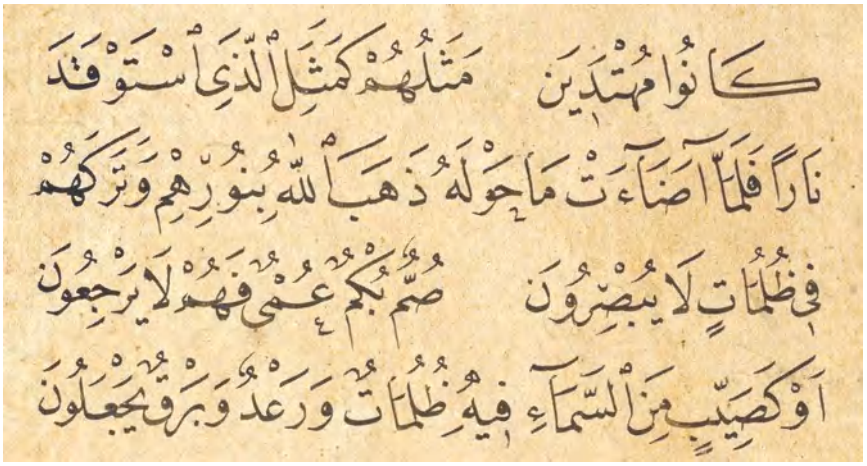
تميز خط النسخ بالوضوح والمقروئية من خلال أشكال حروفه التي اتسمت بالبساطة والرشاقة , فضلا عن إمكانية كتابته بهيئات سطريه منتظمة بعد إن استقر على قواعد وأصول يتم من خلالها ضبطه , إذ انه غالبا ما تكتب بقلم عرضه (1ملم)

ويعد هذا شرطا أساسيا من شروط الكتابة المجودة , حيث تكمن جمالية خط النسخ في دقته .

ولهذا نجد أن الحروف العربية النسخية هي أكثر الحروف استعمالا في تدوين القران الكريم والكتب الدينية وذلك لسهولة قراءته وعدم اللبس فيه , لذا بقيت الغلبة

* الاستاذ الدكتور عبد الرضا بهية داود / الاستاذ المساعد الكتور هشام عبد الستار حلمي / الاستاذ المساعد الدكتور محمد سعدي لفتة

للخط ألنسخي على بقية أنواع الخطوط العربية استخداما لأغراض التدوين للمخطوطات الدينية . كما في الشكل (14)



الشكل (14)

2 ــ مبدأ تقبل الحركات الإعرابية والتزينية :

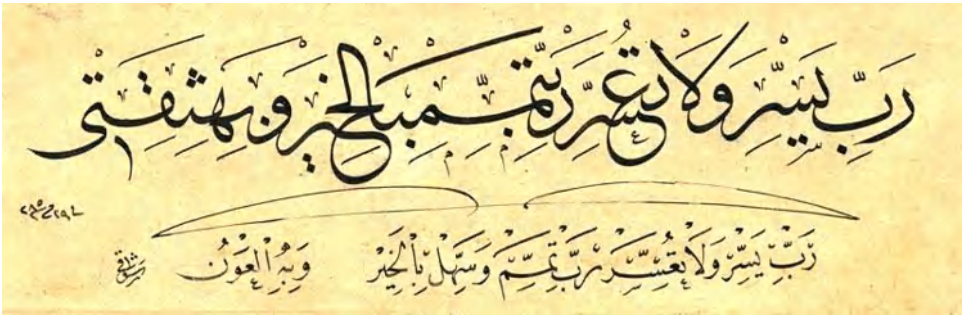
من الصفات الجمالية التي يتصف بها خط النسخ والتي تتضح من خلال مرحلة الاكساء الناتجة من وضع الحركات الإعرابية والتزينية , إذ إن الحركات الإعرابية تؤدي وظيفة إعرابية لا مكن الاستغناء عنها كونها من مستلزمات الأداء الوظيفي , وهذا لاينطبق على خطوط أخرى من قبيل الرقعة والديواني والتعليق والكوفي .

أما الحركات التزينية فهي قليلة تستخدم لإشغال الفضاءات البينية الناتجة بين الحروف والكلمات , وهذا ما جعل خط النسخ يتميز باسلوب خاص عند كتابته كونه يتسم بسهولة قراءته التي استثمرها الخطاطون لكتابة المصاحف , إذ إن كتابة المصاحف تراود كل خطاط يكتب النسخ المجود , حيث يبدأ بعضهم بكتابة الآيات ثم بعض من السور ثم يشرع بكتابة جزء من المصحف أو أكثر , وبعد ذلك تكون فكرة كتابة مصحفا كاملا قد ملأت نفسه ووجدانه , كما في الشكل (15)

الشكل (15)

3 ـ مبدأ السرعة والانسيابية :

يساعد خط النسخ الخطاط في السير بقلمه بسرعة أكثر من الخطوط الأخرى لاسيما خط الثلث والكوفي على سبيل المثال , وذلك لصغر حروفه وتلاحق مداته , إذ إن عرض قلم خط النسخ يساوي الثلث من عرض قلم خط الثلث تقريبا , ولذا شاع وكثر استخدامه في نسخ المنقول والعلوم والترجمات , ولكثرة الكتابة به وإنتاج نسخ عديدة للمخطوط الواحد سمي (نسخا) , كما في الشكل (16)



الشكل (16)

4ـ مبدأ عدم التراكب في حروفه :

يتميز خط النسخ بالكتابة السطرية الواضحة نظرا لمحدودية تنوع أشكال حروفه , فضلا عن عدم استخدام المد والاستطالة في حروفه , كما هو معهود في كتابة خط الثلث من حيث وجود المد والاستطالة في حروفه , وفي ضوء ذلك فان خط النسخ لا يقبل التركيب لصغر حروفه وهذا ما يميز ضرورته الوظيفية .

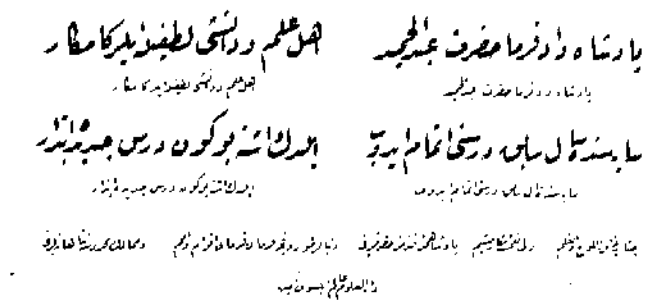
وعلى الرغم من إن خط النسخ لا يقبل التركيب إلا إن الخطاط يلجا إلى استخدام الحركات والتزينات لمليء الفضاءات لغرض توازنها مع الحروف والكلمات , ويسعى الى تحقيق تعادل بين الحروف والفضاءات المحيطة به , ولذا فان تزاحم الحروف على حساب الفضاءات وانفراجها وتركت فضاءا واسعا كان السطر الكتابي فاقدا جماليته , كما في الشكل (17) .

الشكل (17) يوضح مدى المقارنة بين خطي النسخ والثلث وكيفية التراكب

المبادئ والأسس التي قام عليها خط الرقعة

1ـ مبدأ السهولة والسرعة :

يعد خط الرقعة من الخطوط التي ظهرت في العصر العثماني , حيث استعمل في جميع دواوين الحكومات العربية وبين عامة الناس لسرعته وسهولة كتابته , وذلك كون ان بنية حروفه سهلة الوضع , فضلا عن بساطتها وخلوها من التعقيد مما يسهل سرعة الكتابة لدى الخطاط على الرغم من ذلك فان خط الرقعة يتميز بقواعد واصول تجعل منه خطا يتصف بالتوازن والجمال . كما في الشكل (18)



الشكل (18)

2 ــ مبدأ عدم تقبل الحركات الإعرابية :

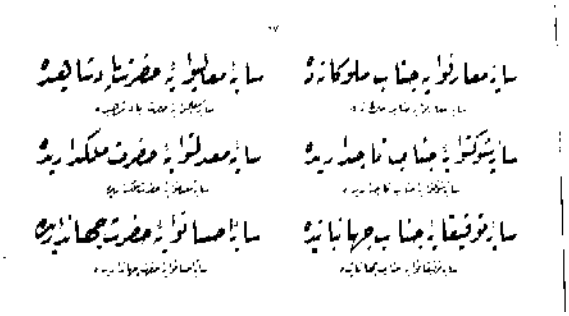
بما إن خط الرقعة من الخطوط العثمانية فانه خالي من الحركات الاعرابية الا في حالات الضرورة كالشدة والتنوين , ولذلك تميز بالبساطة وسهولة الكتابة دون تزيين او تحريك , وفي ضوء ذلك لا يصلح خط الرقعة لكتابة المصاحف , وهذا لا يقف معوقا من ظهور هذا الخط ببعد جمالي او مهاري .

3 ــ مبدا عدم التراكب :

نظرا لبساطة وضع حروف خط الرقعة وعدم تراكبها وقلة تنوع اشكالها وصغر بنيتها فان هذا الخط لا يقبل التركيب وهذا ما يسهل مهمة اداءه الوظيفي , ومما يجدر الاشارة اليه فان خط الرقعة لا تتمتع حروفه بقابلية المد والاستطالة على خلاف ماهو مستخدم في خط الثلث على سبيل المثال , علما ان اغلب حروفه خالية من الرسم أي تكتب بعرض القلم مما يساهم ذلك في سرعة وسهولة الانجاز , كما في الشكل (19)

نظرا لما يتمتع به خط النسخ من حروف ومطاوعتها , فضلا عن رسم بعض اشكال حروفه وتميزه باداءه الوظيفي في نسخ المصاحف او غيرها من الكتب والمطبوعات , فان خط الرقعة لا يقل اهمية عن الخطوط الاخرى فهو خط يتمتع باصول وقواعد ذات بعد جمالي .

وفي ضوء ذلك فان الباحث يضع مقارنة بين حروف خط النسخ وحروف خط الرقعة كما هو مبين في الجدول ادناه .



الشكل (19)

الفصل الرابع

النتائج

من خلال اعتماد جدول المقارنة بين اشكال حروف ابجدية خطي النسخ والثلث ومؤشرات الاطار النظري تبين ان (علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي في بعض الخطوط العربية) ومنها خطي النسخ والرقع , والذي حدد من خلالهما الحد الموضوعي للبحث ظهرت جملة من النتائج يمكن إجمالها بما يأتي :

1 ـــ ان خط النسخ في المدرسة البغدادية أكثر اكتنازا من المدارس الاخرى المعنية بالخط , وذلك لاستخدامه لأغراض الطباعة مما يسهل عملية القراءة .

2 ـــ لا يخضع خط النسخ للتراكب والتقاطع , وذلك لبنية حروفه الصغيرة مقارنة بحروف خط الثلث التي توظف للتراكب أو التقاطع .

3 ـــ تعد الحركات الإعرابية من العناصر الأساسية التي تدخل ضمن الوظيفة اللغوية من جهة الوضوح والمقروئية , أما الحركات التزينية فيستعان بها لاستكمال جمالية هذا الخط وإحكام توازناته .

4 ـــ ترجع بساطة خط الرقعة الى ان حروفه خاضعة للتشكيل الهندسي , فهي سهلة الرسم معتمدة في ذلك على الخط المستقيم والقوس والدائرة , كما يتميز بطواعيته لحركة اليد السريعة بعيدا عن الرتوش والترويس والتعقيد .

5 ـــ جاء هذا خط الرقعة نتيجة لدواعي الحاجة الى خط يتميز بالبساطة والسرعة في الانجاز , ويتسق مع حركة اليد الطبيعية , فضلا عن الجمال , فهو خط يصلح للاستخدام اليومي وليس للأعمال الفنية .

الاستنتاجات :

1 ـــ إن سبب اكتنازا خط النسخ في هذه المدرسة البغدادية أكثر من المدارس الأخرى المعنية بالخط , وذلك لاستخدامه لأغراض الطباعة وعدم طمس بعض حروفه مما يسهل عملية القراءة .

2 ـــ أما سبب عدم خضوع خط النسخ للتراكب والتقاطع , وذلك لبنية حروفه الصغيرة وإبراز الجانب الوظيفي القرائي , مما يجنب ذلك عملية اللبس عند القراءة .

3 ـــ عدت الحركات الإعرابية من العناصر الأساسية في خط النسخ كونها تدخل ضمن الوظيفة اللغوية من جهة الوضوح المقروئية , أما الحركات التزينية فيستعان بها لاستكمال جمالية هذا الخط وإحكام توازناته .

4ـــ اما سبب تميز حروف خط النسخ بالنشاط الحركي , وذلك كونه يعتمد على السرعة في الانجاز وخلوه من الرتوش .

5 ـــ يعزى سبب بساطة خط الرقعة وخضوع حروفه للتشكيل الهندسي , مما يجعلها سهلة الرسم , يعود ذلك كونه يستخدم للكتابات اليومية الاعتيادية فضلا عن تمتعه بالسرعة والمطاوعة .

التوصيات:

في ضوء نتائج البحث والاستنتاجات يوصي الباحث بما يأتي :-

1- تدريس (علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي للخطوط) ضمن المناهج المقررة في كلية الفنون الجميلة والمؤسسات المناظرة لها ، لما لها من الأهمية في النتاجات الخطية وتبيان اصولها التاريخية .

2- الإفادة من نتائج البحث , واعتماد تطبيقها على باقي الخطوط كل حسب وظيفته .

المقترحات :-

1- دراسة علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي للخطوط الاخرى .

2- دراسة علاقة البعد الوظيفي بالتنوع الشكلي للخطوط وسبب تنوع أقلامها من حيث قياسها , وسبب تنوعها بالخط الواحد .

المصـــــادر

القران الكريم
1 ـ ابراهيم جمعة , قصة الكتابة العربية , القاهرة , دار المعارف , سلسلة اقرأ , 1968 .
2ـــ ابن منظور , لسان العرب , دار صادر و دار بيروت للطباعة و النشر, المجلد 5 , 1956.
3ـ ابن زكريا , معجم مقاييس اللغة العربية , تحقيق عبد السلام , ج3, دار الفكر للطباعة والنشر, القاهرة , 1979.
4ـ ادهام محمد حنش , الخط العربي في الوثائق العثمانية , رسالة ماجستير غير منشورة معهد التاريخ العربي والتراث العلمي للدراسات العليا , 1996 .
5ـ امام عبد الفتاح امام , المنهج الجدلي عند هيغل , مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر , القاهرة , 1981 .
6 ـ باسم ذنون , خطاطون مبدعون , ط 1, مطابع جامعة الموصل , مديرية مطبعة الجامعة , بغداد, 1986.
7 ـ بروب فلاديمير , مورفولوجيا الحكاية الخرافية , ترجمة ابوبكر احمد , النادي الأدبي , جدة , 1989.
8ـ البزاز , عزام , التصميم حقائق وفرضيات , المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , 2001.
9 ـ التكريتي , ناجي وصباح الشماع , رسائل فلسفية , وزارة الثقافة والاعلام , بغداد , بدون تاريخ .
10 ـــ التميمي , محمد , امشاق الخطاط محمد شوقي في الثلث والنسخ , مركز الأبحاث والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول , طبعة منقحة ومزيدة , استانبول , 2010 .
11 ـ حبيب الله فضالي , اطلس الخط والمخطوطات , ترجمة محمد التويجي , دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر , دمشق , ط 2 , 2002.
12 ـ الحسيني , اياد حسين عبد الله , التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم , بغداد , وزارة الثقافة , دار الشؤون الثقافية العامة , ط1 , 2002 .
13ـ الجبوري , تركي عطية , الخط العربي الاسلامي , دار التراث الاسلامي , بيروت , ودار البيان , بغداد , وزارة الاعلام , ط1 , 1975.
14ـ جلال , ملك , الخطاط الشهير احمد الكامل , ت إحسان التركماني , منشورات جمعية الخطاطين الأردنيين , مطبعة عمان , 1999 .

15 - الرازي , محمد بن بكر عبد الرزاق , مختار الصحاح , دار الكتاب العربي , بيروت , 1974.
16 - الربيعي , عباس جاسم حمود , الشكل والحركات والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد , أطروحة دكتوراه , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1997 .
17 - روبرت , جيلام سكوت , أسس التصميم , ترجمة محمد يوسف , دار النهضة للطباعة , القاهرة , 1950 , ص7 .
18 - روزنتال . م , وب. يودين , الموسوعة الفلسفية , العاصرة , دار الطليعة للطباعة و النشر , بيروت , 1980.
19 - ريد هربرت " حاضر الفن " ،ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد- 1986.
20 ـ زكريا ابراهيم , الفنان الانسان , مكتبة غريب , القاهرة , 1977.
21ـــ الزمخشري ، جار الله محمود بن عمر ،تفسير الكشاف :- عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل ، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، مصر ،1948.
22 ـــ ستولتر , جيروم , النقد الفني , دراسة جمالية وفلسفية , ترجمة فؤاد زكريا , مطبعة جامعة عين شمس , القاهرة , 1974.
23 ـ الساعاتي , يحيى محمود بن جنيد , مجلة عالم المخطوطات والنوادر , مج 1 , ع1 , 1996.
24ـــ صلاح الدين شيرزاد , واقع الخط العربي في غياب النقد الفني , مجلة حروف عربية , العدد 2 , الشارقة , 2001 م
25ـــ عبد الرزاق ، لبنى أسعد "الأُسس التصميمية لآثاث الشارع في مدينة بغداد , فلسفة في التصميم الصناعي , اطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد , 1999.
26ـــ عبد الرضا بهية داود , بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية , اطروحة دكتوراه , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1997.
27ـــ عبد الفتاح الديدي . هيغل . نوابغ الفكر الغربي . القاهرة : دار المعارف ، 1968.
28ـــ ألعبيدي , مهند جواد علي اكبر , العلاقات التصميمية في اللوحة الخطية الجامعة , رسالة ماجستير , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 2004 م .

29ـــ عرفان سامي , نظرية الوظيفة في العمارة , دار المعارف بمصر , ط2 , القاهرة , 1966.
30ـــ فؤاد زكريا . التفكير العلمي . سلسة عالم المعرفة . , الطبعة الثالثة , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1988 .
31ـــ فوزي سالم عفيفي , نشات وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي , ط1, المكتبة المركزية , جامعة بغداد, 1980.
32ـــ قاسم حسين صالح , سايكولوجيية ادراك الشكل واللون , الدار الوطنية للنشر والتوزيع والاعلام , مؤسسة الرياض للطباعة العامة , بغداد , 1982.
33ـــ الكردي , محمد طاهر , تاريخ الخط العربي وآدابه , ط 2 , الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون , إدارة الثقافة ,1982.
34 ــ ماير ارنست هذا هو علم البيولوجيا: ترجمة، عفيفي محمود. المجلس الوطني للثقافة والأدب، كويت، 2002 .
35ـــ محي الدين سرين , صنعتنا الخطية ـ تاريخها ـ لوازمها وادواتها ـ نماذجها , ت مصطفى حمزة , دار التقدم للطباعة والنشر , دمشق , سوريا , 1993.
36ـــ المصرف , ناجي زين الدين , مصور الخط العربي , مكتبة النهضة , بغداد , دار القلم , بيروت , 1980 .
37ـــ مصطفى اوغر درمان , فن الخط تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور , ترجمة صالح سعداوي , مركز أبحاث التاريخ والثقافة والفنون الإسلامية , استانبول , 1990 .
38ـــ مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر والتوزيع , الموسوعة العربية العالمية ,ج10 , الرياض , 1996.
39ـــ المنجد في اللغة والإعلام ، منشورات دار المشرق ، ط/27 ، 1984.
40ـــ يوسف ذنون , قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة , مجلة المورد وزارة الثقافة والإعلام , دار الشؤون الثقافية العامة , العراق , بغداد , مج 15 , ع 4 , 1986.
41- Charls S. Worth M.J.:Aristotle on art and in tuz, 1957 .

42- kanuni Sultan Suleyman Sergisi . 1958 . Istanbul .

تصميم وحدة تعليمية لتنمية الذاكرة البصرية لطلبة المرحلة الرابعة في مادة المشروع

Designing an Instructional Unit to Develop the Visual Memory of the Fourth Stage Students in the Project Subject

م. د. جواد كاظم النجار
جامعة صلاح الدين- اربيل
كلية الفنون الجميلة
قسم التشكيلي
ايميل:

Jwad Kadhum Alnajjar
Salahaddin University-Erbil
College of Fine Arts
Plastic Arts Department
jwad.najjar@su.edu.krd

الكلمات المفتاحية : وحدة تعليمية – التنمية – الذاكرة البصرية- مادة المشروع

الملخص

يهدف البحث الحالي الى تصميم وحدة تعليمية لتنمية الذاكرة البصرية لطلبة المرحلة الرابعة في قسم الفنون التشكيلية- كلية الفنون الجميلة- جامعة صلاح الدين في اربيل وذلك من خلال توظيف عناصر البيئة الواقعية دراميا في تنمية الذاكرة البصرية لدى الطلبة في مادة المشروع. وقد تكونت عينة البحث من (١٢) طالبا وطالبة. واستخدم الباحث تصميم المجموعة الواحدة. وقام الباحث بتحديد متغيرات البحث وضبطها كما اتخذ اجراءات للحد من تاثير عوامل اخرى تؤثر في نتائج البحث. وتوصل الباحث الى عدد من الاستنتاجات من اهمها: اولا ان عملية تمثيل التفكير بصورة اشكال بصرية معتمدة على الصور الذهنية التي تستحضر من الصور الفوتوغرافية التي اكتسبت نتيجة الخبرات التي تمرن عليها الطلبة لذلك فان هذه العملية تعد من العمليات العقلية والمهارية التي اكتسبها الطلبة ضمن الوحدة التعليمية وبصورة متسلسلة وضمن خطوات مما ادى ذلك الى تنشيط الذاكرة والارتقاء بالمستوى المهاري. وثانيا تعتبر الصور الفوتوغرافية وسيلة لاقامة جسر رابط بين متطلبات المهارات الفنية واليات تنشيط الذاكرة البصرية مما اسهم ذلك في اغناء الجانب المهاري لمادة المشروع. واوصى الباحث باعتماد الوحدة التعليمية في تدريس مادة المشروع لما لها من تاثير ايجابي وفعال اظهرته نتائج البحث الحالي.

الكلمات الافتتاحية: التنمية ، الذاكرة البصرية ، مادة المشروع .

Kay Words: An Insrtuctional Unit-Development–Visual Memory- Project Subject

Abstract

The present research aims at designing an instructional unit to develop the visual memory of the fourth stage at the Plastic Art Department- College of Fine Arts- Salahaddin University in Erbil throughout implementing the real environmental elements in developing the students' visual memory in the project subject. The research sample consists of (12) male and female students. The researcher used a one experimental group design. The research variables were also defined in addition to other factors that affect the research results. The researcher has achieved a number of conclusions; the most important ones are: firstly, representing thinking as visual forms by depending on the mental images which are brought up from photos taken by students who acquired experience throughout practicing on taking such photos and this process is considered to be a mental and skillful that students acquired during applying the sequential steps of instructional unit and as a result of that the visual memory has evoked and the students become more skillful. Secondly, those photos are considered to be as a way to bridging between the technical skills and the procedures of evoking the visual memory and this enrich the practical part of the project subject. The researcher recommended adopting the instructional unit in teaching the project subject as a result to the proven positive effect that is shown in the present research.

الفصل الأول
التعريف بالبحث

1. مشكلة البحث

يقوم الافراد في الحياة اليومية بالعديد من الممارسات والأفعال التي تعتمد معظمها على الخبرة السابقة المكتسبة والناتجة عن المجال الدراسي الأكاديمي أو العملي، وهذا يعني أن الفرد يمارس نشاطاته بالاعتماد على استراتيجيات الخبرة السابقة. (الطائي، 2006 ص1)

تعد الذاكرة هي الخاصية الأكثر أهمية وعمومية للعمليات العقلية لدى الإنسان التي تمكنه من تلقي التأثيرات الخارجية والحصول على المعلومات، وتجعله قادرًا على معالجتها وترميزها وإدخالها والاحتفاظ بها، واستخدامها في سلوكه المقبل كلما دعت الحاجة إليه. وهناك انواع من الذاكرة منها مايقوم بناء على عمليات التخزين، اذ صنفت الى ثلاثة أنظمة هي "الذاكرة الحسية التي تحتفظ بالمثيرات في جزء من الثانية ثم تفقدها بسرعة ما لم يتم معالجتها ونقلها الى الذاكرة القصيرة المدى والتي تحتفظ بين عدد من الثواني الى قليل من الدقائق، اما النظام الثالث فهو الذاكرة الطويلة المدى (المخزن الدائم للمعلومات)". (عبد الفتاح، 2005 ص186)

وهناك عدد من المشكلات المرتبطة بالذاكرة، منها مشكلة صعوبة الاسترجاع وعدم الاحتفاظ بالمعلومات في الذاكرة، وقد بدأ العلماء بتفسير الذاكرة على أساس أنها عملية معلوماتية معقدة تحدث ضمن مراحل متعاقبة وضمن أنشطة إدراكية مجتمعة في الشخصية وتقوم بسلسلة متتابعة من الأهداف خلال وقت محدد وتنظم على وفق مستويات مختلفة.

ويؤكد (الاسدي) "ان الكثير من الطلبة يجد صعوبة في تذكر المعلومات السابقة، بسبب الطريقة أو الأسلوب الذي يتبعه الطالب في معالجة المعلومات الدراسية، فقد تكون معالجة سطحية وغير صحيحة أو غير ملائمة للمادة الدراسية. لان عملية التذكر تحتاج الى استخدام استراتيجيات تساعد على تذكر المادة الدراسية، فالعملية تعتمد بشكل كبير على ما خزن والكيفية التي شفرت فيها المعلومات في مخازن الذاكرة". (الاسدي، 2000، ص1)

اشار (العتوم) الى "ان العديد من الدراسات أكدت أن عدم القدرة على تذكر المعلومات السابقة يعود الى عوامل الفشل في ترميز المعلومات أو عدم دقة تخزينها، والأحداث خلال المعالجة المعرفية للمعلومات وانخفاض درجة الانتباه والاهتمام الذي يبديه الفرد خلال المعالجة". (العتوم، 2004، ص138)

يحاول الباحث في هذا البحث تسليط الضوء على مجال الذاكرة المعرفية البصرية حيث يستطيع المتعلم من خلال توجيه التفكير والادراك في اكتساب الصور المحيطة به في بيئته ويقوم بخزنها في ذاكرته البصرية ومن ثم استرجاعها من خلال العمليات العقلية وتوظيفها بالاداء وهذا يتم من خلال توظيف البيئة المحيطة وتحويلها الى ستوديو لابتكار مشاهد درامية لتكوين موضوعات انشائية فنية يتم اختيارها وتعديلها وفقا لقواعد الانشاء التصويري في مادة المشروع.

لذا يمكن تلخيص مشكلة البحث بالسؤال التالي:

((ماهي استراتيجيات الذاكرة البصرية لتنمية مهارات الرسم وفقا لقواعد التكوين الفني؟))

2. اهمية البحث

تتحدد اهمية البحث بالنقاط التالية:

- التركيز على كيفية معالجة المعلومات والتفكير البصري.
- مساعدة الطلبة في تاليف تكوينات عقلية جديدة على شكل الموضوع المراد التعبير عنه لبناء عمل فني يحمل صفة الأصالة والجدة، لذلك تحتاج عملية تنميتها لدى المتعلم إلى وسائل تساعد على إثراء التجربة الحسية وتنظيمها والإكثار من التمارين والممارسات للمهارات الفنية التي تضمها مفردات مادة المشروع.
- تنمية الذاكرة البصرية للطلبة من خلال تقديم وحدة تعليمية في مادة المشروع.
- تمثيل عمليات بناء اللوحة الفنية تكوينيا من خلال توظيف عناصر البيئة المحيطة.

3. اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى:

- تصميم وحدة تعليمية لتنمية الذاكرة البصرية لطلبة المرحلة الرابعة في مادة المشروع.
- توظيف عناصر البيئة الواقعية دراميا في تنمية الذاكرة البصرية لدى الطلبة.

4. حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على:

- طالبات المرحلة الرابعة - قسم التشكيلي/كلية الفنون الجميلة/جامعة صلاح الدين-اربيل.

- تصميم وحدة تعليمية.
- مادة المشروع.

5. المصطلحات الواردة في البحث

اولا: وحدة تعليمية

- مجموعة من العناصر المحددة والمنظمة ذات اهداف ومحتوى واستراتيجيات تدريسية كما وتشتمل على انشطة وانماط تقويم معدة من اجل زيادة تحصي الطلبة ووعيهم. (العميري، 2019، ص178)
- تنظيم للمنهج يتم عن طريق الربط الكامل بين المعارف في صورة وحدة دراسية تشمل انشطة تعليمية متنوعة تلبي احتياجات المتعلمين وتربطهم بالبيئة وتؤدي الى تحقيق الاهداف. (العجلان و بن سميح، 2014، ص6)
- هي مفهوم تعليمي تتكون من طريقة لتخطيط عملية التعليم والتعلم ويتم تصميم هذه الطريقة وتطبيقها من قبل المدرسين، كما وتطور الوحدة التعليمية وظائف مختلفة، وتهدف الى تنظيم وهيكلة الدروس. (https://ar.nsp-ie.org/unidad-didactica)
- التعريف الاجرائي: هي عملية منظمة تهدف الى تنمية الذاكرة البصرية وتزويد الطلبة بالخبرات الفنية والمعرفية والمهارية من خلال توظيف الصور الفوتوغرافية من قبل طلبة المرحلة الرابعة في قسم الفنون التشكيلية- كلية الفنون الجميلة- جامعة صلاح الدين في اربيل في مادة المشروع لنتاجات اعمالهم الفنية.

ثانيا: التنمية

- هي من المفاهيم التي تستخدم غالبا لفهم وتطور الأفراد ، وهي عملية تحقيق الإمكانيات الفردية ، فالفرد لا يصبح ما كان ممكن أن يصبح عليه إلا بتحقيق شروط معينة ،على اعتبار إن الإمكانية فرضية دائما و تصبح واقعية إذا وجدت ظروفا معينة. (فينكس، 1965، ص337)
- هي "إحداث التغير الملائم في اتجاهات الإنسان الذي تستهدفه". (صالح، 1976، ص20)
- كما انها "تهيئة الظروف المناسبة لأحداث التغيرات في مستوى أداء معين". (الساعدي، 2000، ص12)
- التعريف الاجرائي: احداث التغير الملائم لدى طلبة المرحلة الرابعة وفقا لتصميم الوحدة التعليمية واستراتيجياتها في تنشيط الذاكرة البصرية لدى طلبة المرحلة الرابعة في مادة المشروع.

ثالثا: الذاكرة البصرية

- يشير مفهوم الذاكرة الى عملية خزن المعلومات الجديدة المكتسبة ومن ثم استدعائها (شلبي، 2001، ص130)،
- هي نشاط عقلي معرفي يعكس القدرة على ترميز وتخزين ومعالجة المعلومات المستخدمة وهي ترتبط بعمليات الانتباه والادراك (العشاوي، 2004، ص49).
- كما انها عملية بقاء واستمرار الانطباعات والإحساسات البصرية لفترة قصيرة من الزمن من اجل مزيد من معالجة اسم مرحلة الذاكرة الأيقونة فكلمة أيقونة شائعة في الفن التشكيلي وتدل على صورة تطابق الواقع. (ابو زيد، 2011، ص267)
- التعريف الاجرائي: عملية خزن المعلومات الجديدة المكتسبة ومن ثم استدعائها من قبل طلبة المرحلة الرابعة من خلال تمثيل الصور الواقعية دراميا وتسجيله كارشيف مصور والافادة منه في تنفيذ اعمالهم الفنية في مادة المشروع.

رابعا: مادة المشروع

- هي محصلة لما اكتسبه الطلبة من الخبرات العملية والنظرية خلال فترة دراستهم باعتبارها مادة ترتكز على ماتم تحصيله من خبرة عملية في التخطيط والالوان والانشاء والتقنيات، والتي تسهم في صياغة مشروع التخرج. ويعكس المشروع مدى فهم الطلبة واستيعابهم للقيم الجمالية والمعرفية والأخلاقية والخبرات العملية والنظرية التي تميز طالب الفنون عن غيره والتي تؤهله لخوض تجربة ابداعية في صياغة اعمال فنية اصيلة تعبر عن حالة التفاعل مع مجموعة المعارف والقيم التي يكتسبها خلال المسيرة الاكاديمية. (https://www.uobabylon.edu.iq)
- التعريف الاجرائي: هي مادة تدرس لطلبة المرحلة الرابعة تتضمن تقديم اعمال فنية بعد دراستها من الناحية الفنية والانشائية ويتم اختيار المشروع وفقا للمعايير الانشائية المتوازنة.

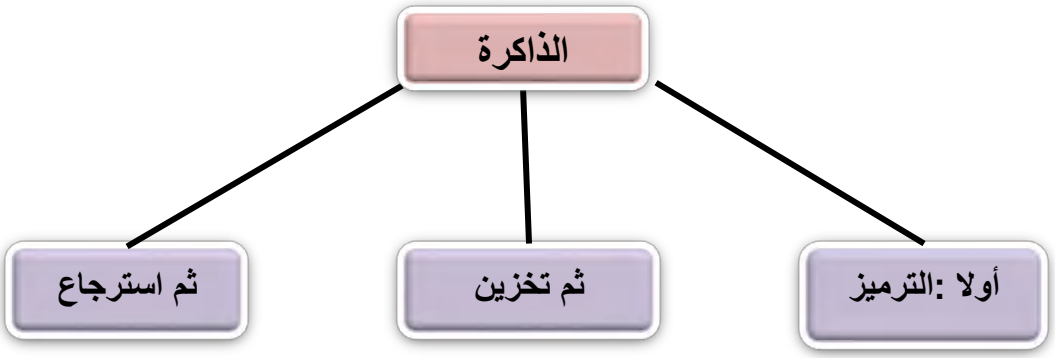
الفصل الثاني
الاطار النظري

1. مفهوم الذاكرة

تعد الذاكرة من أكثر مجالات البحث أهمية في علم النفس ومحورا أساسيا لجميع العمليات العقلية، كونها القوة التي تكمن وراء كل نشاط نفسي وعقلي. لاسيما في مجال العملية التعليمية. "فالذاكرة تشير الى الدوام النسبي لآثار الخبرة، ومثل هذا الأمر دليل على حدوث التعلم لا بل شرط أساس لعملية التعلم وارتقائها". (الزيات، 1995، ص238)

يشير مفهوم الذاكرة الى عملية ترميز المعلومات وتخزينها واسترجاعها، حيث يتم ادخال المعلومات الى الذاكرة (ترميز)، الاحتفاظ بتلك المعلومات (تخزين)، ثم استعادتها (استرجاع). فهي مركز العمليات المعرفية التي تؤثر في مكونات نظام تجهيز المعلومات ومعالجته، وهذا ما يؤكده (ستيرنبرغ Sternberg) اذ ان هذه العملية "تمثل مرحلة لمعالجة المعلومات في الذاكرة، فالترميز يقوم بتحويل المعطيات الحسية إلى صيغ تمثيل عقلية، وفي الاسترجاع تسحب وتستخدم المعلومات المخزنة في الذاكرة". (Sternberg, 2003 p: 149)

ويرى (الزق) أن "عمليات الترميز هذه تساعد على وصول المعلومات الى الذاكرة الطويلة المدى، والتذكر أيضا يستلزم الاحتفاظ بالمعلومات بشكل عام، فالذاكرة تحتفظ بالمعاني أو المعلومات ذات المعنى أكثر من احتفاظها بالمعلومات غير ذات المعنى إما الاسترجاع فيكون جيدا بعد التخزين مباشرة ثم يأخذ في التناقص مع مرور الزمن". والشكل (1) يوضح عمليات الذاكرة. (الزق، 2006، ص30)



شكل(1) عمليات الذاكرة

وتوصل علماء النفس الى ان المعلومات تسير عبر عدد من المراحل حتى تستقر في الذاكرة، وهي تسير عبر ثلاثة مستويات من الذاكرة تتمثل بـ (الذاكرة الحسية، الذاكرة القصيرة المدى، الذاكرة الطويلة المدى) وهذه المخازن الثلاثة تختلف من حيث وظيفتها وسعتها وطول الفترة الزمنية التي تمكث في كل منها المعلومات.

ويشير (الدباغ) "الى وجود اربع مراحل للذاكرة: الأولى يسميها مرحلة التأثير والتسجيل (Encoding Stage) وهي مرحلة تحويل اسم صديق لك مثلا من صوت وكلمة الى رمز وإشارة يفهمها العقل ويضعها في الذاكرة، والثانية هي مرحلة الخزن (Storage Stage) وفيها يتم الاحتفاظ بذلك الاسم في مراكز الذاكرة لفترة ما، تعقبها الثالثة التي تسمى مرحلة الاستعادة والتذكر (Retrieval Stage). وفيها يتم تذكر الاسم حين رؤيتك لذلك الصديق أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يتم فيها استرجاع الخبرات من مخزن الذاكرة حينما تراه أو تقرأ شيئاً أو تسمع صوته، بمعنى أننا نتعرّفها، وتدعى هذه المرحلة بمرحلة التعرف (Recognition Stage). (الدباغ، 1982، ص130)

ويعتبر الإدراك عملية معقدة غاية التعقيد تشترك فيها عوامل كثيرة كالخبرة السابقة والانتباه والذكاء والاتجاهات والقيم، وتؤثر كل هذه العوامل في إدراك الفرد للمؤثرات التي تقع عليه، فالإدراك كما يشير (الأحمد ومنصور) "يتم بواسطته معرفة البيئة الخارجية او الحالة الداخلية لدى الفرد عندما تؤثران تأثيرا مباشرا في أعضاء الحواس في لحظة ما وموقف محدد، بحيث يؤدي ذلك الى تنظيم المؤثرات او المنبهات في فئات او انماط او كل مدرك وتفسيرها واعطائها معنى". (الاحمد ومنصور، 2003، ص33)

هناك علاقة تربط الذاكرة والتذكر بالادراك "اذ ان الذاكرة تدخل في عملية الإدراك على نحو أساس من جوانب عدة، وكذلك الحواس التي تعد منافذ اتصال الانسان بالعالم الخارجي وأنها مجسات الإدراك لها القدرة على إيصال المعلومات التي تصلها لفترة مؤقتة ويقوم الإنسان الذي تصل إليه المعلومات بفك الرموز للمعاني المرئية أو الصوتية والإحساس بخبرات أخرى مماثلة في الذاكرة، كما يحدث تجهيز المعلومات في أثناء الإدراك ايضاً فنحن نقرر أية معلومات سوف ننتبه عليها بعد ذلك ونقارن المواقف السابقة بالحاضرة لنصل في النهاية إلى تغييرات وتقويمات وإصدار القرار، وكذلك فان اللغة لها دور مهم لكونها تؤثر في المعرفة وفي صياغة الإدراك بطريقة غير مباشرة". (دافيدوف، 2000، ص13)

وقد ميز علماء النفس المعرفيون بين ثلاثة انظمة للذاكرة، كما انها تعتبر متعددة ومختلفة الوظائف لذلك فقد حددوا الخصائص المميزة لكل نوع منها وهي:

أ. **الذاكرة الحسية ـ المسجل الحسي (Sensory Memory):** تعد الذاكرة الحسية المستقبل الأول للمدخلات الحسية من العالم الخارجي فمن خلالها يتم استقبال مقدار كبير من المعلومات عن خصائص المثيرات التي تتفاعل معها وذلك عبر المستقبلات الحسية المختلفة (البصرية والسمعية واللمسية والشمية) فهي تتألف من مجموعة من المستقبلات يختص كل منها بنوع معين من المعلومات. ويقصد

بالذاكرة الحسية "انها مصدر لجميع المثيرات المستلمة عن طريق الحواس وتقوم بتخزينها بشكل بدائي وغير محلل" (Hamachek,1990,p:21) وان الأساس في التخزين الحسي انه يحتفظ بالموضوعات في صورة حسية غير منظمة قبل أن تقرأ أو تصف أو تفسر. ويعتقد ان هذا النوع من التخزين يدوم لفترة وجيزة من الوقت، فان هذه المادة إما أن تعامل او تنتقل من الذاكرة الحسية الى تخزين قصير أو طويل المدى، أو تفقد أو تهمل.

تتسم الذاكرة الحسية بخصائص رئيسية يحددها (ابو حطب) بالنقاط الاتية:

- سعة غير محدود لاستقبال المعلومات الحسية.
- القدرة على مسح المعلومات بسرعة عندما تدخل معلومات جديدة.
- عدم توافر المعنى للمعلومات التي تعرض في صورة إحساسات خام.
- المعلومات الموجودة والتي سجلت بالسجل الحسي يجري عليها عمليات عدة.'' (أبو حطب، 2010، ص613)

بناء على ذلك يتم إدراك المعلومة واعطاؤها المعاني والدلالات فلولا الذاكرة الحسية التي تدعى في بعض الأحيان بأنظمة التحميل (Holding System) التي تمثل المثير وتحتفظ به الى ان تتم المعالجة والتحليل الإدراكي له.

أ. **الذاكرة الحسية- البصرية (الايقونية)(Iconic Memory) :** تلعب حاسة البصر دورا بالغ الأهمية في تطوير وبناء المفاهيم، لكون هذه الحاسة تعد اكثر فعالية وأهمية من الدور الذي تلعبه الحواس الأخرى، "ان البصر هو الوسيلة الاساسية التي يعتمد الفرد عليها ليتعرف على بيئته ولتطوير مفاهيمه ولتحليل العلاقات بين الاشياء وحل المشكلات، فالبصر يتيح للطفل معرفة ان الأشياء مستقلة عنه، ويتيح له فرص التعلم عن طريق التقليد والاستجابة للاخرين، كما ويعمل البصر على وضع اسس الاتصال اللفظي للاخرين". (الاسمري، 2007، ص19)

وتعد الذاكرة البصرية جزءا من الذاكرة الحسية، ويحدد (هابر Haber) ان "المستقبل الحسي البصري (الذاكرة الحسية البصرية)، تعنى باستقبال الصور الحقيقية للمثيرات الخارجية كما هي في الواقع، حيث يتم الاحتفاظ بها على شكل خيال يعرف باسم أيقونة ولهذا فهي تعرف بالذاكرة الايقونية" (Haber, 2000, p:252)

ويشير (الزغول) الى انه "لكي يتم حفظ المعلومات فالانتباه الى المادة او فهم معناها يؤدي الى الانتقال اتوماتيكيا الى الذاكرة القصيرة المدى". (الزغول، 2003، ص181)

2. عمليات الذاكرة:

يرى علماء النفس من خلال نتائج الدراسات والبحوث التي اجريت في هذا المجال ان عملية التذكر يمكن تقسيمها الى ثلاث عمليات هي:

أ. **الاكتساب Acquisition:** يرى علماء النفس المعرفيون إن لكل إنسان مدى للتذكر أو الاكتساب، ولديه مدى للتعرض للخبرة لاكتسابها، ومن ثم فان ذاكرته

تتأثر بمدى الاكتساب. ويشير مفهوم الاكتساب بأنه "تعلم معلومات أو خبرات وتكوين انطباعات عنها في شكل تصورات ذهنية تعرف بآثار الذاكرة (محمد، 2007، ص258). كما و "يعتمد الاكتساب على عمليات الانتباه والتركيز والإدراك، وتتوقف درجات الاكتساب على نضج الفرد واستعداداته ودافعيته. وهناك مدى لعمليات الاكتساب، وهذا المدى الذي نكتسب به الخبرة اما ان يكون مدى حاليا او مدى مؤخرا". (ابو جادو، 2009، ص419)

ب. **عملية الاحتفاظ Retention:** وهي العملية التي تتخلل المدة ما بين عمليتي الاكتساب والاسترجاع، وتسمى احيانا بعملية (التخزين) إذ تتضمن هذه العملية حفظ ما يتم اكتسابه، أي تحويل المعلومات الحسية كالصورة أو الصوت إلى نوع من الشفيرة أو الرمز الذي تقبله الذاكرة. ويعتبر "الترميز عملية لازمة لإعداد المعلومات للتخزين فان وضع الشفرة يسمح بتشكيل المادة حتى يمكن لجهاز التخزين ان يمثلها". (ملحم، 2001، ص241)

وهناك مجموعة من العوامل المؤثرة في عملية الاحتفاظ لدى المتعلم منها:

- الانتباه والاهتمام: يعد الانتباه أول عمليات الذاكرة والبيئة وهو التركيز على جزء من البيئة المادية ايا كان هذا الجزء صوتا او صورة او ملمسا او مذاقا وهو توجه الحواس الى المعلومات المتاحة في وقت معين. وهناك شروط لحدوث الانتباه:
- شرط يتعلق بالمعلومات مثل سيادتها على غيرها من المعلومات بسبب قوتها تأثيرها أو تكرارها واختلافه .
- الشخص ذاته بحالته النفسية وقدرته على التركيز التي يجب أن تتغلب على مصادر التشتيت. (اندرسون، 2007، ص234)
- اشراك اكبر عدد من الحواس: وهذا يعني تعدد المصادر التي تشترك اثناء عملية الإدراك، مما يوسع الخبرة ويزيد من تفصيلاتها، وهي عبارة عن عمليات عقلية متراكمة تتطور لتنتج الخبرة.
- استعداد المتعلم وتصميمه لتلقي الخبرة التعليمية تحقيقا للأهداف التي رسمها في عملية التعلم تعد عوامل ذات أهمية كبيرة في تخزين المعلومات التي يكتسبها ويحتفظ بها في ذاكرته.
- اتجاه المتعلم من موضوع الخبرة: أن المتعلم عندما يكون لديه استعداد للانتباه لموضوع التعلم على نحو ايجابي فانه يسرع من اكتساب الخبرة ومن ثم من تخزينها، ويقلل من قوى الرفض لاستقبالها والعمل عليها ومن ثم فأنها تدمج في بنية المتعلم المعرفية والاحتفاظ بها في الذاكرة القصيرة المدى أو الطويلة المدى.
- درجة ذكاء المتعلم: حيث "ان هناك علاقة ايجابية بين كمية الاحتفاظ والتخزين ونسبة الذكاء، ومن ثم وجد إن هناك علاقة عالية أيضا بين نمط الفرد في الاحتفاظ ودرجة تعلمه واتقانه لخبرة ما". (نجاتي، 1985، ص179)

- عملية الاسترجاع والتعرف: هناك اختلافات في قدرة المتعلمين على استدعاء المعلومات او الخبرات التي احتفظوا بها وتذكرها، ويعزى هذا التفاوت الى عوامل تؤثر في عملية الاستدعاء منها مايرتبط بالمعنى الذي يضيفه الأفراد على المعلومات والخبرات المتعلمة، ومنها ما يرتبط بعمومية المواد بالموضوع ذاته، كذلك فان وضوح المعنى وترابط الأحداث بالنسبة للمعلومات والخبرات المتعلمة يساعد على استدعائها بصور ايسر مما لو كانت عديمة المعنى، ويكون المتعلم في هذه المرحلة يكون "نشيطا وذا استراتيجية، اذ يقوم بتنظيم المنبه الذي يستدعي له الخبرة المناسبة من المخزون المعرفي الهائل الذي يمتلكه، لذلك فان عملية الاسترجاع تستدعي استراتيجيات معرفية محددة ومنظمة. (ويتنج، 1981 ص194)

ان العمليات المعرفية التي يتم فيها استرجاع المخزون تمر بمراحل منتظمة متعاقبة ومتتالية وينطبق هذا على معظم الخبرات المعرفية ولو ان بعض انواع التعلم قد لا يتطلب ذلك، وهذه المراحل هي:

أ. مرحلة البحث عن الخبرة.
ب. مرحلة جمع المعلومات وترتيبها وتنظيمها.
ج. مرحلة قياس وتقويم الاسترجاع. (الضمد، 2000، ص180)

3. التفكير البصري

التفكير هو "منظومة من العمليات التي يوظفها العقل لتنظيم خبراته بطريقة جديدة لحل مشكلة معينة، بحيث تشتمل هذه المنظومة على عمليات إدراك العلاقة بين المقدمات والنتائج، وبين السبب والنتيجة، وبين العام والخاص، وبين المعلوم والمجهول، وتكون هذه المنظومة هادفة وموجهة لتحقيق غاية مقصودة. (جبر، 2010، ص71؛ مهدي، 2006، ص14)

وهو عملية ذهنية يقوم بها الفرد عندما تواجهه مشكلة في حياته او موقف تعليمي يساعده على تحليل المشكلة وربط جزيئاتها بالماضي والمستقبل والربط بين واقع الشيء والمعلومات السابقة حتى يتوصل الى حل المشكلة بطريقة علمية سليمة. (بدوي، 2008، ص89)

كما انه يشير الى "التقصي المدروس للخبرة من أجل غرض ما" (دي بونو، 2001، ص41). واشار (خميس) الى تعريف (بياجيه) عن التفكير بأنه عملية تنظيم وتكيف، بحيث يقوم الفرد من خلالهما باكتساب قدرات معرفية، فعملية التنظيم تنمي الجانب البنائي من التفكير، أما التكيف فهو عملية تساعد على ايجاد التوازن فيما يكتسبه من خبرات من خلال تفاعله مع ظواهر واحداث البيئة التي يتفاعل معها. (خميس، 2003، ص36)

وتعمل مهارات التفكير كنظام تتبادل ادوارها بحسب الهدف من عملية التفكير ومن اجل الوصول الى الغاية المراد الوصول اليها بصورة منظمة. (منصور، 2011، ص32)

ويعد التفكير البصري من انماط التفكير التي تحدث نتيجة استثارة العقل بمثيرات بصرية لادراك علاقة او اكثر لحل مشكلة معينة (عطية، 2009، ص28). وعرفه (بياجيه) على انه قدرة عقلية ترتبط مباشرة بالجوانب الحسية البصرية، حيث يستطيع المتعلم تنسيق ما يراه من اشكال ورسومات وعلاقات مع ما يحدث من ربط ونتاجات عقلية معتمدة على الرؤية والرسم المعروض" (عبيد و عفانة، 2003، ص45).

