مجلة فنون جميلة

العدد السابع

© 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: السابع
تاريخ الطبع: 2024
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أ.م.د علي مولى سيد	**رئيس التحرير**	**سمعية ومرئية**	**جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة**
أ.م.د. قاسم جليل مهدي	**مدير التحرير**	**تربية تشكيلية**	**جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة**

مدقق لغة انكليزية/ أ.د فداء محسن المولى
مدقق لغة عربية/ أ.م.د وصال قاسم غباش
الامور المالية / السيد علي حسين عطوف
مسجل بيانات المجلة / ريم كريم محسن
متابعة الموقع الالكتروني / م.م مصطفى كريم نجم
امين الصندوق / محمد جاسم زناد
الملحق الجمالي اشراف ا.م.د. عبد الكاظم علي خلف
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.م.د علي مولى سيد	رئيس التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	alimola@uowasit.edu.iq
2	أ.م.د قاسم جليل مهدي	مدير التحرير	تربية تشكيلية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qalhossaind@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 فاضل عرام لازم	عضو	تربية فنية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
9	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma16@gmail.com
10	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن+	Husni_a_k@hotmail.com
11	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم/ الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
12	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiraradhi@gmail.com
13	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	أ.د. نشأت مبارك صليوا عادل خليل ابراهيم	تزامنية الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة	36-1
2	أ.م.د عباس تركي محيسن	الابعاد المعرفية في مرحلة التحليل والتركيب عند التكعيبية وفق نظرية بلوم جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة قسم التربية الفنية	62-37
3	أ. م.د. فاضل عرام لازم	تقويم النشاطات الفنية في المدارس الثانوية لمحافظة واسط من وجهة نظر مدرسي مادة التربية الفنية	86-63
4	أ.م.د. نور سعيد جبار الخزاعي.	ثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي العراقي المعاصر	111-87
5	أ.م.د. وعد عبدالامير خلف	سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي	139-112
6	م. م آلاء عبد الحميد محمد م. م فيلق فتحي محمد علي	الابعاد الجمالية للشكل الفني في عمارة ما بعد الحداثة (فرانك جيري نموذج)	163-140
7	م.م .عقيل إخليف خريف	الأسس الفكرية لتحولات الفنون التشكيلية والعمارة في حقبة ما بعد الحداثة	176-164
8	م . بهجت عبد الواحد عبد الله	القوة الناعمة وتمظهرها في الدراما التلفزيونية المسلسل العربي (التغريبة الفلسطينية) انموذجاً	207-177
9	اية وسام حمزة أ. م. د شيماء حسين طاهر	توظيف الاشكال الهندسية ودلالاتها في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية (لعنة بيضاء انموذجاً)	241-208
10	محمد رعد احمد أ.د. تحرير علي حسين	الطابع التراجيدي في الرسم الاوربي الحديث	263-242

11	مصطفى محمد باقر أ.م.د. فاضل عزّام لازم	جماليات التلقي في عروض مسرح الطفل على وفق نظرية القراء والتلقي (مسرحية كلكامش الذي رأى انموذجا)	281-264
12	ناصر عَبد الحُسين زبين أ.م.د. شيماء وهيب خضير	حَتمية الإِختلاف وَالتَقَنية وَإِنعكاسها في التَشكيل المُعاصر	309-282
13	نبراس علي حسون صادق المرياني	السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل في التربية الفنية لطلبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد	336-310
14	الدكتور محمد سمير محمد	(التحولات الجمالية والمتغير التقني في مسلسلات الرسوم المتحركة)	355-337
15	م. م. علي اسماعيل الجاف	دور التعريب والترجمة واللغة الانجليزية في الفنون التشكيلية : علم الجمال انموذجا	374-356
16	أ.م.د. علي مولى سيد	كلمة رئيس التحرير	381-375

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)))

اقرُ 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 .

تزامنية الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة

The synchronization of performance and scene action in postmodern theater performances