1.3. ادوات التفكير البصري

يمكن الاشارة الى ان للتفكير البصري ادوات وهي كالتالي:

أ. الصورة الذهنية: تسهم الخبرات الخاصة بتكوين الصور الذهنية، وتمثيلها في أذهاننا من جميع الكيفيات الحسية، وقد تكون الصورة واضحة واقعية او ضعيفة الذهنية مفصلة.

ب. المفاهيم: حيث يمكن ان تتلخص الكثير من الخبرات السابقة في فكرة واحدة ومعنى واحد قائم على التمييز والتعميم والتصنيف.

ج. اللغة: يمكن الاشارة الى ان التفكير هو عبارة عن كلام داخلي او نفسي ومايسمعه او مايسود في مجتمع ما يؤثر في تفكير الانسان. (الاشقر، 2011، ص31)

يمكن تمثيل الشكل البصري بثلاث ادوات وهي:

أ. الصور

ب. الرموز

ج. الرسوم التخطيطية وتشمل:

- رسوم متعلقة بالصور
- رسوم صورية
- رسوم متعلقة بالمفهوم
- خرائط مفاهيمية
- رسوم اعتباطية او عشوائية

(مهدي، 2006، ص27؛ Waliman, 1993؛ العفون و الصاحب، 2012، ص179)

كما ان هناك ادوات اخرى للتفكير البصري وهي:

أ. الاشكال الهندسية

ب. المجسمات الثلاثية الابعاد (ابو زايده، 2013، ص61)

2.3. مهارات التفكير

اشارت دراسة (الكحلوت) الى ان هناك مهارات للتفكير البصري وهي مهارات:

أ. القراءة البصرية وهي تساعد على تحديد الصورة او الشكل وابعاده وطبيعته، وهذا يعتبر ادنى مهارات التفكير البصري.

ب. التمييز البصري وهذه تشير الى التعرف الى الشكل او الصورة وتمييزهما عن غيرها من الاشكال او الصور.
ج. ادراك العلاقات المكانية اي ادراك علاقات التأثير والتأثر بين مواقع الظواهر المتمثلة في الشكل او الصورة.
د. تفسير المعلومات اي بيان قدرة الفرد على ايضاح مدلولات الكلمات والرموز والاشارات وفي الاشكال وايجاد مقاربات بينهما.
ه. تحليل المعلومات وتشير الى القدرة على التركيز على التفاصيل الكلية والجزئية.
و. استنتاج المعنى اي استخلاص المعاني والتوصل الى مفاهيم من خلال الشكل أو الصورة، وهذه الخطوة هي ملخص للخطوات السابقة. (الكحلوت، 2012، ص44)

كما ان هناك مهارة الانشاء والتكوين (ابو زايده، 2013، ص60)، مهارة الاغلاق البصري (العشي، 2013، ص51).

واضاف (سليمان) مهارات اخرى للتفكير البصري هي:

أ. المطابقة اي اعادة تنظيم مفردات المجال البيئي الذي يتم إدراكه بصريا للوصول الى ذات المجال.
ب. التمييز البصري اي تمييز الشكل عن باقي الاشكال المشابهة من خلال اللون، الشكل، النمط، الحجم ودرجة النصوع.
ج. الثبات الحركي وتعني عدم تغير شكل وحجم ولون المدرك البصري او مساحته وعمقه وعدده، مهما اختلفت المسافة بين أبعاد مكونات الشكل او مسافة النظر اليه.
د. ادراك العلاقات المكانية وتعني كيفية وضع الاشكال او التكوينات في الفراغ.
ه. صعوبة التمييز بين الشكل والارضية وهي مشكلة ترتبط بالانتباه الانتقائي وسرعة الادراك بسبب ضعف التركيز في اختيار المثيرات المحددة.
و. الاغلاق البصري وهي القدرة على ادراك الاشياء الغير كاملة.
(سليمان، 2011، ص162)

كما ان هناك عمليتين اساسيتين يعتمد عليهما التفكير البصري وهما:

أ. الابصار اي استخدام حاسة البصر لتحديد اماكن الاشياء وفهمها.
ب. التخيل اي تكوين صور جديدة عن طريق استرجاع الخبرات السابقة والتخيلات العقلية وهذا يحدث في حالة عدم وجود مثيرات بصرية. (عبيد وعفانة، 2003، ص43)

يعتبر التخيل البصري خطوة سابقة للتفكير البصري، وهو يعتمد على التصور وتحديد افتراضات خاصة بالموقف التعليمي.

3.3. تطور فلسفة البنى المعرفية العقلية

لقد قام (بياجيه) بتفسير البنى المعرفية العقلية التي هي قواعد يستخدمها الفرد في معالجة الموضوعات والمؤثرات البيئة التي تحيط به، اذ يتمثل في البنية تراكيب معرفية تربط بينها علاقات تشتمل على عمليات الادراك والذكاء واللغة تتكامل مع غيرها من الافعال لتكون العناصر السلوكية المكونة لها، وكذلك فسر (بياجيه) فسيولوجيا الوظائف العقلية التي تتفاعل مع مؤثرات البيئة. وركز (بياجيه) على النشاط الذاتي للفرد، وجود بنيات منتظمة عند الذات المدركة... مرتبطة بمجرى الحوادث"، وهذا يمكن ان يرجع "الى الصورة والمضمون او البنية المثالية والمعطى التجريبي يوجد ايضاً على مستوى المعرفة العلمية" (بلانشيه، ب ت، ص119). وهذه البنى المعرفية تتكون من خلال علاقات ذات تراكيب ادراكية تتغير خلال نمو الفرد العقلي اما الوظائف العقلية فانها تتقدم وتتطور عن طريق النشاط العقلي.

كما ان الفكر عند (بياجيه) يتكيف معرفياً مع الواقع ويتم اعادة تركيبه من خلال تكوين وانشاء جديد بقصد استيعابه والتواءم معه. والشخصية الانسانية بوصفها بنية يمكن ان تتتطور من خلال تطور وظيفتين العقلية والانفعالية وهما ملتحمتان ومتحدتان وظيفيا، وكلاهما يخدمان التكيف بالبيئة. والمعرفة عند (بياجيه) هي تمثل عملي ناشط تتم فيه عملية الادراك عن طريق الاتصال بالاشياء باعتبار ان الادراك هو من النشاطات الحسية. (بياجيه، 1983، ص24)

واشار (بياجيه) انه "لا تكوين بدون بنية ولا بنية بدون تكوين" (موريس، 1986، ص106)، كما ان العمليات الاستيعابية التمثيلية والتلاؤمية فهي تعتبر بنى عقلية واستراتيجيات جديدة يعدَّها الفكر بمثابة قوانين تتحرك بموجبها عملية التفكير، وتمكنه من مواجهة واستيعاب المواقف المختلفة. فتشير عملية التمثيل Assimilation الى نزعة الفرد الى تعديل وتكييف الخبرات والعمليات العقلية الجديدة لتلائم التنظيم المعرفي للفرد وتكيفه لينسق مع ما يعرفه على نحو مسبق. اما المواءمة Accommodations فهي تعني تغيير او تعديل البنى المعرفية بمراجعة الاستراتيجيات المختزنة من الاسكيمات لدى الفرد لتتناسب مع الخبرات الجديدة التي يواجهها الفرد. (Crew, 1992, p:402)

لذلك فان البنى العقلية تكون قابلة للتطور والتغير اما الوظائف فهي ثابتة باعتبارها ثوابت وظيفية Functional Invariants فهي توجد حالة من التعادل بين الفكر والبيئة والسلوك. وتقوم عملية التمثيل بتحويل الاحداث والاشياء الى مخططات او نماذج سلوكية ثم تأتي بعدها عملية المواءمة التي تستوعب اي مخططات عقلية جديدة فتحفظها او تقوم بتحوير المخططات القديمة من خلال فرض تراكيب جديدة تلائم الجديد والمتطور.

وصنف (بياجيه) المعرفة الى نوعين:

أ. المعرفة الشكلية التي تهتم بوصف الاشياء والمثيرات في حالتها السكونية وبمعناها الحرفي في لحظة زمنية معينة.

ب. المعرفة الاجرائية: وهي "تنبع من المحاكمة العقلية ... التي تنطوي على التوصل الى الاستدلال ... والمعرفة الاجرائية تهتم بالكيفية التي تتغير بها الاشياء من حالتها السابقة الى حالتها الحالية" (غازدا، 1983، ص329).

وقد دعا الفيلسوف والمربي الامريكي (جون ديوي) الى سلوك المنهج التجريبي، اذ يتعين فيها الشيء على اساس التجربة، التي هي صورة من صور الفعل والاداء تزودنا بالادوات اللازمة ولا تغفل المطالب التي تدعيها من اشياء واشخاص ووقائع لتنظيم الخبرة، واخضاعها لسياقات اكبر. والتجربة عند (ديوي) "تتضمن موضوع التجربة.. وممارسة التجربة.. أي كل من الشيء الذي نجربه، والطريقة التي نمارس بها تجربته" (لويس، 1983، ص333). واوضح (ديوي) ان التجربة انما هي عملية تفاعل بين الكائن الحي وبيئته، وهي موضوع للمعرفة بكل ما يتضمنه من عناصر الاتصال والتنظيم في داخلها، وانعكاساً يؤثر ويتأثر بالبيئة ويتجاوب معها ويعد لها.

واشار (ديوي) ان العمل الميداني في بناء المعرفة العلمية ينبغي ان يتمتع بعدد من الخصائص اهمها:

أ. ان كل تجريب يتطلب اجراء تغييرات محددة في البيئة او في علاقتنا بها.

ب. ان التجريب ليس نشاطا عشوائيا ولكنه موجه بافكار عليها ان تتلاءم مع الظروف التي اثارتها المشكلة الباعثة على البحث الفعال.

ج. من خلال النشاط الموجه يتم انشاء موقف تجريبي جديد تتعلق فيها الاشياء بعضها ببعض تعلقا مختلفا بحيث تكوَّن نتائج الاجراءات الموجهة الموضوعات التي من خاصيتها ان تكون معروفة. (ديوي، 1960، ص111)

وبهذا يدعو (ديوي) بطروحاته الفلسفية الى ان تكون فلسفة اي نظام تربوي متصلة بالحياة وتعمل على تحقيق مثل عليا خلاقة، اجتماعية وعلمية وانسانية مبنية على التجربة بهدف تكوين مدركات مرنة لدى المتعلم على نحو تراكمي معرفي قابل للتطوير في اكثر من نشاط يجرب فيه المتعلم الحقائق بنفسه، حتى تتضح العلاقات الاساسية بينها بتطبيقها على ارض الواقع، وان لا يكتفي بالفهم التجريدي والا بقيت المعطيات سطحية.

وتعتبر الخبرة مدخلا للبناء المعرفي فهي تمثل كل "ما يكتسبه المرء من خبرة تتجمع شيئاً فشيئاً خلال الحياة" (ديوي، 1960، ص105). وينظر الى بنية الخبرة ومضمونها والنظر اليها على انها قوة متحركة في نطاق الفعل. فالخبرة اختباريا Empirical تختلف عن الخبرة تجريبيا Experimental لانها "مرتبطة في اساسها بالتباين بين فكرة الخبرة التي تكونت حين كانت الفنون اساساً روتينياً ومهارات مكتسبة بمجرد المزاولة والدربة، وبين فكرة الخبرة المناسبة حين اصبحت الفنون تجريبية" (نفس المصدر السابق).

ويقترح (ديوي) نوعين من الخبرة هما:

أ. الاول يتصل بالتغير غير الموجه،

ب. والثاني يتعلق بالتغير الموجه المنظم.

ولابد من الاشارة الى ان التغييرات التي تحدث ضمن النوع الاول فيجب علينا اخضاعه "للرقابة بطريق الفعل الموجه بفهم العلاقات" (نفس المصدر السابق، ص107-108). وبهذا يكون (ديوي) قد اقام الخبرة بناءً على فلسفة براجماتية ترى بانها فعل مرادف للخبرة العادية تتحدد بعاملين هما "عامل الظروف الموضوعية وعامل الظروف الداخلية. واية خبرة طبيعية هي تفاعل بين هاتين المجموعتين من الظروف. فاذا اخذا معاً وفي حال تفاعلهما، كونا ما نسميه موقفا" (ديوي، 1954، ص41). فالخبرة دوما تندرج ضمن الطبيعة وهي تتصل بالحياة والبيئة بمتطلباتها المادية والاجتماعية كافة.

4.3. تصنيف بلوم لمستويات التفكير

قدم العالم بلوم صاحب مدخل التقويم بالأهداف، هرم تصنيفي للاهداف المعرفية وهو على مستويين رئيسين هما: المعرفة، والقدرات والمهارات الذكائية. كما صنفت القدرات الذكائية الى خمسة مستويات هي: المعرفة، التطبيق، التحليل، التركيب، والتقويم. وبذلك أصبح هرم بلوم يعرف بستة مستويات قاعدته المعرفة. كما صنف بلوم كل مستوى إلى مستويات فرعية ضمن كل مستوى رئيسي لتشمل المعارف والمعلومات والمهارات الواردة في المقررات الدراسية.

أ. المستوى الأول : المعرفة Knowledge

يتلخص هذا المستوى في قدرة الطالب على التذكر (الاستدعاء والتعرّف) للمعلومات كما قدِمت له أثناء عملية التعلم.

ويتضمن هذا المستوى معرفة التفاصيل، والحقائق والعموميات ولعله من الصعب حصر كل أنواع المعارف والمعلومات ضمن هذا المستوى،لأنه يشكل القاعدة العريضة للهرم. إلا أنها جميعا لا تتعدى مرحلة التذكر (Remembering).

ب. المستوى الثاني: الاستيعاب Comprehension

يعتبر هذا المستوى أدنى درجات الفهم ، وهو من اكثر مستويات القدرات الذكائية شيوعا، ويشترط هذا المستوى توعية الطالب من خلال السؤال الذي يقيس الهدف بالمعلومات السابقة الضرورية للإجابة .

أ. الترجمة: يطلب من الطالب مثلا أن يعيد صياغة محتوى معين بلغة أبسط، سواء من خلال استخدام كلمات بسيطة ومألوفة، أو بالترميز، أو استخدام الأشكال التوضيحية.

ب. التفسير: يطلب من الطالب أن يدرك العلاقة أو العلاقات الواردة في المعلومات المقدمة له، وتتفاوت عادة درجة تعقيد المشكلة باختلاف عدد المتغيرات. مثل تفسير الأشكال والرسوم البيانية، وتفسير الظواهر والأحداث.

ج. الاستكمال: يطلب من الطالب تقديم استنتاجات وتنبؤات بعد استقراء المعلومات والمعاني الجزئية المتوفرة، او أن يقدم معلومات إضافية بحيث تعطي مع المعلومات المتوفرة عند تركيبها بصورة معينة معنى تاما.

د. التطبيق: يتشابه مستوى الاستيعاب والتطبيق في أن كلاً منهما يتطلب استخدام المعلومات السابقة لحل المشكلة، ولكنهما يختلفان في كون مستوى التطبيق

يظهر قدرة الطالب على استخدام هذه المعلومات دون أن يظهر في السؤال أي اشارة الى هذه المعلومات. أي أن الطالب في هذا المستوى يكون قادراً على استخراجها ثم استخدامها بشكل صحيح للوصول إلى الحل المناسب. ويشير بلوم الى أن الغرض الأساسي من معظم ما يتعلمه الطالب في الجامعة هو توظيفه في الحياة العملية، اي أن فعالية عملية التعلم تظهر من خلال تطبيق ما يتم تعلمه، أو ما يشار اليه في علم النفس التربوي بانتقال أثر التعلم. وقد يفشل الطالب في التطبيق لأنه لم يستوعب المعلومات الضرورية (أي لم يصل مستوى الاستيعاب) أو لاختياره معلومات خاطئة لا تتناسب مع الموقف الجديد، أو نتيجة للاستعمال الخاطئ للمعلومات.

ه. التحليل: يتوقع أن يكون الطالب في هذا المستوى قادرا على تحديد خطأ أو أخطاء منطقية في معارف أو معلومات محددة أو طريقة كانت قد أدت الى استنتاجات خاطئة، كما يتوقع أن يكون قادرا على التعرف على وجود علاقات بين حقائق أو فرضيات أو استنتاجات. ويشير بلوم الى سهولة الخلط وصعوبة التمييز بين الأهداف في هذا المستوى وكل من مستوى الاستيعاب والتقويم. مع أنه يقع بين التطبيق والتركيب في هرمية بلوم. ولذلك يجب أن ننتبه جيدا للعملية العقلية التي يقوم بها الطالب، فالمطلوب في التحليل اكثر مما هو مطلوب في الاستيعاب، أما التقويم فيتطلب التحليل الناقد للمعلومات. كما يشير بلوم أيضا الى وجود عدة أخطاء قد تؤدي إلى صعوبة قيام الطالب بعملية التحليل مثل إهمال بعض العناصر أو المبادئ أو العلاقات الموجودة في النص؛ أو الإفراط في تفتيت النص وضياع الترابط في المعاني؛ أو عدم التمييز بين العناصر الأساسية والثانوية في النص.

و. التركيب: يتوقع أن يكون الطالب في هذا المستوى قادرا على انتاج فريد ومميز، بمعنى أن الطالب بهذا المستوى يقدم عملا ابداعيا.

ز. التقويم: يتوقع أن يكون الطالب في هذا المستوى قادرا على أن يصدر حكما، أو أن يثمن نواتج أو طرائق أو أفكار، ويقدم الأدلة المقنعة لهذا الحكم، باستخدام محكات داخلية أو محكات خارجية..ومن الملاحظ ان بلوم يتحدث هنا عن التقويم بمعنى التقييم، وربما التقويم بمعنى اتخاذ قرارات متواضعة لا ترقى إلى إنتاج نموذج جديد بمواصفات أرقى من نموذج أو منتج سابق، فقد ينتج الطالب عملا جديدا او فكرة جديدة، ويطلق عليه مستوى التركيب، وقد يكون إنتاجا إبداعيا متقنا إذا مر الطالب بخبرات تقييمية لنماذج أو أفكار سابقة، ولذلك فان المؤلف هنا يقفل الفجوة أو يوضح الحلقة المفرغة من هذه الزاوية بين التصنيف الأصلي والمعدل. من الملاحظ أن التقويم لا يشكل قمة الهرم في المجال المعرفي فقط، ولكنه حلقة وصل بين المجال المعرفي والمجال الانفعالي، لأن مستوى التقويم يتطلب إصدار حكم قيمة (Value) وهذا يشكل أحد مستويات المجال الانفعالي.

وهناك تعديلا قدم لتصنيف بلوم في 2001، حيث قدم (اندرسون) و(كراثول) شكلا معدلا لتصنيف بلوم في مصفوفة ذات بعدين، الأول هو بعد المعرفة (Knowledge Dimension) بأربع مستويات هي:

أ. المعرفة الحقائقية (Factual) أي معرفة الحقائق (FK)
ب. المعرفة المفاهيمية (Conceptual) (CK)
ج. المعرفة الإجرائية (Procedural) (PK)
د. المعرفة فوق المعرفية (Meta-cognitive) (MK) . (عودة، 2014، ص2)

مخطط رقم (1)

هرمية المستويات لتصنيف الأهداف في المجال المعرفي عند بلوم، وأوربل، ومارشال- هيلز

التصنيف المعدل لمستويات التفكير المعرفي عند بلوم (2002)		تصنيف مستويات التفكير المعرفي عند بلوم (1956)
Creative	Higher-order thinking skills	Evaluation
Evaluation التقويم		Synthesisتركيب
Analysisتحليل		Analysisتحليل
Applicationتطبيق	lower-order thinking skills	Applicationتطبيق
Comprehensionاستيعاب		Comprehensionاستيعاب
Knowledgeالمعرفة		Knowledge*المعرفة
*Reflexes and Classical or operational conditioning ≈ Rote learning(the lowest level of Knowledge		

مخطط رقم (2)

تصنيفات مستويات بلوم

الفصل الثالث
اجراءات البحث

يتناول هذا الفصل اجراءات البحث والتي تتضمن وصفا لمجتمع البحث وعينته وطريقة اختيارها والادوات التي استخدمها الباحث وكيفية اعدادها واسلوب تطبيقها وكذلك اهم الوسائل الاحصائية التي استخدمت في معالجة نتائج البحث.

1. مجتمع البحث وعينته

تكون مجتمع البحث من (١٢) طالبا وطالبة في المرحلة الرابعة / قسم الفنون التشكيلية-فرع الرسم في كلية الفنون الجميلة جامعة صلاح الدين للعام الدراسي (2013-2014) واعتبر الباحث مجتمع البحث هي عينة البحث نظرا لقلة عدد الطلبة. اي انه تم عد مجتمع البحث كله عينة للبحث. والجدول رقم (١) يبين تفاصيل مجتمع البحث وعينته:

جدول رقم (1)
مجتمع البحث وعينته

	ذكور	اناث	المجموع
المجموعة التجريبية	7	5	12

2. التصميم التجريبي:

يساعد التصميم التجريبي في اي دراسة الى الوصول الى نتائج دقيقة في البحث، ويعتمد نوع التصميم على مشكلة البحث المراد معالجتها (الفتلاوي، 2003، ص99). ويعتبر المنهج التجريبي من الوسائل المهمة في هذا البحث من اجل التعرف على فاعلية تطبيق الوحدة التعليمية على طلبة المرحلة الرابعة في قسم الفنون التشكيلية-فرع الرسم في مادة المشروع.

واستخدم الباحث تصميم المجموعة الواحدة باعتبار ان المتغير المستقل المرتبط بعينة البحث والذي يؤثر في المتغير التابع قد تم ضبطه. (داود و انور، 1990، ص372)

واختار الباحث تصميم المجموعة الواحدة والشكل رقم (1) يوضح ذلك:

شكل رقم (2)
التصميم التجريبي للبحث

الاختبار القبلي	← الوحدة التعليمي (المتغير المستقل) ←	الاختبار البعدي	← الفروقات

3. **تحديد المتغيرات وضبطها**

تم تحديد متغيرات البحث كما يلي:

- المتغير المستقل (الوحدة التعليمية).
- المتغير التابع وهو تنمية مهارات الطلبة في صياغات الانشاء التصويري في بناء اللوحة الفنية وعلاقاتها الانشائية.

وقد قام الباحث باتخاذ باجراءات للحد من تاثير هذه العوامل ادناه:

- ظروف التجربة: لم يتعرض البحث لاي ظروف تذكر فيما عدا بعض ايام العطل الرسمية وتم تعويض هذه الايام من خلال تقديم محاضرات تعويضية.
- العمر: تم ضبط هذا المتغير لعلاقته بالنمو الادراكي والنضج الفني لمجوعة البحث. مع الاشارة انه كانت اعمار الطلبة متقاربة لذا لم يؤثر هذا العامل في نتائج البحث.
- انسحاب الطلبة من التجربة: لم ينسحب اي طالب او طالبة اثناء تطبيق التجربة.
- اجراءات الاختبار القبلي: لم يشكل الاختبار القبلي عاملا مؤثرا في البحث الحالي باعتبار ان اداة البحث لاتشكل خبرة تعليمية لعينة البحث وكذلك كان لطول المدة الزمنية بين الاختبارين القبلي والبعدي قد قللت من تأثير عامل النضج.
- اعتمد الباحث نفس الاداة في الاختبار القبلي والبعدي لذا لم يؤثر عامل اداة القياس في التجربة.
- قام الباحث باختيار جميع مجتمع البحث لان تكون عينة البحث نظرا لقلة عدد الطلبة لذا لم يلحظ الطلبة ان بعضهم قد تم استبعاده او انهم يشاركون في تجربة حيث قام الباحث بتدريسهم المادة وتطبيق الوحدة التعليمية منذ بداية النصف الثاني للعام الدراسي.

ستراتيجيات تصميم الوحدة التعليمية لتنشيط الذاكرة البصرية

تم الاعتماد في تصميم الوحدة التعليمية في مادة المشروع على اختيار الاماكن التي سوف تكون مسرحا بصريا يتم توظيفه في صياغة صور فوتوغرافية تتم معالجتها وفقا للتكوين الانشائي المراد تنفيذه لاحقا في عمل فني، كذلك تم توجيه الطلبة لانتاج سيناريو انشائي وفقا (التكوينات الدرامية كاساس لبنية شكلية بصرية تتضمن توزيعات لانواع من الانشاء (الافقي، العمودي، الشاقولي، المركزي، الحلزوني، الانتشاري،... وغيرها) وهذا يساعد الطالب على تكوين صورة ذهنية بالبنية الادراكية المعرفية وظيفتها تحليلية تركيبية منجزة للعمل الفني النهائي. وهذا يلاحظ في نتاجات الطلبة والتي تم عرض البعض منها في ملحق رقم (1).

اعتمد الباحث تصنيف بلوم المعدل لسنة 2002 في بناء الوحدة التعليمية والذي تم ذكره في الفصل الثاني للبحث.

4. الوسائل الاحصائية

الاختبار التائي (Test-T) لايجاد الفروق بين الاختبارين القبلي والبعدي:

$$t = \frac{\bar{D}}{\sqrt{Sd / n}}$$

(ابو صالح ، ٢٠٠٠ ، ص٣٧٦)

D = الفرق بين متوسطي الاختبارين

Sd = الانحراف المعياري للفرق بين درجات الاختبارين

N = عدد العينة

الفصل الرابع
الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

1. الاستنتاجات

توصل الباحث الى عدد من الاستنتاجات:

أ. ان عملية تمثيل التفكير بصورة اشكال بصرية معتمدة على الصور الذهنية التي تستحضر من الصور الفوتوغرافية التي اكتسبت نتيجة الخبرات التي تمرن عليها الطلبة لذلك فان هذه العملية تعد من العمليات العقلية والمهارية التي اكتسبها الطلبة ضمن الوحدة التعليمية وبصورة متسلسلة وضمن خطوات مما ادى ذلك الى تنشيط الذاكرة والارتقاء بالمستوى المهاري.

ب. تحسين المدركات الحسية وتنشيط الذاكرة البصرية للطلبة من خلال التدريب على الفعاليات والنشاطات التعليمية التي تضمنتها الوحدة التعليمية كونها تثير الانتباه للمادة العلمية.

ج. تعتبر الصور الفوتوغرافية وسيلة لاقامة جسر رابط بين متطلبات المهارات الفنية واليات تنشيط الذاكرة البصرية مما اسهم ذلك في اغناء الجانب المهاري لمادة المشروع.

2. التوصيات

أ. اعتماد الوحدة التعليمية في تدريس مادة المشروع لما لها من تاثير ايجابي وفعال اظهرته نتائج البحث الحالي.

ب. يمكن لاي تدريسي متخصص في مادة المشروع الاستعانة باليات اخرى تساعد في تنشيط الذاكرة البصرية.

ج. يمكن تحسين المدركات الحسية البصرية للمتعلمين باستخدام فعاليات وانشطة تعليمية من خلال تنظيمها تؤدي الى تحسين عملية استقبال المعلومات واكتساب المهارات الفنية اللازمة في مادة المشروع.

3. المقترحات

اعداد برنامج تعليمي في مادة المشروع باستخدام برامج الحاسوب التعليمية وقياس تاثيرها في التحصيل.

المصادر

- الاسدي، غالب محمد رشيد، اثر اساليب تلميحية في الاسترجاع المباشر والمرجأ للمفاهيم العلمية، مجلة البحوث التربوية والنفسية، العدد(7) ايلول، 2000.
- الآسمري، نوري جعفر، الذاكرة طبيعتها وأهميتها، مجلة البحوث التربوية والنفسية، عدد2، تشرين الثاني، الاردن، 2007.
- الاشقر، فارس، فلسفة التفكير ونظريات في التعلم والتعليم، دار زهران للنشر والتوزيع، الاردن، 2011.
- ابو جادو، صالح محمد علي، علم النفس التربوي، ط7، دار المسيرة، عمان، 2009.
- ابو حطب، فؤاد، علم النفس التربوي، ط6، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 2010.
- ابو زايدة، احمد، فاعلية كتاب تفاعلي محوسب في تنمية مهارات التفكير البصري في التكنولوجيا لدى طلاب الصف الخامس الأساسي بغزة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2013.
- ابو زيد، خضر مخيمر، الذاكرة السمعية والبصرية وعلاقتهما بالتعرف والفهم القرائي لدى التلاميذ العاديين وذوي صعوبات التعلم، بحوث ودراسات، مجلد17، عدد2، مصر، 2011.
- العجلان، مها بنت صالح و بن سميح، نورة بنت يحيى، المناهج الحديثة في مجال التعليم قبل المدرسي- ورقة عمل، كلية العلوم الاجتماعية، السعودية، 2014.
- العميري، فهد بن علي، بناء وحدة تعليمية قائمة على التنشئة الاستهلاكية ضمن مادة التربية الاجتماعية والوطنية وقياس فاعليتها في اكساب المفاهيم الاستهلاكية والوعي الاستهلاكي لدى تلاميذ الصف السادس الابتدائي في مدينة مكة المكرمة، مجلة الجامع للدراسات النفسية والعلوم التربوية، مجلد4، عدد2، 2019.
- اندرسون، جون، علم النفس المعرفي وتطبيقاته، تر: محمد صبري و رضا مسعد الجمال، ط1، دار الفكر، عمان، الاردن، 2007.
- بدوي، رمضان، تضمين التفكير الرياضي في الرياضيات في برامج الرياضيات المدرسية، ط1، دار الفكر العربي، عمان، 2008.
- بلانشيه، روبير: نظرية المعرفة العلمية (الابستمولوجيا)، ت: حسن عبد الحميد، مطبعة دار المعرفة، جامعة الكويت، ب ت.
- بياجيه، جان و بيريل انهلدر، علم نفس الولد، ت: خليل الجر، ط2، المنشورات العربية، بيروت، 1983.
- جبر، يحيى، أثر توظيف استراتيجية دورة التعلم فوق المعرفية على تنمية المفاهيم ومهارات التفكير البصري في العلوم لدى طلبة العاشر الأساسي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010.
- خميس، محمد، عمليات تكنولوجيا التعليم، مكتبة دار الحكمة، القاهرة، 2003.
- دافيدوف، لندا. التعلم وعملياته الأساسية- التفكير- اللغة- التوافق. تر: سيد الطواب ومحمود عمر، موسوعة علم النفس-3- الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، 2000.
- الدباغ، فخري، مقدمة في علم النفس لطلبة كلية الطب، ط 1، جمهورية العراق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1982.
- داود، عزيز حنا، و انور حسين عبد الرحمن، مناهج البحث التربوي، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1990.

- دي بونو، ادوارد، تعليم التفكير، تر: عادل ياسين، اياد ملحم، و توفيق العمري، ط1، دار الرضا للنشر، دمشق، 2001.
- ديوي، جون، البحث عن اليقين، تر: احمد فؤاد الاهواني، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، 1960.
- ديوي، جون، الخبرة والتربية، تر: محمود البسيوني ويوسف الحمادي، دار المعارف، مصر، 1954.
- الزغول، عماد، نظريات التعلم، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003.
- الزق، احمد يحيى، علم النفس، دار وائل للنشر، عمان، 2006.
- الزيات، فتحي مصطفى، الاسس المعرفية للتكوين العقلي وتجهيز المعلومات، ط1، سلسلة علم النفس المعرفي، المنصورة، دار الوفاء، 1995.
- الساعدي، كريم حواس، برنامج تعليمي لتنمية اداء طلبة قسم التربية الفنية في مادة الزخرفة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد قسم التربية الفنية، 2000.
- سليمان، سناء، التفكير أساسياته وأنواعه تعليمه وتنمية مهاراته، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2011.
- شلبي، محمد، مقدمة في علم النفس المعرفي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.
- صالح، رشدي، الفلكلور والتنمية، مجلة عالم الفكر الجديد 6، العدد4، وزراة الاعلام، الكويت، 1976.
- الضمد، عبد الستار جبار، فسيولوجيا العمليات العقلية في الرياضة، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، 2000.
- الطائي، تغريد اديب، اثر بعض المتغيرات في الذاكرة الضمنية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الاداب، 2006.
- عبد الفتاح، فوقية، علم النفس المعرفي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 2005.
- عبيد، وليم و عفانة، عزو، التفكير والمنهاج المدرسي، ط1، مكتبة الفلاح، الكويت، 2003.
- العتوم، عدنان، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الاردن، 2004.
- العشاوي، هدى، أطفالنا وصعوبات التعلم، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2004.
- العشي، دينا، فاعلية برنامج بالوسائط المتعددة لتنمية المبادئ العلمية ومهارات التفكير البصري لدى طلاب الصف السادس الأساسي في مادة العلوم بغزة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2013.
- عطية، محسن، المناهج الحديثة وطرائق التدريس، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
- العفون، نادية و الصاحب، منتهى، التفكير وأنماطه ونظرياته وأساليب تعليمه وتعلمه، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012.
- عودة، احمد، مجالات الأهداف ومداخل تصنيفها وعلاقتها بالنواتج التعليمية، جامعة تبوك، الاردن، 2014.
- غازدا، جورج ام و ريموندجي كورسيني (تحرير): نظريات التعلم دراسة مقارنة، ت: علي حسين الحجاج، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1983.

- الفتلاوي، سهيلة محسن كاظم، كفايات التدريس، دار الشروق، عمان، الاردن، 2003.
- فينكس، فيليب، فلسفة التربية، تر: محمد لبيب لنجيحي, دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.
- الكحلوت، آمال، فاعلية توظيف استراتيجية البيت الدائري في تنمية المفاهيم ومهارات التفكير البصري بالجغرافيا لدى طالبات الصف الحادي عشر بغزة، دراسة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2012.
- لويس. أ. هان، حول رأي ديوي في التجربة، مجموعة مقالات منتخبة في: كاز، بيتر: تاريخ الفلسفة في امريكا خلال 200 عام، ت: حسني نصار، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1983.
- محمد ،محمد محمود، علم النفس المعاصر في ضوء الاسلام، دار النهضة العربية، بيروت، 2007.
- ملحم، سامي محمد، سيكولوجية التعلم-الاسس النظرية والتطبيقية، دار المسيرة، عمان، الاردن، 2001.
- منصور، علي و الاحمد، امل، سيكولوجية الادراك، ط2، منشورات جامعة دمشق، دمشق، 2003.
- منصور، غسان، التحصيل في الرياضيات وعلاقته بمهارات التفكير، مجلة جامعة دمشق للاداب والعلوم الإنسانية والتربوية، المجلد 27، العددان الثالث والرابع، 2011.
- مهدي، حسن، فاعلية استخدام برمجيات تعليمية على التفكير البصري والتحصيل في تكنولوجيا المعلومات لدى طالبات الصف الحادي عشر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006.
- موريس، شربل، التطور المعرفي عند جان بياجيه، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1986.
- نجاتي، محمد عثمان، علم النفس في حياتنا اليومية، ط2، دار القلم، الكويت، 1985.
- ويتنج، ارنوف، مقدمة في علم النفس، تر: عادل عز الدين الاشول واخرون، دار ماكجووهيل للنشر، مصر، 1981.
- Lewis, C.L.: An Analysis of knowledge and Valuation, Iasalle, Illinois, open Court, 1946.
- Wileman, R. E. (1993).Visual Communicating, Englewood Cliffs, N-JEducational Technology Publication, Ebisco Electronic.
- Crew, J.R.: Psychology: An Introduction, (3 rd ed) Hapercollins pubishers, New York, 1992
- Hamachek, Learning and Memory . Praeger Publishers Praeger Special Studies , New York,1990.
- Stemberg, Robert, J. Cognitive Psychology, 3rd., ed., Wordsworth, Thomson Leaming, (USA)2003.
- Haber,Aginsky & Michael J, C.V. dictionary of education 3rd, McGraw-Hill, New York, 2000.
- https://ar.nsp-ie.org/unidad-didactica
- https://www.uobabylon.edu.iq

ملحق رقم (1)
نتاجات الطلبة

ملحق الاهداف التعليمية والسلوكية لوحدة تنمية التفكير البصري[1] في مادة المشروع

عنوان الوحدة	الاهداف التعليمية	الاهداف السلوكية لتنمية التفكير البصري	مستوى الهدف
التفكير بصري	1 تعريف الطلبة على عناصر العمل الفني (النقطة، الخط، الشكل، اللون). 2. تعريف الطلبة بالياات التنظيم البنائي للعناصر. 3. تعريف الطلبة على النسبة والتناسب بين الموضوع والمشهد الافتراضي للوحة. 4. تعريف الطلبة على عناصر العمل الفني (الشكل) وعلاقته بالخط واللون. 5. تعريف الطلبة تمرينات بصرية تطوير المخيلة.	1. يميز عناصر العمل الفني في اللوحات المعروضة.	تمييز بصري
		2. يكيف الحالات المتنوعة للنقطة لتكوين مركب جديد.	ربط علاقات
		3. يعرف انواع الخطوط.	تفسير المعلومات البصرية
		4. يميز انواع الخطوط في الصور الفوتوغرافية المعروضة امامه	تمييز بصري
		5. ينفذ شكلا مجردا يجمع فيه أنواع الخطوط.	تركيب بصري
		6. يميز بين قيم الخط في الصور الفوتوغرافية المعروضة.	تمييز بصري
		7. ينفذ بالرسم حركة الخطوط مع حافات السطح التصويري.	ربط علاقات
		8. يعرف الشكل وعلاقته بالخط واللون .	تفسير المعلومات البصرية
		9. تنظيم مفردات بصرية لموضوع اللوحة.	تفسير المعلومات البصرية
		10. يحرك مفردات بصرية باتجاه تكوين شكل بصري.	ربط علاقات
		11. يعيد تركيب مفردة بصرية لتكوين شكل جديد.	تركيب بصري
		12. يظير التنوع الملمسي.	ربط علاقات
		13. ينفذ نماذج لملامس الاشكال المختلفة.	تحليل بصري
		14. ينفذ تدرجاً لونياً للالوان الاساسية والثانوية والمتممة.	تركيب بصري
		15. يوازن الكتلة والفضاء العام للموضوع في اللوحة.	ادراك بصري
		16. يوازن القيم اللونية داخل الموضوع.	ادراك بصري

[1] مهارات التفكير البصري

1. مهاره التمييز البصري: قدره الطلبة على التعرف على الصوره المتوازنة بصريا وتمييزها عن غيرها من الأشكال، وذلك باستدعاء خبراته السابقة.
2. مهاره تحليل الشكل: قدره الطلبة على تفسير العلاقات ومعرفة خصائصها.
3. مهاره تركيب الشكل: قدره الطلبة على تفكيك الشكل واعاده تركيبه وفقا لمفهوم العلاقات التنظيمية للشكل.
4. ادراك بصري: قدره الطلبة على تفسير علاقات الاشكال ضمن الموضوع الكلي للوحة.
5. مهاره تفسير المعلومات البصرية: قدره الطلبة على اختيار الصوره الذهنية للعمل الفني بصريا وتنظيمها.
6. مهاره ربط العلاقات البصرية: قدره الطلبة على ربط المفردات البصرية ومكوناتها، واكتشاف علاقات جديده من الأشكال والصور.

تفاعلية الاعلان الالكتروني واليات اشتغاله المعاصرة
Interactive electronic advertising and its contemporary working mechanisms

م. د علي محمد شواي غدير
الجامعة التقنية الوسطى
معهد الفنون التطبيقية

A.D. Ali Mohammed Shaway
Central technical University
Institute of Applied Arts
alishaway05@gmail

الكلمات المفتاحية: تفاعلية, الإعلان الكتروني, التصميم, المعاصر, الاشتغال

ملخص البحث :

تعد تفاعلية الاعلان الالكتروني اليوم وسيلة فاعلة تخاطب المتلقي وتزيد من الانتشار وارتفاع حجم السلع والتسويق لها من اهم الامور التي تساعد في جذب الانتباه بحسب تجربة الاعلان وطرق فهمه وتسويقه ومقدار التجدد الحاصل في الاعلان الإلكتروني ، مع التطورات الاجتماعية والحركة الاقتصادية الاستهلاكية والتي تعد العامل الاهم في تطور وظهور الاعلان الالكتروني مع بروز ظاهرة مواقع التواصل الاجتماعي ومحركات البحث التي اكتسبت للإعلان الالكتروني قوة اتصال كبرى لما لها قدرة على فتح نوافذ على العالم ، وبنا على ما تقدم وجد الباحث أن مشكلة البحث تتلخص بالتساؤل التالي : ما هي بواعث أنتاج الخطاب التفاعلي في الاعلان الالكتروني ؟ ، و ما هي الكيفيات التطبيقية التي يتوفر عليها الاعلان الالكتروني ؟

كما استعرض الباحث الاطار النظري وما يتضمنه : مفهوم الاعلان الالكتروني وانواعه ووظائفه واشكاله والانشطة الاتصالية .

ثم استخلاص المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كمادة علمية افادة الباحث في اجراءته البحثية ، اذ تم تحليل مجموعة من الاعلانات المحلية كون الاعلان يمثل فكرة اتصالية ، وختم بالنتائ ج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

Keywords: interactive, electronic advertising, design, contemporary, employment.

Research Summary :

The interactiveness of electronic advertising today is an effective way to address the recipient and increase the spread and increase the volume of goods and marketing for them, one of the most important things that help in attracting attention according to the advertising experience, methods of understanding and marketing it, and the amount of renewal that occurs in electronic advertising, with social developments and consumer economic movement, which is the most important factor in the development of And the emergence of electronic advertising with the emergence of the phenomenon of social networking sites and search engines that gained electronic advertising a great power of communication because of its ability to open windows on the world, and based on the foregoing, the researcher found that the research problem is summarized in the following question: What are the motives for producing interactive discourse in electronic advertising? And what are the practical methods of electronic advertising available.

اولاً- مشكلة البحث :

ينتشر التصميم الكرافيكي اليوم في جميع مفاصل التكنولوجية بشكل لم يسبق لأي فن ان يحقق هذا الوجود العام ، وعلى هذا الاساس تنوعت خطاباته ومخرجاته واليات اشتغاله ودوافع انتاجه ومن ثم مخرجاته الشكلية والتفاعلية التي فرضتها بعض المرجعيات التداولية المعاصرة ، حين أصبح الاعلان الإلكتروني اعلان تفاعلي يمارس عليه التصميم الكرافيكي تقنياته وليفرض نوعاً من التلقي على الجمهور وليشكل ظاهرة وهوية من نوع خاص , وان البحث في اليات أشتغاله يتطلب معرفة بعض الجوانب واسباب وكيفيات وجودها في الاعلان الإلكتروني ، لذا فان دراسة هذه المشكلة تقوم على التساؤلات التالية :-

1- ما هي بواعث أنتاج الخطاب التفاعلي في الاعلان الالكتروني .
2- ما هي الكيفيات التطبيقية التي يتوفر عليها الاعلان الالكتروني .

ثانياً – أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على أهمية الاعلان الالكتروني وما تشكله من تأثيرات في بنية الخطاب الكرافيكي المعاصر .

ثالثاً- اهداف البحث :

يهدف البحث الى :

1- الكشف عن اليات اشتغال الاعلان الالكتروني .
2- الكشف عن الانشطة الاتصالية ودورها في تعزيز الاعلان الالكتروني .

رابعاً – حدود البحث :

1. الحدود المادية (الموضوعية) : الاعلانات الالكترونية المنتشرة في مواق التواصل الاجتماعي العراقي .
2. الحدود المكانية : العراق – بغداد .
3. الحدود الزمانية : 2021.

خامساً- تحديد المصطلحات:

1- التفاعلية Interaction

أ-لغةً:

- (لغويا: "(انفعل: مطاوع فعله فهو منفعل .و – بكذا: تأثر به انبساطا وانقباضا. و)تفاعلا (تأثر كل مهنما بالآخر)1, ص695)

ب- اصطلاحاً:

1- التفاعلية **Interactive** : وهي مشابهه لمعنى "كون الشئ مستجيباً" ويمكن قياسها على أنها عملية اتصال عندما تكون كل رسالة متعلقة بسابقتها بالتبادل ، ويقصد بها في هذه الدراسة أن المستخدم العادي يصدر أوامر باستكشاف جزء من الواقع الافتراضي(Virtual Heritage) ليقوم النظام بعرضها تلقائياً(2 , ص35).

ج- إجرائياً:

هي اتصال متبادل بين طرفين احداهما المرسل الى المستخدم ، او هو اتصال متعدد الاتجاهات بين اكثر عدد من المتلقين.

الفصل الثاني
المبحث الاول / مفهوم الاعلان الالكتروني
The first topic / the concept of electronic advertising

اولا : مفهوم تفاعلية الإعلان الالكتروني

The concept of interactive electronic advertising :-

يعد الإعلان الالكتروني "نقل غير شخصي للمعلومات من خلال مختلف وسائل الإعلام ، وعرف على أنه الجهود الاتصالية والإعلامية غير الشخصية المدفوعة الأجر والتي تنشر أو تعرض أو تباع من خلال أحد وسائل الاتصال أو مجموعة منها ، وتظهر من خلال شخصية المعلن بهدف تعريف جمهور معين بمعلومات معينة وحثه على القيام بسلوك محددا".(مصطفى ،1986، ص229) ويعرف اجرائياً: وهو نوع من الإعلانات ينشر من خلال شبكة العنكبوتية (الانترنيت) ويهدف من خلاله الى ترويج الى اكبر عدد ممكن من المجتمع وفي جميع انحاء العالم الهدف من خلالها تسويق المنتج .

وبناء ما جاء من تعريف الإعلان الإلكتروني يتميز:-

1- ذات عملية اتصالية مع المتلقي .
2- يعد عنصر شخصي للمؤسسة او لشركة .
3- مدفوعة الاجر مادة الاعلانية دائماً.
4- يستخدم كرسالة اتصالية لنقل الإعلان.

فالإعلان الإلكتروني احتفظ بنشاط ترويجي إلكتروني تفاعلي على خلاف مفهومه التقليدي، ولكنه في نفس الوقت اكتسب مزيا اتصالية وتقنيات جديدة ، التي منحتها إياه هذه الوسيلة ، تفاعلية في نقل المحتوى الى العالم الشبكي المفتوح ويعتبر الإعلان الالكتروني من أكثر الأنشطة التسويقية استخداما في التجارة الإلكترونية ، ويشير مفهوم الإعلان "أحد السياسات الترويجية التي تعتمد على الوسائل الإلكترونية في نقل الرسالة الإلكتروني إلى أنه التسويقية بهدف جذب العملاء واقتناعهم بشراء المنتج".(النمرة،2008،ص14)

ويعد من اهم الوسائل الحديثة الى أحدثت تغير و التي تعد شريان الحياة وديمومة أداء العمل التسويقي ولكل الاقتصاد وعلى الرغم من التاريخ القصير للأنترنت كوسيلة اتصالية تفاعلية، برز إعلان عبر الانترنت كنوع أساسي في عالم الإعلان منذ ظهور أول إعلان تجاري سنة 1994 ، ونتيجة تطور المستمر في مجال الاعمال والمؤسسات والشركات التي دفعت الى تكوين مواقع الكترونية في تسويق المنتجات من خلال الإعلانات ، وبهذا التطور انتشرت الاستثمارات في مجال واسع على الانترنيت , والشكل رقم (1) يبين الفرق بين الاعلان التقليدي والتسويق الإلكتروني .

شكل -1-

وهنالك عوامل ساعدت في ظهور إعلانات الانترنيت الالكترونية منها:

1. الزيادة العددية لأجهزة الحاسب الآلي في المنازل .
2. التزايد المستمر في أعداد البرامج التي تسهل عملية الدخول على الشبكة والتعامل معها .
3. قلة شروط النشر والإعلان ، فليس من الضروري أن تكون الشركة المعلنة كبيرة حتى تقوم بالإعلان عن منتجاتك.
4. تساع حجم الشبكة وكفاءتها والتي تزيد من سرعة الأفراد في الاتصال وتحميل المعلومات .
5. اتساع حجم سوق التجارة العالمي وسياسة السوق المفتوح والتطور التكنولوجي الذي يؤدي إلى ربط .(شفيق،2009،ص118-117) واصبح الانترنيت احدى وسائل الاتصال الحديثة على توصيل الرسالة الاعلانية ، وهذا بفضل مستخدمين الانترنيت اكثر وقت ممكن على الانترنيت.

ثانياً: أشكال الإعلانات الإلكترونية / **Electronic advertising formats**

1-الأشرطة الإعلانية:- تتخذ المؤسسات والشركات هذا الاتجاه من الإعلانات في حالة أنها تروم عرض الإعلان في موقع غير موقعها على الانترنت ويتكون من أسلوب مختصر عن المنتجات هذه المؤسسة او الشركة.

ثالثاً: مزايا الأشرطة الإعلانية الالكترونية **Advantages of electronic advertising tapes**

1- زيادة معدل تذكر المنتج من قبل المستخدمين.

2- تعزيز اسم المنتوج والعلامة التجارية المؤسسة او الشركة في ذهن المتلقي.

3-الدخول على موقع المؤسسة او الشركة بمجرد النقر على الشريط الإعلاني.

4- انخفاض تكاليف الدفع للشريط الإعلاني .

5- الإشارة للمنتجات الجديدة.

5- تحسين مستويات المبيعات حيث يزيد الشريط الإعلاني في زيادة عدد الزبائن للمنتجات. كما في الشكل رقم (2) استخدمت شركة (Siemens) الجهاز اللوحي في موقع الالكتروني غير موقعها الرئيسي لترويج عن منتجاتها ولايصال فكرة الى الزبون من خلال بلاغة الشكل الموظف وتسويق منتجاتها.

شكل-2-

رابعاً: أساليب نشر الأشرطة الإعلانية **Methods of publishing advertising tapes**

1-نشر الأشرطة الإعلانية مقابل رسوم محددة

2-نشر الأشرطة الإعلانية في بعض المواقع بشكل مجاني

3-استخدام أسلوب التبادل الإعلاني على المواقع .(سليمان،2011،ص178)

خامساً: انواع الإعلانات الالكترونية واشتغالتها / **Types of electronic advertisements and their functions**

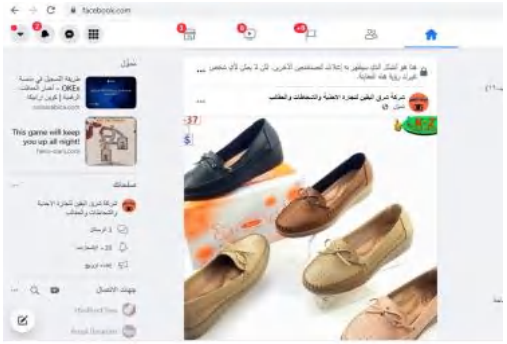
1 – الاعلان التعليمي الالكتروني : الذي يتعلق بتسويق السلع الجديدة التي ظهرت اول مرة او السلع القديمة التي ظهرت لها استعمالات جديدة لم تكن معروفة للمستهلكين . وتتلخص وظيفة هذا النوع من الاعلان في ان يتعلم الجمهور خصائص السلعة الجديدة او ما يجهله من الخصائص الجديدة للسلع المعروفة (صبرة،2010،ص23).

2- الاعلان الالكتروني الارشادي (الاخباري) : ويتعلق بالسلع والخدمات او الافكار او المنشأت المعروفة للمستهلكين من الافراد والتي لا يعرفون حقائق كافية عنها ، او لا يعرفون كيف يحصلون عليها ، ومن اين ومتى . وظيفة هذا النوع من الإعلان تتمثل في اخبار المستهلكين بالمعلومات التي تيسر لهم الحصول على الشيء المعلن عنه بأقل جهد وفي اقصر وقت وباقل التكاليف (العلاق،1997،ص200) .

ج- الاعلان التذكيري الالكتروني (الممول): هو كل ما ينشر او يذاع بشأن سلع او خدمات معروفة خصائصها واستخداماتها ، ويستهدف هذا النوع من الاعلان التغلب على عادة النسيان عند الانسان وحثه على اشباع حاجاته بطريقة اعتيادية(العبدلي،1993،ص350) وتستثمر تلك الإعلانات الالكترونية على مواقع التواصل الاجتماعي ومحركات البحث الانترنيت بغيه تذكير المتلقي والتفاعل مع المنتج بشكل مباشر مثال على ذلك .

د- الاعلان الإعلامي الالكتروني : وهذا النوع من الاعلان يعمل على تقوية صناعة ما او نوع معين من السلع والخدمات وذلك بتقديم بيانات للجمهور يؤدي نشرها او اذاعتها الى تقوية الصلة بينهم وبين المنتج وكذلك يعمل على تصحيح الافكار الخاطئة

التي تولدت في اذهان الجمهور ويعمل على تقوية وبعث الثقة فيما يتعلق بنوع معين من السلع (وصفي،1996،ص257) ، ويأتي هذا الإعلان من خلال البحث على شيء معين في مواقع التواصل او محركات البحث . كما في الشكل -3- صورة اعلان الكتروني على مواقع التواصل الاجتماعي .



شكل-3-

سادساً : وظائف الاعلان الالكتروني /**electronic advertising jobs**

يقوم الاعلان الالكتروني على مجموعة من الوظائف الحيوية التي تساعده على تحقيق دوره الفاعل ، وقد صنفت هذه الوظائف الى :

1-وظائف الاعلان بالنسبة للمنتجين (شفيق،2009،ص241-242):

ان من اهداف المنتجين ، انتاج سلع لغرض بيعها وتحقيق الارباح من وراء تلك العملية ، وبذلك فان الخدمات التي يقدمها الاعلان للمنتجين كثيرة منها :

أ- تعريف المستهلكين بالسلع التي ينتجها المنتج ويتم ذلك عن طريق الإعلان الالكتروني الذي يصل الى اكبر عدد من المستهلكين في وقت واحد .

ب- اعلام المستهلكين عن الاضافات والتحسينات التي ادخلت على السلع المعروفة وهذا يتم بشكل كفوء عن طريق الاعلان الالكتروني الذي يعمل على ايصال المعلومات الى المستهلكين .

ج- تخفيض كلفة الانتاج ، ويتم ذلك عن طربق زيادة حجم المبيعات وبالتالي زيادة الانتاج .

2- وظائف الإعلان الالكتروني بالنسبة للمستهلكين : (حجاب،2004،ص26)

أ- تسهيل الاختيار : يُمكن الاعلان الالكتروني المستهلك من الاختيار السليم ويجنبه مشقة الاختيار في ظل تنافس السلع التي تقدم الشيء نفسه تقريبا ، وذلك عن طريق توفير المعلومات عن مزايا السلعة وسعرها وغيرها من المعلومات الضرورية عن السلعة.

ب- تزويد المستهلك بمهارات مفيدة : يُذكّر الاعلان المستهلك بأعمال معينة تفيده وتجنبه الكثير من المتاعب ، فعلى سبيل المثال الاعلانات التي تذكر باستبدال اطارات السيارة او تبديل زيوت المحرك كل فترة زمنية معينة ، وكذلك يلجأ المعلن الى وسائل التحذير من مغبة عدم الالتزام بهذه النصائح والترغيب بتبيان المزايا التي تعود عليه من الالتزام بها .

ج- زمان ومكان توافر السلعة : يخبر الاعلان المستهلك عن زمان ومكان توافر السلعة التي يحتاجها . هذا بالإضافة الى ان هناك وظائف عامة يقوم بها الإعلان الالكتروني نذكر منها :(العالم،2002،ص28-29)

3- اقناع المستهلك بأهمية وضرورة شراء السلعة او الخدمة عن طريق خلق انطباع جيد نحو السلعة او الخدمة او استثارة دوافع الشراء لديه .

4- يعمل الاعلان على تسهيل جهود مندوبي المبيعات في شرح المزايا والخصائص التي تنفرد بها السلعة او الخدمة ، كما يسهل عملية التعرف على السلعة .

6- يعمل الاعلان على اضفاء القيمة للسلعة او الخدمة المعلن فيها اضافة الى تأثير الاعلان الايجابي على ادراك المستهلك نحو السلعة او الخدمة .

الفصل الثاني / الاعلان الالكتروني وانشطة الاتصالية
Chapter Two / Electronic Advertising and Communication Activities

اولاً : اهمية الاعلان الالكتروني وفوائده/ The importance and benefits of electronic advertising

للإعلان الالكتروني اهمية خاصة في عصرنا الراهن ، فعن طريق الاعلان يمكن ابلاغ المستهلك بطريقة موجزة ومركزة وفنية عن الافكار التي يريد المنتج قولها ، فطبيعة العصر التي تتسم بالحركة والسرعة تقضي بوجود اسلوب متطور وخلاق يتفق مع روح العصر وهذا الاسلوب في الاعلان الالكتروني ، ذلك ان الاعلان بأساليبه الفعالة يستطيع تكثيف الافكار وضخها الى المتلقي في فترة مناسبة مما يتيح له قول الكثير في فترة قصيرة (حجاب،2004،ص24) ، كما ان الاعلان الالكتروني من العناصر الاساسية التي تساهم في تطور ونمو العمل اضافة الى كونه وسيلة لتوليد المبيعات والارباح.

اما عن فوائد الاعلان الالكتروني فهي عديدة ، نذكر منها:- (العالم،2002،ص86) .

1- ان للإعلان الالكتروني الكرافيكي اهمية كبيرة في جذب زبائن جدد من خلال المواقع التواصل ومحركات البحث الانترنيت .

2- يعمل الإعلان الالكتروني على تنمية فوائد المنتجات و الخدمات .

3- يؤدي الإعلان الالكتروني الكرافيكي الى تحويل الصورة السلبية عن المنتجات والخدمات الى صورة ايجابية بفعل التفاعلية ما بين المتلقي والمنتج من خلال الصور و الفديو التي يدعمها الصانع في مواقع التواصل وغيرها .

4- ان للإعلان الالكتروني فائدة كبيرة اخرى الا وهي مساعدة المنتج على مقاومة المنتجات المنافسة الاخرى الموجودة في السوق .

5- يعمل الاعلان الكرافيكي الالكتروني على اعلام الناس بالسلع والخدمات الموجودة في الاسواق كما انه يوفر المعلومات حولها وعن جودتها.

ثانياً: الاعلان الالكتروني والانشطة الاتصالية الاخرى **Electronic advertising and other communication activities**

عرفت جمعية العلاقات التسويقية الامريكية الاعلان الكرافيكي الالكتروني بانه نشاط أي صناعة او اتحاد او هيئة او مهنة او حكومة او أية منشأة اخرى في بناء وتدعيم سليمة بينها وبين فئة من الجمهور كالعملاء او الموظفين او المساهمين او الجمهور بوجه عام لكي تحور سياستها حسب الظروف المحيطة بها وشرح هذه السياسة للمجتمع.(يللوز،1999،ص237) .

حيث بدأت الكثير من شركات الاعلان اليوم تكرس نصيبا او حصة من ميزانياتها الاتصالية لاستعمالها من اجل اغراض التسوق (96managements,p) اضافة الى خلق جو مناسب يساعد الشركات على كسب الجمهور الى جانبها على اعتبار ان رضا الجمهور عن الشركة وتقديرهم لبضائعها سيؤثر بشكل مباشر على وجود هذه الشركة في البيئة وانتظام اعمالها .(الزبيدي،2000،ص25) ، على الرغم من ان الإعلان الالكتروني يسعى الى الاهداف نفسها الا ان الاختلاف بينها يكمن في)اصبع،1997،ص329).

أ- إن الاعلان الالكتروني مهما تكن أخطاؤه عمل مفتوح نسبيا فرسائله تظهر في مساحات مدفوعة الثمن ، او في زمن يشتري بالمال ويستطيع أي شخص ان يفطن اليه ، اما العلاقات العامة فتعمل من وراء الكواليس .

ب- يجب على العاملين بالإعلان الالكتروني ان يعرف عدد الناس الذين يستطيع ان يصل اليهم من خلال المواقع التواصلية .

ج- يعد الاعلان الالكتروني وظيفة تسويقية.

د- ان الهدف الرئيسي للإعلان الالكتروني هو الترويج ، والاقناع والفهم عن طريق الاعلام والاتصال ونقل وتبادل المعلومات. (العالم،2002،ص25) .

اذ يعمل الاعلان تواصل وتشارك من خلال التفاعلية التي تمنحه هذه الخاصية المزيد من الاهتمام وتوسع من نطاق خياراته حيث تمثل شبكات التسويق التفاعلي على الانترنيت من نموا هائل من خلال ما تقدمه الشركات الاعلانية من وفرة للاتصال بالعملاء بطريقة ذكية لم تكن ممكنة من قبل وتزويدهم بمعلومات تفصيلية عن المنتج بسرعة فائقة وفاعلية وكفاءة عالية (ريد،1975,ص254) ، ورغم ذلك

فإن الاعلان الالكتروني الناجح يمكن أن يقنعك بأن علامة تجارية معينة أفضل او ربما اكثر جاذبية من العلامة المنافسة , من الممكن أن تقنعك الجملة الاعلانية لنوع من الشامبو ان استخدامه سيجعل شعرك اكثر لمعاناً او اكثر تموجاً او استرسالاً او عطراً او اقل تجعدا مقارنة باي شامبو آخر قد يروقك, ولكن يؤثر عليك هذا الاعلان يجب ان يبدو مناسباً لك وتتفاعل معه .

وان يقدم لك عبر القنوات الاعلانية التفاعلية التي ستصل إليك, فالإعلان هو التجربة العامة التي ستريك فيها شعب كبير ومتنوع, وهو احد وسائل الجماهير التي تجعل الناس على قدم المساواة وهو وسيلة للثقافة الشعبية من فئات الشوارع الاعلانية في اعلانات الانترنت الى اعلانات التلفزيون التي نتواصل جميعاً من خلالها, كما عرف هربت ريد الاعلان هو " مجموعة من الوسائل المستخدمة لتعريف الجمهور بمشاة تجارية او صناعية واقناعه باختيار منتجاتها والايعاز بطريقة ما بحاجتها اليه" (العالم،2002. ص75), اذ نجد ان الاعلان يهتم بمجالات والوسائل الاتصالية كوسائل ومجالات تنويع ممكن ان تسهم في عملية اقناع المتلقي والمشاهدين, وان اغلب المؤسسات والشركات الانتاجية تهتم بمجالات الاعلان التجاري من خلال شاشات السوشيال ميديا والانترنت كوسيلة اتصالية اجتماعية تفاعلية للبيع والتسويق والترويج لمنتجاتها بهدف استهلاكي تعريفي بيعي تفاعلي بين المتلقين او المجتمع وبين تلك المؤسسات او الشركات, فهي تحدد غاياتها في عرض الافكار لتثبيت القناعات والتفاعل والايعاز الى ذلك الجمهور بشراء المنتج والتعرف عليه فالإعلان مرتبط بشكل مباشر بسياسية عمليات الاقتصاد والتسويق ومجالات العرض الاستهلاكي.

مؤشرات الاطار النظري :

1- يعد الاعلان الالكتروني احد الاساسيات الترويجية على الوسائل الالكترونية وعامل مهم في جذب المتلقي واقناعهم بشراء المنتج .
2- يعد الاعلان الالكتروني من الوسائل الحديثة التي أحدثت تغير هائل في مجال التويق والترويج من خلال الانترنيت كون الانترنيت وسيلة تفاعلية .
3- التزايد المستمر في تعددية التطور التقني والبرمجيات وتفاعل الشبكة والتعامل معها واتساعها وكفاءتها ساعد من ظهور الاعلانات على الانترنيت .
4- اصبح الانترنيت احد اهم وسائل الاتصال الحديثة التي ساعدت على توصيل الرسالة الاعلانية .

5- للإعلان الالكتروني اهمية كبيرة في جذب المتلقين من خلال مواقع التواصل الاجتماعي وغيرها من محركات البحث .
6- يؤدي الإعلان الالكتروني الى تحويل الصورة السلبية عن المنتجات والخدمات الى صورة ايجابية بفعل التفاعلية ما بين المتلقي والمنتج من خلال الصور و الفديو التي يدعمها الصانع في مواقع التواصل وغيرها .

الفصل الثالث
إجراءات البحث

1- منهجية البحث:-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى), وذلك لملاءمته موضوع الدراسة الحالية , بما يتيحه من إمكانية في إجراءات البحث بغية تحقيق هدف البحث.

2-مجتمع البحث :-

يتكون مجتمع البحث من تصاميم لإعلانات محلية منشورة في الأنترنيت , لتكون مجتمع البحث وفقاً للمبررات الاتية :

1- معنية في الية انشاء العمل .
2- تركز على الاستخدام التفاعلي في طريقة العرض .
3- تحليل العينات:-

عينة -1-

مكونات العرض الاعلاني الالكتروني :

اعلان الكتروني تعليمي يتعلق بالترويج والتسويق لمجموعة من الاجهزة الالكترونية دمج المصمم نوعين من انواع الاتصال نصي صوري ، حيث ركز على توظيف النص بمعلومات تعليمية كاملة مع توظيف روابط تفاعلية وتفعيل الهاشتاج (#) [1]* الخاص الشركة المنتجة للوصل الى عدد اكبر من المتلقين ، اما الجانب الصوري أستثمر المصمم الاعلان بشكل جيد من خلال توزيع العناصر وتحقيق البعد الاتصالي ما بين السلعة والعروض النصية بصورة مباشرة الى المتلقي ، من خلال فاعلية ايصال الفكرة او المفهوم بشكل مباشر للمتلقي باستخدامه الصور والالوان والاشكال ليعبر بواقعية الفكرة التصميمية (اجهزة الكترونية) لدلالتها التعبيرية لتكون نقطة جذب بصري .

عينة -2-

مكونات العرض الاعلاني الالكتروني :

اعلان الكتروني ارشادي من شركة الاتصالات (زين العراق) يتعلق بفكرة امكانية التوظيف لمستخدمين الشركة من خلال اعلان الكتروني مثبت في صفحة الشركة الرسمية ، وظيفة هذا الاعلان تتمثل في امكانية تقديم المستخدمين في العمل في الشركة من خلال تفعيل الرابط التفاعلي الازرق والتعرف على الشروط المطلوبة في أتمارة التقديم عند الضغط على الرابط التفاعلي ، بالإضافة الى الصورة المستخدمة

[1]* لهاشتاج : هي عبارة عن علامة تصنيف يتم استخدامها لتصنيف التغريدات أو الأخبار ذات الموضوع الواحد، بحيث يمكن قرائتها من قبل متابعين هذه التغريات أو الأخبار أو من قبل غير المتابعين لها، ودائماً تبدأ بإشارة #.

التي حملت دلالة تعبيرية مع الاختيار الموفق للألوان ذات الترددات الموجية البنفسجي والازرق ومن نفس المجموعة اللونية الخاصة بالشعار ، الذي حقق سيادة في شكل الصورة والذي بدوره حقق دور اتصالي بصري .

عينة -3-

مكونات العرض الاعلاني الالكتروني :

اعلان الكتروني ممول لمختبر طبي اعتمد تصميم الاعلان على نص كتابي وصوري لم يستثمر النص بنص تفاعلي ينقل المتلقي الى صفحة العروض ولم يستثمر النص الكتابي بصورة جيدة من خلال مبالغة المفردات الكتابية والعناوين وارقام الهاتف وعدم ربطها برابط تفاعلي يساعد في ترويج الاعلان بشكل تتابعي محقق اكثر مشاهدات ، وظف المصمم الشعار في الصورة الاعلانية بمنح الاعلان مصداقية المختبر الطبي وجعله وسيلة اتصالية بصرية ادراكية ، من خلال استخدامه لصورة واقعية تعبيرية نفذت بمضمون فكرة الاعلان (رجل يمارس الرياضة) ، مما ابعد فكرة الاعلان عن التقليدية في استخدام الصورة الواقعية وقد اثر ذلك في عملية الاتصال البصري .

الفصل الرابع

نتائج البحث :

1- قدرة المصمم في بناء الاعلان الالكتروني والمامه بالترويج والتسويق ودوره في تعزيز الهدف المطلوب في فاعلية الاعلان الالكتروني .
2- تشكل الفاعلية في الاعلان الالكتروني تواصل تفاعلي بين الإعلان والمتلقي من خلال الروابط التفاعلية في النماذج والتي تعد المحفز الاول لتفاعلية الاعلان والترويج لتشكل متغيراً في بنية الاعلان الالكتروني .
3- يعد التكوين اساساً في بنية الاعلان الالكتروني من خلال وحدة العناصر المختلفة للوصل الى التناسق والذي يعد متغير اساسي في جذب انتباه المتلقي .
4- وضوح النصوص من اهم المعالجات التي يضعها المصمم على المحتوى والتي تعد اثر وظيفي في عملية ترويج الاعلان الالكتروني وحافز بصري .

استنتاجات البحث :

1. حققت التفاعلية التكنولوجية فاعلية في بنية الاعلان والترويج له وتعد متغير من شأنه أن يعزز فاعلية التأثير الاتصالي .
2. التأكيد على النصوص التفاعلية في الاعلانات الالكترونية والاهتمام بالصور والاشكال ومدى تأثيرها على ترويج الاعلان .
3. استخدام المصمم العلامات التجارية والصور التعريفية الخاصة بالمنتج كان لها تأثير على التصميم والتسويق .

التوصيات :

1- ضرورة الاستفادة من خبرات المروجين والاستعانة بشركات التسويق المعروفة في عمليات تسويق الاعلان الالكتروني .

المقترحات :

1- الاهتمام بإجراء بحوث تهدف للتعرف على مدى ترويج المنتجات عن طريق الاعلانات الالكترونية واسباب فشل المنتجات التي لا تلاقي اقبل من قبل المستهلك .

المصادر:

1. إبراهيم مصطفى واخرون، المعجم الوسيط ،دار الدعوة إسطنبول،1986.
2. د.م. نادر جواد النمرة , م. حسام الدين داود , "نحو تطبيق تفاعلية التراث الافتراضي لتمثيل التراث المعماري (حالة دراسية-سبيل الرفاعية في مدينة غزة)" , بحث منشور , المؤتمر الدولي (التراث المعماري) الواقع وتحديات الحفاظ , 2008م .
3. حسنين شفيق الاعلام التفاعلي ،ط 1،دار الفكر وفن للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة،2009.
4. أسامة ربيع امين سليمان،معوقات تبني استراتيجة الإعلان الالكتروني في سوق التأمين المصري ، مجلة البحث، ع9،مصر ،2011.
5. حسنين شفيق ، الإعلام الإلكتروني ، ط1 ، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2005 .
6. سمير توفيق صبرة : التسويق الإلكتروني ، ط 1 ، دار الإعصار للنشر والتوزيع ، عمان ، 2010.
7. بشير عباس العلاق ، التسويق الحديث ، الدار الجماهيرية للنشر ، 1997 .
8. سمير عبد الرزاق العبدلي ، الترويج والاعلان ، دار الكتب للطباعة ، الموصل ، 1993 .
9. عمر وصفي ، قحطان العبدلي ، حمد الغدير ، مباديء التسويق ، دار زهران ، عمان ، 1996 ، ص200 .
10. د. محمد منير حجاب ، المعجم الاعلامي ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ،2004.
11. بشير العلاق ، قحطان العبدلي ، سعد ياسين ، استراتيجية التسويق ، دار زهران ، عمان ، 1999.
12. عبد الجبار منديل ، الاعلان بين النظرية والنطبيق ، دار اليازوري ، عمان ، 1998.
13. صفوت العالم ، عملية الاتصال الاعلاني ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط5 ، 2002.
14. حنا بللوز ، الدعاية والتسويق وفن التعمل مع الزبائن ، سلسلة الرضا للمعلومات ، الجزء الاول ، دمشق ، 1999.
15. بشير العلاق ، قحطان العبدلي ، ادارة التسويق ، دار زهران للنشر ، عمان ، 1999.

16. عبد الفتاح الشربيني ، اساسيات التسويق ، مطابع الولاء الحديثة ، عمان ، 1999.
17. فليح الزبيدي ، التسويق الحديث ، المكتبة المركزية ، اليمن ، 2000 .
18. د. صالح ابو اصبع ، ادارة المؤسسات الاعلامية في الوطن العربي ، دار ارام للدراسات والنشر ، عمان ، 1997.
19. د. صفوت محمد العالم ، فنون العلاقات العامة ، دار الهاني للطباعة ، القاهرة ،2002.
20. هربرت ريد، تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل، دار النهضة، القاهرة – مصر،1975.
21. عجيزة ، مروه شبل ، تكنولوجيا الإعلان على الانترنت ، دار العالم العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ،ط1، 2010.
22. Rajeev Batra and Others , advertising managements , prentice Hall International Inc , 5th edition.

اليات الانتاج في المسرح المدرسي

Production Mechanisms in the School Theater

رسل احمد مايع Rusall Ahmmad Mayaa
ا.د حبيب ظاهر حبيب P.Dr Habeeb Thaher Habeeb
كلية الفنون الجميلة Fine Arts College
جامعة واسط Waset University
Russllahmed91@Gmail.com

الكلمات المفتاحية : الاليات- الانتاج- المسرح المدرسي- القيم التربوية

ملخص البحث

ان المسرح المدرسي هو شكل من اشكال المسرح الذي يدار من قبل المؤسسات التربوية الرسمية وهو ذات قيمة مهمة لما له من ابعاد ايجابية في العملية التربوية ويختلف عن المسارح الاحترافية كونه يسعى الى ايصال الرسائل التربوية لغرض تعديل وتعزيز السلوك عند التلاميذ \الطلبة قد يكون هذا النشاط تعبيرا حركيا تلقائيا أو موجها يتدرب عليه المتعلمون و يشخصونه بتوجيه من المدرب ، ولايختلف هذا الشكل عن الاشكال الاخرى من ناحية الادارة والانتاج فهو الاخر يعتمد عليها للظهور بشكله المتكامل .

يضـــم هذا البحث أربعة فصـــول ، تناول الأول منها ، مشـــكلة البحث التي تبلورت حول التساؤل الآتي : (ماهو مفهوم أليات الانتاج في المسرح المدرسي) .

وأهمية البحث دراســة مفهوم المســرح المدرســي لما له من أهمية في إيصــال القيم التربوية المختصين ، أما هدف البحث فهو تعرف المسرح المدرسي ، ودور اليآت الإنتاج

أما الفصل الثاني ، ، فتضمن ثلاثة مباحث ومؤشرات الاطار النظري

وأشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث ، وهي مجتمع البحث ، وعينته ، وأداته ، ومنهج البحث ، وقد اختيرت عينة البحث من مخرجي الاعمال سنة العرض ، بقصد تعرّف اليه اشتغال الادارة والانتاج في المسرح المدرسي .

اما الفصل الرابع فقد أحتوى الفصل الرابع على النتائج ، التي توصل إليها الباحثة ومنها :

1. ان للمسرح المدرسي أهمية تربوية وتعليمية فعّالة من خلال اكساب المعارف والخبرات الى الطلبة ، تختص أدارة الانتاج بتنظيم ابواب الميزانية بحسب المواد والاجور والمصروفات الاخرى ، ان الادارة الانتاجية في هذا الشكل ضرورة مهمة كونها الاداة التي تعمل على تنظيم كافة الامور الانتاجية

كما تضمن الفصل الرابع الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع وختم البحث

Kay Words; Mechanisms – production – school theater – educational values

Research Summary

School theater is a form of theater that is run by official educational institutions. It is of important value because of its positive dimensions in the educational process. It differs from professional theaters as it seeks to deliver educational messages for the purpose of modifying and enhancing behavior among students / students. This activity may be an expression Dynamic automatically or directed by the learners trained and diagnosed under the guidance of the trainer, and this form does not differ from other forms in terms of management

and production, as the other depends on it to appear in its integrated form.

This research includes four chapters, the first of which dealt with the research problem that crystallized around the following question: (What is the concept of production mechanisms in school theater.

The importance of the research is to study the concept of school theater because of its importance in communicating the educational values to specialists. The aim of the research is to know the school theater and the role of production mechanisms.

What are the limits of the search?

As for the second chapter, it includes three topics and indicators of the theoretical framework

The third chapter included the research procedures, which are the research community, its sample, its tool, and the research method.

As for the fourth chapter, the fourth chapter contains the results that the researcher reached, :

الفصل الأول

مشكلة البحث :

يُعد المسرح المدرسي في منظور الدراسات الأكاديمية وتنظيراتها بأنه ذلك اللون أو الشكل المسرحي الذي يعتمد على تسخير مهارات الطلاب داخل المدرسة ، إذ لا تختلف أهمية المسرح المدرسي عن أي مسرح آخر، إذ يحقق الأول الجانب الجمالي والمتعة فضلاً عن القيمة العلمية التي يقدمها في ثنايا عرضه ، وبهذا يحتفظ المسرح المدرسي بفلسفة خاصة به من حيث الوظيفة التي يقوم عليها .

فهو أنشطة فنية تربوية هدفها هو تكوين ثقافة طلابية وإكساب مهارات ، إذ يسهم المسرح المدرسي في تحسين أداء الطلبة ويساعد في الإرشاد التربوي والتوجيه الاجتماعي والدعم النفسي لشريحة الطلاب بما يحمله من صور فنية و جمالية فضلاً عن انه يرسخ المعارف والمعلومات في ذهن المتلقين مع مراعاة الخصائص النفسية لمرحلة الطلاب العمرية التي تتجه به نحو البحث والاستكشاف والمغامرة ، مما يؤدي الى إكسابهم اكبر قدر من المعارف المتنوعة ، التي تساعدهم على إيجاد طرق لحل ما يعترضهم من مشكلات اجتماعية في علاقاتهم في المدرسة او الاسرة او غيرها. ولا يتوفر ذلك إلا بتوافر شروط وأركان العرض المسرحي ، ومنها توافر اليات الإنتاج ، إذ أن توفير متطلبات الإنتاج الناجحة على وفق خطوات واضحة تسلسل زمني دقيق عنصر لا غنى عنه لأي عرض مسرحي ناجح لاسيما في المسرح المدرسي ، مسرحي وتقديمه للطلاب بطريقة ناجحة وهادفة ، فضلاً عن أهمية الإنتاج الذي يعد واحد من أهم واجبات الإدارة المسرحية إذ يناط بها تنظيم العرض اعتبارا من اللقاء الأول لمجموعة العمل حتى اليوم الأخير من العرض ، فضلاً عن إيجادها الحلول المنطقية التي تؤدي بالعرض إلى المستوى المطلوب من حيث الإمكانيات الفنية والتقنية والبشرية والذي يقع تحت مسؤولية المؤسسة التعليمية أو الجهات التي تدير تلك المؤسسات ، وقد لاحظت الباحثة

أن صـيغ الإنتاج في المسـرح المدرسـي بحاجة إلى خطوات مدروسـة لتكون آليات تتبع للإنتاج في هذا النوع من المسرح دون غيره .

وعليه تتلخص مشكلة البحث بالسؤال الآتي : (ماهي أليات الانتاج في المسرح المدرسي)

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسـة مفهوم اليات الإنتاج عند المختصـين ، ولما يملكه عنصـر االانتاج من أهمية شـاملة ، لذا وجدت الباحثة ضـرورة في دراسـة أهمية وتطور اليات الانتاج فضلاً عن دور عمل ذلك العنصر في عروض المسرح المدرسي

هدف البحث :

التعرف على اليات الانتاج في المسرح المدرسي

حدود البحث :

الحد الزماني : (2019)

الحد المكاني : العراق / النجف / مديرية النشـاط المدرسـي / مهرجان المسـابقة السـنوية الوزارية لعروض المسرح المدرسي (الثانوي) .

الحد الموضوعي : اليآت الإنتاج في عروض المسرح المدرسي .

تحديد المصطلحات :

آليات اصطلاحاً :

- والآلية هي الوساطة بين الفاعل والمنفعل في وصول أثره إليه (كالمنشار –للنجار، وكالأب بالنسبة للجد والابن، القيد الأخير لإخراج العلة المتوسطة"(وجيه محجوب ص44)

- وعرفها (وجيه) في (علم الحركة) كون الحركة تشكل عبر ثلاث مراحل وهذه المراحل تسمى (آلية) "1-التوافق التام 2-التوافق الدقيق، 3-(ثبات المهارة أو ثبات الأداء)(أبو الحسن ص13)

آليات إجرائياً :

هي تلك الطرق والوسائل المتبعة من اجل تنفيذ الخطة المدروسة والمرسومة على وفق قواعد واجب تنفيذها بصورة فردية أو جماعية لمواجهة الصعوبات والتحديات أثناء التهيئة للعمل الفني المسرحي

الإنتاج لغوياً :

– وهو مصدر من الفعل (أنتج) ، أي على وزن (أفعل – إفعال) . ومعناه التكثير ، أو الوضع ، فيقال : ((نتجت الناقة وهي منتوجةٌ، وأنتجت فهي منتجةٌ إذا وضعت، ونوقٌ مناتيج، ونتجها صاحبها وأنتجها: وليها حتى وضعت فهو ناتج ومنتج . وهذا وقت نتجها ونتاجها أي وضعها، وفرس نتوج ومنتج، وكذلك كل حافر إذا دنا نتاجها وعظم بطنها، وقد نتجت وأنتجت: حملت، وتنتّجت الناقة: تزخّرت في نتاجها، وتناتجت الإبل وانتجت: توالدت)). (الزمخشري ص1)

الإنتاج اصطلاحاً :

- عرف على انه " تلك العمليات والمراحل التي تتحول المدخلات من خلالها إلى مخرجات وان هذه المدخلات تأخذ شكل المصادر (وليد رشيد وسالم عبود ص 157)

الإنتاج إجرائياً :

هي مجموعة العمليات والأنشطة التي من شانها تسعى إلى الاستغلال المنشود للموارد المطروحة فضلاً عن تجهيز العرض المسرحي بكافة مفرداته ومتطلباته الإستراتيجية منها والفنية (النص – التمثيل –الزي والإكسسوار – الإضاءة – الموسيقى – المنظر) وتقديمه للمتلقي بصورة منتظمة ، وبالتالي فهو تحويل الأموال إلى عرضاً مسرحياً متكاملاً .

الإنتاج المسرحي إصطلاحاً :

- يعرف على انه المقدرة التمويلية والتســـويقية والتي تُعد من أهم العوامل المؤثرة على عملية الإنتاج المسرحي ومدى رواج المسرح بوصفه وسيطًا تثقيفيًا أو ترفيهيًا، وتتمثل هذه المقدرة في تواجد مموِّلين يمتلكون الأموال اللازمة للإنفاق على المسـرح ويقتنعون بجدوى هذا الإنفاق ، وأنها عملية تخصـــيص الأموال اللازمة للإنفاق على كافة مراحل العملية

الإنتاجية ، بحيث تتحول رؤية المخرج بجهود فريق العمل - مصـــممين ومنفذين- من المخططات النظرية إلى واقع ملموس ينبض بالحياة على خشـــبة المســـرح (جمال ياقوت ص12)

الإنتاج المسرحي إجرائياً :

هو عملية تحويل مختلف العناصر لتكوين عرضاً مسرحياً متكاملاً ذات قيمة فكرية وجمالية وفق رؤية فنية مستهدفة ، فضلاً عن تواجد الرؤية الفنية ورأس المال والموارد البشرية لاسيما الجدوى الاقتصادية والإنسانية ، بغية الوصول بالعرض المسرحي الى أمثل تجسيد وأكثر نفعا

الفصل الثاني / المبحث الاول

مفهوم الإنتاج :

أن علم الإنتاج هو ذلك العلم الذي اخذ حيزاً كبيراً من بين العلوم لأهميته ولما له من فائدة في التطوير الاقتصـادي الذي ينعكس على عموم مفاصـل الحياة الاجتماعية ، فضـلاً عن انه اخذ تلك المكانة الكبيرة كونه عصب الحياة ، لذلك اكد الكثير من العلماء المختصين على علم الانتاج ووضعوا له الضوابط والآليات بغية توجيهه نحـــــو المنافع ، لاسيما وان علم الانتاج بدأ يؤكد على الاستثمار الحقيقي للموارد وإنشاء المشروعات الإنتاجية التي من شانها تفيد البنى المجتمعية اجمعها .

ويعرف الإنتاج أيضاً على أنه مجموعة من النشاطات والفعاليات الإنتاجية التي تجعل الأشياء أكثر فائدة وأكثر قيمة أي عملية تحويل المواد الأولية إلى سلع وخدمات جاهزة للاستعمال لغرض الاستغلال أو الاستخدامات الأخرى ، "(كذلك يعرف بأنه عملية خلق السلع والخدمات من خلال عمليات التحويل للمدخلات للحصول على المخرجات المطلوبة ، لقد شهد مفهوم إدارة الإنتاج والعمليات تطورا كبيرًا خلال العقود الماضية وبرز كحقل معرفي في إدارة الأعمال بشكل واضح وأصبح فيه الكثير من التخصصات الفرعية ، وكذلك تأسست ضمن هذا المجال الكثير من الجمعيات العلمية وافتتحت الكثير من الأقسام العلمية

في الجامعات وأصدرت عشرات الدوريات الخاصة)(صالح مهدي وطاهر محسن . موقع الالكتروني).

ويقسم الإنتاج من حيث المفهوم على قسمين رئيسين فمنه الإنتاج المادي الذي يختص بإنتاج الحاجات الملموسة كالأكل والشرب والملابس وغيرها ، أما النوع الثاني من الإنتاج فهو الإنتاج المعنوي والذي يختص بإشباع حاجات الإنسان غير الملموسة كالتعليم والاتصالات وغيرها ، وبكلا الحالتين فان الإنتاج يهدف إلى إنتاج الحاجات الإنسانية الأساسية منها وغير الأساسية ، فضلاً عن تطوير الخبرات الإنسانية وتقوية المهارات الفردية والمجتمعية ، وبهذا يكون الإنتاج المادي والخدمي هو أساس تطور الحياة الإنسانية ومحور نشاطها فردياً كان أم جماعياً ، ولتعقد الحياة الإنسانية وتطورها ظهرت الحاجة الكبيرة والمتزايدة لتنظيم هذا المفهوم إدارياً وعلمياً ذلك للحصول على أفضل أنتاج .

ويرى الفكر الاقتصادي الحديث أن الإنتاج ليس خلق المادة و إنما هو خلق المنفعة , أو إضافة منفعة جديدة , بمعنى إيجاد استعمالات جديدة لم تكن معروفة من قبل , و بهذا فإن الاصطلاح يمكن أن يطلق على ما يلي : (كاسر نصر ص25)

1- تلك العمليات التي تغير من شكل المادة فتجعلها صالحة لإشباع حاجة ما (المنفعة الشكلية) .
2- عمليات النقل من مكان تقل فيه منفعة الشيء إلى مكان تزيد فيه المنفعة دون تغير شكله (المنفعة المكانية) .
3- عمليات التخزين , حيث يضيف التخزين منفعة إلى السلعة (المنفعة الزمنية) .
4- كل صور الإنتاج غير المادي التي يطلق عليها اسم الخدمات.

والانتاج يحدث إجراء تغيير على الخصائص والمواصفات للأشياء المادية لتصبح بهيئتها الجديدة ذات والنظام الإنتاجي (وجد منذ وجد الإنسان على الأرض ، إذ تحققت انجازات كبيرة على المستوى الإنساني ، مثل سور الصين والأهرامات وسفن الرومان وغيرها لكن يمكن عد هذه المشاريع بأنها مشاريع القطاع العام ، فإنتاج السلع للبيع باستخدام المفهوم

الحديث لنظم التصنيع تعود جذوره إلى مايسمى بالثورة الصناعية ، ويمكن بيان عوامل التطور الإنتاجي في الثورة الصناعية وكذلك تطور المنهج العلمي فضلاً عن تطور العلاقات الإنسانية) (، والإنتاج كلمة يرجع أصلها إلى عالم الاقتصاد (ادم سميث).

وان للانتاج عناصر لاسيما الانتاج المسرحي وانه يختلف في المسرح المدرسي عن المسارح الأخرى اذ ان الاخير يتنفذ بالمشاريع الاستثمارية الربحية ، إذ تطمح الأخيرة إلى استثمار الجهود والأموال بغية الحصول على منافح ربحية تتجلى في الإنشاءات الإستراتيجية والمشاريع الصغيرة أيضاً ، ويماثل ذلك المسارح التجارية أيضاً سواء كانت المسارح الشعبية أو المسارح الأكاديمية ، فهي الأخرى تكون على شكل مؤسسات تسعى الى تحقيق الأرباح والمنافع ، ويختلف الأمر بالنسبة إلى المسرح المدرسي فهو مسرحاً غير ربحياً هدفه الأول هو تنمية الفكر الثقافي والعلمي لدى الطالب ، وعليه فان الإنتاج في مثل هذا النوع يقترب من المسارح الأخرى من ناحية التمويل إلا انه يختلف عنه في موضوعة الأرباح ، وإذا كان الإنتاج في المسارح الاعتيادية يمول من قبل مستثمر أو منتج معين فأن المسرح المدرسي يعتمد على التمويل من قبل وزارة التربية

كلياً على ماينفق عليه أو يصرف له من ميزانيات الدولة ، فان ضعف ذلك الصرف يؤدي إلى ضعف الإنتاج وبالتالي يمكن الاعتماد على ما متوفر من بدائل بسيطة لتغطية ذلك الضعف الحاصل ، (وترتبط مفاهيم الإنتاج وإدارتها مع إدارة التسويق بعلاقة ترابطية ، وهذه العلاقة هي التي تحدد عملية نجاح أو فشل أي مؤسسة إنتاجية ، إذ أن النشاط التسويقي يسبق ويرافق ويلي عملية الإنتاج ، فالعلاقة التقليدية بين الإنتاج والتسويق هي أن التسويق يسبق ويلي الإنتاج فإدارة التسويق هي المسؤولة عن بيع المنتجات وعن توفير المعلومات عن السوق ، ودراسة التطورات والنظر فيها ، مما تعتمد عليه إدارة الإنتاج في وضع خطط تصميم ومرافقة التسويق للإنتاج يقصد فيها التنسيق المستمر بينهما لتبادل المعلومات) (سيمون فاوت ص16 -19).

ويعتمد الإنتاج على عمليات التخطيط ويعدها خطوة مهمة ، إذ يضم التخطيط عنصري الإدارة والإنتاج معاً ، لاسيما وان الإدارة هي المسؤولة عن وضع الخطط

والإستراتيجيات والجداول الزمكانية لانجاز العمل المنتج لاسيما دراسة الكيفية التي يتم فيها الحصـــول على المواد والمعلومات أي أنها روح العمل الإنتاجي ، ويعد التخطيط للإنتاج من أهم وظائف الإدارة في الإنتاج بل ويعد المحور الأســـاس في عملها ، إذ يتضح ذلك من خلال وضع القرارات الخاصة بالنشاط الإنتاجي ووضع الخطط لتنفيذه ومن ثم المراقبة التامة له إذ تســـعى الإدارة والتخطيط للإنتاج إلى الاســـتخدام الأمثل للموارد من اجل انجاز أفضـــل العوائد ، والتخطيط الإنتاجي ماهو إلا تلك الدراســـات المســـبوقة لبدء أي عملية إنتاجية في ســـبيل إيجاد أفضـــل الظروف لها المادية منها والزمكانية ، لاسيما دراسة الجهود والمعطيات بشكل كامل ، ومع التعقيد الذي أصاب البنى المجتمعية أصـــبحت الحاجة الملحة إلى التخطيط في الإنتاج ومن ثم إدارة هذه العمليات بشكل يتفق مع معطيات الحياة وتطورها ، وترجع هذه الوظيفة إلى الدراسات التي قام بها المهندس الأمريكي شـــيلور في كتابه (قواعد الإدارة العلمية) عام1911 والتي أدت إلى تطوير تخطيط الإنتاج والوصـول بالصـناعة إلى المسـتوى العالي الذي تشهده الآن .

الفصل الثاني / المبحث الثاني

أدارة الانتاج والمسرح المدرسي :

خضـــع الفن المســـرحي لعمليات الادارة والانتاج ، إذ أن رواد المســـرح اهتموا بعنصـر ادارة الانتاج منذ الوهلة الأولى بعد ان كان عملهم عملاً عشـوائياً غير خاضـع إلى التنظير وجاء ذلك نظراً لبسـاطة العروض وعدم تطور الفكر الإنتاجي المسـرحي تلك الفترة ، كذلك انماز المســـرح منذ البداية بكونه يعتمد الإدارة الإنتاجية المســـرحية بغض النظر عن حجم العرض أو حجم الفرقة المسرحية ، بسبب الحاجة الماسة لها أي (الإدارة) لاســـيما وان الفن المســـرحي يعد من الفنون الجماعية التي تعتمد تواجد الأفراد فيها ، مما يتطلب قائداً مالياً وإدارياً لذلك ، للتوفيق بين الإنتاج والعناصـــر الأخرى ، ومع تطور الحياة الاجتماعية وبروز التعقيدات الإنتاجية التي رافقت ذلك

لاسيما تطور العروض المسرحية برزت الحاجة الأكثر للجهود الإدارية سواء كانت إدارة المسرح أو إدارة الإنتاج ، بل وزادت الحاجة إلى الخبرات المهارية إلى أن أصبحت الإدارية الإنتاجية المسرحية " منظومة أفراد من صفوة التخصصات القادرة على التخطيط وترسيم سياسة الفرقة المسرحية ، وتنظيم أوضاع العاملين فيها (مبدعين _ إداريين _ فنيين _ ماليين _ عمال) كل في مجال تخصصه ، في الحدود التي ترسمها الخطة الموسمية للإنتاج "(أبو الحسن سلام ع 2580).