أ.د. نشأت مبارك صليوا
عادل خليل ابراهيم

كلية الفنون الجميلة_ جامعة الموصل

Adel Khalil Ibrahim
DR. Nashat Mubarak sliwa

https://orcid.org/6939-2048-0002-0000

07703026509
07707494128

adel.22fap1@student.uomosul.iq
nashat1978@uomosul.edu.iq

College Of Fine Arts , University Of Mosul, Iraq

ملخص البحث :
ان الأداء التمثيلي قد انفتح على مفاهيم جديدة وموسعة من خلال استيعاب العديد من العلوم والتلاقح معها وتوظيفها في بنيته من أجل الوصول الى خلق معطيات جمالية وفنية جديدة قادرة على التعبير عن المضامين التي يحملها الممثل، والمتمثلة برسائل العرض وبشكل اكثر فاعلية نظرا لما آلت اليه الموضوعات من تداخل والتباسات عبر تطور الزمن، فكان لمفهوم التزامنية التأثير الفاعل في تطوير عمليات الأداء واتساعه وخصوصياته، ومحاولته التعبير عن المضامين والتفاعل معها، ومن خلال ما تقدم من إيضاح فقد استمد الباحث موضوع بحثه (تزامنية الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة) وتأسيساً على ما سبق فقد قام الباحث بتقسيم دراسته الى أربعة فصول وهي كالتالي:

الفصل الأول وقد تضمن الإطار المنهجي الذي اشتمل على مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه، وأهدافه، وحدوده، وتحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً.

أما الفصل الثاني فانقسم الى مبحثين ،الأول بعنوان التزامنية في الفكر البنيوي والنظرية النسبية، أما الثاني فهو تزامنية أداء الممثل وعناصر الفعل المشهدي. ثم توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

اما في الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث واحتوى على عينة البحث ومنهجية البحث ثم تحليل العينة. اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث ومناقشتها، نذكر أهمها:

1. تحققت التزامنية من خلال تداخل الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، سواء على مستوى التداخل بين الممثلين والتشكيلات الجسدية أو على مستوى الترابط بين عوالم الخشبة وصالة المتفرجين كما حدث في مشهد خروج الممثلين الذين يؤدون أدوار الولادات وتداخلهم بأداءاتهم الجسدية مع البطل مسعد.

2. فتحت التزامنية عمليات الأداء التمثيلي نحو آفاق من التجاور والترابط بين عناصر الفعل المشهدي التي تناغمت لتقدم صور مشهديه مبتكرة وخلاقة تسهم في صناعة جذب بصري للمتفرج نحو أفق الحدث الأدائي التمثيلي في جميع مشاهد العرض المسرحي.

بالإضافة إلى الاستنتاجات، وأهمها:

1. تسهم التنوعات التي تخلقها التزامنية في توظيف اشكال متعددة في آن واحد تمنح للأداء تنوع بصري يزيد من فاعلية المعنى بالنسبة للأداء والتلقي والجذب بالنسبة للمتفرج.

2. عملية تضمين مستويات متعددة من الزمن داخل نسق الأداء التمثيلي يمنح للأداء فاعلية حركية مستمرة وينبي منظومة لا نهائية من الأحداث.

لتليها المقترحات والتوصيات التي قدمها الباحث من أجل الإفادة منها في مسيرة البحث العلمي والمجال التطبيقي، وأختتم البحث بثبت المصادر والمراجع ثبت المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : التزامن ، الأداء، ما بعد الحداثة .

Abstract :

Theater performance has opened up to new and expanded concepts by absorbing and cross-breeding with various sciences and employing them in its structure in

order to reach the creation of new aesthetic and artistic data capable of expressing the contents carried by the actor, represented by the messages of the performance and in a more effective way due to the development of topics into overlaps and ambiguities over time. The concept of synchronicity has had an effective impact on the development of performance processes, its expansion and its characteristics, and its attempt to express and interact with content.

Based on the foregoing, the researcher derived the subject of his research (Synchronicity of performance and scenic action in postmodern theater performances). Based on the above, the researcher divided his study into four chapters; the first chapter is dedicated to the methodological framework. This chapter included the research problem, the importance of the research and the need for it, its objectives, its limits, and the identification and definition of terms procedurally.

Chapter II tackles the theoretical framework of the research. It was based on two sections, the first of which was entitled Synchronicity in Structural Thought and Relativity Theory, and the second of which was entitled Synchronicity of Actor Performance and Elements of Scenic Action, which discussed the elements of the action that establish the synchronous scene in the theatrical performance. Chapter III included the research procedures and contained the research sample, the research methodology, and then the analysis of the sample. Chapter four included the research results and their discussion, including the most important of which are:

1_Synchronicity was achieved through the overlap of the general with the specific and the subjective with the objective, whether at the level of overlap between the actors and the physical formations or at the level of the link between the worlds of the stage and the audience hall, as happened in the scene of the exit of the actors who play the roles of births and their overlap with their physical performances with the hero Masoud.

2_Synchronicity opened up the processes of theatrical performance to horizons of juxtaposition and connection between the elements of the scenic action that harmonized to present innovative and creative scenic images that contribute to creating a visual attraction for the viewer towards the horizon of the theatrical performance event in all scenes of the theatrical performance.

In addition to the conclusions:

1_The diversities created by synchronicity in employing multiple forms at once give the performance a visual diversity that increases the effectiveness of meaning for performance, reception, and attraction for the viewer.

2_The process of embedding multiple levels of time within the performance structure gives the performance continuous kinetic effectiveness and reveals an endless system of events.

The researcher presented a set of recommendations and suggestions that can be benefited from in the course of scientific research and the applied field.

References

The research concluded with a list of sources and references.

Keywords: Synchronization, Performance, Postmodernism.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

- **مشكلة البحث:**

ان النزوع نحو معالجة الزمن على وفق المقتضيات الفنية داخل العمل الفني يأتي من كونه يعد الفاعل الأهم الذي بموجبه تتم صياغة العلاقات بين البنى المؤسسة للشكل الكلي النهائي للصورة الفنية ومعناها، فالزمان يمتلك أشكالاً متباينة من حيث البساطة أو التركيب والتعقيد، وأكثر الأشكال تركيباً هو الشكل التزامني والذي بموجبه يحاول الفنان البحث في العوالم والأزمنة غير المألوفة عن المدهش والمغاير وخلق قيم ترابطية بين مشاهد منفصلة من تلك العوالم ليشكل منها حدثاً انياً لا تحده تقسيمات زمنية ويمتلك دلالة ومعنى واحد.

ان التجربة التزامنية في العمل الفني تتمحور حول اللحظة الآنية وعملية الوعي بهذا الآن أو بهذه اللحظة الحاضرة التي يجب أن تكون لحظة مزدحمة بالمعنى لكونه يمثل انعكاساً للامتداد الزمني بكل ابعاده، لحظة قادرة على مشاكسة الذهن من خلال قدرتها على استيعاب مجموعة أزمنة مترابطة يتم بموجبها تشكيل الصورة التزامنية داخل الفضاء الفني، حيث يكون للزمان الأهمية في ترابط مقومات وعناصر تلك الصورة بكل ابعادها سواء على مستوى الابعاد المادية أو الأبعاد الذهنية، فهو يخلق نوع من العلاقات والتوافقات بين عناصر متعددة في آن واحد ليصل بالصورة الفنية الى التنوع والتعدد .

لقد استطاعت التزامنية ان تجري تحولات متعددة في الانساق الدلالية في المسرح من خلال خلخلتها للزمن وحركيته والذي ينعكس على حركية العناصر المؤسسة للفعل المشهدي المسرحي، مما جعل اللحظة الأدائية قادرة على استيعاب كل تلك العناصر المتفاعلة فيما بينها في لحظة معينة من أجل تقديم تصورات جمالية وفكرية متقدمة في عمقها وطروحاتها المعرفية، فالاتفاقات الزمنية التي تحدث بين الممثل وأي عنصر آخر من عناصر الفعل المشهدي بإمكانها أن تشكل حدثا تزامنيا يستوعب تعددية المشاهد المنفصلة ويؤسس للوحدة بينها.

ومما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل حول (آليات التزامن بين الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة) كمحاولة للوقوف على معطيات التزامنية في الفعل المشهدي وتأثيرها على شكل الاداء المسرحي في عروض ما بعد الحداثة.

- **اهمية البحث والحاجة اليه:**

تكمن اهمية هذا البحث في كونه يسلط الضوء على مفهوم جديد يتعلق بعمليات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي، فضلاً عن استيضاح الرؤى الفكرية للتزامنية والبحث عن الاليات التي تتجلى من خلالها في الاداء التمثيلي، اما الحاجة اليه فقد تمثلت في كونه يفيد الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي عموماً والمختصين في الأداء المسرحي بشكل خاص.

- **هدف البحث: يهدف البحث الى:**

اولاً: تعّرف آليات التزامن بين الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة.

- **حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:**

حد الزمان: 2009.
حد المكان: العراق – الموصل.
حد الموضوع: دراسة تزامنية الأداء والفعل المشهدي في عروض مسرح ما بعد الحداثة في عرض مسرحية (السكون).

- **تحديد المصطلحات:**

اولاً: التزامنية لغةً: ورد مصطلح التزامن في المعجم الموسوعي على النحو التالي " يقال عن واقعين ألسنيين إنهما تزامنيان عندما ينتميان إلى تزامن واحد، أي عندما يكونان على حد سواء موجودين في مرحلة معينة من تطور اللسان "(Silami,2001,p.586).