فإدارة الإنتاج المسرحي تعد من ضمن العمليات التنظيمية التي تطرح التصورات الفنية للفنيين في قالب علمي ، وجداول مهام لتسمح لهذه التصورات المجردة بالتحقق بشكل امثل في ظل اعتبارات الواقع الفعلي ، وذلك برصف الموارد والجهود في برامج عمل وخطط بآماد زمنية معلومة وكلف مدروسة وتحديد واضح للصلاحيات والمهام، بوصف " التخطيط الجيد للعروض يساعد على التنظيم ويساعد أيضا على خلق مناخ فني ومسرحي ، ويساعد في إعادة خلق الثقة ، شبه المفقودة ، بين المسرح والعاملين فيه من جهة وبين المسرح والجمهور من جهة أخرى "(جمال قبش ص132).

وبعد قيام إدارة الإنتاج بالانتهاء من عملية التخطيط وتنظيم مراحل العمل وخط سير الأنشطة ، تبدأ عملية تنفيذ تلك الخطط من قبل المعنيين بذلك مما يتطلب وجود عملية مراقبة ومتابعة لمراحل التنفيذ ومدى تطابقها مع الخطة الموضوعة ، إذ أن الرقابة " تعني مجموعة الأعمال التي تهدف إلى مراجعة ما تم عمله وقياس ما تم إنجازه بالمقارنة مع ما حددته الخطط من أهداف" (محسن قاسم ص355) ، فضلاً عن أن إدارة الإنتاج بشكلها العام تؤكد على أهمية الرقابة كونها الراصد لكل المتغيرات لاسيما متابعة مراحل التنفيذ بغية إعادة عملية تقييم الأداء وسير الأنشطة المرسومة مسبقاً على وفق التطورات أو المعطيات الجديدة ، وبشكل يضمن سرعة الاستجابة والتكيف مع التغييرات ، وكذلك قياس الجودة " إي التأكد من تطابق الوحدات المنتجة مع المواصفات المرسومة لها من قبل المصممين، أو توقعات العملاء مع توافر دراسة شاملة عن أبواب الميزانية " (حسين

حريم ص304)، ومن ثم وضـــع التخطيط المناســـب للميزانية أي وضـــع مجموعة من الخطوات لغرض تنظيم العلمية الإنتاجية ، ورصـــد وتنفيذ كافة الأفكار والمعطيات ، والبيانات والأنشـــطة التي من شـــأنها إيجاد حلول كاملة لعملية الإنتاج فضـــلاً عن اتخاذ القرارات المناسـبة ، فالإدارة الإنتاجية ترشـد أو توجه إلى طبيعة الخطط التي تعكس هذه الأهداف ، فتحدد الأهداف شـبكة السـياسـات والإجراءات والقواعد والميزانيات التقديرية والبرامج المســـتقبلية ، والإدارة الإنتاجية ترى بان خطط الإنتاج تتكون من نظام متكامل مؤلف من جميع مدخلات (مواد أولية ، عمال ، الطاقة ، رؤوس أموال) والعمليات والمخرجات سواء كانت سلعية أو خدمية فعملية التحويل هذه تحدث في المنظمة ومن خلال العملية الإنتاجية يتم تحويل المدخلات إلى مخرجات يمكن الاســـتفادة منها (غســـان داوود اللامي 17& ، وتطرقت الباحثة إلى مفهوم الإنتاج والإنتاج المسـرحي في المبحث فضـلاً عن الحديث عن بعض إشـارات وملامح الإنتاج في العصـور السـابقة بغية الوصـول إلى ملامح الإنتاج في المسرح المدرسـي منه والحديث عن الكيفية التي كانت تدار فيها عمليات الإنتاجات المسرحية المدرسية تحديداً .

أن الإنتاج في المسرح المدرسي هو وظيفة اجتماعية تعتمد العمل الجماعي لأبناء المؤسسة التربوية ، أي انه ينطوي على العمل الجماعي المؤسساتي الرسمي إذ أن الوظيفة الإنتاجية في المســـرح المدرســـي تعتمد القوانين والأنظمة التي تســـير فيها وذلك من خلال توظيف عناصر الإنتاج ، لاسيما تقنيات العرض الأخرى ، وهو بالتالي نظام يعتمد أيضـاً التخطيط والرقابة ومتابعة النتائج ، والإنتاج في المسرح المدرسـي يعتمد العوامل التي يجب أن تأخذ بتصـــور أعمق من النظرة إلى المســـارح الأخرى ، أو مســـارح الكبار ، إذ أن هذا النوع المسرحي يضم عروضـاً مسرحية تتطلب المبالغة الكبيرة التي تفرضـها الضـرورة الجمالية فضـلاً عن امتلاكه مقومات فكرية وتعليمية تصـل لمدركات الطالب حسـب النوعية والعمر واهتماماته التي تختلف من سن إلى آخر ، والمسرح المدرسـي يتطلب دراسـة إنتاجية بغية إظهارها بالشكل الأمثل فضـلاً عن متطلبات هكذا عروض من تقنيات ضـخمة كونه متوجه إلى شريحة الطلبة بغية الحصول على أفضل النتائج ، وبهذا تكون العملية الإنتاجية عمليات

مدروسة مقننة ، ويرى (غالب ألعميدي) " أن الإنتاج في المسرح المدرسي من أهم العناصر التي تؤدي إلى تقديم عروض مسرحية ناجحة ، ابتداء من اختيار النص الذي يتناسب وعمر المتلقي وكذلك مراقبة كل مفردة في النص فضلا عن النصوص الغنائية وألحانها التي يتخللها النص كما أن الديكور يعد من عناصر التشويق المهمة بدلالاته وألوانه ومواضعه ويسري هذا الأمر على الأزياء أيضا.. لذا فإن إنتاج العرضي المسرحي المدرسي يعد من أكثر الأعمال الفنية تكلفة ، وتكلفة الإنتاج عادة ماتكون من الميزانية التي تخصص للنشاط المدرسي وتدار من قبل مدير قسم النشاط المدرسي آخذا بنظر الاعتبار بقية الاختصاصات (غالب العميدي – مقابلة) ، ومن خلال ذلك نجد بان الإنتاج المسرحي المدرسي ماهو إلا إعادة خلق لكل مكونات العرض المسرحي من ديكورات وأزياء وعناصر أخرى وممثلين لاسيما إعداد النص بصيغة عرض مسرحي متكامل يقدم إلى الجمهور بغرض خلق التفاعل وجلب المنفعة مادياً كانت أم معنوية . ومن خلال ذلك تجد الباحثة ضرورة وضع خطة موازنة لإدارة وسير الإعمال الإنتاجية في المسرح المدرسي ، إذ أن الموازنة (عبارة عن خطة أو برنامج للعمل في فترة مستقلة تهدف إلى تنظيم وتنسيق النشاط الاقتصادي لوحدة اقتصادية معينة, في حدود الموارد البشرية والآلية والمالية المتاحة , بحيث يمكن تحقيق أفضل النتائج فيما يتعلق بتحقيق أهداف النشاط الموضوعة مقدما باستخدام أفضل الوسائل والأساليب والطرق التي توصل إلى هذه الأهداف) (وليد رشيد العبيدي ص257)، يرتبط عمل الموازنة بين الحاضر والمستقبل لاسيما ارتباطه بالموازنات الأخرى مما يجعل عمل إدارة الإنتاج في المسرح المدرسي ذات أهداف كثيرة متنوعة ومنها :

1- التنسيق بين القرارات المتخذة في الحاضرة والأهداف المراد تحقيقها في المستقبل.
2- عندما يصبح المستقبل ماضيا يوفر لنا خبرة مكتسبة تتم من خلال قياس النتائج المتحققة فعلا مع الأهداف التي كان مخططا لها وتحديد الانحرافات المعيارية الناجمة من المشاكل التي طرأت أثناء التنفيذ أو تلك الناجمة عن سوء استخدام الموارد او عدم كفاءة أداء العاملين (وليد رشيد العبيدي 259)

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1. أن إدارة الإنتاج بشكلها العام تؤكد على أهمية الرقابة كونها الراصد لكل المتغيرات لاسيما متابعة مراحل التنفيذ بغية إعادة عملية تقييم الأداء وسير الأنشطة المرسومة مسبقاً على وفق التطورات أو المعطيات الجديدة ، وبشكل يضمن سرعة الاستجابة
2. إدارة الإنتاج المسرحي تعد من ضمن العمليات التنظيمية التي تطرح التصورات الفنية للفنيين في قالب علمي ، وجداول مهام لتسمح لهذه التصورات المجردة بالتحقق بشكل امثل في ظل اعتبارات الواقع الفعلي .
3. أن الإدارة الإنتاجية هي المسؤولة عن كافة مراحل الإنتاج ابتداء من اختيار العرض وحتى نهاية العروض ، فضلاً عن لاوجود لإنتاج مسرحي دون وجود تكامل إنتاجي .
4. أن الإنتاج في المسرح المدرسي هو وظيفة اجتماعية تعتمد العمل الجماعي لأبناء المؤسسة التربوية ، أي انه ينطوي على العمل الجماعي المؤسساتي الرسمي إذ أن الوظيفة الإنتاجية في المسرح المدرسي تعتمد القوانين والأنظمة التي تسير فيها وذلك من خلال توظيف عناصر الإنتاج .
5. أن الإنتاج في المسرح المدرسي يعتمد العوامل التي يجب أن تأخذ بتصور أعمق من النظرة إلى المسارح الأخرى ، أو مسارح الكبار ، إذ أن هذا النوع المسرحي يضم عروضاً مسرحية تتطلب المبالغة الكبيرة التي تفرضها الضرورة الجمالية فضلاً عن امتلاكه مقومات فكرية وتعليمية تصل لمدركات الطالب .

الحكومية أهمية المسرح المدرسي وعدته واحدة من البرامج التعليمية التي يمكن أن تحقق الأهداف التربوية التي تفيد الطالب على المستوى التعليمي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1. مجتمع البحث : قامت الباحثة بإحصـــاء مجتمع بحثها والذي يتكون من (60) مختص في مجال المسرح المدرسي ، والذين يعملون في مديريات النشاط المدرسي في العراق ، وكذلك مشـــاركتهم في المهرجانات القطرية لوزارة التربية العراقية وفي جميع المحافظات ، وبحسب خطة الوزارة في توزيع الأنشطة عليها ،

2. عينة البحث :

تكونت عينة البحث الحالي من (14) مخرج شارك في المهرجان القطري السنوي للمدارس الثانوي والذي اقيم في محافظة (النجف الاشـــرف) ، وقد تم اختيار عينة البحث عن غيرها بالطريقة القصدية وذلك لعدة مسوغات منها

1. أن هؤلاء المخرجين قد شاركوا فعلاً في المهرجان سنة البحث .

2. تسنى إلى الباحثة مشاهدة جميع عروضهم المسرحية .

3. منهج البحث : انتهجت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) ، حيث تحليل البيانات والمعطيات للوصول الى النتائج .

4. أداة البحث : أستخدمت الباحثة مؤشرات الإطار النظري لصياغة (استمارة صلاحية الأداة) بعد أن عرضـت على السـادة الخبراء بصـيغتها الأولية حتى اكتسـبت صـيغتها النهائية.

5. صدق الأداة : عمدت الباحثة إلى عرض أداة البحث على (السادة الخبراء) من ذوي الاختصاص وذلك للوصول إلى الصيغة النهائية لبناء أداة محكمة لحذف وإضافة وتعديل

مايلزم حتى ظهرت الأداة بصيغتها النهائية ، وبعد إجراء التعديلات المؤشرة من قبل السادة الخبراء وفرز الموافقين منهم وغير الموافقين على جميع فقرات الأداة ،

6. ثبات الأداة : عملت الباحثة على استخراج ثبات الاداة عن طريق قراءة بيانات الاستمارة مع محلل أول ومحلل ثاني وظهرت النتائج الأولية التي اتفقت عليها الباحثة مع المحلل الخارجي لبيانات الاستمارة هي الموافقة على (فقرة) أما نتائج اتفاق الباحثة مع المحلل الأول فكانت ايضاً الموافقة على (فقرة) ، واخيراً جاءت نتائج الاتفاق الباحثة مع المحلل الخارجي والمحلل الاول هي (93%) ، وبذلك اكتسبت الأداة صلاحيتها المنهجية واصبحت جاهزة للتطبيق

الجدول (1) هل أن مهمة أدارة الانتاج هي توفير الكلف المادية وتوفير مستلزمات العرض.

نمط الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	مربع كأي	الدلالة
نعم	52	86,7	27.04	0.02
لا	2	3.3		
بحاجة الى تعديل	6	10		
المجموع	60	%100		

الجدول (2) هل تختص أدارة الانتاج بتنظيم ابواب الميزانية بحسب المواد والاجور والمصروفات الاخرى.

نمط الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	مربع كأي	الدلالة
نعم	52	86.7	20.80	0.05
لا	4	6.7		
بحاجة الى تعديل	4	6.7		
المجموع	60	%100		

الجدول (3) هل يوجد مدير انتاج في العروض التي اشتركت فيها.

نمط الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	مربع كأي	الدلالة
نعم	31	51.7	1.89	0.04
لا	20	33.3		
بحاجة الى تعديل	9	10		
المجموع	60	%100		

الجدول (4) هل ان ادارة الانتاج مسؤولة عن كافة مراحل الانتاج ابتداء من اختيار النص من قبل المخرج المدرب الفني وحتى نهاية العرض بهدف تنظيم العرض وتحقيق تكامل انتاجي

نمط الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	مربع كأي	الدلالة
نعم	34	56.7	11.56	0.05
لا	16	26.7		
بحاجة الى تعديل	10	16.7		
المجموع	60	%100		

الجدول (5) هل يعتمد الانتاج في المسرح المدرسي على العمل الجماعي والتعاون من موظفي المؤسسة التربوية والطلبة

نمط الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	مربع كأي	الدلالة
نعم	47	87.3	36.55	0.04
ا	9	10		
بحاجة الى تعديل	4	6.7		
المجموع	60	%100		

الجدول (6) هل يسهم الطلبة في توفير متطلبات الانتاج من ما متوفر في بيوتهم ويتعاونون في اعمال النجارة والخياطة وغيرها.

نمط الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	مربع كأي	الدلالة
نعم	30	50	33.87	0.03
لا	24	40		
بحاجة إلى تعديل	6	10		
المجموع	60	%100		

الجدول (7) هل ان الموازنات المرصودة للمسرح المدرسي كافية لتغطية الانتاج في العرض المسرحي المدرسي

نمط الاجابة	التكرار	النسبة المئوية	مربع كأي	الدلالة
نعم	7	11.3	4.99	0.02
لا	44	73.3		
بحاجة إلى تعديل	9	15		
المجموع	60	%100		

المجموع	60	%100		

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :

1. ان مهمة أدارة الانتاج هي توفير الكلف المادية وتوفير مستلزمات العرض ، حصلت هذه الفقرة على تكرار (52) وبنسبة مئوية (86،7) ، تتبين اهمية الانتاج في العرض المسرح المدرسي من خلال توفير متطلبات ومسلتزمات العرض فبدون الانتاج لايوجد أي نشاط ومن هنا يتبين بان أي نشاط بشتى اشكاله لايمكن تحقيقه الا بتوفير الكلف المادية وادارته ادارة جيدة بهدف انتاج مسرحي مدرسي متكامل وبالتالي تحقيق اهداف هذا الشكل المدرسي ، ولا يختلف المسرح المدرسي عن الاحترافي في هذه الفقرة ويكمن الاختلاف فقط في ارتفاع كلف الانتاج في الاحترافي وطريقة تمويله على عكس المسرح المدرسي الذي يكون تمويله من مؤسسات حكومية رسمية وعند استعمال اختبار (مربع كاي لعينة واحدة) لأجل التعرف على معنوية العلاقة المتعلقة برؤية المبحوثين، ظهر ان قيمته المحسوبية تساوي (27.04) عند درجة حرية (٢) ومستوى دلالة(0.02) وعليه نجد فرقا معنويا دالا احصائيا لصالح اجابات الفقرة السادسة عشر.
2. تختص أدارة الانتاج بتنظيم ابواب الميزانية بحسب المواد والاجور والمصروفات الاخرى ، حصلت هذه الفقرة على تكرار (52) وبنسبة مئوية (86،7) ، أي ان الادارة الانتاجية في هذا الشكل ضرورة مهمة كونها الاداة التي تعمل على تنظيم كافة الامور الانتاجية لاسيما تنظيم عمليات الصرف وكل ما يتعلق او من شانه ان يتعلق بالعلمية الانتاجية للانتهاء من انتاج عرض مسرحي مدرسي متكامل ، وفي كل انواع المسارح تكون مهمة الانتاج فيها مقتربة ويكمن الاختلاف فقط في طريقة التمويل والجهات الممولة وعند استعمال اختبار (مربع كاي لعينة واحدة) لأجل التعرف على معنوية العلاقة المتعلقة برؤية المبحوثين، ظهر ان قيمته المحسوبية تساوي (20.8) عند درجة حرية (٢) ومستوى دلالة(0.05) وعليه نجد فرقا معنويا دالا احصائيا لصالح اجابات الفقرة السابعة عشر.

3. يتطلب العرض المسرحي المدرسي ميزانيات كبيرة ، حصلت هذه الفقرة على تكرار (13) وبنسبة مئوية (12،7) ، حيث ان كل عملية انتاجية مهما كانت ذات ميزانيات عالية كانت نتائجها عالية ايضاً ، لكن اذا ما نظرنا الى المسرح المدرسي فنجد ان كلف الانتاج فيه كلف بسيطة غير عالية ذلك لتوفر اكثر التقنيات لاسيما انه شكلاً خالياً من الاجور التي تتعلق في الممثلين او المخرجين او الفنيين . فالمسرحي مسرحاً بسيط غير احترافي وبهذا يختلف عن المسارح الاخرى كون هذه المسارح تحتاج تمويل اكثر من المسرح المدرسي وعند استعمال اختبار (مربع كاي لعينة واحدة) لأجل التعرف على معنوية العلاقة المتعلقة برؤية المبحوثين، ظهر ان قيمته المحسوبية تساوي (0.99) عند درجة حرية (٢) ومستوى دلالة(0.04) وعليه نجد فرقا معنويا دالا احصائيا لصالح اجابات الفقرة الثامنة عشر.
4. ان ادارة الانتاج مسؤولة عن كافة مراحل الانتاج ابتداء من اختيار النص من قبل المخرج المدرب الفني وحتى نهاية العرض بهدف تنظيم العرض وتحقيق تكامل انتاجي ، وهي فقرة استبيان حصلت على تكرار (34) وبنسبة مئوية (56،7) ، تستنتج الباحثة من خلال مقابلاتها واداة استبيانها بان الادارة الانتاجية لا تعني بالضرورة اختيار النص بل هي الاداة التي من شانها تنظيم كافة مراحل العرض التي تتطلب الاجور المالية والمصرفية فهي مسؤولة عن توفير كافة مستلزمات ومتطلبات العرض المسرحي من تقنيات متنوعة وعند استعمال اختبار (مربع كاي لعينة واحدة) لأجل التعرف على معنوية العلاقة المتعلقة برؤية المبحوثين، ظهر ان قيمته المحسوبية تساوي (11.56) عند درجة حرية (٢) ومستوى دلالة(0.05) وعليه نجد فرقا معنويا دالا احصائيا لصالح اجابات الفقرة العشرون.

الاستنتاجات :

1. ان الادارة الانتاجية في المسرح المدرسي تعد بمثابة الاداة الرقابية كونها الراصد لكل المتغيرات وهي بالتالي تهتم في متابعة مجمل عمليات الانتاج المسرحي واعادة تقييه فضلاً عن التمويل المالي لتلك العروض .
2. إدارة الإنتاج المسرحي تعد من ضمن العمليات التنظيمية التي تطرح التصورات الفنية للفنيين في قالب علمي ، وجداول مهام لتسمح لهذه التصورات المجردة بالتحقق بشكل امثل في ظل اعتبارات الواقع الفعلي .

التوصيات :

1. ضرورة تشكيل لجان مختصة بالإنتاج على ان تكون من ذوي الاختصاص لمعرفتها بحيثيات العرض المسرحي المدرسي ، لا ان تحصر بيد مدير القسم او لجان غير متخصصة

المصادر والمراجع

القرأن الكريم

1- أبو الحسن علي بن محمد الجرجاني, التعريفات ، ط/1 (بغداد, دار الشؤون الثقافية العامة، - 1986)،.

2- جمال ياقوت : الإنتاج والتسويق المسرحي ، مجلة مسرحنا ،مصر, العدد 662 ، 4مايو ، 2020

3- حسين حريم ، مبادئ الإدارة الحديثة ، (عمان : دار الحامد للنشر والتوزيع ، 2006)

4- ينظر : الإدارة العامة لتصميم وتطوير المناهج : إدارة الإنتاج ، (السعودية : مؤسسة التطوير والتأهيل العلمي ، (1429).

5- الزمخشري : أساس البلاغة ، تحقيق : محمد باسل عيون السود،(لبنان: دار الكتب العلمية ، 1998) ، 461 .

6- سيمون فاوت : كتاب قراءة الديمقراطية الاجتماعية ، (اليمن : مؤسسة فرديريش ابيرت ، 2013).

7- غسان داوود اللامي وأميرة شكر البياتي ، إدارة الإنتاج والعمليات ،(الأردن :دار الياوزي ،2008).

8- محاورة مع الفنان غالب ألعميدي ، الاثنين ، الموافق 31 / 2 / 2022 ، الساعة الثامنة مساءاً .

9- محمد قاسم القريوتي : مبادئ الإدارة ، (الأردن : دار وائل للنشر ، 2001).

10- وجيه محجوب: علم الحركة-التعلم الحركي ، (بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار الكتب للطباعة والنشر، 1988) .

11- جي أي فارادي : إدارة الإنتاج، تر/ إبراهيم عبد الله جرجيس، (بغداد: منشورات دار الجاحظ ، 1980)

دور الخيال في بناء المشهد المسرحي وتركيبه لدى طلبة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

The role of imagination in building and installing the theatrical scene among students of the College of Fine Arts / University of Wasit

رنا راضي ياسين
كلية الفنون الجميلة
جامعة واسط

Rana Radhi Yaseen
Fine Arts College
Waset Univesity
ranar1401@uowasit.iq

الكلمات المفتاحية: الخيال – المشهد المسرحي – التركيب- الدور

ملخص البحث:

نظرا الى قلة الدراسات التي تناولت موضوع الخيال وعلاقته في المسرح يستعرض هذا البحث اهمية دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي للوصول الى تجسيد النص المسرحي وترجمته من خلال رؤية المخرج له واستخدام خياله الفني في تصوير المشاهد ، ولان الخيال هو الذي يخلق لدى المخرج ومصمم المشهد المسرحي التصورات الكافية لبناء صورة للمشهد المسرحي متوافقة مع فكرة النص المسرحي المراد تجسيده على المسرح، ونظرا لدور الخيال وفعاليته الكبيرة في بناء المشاهد المسرحية وخصوصا النصوص الرمزية فضلا عن الموضوعات التي لا يمكن تناولها بأسلوب واقعي على المسرح او بصورة مباشرة ولهذا يستخدم المخرج خياله في بناء مثل هكذا مشاهد، وبناء على هذا يهدف البحث الى:

1. التعرف على دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

اما الفصل الثاني والذي تكون من مبحثين وهما (الخيال في الفلسفة والمسرح) و(بناء المشهد المسرحي وتركيبه). اما الفصل الثالث تناول الاجراءات ومنهج البحث الوصفي التحليلي، اذ اشتمل مجتمع البحث على مشاريع التخرج للعروض المسرحية لطلبة كلية الفنون الجميلة للعام الدراسي 2017-2018. واشتملت عينة البحث على العرض المسرحي واقع خر افي. وفي الفصل الرابع ظهرت النتائج : ثم بعدها التوصيات و المقترحات.

Keywords: imagination - theatrical scene composition – role

Summary :

Due to the lack of studies that dealt with the subject of imagination and its relationship in the theater, this research reviews the importance of the role of imagination in building and constructing the theatrical scene in order to reach the embodiment of the theatrical text and its translation through the director's vision of it and the use of his artistic imagination in depicting scenes, and because imagination is what creates in the director and designer of theatrical scene Sufficient perceptions to build an image of the theatrical scene compatible with the idea of the theatrical text to be embodied on the stage, and given the role of imagination and its great effectiveness in building theatrical scenes, especially symbolic texts, as well as topics that cannot be addressed in a realistic way on the stage or directly, and for this reason the director uses his imagination in building such Based on this, the research aims to:

1.Recognize the role of imagination in constructing and constructing theatrical scenes.

As for the second chapter, which consisted of two sections, namely (Imagination in Philosophy and Theater) and (Construction and Composition of Theatrical Scene). As for the third chapter, it dealt with the procedures and the analytical descriptive research method, as the research community included graduation projects for theatrical performances for students of the College of Fine Arts for the academic year 2017-2018. And the research sample included the theatrical performance, a reality of another affair. In the fourth chapter, the result .Then recommendations and suggestions.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

الخيال استحضارا لصورة ذهنية وخلق متسلسلات صورية في الذهن لها علاقة مباشرة وغير مباشرة بالمشاهدات العيانية بالحياة اليومية بشكل عام. وتكون ذات ارتباطات واضحة أو غامضة مقارنة بالحياة المعاشة من قبل الفرد أو الطموحات والمشاهدات والملاحظات المخزونة في الذاكرة. إذ تستمد تلك الصور حيويتها من طاقة الذهن لدى الأفراد حسب قدراتهم العقلية. وقد هيمن الخيال على المسرح من خلال بنائية الحدث المسرحي والذي يشكل فيه الخيال صورا واقعية او لا اساس لها في الوجود، او تقديم تفصيلات برؤى خيالية، اذ يقدم الخيال الاشياء اتي يحلم بها عقل الانسان عادة والتي لا يتسنى له مشاهدتها في الواقع فضلا عن الموضوعات التي يصعب تناولها واقعيا، الامر الذي يرغمه على تناولها بصورة خيالية، فالخيال يعد معبرا يمر عبره مفسرو العملية الابداعية، وهو ضرورة من ضرورات انتاج المنجز الفني عند مبدعه. وان بناء وتركيب المشهد المسرحي سواء في النص او العرض يشكل فيه الخيال صورا لا اساس لها في الوجود، ففي النص الذي يكتب للقراءة ولا سيما المسرحيات ذات الاسلوب الرمزي او التي تنتمي الى مسرح العبث يكون الخيال على اشده، لان صور الاحداث ستتشكل في ذهن المتلقي وليست في رؤيته البصرية، ولهذا يقع على الكاتب مسؤولية ترصين بناء الحدث الدرامي بما يسهم في رفع كفاءة مخيلة المتلقي وقدرته التحليلية. ولهذا وجب على المخرج ان يتمتع بقدرة عالية من الخيال لا سيما في بناء وتركيب المشهد النصي وتحويله الى مشهد مسرحي ، فالعرض المسرحي يتردد بين الواقع والخيال ويقوم على الفعل الذي لا يمكن تحققه دون اللجوء الى عالم الخيال. ومن هنا تجد الباحثة اهمية الخيال في بناء المشهد المسرحي وتركيبه لدى طلبة كلية الفنون الجميلة، مما أكدت على تشخيص ذلك على انه يشكل احد المعوقات لدى الطلبة في مشاريع تخرجهم المسرحية، وقد صاغت الباحثة سؤال الدراسة كالتالي: ما هو دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث في:

1. يسهم هذا البحث بتعريف الطلبة كيفية بناء المشهد المسرحي و دور الخيال في تركيبه.

ثالثا: أهداف البحث:

1.التعرف على دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

رابعا: حدود البحث:

الحد الموضوعي: دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

الحد الزماني: 2018-2019

الحد المكاني: محافظة واسط / كلية الفنون الجميلة.

خامسا: تحديد المصطلحات:

اولا: الخيال

"هو نشاط نفسي لدى الانسان تتولد اثناءه عبر تحوير ما لديه من تجربة صور حسية وذهنية جديدة، وبفضل الخيال لا يتمكن الانسان من تصور ما هو موجود فعليا فحسب، بل وحتى ما يستحيل وجوده على ارضية الواقع" (مصطفى حسيبة، 2009، ص214)

وقد قال ستانسلافسكي رأيه فيما يخص الخيال المسرحي في "انه لا يمكن نقل كل صورة من صور الحياة الحقيقة إلى المسرح، لان ما نستخدمه في المسرح هو الصورة الحقيقية بعد تحويلها إلى ما يعادلها من صور شاعرية بوساطة الخيال المبدع" (ستانسلافسكي، د.ت، ص83)

عرفت الباحثة الخيال اجرائيا:

عملية عقلية تعتمد على تكوين جديد بين خبرات وتجارب سابقة بحيث تنظم هذه الخبرات بأشكال وصور جديدة يمكن للطالب المطبق توظيفها في بناء وتركيب المشهد المسرحي.

ثانيا: التركيب:

" هو التأليف بين عناصر متفرقة لإعادة جمعها في كل متماسك، وهو ايضا عملية عقلية ذهنية او تقنية تتحد فيها عناصر مفردة او اجزاء متعددة المصادر، فتتألف منها وحدة منسجمة توحي بالاندماج والتناسق والاحساس بالجمال" (جبور عبد النور، 1984، ص65)

وعرفته الباحثة اجرائيا:

هو الجمع بين اجزاء الشيء ليتكون شيء مغاير تماما عن ما تم جمعه من عناصر ومواد اولية تنتج لنا عملا فنيا ذا قيمة جمالية يطلق عليها اسم واحد.

ثالثا: المشهد

" هو وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول وخروج احدى الشخصيات، او يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة" (ماري الياس وحنان قصاب، 1997، ص14)

وعرفت الباحثة المشهد المسرحي اجرائيا:

هو البناء والتركيب الفني للعناصر السمعية والبصرية التي يتكون منها العرض المسرحي في فترة زمنية معينة ومكان معين.

الفصل الثاني: الاطار النظري
المبحث الاول: الخيال في (الفلسفة، المسرح)

اولا: الخيال فلسفيا

الفلسفة تتميز بكونها نشاطا تأمليا يتأمل دعاتها فيها العالم والمجتمع والوجود وأصول كل واحد منها وغاياته، اذ يتمتع الكائن الإنساني بقدرة كبيرة على استحضار الوقائع والمدركات دون الحاجة إلى وقوعها من جديد أي انه يستطيع استبقاء الخبرات السابقة في غياب التنبيهات الأصلية ويكون لتلك التنبيهات صور ذهنية مشابه للصور الأصلية إلا أنها ليست مطابقة لها في العادة ويطلق على هذه العملية مصطلح (التذكر) وبإمكان الإنسان أن يستخدم عملية اكثر تعقيدا واكثر شمولا في التذكر من خلال قدرته على الطواف بذهنه ورسم صورة رمزية تختلف عن استحضار التنبيهات السابقة إلى تكوين جديد مغاير للأصل وهذه العملية هي الخيال ويرتبط التخيل بالإحساس والإدراك والتذكر فالفرد أثناء تخيله ينتقي ويرتب ويحور وصولا إلى الحقائق التي لم يكن من الممكن إدراكها عن طريق الحواس، وقد مهدت عملية تخيل الإنسان للوصول إلى الحقائق التي لم يكن من الممكن إدراكها عن طريق الحواس لذا أمكن القول لولا قدرة الإنسان على التخيل لما استطاع أن يستوعب وقائع التاريخ وان يفهم الفنون والآداب والعلوم أو يكشف عن عناصر الثقافات الأخرى. (شاكر عبد الحميد، 2009، ص8-11)

مفهوم الخيال عسيرا على الفهم وفق ماهيته واليات اشتغاله اذ حاول الفلاسفة معرفته، وتفسير الفعاليات المصاحبة له كالحدس والذاكرة، والأبداع والتوهم حتى ان بعض الآراء حاولت ربط الخيال باللاواقعية ليبدو وكأنه بحث ميتافيزيقي في حين عمل البعض الآخر على ربط الخيال بالواقع ، فالخيال هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غياب المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت اليها، فهو خزانة للحس " ومولده في النص الأيمن من المخ ولكنه يتركه الى حين ليحلق كوظيفة عليا تقف وراء الأنشطة اليمنى واليسرى للمخ، اليمنى الخاصة بالصور والانفعالات واليسرى الخاصة بالمنطق واللغة" (شاكر عبد الحميد، 2009، ص478) ، والفعل منه هو التخيل يعمل على وضع العلاقات الموجودة بين الحقائق واقعيا في علاقات جديدة فهو يشبه الاختراع مشابهة كبيرة لذا فهو كالتداعي يكون

احيانا حرا وفي احيان اخرى مقيدا، (فاخر عاقل، 1978، ص2-7)، فقد تعددت الآراء حول المفهوم اذ يرى (ارسطو) الخيال على انه" الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل" (محمد ابو ريان، 2014، ص124) ،واكد على ان الخيال حركة يسببها الإحساس، فلا يكون الأول دون الثاني وإذا ما انعدم أحدهما غاب التصور ، غير ان كان هناك رأي آخر مغاير لرأي ارسطو اذ أدرك (كانت) أهمية الخيال الكبيرة فلم يعد الخيال لديه مجرد إحساس او لعب فقد نجا الخيال من هذين الوهمين وأصبح الخيال لديه عنصر مهم في تشكيل العالم فالخيال لديه "عنصر يسهم في تكوين العالم فملكة الخيال ضرورة هامة واساسية في تصحيح عمليات المعرفة" (علي الربيعي، 2011، ص29) ، اذ ان العملية الإبداعية بحسب (كانت) ترتكز على محور ارتكاز الشخصية من جهة والحكم من جهة اخرى. ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم وغيرها من تجليات اللاوعي بتأدية وظيفتها بإغناء مخزون العمل الإبداعي. وتؤدي المخيلة أثرا يستحيل بدونه فهم العمل، وهكذا فالإنسان حسب كانت لا يستطيع ان يفعل أي شيء دون ان يرسمه ويتخيله في ذهنه، وقد اوكل كانت للخيال دورا مهما في صناعة الجمال انطلاقا من تفكير الفنان وخياله الخلاق. في حين نجد ان (شوبنهاور) يجد صفة الملازمة بين العبقرية والخيال، بل ان العبقرية والخيال هما شيء واحد " والخيال بوصفه احد العناصر الرئيسية للعبقرية فأنه يرتبط بالحرية من جهة وبالأبدية من جهة اخرى" (رياض عوض، 1994، ص256)وفي مقابل ذلك كانت هناك مقاربة اخرى اذ وضع (سارتر) فعل الخيال مقابل الفعل الحسي وفي ذلك يقول " الموضوع الخيالي يمثل في الذهن كأنه غير موجود انه لا يقوم في زمان معين او مكان معين، كما هو الامر في الصورة التي تسترجعها الذاكرة" (سعيد توفيق، 1992، ص169)

بينما الخيال عند الفلاسفة العرب ومنهم (الفارابي، وابن سينا والغزالي) اعتمدوا على القوى المدركة الباطنة، واهمها القوة الخيالية التي تعمل على "بقاء صور الاشياء المرئية بعد تغميض العين، بل يتطبع فيها ما تورده الحواس الخمس، فيجتمع فيها وتسمى الحس المشترك" (ابو حامد الغزالي، 1966، ص252) والمقصود بالصور هي ما يرتسم عن الموجودات في الحواس، وهذا يعني ان الوجود الخيالي لا يتحقق من وجهة نظر (الغزالي) الا بادراك اشياء موجودة في الخارج، وتسهم صورها الغائبة عن الحس بتكوين الوجود الذاتي الحقيقي، لا كالوجود الحدسي الذي يمكن له ان يتصور اشياء ليس لها وجود ذاتي في الخارج. (ابو حامد الغزالي، 1966، ص 253-254)

وبناء على ما تقدم تجد الباحثة ان الخيال يرتبط بالإدراك، فالخيال تغذية الصورة المخزونة في الذاكرة والتي جاءت عن طريق الادراك. كما ان التخيل يرتبط بالتفكير اذ ان الصورة المتخيلة تتمركز في عملية التفكير مباشرة، وهنا لابد من الاشارة الى ان المخيلة لا تفرض ولكنها نتيجة مترتبة على التفكير أي انها لا تفرض على العملية المعرفية بل تشتمل العمليات المعرفية.

ثانيا: الخيال في المسرح

تكمن صعوبة العمل المسرحي في القدرة على تجسيد الافعال الانسانية بصورة مرئية-مسموعة، ولا يتمكن من ذلك الا المؤلف الذي يعيش الواقع الاجتماعي ويتفاعل معه من جهة، ويتقمصه من جهة اخرى، ويمتلك خيالا واسعا من جهة ثالثة. " كاتب المسرح مطالب بحكم طبيعة الدراما ذاتها ان يتغلغل في ارواح الشخصيات وهو ليس قاضيا ولكنه خالق.. وهو مطالب بان يعيش الحياة الكاملة لكل شخصياته" (بيتر بروك، 2011، ص49) الكاتب الدرامي يقدم للمتلقي واقعا اجتماعيا من خلال افعال الشخصيات الدرامية وطبيعة الصراع الدرامي فالشخصيات لها اهداف ونوايا تسعى لتحقيقها سواء كانت تلك الاهداف مشروعة ام غير مشروعة، وبراعة المؤلف المسرحي المتمكن تكمن في كيفية صياغة الحوار الدرامي للوصول الى الهدف الاعلى للنص المسرحي، " وكل ذلك لا يتم الا من خلال الخيال الذي يعد بمثابة المحرك الديناميكي للتطور الحاصل في الحدث وافعال الشخصيات" (روجر.م، د.ت، ص 230) على اعتبار ان مهمة المؤلف هي تقديم وسط اجتماعي يتفاعل فيه الفرد مع الاخرين.

اما بالنسبة للمخرج فأن الخيال من اساسيات عمله، وبدونه لا يستطيع تجسيد الفكرة الاساسية للمؤلف المسرحي من خلال الممثل، فعلى سبيل المثال يستخدم المخرج المسرحي الانكليزي(بيتر بروك) الخيال من اجل الوصول الى المسرح المقدس وهو المسرح المرئي لكل ما هو غير مرئي، من خلال تجسيد الاحداث تجسيد طقوسي ، وربط العلاقات بين المجتمع الحالي والمجتمعات السابقة عبر نوعا من الانشطة الرمزية وليس الوظيفية لإحداث التأثير الفعلي في المتلقي. ان عروض بيتر بروك تقدم الجانب الروحي للمجتمع لإجباره على الاحساس بالانتماء الاجتماعي وتدعيم الاحساس بروح المشاركة داخل المجتمع، وان عمل المخرج ينقسم الى مراحل مختلفة انه يتسلم النص من المؤلف حيث ان الكلمات ستتحول الى اصوات واشارات بناء على امره، وبعدها يبدأ بتشكيل النص من خلال التعمق في معطيات النص المسرحي، ليبدأ بتصميم رئيسي لرسم الحركة المسرحية الى ان يبدأ بالتدريبات او البروفات.(سعد اردش، 1979، ص142-143)في الواقع ان الخيال يستخدم في جميع وظائف

المخرج ولكن الاستخدام الفعلي للخيال يكون في المرحلة الاولية للتخطيط من لحظة اختيار النص الى ان تبدأ التدريبات والبدء بتنفيذ العناصر المادية للعرض المسرحي.
ان المخرج يعتمد بشكل ككبير على الخيال وهو ما يعني خلق مجموعة من الصور الثابتة والمتحركة والاصوات في مخيلته اثناء وبعد ان يقرأ النص لأكثر من مرة، ويحاول ان يشاهد النص متجسدا على خشبة المسرح، هذا هو الفارق الجوهري بين قراءة المخرج والقراءات الاخرى لتي يمكن ان يقوم بها القارئ العادي، لان المخرج يكون صورا دقيقة في خياله للمفردات البصرية الداخلة في بناء وتركيب المشهد المسرحي بقصد تحويله الى علامات مشهدية تدعم التكوين الجمالي للعرض المسرحي، وبناء على هذه الصور المتخيلة، يتخذ المخرج قرارات بناء المشهد وهذه القرارات تتحول الى افعال تنفيذية. (باسم الاعسم، 2010، ص159) .وعلى هذا الاساس ترى الباحثة ان الخيال هو الاداة الاكثر خطورة من بين ادوات المخرج المباشرة والغير مباشرة، نعم باقي الادوات مهمة مثل الممثلين، وفريق المصممين للعناصر المرئية والصوتية، والمنفذين، ولكن الخيال هو الذي يخلق كل الرؤى الاخراجية لصناعة العمل المسرحي.
اما الممثل فأنه يبدأ فعل الاداء لشخصية ما ذهنيا (أي في مجال الخيال) اذ لا يمكن للممثل ان يدرك او يفكر في ابعاد الشخصية المسرحية من دون وجود خيال خلاق لديه، فحواسه تستقبل العالم المادي (معطيات النص) وتنقله الى العقل حيث تكون الصور الذهنية وتصبح مدركات، كما ان الصور العقلية ليست مطابقة تماما لمثيلتها في العالم الخارجي، بل عادة ما تكون اقل وضوحا لأنها قابلة للتشكيل والتحوير والتفكيك بحسب ظروف الشخصية، وهذه العملية لا يمكن ان تتم عند الممثل دون من دون ان يكون لديه خيال خصب تركيبي يعمل على اعادة هيكلة الصور الذهنية المتشكلة وتشخيصها بفعل الاداء على خشبة المسرح. (سمير سرحان، د.ت، 63-67) اذ ان خيال الممثل هو الذي يحول كلمات النص المسرحي المنطوقة الى فعل يتجسد بقوة على خشبة المسرح " ويؤثر في المشاهد ويجعله يرى الكلمات ويتصورها/ أي لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها" (فولفانج هاوزن واخرون، 2000، ص80) ومن ثم تنتقل الصور الذهنية المتكونة الى مرحلة الاعداد الوجداني والنفسي ويبدأ بتقمص الشخصية المسرحية.

المبحث الثاني: بناء المشهد المسرحي وتركيبه
اولا: تطور المشهد المسرحي تاريخيا

لقد تخطى المسرح حقبا كثيرة، ومر بحضارات كثيرة كان السلوك الانساني فيها بسيطا، ويكاد ان يكون موحدا حتى الازياء والعادات والتقاليد هي واحدة في المجتمع الواحد حيث " يصبح تجسيد النص المسرحي او ادارته او توجيهه، وتنفيذه قاصرا بالدرجة الاولى على تجسيد الكلمات صوتا و اداء وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار او تنفيذا لملاحظات المؤلف، ولهذا كانت وظيفة التنفيذ من ابسط الامور، وغالبا ما كان يقوم بها المؤلف نفسه كما في المسرح الاغريقي" (سعد اردش، ص21) ولكن سرعان ما تغيرت الاوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه الى المخرج والمصمم المسرحي وحتى الممثل احيانا. وشهدت العصور الوسطى "ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي واطل ق عليه (المدير او القائد و الرئيس)، الا ان التقدير والاهتمام الاكبر بقيا حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور"(احمد ابراهيم، 2005، ص57) واستمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر، الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي بإعمال شكسبير و موليير والتي فرضت اعمالها طبيعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقى الممثل يواجه الجمهور بأسلوب ادبي، فكان العرض المسرحي حالة ادبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج الا القليل من الخبرة الاخراجية. وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحولات التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد المسرحي تقنيا ليصنع صورة مسرحية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية والتقنية قد وفرت البيئة الخبة بالمفهوم الحديث، وبدأت تتشكل مقومات المخرج المسرحي، وبدأت ترسم معالم الاخراج والسينوغرافيا برؤية جديدة وبأدوات مغايرة لما كان سائدا عليه من قبل في انجاز العرض المسرحي، ومن اهم ما جاءت به تشكلات الوعي في هذا النوع من الممارسة، هي اعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وابداع المخرج ومحاولات الخروج من سلطة المؤلف، بعد ان كان بناء نصه هو اساس بناء المشهد المسرحي والعرض بصورة عامة، وهو نقطة المرتكز لما يريد ان يقدمه للمتلقي سواء كان قارئا او متفرجا.

وبعد ما كان الاخراج يقتصر على ترتيب وتنظيم ظهور المشاهد المسرحية على خشبة المسرح، تطورت الحياة بكل جوانبها وهذا التطور ادى الى حدوث متغيرات تجعل

الامور البسيطة اكثر نضجا، وهذا ينطبق على فن الاخراج المسرحي والتصميم، والذي وجد تبلوره وتطوره على ايدي عدد من الفنانين والباحثين في مجال المسرح، وقد كانت بدايات فن الاخراج التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر تزامنا مع ظهور العديد من الاكتشافات العلمية والافكار الفلسفية الحديثة وحدوث الثورة الصناعية التي جردت الاشياء من قدسيتها، كل هذا ادى الى ظهور تيارات فنية جديدة كان لها الدور الكبير في تغير التجربة الانسانية على وفق مفاهيم جديدة، وتيارات مسرحية قدمت رؤاها وفلسفة تصوراتها ضمن اساليب عرض جديدة تتقاطع مع المألوف والسائد وتنحو باتجاه المبتكر والجديد. (شكري عبد الوهاب، 2002، ص11-12) وقد شهد المسرح تطورات مهمة وخاصة بعد أن تحددت فعالية الإخراج وخصوصيته ودوره في الممارسة المسرحية ووحدتها الفنية متمثلة بما قام به الدوق (ساكس مننجن) إذ أعطى أهمية عملية لمهمة الإخراج من حيث التحليل والتفسير والأداء والتمارين المسرحية وفي إدارة الممثل ولم يقتصر إنجاز (مننجن) على الأداء وتطوير التدريبات و الدراسات الدقيقة للواقع التاريخي للمنظر المسرحي والملابس الملحقات.(سعد اردش، ص42) ووضع نظام للعمل يستطيع من خلاله القضاء على صورة الممثل الأول الذي كان محور العرض المسرحي، بل تجاوز ذلك إلى مفهوم تكامل الصورة المسرحية ، والذي يعني وحدة عناصر التعبير في العرض المسرحي ، الذي يعد جوهر الإبداع في تجربة الإخراج المسرحي ، إذ أدرك بذلك أن وسائل التعبير المسرحي يجب أن تنظمها وحدة فنية تبدا بالصورة المرئية الفريدة ، لذلك أهتم بشكل كبير بوضع تصورات مرسومة لدقائق وتفاصيل كل مشهد مسرحي. (محمود ابو دومة، 2009، ص25) وهكذا تبلورت من خلال تجربة (مننجن) مفاهيم الرؤى الإخراجية عبر تجارب عدة قام بها عدد من المخرجين منذ منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين والى يومنا هذا. وقد شكل عصر النهضة منطلقا للمسرح والمسرحيين إلى الاحتراف من خلال تكوين الفرق الجوالة والفرق الثابتة حيث أصبح المسرح مؤسسة من المؤسسات الثقافية الجماهيرية، كما أن الجهود والابتكارات في إيطاليا ساهمت في عملية الإبداع للعرض المسرحي وذلك بما تمخض عنه الإبداع في نظرية المنظور، إذ أعطت مكانة تخصصية قائمة بذاتها إلى مهندس الديكور، منفصلة بوجه خاص عن مؤلف النص الأمر الذي يؤدي بالضرورة الإنسانية إلى تنازع الاختصاص بين ثلاثة أركان رئيسية للمسرح (الكاتب، ومهندس الديكور، والممثل) (سعد اردش، ص30-31). وقد اوعز (ابيا) اهتماما كبيرا في بناء المشهد المسرحي والصورة المسرحية وقد أدرك ادولف ابيا ان عناصر بناء المشهد المسرحي تظل مرتبكة إذا تركت لحالها وإذا ظل المخرج منتظرا من الممثل ان يجد طريقه. لذا فأنه

أولى اهتماما كبيرا لعناصر بناء المشهد المسرحي وتركيب الصورة المسرحية، اذ جعل من المسرح عالم مصغر واعتبر أرضية المسرح ليس خشبة بل سطح الأرض وان الستارة التي تعلو المسرح ما هي الا فضاء السماء ومن هذا المنطلق عمد ابيا الى بناء المشهد من خلال اتساع المسافة وإظهار العمق وابتعد عن الاشكال المرسومة الشفافة واتخذ واقعا جديدا في اعداد المشهد المسرحي وقد كانت الإضاءة هي من أبرز اهتماماته في بناء المشهد المسرحي.(اريك بنتلي، 1986، ص18026) وايضا أرتكز ابيا في تأسيسه لرؤيته في العرض المسرحي الذي ينحو منحاً تكثيفياً يستهدف توحيد عناصر الكلمة ، الموسيقى والتشكيل في كل هارموني ساحر، إذ أعتمد آبيا في تصوره للعرض المسرحي على تفكيك العناصر المشكلة له ومن ثم أعادة تركيبها استنادا الى علاقاتها داخل نسق العرض المسرحي ، وذلك من خلال (قراءة النص وتحليله في الزمان عبر مجموعة من الصور المتخيلة ، والدلالات المدركة من خلال الحوارات التي يرسمها الفضاء المسرحي بوسائله المتعددة وإيصالها بشكل مرئي الى المتفرج) (محمد الجبوري، 2002، ص80) وقد سار على نهج (ابيا) عدد من المخرجين المتأثرين به أمثال (غوردن كريك) وغيرهم حتى جاء (بريتولد بريخت) ليغير مسار بناء المشهد المسرحي ويخرج عن واقعيته وعمد الى اختزال العناصر التي تسهم في بناء المشهد وأيضا عمد الى الاستخدام المتعدد لها، واكد أيضا على ان عناصر العرض او المشهد يجب ان لا تثير وهما عند الممثل كما لو انه موجود في عالم واقعي بل ان مكونات المشهد المسرحي وجدت لتؤكد للمثل ان هذا مسرح حقيقي ولا يجب له الاندماج فيه (بريتولد بريخت،1973،ص242-245) ، وعندما عارض (بريخت) المسرح الارسطي لأنه كان يرى ان المسرح ليس عملية إعادة واسترجاع للواقع ، بل هو الابتعاد واجتناب كل ما يخلق الايهام والاندماج وذلك لان الايهام هو احد صفات المسرح الاعتيادي، وعلى هذا الأساس عمد (بريخت) الى تقليل عناصر العرض المسرحي او عناصر بناء المشهد وليس الاستغناء عنها نهائيا، وجعلها عناصر قابلة للاستخدام المتعدد، وبهذا سيقدم المشهد المسرحي صورة مفعمة بالحيوية ومتجددة.(اريك بنتلي، ص75-78) كما لجأ برشت إلى استبعاد عملية الإيهام العاطفي المتداولة في المسرح التقليدي من خلال التركيز على عملية التحاور العقلي بين عناصر العرض المسرحي مع بعضها البعض من جهة وبينها كوحدة مشكله للعرض المسرحي والمتلقي من جهة أخرى ولهذا فقد أعتمد برشت مبدأ جمالياً أطلق عليه أسم التغريب ومفاده أنه يجب تصور مسافة فكرية تساعد عناصر العرض على تقديم الأحداث دون تجسيدها وبالتالي فهي تساعد على وضع المتلقي ضمن مساحة تلك المسافة الفكرية بينه وبين العرض أذ أن برشت "يريد بالتغريب أن يحرك

عقل المتفرج ويدفعه إلى أعادة التفكير في كل شيء من أجل التغيير من خلال أحلال نشاط فكري ثاقب ونقدي أساساً لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاصرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد ويتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف" (رياض موسى سكران، 2001، ص45)، والمتفق عليه ان الإنتاج المسرحي عمل مركب لا يقوم إلا بمساهمة فنون أخرى فضلاً عن اللغة الأدبية التي يوفرها النص المسرحي، بما ان العرض المسرحي يشمل عدة أوجه سمعية وبصرية وحركية، فأن الوجه البصري والحركي يتكون من صور متسلسلة، وبما أن المخرج هو سيد العرض، فهو الفنان الموحد لجميع عناصر العرض المسرحي اذ يصهرها في رؤية واحدة باستخدام خياله الخصب ومرجعيات الإخراج ونظرياته، لذا يصبح من البديهي أنْ تقع مهمة بناء المشاهد المسرحية على عاتق المخرج بالدرجة الأولى. ومن هذا المنطلق ستتجه الباحثة الى دراسة عناصر بناء المشهد المسرحي على أساس عناصر العرض المتكاملة.

عناصر بناء المشهد المسرحي

يدخل تحت مسمى المشهد المسرحي عناصر متعددة مكونة له، تعد محددات الزمان والمكان والفضاء مع ما تعنيه من وظيفة جمالية وعامل تأثير شديد في تلقي الشكل الفني، وقد تكون لتلك العناصر وظائف أخرى تحددها طبيعة العمل، كذلك قد يقوم المخرج بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروز دوره عن عنصر آخر، إذ أن ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة (عباس علي،2005، ص53). أي أن الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب من اجل أن يكون معدا للتغيير المتكرر، وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره، الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حدة أن يحققه (ادولف ابيا، 2005، ص4). تتفاعل عناصر العرض المسرحي لخلق دلالات جمالية ومعرفية لغوية وفكرية تتجسد في معانيها خطابات لغات العالم لتكون رافدا معرفيا مهما ومحركا لدينامية المفهوم الثقافي العام. (وسام مهدي، 2011، ص45)، وبما ان المشهد المسرحي هو أصغر وحدة درامية في العرض المسرحي او ممكن ان يكون هو عرض مسرحي مصغر تنطبق عليه قواعد وتقسيمات العرض المسرحي المتكامل فمن هذا المنطلق قسمت الباحثة عناصر بناء العرض المسرحي على الوفق الاتي:

أولا: النص المسرحي

من المتفق عليه ان النص المسرحي هو مضمون العرض، نعم ان هناك عروض مسرحية صامتة لا تحتوي على حوار، لكنها مقدمة من قبل مؤلف أيضا وتحتوي على فكرة، وان كل نص مسرحي يحتوي على قيم تربوية وجمالية واخلاقية، وان مهمة كل

من يعمل على صناعة العرض المسرحي ان يترجم هذه القيم ويعبر عنها ابتداء من المخرج الى الممثل الى كل العاملين في المسرح. ويعد النص المنطلق الرئيس أو الحلقة الأولى من سلسلة حلقات العرض المسرحي، "فهو مصدر الإلهام للمخرج ويتحكم فيما بعد في قراره بتقديم هذا العمل من عدمه. انه يعثر في داخله على ما يخصب من خياله ويوقظ تفكيره ويتوافق مع رسالته الفكرية الموجهة إلى العالم، كما يجد فيه الأفكار والمحتويات والمعاني التي تعكس رؤيته فيما يريد التعبير عنه " (زيجموننت هبنز، 1993، ص99). لاسيما أنه يتخذ شكل حوارات موزعة من أدوار متعددة وأنّ دلالته لا تكتمل إلا داخل العرض المسرحي الذي يختاره له المخرج لأنّ النص عبارة عن علامات ودلالات لا تنفك إلا بفعل قراءة ومهارة المخرج والممثل في إدراك معانيها لأنه يوجد داخله دلالات ومعاني أخرى تنتقل إلى موضوعات جديدة من خلال قراءة المخرج الى ما وراء الكلمة ولعل هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لتأويل رؤى اخراجية مختلفة لعروض عديدة. فاختيار النص المعد للعرض من مهام المخرج، لذلك ما يهمه ليس النص باعتبار قيمته الأدبية وإنما باعتباره كلاما يتحول الى صورة مشهديه. "في النص تلتقي الكلمة بالصورة وما الإضافة في الظروف المعطاة، التي يوردها الكاتب إلا محاولة منه لتوكيد على حضور الصورة، إنه يصف المشهد والحركة والأصوات" (نديم معلا، 2000، ص94) ، أي العرض موجود ضمنيا داخل معاني النص. إنّ فكرة العرض حاضرة كعالم متخيل في ذهن المؤلف، مثلما أنّ المخرج يحاول تخيلها اعتمادا على نظام الدلالات اللغوية قصد صياغة العرض، فالنص يحمل رسالة وفكرة تكمن في الكلمات التي تقوم على الإشارة، كما تعمل على تحريك الأحداث والشخوص لتصبح الفكرة في نهاية المطاف حركة تتجسد بواسطة الإلقاء فالنص الدرامي نصا مفارقا ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى بجمعه بين خاصيتين أساسيتين هو أن المسرحية لا تظهر حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلا حين تتجسد على الخشبة، وأول خطوة في ذلك كله هي النص "فمهمة الكاتب المسرحي هي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته فنصه لا يعدوا أن يكون عنصرا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية التي تتحد لتولد عملا مرئيا مسموعا، ويقود الوعي بالعملية التكميلية بين الكلمة والصورة عددا كبيرا من المؤلفين إلى الإفاضة في الارشادات المسرحية التي تصف المنظر المسرحي والحركة والأصوات"(جوليان هيلتون، 2010، ص32). وان مهمة المخرج هي تحويل الرموز اللفظية والظروف المعطاة المكتوبة والتي تمثل أفعالا، إلى إشارات التمثيل، وممكن ان يغير من معانيها وفقا للإمكانيات الخاصة بالممثل الذي يصنع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن يمثل

الشخصيات الدرامية الموجودة في النص المسرحي، والفعل في المسرح يحمل معان عدة فهو في أبسط أشكاله ومعانيه مجموع الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثلون وانطلاقا مما سبق يتضح أن النص هو المساهم الاول في تشكيل العرض المسرحي وبالتالي هو أساس بناء المشهد المسرحي وتركيبه.

ثانيا: الممثل

الممثل من اهم العناصر في عملية بناء وتركيب المشهد المسرحي، إذ يقف بالصدارة مع مجمل مكونات العرض، وان اهميته نابعة من قدرته على استثمار جسده ومشاعره بالشكل الذي يجعله متحركا مرنا مرتبط بأشكال قد لا تبدو مرنة على خشبة المسرح. من الصعب الاستغناء عن الممثل، لكونه عنصرا فاعلا في العرض والمشهد المسرحي، ومكونا أساسيا وجوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل فقد نجد مسرحا دون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل، فحتى مسرح الدمى والعرائس وخيال الظل، فهم ممثلون بصورة أخرى، "وان جسم الممثل يرتبط لدى المخرج على نحو تشكيلي وحركي بالناحيتين التكوينية والإيقاعية وبالبيئة والتكوينات المعمارية" (الكسي بوبوف، 1976، ص252). ويتمثل دوره في بناء المشهد بنوع الحركة الفعلية المباشرة مع الممثلين الاخرين، وغير المباشرة مع مجموعة التقنيات المرئية والمسموعة المشكلة للخطاب البصري في أي عرض مسرحي والممثل هو العنصر الفعال الذي يطور ويخدم الفعل المسرحي نحو الذروة لوصول أفكار واهداف المسرحية، ضمن قيم جمالية ودرامية تتشارك فيها العناصر الأخرى التي تساهم في بناء المشهد المسرحي. وهناك عوامل كثيرة تساعد الممثل في السيطرة على الشخصية التي يتقمصها من كلمات وصور وأنغام وأضواء، ويشكل معها روابط وعلاقات خاصة، وبالتالي هي ترتبط مع كل مكونات وعناصر العرض المسرحي، والممثل الموهوب وحده الذي يستطيع إيصال انفعالاته الداخلية باستخدام خياله إلى المتلقي، لأن المتلقي يتطلع "لا إلى الشكل الخارجي من حيث خارجيته فحسب بل هو يطمح إلى الوصول إلى أسرار هذه الشخصية الداخلية" (عقيل مهدي، 2001، ص80). وقد أعطى المخرج الاهتمام الاكبر للممثل من اجل دعم العرض المسرحي، ولأجل الممثل استعان المخرجون بكل العناصر المرئية والسمعية لكي يتمكنوا من تجسيد الأفعال، والممثل يستطيع أن يترجم هذه الانعكاسات إلى تعبير تمثيلي قبل أن يجسدها على خشبة المسرح لأنه يكون على إطلاع باتجاهات فن التمثيل المتباينة والتي تعمل على إعادة بناء وتصوير الصفات الخارجية للشخصية بل يكون على دراية بكيفية تطبيق هذه الأساليب بما يلائم المشهد المسرحي، مستعملا التعبيرات الأدائية المناسبة (جواد

الحسب، 2015، ص8-16). حيث الممثل هو الذي يحول الكلمات بواسطة خياله إلى قوة " تؤثر في المشاهد وتجعله يرى الكلمات ويتصورها، أي لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها "(فولفانج هاوزن واخرون، ص80). ومن ثم تنتقل الصور الذهنية المتشكلة إلى مرحلة الإعداد الوجداني والنفسي، فيتعرف الممثل على طبيعة الشخصية التي سيؤديها وأبعادها النفسية (داخلياً + ظاهريا)، وأخيراً حركياً على خشبة المسرح في الوضع الواقعي الذي يدفعه إلى الإيمان بالتوهم الكامل بالدور الذي يجسده. لذلك ترى الباحثة أن وصف الممثل كجزء حركي مندمج مع بقية العناصر يشكل وحدة بناء المشهد عند دخوله فضاء المسرح.

ثالثا: الديكور والمنظر المسرحي

يمنح الديكور العرض والمشهد المسرحي شكلا معينا، فوحدة " الشكل المنظري مع نظام الصور الفنية للمسرحية ككل هي أول شرط للتكامل الفني في العرض المسرحي"(الكسي بوبوف، ص112). ويرتبط شكل المنظر المسرحي الذي يحدد زمكان الحدث الدرامي بعوامل مختلفة يحددها أبعاده ومسافة المسرح، وطبيعة العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور، فضلا عن ذلك فأن المرجعية الفكرية والجمالية للمخرج تحدد الشكل والتعبير الدقيق للمنظر المسرحي. فكتلة الديكور التي تشغل حيزاً ما في فضاء العرض لابد من وظيفة لها ومرجع دلالي يتحكم في الصورة القصدية للتوظيف وتعليلها بالشكل المنطقي بعيداً عن الاعتباطية الوظيفية أي ان لكل إشارة وظيفة خاصة بها تهدف الى إيصال عدة معاني متنوعة محكومة بالدال والمدلول. والمخرج له حرية استخدام المكونات البصرية للعرض المسرحي، لتأسيس البيئة المرئية للعرض، حيث يقوم بتحويل فهمه للتصورات الوجدانية والفكرية للنص، من عناصر أدبية الى عناصر بصرية تعبيرية، ويبدأ عمله بتخيل الأماكن والأشخاص والأحداث، كوحدات بصرية، ثم يتحول هذا التخيل الى الشروع في بناء الشكل للمشهد المسرحي، كوحدات بصرية تعكس تصوره المبدئي لكافة العناصر للعرض المسرحي، لذلك يسعى معظم المخرجين لديكوراتهم أن تنبض بالحياة أو تتحرك كالصوت لكي تسمو بنبض اللحظات المسرحية، وان الفضاء المسرحي هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ففي النص أو العرض، أول ما نتلقاه من علامات، التي تشير لنا إلى عنصر المكان، كما أنه أول شيء يقرأ في النص الدرامي، هي تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان(هينج نيلمز، 1961، ص271-200). وان اهم مبادئ بناء الديكور "هو تجهيز عناصر سهلة النقل، وذات مكانة محدودة، على ان يكون وزنها وحجمها منخفضا لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة

المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير".(عثمان عبد المعطي، 1996، ص156) ويسهم الديكور في إخفاء الخلفيات غير الجميلة على خشبة المسرح وملء الفراغات وإيجاد الجو المناسب للممثل وإدخاله شعوريا في الزمان والمكان بعد أن يجمع سلسلة من الصور التي تخلق مجموعة من الأفكار التي يتعلق بعضها ببعض بسبب تغيير المواقع نتيجة اندماج الشكل الديكوري مع بناء المشهد المسرحي. ويجب على مصمم الديكور ان يتفق مع المخرج حتى يتسنى له تصميم منظر يترجم وينقل ما يحتويه النص ويلتزم بالدقة التاريخية بما يتلاءم مع النص المسرحي وان المخرج الذكي هو الذي يستفيد من خشبة المسرح الى اقصى درجة ممكنة ويراعي حركة الممثلين وان يتأكد من ان المشاهد يرى كل عناصر الديكور حتى ولو كان يجلس في الأطراف الجانبية.

رابعا: الإضاءة المسرحية

تعد الإضاءة من العناصر الأكثر فعالية في تجسيد وترجمة التحولات الدراماتيكية في تسلسل البناء الدرامي للوصول الى بث علامات الفكرة الرئيسية للمشهد المسرحي على شكل إشارات تحمل دلالات واضحة ومعروفة من قبل المشاهد، وصولا الى الذروة الأساسية للمشهد المسرحي بعد تجسيم الابعاد الثلاثية للأشكال والكتل والتكوينات. " ان إمكانية التشكيلات الضوئية على هيمنة الخيال والوهم ويمكن ان يتحول الحدث الى رؤية ملموسة، ان لم يتحول الى حلم فهو لا يؤدي المعنى وحده بل يصوغ الشكل الاروع" (عقيل مهدي يوسف، 2005، ص47) الضوء من اهم عناصر بناء المشهد المسرحي، بغض النظر عن أهميته في انارة مسرح مظلم فهو يملك قوة تعبيرية في رسم المشهد المسرحي وبناءه، وقد اتخذ الضوء أهمية كبيرة في تنظيرات ابيا ولم يعد الضوء رساما للمشهد المسرحي بل هي باني أيضا، ولم يعد الضوء مقتصر على تجسيد معنى معين او لخلق واقع مصطنع ، بل اصبح قادرا على تركيب كل عناصر الاعداد للمشهد والتوفيق بينهما في وحدة مبسطة، وان هذه التركيبات باستخدام اللون والشكل تقدم فرصة لبناء مشهد مسرحي متكامل ذا دلالات وتعبيرات مختلفة(اريك بنتلي، ص22-40) . فالإضاءة عند آبيا تساعد على خلق تغيرات سريعة حادة في اللون والتركيز وتساعده على تحقيق الصورة الخيالية التي رسمها للمشهد. وعند الشروع في بناء مشهد مسرحي تحدد الإضاءة فيما إذا كانت قوية أو ضعيفة أو جزئية أو كلية لتحديد قيمة الحدث وحجم التأثير. فوظيفة التركيز والتكثيف للحدث أو للممثل هو إيجادها الجو الدرامي بمعناه المؤثر أو إقناعها للمتلقي بالزمن ليتصور فيما إذا هو الآن في النهار أو في فصل الصيف. إن هذه العملية لا تتم بمعزل عن اللون، أحد مشتقات الضوء الذي يفعل في الفضاء، وتتم بطريقتين

متميزتين: اولا: أن يستولي الضوء على اللون و يتحد معه لكي ينتشر ويتمدد في الفضاء، وفي هذه الحالة يشارك اللون الضوء في وجود ذاته. وثانيا: أن يكتفي الضوء بإضاءة سطح ملون لكتلة ما، وفي هذه الحالة يظل الضوء مرتبطا بهذه الكتلة سواء قطعة ديكور او ممثل، مستمدا حياته فقط بفضل هذه الكتلة ومن خلال التنويعات الضوئية تجعل هذه الكتلة على خشبة المسرح مرئية ومنظورة"(ادولف ابيا، ص89) وقد اعتمد الكثير من المخرجين في مسرحياتهم على عنصر الإضاءة بما تحدثه من صدمات وردود أفعال تخيلية عند المتلقي، فهي " تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلفه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين كما أن لون الإضاءة وتحديد الظلال وتوزيعها لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين " (عثمان عبد المعطي،1996،ص170). فضلا عن ذلك فأن الإضاءة تؤدي عدة أغراض في آن واحد فهي تعطي الانوار اللازمة لتساعد على الرؤية الى اقصى حد ممكن، تساعد على تحديد الأسلوب المسرحي سواء واقعي او خيالي، تساعد في السيطرة على مزاج المسرحية كالفرح والحزن، تسهم في اظهار الصورة المسرحية، تنقل معلومات الاحداث الزمنية، توزع مناطق التأكيد وتؤثر في قوى البناء الادائي للممثل (هينج نيلمز، ص 385-386). ولهذا أكد عدد من المخرجين في الاتكاء على هذا العنصر في مسرحياتهم بما يوفره لهم من مناخات تخدم رؤاهم الخيالية التي لا يمكن أن تحققه العناصر الأخرى بنفس الكفاءة.

خامسا: الموسيقى والمؤثرات الصوتية

إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحدة والطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحوار، وهذا الارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة، بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية، من أنحاء العالم وإذا كانت هذه المسارح تتفق في توظيف الموسيقى غير أنها تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها واتجاهاتها الفكرية.(فرانك هوايتنج، 1960، ص376) "وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل"(فيليب فان تيجام، د.ت، ص100) ، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تختلق الأصوات أجواء ذلك الفصل، أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته باعتبار ان المخرج هو مفتاح الرؤيا

الفنية لتفسير النص المسرحي، "وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤوليته"(فيليب فان تيجام، د.ت، ص50). الموسيقى والمؤثرات الصوتية المصاحبة للعرض المسرحي تساهم في خلق حالة إيهام لتحقيق الأثر الدرامي الجمالي في إمتاع الجمهور وإقناعه. فضلا ذلك فان للمؤثرات القدرة على أن تدعم جو المسرحية المرئي أو تكون بديلاً عنه وفي هذه الحالة تصبح نوعاً من المنظر السمعي يدعم جمالية العرض بصور خيالية كخيار إخراجي. والحق أن المؤثرات الصوتية مثلها مثل بقية عناصر العرض يمكن أن تَتحقّق بأسلوب واقعي يدعم واقعية الصورة على الخشبة ويتممها، أي الإيهام بواقع ما على الخشبة (صوت الاطلاقات النارية توحي بوجود حرب)، كما يمكن خلق علاقة ما غير متوقعة بين صوت معين ومشاعر معينة (صوت مزلاج الباب يوحي بالخوف). كما تزيد المؤثرات الموسيقية من فعالية الحدث الدرامي بما تمتلكه من قوة سحرية، فهي وسيلة لفهم عمل المخرج وخيالاته. علاوة على ذلك فهي تساعد على إيصال الصور والأفكار إلى المتلقين لأنها تعتبر لغة عالمية، وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية وخيالية ونفسية عند المتلقين من جهة، وفي إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي من جهة أخرى (علي الربيعي، ص 205-206).

مؤشرات الاطار النظري

1.يميز الخيال وإمكانياته عمل المسرحي المبدع عن غيره.

2.الخيال شرط ضروري في عمل الممثل.

3.تؤكد الإضاءة المسرحية خيال المخرج، فهي تمكنه من تمرير رؤاه وتحققها له. من جانب آخر فهي توحي للمتلقي وتفعل قدراته التخيلية.

4.يوفر المنظر المسرحي فسحة زمكانية للمخرج في تحقيق رؤاه الخيالية والتخيلية.

5.تزيد المؤثرات الصوتية من رسم الصور الخيالية في المشهد، كما أنها تزيد من القدرة التخيلية عند المتلقي.

الفصل الثالث
الإجراءات

أولا: مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث على العروض المسرحية التي تمثلت في مهرجان مشاريع التخرج لكلية الفنون الجميلة في جامعة واسط، للعام الدراسي 2017-2018، وقد قامت الباحثة بإحصاء مجتمع البحث حسب الجدول ادناه والذي يتضمن العروض المسرحية لمشاريع تخرج طلبة الفنون الجميلة.

اسم العرض	اسم المؤلف	المخرج المطبق	الأستاذ المشرف	مكان العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	مصطفى محمد	حميد صابر	النشاط المدرسي
النورس	علي الخباز	عهود صريح	حميد صابر	النشاط المدرسي
كونكريت	جميل ماهود	براء عبد الحسين	هادي عباس	النشاط المدرسي
العرس الوحشي	فلاح شاكر	هدى خليل	حميد صابر	النشاط المدرسي
الدجاجة في عنق الزجاجة	حبيب ظاهر	ريام سالم	حبيب ظاهر	النشاط المدرسي
وطن بلا اوكسجين	تشيخوف	علي الياسري	هادي عباس	النشاط المدرسي

ثانيا: عينة البحث:

(واقع خرافي) للمؤلف علي عبد النبي الزيدي وإخراج الطالب المخرج مصطفى محمد باقر والتي عرضت في مسرح النشاط المدرسي في محافظة واسط.

اداة البحث: اعتمدت الباحثة على:

اولا: ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

ثانيا: المقابلة الشخصية

استمارة المقابلة الشخصية	
اولا : البيانات العامة	
الاسم:	مصطفى محمد
التحصيل الدراسي	بكالوريوس تربية فنية/ طالب ماجستير
مكان المقابلة	كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط
الوقت	الساعة العاشرة صباح يوم الاحد الاربعاء الموافق 2022/9/28
ثانيا: بيانات المقابلة	
ترنو الباحثة الى دراسة (دور الخيال في بناء وتركيب المشهد المسرحي في عروض المسرح التربوي) وقد تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية بما يتناسب موضوع البحث كونك مخرج العمل المسرحي (واقع خرافي) ارجوا الاجابة عن الفقرات التالية خدمة للبحث العلمي.	
السؤال	الجواب
هل كان الخيال شرط ضروري في عمل الممثل المسرحي في عرض (واقع خرافي)	كان الخيال ضروري في تكوين الصورة المسرحية بواسطة الممثل الذي عبر من خلال الخيال عن عالمين مختلفين احدهما مرئي واقعي والاخر فنتازي غير مألوف .
هل يميز الخيال العمل المسرحي المبدع عن غيره؟	يميز الخيال العمل المسرحي لكن يتفاوت حسب معطيات النص ومضمونه .
هل استخدم المخرج المطبق قدرته الخيالية في بناء وتركيب المشهد المسرحي؟	ان الخيال عند المخرج عنصر اساسي في بناء المشهد المسرحي لذلك استخدم خامات متعددة ووظفها بعدة دلالات ترمز الى معاني مختلفة .
هل يوفر الخيال مساحة كافية للمخرج في رسمة لصورة المشهد المسرحي؟	يوفر الخيال مساحة كبيرة من خلال انشاء التصميم والعمل على الفضاء وتوزيع الكتل بما يلائم المضمون في النص فالمخرج يحدث عملية توازن في بناء المشهد المسرحي كلوحة مرسومة.
هل يعتمد المخرج المطبق على خياله في تحويل النص المسرحي الى عرض؟	لولا الخيال لما استطاع المخرج ان يجعل هذا النص الجامد الى حياة على خشبة المسرح .
هل كان عنصر الخيال فعال في بروفات العمل المسرحي (واقع خرافي) سواء للمخرج او للممثل؟	ان من خلال التمرين في البروفات يحث المخرج على تفعيل عنصر الخيال من اجل الوصول الى جوهر اتقان الدور في العرض لدى الممثل .

تحليل العينة:

مسرحية: (واقع خرافي)

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

المخرج: الطالب المطبق مصطفى محمد

إشراف: حميد صابر

مكان العرض: مسرح النشاط المدرسي في واسط

زمان العرض: 2017

فكرة المسرحية:

تتركز فكرة مسرحية (واقع خرافي) حول سلسلة من المفارقات التي وضعها المؤلف (علي الزيدي) مثل الحقيقة والخرافة، الواقع والخيال، الموت والحياة، ومجموعة من الرموز والاشارات التي تدل على الاحداث السياسية التي حصلت واستمرت في العراق على مر الزمان، وحصد الموت للأرواح نتيجة للحروب المستمرة. قدم المؤلف المسرحية بطابع تراجيدي ممزوج بالسريالية، حول قضية وطن أصبح ساحة لشن الحروب والنزاع السياسي والضحية الوحيدة هو الشعب الذي قدم روحه فداء للوطن ولكنه أصبح جهنم بالنسبة لأبنائه وفضلوا الموت على ان يعودوا للحياة والعيش فيه، وجسد المؤلف هذه الفكرة من خلال طرح قضية الموت الخطأ الذي حصل للشخصية الرئيسية (عواد ابن حليمة) نتيجة لتشابه الأسماء وهذه دلالة ربما كان يقصدها المؤلف لان الكثير ظلموا واستباحت حقوقهم نتيجة تشابه الأسماء، ولكن هنا كان الخطأ ثمنه الحياة. لتتوالى احداث المسرحية في صراع بين الميت بالخطأ وصاحب القبر والبديل والموت.

اما احداث المسرحية فأنها تدور في مقبرة وهذه دلالة على ان الوطن ما هو الا قبر كبير يدفن فيه ابناءه احلامهم وارواحهم. لتجري مفارقات الزيدي في محاورة الموتى للأحياء في جعل اللامنطقي منطقي والواقع خيالي في احداث خرافية تنتمي الى عنوان النص، متمثلة بالخيال الجامح والفكرة الممزوجة بالمبالغات. اذ يكتشف البطل انه مات بالخطأ ولم تقف الغرابة والعبثية هنا بل تتعدى الى انه دفن في قبر ليس قبره لتبدأ الاحداث في تصاعد مستمر، حيث يأتي صاحب القبر للمطالبة بقبره الذي اشتراه تحسبا للموت في أي لحظة وخوفا من ان يجد قطعة ارض يدفن فيها نتيجة الحروب المستمرة والحصد الدائم للأرواح، لتكون المفاجأة برفض الميت العودة الى الحياة وبأنه سعيد في قبره وان الحياة الحقيقية هي في الموت لا في هذه الحياة التي يتحكم بها ثلة من الحكام الذين يدفعون بالشعب الى الموت. ثم تأتي زوجته محاولة إقناعه في العودة الى الحياة وان موته كان خطأ وامامه عام كامل يعيش فيه، لكنه يأبى الرجوع

برغم محاولات الاقناع من الزوجة وملك الموت وصاحب الأرض المطالب بقبره والبديل الذي كان من المفترض ان يموت. ويؤكد هنا الزيدي للمتلقي ان الحياة على المسرح ليست حقيقية وانما هي محض دلالات لنقل رسالة واعية الى الجمهور. واراد المؤلف ان يوصل رسالته بأن الشعب أصبح يتمنى الموت بدلا من العيش تحت سلطة حاكمة لا توفر له الحياة الكريمة ولا الوطن الذي يتمناه كل مواطن وان الموت هو الخلاص الوحيد من كل العذابات التي عانى منها الشعب.

الخيال وبناء المشهد في العرض المسرحي

تبدأ المسرحية بستار مفتوح اذ استعان الطالب المخرج بتنظيرات المخرج بسكاتور في مزاوجة السينما والمسرح وإدخال المشاهد المصورة في العرض المسرحي، حيث عرضت في المشهد الاستهلالي مشاهد حقيقية صورها الممثلون في المقبرة لإظهار الثيمة الرئيسية للنص المسرحي.

يبدأ الكشف عن المشهد الأول بواسطة الإضاءة بمساندة المؤثرات الصوتية لنلاحظ ان المخرج استخدم فضاء العرض كله لبناء المشهد باستخدام الكتل الديكورية الموزعة على خشبة المسرح لتمثل لنا المقبرة التي تعبر عن الفكرة العامة للنص المسرحي والتي تدور احداث المسرحية فيها، قطع الديكور المستخدمة التي مثلت شواهد القبور في هذا المشهد كانت موزعة بطريقة متوازنة ليتمكن المتلقي مشاهدة كافة عناصر العرض بالإضافة الى ان المخرج وزعها بشكل يتناسق مع حركة الممثلين دون ان تعيق حركتهم، وأيضا الخامة التي استخدمت للديكور هي الخشب لسهولة النقل والتحريك على الخشبة. اما بالنسبة للإضاءة استخدم فيها اللون الأحمر لدلالته الرمزية على الموت والاثارة والقتل. وقد كان اختيار موفق من قبل المخرج ومصمم الإضاءة. وقد كنت المؤثرات الصوتية والموسيقى مساندة للديكور والاضاءة فقد استخدم الطالب المخرج مؤثرات صوتية توحي بالخوف للإيهام بأن الاحداث تجري داخل المقبرة. ليظهر الممثل البطل مع تغيير لون الإضاءة بالتعريف عن نفسه عند قوله (احلم ان أكون ملكا على مملكة الأموات) لتبدأ التساؤلات من قبل المتلقي عن ماهية العرض المسرحي.

استعار المخرج نظرية البايوميكانيك لمايرهولد في تحريك الممثلين في تركيب صورة مشهديه. أذ بدأ الممثلون برقصات تعبيرية تنتمي الى الرقص الجسدي التعبيري الكمبودي والذي هو عبارة عن حركات تعبيرية بواسطة الايدي، وبعدها بانتقاله سريعة وذكية تتحول الموسيقى التعبيرية الى موسيقى شعبية (معزوفة) ليتحول الرقص التعبيري الى رقص محلي دلالة على سخرية الواقع والقدر، وبانتقاله ثالثة للموسيقى يستخدم المخرج اغنية من التراث للمطرب (داخل حسن) ليبدأ الممثلون

برقصة (الهجع) دلالة على ان المعاناة مستمرة والموت يحصد الأرواح منذ زمن بعيد والظلم والاضطهاد الذي نال الجنوب. وبما ان الجسد هو الحامل الأساس للرمز والدلالة لذا استخدم المخرج أجساد الممثلين لتكامل عناصر بناء المشهد المسرحي وتوصيل فكرة المسرحية.

وبالانتقال الى المشهد الثاني وهو مشهد التغسيل نرى ان تركيب المشهد تم باستخدام عناصر بناء المشهد الأول نفسها ولكن بتغيير دلالتها الرمزية أذ تحول أحد شواهد القبور الى منصة لتغسيل الموتى، وقد كان دور الإضاءة في تجسيد حالة التغسيل والدخول في روحانية وطقسية الحالة الشعورية من خلال استخدام اللونين الأزرق والبنفسجي اذ الأزرق يرمز الى الخيال والرهبة، بينما البنفسجي يرمز الى العزاء. فيما لعبت الموسيقى دور روحانيا في تركيب المشهد حيث استخدم المخرج موسيقى صوفية وهي موسيقى لفرقة (وشم) المغربية واسم المقطوعة هي (تأبين) وكان اختيار قصدي دلالة على الموت وبما تحمله من روحانية بين نوتاتها الموسيقية وكانت مناسبة لمشهد التغسيل. وأداء الممثلين في تركيب مشهد التغسيل تميز بالانسيابية والخيال اذ استخدموا مخيلتهم في تصوير الماء والغسل وتمكنوا من الاقناع دون الحاجة الى وجود للماء على خشبة المسرح، وبهذا يكون تركيب المشهد المسرحي قد اكتمل بتوافق كافة عناصر العرض.

اما مشهد الدفن الذي استخدم فيه المخرج خيال لا يمت للواقع بصلة اذ يثار السؤال كيف لميت ان يموت ويدفن مرة أخرى؟ هذه هي المفارقات التي وظفها الزيدي في نصة ليترجمها المخرج من خلال بناءه للمشاهد المتوالية في العرض. لم تختلف الإضاءة بألوانها و رمزيتها عن المشهد السابق، اما الموسيقى والمؤثرات الصوتية استخدم المخرج النعي الجنوبي (دللول يالولد يابني) بمقام الحجاز الذي يتميز بالأسى وبما له من دلالة للحزن عند العراقيين خصوصا، اذا يستخدم في المناسبات الدينية والاحزان، وفي هذا دلالة على فقد الأمهات لأولادهن في ظل الحروب والقتل والدمار الذي حدث في ارض الوطن وهنا تحولت دلالة كتلة الديكور من منصة مغتسل الى قبر واستخدم الممثلين العصي بدلالة لأدوات الحفر لتجسيد فعل حفر القبر للميت في وسط خشبة المسرح اذ كان بناء المشهد يتمركز في وسط خشبة المسرح بمساعدة الإضاءة و الممثلين.

بالنظر الى بناء مشهد الصلاة فقد كان مشهد مركب برغم بساطته وقصر مدته حيث استخدم شواهد القبور ليحولها الى منبر للصلاة واستخدم المخرج الشخصية البطل (الميت) ليكون ضمن المنبر وبهذا أصبحت الدلالة الرمزية مركبة اذ ان الصلاة عمود الدين الإسلامي فأن الشهيد هو عمود الوطن ولا يقف الوطن الا به. وكان استخدام

المؤثرات الصوتية هو الاذان بصوت جميل يحاكي مشاعر المتلقي، اما الإضاءة فقد استمرت باللون البنفسجي الذي يرمز الى الهدوء والسكينة بما يتماشى مع فكرة المشهد، وتحولت مجموعة الموتى من حفاري قبور الى مصلين على جانبي المسرح ليكتمل بهم تركيب المشهد المسرحي من خلال توزيعهم بشكل نصف دائري يرمز الى قباب الجوامع ليكون أدائهم متناسق مع الإضاءة والديكور والموسيقى ليكتمل بناء المشهد.

وفي مشهد (ملك الموت) عند دخوله الى فضاء العرض تدخل الشخصية بملابس سوداء رسمية وهذه دلالة رمزية أراد المخرج بها ان يقول ان الموت الذي يحصد كل الأرواح البريئة ويسرق الأبناء من امهاتهم ما هو الا بفعل السلطات الحاكمة التي تقود البلد الى الحرب والدمار. وتتحول القطع الديكورية المكونة من العصي الى سرير لنقل الموتى وبهذا المشهد تغيرت دلالة العصي باستخدام ذكي من المخرج في تركيبه للمشهد بمساندة المؤثرات الموسيقية والاضاءة التي وزعت بشكل متناسق على الديكور والممثلين ببقع لونية منسجمة مع فكرة المشهد الذي يجسد النص.

في مشهد اخر استخدم المخرج في تركيبه استخدام مغاير لقطع الديكور تختلف عن ما سبق من المشاهد اذا استخدمها في المشاهد السابقة حول فكرة الموت والدفن اذ يعني لا تتجاوز حدود المقبرة اما في هذا المشهد فقد تحولت الكتل الديكورية من شواهد قبور الى سواتر في جبهة حرب والعصي تحولت الى أسلحة بينما الممثلون فأنهم اصبحوا جنودا بعد ان كانوا اموات وحفاري قبور في المقبرة ،واستخدم المخرج الإضاءة باللون الأصفر الذي يرمز الى الثورة في إشارة الى الثورة ضد الواقع الذي نعيشه والظلم الذي أحاط بالشعب، مستخدما مؤثرات موسيقية (الغارة) التي ترمز الى بدء الحرب. وتصاعدت الاحداث في العرض المسرحي حين دخول شخصية (الزوجة) الى المسرح في محاولة لأقناع زوجها الميت بالعودة الى الحياة، وبهذا الحدث تحولت الكتل الموجودة على المسرح الى غرفة نوم لبناء مشهد جديد يترجم دلالة النص باستخدام خيال المخرج مع بقعة لونية حمراء التي ترمز الى الحب باستخدام الإضاءة. استخدم المخرج المطبق في مشهد اللقاء بين الميت والبديل اللذان تدور حولهما فكرة النص احدى الألعاب الشهيرة وهي لعبة مصارعة الايدي (الريست) وكان استخدام متميز بما تحمله هذه اللعبة من قواعد منها ان يكون الخصمان متساويان في القوة وبهذا فأنه اثبت فكرة النص بأن كلا (العوادان) متساويان في الظلم فالأول فقد حياته ومات عن طريق الخطأ والثاني يحاول الموت للهروب من الحياة التي عاشها، وبذلك تحول القبر الى سطح للمصارعة كلا منهما يسعى الى الفوز به. بينما مجموعة الممثلين أصبحوا جمهورا لهذه اللعبة، وان توظيف المخرج لاحد

الألعاب في العرض المسرحي ما هو الى اشارة بأن الشعب هو داخل لعبة سياسية كبرى لا يمكن له الفوز بها الا بالاستشهاد والخلاص مما يعانيه. في المشهد الختامي نرى ان المخرج استخدم الإضاءة باللون الرمادي والذي يرمز الى الإصرار والعزم والحزن أيضا، بإشارة الى ان الشخصية البطل اثبت على موقفه واصراره على ان لا يعود الى الحياة مرة أخرى لتعود القطع الديكورية الى حالها الأول وهي القبور لينام فيها كل الممثلين ويعود فضاء العرض الى حالته الأولى وهي المقبرة مع العودة الى استخدام مقام الحجاز ونعي (دللول) لينتهي العرض بها. ومن خلال ما سبق نرى ان بناء المشاهد في عرض (واقع خرافي) قد كانت موفقة من قبل المخرج في تركيبها على أساس القواعد التي وضعها منظرو الإخراج ومصممي السينوغرافيا، وقد اعتمد المخرج في تركيبه للمشاهد الثنائيات مثل (الموت والحياة) و (اللقاء والفراق) وغيرها من الدلالات التي وردت داخل العرض بالإضافة الى استخدامه للدال والمدلول في توظيف الديكور والعناصر المرئية والسمعية وحركة الممثلين، مما يؤكد على انه كان مراعي لعناصر تركيب المشهد، باستخدام مخيلته والاستعارة من الواقع والاستخدام المتعدد والمختلف لكل عنصر من عناصر بناء المشهد المسرحي.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

1. امتاز المشهد المسرحي باعتماده على البناء والتركيب الصوري، أي إعادة إنتاج النص من جديد بموجب الرؤية الفلسفية والفنية للطالب المخرج انطلاقاً من قدراته في الخيال والتخيل.
2. اعتمد المخرج المطبق في رسم صورة المشهد على خياله الفني، فهو قد نجح في جمع بعض العناصر وإعادة تشكيلها في صورة قد تبدو مألوفة في بعض صياغاتها إلا أنها فعّلت من الحدث المسرحي وأعطته انسيابية عالية.
3. العلامة المسرحية في مشاهد المسرحية وُظِّفَتْ رمزياً واشارياً انطلاقاً من الحدث الذي صاغه المخرج في ترجمة النص.
4. اعتمد المخرج المطبق كثيراً على عنصريّ الإضاءة والموسيقى في تأكيد الصورة المشهدية المتخيلة وتحقيقها، والى تحفيز القدرة التخيلية عند المتلقي.
5. ديكور المشاهد في العرض كان بسيطا مما منح مشهديه الصورة المتخيلة تعدد دلالات الكتل الديكورية وفقا لتغير المشاهد المسرحية.
6. حاول الطالب المطبق أن يصور فكرة العرض ويقدمها عن طريق لغة الحركة والإيماءة والتشكيلات التعبيرية للطلبة الممثلين في بعض مشاهد العرض.

الاستنتاجات

1. يعمل الخيال والتخيل على استحداث صور لا منطقية وغير واقعية يتخذها بعض المخرجين والعاملين في المسرح منطلقات فنية يؤسسوا عليها صورهم اللاواقعية.
2. يساعد الخيال والتخيل العاملون في حقل المسرح على التطرق إلى موضوعات يصعب تناولها واقعياً، الأمر الذي جعلهم يتجهون نحو تأليف صور بصرية وسمعيـة متخيلة تعتمد على الواقع بوصفه منطلقاً لها.
3. تساهم الصورة الخيالية والتخيلية لبناء المشهد المسرحي من قبل المخرج في تحفيز افكار المتلقي وذاكرته وزيادة فعل التخييل لديه.
4. يؤدي الخيال عند المخرج المسرحي إلى بناء وتركيب المشهد المسرحي بواسطة التعدد والاختلاف في عناصر بناء العرض.
5. يشكل النص المسرحي نقطة انطلاق لخيال المخرج، فكلما كان النص بعيد عن الواقع وأقرب الى الخيال كان تركيب المشهد حافل بخيال المخرج، في حين ان النص الواقعي يلتزم المخرج ببناء العرض فيه على المشاهد الواقعية.

التوصيات

استنادا إلى ما توصلت إليه الباحثة من نتائج واستنتاجات, واستكمالا للفائدة والمعرفة, ارتأت الباحثة أن توصي بما يأتي:

1. إقامة ورشة تهتم وتؤكد على دراسة بناء وتركيب المشهد المسرحي والتعريف بعناصر بناء العرض المسرحي.
2. دراسة الخيال في كافة جوانب المسرح لما له من أهمية كبيرة في كل جوانب النص والعرض المسرحي.

المقترحات:

استكمالا لمتطلبات البحث وتحقيقا للفائدة العلمية, تقترح الباحثة إجراء دراسة للبحوث وفقا للعناوين الآتية:

1 – تأثير الخيال في الأداء التمثيلي وأبعاده الجمالية والتربوية.

2 – التركيب الجمالي لدلالة اللون في عروض المسرح التربوي.

المصادر:

1. جبور عبد النور: المعجم الادبي، بيروت، دار العلم الملايين، ط2، 1984.
2. ماري أليا‌س وحنان قصاب: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
3. مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
4. أبو حامد محمد الغزالي: تهافت الفلاسفة، القاهرة، دار المعارف، ط4، 1966.
5. احمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005.
6. ادولف ابيا وظيفة الفن الحي ومقالات أخرى، تر: امين حسين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، 2005.
7. أريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986.
8. باسم الاعسم: مقاربات في الخطاب المسرحي: دمشق، دار ينابيع للطباعة والنشر، 2010.
9. بريتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1973.
10. جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، بغداد، الروسم للطباعة والنشر، ط1، 2015.
11. جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، 2010.
12. روجر. م. ويسفلد الابن: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر: دريني خشبة، القاهرة/ مكتبة نهضة مصر.
13. رياض موسى سكران: مسرحة المسرح، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2001.
14. رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، طرابلس، دار جروس بروس، 1994.
15. زيجمونت هبنز: جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1993،1.

16. سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1979.
17. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1992.
18. شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2009.
19. شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، الإسكندرية، ملتقى الفكر، ط1، 2002.
20. عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
21. عقيل مهدي يوسف: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، 2005.
22. _____: متعة المسرح، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
23. علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والادب والمسرح، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
24. فرانك هوايتنج: المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف واخرون، القاهرة، دار المعرفة، 1960.
25. فولفانج نوى هاوزن واخرون: تدريب الممثل جسديا، تر: برهان شاوي، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام، 2000.
26. فيليب جان تيجام: تكنيك المسرح، تر: يوسف البدري، د.ب، د.ت.
27. قسطنطين ستانسلافسكي: اعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.
28. الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دمشق، 1976.
29. محمد علي أبو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي ارسطو والمدارس المتأخرة، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا لطباعة والنشر، ط2، 2014.
30. محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي للممثل والمخرج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.
31. هينج نيلمز: الإخراج المسرحي، تر: امين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1961.