والتزامنية : " لفظة تزامنية (من اللفظ اللاتيني Sun=مع، و Chronis = (الزمن المسهم الذي نعيش فيه) في دلالتها المباشرة جدا وبتدقيق تام، تزامن حدثين متغايرين في طبيعتهما عموما، احدهما ذو خصيصة فيزيقية وذاتية، والاخر ذو خصيصة فيزيقية وموضوعية. حيث ان بقائهما يصنع معنى للشخص الذي يعيش هذا التزامن "(Amy and others,2022,p.70).

التزامنية اصطلاحاً : اما يونغ فقد عرف التزامنية على انها : " التوافق زمانيا، أي الوقوع في زمن واحد لحادثتين او اكثر غير مرتبطتين ببعض بعلاقة سببية ولهما نفس المعنى أو معنى متشابه...وهي ايضآ تزامن وقوع حالة نفسية معينة مع حادثة خارجية أو أكثر والتي تبدو متماثلة من ناحية المعنى للحالة الذاتية الآنية وفي حالات معينة بالعكس "(**Jung**,1977,p.441).

والتزامن كما يعرفه بول ريكور" هو وجود الكثرة في وقت واحد بعينه "(Ricoeur,2006,p.76) ، والتزامن فلسفياً : هو " اتفاق زمني في وقوع أحداث منفصلة في المكان "(Rosenthal& Yudin,1980,p.122).

ثانياً: الأداء لغةً: جاء في لسان العرب (لأبن منظور) عن الأداء :- قيل : اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تئده القوم تئدياً أذ اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ، ولكل ذي حرفة اداة : وهي التي تقيم حرفته ، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو اداة ومؤد: شاك في السلاح ، وقيل: كامل اداة السلاح ، وأدى الشيء: أوصله ، والاسم الاداء(Ibn Manzur,bt,p.46).

الأداء اصطلاحاً: يعرف (ريتشارد ششنر) الاداء بأنه " السلوك المستعار"(Yugatyrev,1986,p.48). وقد عرفه جيلين ولسن في القاموس الفلسفي " بأنه يعادل الانجاز ، أن اي اداء لابد وأن يشمل على قدرآ معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمحاضرات التي من خلالها يتم الأداء "(Wilson,2000,p.8).

ثالثاً: ما بعد الحداثة لغةً:

ما بعد الحداثة اصطلاحاً: هي " مجموعة من الافكار الطاردة للحداثية على انها فصلا من فصول التأريخ التي لزم تجاوزها ووجب غلقها "(Group of authors,2018,p.10) كما انها توجه " نحو الصيغ المفتوحة واللغوية والتعبيرية وغير المترابطة وغير المتموضعة وغبر المقررة، تلاقح الأجزاء، سيادة التشظي والرغبة في عدم الصنع، وفي استحضار الصمت ، والانحراف نحو كل تلك الاتجاهات ومع ذلك تستخدم مضاداتها تماما ووقائعها، وحقائقها المغايرة "(Whitmore,2021,p.12). وكلمة ما بعد الحداثة postmodernism " تشير عموما الى نوع من الثقافة المعاصرة، ولكن مصطلح ما بعد التحديث postmodernity يعني فترة تأريخية معينة، ان فكرة ما بعد التحديث هو اسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية الحقيقية، والعقل، والهوية، والموضوعية، وفي فكرة إتجاه العالم نحو التقدم والتحرر، وفي مجالات العمل التي لا خيار سواها "(Eagleton,2000,p.7).

ما بعد الحداثة اجرائيا: عبارة عن عملية تحطيم لكل الثوابت في العمل المسرحي ودعوة لانفتاح الأداء التمثيلي على كل ما يجاوره ومحاورته والاستفادة منه في تدشين صورة أدائية ذات دهشة جمالية وابعاد بصرية مغايرة للسائد قادرة على تقديم دلالات متعددة في ان واحد بعيدا عن سلطة المركز والوحدة وعلى المستويين الفني والدلالي .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : التزامنية في الفكر البنيوي والنظرية النسبية:

اولا: التزامنية في الفكر البنيوي:

1 _ فرديناند دي سوسير:

لقد طرح (دي سوسير) في دراساته اللغوية ثنائيات عديدة كاللغة والكلام، والتتابع والترابط، والتزامن والتعاقب، وهي ثنائيات فاعلة في عملية سيرورة وتكون الأنساق الداخلية للنص, فالتزامن عنده " هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية...فدراسة لغة ما في نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يندرج تحت مفهوم التزامن"(Hamad,e.d,p.147) ، ففي علاقتي الحضور والغياب تتحدد عندنا علاقة ثنائية جديدة يحكمها الدال والمدلول" فالدال هو الصورة الصوتية للمدلول أو للتصور الذهني، والمدلول هو الجانب الذهني للدال(للصورة الصوتية). أما العلاقة فهي اتحاد الصورة الصوتية مع التصور الذهني أو هي الكل المتآلف من دال ومدلول، وعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، إلا أن اتحادهما يؤلف بنية الدلالة"(Hamad,e.d,p.14) فصحيح ان التزامنية تختلف من ناحية كون الحدث الداخلي هو الذي يسبق الحدث الخارجي على عكس علاقة الدال والمدلول إلا ان كلا العلاقتين لا تتحدد عندهما صورة واضحة المعالم ما لم تقترن اجزائهما مع بعض بغض النظر عن عامل الأسبقية الذي يحكم الأجزاء.

لقد كان دي سوسير " يحبذ دراسة اللغة بوصفها ظاهرة متزامنة...في مقابل الدراسات التي تتناول اللعة باعتبارها ظاهرة متتابعة "(Struck,1996,p.13) وان " البنيوية برمتها ذات نظرة متزامنة بالضرورة، فهي تعنى بدراسة النظم أو البنى التي انتجتها على أمل تفسير عملها الراهن"(Struck,1996,p.14) " أما الجانب الايجابي في الزمان فيكمن في المحافظة على وحدة اللسان وهويته من خلال استمراريته التي ترى في ان الافراد المتكلمين بلسان معين يمتلكون الاحساس بأنهم يتكلمون اللسان نفسه، والزمان عنصر فاعل في انفلات اللسان من ارادة الفرد والجماعة على حد سواء والانتقال به من جيل الى اخر ومن عهد الى اخر ... ويضمن الزمان للسان ارتباطه بالماضي واستقراره في الحاضر، وهو ما يحرم الافراد من اي حرية في تغيير لسانهم تغييرا عاما ومفاجئا واراديا "(Gholfan,2017,p.200) فتقل المبادرة الفردية على حساب الجماعة التي تكون خاضعة لذات اللسان على تعاقب فتراتها الزمنية .

لقد كان لسوسير اهتمام كبير بدراسة اللسانيات من منظور زمني وفق ثنائيات زمنية متعددة، وهذا الاهتمام لم يكن اعتباطيا قط، بدليل ان الاستفهامات الكثيرة التي طرحها سوسير حول تلك العلاقة التي تربط اللسان بالزمان كانت قد أدت الى عديد من المفاهيم والخلاصات " وهي ضرورة الفرق بين النظر الى (حالة لسان) التي تحيل على وضع اللسان في لحظة محددة في الزمان والمكان و(تحول اللسان في الزمان) اي تابعة عبر التأريخ. وحالة اللسان بالمعنى الأول، ستسهم في ظهور مفهوم (التزامن) الذي يقابله مفهوم (التعاقب) الذي يحيل على تطور اللسان وتدرجه زمنيا "(Gholfan,2017,p.209) لقد اكد سوسير على العزل بين الدراسة التعاقبية والتزامنية، حيث أن " مبدأ أولوية الوصف التزامني يفهم منه عادة أنه يحمل ما تضمن أنه بينما يعتمد الوصف التزامني على الوصف التاريخي، فأن الوصف التاريخي يفترض سلفا التحليل التزامني السابق للحالات المتتابعة التي تمر من خلالها اللغة في مجرى تطورها التاريخي "(John,1987,p.78) حيث ان هناك اتصالات او ترابطات على مستوى الحاضر والماضي تتقيد بها الكلمة والجملة على حد سواء وتجمعهما علاقة تأثر وتأثير، وعلاقات الترابط هذه التي نتحدث عنها " هي علاقات غياب، تقوم على صلة الكلمات الحاضرة في الجملة بغيرها من الكلمات الغائبة عنها والمترابطة معها، فنحن لا نرتب الكلمات التي نذكرها في الجملة على اساس من تتابعها المحسوس في زمن النطق أو الكتابة فحسب، بل على اساس من عملية اختيار ضمنية، نستبقي معها بعض الكلمات ونستبعد غيرها من مخزون اللغة التي نستعملها ، بحيث تظل الكلمات الغائبة مؤثرة في الكلمات الحاضرة، وعلى نحو تسهم فيه الكلمات الغائبة في تحديد معنى الكلمات الحاضرة "(Creswell,1993,p.415).