32. محمد الجبوري: اكتشاف الرؤى في العرض المسرحي وتحولاته في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد 35، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2002.
33. عباس علي عبد الغني: توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي: رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2005.
34. وسام مهدي كاظم: تحولات القراءة الجمالية للخطاب البصري في عروض عقيل مهدي المسرحية، رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2011.
35. فاخر عاقل: علم النفس التربوي، بيروت، دار العلم الملايين، ط4، 1978.
36. سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت.
37. نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي، مصر، مركز الاسكندرية للكتاب، ط1، 2000.

المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي

Dircetional Fixing to the Theatrical text in University Theater

صفا نجم عبد الله
كلية الفنون الجميلة
جامعة واسط

safa najim abdullah
Fine Arts College
Waset University
safan1401@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية : المعالجة – المسرح الجامعي – النص المسرحي - الاخراج

ملخص البحث

ما الجامعي، إذ أنّ فن المسرح الجامعي يحمل في طياتهِ غايات تساهم في تربية الأنسان وتعزيز الجانب التعليمي، وتكون هذا البحث من أربع فصول وضحت فيها الفصل الأول مشكلة البحث والتي تتمثل بـ: ماهي المعالجات الإخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح التعليمي؟

وبناء على هذا يهدف البحث الى:

١_ التعرف على المعالجات الإخراجية للنص المسرحي .

أما الفصل الثاني فتكون ثلاث مباحث المبحث الأول (مفهوم الاخراج)، المبحث الثاني (تجارب المخرجين في المسرح العالمي)، وجاء المبحث الثالث (المعالجات الاخراجية في المسرح الجامعي) ومؤشرات الاطار النظري .

وأما الفصل الثالث تناول الاجراءات ومنهج البحث الوصفي التحليلي إذا اشتمل مجتمع البحث على مهرجانات المسرح الجامعي للطلبة في كليات الفنون الجميلة جامعة واسط، وجامعة بابل، وجامعة البصرة للعام الدراسي ٢٠١٣_٢٠١٤_٢٠١٧.

واشتملت عينة البحث على العرض المسرحي واقع خرافي.

أما الفصل الرابع ظهرت النتائج كالاتي:

١_تتولد قراءة جديدة للنص بناءاً على المعالجات الإخراجية.

ثم بعدها حددت فقرات التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع.

Kay words: fixing- university theater – theater text – directing

Abstract

The research focused on identifying the multiplicity of directive visions of the text in educational theater festivals, as the art of educational theater carries with it goals that contribute to human education and strengthening the educational aspect. What are the directorial visions of the theatrical text? What are its educational treatments in educational theater festivals? Based on this, the research aims to:

1- Identify the directorial visions of a single theatrical text. As for the second chapter, it consists of three sections: the first topic (the concept of vision and directorial vision), the second topic (directive visions in the experiences of the world theater), and the third topic experiences of the world theater), and the third topic

(directional visions in educational theater). As for the third chapter, it deals with the procedures and the analytical descriptive research method, if the research community includes educational theater festivals for students in the Faculties of Fine Arts, University of Wasit, University of Babylon, and University of Basra for the academic year 2013-2014-2017. The research sample included a theatrical performance, a mythical reality. As for the fourth chapter, the results .

الفصل الأول
الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

يعد النص المسرحي واحداً من ابرز العناصر التي تؤسس العرض المسرحي، فقد ظل المسرح لفترة طويلة لا يعرف الا كنص، فالنص يحدد منهج وأسلوب العملية الإنتاجية للعرض، بوصفه مرتكزاً نظرياً مهماً للمقاربة الاخراجية التطبيقية، وما العرض الا احياءً لروح النص في تحقيق العلامات البصرية والقيم الجمالية والابعاد الفكرية ،حتى ظهرت شخصية المخرج الذي اعتبر مؤلف ثانٍ للعرض، وبهذا يظهر مصطلح (المعالجة الاخراجية) التي تتجاوز على الرسم التصوري للنص ،فلم يعد المخرج منتج النص ،وانما هو منتج العرض او ما يسمى بالمخرج المبدع الذي لا يكتفي بحرفية النص ، بل يحاول اعادة بناءه من جديد وقد تتقاطع الافكار بين المؤلف و المعالجة الاخراجية الخاصة بالمخرجين ، حتى تراجعت مكانة المؤلف وسلطته . وفي ظل التطور الهائل والبحث الدائم عن اشكال جديدة ظهرت حركات واتجاهات ومدارس مسرحية جديدة واكبت التطور الحاصل المرتبط بالإنسان ، فقد سعت تلك الاتجاهات الى المعالجة الاخراجية لإنتاج العنصر المهم من مكونات العرض المسرحي ، وقد تتعارض المعالجة الاخراجية مع الوظيفة الدرامية للنص المسرحي وتشكل نصاً جديداً يطلق عليه " اعداد النص " فقد اعاد بعض المخرجين معالجة الكثير من النصوص الكلاسيكية ومعالجتها برؤى وافكار تستند الى الفلسفة الحديثة .ونستطيع من خلال المهرجانات المسرحية أن نعتمد عدة أفكار لها القابلية على التأثير في المجتمع الإنساني الذي يريد مشاهدة رؤى مختلفة تسهم في بنائه ، ولأن المعالجة الإخراجية متعددة من مدرسة الى أخرى ومن مذهب الى لآخر الأمر الذي ادى الى تباين عناصر الاخراج المسرحي من حيث الرمز والدلالة وهذا يتم من خلال المعالجة الإخراجية للمخرج، وأن النصوص التي عرضها المسرح الجامعي لم تقدم كما كتبها مؤلفوها ، لكن يد الاعداد تدخلت بالحذف و الإضافة دون وعي احياناً بمعرفية الكتابة المسرحية، فأصاب بعضهم ، واخطأ البعض الأخر وذلك حتى يسهل لهم عرض معالجاتهم الفكرية والإخراجية ، ومن بين اهم الحركات والاتجاهات التي يسعى البحث للوقوف عندها هي (لمعالجة للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي) .

واستناداً الى ذلك حددت الباحثة مشكلة البحث بالسؤال التالي:

ما هي المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث هذا في تسليط الضوء على المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي مما يفيد الدارسين والمخرجين المبتدئين والممثلين المحترفين والهواة.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى ما يأتي:

1.التعرف على المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي.

رابعاً: حدود البحث:

• الحد الموضوعي: المعالجة الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي عرض (واقع خرافي).

• الحد الزماني: فرضت طبيعة البحث المحدد بالنص المسرحي واقع خرافي الحدود الزمانية للأعوام 2013، 2014، 2017

• الحد المكاني: مهرجانات المسرح الجامعي في محافظة واسط، بابل، والبصرة

خامساً: تحديد المصطلحات:

1. المعالجة :

ذكر لسان العرب المحيط ، "المعالجة ، اسم ، وهي مصدر عالجه ، الجمع : معالجات ، تعني المعالجة للمواد ، بمعنى تحليلها " (فارس، 1986).

اصطلاحاً

عرفها " (ابي الحسن) " هي مزاولة الشيء ، واعتلجت الأمواج التطمت . (وزعموا ان) العرب تقول : علج مالٍ كما يقولون إزاء مالٍ ، ورجل عِلْج [وعَلِجْ] شديد . والعلجان نبتُ ، والعالج البعير الذي يرعاه . والعلج من النخل : أشاؤه : الغِلاظ الشدادُ من الأبل ، ورمل عالج : بالبادية " (شفر، 1996) .

تعرف الباحثة المعالجة اجرائياً ، هي الممارسات ذات الأنساق الفكرية والجمالية ، والتي يتبعها المخرج لتقديم صورة بأبعادها المختلفة المادية والمعنوية فوق خشبة المسرح لإيصال رسالة العرض المسرحي

2. النص Text:

النص في المسرح، هو" رسالة مكتوبة من رموزcodes واعراف conventionمتبلورة ينشأ الإطار المسرحي على اساسها وتهدف الى تمكين القارئ (المخرج) من تفسير هذا النص وترجمته الى عوالم درامية Dramatic words

وفضاءات تخيلية وفقاً لقاعدة الميل او التوافق مع المعيار والانحراف عنه"(عقيل مهدي، 2010، ص67)

تعرفه الباحثة اجرائياً بأنه: هو مجموعة من العبارات والاحداث المدونة ومتسلسلة بشكل منطقي، ثم يقتبس منها المخرج ويعيد صياغتها فنياً بشكل يلائم العناصر السمعية والبصرية والمرئية.

3. المسرح الجامعي:

هي الفرق المسرحية المؤلفة من طلبة جامعيين والتي تشرف عليها الجامعة فنياً ومالياً وقد تتحقق هذه الرؤية عن طريق مؤسسات ثقافية او غير ثقافية. (ابراهيم حمادة، 1994، ص219)

تعرفه الباحثة اجرائياً بأنه: عروض مسرحية صفية او لا صفية يقدمها الطلبة او مؤسسات هدفها التعليم والتربية.

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الاخراج

أن مفهوم الاخراج يعد "نسق من المهيمنات المعرفية والجمالية المتباينة التي تتمظهر تبعاً لمرجعيات كل مخرج، وبعد تهتك الحدود الفاصلة بين ثلاثة انساق رئيسة للرؤية وهي: (الموقف من الفكرة/ النص، تحولات الفكرة/ السياق، الكشف الإجرائي/ التطبيق)، وتتشاكل هذه الأنساق ويتداخل في ما بينها لتتجلى بنية فتنتج دلالات مرتبطة في حقول الفلسفة وتياراتها".(عبد الرضا جاسم، 1999، ص8) ، إذ احتل النص الدرامي مكانه العنصر الأهم بين عناصر العرض منذ ولادة المسرح، بل أحيانا يتخذ النص محتوى العرض بأكمله أو كما يسميه البعض (عرضا مكتوبا)، وكان المؤلف يتخذ مكانه عليا في إنتاج العرض منذ عصر الإغريقي (أسخيلوس) وصولا إلى الإنكليزي (شكسبير)، وفي دوقية (ساكس منغن) ولد قائد جديد للعرض يحول النص الأدبي إلى موضوعات متخيلة، اطلق عليه (المخرج) الذي تقع على كاهله فرضية صياغة المفردات الداخلة في نسيج البناء الفني لمنظومة خطاب العرض باتجاه بث الحياة في جسد النص عن طريق إحالته إلى علامات بصرية لان هدف العرض المسرحي وموضوعه هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية، ومن بين أسباب رقي الخطاب المسرحي ظهور وتميز شخصية المخرج في الإخراجية المسرحية، وهكذا بدأ النص يتطور على وفق رؤى المخرجين

الذين كانت مهنتهم إعادة خلق النص مصحوبا بالمتعة بأنواعها لان "متعة إعادة النص تتحول إلى تدريب تقني خالص يواكب تطور العصر".(انطونين ارتو، 1973، ص43) ، إلا أن سلطة الكلمة الروائية تهيمن على خشبة المسرح، لذا نجد المخرجين كثيرا ما يؤكدون على العبارة ومعناها وشاعريتها وطريقة تأديتها على خشبة المسرح، فالبعد الروائي في النص غالبا ما كان يسود مسرح ما قبل الاتجاهات المعاصرة إلا انه مصحوب بتطور مستمر حتى من كتاب الدراما وهكذا الحال بالنسبة للتمثيل، فـ"التمثيل المسرحي والصيغة تتطوران مع النص وتنتج تحويلا شعوريا وجسديا بدرجة اكبر لكن هناك دائما رواية".(سعد اردش، 1979، ص54). أن هذا التطور لم يأتي من فراغ لان المخرج محكوم بأدوات عصرية قد تغاير النص بأفكار متغيرة، لذا استطاع المخرج أن يحول الاهتمام عن النص الدرامي بواسطة الرؤى الإخراجية التي تجاوز فيها طريقة تجسيد النص من مجرد ترجمة أو نقل حرفي إلى بنية عرض قائمة بذاتها ومتحررة بعناصرها في فضاء فعلي يتجسد فيه المعنى على وفق صيغة دالة، إذ أن العمل المسرحي يتوزع على عدد من الشخصيات في خطاب حواري مركب (سمعي – بصري)، حيث أن النص المسرحي المكتوب معد أساسا للإنجاز العرضي وبناء على هذا فهو يخضع للتشغيل عبر الحذف والتعديل والإضافة، أي عمليات الهدم والبناء المستمرة، من اجل تجاوز حالة الانغلاق الذي يفرضه نص المؤلف، ولما كان النص المكتوب يعتمد نظاما واحدا خلال اللغة، فان ذات المؤلف تنتهي تداولتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في خطاب العرض المسرحي. لذا تجد الباحثة سعة في الاتجاهات المعاصرة وكيفية تعاملها مع النص المسرحي، فستتبع بقراءة لاهم المؤثرين بالحركة المسرحية العالمية، ومختصرة المراحل التي اكتسبت النضوج في المعالجة النصية، ومنذ منتصف القرن الماضي شهد الفن المسرحي موجه من التيارات والاتجاهات المعاصرة التي امتلكت ثورة على المسرح الأرسطي، صحب ذلك تبدلات جذرية في معالجة النص الدرامي، في الحركة ودور الجسد والطقسية والبدائية وغيرها ومن اكثر المنعطفات في الاتجاهات المسرحية المعاصرة جذريا هو مسرح (بريشت) الملحمي الذي اعتبره البعض مسرحا عكسيا، لكونه يخاطب عقل المتلقي قبل عاطفته ليتخذ موقفا من القضايا السياسية، فـ(بريشت) تأثر بـ(ارفين بسكاتور) الذي كان يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة ويستعين بالحوارات التي توجه مباشرة إلى الجمهور، أما (بريشت) فقد اهتم بالمتن الحكائي، وكانت مهمته لتقديم أي عمل أدبي ما على المسرح تمكن في إيضاح الدافع الفكري الأساسي لهذا الإخراج، وبطريقة تقطيع المشاهد النصية بوسائل المسرح الملحمي، واحيانا يسعى إلى أضعاف الجانب التقني للنص

عبر خلق المفارقة عبر وسائل التغريب، فقد تعامل مع النص بملحمية تتساوى مع قراءاته الإخراجية، على الرغم من أن اكثر المخرجين المعاصرين الذين تبنوا السرد كطابع ملحمي يميز مسرحه الذي يهدف فيه استخلاص نتائج عملية، كما يسعى إلى وضع منطلقات تأسيسية للنص عبر نقل الديالكتيك والفلسفة الهيكلية والفكر الماركسي إلى المسرح.

أما (كوردون كريك) فقد تأثر بالقيم الرمزية والتشكيلية والحركية، إذ اعتبر الحركة رمزا للحياة، فهو يرى أن المتلقي يهفو إلى الرؤية اكثر من الاستماع، ويلم بأحاسيس العامة للعرض المسرحي، لا عبر معاني الكلمات بل عبر القيم الرمزية التي تعتمد الحركة والإشارة والعناصر المادية الأخرى فهو لا يعتمد على النص المسرحي، إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام.(كرستوفر اينز، 1994، ص63) ، وكذلك (أدولف أبيا) طلب إعادة القدسية إلى المسرح عن طريق نسق المحاكاة وحذف النص، فقد تخلص من أهمية النص متهما النص بعدم تجسيده للسينوغرافيا بل ركز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله لذلك يبقى عرض الكلمة سينوغرافيا اهم من كلمة النص، فهو لا يدعو للألقاء النص وإنما يوليه أهمية كبرى ويفسر النص عبر تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي، وإيجاد علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (بلاغة المتلفظ) وبين الصورة الحركية (بلاغة المرئي) وحاول رسم أجواء النص التي تخضع للتطبيقات عنصر الإضاءة(صلاح القصب، 2002،ص65)، ولعل أول من هشم النص واخل في قدسيته هو (مايرهولد) عندما قدم مسرحية (المفتش العام) لـ(غوغول) مما أثار حينها ضجة كبيرة، لان النص له خصوصية كبيرة عند الشعب الروسي، لكونه من كلاسيكيات الأدب الروسي وكذلك لانهم لم يعتادوا على رؤية النصوص الكلاسيكية خالية من قدسيتها.(رولان بارت، 2002، ص76) ، حيث اعتمد على الحركة والمؤثرات الضوئية لخلق أحاسيس النص بدلا من الحوار، وادخل شخصيات جديدة على نص (غوغول) واعتبر مسرح (مايرهولد) عدو الكلمة، ويجب أن لا تؤثر على المتلقي أو تشده عبر الكلمة، فالنص عنده يؤدي بصورة حيادية لا لون له هذا بالإضافة إلى إدخال العبارات والشخصيات على النص.(بيتر بروك، 2004، ص90). في حين أن (بيتر بروك) جعل من النص المنطلق للعملية كلها وموحي للطقس، إلا انه لا يحدد المسار في الخطاب المسرحي، فهو يسعى إلى ما يسمى بـ(مسرحة النص) على حد قول (أدريان بيج) إذ اعتبر "أن كل شيء في المسرح لا يرد في النص ولا يلتزم بحدوده ما هو إلا مجرد جزء من عملية (مسرحة النص) كما أنها في مرتبة ادنى من النص".(بريتولد بريشت، 1987، ص74) ، ومن التيارات المهمة التي أثرت بالتجارب المسرحية في العالم والعراق (مسرح

القسوة) الذي نادى به (انطونين ارتو) والذي بحث عن مسرح يخاطب الحواس أولا بدلا من أن يخاطب الفكر، واستبدل اللغة البلاغية بلغة تمزج الإشارة والإيماءة والحركة والموسيقى والصراخ والهيروغليفية ووسائل التعبير الأخرى.(اتخل برينجر، 1996، ص96) ، لغة مسرح القسوة يدين بها إلى البدائية في طقوسيته وحركاته والشعرية التي ترسم الفضاء وصراعات الفلسفة التي تمثل جانب المثير في توحيدات البدائية، فهو بذلك يسعى إلى هز كيان المتلقي ويتعامل معه بقسوة بصرية تخلخل كيانه، أن العالم المفترض ليس عالم مستند على فكر مؤلف او نص بل يستند على عالم ميتافيزيقي فهو في تقسيمه يغادر طرف الكتابة أو التأليف، ودعى (ارتو) إلى مسرح يتخلص من الكلمة وسيطرة النص ويتحول إلى ممارسة طقسية عبر سعيه إلى فكرة عضوية وليس إلى فكرة لفظية ومركزية موضوعية تشكل في طقس يغمر المشاهد بلغة خاصة ترتكز على فكرة النص وما دور النص في تشكيل الخطاب المسرحي إلا مذابا داخل عناصر التشكيل الأخرى التي تغادر السرد والوصف لكون المسرح البدائي الأول كان حركة قبل كل شيء. إذ قدم (كروتوفسكي) عرضا يرتكز على عنصر الممثل فهو بذلك سحب القدسية من عنصر النص وباقي العناصر وأعطاها للممثل كونه يشكل الأهمية القصوى والعنصر الوحيد الذي لا يمكن أن يتم تقديم عمل مسرحي بدونه، قاذفا به طقسية سحرية شبيه بنمط الطقوس الدينية التي تتبنى الأساطير وليست أنماط أسطورية أصيلة بل تلك التي تنتمي للتراث، فان "اختياره للنصوص كان دائما في اطار التراث المعروف".(فراس جميل، 2005، ص86) ، الذي يمتلك مساحة في ذاكرة الوعي الجمعي للشعوب والذي يستدعي أشراك المتلقي وحاول تغيير المسرح من فعل درامي إلى بيئة عاطفية تشرك الكل في الإخراجية جاعلا من القاعة خلية إبداعية حيث يشترك الكل فيها فهو لذلك طالب بمصطلح المشاركة. أما (جوزيف شاينا) فقد عد أهمية النص لا تزيد عن أهمية العناصر الأخرى باستثناء الصورة والحركة التي تحمل الترجيح الأعلى حتى من عنصر النص فالنص يعالج على وفق احتياج الصورة والنص يفقد أهميته أمام الصورة لكونه ينتمي إلى الأدب ويقول بهذا الصدد "في المسرح أريد أن احول الكلمات إلى صورة". (ايما خالد ،2018، ص43)

المبحث الثاني: تجارب المخرجين في المسرح العالمي

يبث العرض المسرحي معان خاصة وعامة، وذلك عبر أدواته وعناصره التي تشكل كيانه المادي والمعنوي، وهي معان موحية ومختزله ومكثفة لما نراه في واقعنا، وجميع تلك الأدوات كالممثلين والسينوغرافيا وملحقاتها أنما هي مثل الحروف والكلمات التي تنتظم في بنية الجملة، الفقرة، المقطع، لتنتج المعنى، فالشخصيات والأدوار والعلاقات بين مكونات العرض هي وحدات دينامية تتعاضد فيما بينها لتحقيق كيان العرض المسرحي الذي "يضخ لنا إيحاءات وهو صيرورة دائمة، ما أن نحسب أننا قبضنا على معناه حتى ينفلت منا ويتقدم، وفي كل محاولة نقوم بها ستكون إضافة خلية صغيرة لخلايا المنحل العام".(عقيل مهدي، 1999، ص54)، فالعرض المسرحي هو فعل حي ومتحرك لأنه يخترق عبر استعاراته ومجازاته ذلك التصوير الفوتوغرافي والنقل الحرفي والاقتباس المباشر للواقع، وهذه هي الدعوة التي طالما نادى بها (ستانسلافسكي)، إذ يقول "من الضروري أن نصور الحياة، لا كما تحدث في الواقع، ولكن كما نحسها على نحو غائم في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي".(ستانسلافسكي، د.ت، ص 298) ، من هنا فأن المهمة الأساسية للعرض المسرحي هي أن لا يصور الحياة في مظاهرها الخارجية، بل عليه أن يعيد خلق هذه الحياة ولهذا تصبح المهمة الأساسية للممثل إعادة خلق الحياة الداخلية للشخصية، وليس مجرد تصوير مظاهرها الخارجية، وذلك من اجل موائمة مشاعره الإنسانية الخاصة مع هذه الحياة، مكرساً لهذه المهمة كل عناصر روحه الحية، وإن نسبة التواطؤ بين المتفرج والمسرح أعلى من أي نسبة أخرى، يمكن أن نجدها في أنماط الفنون لأخرى، فهذه العلاقة الحميمية الناتجة من التجاور بين (الممثل، المتفرج، الفعل المسرحي)، هي المسؤولة عن فعل التعاطف الذي من شأنه أن يجر المتفرج إلى الخوف والشفقة، انطلاقا من تعريف (أرسطو) للتراجيديا بوصفها "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لافي شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير".(هانزر ياوس، 2000، ص64) ، ولعل هذه اهم الصفات التي تميز فن المسرح وتمنحه امتياز التفرد عن بقية الفنون. وبما أن الفضاء المسرحي محدود وإمكانياته محدودة أيضا، لهذا لا يمكن نجاح كل الصور والحالات داخل هذا الفضاء المسرحي، فلا يمكن مثلاً عرض قطيع من الخيول تجري على شاطئ نهر، إلا إذا لجأنا إلى تقنية الفن السينمائي أو للإيحاء باي وسيلة أخرى، فقد "تيسرت سبل تحريك العناصر الألية في المنظر المسرحي، وتزامن هذا مع اختراع السينما الصامتة أولا ثم الناطقة فيما بعد،

وعلى اثر هذه التغيرات تمكن المسرح من تحقيق فتح جديد وبالغ الأهمية في مجال تصميم المنظر المسرحي".(رشيد قباني، 1989، ص26) ، كذلك من الصعوبة تصوير حالات الانفعال والتوتر دون اللجوء إلى وسائل مساعدة كالموسيقى والإضاءة والرقص، نخلص من هذا إلى انه لا يمكننا تقديم الحياة الطبيعية على خشبة المسرح بل يجب أن نقدم حياة أخرى لها علاقة بمفردات المسرح اكثر من علاقتها بمفردات الحياة الواقعية، فليس العرض المسرحي انعكاساً للفعل اليومي حتى تصبح عناصره أدوات استعمال محدودة فاقدة لسمتها الدلالية، فالعرض لا يقدم الأشياء بصورة واضحة ومعلنة ولا يستحضر الأشياء بالنداء المعلن والتسمية الصريحة، ذلك أن "تسمية الشيء في الإخراج الفني يسلبه ثلاثة أرباع المتعة التي تكمن في السعادة التي نشعر بها ونحن نحرز المعنى شيئاً فشيئاً".(ابراهيم حمادة، د.ـ، ص41) ، فالعرض المسرحي لا يسعى إلى وصف للعناصر الحياتية أو وصف للظواهر المعيشة، وإنما هو محاكاة لأشياء حية وليس وصفاً سردياً لها أو نقلاً حرفياً، هذه الحياة الفنية التي نحن بصدد رسم ملامحها يجب أن تكسر كل حدة الأشياء التقليدية المعروفة.

والإخراج الذي يستطيع تجاوز اللحظة الزمنية الراهنة، ليكون شاهداً حضارياً عليها، ومستشرقاً لأفاق المستقبل، فسمات الإخراج لابد وان تكون مختلفة في مفرداتها عن الأعمال الفنية السابقة عليها، فلم يعد مقبولاً أن نقدم عرضاً مسرحياً يعرض قصة رجل.. تزوج، سافر، جاء، أكل، شرب، ذلك أن الحياة نفسها لا تجري على وفق هذا الشكل الرتيب، لذا يسعى المخرج المسرحي للاستفادة من هذا التداخل في الثقافات والخبرات الإنسانية والتجارب المتراكمة في تشكيل رؤيته الإخراجية الخاصة، وعليه فان العرض المسرحي الحديث، وعلى وفق قواعده الدرامية، لا يتشكل دون أن تتداخل فيه فنون السينما والإذاعة والتشكيل والرقص والإضاءة بصورها وتجلياتها المختلفة، في نفس الأن الذي يمكن أن نجد فيه طريقة المعايشة والتقمص تتداخل مع تقنية التغريب التي تقطع تواصل فعل التعايش والاندماج. ان التداخل في تعدد الرؤى واضحاً في تحول الكثير من فناني المسرح الغربي باتجاه المسرح الشرقي، وقد يكون هذا التداخل في بعض الأحيان قاطعاً، كما في الرؤية الروحانية لـ(أرتو) أثناء التجارب التي قام بها على مسرح بـ(الينيز) الراقص في باريس، في أحيان أخرى ينتج عن هذا التداخل نظرية ما، وهذا ما حدث لـ(بريخت) عند ما شاهد أداء الممثل الصيني (مي لان فانج)، فكانت هذه المشاهدة واحدة من أهم المؤثرات في نظرية المسرح الملحمي، إذ كتب (بريخت) مقالة مشهورة اسماها "تأثيرات التغريب في المسرح الصيني".(تودوردت واخرون،1999، ص98) ، أثر مشاهدته لتمثيل (مي لان فانج)، وفيها تحدث عن استخدام التغريب في التمثيل الصيني وربطه بالطريقة التي تستخدم في

المانيا في المسرحيات التي لا تتبع الأسلوب الأرسطي، وأشار إلى أنها جزء من المحاولات الرامية لخلق مسرح ملحمي، إذ قدم هذا الممثل الصيني العرض، بلا مكياج وبلا ثياب مسرحية وبلا مؤثرات أو إضاءة أو ديكور، كما ذكر (بريخت) انه شاهد في تلك الليلة ممثلاً يقف بمعزل عن الشخصية التي يمثلها، ويجعل من الواضح انه مدرك لكونه على خشبة المسرح يؤدي دوراً، وان هناك من يراه ويسمعه ويشاهد إداءه، عند ذاك وجد (بريخت) أسلوباً مسرحياً يتداخل تماماً مع الأسلوب المسرحي الذي يفضله، والذي يفصح عن أن ما يجري على خشبة المسرح ليس هو الواقع، وإنما محاكاة مسرحية له، وعندئذ دخل مصطلح (التغريب) لأول مرة في القاموس المسرحي، أي أن تداخل رؤية (بريخت) مع ما شاهده في المسرح الصيني كان حاسماً في صياغة مبدأ التغريب، فالعرض الذي قدمه (مي لان فانج) عزز فكرة (بريخت) عن المسرح اللا أرسطي، إذ يشرح (بريخت) في تلك المقالة كيف كان الممثلون الصينيون يستخدمون أقنعة الحيوانات للفت انتباه المتفرجين، وجذبهم نحو الموضوع، وأثناء دراسة (بريخت) لفن التمثيل الصيني، اكتشف انه بالإمكان استخدام إيماءات الممثل على خشبة المسرح لتعبر عن المنظر المسرحي بدلاً من الاستشهاد الشعري، كما انه تنبه إلى أن تمثيل الممثل الصيني هو تمثيل (بارد)، وان المسرح الصيني يهتم بالشخصيات التاريخية عوضاً عن شخصيات يمكن أن تعيش في الحاضر، وهذا ما يتداخل مع أسلوبه في توظيف عنصر (التأرخة)، كما انه أشار إلى اهتمام المسرح الصيني بتقديم إيضاحات ومعلومات مفيدة بدلاً من أثارة الانفعالات العاطفية، وكذلك اهتماه بعرض يستشهد به الممثل على المسرح لتعزيز المنظر أو الحدث المسرحي.(ايان واسطون، 2000، ص3) .ويتداخل (كروتوفسكي) في نظريته الإخراجية بالعديد من المفردات في الشأن البدائي، مثل (الطقسية، القدسية، الأساطير، الخرافات)، وأطلق على الممثل لقب (الممثل المقدس) ومنح المخرج لقب (القديس الأكبر) فضلاً عن انه اشترط على الأخير، أن يكون مطلعاً على أخر ما توصلت اليه علوم النفس والأجناس وتفسير الأساطير وتفسير الدين، فالتبشير باللغة المسرحية الجديدة التي اطلقها (أرتو) كان لها صداها في الاتجاه الذي جاء به (كروتوفسكي)، حيث تأكيده التجسيدية البدائية التي تكون الإشارات والأفعال الجسدية والأصوات المستخدمة بطريقة استثنائية مادة لها، ولكنها عند (كروتوفسكي) أخذت مسحه اكثر صوفية من (أرتو)، حيث اكد على الإشارات كنتيجة مرئية لعملية التنقيب داخل الذات، والتعمق اكثر للوصول إلى الطبقات المحتجبة، والتأمل في محركها السري، ثم اقترح ما اسماه بـ(الحوار بين أجزاء الجسم المختلفة)، الأمر الذي يمكن ربطه بفكرة الأحيائية البدائية التي وردت في الأنثروبولوجيا.(كروتوفسكي، 2001، 177) ، كما

زاد (كروتوفسكي) تأكيداً على نزعته الصوفية الإكثار من النبر على مفردة الصمت في لغته المسرحية المقترحة، وهو في ذلك يؤكد تقاطعه مع الكلمات التي تشكل في اتجاهه الإخراجي مفردة يمكن الاعتماد عليها كعنصر أساسي مباشر، لاسيما وانه قد فرق بين المسرح والأدب المسرحي الذي يمثله النص المكتوب وبحثه عن انفعالات انعكاسية بدائية تمثل معطيات الشاغل الطقسي في رؤيته. وتتأسس المنطلقات النظرية في رؤية (بيتر بروك) على أن المسرح اكثر بكثير من مجرد النص، لذا سعى إلى البرهنة على أن التجربة المسرحية كظاهرة متميزة وكعرض، تستطيع أن تمنح المشاهد شيئاً بمعزل عن النص المسرحي وعن التقاليد القائمة على الإيهام، وهذا ما دفعه دوماً إلى البحث عن لغة مسرحية جديدة وغنية وحية، واضعاً أمام عينيه تساؤلات عما إذا كان يمكن لعناصر بعينها أن يتم توصيلها مباشرة دون الدخول في علاقات لغوية مشتركة لثقافة مفردة، أو إذا ما كانت علاقة بسيطة من الصوت والحركة محملة بكثافة شعرية تستطيع أن تقيم واحدة من اللحظات التي تطل فيها الأبدية من نافذة الزمن، أو إذا ما كان هناك ادراك مشترك بين الجميع، أو أبنية عميقة أساسية من نوع الإيماءة أو الصوت ديناميكية وغريزية، الأمر الذي جعل رؤيته الإخراجية "تتركز في البحث عن ما يمكن أن تحتويه التجربة من العناصر الجوهرية، ليس خارج اطار النص المسرحي فقط، وإنما خارج نطاق اللغة كلها، حتى استقر عند فكرة تقوم على أن تبادل الانطباعات بواسطة الصور هي اللغة الأساسية".(زيجموند هبنز،1993، ص82) ، وبتركيزه على الأصوات والحركات المعبرة عن الأفكار غير المنطوقة والمشاعر غير الظاهرة بعيداً عن الكلام الاعتيادي، يكاد يتطابق مع اتجاه كل من (كروتوفسكي وأرتو)، والأكثر من ذلك كان شغله الشاغل بجعل المخفي مرئياً، وهو ما عناه بالمسرح المقدس تداخلاً مع ميتافيزيقيا (أرتو) وحياة الروح عند (كروتوفسكي) حيث اهتم بذلك الحيز الكبير من الحياة البعيد عن الإحساسات.(المصدر السابق، ص88) ، ورأى (بروك) أن التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمام الجمهور بلا ضرورة، لينطلق في رؤيته للاقتصاد في مفردات تشكيل العرض المسرحي، من هنا جاء اهتمامه بالممثل فضلاً عن ناحية أخرى وهي أن الفرد على المسرح هو وحده كل شيء، الأمر الذي دفعه إلى أن يؤسس نظريته انطلاقاً من هذه الحقيقة والتي اطلق عليها (المكان الخالي)، ولا تبتعد طروحات (بروك) فيما له علاقة بالمشاهد عن فضاءات التداخل مع كثير من الرؤى الإخراجية، لاسيما وانه اكد على عدم وجود فرق بين المشاهد والممثل في مسرحه سوى الفرق التطبيقي الذي عده فرقاً غير أساسي، وانطلاقاً من نزعة التقاطع مع المسرح السائد، رأى (بروك) في جمهور المسرح الاعتيادي جمهوراً سلبياً يفتقد الحيوية والولاء، الأمر الذي يستدعي المباشرة

بالبحث عن جمهور جديد، فالتداخل الذي انجزه المخرجون، وكل حسب اتجاهه الإخراجي الخاص، ينطوي على حوار ضمني وقواسم مشتركة تعني فيما تعنيه، بمجملها رفض التحديدات والمواضعات العرفية السائدة والجاهزة في الفن الحياة، وهي تنبئ أيضا بتجارب واتجاهات إخراجية يكون العرض فيها مرتبطاً بمفهوم ولادة جديدة، ليس للفن فقط وإنما الحياة أيضا، وذلك بالعودة إلى إيجادها في المطلق وليس ضمن هيكل سبق تنظيمه وحددت قوانينه.

المبحث الثالث: المعالجات الاخراجية في المسرح الجامعي

يعرف الاخراج عند الكثير من المخرجين والمنظرين المسرحيين بأنه قراءة ثانية للنص، ويحاول المخرج في الوقت نفسه ايجاد رؤية تعمل على تجاوزه إخراجياً، وبما ان الاخراج يختلف عن النص المسرحي وينفرد عنه من حيث ادواته ووسائله التعبيرية، وبما ان النص الدرامي يعتمد على اللغة لأنها وسيلة اساسية في عملية التواصل الدرامي، لذلك فان ما يعادلها هنا في العملية الاخراجية هي اللغة البصرية حيث تتأسس الرؤية ها هنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بعدة وسائل (الديكور، الازياء، الموسيقى، المكياج) وغيرها من وسائل العرض الاخرى، حيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل حسب المنهج او المدرسة التي ينتمي اليها المخرج .وكما يقول (غروتوفسكي عن الاخراج) هو تلك اللمسة الابداعية التي تختلف من مخرج الى اخر حسب حمولاته الثقافية والفنية، فأذا ما قدم النص الى مخرج يعتمد على الفلسفة فأنه سيضفي على هذا النص طابعاً فلسفياً، وكذلك بالنسبة لمخرج يعتمد على الشاعرية اذ نجده يضفي على اخراجه طابعا أدبيا ورومانسياً، لذلك فأنه ممارسة العملية الاخراجية تحتاج الى ممارسة واسعة وموهبة وخبرة فنية والاطلاع الواسع على تأريخ المسرح منذ الاغريق وحتى عصرنا هذا، حتى يستطيع المخرج ان يلعب دور القائد وان يسيطر على مجريات العمل المسرحي " لأن النص المسرحي كلما كان غنياً في محتواه الادبي والشعري والنفسي والاخلاقي، وكلما كان عميقاً وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص اصيلا في اسلوبه ودقيقاً في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج (سعد اردش، 1979، ص15-16). تعد الإخراجية التعليمية من اهم الإخراجيات التي اهتمت بها دول العالم اجمع، لذلك أخذت بتغيير خططها وسياستها التعليمية للرقي بها إلى مستوى افضل فأدخلت الوسائل التعليمية السمعية والبصرية كقنوات ساندة جديدة ومن ضمنها المسرح، وذلك لزيادة قابلية الطلبة على التعلم وليكونوا على درجة كبيرة من الاستعداد النفسي والإدراكي لاستيعاب مفردات المناهج، حيث أولت الدول

المتقدمة والسائرة في ركابها ثقافة المتلقي اهتماما كبيراً، وسخرت كل الجهود والخبرات والإمكانات الكفيلة بإنجاح الخطط التعليمية والترويحية، من اجل أثراء وسرعة عملية التعليم ومن ثم لإعداد المتلقي أعدادا جيداً، لكي يأخذ دوره في المجتمع، فلا تقدم ولا رقي للمجتمع دون الاهتمام بالتعليم وأدواته، بوصفه القاعدة الأساسية لرقي المجتمعات، ومن هذا المنطلق وبالنظر إلى الحاجة التعليمية الماسة إلى استحداث تقنيات تعليمية لها دور كبير في إغناء ثقافة المتلقي، ولشعور عدد من المعنيين والباحثين بأهمية وجود طريقة تعليمية جديدة مساندة تدعى بـ(المسرح الجامعي) عبر إسهامها اذا ما استطاعت بشكل عملي ومدروس في تربية الشريحة التي خصص لها، والتي هي من اخطر واصعب الشرائح العمرية والثقافية في المجتمع وهم الاطفال والطلبة في الجامعات لذلك تتبنى الاتجاهات الحديثة التي تسعى الى تحقيق الارتقاء المعرفي والمهاري والسلوكي والتربوي للطفل والطلاب اساليب غير تقليدية تستهدف تحقيق الامتاع والاقناع وتمية حب الاطلاع، من خلال الطرح المبتكر للرسالة المراد ايصالها. هذه الاتجاهات الحديثة اخذت في نظر الاعتبار كم المشوشات والعواقب التي تصيب الطلاب وتحرفهم عن المسار الاخلاقي والتعليمي من خلال استحواذ التكنولوجيا على عقولهم وحصولهم على معلومات مجهولة المصدر، بيد ان هذه التكنولوجيا وغيرها من التقنيات الحديثة فائدتها كبيرة بالنسبة للطالب لو وظفت بشكل صحيح ودقيق وعملي وهو ما يسعى اليه الباحث من خلال المنهج المسرحي البريختي التعليمي الذي يستثير العقول ومنحها سبل النقد والقياس والتقويم بغية تحقيق مستقبل أفضل بالنسبة للطالب والمجتمع. يقول بريخت " ينبغي ان ننبه الى ان المسرح، يجب ان يتخذ موقفاً من المشكلات التي تقسم العالم الراهن، فكل شيء خاضع للجدل والحوار والتعرية والنقد العلمي، بهدف الكشف عن كافة التناقضات الاجتماعية، وتقديم البدائل بالوعي والتنوير "(جاك دي سوشيه، 1993، ص8)، تسعى الباحثة في هذا المبحث هو تطبيق الفكر البريختي التغريبي، بهدف عمل تغريب بين الطفل وكل ما يحيط به من مشوشات التي تسبب في ابتعاده عن واقعه، ومن خلال المسرح البريختي نستطيع العودة بالطالب من غربته الفكرية والتعليمية والاجتماعية والمعرفية والروحية عن طريق اللعبة المسرحية التعليمية التي يمتزج بها المتعة والتعليم لأن " المسرح الجامعي يتطلب حركة قوية في الحياة الاجتماعية، تغنيها المناقشة الحرة لقضايا الحياة بهدف حلها، حركة قادرة ان تدافع عن هذه المصلحة ضد كل الاتجاهات المضادة"(بريتولد بريخت، 2004، 308). ارتبط مفهوم المسرح الجامعي بنظرية المسرح الملحمي لـ(بريخت)، وقد كان مسرح بريخت اجتماعي جدلي ثوري سياسي، مسرحاً ثورياً هدفه ايقاظ الشعوب من سباتها، فقام بريخت بأيقاظ

عقل المتفرج عبر جعله مشاركاً في اعرض المسرحي، بهدف حثه على التغيير، ومن عنا نادى بريخت بضرورية تعليمية المسرح، من خلال مبدأ التغريب والتعليم، فمفهوم التغريب عند بريخت ارتبط بمفهوم تعليمية المسرح " حيث يرتبط بعملية الفهم فما تظن اننا نفهمه جيداً، يتحول بعد ان ينتزع من سياقه الاعتيادي بفعل التغريب الى عدم الفهم، ومن ثم يدفع العقل الى محاولة فهمه بصورة جديدة، واعادة اكتشافه من جديد، وفهمه بشكل موضوعي " (جوليان هيلتون، 1994، ص104). وذلك بهدف المعرفة والتعلم التي تغرب المتفرج وتجعله قادراً على التعلم. ان الفكرة الاساسية والرئيسية في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب وازالته، أي بمحاولة ازالة اغتراب الفئة المستهدفة للدراسة لأن بريخت يعتبر " أن الاغتراب واللاانسنة مترادفان" (منى سعد، 1979، ص151) ، وهنا يبرز دور الاغتراب لديه، فالاغتراب لديه ذو دور اجتماعي مهم يهدف للتغيير وتحقيق التعلم والانسانية. فأستطاع بريخت من خلال مسرحه ان يثبت ان المجتمع تعتريه نظرة لا منطقية " تجعل من خداع النفس حقيقة، وتجعل ما هو غير الطبيعي يبدو طبيعياً، لذلك ينزع القناع عن الحقيقة الكامنة في المجتمع خلال التغريب، وتقديم وتحليل التناقضات، التي تسبب الاغتراب، وحث المتفرج على القضاء عليها "(المصدر السابق، ص149). وهذا كله يصب في مصلحة المسرح التعليمي. وظف بريخت عدداً من العناصر لتحقيق التغريب لاستفزاز عقل المتعلم من خلال:

السرد: وهي من اهم عناصر التغريب في الشكل، الذي يقوم عليه مسرح بريخت التعليمي " فالسرد الذي يقوم به الراوي او الكورس، ويلازم الحدث، فيخلق وجهة نظر اخرى منه ويعلق عليه، ملائماً للمسرح التعليمي، الذي لا يقوم على اندماج المتفرج، وانما على المناقشة الموضوعية، فتصبح هناك وجهات نظر متعددة للموقف الواحد" (احمد عتمان، 1982، ص83). وبالتالي سيصبح الراوي بدور المعلم الذي يوضح موضوع الدرس ويؤكد اهدافه. وفي مسرح الطفل التعليمي يوظف الراوي توظيفاً صحيحاً يعمل على اثارة تفكيره والبحث عن الاسباب وتحليل النتائج، مما يجل الطالب او الطفل متشوقاً لخوض التجربة المسرحية ومثال ذلك " يستعرض الراوي موقفاً محدداً من مشكلة اجتماعية ما ادت الى الاغتراب، يمهد لها ويدفع المتفرج الطفل الى مشاركته ومناقشته، خلال عرض وجهات النظر المتعددة والمختلفة، خلال التأويل والمشاركة الفاعلة، فيعلق عليها ويحدث وعياً للمتفرج بأسباب المشكلة التي ادت الى الاغتراب بشكل غير مباشر، واتخاذ موقف نقدي منها يدفع الى التغيير"(منى سعد، 1979، ص151).

الممثل: يرفض بريخت اندماج الممثل في العرض المسرحي، مثلا يقدم الممثل الشخصية وعليه ان يعلم الجمهور بأنه مجرد تمثيل وسرد لمواقف الشخصية، لذلك فيؤدي هذا بنا الى الغاء مفهوم التطهير الذي نادى به المسرح الارسطي الذي يتعمد اثارة الخوف والرعب والشفقة لكي يطهر المتفرج خلال الاندماج والايهام، وقف بريخت هذا المفهوم من خلال مسرحه التعليمي " فالتطهير يعني تثبيت الاغتراب، بدلا من ازالته، فالتغريب البريختي ليس معناه تقريب ما هو غير معروف، وانما اغتراب ما هو مألوف "(ابراهيم حمادة، 1978، ص32). بمعنى تقديمه بطريقة مغايرة يمكن تحقيقه في المسرح المدرسي من خلال توظيف الدمى والعرائس والمناهج الدراسة وغيرها من الوسائل المستخدمة في عروض المسرح المدرسي، فيمكن خلق مسافة تباعدية بين الشخصية والطفل وسيعمل على كسر الاندماج مما يساعد الطالب في تحقيق فسحة عقلية وحرية في اختيار طريقته واسلوبه في فهم ما هو معروض واكتساب الهدف من عرضه. يأخذ التمثيل عند بريخت شكلاً ادعائياً يكسر الاندماج، من خلال: لعب الدور ونقيضه وتبادل الادوار، وتقليد الشخصيات، وشرح الممثل لدوره، والمبالغة في الاداء، والخروج من والى الدور، ولعب أكثر من شخصية، وتجسيد الارشاد المسرحي، وتقديم الاشياء المألوفة في اغراض غير مألوفة، والتعامل مع مكملات المنظر المسرحي باعتبارها جزءاً مهماً في احداث التغريب(ج.ل، ستيان، 1995، ص575-578). وان مسرح بريخت التعليمي يدعو المتفرج الى الدخول معه في اللعبة المسرحية لاستكمال الصورة والمشاركة الجماعية التفاعلية عن طريق الخيال، فهذا يساعد في تنشيط الذهن وإيقاظه وشحذه واكتشاف العلاقات الاجتماعية، والنقد ومعرفة مواطن الخلل من اجل ازالتها من خلال المعرفة والعلم كما ان هناك " علاقة بين اللوعبة والتواصل الاجتماعي اذ تسهم في نمو العلاقات الاجتماعية وتطورها، فالاستمتاع باللعب يجعل الطفل يخلق نوعاً من الاتصال بينه وبين الاخرين، وتؤهله للاندماج الاجتماعي" (جمال محمد، 2016، ص37)." وقد أكد بريخت على وجوب هدفية المسرح وتعليميته، لكنه طالب بازدواجية الهدف التعليمي مع الهدف الترفيهي الامتاعي، فاذا كان مسرح بريخت يعمل على رفض الاندماج، الا انه لا يستخدم التخلص منه بشكل نهائي منه، لكن تأتي الاستجابات العاطفية في المرتبة الثانوية، حيث تستخدم بوصفها تقنية لتعزيز الرسالة الذهنية بشكل ايحائي " (كريستوفر اينز، 1999، ص25). فالمتعة فيه لا تتعارض مع التعليم، حيث يذكر بريخت في كتابه نظرية المسرح الملحمي. يمكن ان تستحيل التعليمية الى متعة، والمتعة الى تعليمية فحسب في حالة فسح المجال الكلي بصورة كاملة لكل من يملك قابليات على الخلق والابداع، دع المشاهد يستقبل كدحه الصعب الذي لا ينتهي،

والذي يتعين عليه ان يعيش على ثماره، دعه يستوعبه في المسرح على اعتباره تسلية جنباً الى جنب، دعه هنا يخلق نفسه هو بأسهل الطرق، فهو محتاج للمزاوجة بين المتعة عند الدخول في لعبة، واستمتاعه بممارسة اللعب، ذلك لاكتمال المعايشة بعيداً عن الصور الحياتية التي تركها خلف ظهره قبل دخوله لمراسم اللعب الاحتفالي، وبعدها تكون شهيته قد انفتحت على العديد من المناقشات الجدلية، التي تثير بدورها متعة جديدة في كشف النقاب عن خبايا الامور السطحية التي نراها يومياً بوصفها بديهيات وسرعان ما يجد فيها منابع اخطاء مما يدفعه للنقد الذاتي كأول خطوة في برنامج التغيير الشامل (بريتولد بريخت، 1973، ص137).وترى الباحثة ان المسرح التعليمي هو مشتق من المسرح المدرسي، لذلك من الممكن للمعلم ان يأخذ دور المخرج في هذا المسرح شريطة ان يكون واسعة الثقافة والمعرفة وان يذهب لتقسيمات علم النفس التي أكد عليها بياجيه وبرونر وغيرهم من علماء النفس من خلال تقسيم المراحل العمرية لثلاث فترات حتى يسهل للمعلم من دراسة القدرات الذهنية والعقلية بالنسبة للمتعلم، وهذا كله يصب في مصلحة المعلم والمتعلم، بيد ان هذه النشاطات يجب ان تكون خاضعة لدراسة عميقة، وليس بالإمكان اي مخرج من ان يمارس هذا الدور في المسرح التعليمي. ان تبني فكراً تربوياً ليس بالأمر السهل، لأننا إذا وظفنا الفكر التربوي في المسرح التعليمي سيؤدي بنا الى تحقيق التوعية والدعم والثقافة كما أكد عليها بريخت باستفاضة، ومحاولة دمج المتعلم مع المجتمع من خلال رفع التغريب عنه وهذا سيؤدي بالمعلم الى تحقيق المتعة والتعلم في نفس الوقت، وحصد ثمار هذا المسرح مستقبلاً.

مؤشرات الاطار النظري:

١.ان النص المسرحي لا يقدم الاشياء بصورة واضحة ومعلنة لكن المعالجة الاخراجية تعمل على ترجمة هذا النص

٢. النص هز عنصر من عناصر العرض المسرحي وليس أقل أهمية من عناصر العرض الاخرى.

٣.يوظف المخرج من خلال معالجته الاخراجية للنص الأصلي عناصر غير موجودة كالتقنيات واحداث الهدم والبناء.

٤.المهمة الاساسية للمعالجة الاخراجية عند المخرج ان لا يصور الحياة كما هي في مظاهرها الخارجية بل عليه أن يعيد خلق هذه الحياة من جديد.

٥.استطاع المخرج ان يحول الاهتمام عن النص المسرحي بواسطة المعالجة الاخراجية التي يتجاوز فيها طريقة تجسيد النص من مجرد نقل حرفي الى تجسيد فعلي.

٦. يتمثل المسرحي الجامعي في بناء فكراً تربوياً يعمل على تحقيق التوعية والثقافة.

الفصل الثالث
الاجراءات

أولاً: مجتمع البحث

وأشتمل مجتمع البحث على مهرجانات المسرح الجامعي التي اعتمدتها الباحثة كأدوات للبحث حيث قامت باختيار عينة من مجموع ثلاث مهرجانات حيث ارتأت الباحثة أن تتخذ عينة قصدية ضمن مجتمع البحث حيث تم تحديد نص (واقع خرافي) كونه مستوفي متطلبات البحث وأهدافه، وكما مبين في الجداول أدناه:

(مهرجان كلية الفنون الجميلة/جامعة واسط 2017)

اسم العرض	اسم المؤلف	مكان العرض	المخرج المطبق	سنة العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	النشاط المدرسي	مصطفى محمد	2017
الكونكريت	جميل ماهود	النشاط المدرسي	براء عبد الحسين	2017
الدجاجة في عنق الزجاجة	حبيب ظاهر	النشاط المدرسي	ريام سالم	2017
العرس الوحشي	فلاح شاكر	النشاط المدرسي	هدى خليل	2017
اغنية التم (وطن بلا اوكسجين)	انطوان نشخوف	النشاط المدرسي	علي حسين	2017
النورس	علي حسين الخباز	النشاط المدرسي	عهود صريح	2017

(مهرجان البصرة الخامس في قاعة النشاط المدرسي2014)

أسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	جواد الساعدي	النشاط المدرسي	2014
وباء الزق شر	نصيف فلك	نصيف فلك	النشاط المدرسي	2014
فكرة ليست للشنق	سالم شاهين	أحمد طه الاسدي	النشاط المدرسي	2014
طقوس وحشية	قاسم مطرود	رائد حازم	النشاط المدرسي	2014

(مهرجان بابل في قاعة نقابة فناني بابل 2013)

أسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	فارس شرهان	قاعة نقابة الفنانين	2013
الضباع تغازل الوليمة	رحيم مهدي	رحيم مهدي	قاعة نقابة الفنانين	2013
ثورة الجنون	الحسين محمد فاضل	الحسين محمد فاضل	قاعة نقابة الفنانين	2013
عواء يهوذا	كاظم خنجر	أحمد ضياء تاج الدين	قاعة نقابة الفنانين	2013

ثانياً: عينة البحث

اختارت الباحثة العينة من مجتمع البحث للتحليل وفق مقتضيات الدراسة وقد بلغت عرض مسرحي واحد (واقع خرافي) كما هو موضح في الجدول ادناه:

اسم العرض	مكان العرض	المخرج	سنة العرض
واقع خرافي	واسط/ النشاط المدرسي	مصطفى محمد	2017
	البصرة/ النشاط المدرسي	جواد الساعدي	2014
	بابل/ قاعة نقابة الفنانين	فارس شرهان	2013

طريقة انتقاء العينة:

بعدما قامت الباحثة بالتعرف على مجتمع وتحديده وحسب الحدود الزمانية للبحث لجأت الباحثة الى اختيار عيناتها بشكل قصدي وفق المسوغات التالية:

1 .توافق هذه العينة مع متطلبات البحث وهي الاقرب لتحقيق اهداف الدراسة.

2 .توفر المادة المصورة للعينة على قرص CD

ثالثا: منهج البحث

اعتمدت الباحثة في إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي إذ يوفر هذا الاجراء إمكانية البحث في المعالجات الإخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي، عبر تحليل عينة البحث المختارة قصدياً للوصول الى أهداف البحث.

رابعاً: اداة البحث

اعتمدت الباحثة على الوسائل التالية لإكمال البحث:

1 .اعتمدت الباحثة المؤشرات التي توصلت اليها من الاطار النظري بوصفها معياراً يمكن الوصول من خلاله الى نتائج البحث بعدما يتم تحليل العينة بواسطتها.

2 .كما اعتمدت البحثة على المشاهدات العينية المسجلة على اقراص CD

خامساً: تحليل العينة

لأجل تحليل العينة قامت الباحثة بالإجراءات الاتية:

كتابة وصف تعريفي يتضمن فكرة المسرحية وموضوعها وملخص المسرحية أضف والى ذلك مؤلف المسرحية ومخرج ومكان وزمان وجهة العرض.

فكرة النص:

جاءت فكرة ذات ابعاد فلسفية واقعية نابعة من الجذور التي عانى منها المواطن العراقي بشكل خاص فيما يتعلق بالحروب وما سبب من مشاكل نفسية فيما بعد وكيفية الترويج لهذه الحروب لإشعال النيران لترتوي ارض الوطن بدماء الشهداء الطاهرة بسبب سوء السلطات الحاكمة ، لذلك فإن المؤلف (علي عبد النبي الزيدي) جعل من الموت "واقعاً خرافياً" ، يشترك فيه الاحياء والاموات معاً من خلال مفارقة مسرحية يصبح فيها الخيال واقعاً والواقع خيالاً لدرجة تصبح شخصية "الميت" تصر على موتها بشكل يصعب أدراكه من قبل "ملك الموت" الذي اخطأ في حساباته فقط لانها تحمل نفس الاسم فأخذ روح "الميت" (عواد ابن حليمة) الأول قبل ان يأخذ روح الشخص البديل وهو المعني بالموت ، ومع ذلك فأن هذا العبثية لم تتوقف عند هذا الحد فقط أنما دفن (عواد ابن حليمة) الشخص الاول في قبر ليس قبره، لهذا تزوره شخصية "صاحب القبر" الذي اشترى قطعة أرض يدفن فيها لان الحرب مستمرة والموت قريب، هنا يتواجه " صاحب القبر" مع الميت ويطالبه بمغادرة أرضه، يستقبل الرد رافضاً الميت المغادرة بعد ان تحول جسده الى عظام ، وتأتي زوجة "الميت" وهي متشحة بالسواد حزناً وألماً على زوجها الذي لم يحن بعد موعد موته وان ما بينه وبين موعد موته الحقيقي مسافة عام أخر، فتطلب منه العودة للحياة واستغلال الوقت، وفي هذا النص وضح المؤلف ان الموت على المسرح ليس حقيقاً وان ما يحدث فوق خشبة المسرح ما هو الا واقعاً خيالياً، واراد المؤلف في هذا النص الانتصار الى الموت الذي صار خلاصاً حقيقياً للناس هروباً من عذاب الدنيا والسلطة، ليذكر فضاء القبر المعتم حيث يبني المؤلف رؤيته المسرحية من خلال واقع خرافي اقرب الى الخيال وما لا يمكن تصديقه في الواقع، وبالأخص عندما تحاور شخصية " الميت" الأحياء ولا حدود تفصل بينهم وأن اختلاف الميت (عواد ابن حليمه) عن الاحياء الا بارتدائه الكفن الابيض، اما رؤية المخرج عند اختيار ممثلين قادرين على تجسيد الموت واقعياً، أمتاز بالحيوية والتطهير النفسي والوجداني واستخدام الواقعية الخيالية ، ليتمكن المخرجون من أستخدم الادوات المهمة لتوضيح الرؤى الإخراجية الخاصة بأفكاره ضمن معطيات النص وظفها من خلال حركة الممثل بدور الميت وادراكه لمضمون النص، وكانت التقنيات والديكور والاضاءة والموسيقى الملائمة والمنسجمة مع روح النص ، واما رؤية المخرج فقد اعتمد على كسر السائد والمألوف من خلال الايحاء والتأويل والرمز في وحدة أسلوبية متناغمة.

اولا: المعالجات الإخراجية في مهرجان جامعة واسط:
النص المسرحي: واقع خرافي
تأليف: علي عبد النبي الزيدي
اخراج: الطالب المطبق مصطفى محمد
إشراف: أ.د. حميد صابر
مكان العرض: النشاط المدرسي في واسط
سنة العرض: 2017م
تحليل العرض الأول:

تنوعت الرؤية الاخراجية في هذا العرض بدءا من المشهد الاستهلالي الى المشهد الختامي، بدأ العرض بستار مفتوح اذ زاوج المخرج بين السينما والمسرح في رؤيته الاخراجية حيث بدأ المشهد الاستهلالي بمشهد سينمائي في المقبرة دلالة على عرض حداثوي تجريبي، عمد المخرج على نقل مشاهد حية وواقعية داخل المقبرة إشارة الى اثبات فكرة النص. اعتمد المخرج في رؤياه الى عدة نظريات في تحريك ممثليه ونلاحظ ما بدأ به هو نظرية مايرهولد في الإخراج اذ جعل حركة الممثلين حركة ميكانيكية ما بين الرقص التعبيري والرقصات الشعبية في دلالة على سخرية وفوضوية الواقع وعبثية الموت الذي يزهق الأرواح البريئة. واستخدم المخرج فضاء المسرح كله ليحوله الى قبر معتم ومظلم، وهذه هي المفارقة التي اعتمدها المخرج في ترجمة النص الى رؤية اخراجية، ليتمكن من تحريك الممثلين داخله برمزية خارجة عن واقع القبر الضيق المتعارف عليه. وليجري الصراع داخل هذا القبر ما بين شخصيات المسرحية. وظف المخرج المناظر المسرحية التي توحي بالشكل المكاني للمقبرة واليات توظيف قطع الديكور البيضاء المصنوعة من الخشب القابلة للتحرك والتنقل بسهولة قصدها المخرج في ذلك مع حركة الممثل وتعدد استخداماتها ففي كل مشهد نلاحظ تنوع الدلالة الرمزية لهذه القطع على المسرح، نلاحظ في المشهد الأول انها ترمز الى شواهد القبور اما في مشهد اخر وقد تحولت احدى قطع الديكور المشار اليها سابقا الى منصة تغسيل الموتى(مغتسل) ، وأيضا تحولت هذه القطع الى ساتر حرب يحتمي به الممثلون وكأنهم في جبهة، ثم في مشهد اخر تتحول الى غرفة نوم لزوجين. اما العصي أيضا تعددت استخداماتها وهذه نقطة تحسب للمخرج لأنه استطاع ان يوظف قطع الديكور في أكثر من موضع. اذ تحولت العصي مرة الى مسحاة حفر وأخرى الى سرير لنقل الموتى ثم الى أسلحة حرب للدفاع عن الوطن. اما الفضاء العام فقد كان اللون الأبيض يطغي عليه من خلفية العرض الى ألوان الديكور وازياء الممثلين دلالة رمزية واضحة على الموت لان اللون الأبيض في الشعوب

العربية هو لون الكفن والذي يوحي بالموت الى كل من ينظر اليه. واستخدم المخرج الأزياء ملابس بيضاء واقعية إشارة الى الكفن في اللون فقط اما التصميم فقد جعلها ملابس عادية لتسهيل حركة الممثلين وأيضا لان رمزية المسرح تختلف عن الحياة الواقعية، باستثناء شخصية (ملك الموت) إذا كانت ملابسه رسمية باللون الأسود إشارة من المخرج الى الطبقة السياسية وكل من يستخدم سلطة عليا ضد الشعب يقتل بالخطأ ويتلاعب بإزهاق الأرواح دون ذنب يذكر، اما أزياء شخصية الزوجة هي العباءة العراقية المميزة باللون الاسود ذات دلالة تعبيرية على وفاء الزوجة في غياب زوجها وحزنها عليه. تنوع المخرج أيضا باستخدام الموسيقى اذ تنقل بين الشعبية العراقية في اغنية للمطرب داخل حسن دلالة على الظلم والاضطهاد الذي عانى منه أبناء الجنوب خلال الحروب التي مرت على البلد، والموسيقى المغربية (صوفية) وجدانية انسجمت مع مشهد التغسيل واستخدم أيضا صوت الاذان في مشهد التشييع دلالة على طقسية التشييع ورهبته، بالإضافة الى القطع الموسيقية التي استخدمها مثل غارة الحرب دلالة على الحروب التي نشبت في البلد وهي دليل متعارف عليها قبل عام 2003 في العراق لاستعدادهم للحرب وهذا دليل الضحك على الذقون وزج الشعوب بنيران الحروب كي ترتوي الارض بدماء نبيله. وأيضا أصوات الخوف وعويل الذئاب دلالة على رعب المقابر، وموسيقى ترددت فيها عبارات شعبيه متعارف عليها من قبل الأمهات العراقيات (دللول يا الولد يبني دللول) ليعبر المخرج عن حزن وبكاء وحرقة قلب ام الشهيد وهي تستذكر لحظاتها مع ابنها الشهيد. أما الإضاءة كانت اغلب الأوقات فيضيه كاشفة عن المكان وقد استخدم المخرج في رؤيته اللونين الأحمر والاصفر دلالة الموت والالم. ومن خلال ما ذكر نرى ان رؤية المخرج اعتمدت على المفارقات الكثيرة والثنائيات مثل الموت والحياة، النور والظلام، الحرب والسلم، جدلية القتل والاستشهاد، الوطن الامن(القبر) والوطن المليء بالحرب. وكل هذه الثنائيات وظفها المخرج في رؤيته الاخراجية التي تميزت بالاستعارة ما بين الواقعية الخيالية والرمزية والميتافيزيقيا. والاستخدام المتعدد والمختلف.

ثانيا: المعالجات الإخراجية في مهرجان البصرة الخامس:

النص المسرحي: واقع خرافي.

تأليف: علي عبد النبي الزيدي.

اخراج: جواد الساعدي.

مكان العرض: النشاط المدرسي في البصرة

سنة العرض: 2014م

تحليل العرض الثاني:

تتألف بنية النص من جدليات الصراع بين الحياة والموت، بين الواقع والخيال خلال مفارقة مسرحية يصبح فيها الخيال واقعاً والواقع خيالاً لدرجة تصبح شخصية "الميت" تصر على موتها بشكل يصعب أدراكه من قبل الاحياء وهم يحاولون أن يعود للحياة. حاول المخرج توضيح الحالة الاجتماعية المأساوية في أطار كوميدي ساخر، المشهد الاستهلالي يبدأ العرض بستار مفتوح ليفاجئنا المخرج ببداية ساخرة هزلية ، وموسيقى لأفلام كارتون شهير (شون ذا شيب) او (الخروف شون) مخصص للأطفال، ليظهر الممثلين مرتدين صوف خروف وهذه أشاره رمزية من المخرج الى فئة الشعب الجاهلة ، أراد المخرج ان يوضح كيف نقوم بصنع الطغاة ومن ثم نقوم بعبادتهم وان الناس يساقون بطريقة او بأخرى وكأنهم خراف تسعى لحتفها ولا خلاص لها حتى بعد موتها يراد العبث معها ومع الفانتازيا الموجودة في النص المسرحي اي مطاردة الأرواح في لحدها ومحاولة تجريدها من آخر المنافي واقناعها من قبل شخوص لهم علاقه بالميت بشكل او بآخر. ليثبت المخرج رؤيته بعد ذلك في ظهور ممثل اخر جسد شخصية دكتاتور ثابت في مكانه بأزياء رسمية دلالة السلطة ويتبعه مجموعة من الخراف (الاحياء) وهم في هبة الاستعداد للتضحية وخوض الحروب، وأمام شخصية الدكتاتور لوحه مرسومة برسومات حيوانية مفترسة أشاره رمزية ضمنية منحت العرض ابعاداً سياسية .وأما الاضاءة فقد كانت متنوعة ومتباينة من حيث اللون وانعكاسها على الفعل، اعتمد المخرج الاعمدة البيضاء ترمز للقبور زينها بالقميص الأبيض الرسمي وهي تحمل بطاقة سكن الميت لتنتقل فيما بعد الى لوحات تحمل السلم الموسيقي عندما حول مجموعة الموتى الى رسامين وهو بذلك زرع الطمأنينة في قلوب المتفرجين رغم أن العرض تجري احداثه بين القبور. والمفارقة هنا من تنوع الموسيقى وانتقالها الى الشعبية الجنوبية بأداء تعبيري راقص من قبل مجموعة الموتى، وجدت الباحثة في هذا العرض ان "الميت" لم يشعر بالخوف من جديد بقدر ما كان يخاف خوض الحروب والشظايا والبارود الذي اهلك جسده وفتت أشلاءه، ففي هذه النقلة أستطاع المخرج من خلال الممثل رسم الخوف على وجه شخصية " الميت" ورفضة لمواجهه الحرب مرة ثانية بقولة الكوميدي الساخر: (ألا يوجد أي أحد يستشهد من أجل الوطن سواي ...! أنا فقط من عليه أن يستشهد مرتين من أجله؟ ولم يحتضنني هذا الوطن يوميا؟). حاول أن يوضح من خلال اداء الممثل أن الحروب لا تنتهي ولن يعم السلام بسبب جبروت وطغيان السلطات الحاكمة في أوطان لم ترعى شعبها، ونلاحظ أن الاحياء عندما يقابلون الميت يتحدثون معه بروية وهدوء سعياً منهم ليأخذوا ما يريدونه بشكل هادئ وعند رفضه ذلك ترتفع أصواتهم

للأعلى بشكل واضح وعنفواني قوي للوصول من خلاله الى مبتغاهم، الزوجة تريد عودته لتستمع بالحياة مع زوجها، وصاحب القبر يريد أسترجع أرضه، والبديل يحاول أن يأتي موعد موته. لقد جعل المخرج في رؤيته المسرحية أن شخصية " الميت " هي الضحية والعنصر الأساسي لانطلاق الاحداث، فأي سلوك يبدر من مجموعة الموتى والزوجة وصاحب القبر والبديل هو مرتبط بتفاعل شخصية " الميت " مع الحدث، وهذا يعتبر مخاطبة ذهنية للمتلقي كي يفهم أن من خلال الايماءة والحركة يصل الى مضمون هذا العمل، فمثلاً الديكتاتور هو مثال السلطة التعسفية، الواقع والخيال كل هذا تعتبر مفردات يوزعها المخرج على فضاء المسرح من خلال المناظر الثابتة او اداء الممثلين. العرض خارج توقعات المتلقي كما انه لم يحدد بزمان محدد كما هو موجود بالنص الاصلي، تم اختيار سينوغرافيا رمزية لحقب تاريخيه مهمة، كما كانت الموسيقى ذات طابع مميز جمع بين الاصالة والحداثة، من ثم المعالجة النهائية وهي رفض العودة الى الواقع المرير اذ ان الموت ارحم من حياة لا كرامة فيها.

ثالثا: المعالجات الاخراجية في مهرجان بابل التربوي:

النص المسرحي: واقع خرافي.

تأليف: علي عبد النبي الزيدي.

اخراج: فارس شرهان.

مكان العرض: النشاط المدرسي في البصرة

سنة العرض: 2014م

تحليل العرض الثالث:

الرؤية المسرحية في هذا العرض لم تختلف كثيرا عن رؤية المؤلف اذ لم يبتعد المخرج عن نص المؤلف ولم يخلق نص المخرج الخاص به، سوى انه سعى الى تشظي النص من خلال إضافة مجموعة من الممثلين (الجوقة) لإسناد الشخصية الرئيسية في الانفعالات التي تجسدها الشخصية الرئيسية من فرح وحزن وبكاء والتزم بالظروف المعطاة. استخدم منهج غروتوفسكي في المسرح الفقير اذ كان فضاء العرض لا يحتوي على ديكورات ضخمة او مبهرجة ولا دلالات كثيرة سوى بعض الكراسي والتي حولها المخرج الى قبور مغلفة باللونين الأبيض والبني، الأبيض يرمز الى الكفن والموت، اما اللون البني والذي استخدم به أكياس من خيوط الخيش الخشنة والتي تستخدم غاليا في مواضع الحرب دلالة على القتل والاستشهاد وأيضا على الفقر والظلم والاضطهاد الذي عانى منه الشعب على مرر السنوات. وقد كتب عليها أسم الشخصية الرئيسية (عواد ابن حليمة). ولم يستخدمها المخرج اطلاقا في أي صورة أخرى. الأزياء لم تختلف عن الرؤيتين السابقة كثيرا لان المخرج أيضا استخدم اللون

الأبيض لشخصية الميت (عواد ابن حليمة) والمجموعة كدلالة لان الاموات يرتدون الاكفان البيضاء في قبورهم، اما أزياء ملك الموت فقد اتشحت الشخصية بالسواد من الرأس حتى أخمص القدم وقد تمثلت الشخصية في رمزيتها الى الظلام الذي ساد البلد في ظل الحرب والقتل والاستشهاد، وأخيرا أزياء الزوجة فقد كانت كأي امرأة عراقية تنتظر زوجها بوفاء وهي ترتدي السواد والعباءة العراقية. استخدم المخرج التعبيرية في أداء الممثلين من خلال الرقصات التي تخللت المشاهد بين الفينة والأخرى، ولم يكن هناك أي تصاعد في الأداء الصوتي والجسدي لدى الشخصيات وهذا كان مقصودا من المخرج لان الممثلين هم طلبة المرحلة الأولى وبالتالي من الطبيعي ان يكون أدائهم لا يتسم بالتصاعد او الحرفية. وقد استعار المخرج من مسرح بريخت كسر الاندماج او الايهام اذ ادخل الممثلة التي تجسد دور الزوجة من بين الجمهور، وهنا كسر اندماج الجمهور من خلال الزغاريد التي جاءت معها، وعلى عكس المتوقع فأنها كانت فرحة بلقاء زوجها الميت. اما الموسيقى لم يستخدم المخرج الكثير منها سوى بضع مقطوعات موسيقية قصيرة جدا واغنية عراقية تراثية للمطربة وحيدة خليل (جا وين أهلنا) دلالة على الوحدة التي يعيشها الأموات في قبورهم بعيدين عن الاهل والاحباب. لم تكن هناك أي اضاءة في الرؤية الاخراجية اذ استخدم المخرج الانارة الصفراء فقط وهذا يمكن ان يكون افتقار مسرح العرض الى أجهزة الإضاءة او كان يقصد المخرج عدم استخدامها. المعالجة الاخراجية جاءت وفق رؤية المؤلف للنص اذ لم يبتعد المخرج عن الظروف المعطاة وركز على ترجمة افكار المؤلف في تقديمه للعرض من خلال تجسيد صورة الظلم والحرب ونهب الحقوق بطريقة تربوية ساعيا لأيصال فكرة النص الاساسية الى المتلقي وتقديم هدف تربوي ليصور للمتلقي الاحداث المأساوية التي مر بها الوطن وحجم الخراب الذي طال ابناءه، وبهذا يكون المخرج اعتمد معالجة المؤلف للنص المسرحي.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1.تتولد قراءة جديدة للنص بناءاً على تعدد المعالجات الإخراجية.

2.كان للبيئة المحيطة بالمخرجين دور كبير في بلورة المعالجات الإخراجية من خلال تأثرهم بالمجتمع والعادات والتقاليد وما يمتلكه من ثقافه فكر.

3.تصرف المخرجين بالنص عن طريقة معالجاتهم الإخراجية.

4.كان الخيال الواقعي هو المسيطر على قوة الفعل.

5.اتسمت العروض بالمناظر المسرحية والفعل المقصود من قبل الممثلين.

الاستنتاجات:

1.اختلاف وتباين المعالجات الإخراجية المقدمة في العروض المسرحية للمهرجانات.

2.يقوم المخرج بتفسير المعالجة الإخراجية عدة مرات أثناء العرض الواحد.

3.تصميم الديكور للعروض جعلها متباينة المعالجة الإخراجية.

4.تزاوج أكثر من أسلوب في العرض الواحد.

5.ضعف الإمكانيات التقنية أدى الى ضعف لغة التفاهم بين المخرج ومصمم الديكور.

التوصيات:

1.إشاعة ثقافة الرؤى والأساليب الإخراجية القديمة والحديثة بين المخرجين ومصممي الديكور والعاملين في مجال مهرجانات المسرح الجامعي

المصادر:

1. ابو سنة، منى: الاغتراب في المسرح المعاصر، عالم المفكر، مج10، ع1، الكويت، وزارة الاعلام، 1979
2. ارتو، انطونين: المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، القاهرة: دار النهضة العربية، 1973
3. اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1979
4. بارت، رولان: لذة النص، تر: منذر عياشي، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2002
5. بروك، بيتر: الأعمال الكاملة، تر: فاروق عبد القادر، د. ب: دار الهلال، 2004

6. بريخت، برتولد: دراما التغيير، ترجمة تيس الزبيدي، ط1، سوريا، دار كنعان للنشر والتوزيع، 2004
7. _____: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، د. ب: دار المعرفة، 1987
8. برينجر، أتخل: النظرية والنقد في المسرح، تر: سمير متولي، القاهرة: مركز اللغات والدراسات، 1996
9. تودوردت وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1999
10. ج.ل ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمود جمول، ط1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1995
11. جاسم، عبد الرضا: الرؤية الإخراجية للمآسي الإغريقية، رسالة ماجستير، غ. م، العراق: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999
12. جمال محمد كامل: تنمية مهارات الحس العدي لدى طفل الروضة في ضوء برنامج قائم على اسلوب التعليب، اطروحة دكتوراه، المجلة العلمية، العدد 9، كلية رياض الاطفال، جامعة بور سعيد، يوليو 2016
13. الحثروبي، محمد صالح: الدليل البيداغوجي لمرحلة التعليم الابتدائي، دار الهدى، الجزائر، ٢٠١١م
14. حمادة، ابراهيم: المؤلفات المفتوحة امبرتو إيكو، القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت
15. _____: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1994م
16. خالد، أيما: الصورة الإخراجية في مسرح الصورة، د. ب: مطابع النخلة، 2018،
17. ستانسلافسكي، قسطنطين: فن المسرح، تر: لويس بقطر، ط3، بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، د. ت.
18. سوشيه، جاك دي: برتولد بريخت، ترجمة صباح الجهيم، د.ط، دمشق، وزارة الثقافة، 1993
19. عبد الحميد، سامي: مدخل الى فن التمثيل، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠١٠
20. عتمان، احمد: قناع البريختية، مجلة الفصول، العدد3، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ابريل_ مايو_ يونيو 1982

21. قباني، رشيد: نحو منهجية التحليل العرض المسرحي، د. ب: دار أفاق، 1989
22. القصب، صلاح: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، قطر: المجلس الوطني للثقافة والتراث، 2002
23. كروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم، ط4، بغداد: دار الرشيد، 2001.
24. كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، ط2، القاهرة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999م.
25. الهاشمي، محمود راشد: الرؤية النقدية، بيروت: دار العلوم، 2000.
26. هبز، زيجموند: جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993،
27. هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
28. واطسون، أيان: نحو مسرح ثالث، تر: منى سلام، القاهرة: منشورات وزارة الثقافة المصرية، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2000.
29. ياوس، هانزر: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
30. اليوت، ألكسندر: أفاق الفن، تر: جبرا ابراهيم، ط3، بيروت: دار الكتاب العربي، 1999.
31. يوسف، عقيل مهدي: اقنعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، بغداد: دار دجلة، 2010م
32. جماليات المسرح الجديد، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999

انساق التداعي والتخيل في بنية الفيلم السينمائي
Flashback formatting and imagination in the structure of the cinematic film

ميسون كاظم جاسم
كلية الفنون التطبيقية
الجامعة التقنية الوسطى
قسم تقنيات اعلان

Maysoon Kadhim Jasim
College of Applied Arts
Middle Technical University
Department of Advertising Technologies
Maysoon.jasim@gmail.com

الكلمات المفتاحية: انساق التداعي ، سياق القصة، ديان لين

الملخص:

يعد الفلاش باك او الرجوع إلى الأحداث الماضية من الوسائل التقنية التي تستخدم في السينما لإضاءة ماضي الشخصيات والتذكير به بالرغم من كونه خارج زمنها الحاضر ومكانها ايضا ، مما يفسر خضوع الشخصيات للماضي وتعلقها به لا يجاد تصور او استقراء وجهة نظر جديدة تحدث منحى اخر في القصة ، وبالرغم من ان هذه التقنية ليست بجديدة الا انه يعاد استخدامه في الافلام وفي طرق مختلفة للعرض ، فمنه ما يتذكره الشخصية ضمن مشهد او نسق واحد فقط او عدة مشاهد او انساق تتوزع في علاقة متشابكة ومعقدة مع احداث القصة بوصفها انساق تخضع لسياق القصة الذي يفسر وظيفته ومعناه ايضا . ومن هنا تمثلت العلاقة بين الشخصيات وماضيها في ذلك الاقتران بين الواقع والتخيل عبر منظومة من الانساق تكمن في سياق الاحداث نفسه ، ومن هنا قد تمثلت مشكلة البحث في التساؤل الاتي (ماهي الكيفية التي تتشكل فيها انساق التداعي والتخيل ضمن بنية الفيلم السينمائي) وتضمن البحث ثلاثة فصول الاول (مشكلة البحث ، اهداف البحث ، تحديد المصطلح) وتضمن الفصل الثاني مبحثين الاول مفهوم انساق التداعي والتخييل والثاني انساق التداعي والتخيل في بنية الفلم اما الفصل الثالث فتضمن الاجراء التطبيقي حيث تم تحليل مجموعة من الافلام كعينات للبحث ثم النتائج والاستنتاجات وختم البحث بالمصادر

Keywords: Falter layout Story Context, Diane Lane

Abstract:

Flashback or referring to past events is one of the technical means that are used in the cinema to illuminate the past of the characters and remind of it, despite being outside their present time and place as well, which explains the subjection of the characters to the past and their attachment to it so as to create a perception or extrapolation of a new point of view that occurs another direction in the story, Although this technique is not new, it is being reused in films and in different ways of presentation. It is what the character remembers within only one scene or format or several scenes or formats distributed in an intertwined and complex relationship with the events of the story as formats subject to the context of the story that explains its function and meaning also . Hence, the relationship between the characters and their past was represented in that coupling between reality and imagination through a system of patterns that lie in the context of the events itself. Hence, the research problem was represented in the following question (what is the way in which the patterns of association and imagining are formed within the structure of the cinematographic film) and the research included three chapters, the first (the research problem, research objectives, defining the term) and the second chapter included two topics, the first is the concept of the association and imagining patterns and the second is patterns Association and imagination in the structure of the film. As for the third chapter, it included the applied procedure, where a group of films were analyzed as

samples for research, then the results and conclusions, and the research was concluded with the sources.

مشكلة البحث

ان الانتقال بالأحداث من الماضي الى الحاضر عبر ذاكرة الشخصيات واعادة صياغتها ضمن بنية سياقية تفسر معنى ارتباطها في علاقات متعددة بشخصيات الفلم واحداثه تتجاوز الاستخدام التقليدي لتقنية الفلاش باك على انها مجرد التفكير في الماضي بل يمكن ان يكون وفق كيفيات واسباب عديدة وعليه تتحدد في الكيفية التي تساهم فيها أنساق التداعي والتخييل عملها في بنية الفيلم

اهداف البحث

1- التعرف على انساق التداعي والتخيل في بنية الفيلم السينمائي .
2- وصف الكيفية التي تعمل فيها انساق التداعي والتخيل في بنية الفيلم السينمائي

تحديد المصطلحات

1- النسق

يعرف ابن منظور (نسق) في كتابه (لسان العرب) بقوله: "النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء ،ابن سيده : نسق الشيء ينسقه نسقا ونسقه نظمه على السواء ،وتدل النسقية، في اللغة، على التنظيم، والترابط، والتماسك، والتسلسل، وتتابع الأفكار، وانتظامها في نسيج نصي موحد موضوعيا وعضويا" (ابن منظور، حرف النون)

ولقد ظهرت العديد من المحاولات لتعريف النسق ومن هذه التعاريف هو ذلك الذي قدمه هارتمان ولأريد فالنسق استناداً إليهما هو "ذلك الكل والذي يتكون من أجزاء متداخلة فيما بينها ومعتمدة على بعضها البعض" (Hartman & Larid, 1983p 62)

وفي معجم المصطلحات الادبية المعاصرة "عرف النسق عند (فوكو) علاقات، تستمر وتتحول ،بمعزل عن الاشياء ، التي تربط بينها. ويعمل النسق على بلورة منطق التفكير الادبي في النص. وايضا يحدد (النسق)الابعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية " (سعيد علوش ،1985م، ص211)

2- التداعي

- التذكر هو من (الذِّكْرُ: الحِفْظُ للشيء تَذْكُرُه. والذِّكْرُ أَيضاً: الشيء يجري على اللسان. والذِّكْرُ: جَرْيُ الشيء على لسانك، وقد تقدم أَن الذِّكْرَ لغة في الذكر، ذَكَرَهُ يَذْكُرُه ذِكْراً وذُكْراً؛ الأَخيرة عن سيبويه. وقوله تعالى: واذكروا ما فيه؛ قال أَبو إِسحق: معناه ادْرُسُوا ما فيه ..... ويكون بمعنى التَّذَكُّرِ في قوله تعالى: وذَكِّرْ فإِن الذِّكْرَى تنفع المؤمنين. وقال الفراء: الذِّكْرُ ما ذكرته بلسانك وأَظهرته. والذُّكْرُ بالقلب. يقال: ما زال مني على ذُكْرٍ أَي لم أَنْسَه. واسْتَذْكَرَ الرجلَ: ربط في أُصبعه خيطاً ليَذْكُرَ به حاجته. والتَّذكِرَةُ: ما تُسْتَذْكَرُ به الحاجة ، .....والذكر ايضا: ذكرت لفلان حديث كذا وكذا أَي قلته له، وليس من الذِّكْر بعد النسيان) (ابن منظور، ص 134)

-"تذكُّر: (اسم) مصدر، تذكَّرَ(علوم النفس) استعادة الصور، والمعاني الذهنيَّة الماضية عفوًا، أو عن قصد" (معجم الغني كلمة تذكر – كلمة تذكر) https://www.arabehome.com/mojam/q/%D9%85%D8%A7

-(ذَكَرَ الأَمْرَ ذِكْراً وَذِكْرَى وَتَذْكاراً: اِسْتَحْضَرَهُ في ذِهْنِهِ بَعْدَ مُرورِ وَقْتٍ على حُدوثِهِ. .....ما زالَ في ذِكْرِهِ ما حَدَثَ : ما يُحْفَظُ في الذَّاكِرَةِ مِنَ حَوادِثَ أَوْ مُخْتَلِفِ الصُّوَرِ)(معجم المعاني الجامع- كلمة تذكر) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AA%D8%B0%D9%83%D8%B1

"وله مسميات اخرى عديدة مثل (الارتجاع الفني)او (الخطف خلفا) او (الفلاش باك)وهو قطع ، يتم اثناء التسلسل الزمني المنطقي ، للعمل الادبي ،ويستهدف استطرادا ، يعود الى ذكر الاحداث الماضية ، بقصد توضيح ملابسات موقف ما "(سعيد علوش،1985 م ،ص 97)

-التداعي في السينما "قطع في القصة السينمائية ،والعودة الى الوراء لاستعادة ذكريات ومواقف وقعت في الماضي للتذكير او التوضيح او الابانة ،ثم العودة الى تتابع السرد الفيلمي مرة اخرى "(احمد مرسي ومجدي وهبه، 1973م،ص 146)

التعريف الاجرائي و بما يتلاءم مع طبيعة البحث

انساق التداعي والتخيل: مواقف مستعادة ومتخيلة وقعت في الماضي من ذاكرة الشخصيات بقصد توضيح او استشعار موقف معين وترتبط هذه الانساق مع السياق لتأسيس بنية معينة وذات نظام معين

مفهوم انساق التداعي والتخييل

تعد الحبكة عنصر اساسي في بنائية الفلم لأنها احداث متعاقبة ومتتابعة تفسر دوافع الشخصية ، وعلاقاتها ببعضها البعض ومن اجل تحقيق الاثر الفني و العاطفي بما يتوافق مع طبيعية القصة ومجرياتها بالإضافة الى التوسع والكشف عن ماضي الشخصيات و وجهة نظرها تستعين الحبكة بتقنيات سردية تتمثل بانساق التداعي والتخييل لتقوم بمهام السرد فالوسيط السينمائي وسيط تعبيري وان "السرد السينمائي هو سرد يتحقق بالوسائل السينمائية" (يوري لوتمان، 1989م، ص95) . وفي اطار علاقة انساق التداعي والتخييل في بنية الفيلم فهذه الانساق وان كانت تعد انقطاعا للتسلسل الزمني او المكاني في القصة وسردها للأحداث من اجل استحضار حدث سابق على شكل مشهد او اكثر. الا ان هذه المقولة تجعلنا نتفق مع ان امكانية تتالي الصور المختلفة تسمح للسينما "بإقامة العلاقات والمجابهات بين الماضي والحاضر، بين الواقع والحلم انما هي من الوسائل الاكثر اهمية التي يقدمها لنا الفن السينمائي " (هنري اجيل ،1980 م،ص13)وبالرغم من ان انساق التداعي والتخييل تقنية ارتبط استخدامها في الرواية والقصة لتأدية مهام معينة الا ان الوسيط السينمائي استعارها لكونها تسلط الضوء على الاحداث الماضية من خلال تفكير الشخصية في احداث ماضية او قادمة فتخلق رؤية جديدة في اسلوب الفلم تكون مغايرة للنمط السائد ،تجعل الاحداث اكثر أثارة لمشاهدي الفلم ولقراء الرواية والقصة معا وعليه و سواء في السينما والادب يعد "التداعي عبارة عن آلة زمن ادبية ذات مصابيح قوية , تضئ خلفية الاحداث وتجعل الحاضر الخيالي اكثر وضوحا واكثر اثارة لقرائك "(جوليس آرشر ونانسي كريس واخرون ، 2007 م، ص 245) وفي ذات وجهة النظر يتفق سد فيلد احد كتاب السيناريو مع اهمية استخدام الأنساق في الفلم "لتوسيع استيعاب القصة بالنسبة الى المشاهدين والشخصيات والوضع "(سد فيلد،1989م ،ص140)

ومن الناحية التاريخية ان استخدام انساق التداعي والتخييل هو اسلوب ليس بجديد بل ابتدعه المخرج الامريكي كريفث في عهد السينما الصامتة وبداية نشاة الوسيط السينمائي حيث(ادخل كريفيث لقطات التذكير في العديد من الافلام لكي يعلق مؤقتا الزمن الحاضر. وهكذا انشا كريفيث مبدا صيغة الفعل الزمني في السينما وهيا لمخرجي المستقبل لكي يوقفوا الزمن الحاضر بإدخالهم اجزاء ليس من الماضي فحسب ولكن من المستقبل ايضا) (لوي دي جانيتي ،1981م،ص205)، وفلم تعصب لكريفث 1916م يضعنا امام تجربة انسانية قارن بها المخرج اربع قصص على الرغم من اختلافها زمانيا ومكانيا الى انها تنضوي تحت هالة التعصب والعنصرية المقيتة ، وفي فلم (انهم يقتلون الجياد اليس كذلك ؟)للمخرج سدني بولاك

1969م نجد مقاطع مستقبلية قصيرة لمشهد محاكمة تبرق هنا وهناك خلال قصة تدور في الزمن الحاضر او فيلم صاحب الرهونات للمخرج سدني لوميه عندما يتفحص الممثل رود شتاكير بعض الفراشات المحنطة في اطار مزعج يريد العميل ان يرهنه تطلق الفراشات ذاكرة البطل ويحل بعدها مشهد من ماضيه المكبوت يشتمل على الفراشات ايضا ليحل محل المشهد المعاصر مما يؤكد ارتباط الفلاش باك بالواقع وذكريات البطل المخزونة في عقليته وهذه السمة الواقعية عبر عنها باشلار بقوله "ان ذكرياتنا محاطة بالواقع"(غاستون باشلار ،1980م ،ص 74).. ولكي تستطيع السينما ان تقدم ابعادا واضحة المعالم عن الواقع فأنها تلجا الى الماضي "فالماضي يفرض علينا شروطا ويغير علينا ويبتزنا (امبرتو ايكو ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 355) عن علاء عبد العزيز السيد، 2010م ، ص435)

وبنفس هذا الاستخدام وظف اورسون ويلز" طريقة مبتكرة لاستخدام لقطة العودة الى الماضي بحيث اصبحت هذه اللقطة تعبر عن مجرد افتراض , او وجهة نظر او جانب واحد من جوانب الحقيقة المتعددة "(روي آرامز، 1992م،ص29) فالتداعي وضح حياة المواطن كين من خلال رحلة الاستقصاء والبحث عن الحقيقة للصحفي الذي يبحث عن معنى روزبد التي تلفظها كين في اخر لحظات حياته ..وهناك امثلة متنوعة في استخدام هذا النوع كما في فيلم هيروشيما حبي للمخرج الان رينيه 1959م تمثل التداعي من خلال لقطات العودة الى الماضي من نتاج وعي الشخصية التي تحاول جاهدة تذكر ماضيها في مدينة نيفير في الفيلم والتي تشكل جميعها جزءا من الاجوبة التي تمر بها البطلة في اليابان .(اضف الى ذلك لقطات الماضي والعودة الى الوراء في(فلم راشومون للمخرج كيروساوا و فلم العام الماضي في مارينباد)كل هذه الافلام قامت على سمة جوهرية تداخل بين الواقع والمتخيل بين الممكن وغير الممكن . وثمة تجربة مشابهة في (فيلم حسناء النهار) للمخرج الاسباني لويس بونويل1967م هذا الفيلم كان نوع من المحاكاة يتشابك فيه المألوف والملغز، يتداخل الواقع والحلم، على نحو يتعذر فصلهما يقول بونويل: «أنا نفسي لا أستطيع أن أقرر ما هو حقيقي وما هو متخيل في الفيلم. بالنسبة لي، هما يشكلان شيئاً واحداً "

(امين صالح:https://alwatannews.net/article/447861) ،وهنا يوجه بونويل نقدا لاذعاً للكبح الجنسي واللياقة الاجتماعية المتجسدة في شخصية سيفرين بطلة الفلم ونجد اسلوبا مماثلا في مشاهد التداعي في فيلم (اثنان على الطريق) للمخرج ستسانلي دونين وقد وصفها جانيتي "اصعب الاستخدامات التقنية الحديثة التي تمثلها(لقطة العودة)، القصة هي تطور ثم انحلال تدريجي لعلاقة حب ،والسرد يتوالى في سلسلة من لقطات العودة اي ان لقطات العودة للماضي ليست في تتابع زمني منسق

ولايتم تكاملها في اي مشهد واحد "(لوي دي جانيتي ،1980م،205-206ص) ،. "قد مكنت القدرات التعبيرية للسينما صانعيها من تناول اية واقعة او حادثة من زوايا رؤية عديدة لم تكن متاحة من قبل في الفنون الاخرى "(علاء عبد العزيز السيد ،2010م،ص403)

انساق التداعي والتخيل في بنية الفلم:

من البديهيات ان الفلم هو تركيبة معقدة من الاحداث والشخصيات تسمى الحبكة او (المبنى الحكائي) والذي يفرض ان تكون الحبكة في الفلم عبارة عن "تسلسل الأحداث مترابط؛ بحيث تتألف منها حبكة ببداية ووسط ونهاية، يطلق على هذه العملية مسمى: سياق "(جبور عبد النور ،1984م، ص142) الا ان ظهور انساق التداعي والتخييل في القصة بشكل مفاجئ في حركة السرد يقطع سياق توالى الاحداث وتسلسها المنطقي ،وهذا ما يتناقض مع القاعدة التي وضعها ارسطو الذي كان يرى ان الحبكة وبنية الفلم ينبغي ان تكون واحدة وهي قاعدة" تقتضي ألا يكون للروايةِ أو المسرحية سوى حبكةٍ واحدة، وهي قاعدة (وحدة السياق)، وقد أقرَّها الكلاسيكيون في منتصف القرن السابع عشر، وطوَّرها الرومانسيون مع محافظتهم على وحدة الإثارة."(جبور عبد النور،1984م ،ص143) والسياق لغويا هو (الترتيب الذي يحدد معنى الكلمة من خلال ما يسبقها وما يتبعها من كلمات)(سامي عياد حنا وشرف الدين علي واخرون ،1997م، ص28)، واذا ما قارنا هذا المحتوى مع الفلم فان اللقطات والمشاهد لا يتحدد معناها الا تبعا للسياق الذي ترد فيه وهو ما يشكل عمل انساق التداعي والتخيل في اطار علاقتها ببنية وسياق الفلم وبالتالي، فالانساق هنا لا ينظر اليها بكونها حدثا او منظومة من الاحداث مكتفية بذاتها بل يفسرها السياق تبعا لعلاقتها بما يسبقها وما يليها ويشكل ذلك جوهر معناها ووظيفتها في بنية الفلم .ومن هنا يتضح ان فهم انساق التداعي والتخيل في الفيلم لا يكون الا من خلال السياق الذي يقود الى معناها وصولا الى الدلالة الشاملة للفيلم. "فالدلالة السينمائية هي " دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة السينمائية ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة "(جان ميتري ،2010م ،ص 687)

وفي ضوء ملاحظات الباحثة عن الامثلة الفيلمية السابقة وغيرها يتضح ان كيفية استخدام انساق التداعي والتخيل من خلال ربط حاضر الشخصيات بماضيها عبر الوهم والحقيقة باستخدام صوت الراوي او تقنية الفوتو مونتاج كما في تطور العلاقة الزوجية بين كين وزوجته في فيلم المواطن كين ، لا نجد تطورا للأحداث بالشكل التقليدي بل ثمة تنقلات وتقلبات في المواقف والاحداث يكشف بوضوح قدرة "ان

السينما تخلق واقعا خاصا لا علاقة له بالواقع الحقيقي الذي يعيشه البشر "(هنري اجيل،1980م،ص 23) وهذا الامر يتطلب من السينما ان تظهر بلون جديد ليس من خلال لغة تقليدية مستعملة بل في تحولها الى نص ابداعي منظومة من العلاقات السياقية والنوازع الداخلية للشخصيات في طريقة تفكيرها ونظرتها الى الحياة وهذا " النص الإبداعي يرجع إلى نسق وسياق، وبين النسق والسياق عَلاقةٌ جدلية تفاعلية؛ فالنسق متَّصِل بالتشكل عبر التراكم التاريخي لمنظومة الأفكار والعلامات، والتشكل يحدث خلال سياقات، والسياقات متصلة بأنساق قيمية وثقافية "(محمود السعران 2013 م، 87ص)

مما يجعل " للفلم امكانات تجعله اقرب الى شكل الحداثة منه الى اشكال الفنون التقليدية ،فالفن السينمائي قادر على التجوال ذهابا وايابا عبر الزمان والمكان .. وهو ما يجعل الفلم وسيطا لنقل الحداثة وافكارها "(روي ارمز ، 1992،ص 17)وتظهر هذه الحداثة في القدرة على الابتكار وتفسير الواقع لا تصويره وهنا تحقق السينما ما يمكن ان يطلق عليه "عامل التماس ويعني اذ تنتظم العلامات داخل النص الفيلمي في نوعين من العلاقات :علاقات سياقية تتمثل بالتدفق الافقي للعلامات في سلسلة علامية ذات بنية سردية وعلاقات استبداليه تتمثل بالتدفق العمودي لدلالة الاحداث التي تبدو منفصلة ظاهريا عن السياق العام للنص المعروض ، ليتمخض عنها معنى اضافي " (جان ميتري، 2000 م، ص 684)

يتبين من خلال ما سبق ان انساق التداعي والتخيل في اطار علاقتها بالسياق تستحضر دلالات متعددة ولا يمكن فهمها الا بالسياق الذي ترد فيه هذا من جهة على مستوى اللغة ، ومن جهة ثانية فان هذه الانساق بوصفها لغة بصرية (مشاهد ولقطات) تحتاج الى لغة سينمائية تجمع بينها وبين السياق حيث "نجد معينا آخر لهذه العلاقات السياقية هو التوليف فعبره يتم الربط بين مشهد واخر ويسمح بتوالي المشاهد في السينما للمخرج بإظهار احداث متوازية على خط الزمن ، متعاقبة ضمن سلسلة الصور وفضلا عن وظيفته البديهية المتمثلة في التوليف بين الصور "(جاك ادمون ،2011م ،ص75) حتى ان المخرج ايزنشتاين قال عن ذلك ان " التوليف هو في الواقع حركة لموضوع تنمو وتتطور"(سيرجي ايزنشتاين ،1975م ،ص 73). فالتوليف كتقنية لا يقل عن دوره عن دور السياق في الجمع بين هذه الانساق ليمنحها التتابع و نظامها الخاص بسبب خصائصه في المزج والدمج في احداث مختلفة لصناعة رؤية ذات معنى وتأثير.