لقد استفادت البنيوية من طروحات سوسير ودراساته اللغوية المتعلقة بالتزامن، من حيث أنها جعلت مبدأ التزامن والتعاقب السوسيري كأساس من الأسس الفلسفية والفكرية التي قامت عليها " فالدراسة التزامنية كان لها الفضل في الفصل بين دراسة النص الخارجية والقراءة البنيوية الداخلية، فالبنيوية ترى أن الأبنية الأساسية للعمل الأدبي تتطلب دراسة تزامنية، و قد استقت إياه من المنهج اللساني وبذلك ظهر مفهوم التزامن ليتولى دراسة العلائق اللغوية داخل نسقها، وبغض النظر عن كل التغيرات فهي منهجا علميا يدرس العلاقات القائمة بين عناصر أجزاء كل بنية وذلك بتحليلها والكشف عن ارتباطاتها الموضوعية ثم إعادة تركيبها في منظومة كلية جديدة أسمى من بنيانها الأول تتيح لنا تبيين بنيته الخفية "(Muhammad,2014,p.98-99) ، فالبنى تخضع لعمليات تفكيك وإعادة بناء باستمرار للعلاقات التي تربط البنى الداخلية للنص بعيدا عن المؤثرات الخارجية

المتمثلة بدراسة ما حول النص، فالعلاقة تبقى محكومة وفق حركة البنى الداخلية وبين المنظومة الفكرية للقارئ، وما ينتج من قراءات جديدة هي بالضرورة خاضعة لمبدأ تداخل زمني بين زمن القراءة وزمن توليد المعطيات والمعاني الجديدة.

2 _ هانس روبرت ياوس :

ان نظرية التلقي التي طرحها ياوس والتي تقوم على " فكرة الاتصال على اساس الأثر والاستجابة "(Holp,1994,p.21) هي محاولة لاستكمال او تعويض النقص في طرح البنيويين من حيث اعتمادهم النص كمرجع اساس، ومن اجل خلق عملية تواصلية بين هذا النص والمتلقي فقد طرح ياوس هذه النظرية لخلق طرف ثان في معادلة (النص _ المتلقي) وبالتالي الوصول الى نوع من التفاعلية بين القطبين فهي تزامنية " تقوم على عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص القرائي "(Abbas,1996,p.14) وهذا الفهم يفسح المجال امام خلق فضاء تحاوري بين اقطاب تنتمي الى ازمنة مختلفة من اجل انتاج نص جديد ومتكامل.

فحسب ياوس هناك تجاوبا آني بين المتلقي والفاعلية الكامنة في بواطن العمل الابداعي تنتج من تأثير المتغيرات الزمنية لفكرة العمل الابداعي ذاته " فحقيقة الفن وأجزاءه، وطابعه الخاص كانت تترابط فيما بينها لتؤدي وظيفة في أنسجام العالم الرمزي (المحاكاة) ، فتخلق بذلك نوعاً من التأثير والأستجابة"(Khader,1997,p.143) فالمبدع وهذا الحال مطالب بتفعيل خاصية الدلالة الزمانية ليستطيع من خلال نتاجه ايصال فكرته وتوجيهها وبالتالي الوصول الى تحقيق شرط الاستجابة المؤثرة عند المتلقي والتأثير به .

ويرى الباحث انه إذا كان المكان والزمان مختلفين، فإن التزامن على وفق نظرية التلقي يحدث حين يكون هناك متلقٍ في موقف يسمح له بتجربة الأحداث بطريقة متزامنة، بغض النظر عن الاختلافات في المكان والزمان. فهنا يعتمد التزامن على توازن الأحداث والتوقيت في الحدث الذي يتم تلقيه، ويمكن للمتلقي أن يشعر بتوازن هذين الحدثين وإن اختلف الزمان والمكان. فهذا يسهم في تعزيز تجربة التلقي في فهم المراد.

لقد رأى ياوس ان هنالك ضرورة تدفع باتجاه عملية يتم من خلالها تناول تأريخ الأدب ودراسته بشكل تعاقبي وتزامني بغية الكشف عن تلك العلاقات فيما بين الآداب من خلال العديد من الخطوات التي جاءت بها نظرية التلقي، حيث أكدت على " الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني، وذلك من خلال التشديد على اهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) ويتم ذلك بدمج التحليل التزامني والتحليل التعاقبي في عملية تحليلية واحدة، بمعنى ان افق الانتظار

قائم بشكل اساسي على تعديلات تجري على شكل ومضمون العمل نفسه "(Khader,1997,p.145) وهذا يتم من خلال دراسة افقية تتمثل في عملية ترابط البنيات الداخلية للنص نفسه مع النصوص الاخرى التي تنطوي تحت يافطة الجنس الادبي لذات النص، وبناء عمودي يتمثل بدراسة الاثار الماضية للآدب بشكل تعاقبي وذلك لمعرفة المرجعيات وفهم التأثيرات الحاصلة في هذا النص.