انواع انساق التداعي والية استخدامها في القصة:

ان استخدام انساق التداعي والتخييل في الفلم مشروط بمعرفة الكيفية التي تجعل التحامه في بنية الفلم التحاما مفسرا ومثيرا وبالطريقة التي يجعله ينصهر مع بنية الفلم وان غياب ذلك يسقط الفلم في عواقب الملل والجمود وتصبح هذه الأنساق دخيلة وغير مفسرة مما يفرض على "استخدام التداعي بنجاح يتطلب معرفة متطلباته في كيفية التحامه بزمن احداث القصة ,واين يصبح معوقا مملا بدلا من ان يكون محط اثارة " (نانسي كريس ،2007م،ص246)

وبالرغم من محاولات صانعو الافلام امثال ارسون ويلز والان رينيه و فوكنر وروائيون اخرون في ان يحطموا هيمنة الزمن واستمراريته التقليدية عن طريق الاستعانة بانساق التداعي ، جادل البعض في غير صالح انساق التداعي والتخيل وعدم رغبتهم في استخدامها و يعزف بعض الكتاب عنها لميزاتها العديدة لأنها :(تقاطع القصة ,تكون بديلة عن الحبكة القوية , لانهم يريدون الاستمرار في القصة دون قطوعات) (نانسي كريس ،2007م، ص 253 ص)

وتأسيسا على ما سبق فانساق التداعي والتخيل يتطلب وعيا فنيا ودراميا بطريقة استخدامه ووفق الشروط الاتية :

1- يجب ان يحقق علاقة قوية بينه وبين المشهد الذي يرد فيه وهي علاقة بمثابة جسر ينقلنا بحذر من هذا المشهد الى ذاك المشهد اي" ان تبني جسرا بين المشهد الرئيسي والتداعي "(نانسي كريس ، 2007 م، ص252) لابد ان يقترن بتوظيف فني ومعرفة اجراءات استخدمه في بنية الفيلم ليكون له دور في التأثير على المشاهد دون ان يثير استغرابه في علاقته بأحداث القصة

2- "وعادة ما يتم الانتقال من مشهد الوقت الحاضر الي المشهد الماضي باستخدام انتقالات مزج الصورة او القطع او حتى استخدام الانتقالات ببرامج الكمبيوتر . ويفضل استخدام بيئة لونية مختلفة عن الفيلم الاصلي حتى لا يحدث تشوش للمتلقي ". (هنري اجيل ،1985م،ص 107) اي ما يطلق عليه باللغة السينمائية بالتوليف عبر وسائل الانتقال المتعددة .

3- ان يرتبط ظهورها بشي من التمهيد الذي يسبقه ويمكن ان يظهر على شكل" محادثة , اغنية , رائحة , لونا غير اعتيادي او اي شيء يستدعي الماضي بشكل منطقي للبطل وللقارئ" (نانسي كريس ،2007م ،ص253) و عند استخدامه ان تبرز طريقة العودة الى الماضي بشكل واضح ، وأن يتم التعريف بالأشخاص الذين سيظهرون في التداعي

4- واخيرا يقترن ظهورها بشي يعود بذاكرة الشخصية الى حدث اقترن ظهوره بذلك الشيء وهو ما يطلق عليه بتداعي المعاني" احداث علاقة بين مدركين ،لاقترانهما في الذهن بمنطق او سبب ما "(سعيد علوش ،1985م ،ص89)

"ويظل التفكير في ارتسام الواقع في السينما منظورا اليه في كل تفرعاته ،وحدات تقنية وفيزيولوجية ونفسية مرتبطة بنظام تمثلات وأيدولوجيته المضمرة "(جاك ادمون ،2011 م،ص149) " اما في العلامة البصرية ص55 فيتخذ التسلسل بعدين بعدا فضائيا ماتاه طريقة ائتلاف الالوان والاشكال والابعاد ونسب تباين الاضواء وبعد زمانيا يتدفق كلما تحركت العلاقة البصرية " (Roger Odin et production dessens; Amand Cdin Editeur,paris,1990 pp65

وبذلك تظهر انساق التداعي والتخييل في القصة في تقسيمات عديدة وهي:-

(النوع الاول :- يستمر على طول القصة ويتميز بسهولته عن الانواع الاخرى.

النوع الثاني :- يستمر خلال مشهد واحد او مشهدين او مجموعة فصول ويتميز عن النوع الاول بالقوة لأنه يقدم تفسيرا اعمق لدوافع الشخصيات من النوع الاول تحديدا.

النوع الثالث : يتميز بقصره عن الأنواع الاخرى لذلك يبدو لا يقاطع القصة ،وبالرغم من ذلك يضفي بعدا وعمقا على الشخصية ايضا)(نانسي كريس ، مجموعة مؤلفين المصدر نفسه ،ص247-248)

مؤشرات الاطار النظري:

خرجت الباحثة بمجموعة من المؤشرات المستخلصة من الاطار النظري لأنواع التداعي والتخييل لاستخدامها في تحليل عينات البحث وهي:-

(النوع الاول :- وهو الاكثر سهولة في الاستعمال وهو الذي يستمر على طول القصة او الرواية , ويسمى ايضا باطار القصة

النوع الثاني :- (متوسط الطول يستمر على مدى مشهد واحد او مشهدين او عدة صول ويمكن ان يخدم في عدة اتجاهات :يقدم ارضية ,يشرح الدوافع بدرامية اقوى من النوع الاول الذي يتأسس على مقاطع طيلة القصة بأكملها وهو الاكثر استخداما

النوع الثالث الذي يتميز عن الانواع الاخرى بكونه يضفي على الشخصية بعدا وعمقا اكثر عند مقارنته بالأنواع المذكورة تقنيات (ويحتل النوع الثالث :- من التداعي بضع فقرات ،وذلك لأنه قصير جدا ، وهو لا يكاد يقاطع سياق القصة . ومع ذلك فهو مثل التداعي الطويل ، يستفاد منه لإضفاء عمق على الشخصية وتوضيح الوضع.

تحليل العينات:

النوع الاول :- وهو الاكثر سهولة في الاستعمال والاكثر استخداما و يستمر على طول قصة الفيلم , ويسمى باطار القصة.

- فيلم انقاذ الجندي راين انتاج 1998م للمخرج الامريكي ستيفن سبيلبيرغ ، تمثيل توم هانكس (الضابط ميلر)،مات ديمون(الجندي رايان)

ملخص الفلم :

يتحدث عن قائد الفصيل (النقيب جون ميلر) الذي تصدر له الاوامر العسكرية بإنقاذ احد الجنود (رايان)في ساحة القتال بمواجهة بين قوات الحلفاء والمانيا بعد مقتل ثلاثة من اشقائه وتنتهي عملية الانقاذ باستشهاد قائد الفصيل وجنوده وتضحياتهم مقابل ان يعيش هذا الجندي حياته ويتذكر تضحيات زملائه من اجله.

التحليل :

يطالعنا المشهد الافتتاحي للفيلم للمحارب المسن (جيمس فرانسيس رايان) يسير مع عائلته ويتقدمهم بخطوات مسرعة نحو الى احد الشواهد في مقابر الحرب العالمية الثانية ويقف بعدها امام احد القبور ويجلس امامه باكيا والعلم الامريكي يبدو واضحا في عمق اللقطة ،ثم تقترب الكاميرا من وجه الرجل المسن وتركز رؤيتها على عينيه ووجهه الحزين ثم تستعرض الكاميرا مجموعة من شواهد القبور، لينتقل المشهد بتداعي الى الماضي بالعودة إلى السادس من شهر حزيران عام 1944م في قاطع دوج جرين في اوماها خلال الحرب العالمية الثانية ويظهر فيه (النقيب جون ميلر) الممثل توم هانكس مع مجموعة من الجنود الامريكان ينقلون عبر سفن حربية ضخمة الى شواطئ نورمانادي الفرنسية ويتعرضون هناك الى القصف الكثيف وقتل اعداد كبيرة منهم من قبل القوات الالمانية المتواجدة بانتظارهم وتصل اخبار هذه المعارك الى مكاتب الخدمة المكلفة بمتابعة المعارك ويتم اكتشاف استشهاد ثلاثة اشقاء لتبدا عملية البحث عن الشقيق الرابع المدعو رايان لغرض انقاذه والعودة به الى الوطن، تتوالى الاحداث باستعراض رحلة البحث المستمرة عن الجندي (رايان) بدون العودة الى مشهد المقبرة الا لحين نهاية الفيلم.

ان استشهاد النقيب جون ميلر في نهاية الفيلم مع لفظ كلماته الاخيرة التي يهمس بها الى رايان :(جميس ، استحق هذه التضحية استحقها) يعقبها مزج من وجه رايان الشاب بملامحه الرمادية الغابرة في ساحة الحرب الى وجهه المسن بالألوان بعد

مضي سنوات عديدة على الحرب ، ان انساق التداعي هنا هو النسق الوحيد الذي تم استخدامه في الفيلم عن حدث ماضي يسترجعه رايان ليغدو شاهدا وحاضرا على ماض لحقيقة الحروب المرة التي تمنح الموت والحياة في الوقت ذاته مما يمنح بعدا فلسفيا في استرجاع انساق التداعي في كلمات جيمس الاخيرة تلك بوصفها تكشف وجهة نظر الشخصية في دافع النقيب ميلر في منح فرصة لحياة رايان ليعيش حياة طويلة طيبة . يتميز هذا النوع من الانساق بامتداده على طول القصة وينتهي بانتهاء احداثها دون اي عودة بالزمان مستخدما وسيلة المزج للانتقال والعودة من الماضي الى الحاضر وهي وسيلة يقوم بها المونتاج في تأكيد علاقة بين زمانيين ومكانيين مختلفين عن طريق الاختلاف باللون و استخدام بيئة لونية مختلفة لمشهد التداعي للتفريق بين الاحداث.

النوع الثاني :- (متوسط الطول يستمر على مدى مشهد واحد او مشهدين او عدة فصول ويمكن ان يخدم في عدة اتجاهات وهي ان يقدم ارضية عن شخصيات القصة، يشرح الدوافع للشخصيات بدرامية اقوى من النوع الاول الذي يتأسس على مقاطع طيلة القصة.

- فيلم كاتسبي العظيم اخراج باز لورمان انتاج 2013 م، تمثيل ليوناردو دي (كاتسبي)كابريو ، توبي ماغواير (نيك كأراوي)، ديزي بوكانان(حبيبة كاتسبي)

ملخص الفلم :

تدور احداث الفلم حول المليونير جاي كاتسبي تمثيل (ليوناردو دي كابيرو)الشاب البسيط القادم من غرب امريكا فترة العشرينيات وجاره نك كاراويه تمثيل(غوبي ماغواير) الذي يصطدم بحياة الرفاهية والبذخ والحفلات الصاخبة ليلا لهذا الشاب بعد ان انتقل الى العيش بجواره في 1922م في بلدة ويست آيلند ثم يكتشف(نك) ان كاتسبي كان على علاقة حب سابقة بقريبته دايزي بوكنان ويجتمعان بعد وقت طوي .

التحليل :

يطالعنا الفلم في المرحلة الاولى من الحبكة بمشهد افتتاحي لنك (غوبي ماغواير) الذي يقوم بدور الرواي وهو يخبر زميله في العمل بقصة كاتسبي ويقول (في سنوات المراهقة اعطاني والدي ..ومع اقتراب الكاميرا ..نصيحة ويجيبه زميله قائلا (حاول دوما ان ترى الجانب الافضل في الناس كنتيجة) ويكمل حديثه نك (لذلك كنت اميل للاحتفاظ بجميع الاحكام على الناس حتى وان كان لدي اشباع .... فاشمئز

من الجميع ومن كل شيء) ويستمر الحديث بين الاثنين بتبادل اللقطات المختلفة ، لحين تلفظ نك(لقطة قريبة) باسم شخص يدعى (جاي) قائلا (شخص واحد لم اشعر نحوه هذا الشعور .... شخص واحد) ثم يكتب زميله الاسم على الورقة (كاتسبي) ويقول هل كان احد اصدقائك ويجيبه نك (لقد كان .. ومع اقتراب الكاميرا من نك (اكثر شخص متفاءل قابلته في حياتي واكثر من اي شخص من الممكن ان اقابله) ان هذه المشهد الافتتاحي هو بمثابة التمهيد بعدها يظهر عنوان مكتوب (حفلة في نيويورك 1922م) وهنا تطالعنا الكاميرا بمشهد اخر مختلف (فلاش بالك) تبتعد فيه الكاميرا(زوم اوت)عن نك وبحركة مزج يظهر الثلج المتراكم خارج اطار غرفته وتستمر الكاميرا في حركتها المبتعدة عن المكان في لقطة بعيدة جدا تتبعها لقطات عامة لمدينة نيويورك المزدحمة بالناس وفي اماكن مختلفة من البنايات الضخمة والحفلات الصاخبة وشارع وول ستريت ومحلات بيع الخمور ثم تستعرض الكاميرا بحركتها نحو الاسفل شاب يخلع قبعته (نك) ينظر باتجاه الكاميرا قائلا (وانا كنت احدهم)ويستعرض الشاب نك حياة صديقه جاي كاتسبي الذي يظهر في لقطة متوسطة واقفا لوحده امام بيته بجوار البحيرة ثم تعود الكاميرا في مشهد فلاش باك الى المكان الاول الذي جمع نك مع زميله في المشهد الافتتاحي للفيلم اي في المكتب (هل كان جارك) ويرد نك (جاري ..اجل عندما افكر في قصة ذلك الصيف)ومن خلال ذلك نرى مجموعة اللقطات والمشاهد للظهور المتبادل للماضي المتمثل بحياة كاتسبي والحاضر الذي يسرده صديقه نك .

تأسيسا على ما سبق ان صوت الراوي نك الذي يستعرض احداث الفيلم يكمن في التحدث عن شخصية جاي كاتسبي باستخدام انساق متعددة من التداعي وليس تداعيا واحدا ويعمل صوت الراوي على الربط بين الاحداث في التنقل بين ماضي كاتسبي والحاضر الذي ندركه من خلال حديث نك مع زميله له دورا مهما في تحديد زمان ومكان الاحداث دون تشويش في المعلومات وهو ما يشكل احدى خصائص هذه الانساق بكونها تنطلق من المشهد الافتتاحي للفيلم و مع صوت الراوي الذي كان هنا بمثابة الجسر الذي يربط بين الاحداث وليس شاهدا فقط على حياة كاتسبي . بالرغم من تعدد الانتقالات والقطوعات المتعددة الى انه يفهم المتفرج ما يحدث ويتعرف على التغيير في الاحداث وظهور الشخصيات الجديدة (دايزي وزوجها توم وعشيقته ميرتل وصديقتها جوردان بيكر) ضمن بناءا دراميا محكما يصاحبه صوت الراوي كوحدة ربط بين مجموعة من الازمنة في شبكة من العلاقات المتداخلة في اداء الشخصيات و حركة الكاميرا والانتقالات واللقطات المختلفة الاحجام والتغيير في مظهر الشخصيات منذ المشهد الافتتاحي للفلم وحتى النهاية .

ان انساق التداعي والتخيل في فلم كاتسبي العظيم اصبحت هي الجزء المهيمن على الاحداث والشخصيات لما لدورها المهم في الكشف عن ماضي الشخصيات ودوافعها حيث اضحى الزمن هو المهيمن مما يجعله ان "يوشك ان يصبح بطل القصة"(رولان بورنوف وريال اونيليه 1994م، ص87) اذ اعتمد الفيلم على زمن مركب ومعقد سيطر عليه اسلوب التداخل في علاقة بين نسق وسياق

ويبدا الصراع في المرحلة الثانية من القصة عندما يقرر كاتسبي اخبار زوج دايزي بعلاقته بزوجته في جلسة جمعتهم مع اصدقائهم نك وجوردان ولكن يفشل كاتسبي في اقناع دايزي وحثها على الاعتراف بهذه العلاقة فتنهار دايزي فيغادر كاتسبي ودايزي الجلسة ويركبان سيارة كاتسبي ويتبعهم توم زوج دايزي في سيارته مع نك و جوردان، وفي طريقهم الى مكان مكب النفايات الصناعية اكتشفوا بأن سيارة كاتسبي صدمت ميرتل صديقة توم وقتلتها، وفي اليوم التالي يخبر توم زوج ميرتل جورج بأن كاتسبي هو الذي صدم ميرتل وفر هارباً، فيستنتج جورج زوج القتيلة بأن سائق السيارة كاتسبي هو عشيق زوجته، فيقوم جورج بتتبع كاتسبي إلى قصره ويقوم بأطلاق النار على كاتسبي وعلى نفسه مؤدياً إلى مصرعهما الاثنين في حين يعلم نك لاحقاً من كاتسبي قبل موته بأن دايزي هي التي كانت تقود السيارة وقت وقوع الحادث ولكن كاتسبي ينوي ان يتحمل المسؤولية نيابةً عنها لحبه الكبير لها ،.وهنا تظهر الحقيقة في تداعي لكاتسبي وكشفه عن القاتل الحقيقي لميرتل عند وقوع الحادث فقد كانت دايزي المنهارة التي فقدت السيطرة على قيادة السيارة عند ظهور ميرتل المفاجئ في الطريق حيث توهمت ميرتل ان من يقود السيارة هو توم عشيقها الا انها دايزي في الحقيقة

ان لمشهد التداعي الذي رواه كاتسبي في المرحلة الاخيرة من القصة وقبل مقتله لصديقه نك يوضح حقيقة ما حدث من خلال كشف هوية القاتل دايزي وليس كاتسبي باعتراف الاخير لصديقه نك و كما اعتقد المشاهد ايضا عندما رأى الحادث حيث اخفى المخرج جزءا من حقيقة المشهد الذي فسره كاتسبي بان دايزي هي التي كانت تقود السيارة وليس هو ،مما يكشف عن دور نسق التداعي في احداث المفارقة بين مايعلمه المشاهد وبين ما كشف عنه كاتسبي اي سردين مختلفين فخلق ذلك تحولا في وجهة نظر نك و المشاهد وصدم كل منهما نحو موقف كاتسبي وديزي والكشف عن معلومات كانت غير معروفة من اجل تحقيق المفاجأة والتواتر الذي يبلغ مداه عندما ترحل دايزي مع زوجها وتتخلى عن كاتسبي الذي يلاقي حتفه لجريمة لم يقترفها . ان

تتعدد انساق التداعي وتواليها في هذا الفيلم لا ندرك معناه الا بمساعدة الراوي الذي لو لا لما امكن المشاهد من تدارك الاحداث.

-اما في فيلم العائد للمخرج المكسيكي اليخاندورا غونزاليز انتاج 2015من بطولة ليوناردو دي كابيرو وتوم هاردي وويل بولتر ودومينال غليسون ، تدور أحداثه في عام 1823م ومستوحاة من قصة حقيقية لحياة صياد الفراء هيو غلاس.

ملخص الفلم:

بنيت على تذكر الاحداث الماضية بعد تعرض الاب هيوغلاس صائد الفراء الى مواجهة شرسة مع دب ضخم اصابته بجروح بليغة جدا فيتخلى عنه اصدقائه بسبب تهديد الهنود الحمر القريبين من المكان فيقرروا مغادرة المكان وترك ابنه معه واثنين من المكلفين بحماية الاب لقاء مكافاتهم بمبلغ عند عودتهم فيتعرض الاب هيو وابنه الى الغدر والخيانة ويقتل الابن ويظل الاب يواجه مصيره المجهول فيعود لينتقم من قاتل ابنه الوحيد

التحليل:

الفلاش باك في الفلم يتوافق في استخدامه كما في فلم (كاتسبي العظيم) عبر سلسلة من ذكريات الماضي تتقاطع مع الحاضر في حياة الصياد هيو تبدا بمقتل الابن وكيفية استعادة الاب لصحته بعد ان يترك وحيدا يحتضر فينتقل في رحلته متشبها ببطل الاوديسا أوديسيوس باحثا عن طريق العودة الى مكانه الاصلي لكي ينتقم من قتلة ابنه الوحيد حيث تلعب ذاكرة الاب مكانة كبيرة معززة بالمونولوج الداخلي له في اعادة تشكيل وضعه الحالي عبر تذكر الماضي وعلاقته مع زوجته وابنه وكيف يستمد الاب منهما القوة والثقة ليبقى على قيد الحياة متذكرا عبارات زوجته المتوفاة ويحفز لديه الدافع للبقاء والانتقام من قتلة ابنه الوحيد

حيث نرى تكرار التداعي والتفكير بالماضي اثناء مرض هيو بعد تعرضه للإصابة ويستذكر زوجته وكلماتها عن الحياة والايمان

ويستمر هذا الاستذكار المتعدد للبطل نفسه بصفته الرواي للاحداث ايضا على شكل استرجاعات تتولد وهو مستلقي في نومه من الاسترجاع الاول وفي صورة ضبابية رمادية بين الحلم واليقظة بالتبادل بين ماضي هيو (حياته مع زوجته وابنه ،وحاضره(الذي يجاهد فيه للبقاء على قيد الحياة). وتعد هذه الانساق بمثابة منظومة من الافكار والاحاسيس تتشكل وتنضوي تحت سياق الاحداث الذي يغزل القصة

بنعومة شعرية وليس هلوسة واحلام مما يجعل فلم العائد نصا سرديا ابداعيا تلتحم فيه انساق التداعي والتخيل في بنية ملتحمة من نسق وسياق ومنسوجة بإحكام فحواها (إنَّ النص الإبداعي يرجع إلى نسق وسياق، وبين النسق والسياق عَلاقةٌ جدلية تفاعلية؛ فالنسق متَّصِل بالتشكل عبر التراكم التاريخي لمنظومة الأفكار والعلامات، والتشكل يحدث خلال سياقات، والسياقات متصلة بأنساق قيمية وثقافية)(محمود السعران 1997م ، ص265) ويُلاحظ مما سبق أن العَلاقة بين السياق والنسق هي عَلاقة الجزء بالكل "فالعالم الفلمي اذن يعيد تكوين العلاقات المكانية والزمانية للعالم الواقعي .....وهذا واحد من اكبر اسباب هيبة السينما النوعية واصالتها المطلقة اذا ما قورنت بكل الفنون الاخرى "(مارسيل مارتن ،2017م،ص 229)

-فيلم حياة باي اخراج انج لي انتاج 2009م مستوحاة عن رواية لنفس الاسم للكاتب يان مارتل ومن بطولة كل من سوراج شارما، عرفان خان

ملخص القصة :

تدور أحداث الفيلم الثلاثي الابعاد عن صبي في السادسة عشر من عمره يُدعى بيسين موليتوراو باي بايتل، ينتقل مع اهله من الهند الى كندا فتتحطم سفينتهم في المحيط الهادي وينجو باي من الموت مع النمر البنغالي اسمه ريتشارد باركر يعيش باي رحلة قاسية بعد تحطم السفينة يتداخل فيها الحلم مع الواقع

التحليل :

يواجه بطل الفيلم (باي) مصيره القاسي مع شدة المخاطر في حياة يعيشها في رحلة خلال 227 يوما وسط البحر، وتحيطه عدد من الحيوانات المتوحشة (الحمار الوحشي والقرد والضبع والنمر) والتي تبدأ فيما بينها صراعا عنيفا من أجل البقاء حتى يتمكن النّمر من افتراسهم جميعا ليبقى وحده بمواجهة مع باي.

وفي نهاية الفيلم عندما يلتقي به افرادا من الشركة تبدو روايته اقرب الى الرؤية الافتراضية مما الى الحقيقة ويشعر المشاهد ايضا بالتداخل والغموض بين الاحداث هل هي حقيقة من وجهة نظر باي ؟ ام انها هذيان بسبب ما وقع له من احداث .ان افلام مثل (كاتسبي والعائد وباي)تجعلنا متاكدين بدون شك ان السينما تدعم قدراتها الدرامية بلغة تعبيرية بطريقة اكثرا تعبيرا وجمالا ويتأكد ذلك ايضا من رؤية ليون موسيناك (ان الفن السابع يحافظ على احتكاكه بالواقع ، ثم يحول الواقع ليجعله سحرا (هنري اجيل ،1980، ص65) وليس هذا فقط بل يمتد هذا الى ان السينما عالما من

الخيال بل (ان السينما تخلق واقعا خاصا لا علاقة له بالواقع الحقيقي الذي يعيشه البشر)(هنري اجيل ،1980م،ص 23)

النوع الثالث:- الذي يتميز عن الانواع الاخرى بكونه يضفي على الشخصية بعدا وعمقا اكثر عند مقارنته بالأنواع المذكورة ويكون عبارة عن بضع فقرات من التداعي , وذلك لأنه قصير جدا , وهو لا يكاد يقاطع سياق القصة .

-فلم الخطايا : للمخرج العربي حسن الامام انتاج 1962 م تمثيل مديحة يسري (احسان الام)، عماد حمدي (زوج احسان)، عبد الحليم حافظ(حسين الابن)

ملخص القصة:

عندما يفكر الابن الاكبر حسين (عبد الحليم حافظ)بالزواج من زميلته في الكلية سهير(نادية لطفي)وعلى اثره تحدث مشادة كلامية مع والده عماد حمدي بسب رفض الاب هذا الزواج اذ يفكر الاب بزواج الفتاة من ابنه الثاني احمد (حسن يوسف)الاخ الصغير لحسين مما يدفع الاب بمصارحة حسين بكونه ليس ولده الشرعي بل هو لقيط فيترك البيت على اثر ذلك مما يدفع الام مديحة يسري بالبحث عن حسين ومصارحته بالسر الذي احتفظت به سنيين طويلة وانها امه الحقيقية ولكنه ولد من رجل اخر كانت قد اقامت معه علاقة جنسية بسب ظروف قاسية مرت بها اثر معاملة الزوج القاسية ،وحاول الرجل ابن عمتها اصلاح الموقف بالزواج الا ان موته في حادث سيارة منع ذلك

التحليل :

تستحضر الام ذكرياتها عن العلاقة الغير شرعية مع ابن عمتها عندما تتذكر في مشهد التداعي الى الوراء في سنين خلت كيف سقطت في الفاحشة بعد مشاهدتها لمشهد يجمع زوجها عماد حمدي مع عشيقته وهذا المشهد نراه ولكنه ليس متكاملا في المشهد الافتتاحي لفيلم الخطايا ثم يتكرر مرة ثانية بشكله النهائي عندما تستحضره الام امام ابنها لتقنعه بانها اخطئت وانه ابنها ليس باللقيط

- فلم الخائنة للمخرج ادريان لي انتاج 2002م تمثيل ريتشارد كير (الزوج)،ديان لين (الزوجة الخائنة) ، اوليفر مارتينز (الحبيب) وأن معاني الوحدات لا يمكن وصفها أو تحريرها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها. فالسياقات والمواقف التي تقع فيها الكلمة، هو الذي يحدد معناها، ويوضح دلالاتها.

ملخص القصة: يطلعنا المشهد الافتتاحي للفلم بجو عاصف تتعرف الزوجة كوني (دايان لين)على الشاب بول (اوليفر مارتينز) الاصغر منها عمرا بعد اصطدام الاثنان مع بعضهما البعض دون قصد وعدم التركيز حاولت المرأة الحصول على تاكسي والذهاب الى البيت دون جدوى وبالرغم محاولات الشاب لمساعدتها في الحصول الى تاكسي فعرض عليها الدخول الى شقته لمعالجة اثار الخدوش على ساقيها بسبب سقوطها على الارض وتتطور العلاقة بينهما الى علاقة جادة وحميمية يكتشف الزوج بول (ريتشارد كير)خيانة زوجته بعد مر اقبته لها من قبل المخبر السري ويندفع الزوج بعصبية الى قتل الصديق الشاب والقاء جثته في مكب النفايات خارج البلدة.

التحليل:

ان نسق التداعي في الفيلم تستذكره الزوجة في نهاية الفيلم في مشهد العودة الى الوراء الى بداية هذه العلاقة عندما وافقت على طلب الشاب بدخولها شقته فتلوم نفسها على تصرفاتها وتستحضر اول لقاء بينهما في بداية الفلم عبر مشهد التداعي فبسب موافقتها ودخولها الشقة لم يحدث كل ذلك فنرى الزوجة في نهاية الفلم تستدعي مشهد البداية وتفكر ماذا لو انها استقلت التاكسي بالفعل وذهبت الى بيتها واعتذرت عن تلبية دعوة الشاب لعاشت حياتها سعيدة مما يؤكد ان التفكير في الماضي واستعادته مرة ثانية قد يمنح الشخصية وجهة نظر مغايره فيما لو انها اتخذت موقفا ينقذ زواجها من الانهيار ويجنب زوجها اقتراف جريمة قتل ،مما يؤكد حاجة انساق التداعي والتخيل الى السياق لتأكيد معنى جديد ووجهة نظر جديدة من خلال ارتباط هذه الانساق بالسياق الذي وردت فيه مما يمنحها بعدا اوسع في التعبير والمعنى وليس مشهد تذكر لماض فقط فأنساق التداعي لا تكتسب معنى وتفسير الا بوجودها في السياق.

- فلم البعد الاخر للمخرج جون لي هانكوك انتاج 2006 تمثيل ساندار بوك (ليف ان)، كوينتون آرون (مايكل الولد بالتبني) ، تيم ماكجرو(شين)

ملخص القصة :

وهو من تأليف مايكل لويس ومبني على قصة حقيقية، وتتناول أحداث الفيلم قصة شاب فقير اسمه مايكل اوهير(كوينتون ارون) لم يتلقَ قدراً كافياً من التعليم تتبناه احدى الاسر الامريكية التي تعطف عليه وتعامله امهم المدعوة لي (ساندارا بولك) كابنها وتحقق رغبته في حياة كريمة وهانئة .

التحليل :

يتجلى مشهد التداعي للفيلم عندما يحصل مايكل على سيارة وفي اول جولة لمايكل مع ابنهم الصغير يرتكب حادث بالسيارة ويصاب الابن بجروح خطيرة وتستدعى الام الى مكان الحادث مذعورة وينقل الابن الى المستشفى لمعالجته، ثم يخبر الطبيب الام انه وضع الطفل بخير ومستقر بسبب نجاته بأعجوبة من تأثير المصدات الهوائية العنيفة الموجودة في السيارة فهناك من منع وصولها اليه وتدرك الام جيدا ان هذه المصدات موجودة في السيارة فكيف انها لم تعمل ،وهنا تسال مايكل (فماذا فعلت عندما تعرضتم للحادث)اجابها مايكل بحزن شديد (لقد تصديت لخروج المصدات الهوائية بيدي)وهنا يعود مايكل الى الوراء ويتذكر المشهد الذي يظهر فيه مايكل والابن اثناء الحادث ويضع مايكل يده باتجاه المصدات الهوائية مانعا وصولها الى الابن جونير ثم تعود الكاميرا الى الام ومايكل فتظهر يد مايكل مجروحة وعليها كدمات دموية .

النوع الرابع: التداعي المفترض(وهو نوع جديد استقرائته الباحثة من خلال تحليلها)

-فلم تكفير للمخرج جون رايت انتاج 2007م، تمثيل كايت نايتلي(سيسيليا)،جيمس مكافوي(روبي تيرنر)،سيرشا رونان(بريوني تاليس)

ملخص القصة:

الفيلم يتحدث عن علاقة الحب بين ثلاثة اقطاب من روبي تيرنر ابن مدبرة المنزل وسيسيليا واختها الصغرى بريوني تاليس وفي المشهد الاول نرى احتفالية لعائلة تاليس انظم روبي اليها ، وطلب روبي من بريوني إيصال رسالته الى اختها سيسيليا ولكنه أعطاها الرسالة الخطأ، ولكنه أدرك ذلك بعد فوات الأوان. فقرأت بريوني الرسالة سراً بسبب فضولها ، وبالتالي، ثم أعطت الرسالة، من دون الغلاف، لسيسيليا، التي غضبت وأحرجت من قراءة الخطاب. وتاكدت شكوك بريوني اكثر تجاه نوايا روبي عندما تشاهد لقاءا حميميا بين اختها وروبي في امسية للعشاء جمعت بين الاثنين وقد اقتنعت بريوني لاحقاً ان روبي مجنون بالجنس ، عندما استضافة العائلة اقاربها المكونة من فتاة في عمر المراهقة مع شقيقيها التؤام بسب معاناتهم من طلاق والديهم ففي احدى الليالي تهرب هذه العائلة في الليل ويتم استدعاء الشرطة ويتم البحث عنها من قبل الجميع بما فيهم روبي وفي اثناء البحث تشاهد بريوني رجلا في الظلام يهاجم قريبتها لولا ويهرب ولم تتبين ملامحه بوضوح من قبلها وحتى من قبل لولا نفسها التي انكرت معرفتها بالرجل ،الا ان بريوني ادعت بان ذلك الرجل الذي هرب هو روبي نفسه واكدت للشرطة ذلك واستشهدت بلقاءات روبي وسيسيليا التي

شهدتها. واعتقل روبي بناءا على هذا الادعاء الذي عاد بعد ان وجد التوائم بأمان ولا يعرف شيئا عن واقعة الاغتصاب المزعومة ويتم اعتقال روبي وتمضي الاحداث تباعا لتقع الحرب العالمية الثانية 1945وينضم روبي الى الحرب بعد الافراج عنه ويلتقي بحبيبته سيسيليا وتتقد جذوة الحب بينهما من جديد وتصبح بريوني ممرضة تبلغ من العمر18 عاما ثم تتلقى دعوة لحضور عقد قران قريبتها لولا وبن عمها بول مارشال الا ان روبي لدى مشاهدتها مشهد الزفاف تستذكر واقعة الاعتداء المزعوم الذي تعرضت له لولا في مشهد ارتجاعي ليلة الحادث وبان ابن عمها بول مارشال هو الذي كان برفقة لولا وليس روبي وعليه تستجمع بريوني شجاعتها وتستعد لمقابلة سيسيليا لتعتذر منها وتوضح لها خطائها والظلم الذي الحقته بروبي وتكون مجادلة بين الشقيقتين ويسمعهما روبي الموجود في غرفة سيسيليا بالصدفة ويقابلها بغضب ويطلب منها كتابة هذا الاعتراف حول بول مارشال الى عائلتها والسلطات المختصة الا ان بريوني تجيبه بان بول اصبح الان زوجا للولا ولأيمكن ان تسلمه زوجته للسلطات .

التحليل :

عندها تتحول احداث الفيلم في عنوان مكتوب الى عام 1999 م نرى سيدة عجوز (الممثلة فانسيا رديغريف) تتحدث عن روايتها في مقابلة تلفزيونية، والتي هي سيرة ذاتيه عن حياتها ،وتسجل اعترافها بالندم لاتهامها لروبي بارتكاب جريمة الاغتصاب ولم تستطع اصلاح هذا الذنب وان نهاية الرواية التي انتهت بعودة علاقة الحب بين روبي وسيسيليا هو مجرد افتراض من خيال بريوني لتكفر عن ذنبها تجاههم حيث مات روبي بتسمم الدم قبل لحظات من اجلائهم لانتهاء الحرب وكذلك غرقت سيسيليا بسبب انفجار انابيب المياه في احد مخابئ الحرب . حيث تتجلى مجموعة انساق التداعي والتخيل عبر مجموعة من المشاهد (مشهد الحب والعودة بين روبي وسيسيليا على شاطئ البحر والنهاية السعيدة هذه لم تكن حقيقية بل استوحتها بريوني من المكان الذي راته في البطاقة البريدية التي اعطتها سيسيليا لروبي ليلة القبض عليه قبل سنوات عديدة لتؤكد رغبتها للقائه في هذا المكان ربما في يوم من الايام ، ان مشهد التداعي الذي افترضته بريوني في لقاء الحب بين اختها وحبيبها هو نهاية مفترضة وخيالية اختارتها الكاتبة لروايتها لتكفر عن ذنبها للتفريق بين الحبيبين وهو نفس اسم الرواية (التكفير)

بالإضافة الى ذلك ان مشاهد الاسترجاع والاستحضار تمثلت ايضا بالعودة الى مشهد ارتكاب جريمة اغتصاب الشابة (لولا) المبني على اكذوبة بريوني لتكيد لروبي الذي يحب اختها وتأسست الاحداث على كذبة بريوني التي نتج عنها استبعاد روبي

وذهابه الى الخدمة العسكرية بدلا من اكمال دراسته في الطب فضلا عن كونها السبب في ان اختها سيسيليا التي اصبحت ممرضة في معسكرات الحرب .

ان الشعور بالذنب لكاتبة رواية التكفير دفعها الى استحضار مشاهد اخرى من وحي خيالها فقط في كونها تصالحت مع اختها وحبيبها روبي وتفترض انها زارت اختها في شقتها وقابلت هناك روبي حيث عادت علاقة الحب بين اختها وحبيبها مرة اخرى .مما يمنح انساق التداعي والتخيل في فيلم التكفير رؤية مفترضة جديدة من وجهة نظر صاحبها قامت على ايهام المشاهد بنهاية غير حقيقية للتخلص من الشعور بالعذاب والذنب مما يمنح هذا الاستخدام لانساق التداعي والتخيل في الفلم معنى يشبه (التطهير) لدى ارسطو والذي استمدت القصة العنوان لتأكيد معنى التكفير.

النتائج

1-تعتمد انساق التداعي والتخيل على القطع المتبادل واختيار وسائل الانتقال بين الاحداث الماضية والحاضرة بالرغم من اختلافها الزمني والمكاني لتحقيق التمهيد والسلاسة عند سرد الماضي من خلال الانتقالات وتغيير المكان ومظهر الشخصيات .
2- تتميز انساق التداعي والتخيل القائم على مشهدين او اكثر وربما مجموعة فصول بتعدده وتعقيده اكثر من الانواع الاخرى المحددة بمشهد واحد لكونه يتصف بتعدد الشخصيات و دوافعها مما يتطلب من المشاهد تركيزا اكثر صعوبة من غيره .
3- ان تتعدد انساق التداعي والتخيل وتعدد الازمنة والامكنة التي ترتبط الاحداث فيما بينها وتداخلها مع بعضها يضفي بعدا جماليا وانفعاليا على سرد القصة .
4- ترتبط فاعلية انساق التداعي والتخيل بهيمنة تعبير المنولوج وصوت الراوي الذي يضاعف القيمة الدرامية للانساق مما يمنحها فهم اوضح لأحداث الفلم فتعليق الراوي هو الذي يوحدها ويقودها وينسج جسور التواصل مع المشاهد بالأخص عند تعدد هذه الانساق على مستوى القصة.
5- تستند انساق التداعي والتخيل الى احداث ذهنية لم تحدث من قبل للشخصيات مما يضفي على استخدامها بعدا افتراضيا تخلقه شخصيات الفلم نفسها للتعبير عن فلسفتها في الحياة والتخلص من عقدة الذنب.
6-يعد استخدام انساق التداعي ضروريا في الفلم للتعريف بوجهة نظر الشخصية و دوافعها وطريقة تفكيرها مما يجعل هذه الانساق مصدرا عميقا للكشف عن تاريخ الشخصيات ودوافعها

7- يعاد تكرار مشهد التداعي والتخيل نفسه مرة ثانية في الفيلم ولكن مع بعض التعديل للموقف السابق كموقف بديل تفكر به الشخصية كموقف جديد ومغايرا تماما للموقف الاصلي مما يمنح الشخصية التفكير مرة ثانية في الماضي لشعورها بالندم للموقف السابق او القديم.
8- لانساق التداعي والتخيل دورا مهما في الكشف عن معلومة غائبة او تصحيحيها فتخلق مفاجأة غير متوقعة .
9- تحتاج انساق التداعي والتخيل الى السياق لتفسير معناها وارتباطها بالأحداث في الماضي او الحاضر او المستقبل .

الاستنتاجات:

1- يؤثر تعددية انساق التداعي والتخيل وتجاوزه المشهد الواحد الى مجموعة مشاهد في الفلم على نوع السرد الذي يحتويه، بوصفه يتجاوز السرد التقليدي(او التتابع)الذي يحتوي مشهد واحد فقط للتداعي في حين يعتمد هو على سرد التداخل لكثرة وتعدد مشاهد العودة الى الماضي.

2-تمنح انساق التداعي والتخيل رؤية متعددة عن شخصيات الفلم مما يمنح المشاهدين قراءات متعددة عن طبيعة الشخصيات.

3-استخدام الحوار والمونولوج والتعليق يضفي ابعادا وظيفية و جمالية لانساق التداعي والتخيل لترتقي بها الى لغة التشكيل الشعري .

4- تعدد انساق التداعي والتخيل مرهون بشكل كبير بتعدد وجهة نظر الشخصيات في استحضارها مشاهد الماضي لما له من اثر كبير في تحديد دوافعها وافعالها.

5- حققت انساق التداعي والتخيل قدرا كبيرا من المفارقة والمفاجأة لاحتمالية ظهور مواقف او احداث مغايرة لما سبق مما يتيح ابعادا جديدة تعبر عن فلسفة في الحياة.

6- تسهم انساق التداعي والتخيل في تحفيز قدرة المشاهد الذهنية للربط بين المشاهد المتعددة وتفسيرها مما يمنح مشاهدة الفلم تفاعلا وتواصلا اكبر على مستوى التفكير.

اولا/ المصادر والمراجع بالعربية :

1-ابن منظر، معجم لسان العرب

2-اجيل ، هنري ،علم جمال السينما ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ،1980م

3-ادمون ، جاك، جماليات الفلم ،ترجمة ماهر تريمش ،هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ،ابو ظبي ،2011م

4- آدامز، روي، لغة الصورة في السينما المعاصرة ، ترجمة سعيد عبد المحسن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1992م 5-السعران ،محمود ،علم اللغة مقدمة القارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة ، 1997م.

5- القاسمي ، احمد ، جمالية الحكي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية منشورات وزارة الثقافة و المؤسسة العامة للسينما ،سوريا ،دمشق ،2011 م

6-ايزنشتاين ، سيرجي ، الاحساس السينمائي ، ترجمة سهيل جبر ،مطابع الامل، بيروت ،1975م

7- باشلار، غاستون، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات ،بيروت ،1980م

8-عبد النور، جبور، المعجم الادبي ،دار العلم للملايين، لبنان ،ط2، 1984م

9- بورنوف ،رولان ، ريال اونيليه / عالم الرواية ،ترجمة فؤاد التكرلي ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1994م

10-عبد العزيز السيد ، علاء، مشورات وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما ، سوريا، دمشق ،2010م

11-علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان ،ط1، 1985م

12-عياد ،سامي حنا ،شرف الدين علي واخرون ، معجم اللسانيات الحديثة ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، 1997م

13-كريس ، نانسي واخرون ،تقنيات الكتابة في القصة والرواية ،ترجمة عبد لجليل جواد ،دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع ،سوريا ،اللاذقية ،ط2 ،2007م

14- جانيتي ، لوي دي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي ،دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1981م

15- لوتمان، يوري، مدخل الى سيميائية الفلم ، ترجمة نبيل الدبس ،مطبعة عكرمة ، دمشق،1989م

16-مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية، ترجمة سعيد مكاوي ، اقلام عربية للنشر والتوزيع ،القاهرة 2017م

17-ميتري ، جان ،علم نفس الفن وعلم جمال السينما / القسم الثاني ترجمة عبد الله عويشق ، منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، 2000 م

ثانيا/المصادر الاجنبية :

1-(Hartman & Larid, 1983p 62)

2-Jacques Aumont (et autres:Esthetique du film pp77

Roger Odin et production dessens; Amand Cdin
3-Editeur,paris,1990 pp65

ثالثا/المواقع الالكترونية:

1-امين صالحhttps://alwatannews.net/article/447861

2-معجم المعاني الجامعhttps://www.almaany.com/ar/dict/ar-/5

3- معجم الغني
https://www.arabehome.com/mojam/q/%D9%85%D8%A7