ان غادامير يذهب الى ان " عملية الفهم هي تلك العملية التي تهدف الى نسف الحواجز بين الماضي والحاضر، وهذا هو الفهم التاريخي الي يعبر عنه ياوس، واندماج الماضي والحاضر في عملية الفهم او ما يعرف بانصهار الافاق "(Sabbagh,2016,p.44) وهذه الافاق التي تتكون منها عملية فهم النص تتمثل اولا بتاريخ النص(الماضي) وما يترتب عليها من فواعل واحكام، وثانيا تأريخ المؤول او القارئ الفاعل والذي يتمثل باللحظة الانية او (الحاضر)، وانصهار هذه الافاق واندماجها بشكل تزامني هو الذي يصنع علاقة تفاعلية فيما بين الافاق، حيث ان " افق الحاضر لا يمكن له مطلقا ان يتشكل بدون الماضي، فكما انه لا يمكن ان يوجد افق للحاضر منعزلا ومنفصلا، فأنه لا توجد كذلك افاق تأريخيه يمكن فتحها وغزوها . ان الفهم يتحقق بالمقابل في هذا المسار من انصهار هذه الافاق التي ندعي عزلها وفصلها عن بعضها البعض "(Sabbagh,2016,p.44) وهذه التفاعلات الزمنية فيما بين افاق النص والقارئ الفاعل تخضع لمفهوم التزامن لكونها حدوثات آنيه .

ثانيا _ التزامنية في النظرية النسبية :

لقد كان للنظرية النسبية دوراً بارزاً في تغيير الكثير من المفاهيم الفيزيائية الكلاسيكية ودفعت بالفيزياء الجديدة الى الامام بشكل كبير نظرا لما طرحته من افكار خصوصا فيما يتعلق ببنيتي الزمان والمكان، فقد عارضت النسبية رأي نيوتن فذهبت الى القول بأن " هناك زمنية متناهية وفاصلة بين المستقبل والماضي يتوقف طولها على المسافة بين الواقعة الملاحظة والملاحظ، لان اي فعل ينتشر بسرعة اقل من سرعة الضوء او تساويها ، لذلك، فأن الملاحظ، لا يمكنه في لحظة ما، ان يعرف اي واقعة أو يؤثر فيها، إذا كان على مبعدة في فترة زمنية تقع بين فترتين زمنيتين متمايزتين، الفترة الزمنية الاولى تصدر عنها اشارة ضوئية من مكان الواقعة لتصل الى الملاحظ لحظة الملاحظة ذاتها، اما الفترة الزمنية الثانية فينطلق فيها اشارة ضوئية من الملاحظ لحظة الملاحظة ذاتها. ان الفترة الزمنية المتناهية بين هاتين اللحظتين هي ما نطلق عليها (الزمن الحاضر) بالنسبة للملاحظ لحظة الملاحظة. واي واقعة تحدث بين هاتين الفترتين الزمنيتين نطلق عليها (متزامنة) مع فعل الملاحظة "(Heisenberg,2014,p.116).

اقترن مفهوم التزامن مع الفيزياء عبر عدة مفاهيم كالفضاء والمسافة والسرعة والزمن, فالفيزياء وعبر نظريتيها النسبية وفيزياء الكم تعتبر من اهم العلوم التي اشتغل فيها مفهوم التزامن وفق محددات الفيزياء العلمية، فقد طرح (أينشتاين) صاحب النظرية المسماة (النظرية النسبية) فكرة ترى أن " النسبية لا ترى المكان بوصفه فراغ - كما رأى ديموقريطس- بل تعود بنا الى رؤية الكون بوصفه نسيجا متماديا، لا انقطاع فيه، والذرات هي خصائص لهذا النسيج موضعية وخاصة، والكون قطعة واحدة، ليس فارغا، بل ممتلئا بذاته"(Combs,2008,p.30) ، أي ليست هنالك قطيعة بين الذات حتى وأن كان بينها فراغات ومسافات ولكن هي في حالة من التواصل والتناغم والتجاوب فيما بينها من ناحية التأثير والتأثر، كما انه بحث في مفهوم التواقت الذي يحصل بين حدثين أو أكثر. كما ان (نيوتن) كان قد منح الأحداث المتزامنة صفة العمومية حتى وأن لم يجمعها مكان واحد, فيكفي أنها تحدث في اللحظة نفسها، وبصياغة أخرى فيمكن القول أن الزمن المطلق يمتلك معية مطلقة، فالمهم ان يقع الحدثان في لحظة واحدة من هذا الزمن حتى وأن كان ذلك الحدثان تفصلهما مسافات هائلة في المكان(see. Davis,1996,p.21).

ان النظرية النسبية ذهبت من جملة ما ذهبت الية الى الوقوف على مفهوم (المعية) الذي يرى الباحث انه يقترب من مفهوم التزامنية " فقد حلل فكرة المعية، - وهي الفكرة التي تقوم عليها نظرية الزمان الفيزيائي خصوصا عند نيوتن -فقال: كيف تعرفون هذه الفكرة؟ وكيف تحققون هذه المعية التي تظنونها أولية بسيطة؟ أن المعية لا تدرك إلا بواسطة شخص تصل إليه إشارتان في وقت واحد من مكانين"(Badawi,1973,p.133) ، وقد طرحت الكثير من الأمثلة التي تبين وتوضح هذا المفهوم منها مثال الراصد الواقف, فلنفترض أن (ج) كان قد وقف بمنتصف المسافة التي تفصل بين (أ و ب)، وكان (ج) يحمل بيديه مرايا تجعله قادرا على رؤية الاشارتين الضوئيتين في (أ و ب) في نفس الوقت، ولما كانت سرعة الإشارة الضوئية ثابتة في كل الاتجاهات، فأن هذا الشخص (ج) سيتمكن من رؤية الإشارتين الضوئيتين قد حدثتا في وقت واحد أي انهما متزامنتان(see.Al-Khafaji,1978,p.53-54) ، فالمعية هي ناتج عملية ربط الزمان بالمكان " الزمان الممكن، بوصفه بعدا رابعا للمكان "(Benrubi,1980,p.197) كما نجد ان اينشتاين والعلماء القائمين على النسبية " لا يتحدثون ابدا الا عن معية آنين، وقبل ذلك توجد معي اخرى فكرتها أكثر طبيعية وهي معية تيارين "(Benrubi,1980,p.197) وهذا التزامن بين التيارين يتم ادراكه من خلال الشعور وتأمل الذات او النفس، وتبعا لذلك سيكون التزامن عملية نسبية لكونه يتحدد

من خلال موقع الراصد وفاعلية تيار شعوره، ولذا فأن " الاجراءات التي تمكن من الحكم على وجود التزامن، تتغير بالنسبة للملاحظ الذي يتحرك "(Al-Jabri,1982,p.229) وهذا مما يجعل التزامن قابل للتحول الى توالي او تعاقب على حسب موقع الراصد وحركته وزاوية ادراكه للفعل الذي يراقبه .

أن (نظرية الكم) فهي أيضا تمتلك نظرة مقاربة للنسبية من حيث انها ترى " أن كل فعل متماد ومتواصل لا انقطاع فيه، وهي تتعامل مع جسيمات ذرية عديدة بوصفها عملية أو سيرورة كلية واحدة، فالجسيمات ليس لها وجود فردي وانما هي تسهم وحسب في حدث التجربة الكامل"(Combs,2008,p.31) ومن هذه المنطلقات التي ترى بأن العوالم المتعددة هي في حالة من التأثير المتبادل يشتغل مفهوم التزامن في علم الفيزياء .

ويرى الباحث أن الفيزياء الجديدة أو فيزياء الكوانتم قد طرحت مفهوم متداخل مع التزامنية، ألا وهو مفهوم (التعالق) القافز على الخبرات الحسية " حيث يوجد جسيمان تفصل بينهما مسافة قد تكون كبيرة جدا، ربما حتى ملايين أو مليارات الأميال، إلا انهما مرتبطان معا على نحو غامض, فما يحدث لأحدهما يتسبب على الفور في تغيير يطرأ على الجسيم الأخر"(Akzil,2008,p.8) فهناك رابطة ليست مرئية تمثل قوة تأثير غامضة تقفز على فرضيتي الزمان والمكان لتخلق نوعا من التماهي والوحدة بين تلك الجسيمات وتجعل الواحدة ترتبط بمصير الأخرى لا إراديا وبعيدا عن ثنائية السبب والنتيجة " فالجسيمات المتعالقة تتجاوز المكان. إذ أن أي كينونتين أو ثلاثة كينونات هي في واقع الأمر أجزاء من نظام واحد، وهذا النظام لا يتأثر بالبعد الفيزيائي بين مكوناته، فالنظام يعمل باعتباره كينونة واحدة"(Akzil,2008,p.238) تحافظ الجسيمات فيها على مبدأ الاتصال الذي يجعل كل الطرفين يخضعان للمتغيرات نفسها التي تطرأ على أحداهما.

ان تخلي اينشتاين عن فكرة المطلق الزماني والمكاني التي جاء بها نيوتن في الفيزياء كانت لها ما يبررها بالنسبة لها لذلك فقد قام باستبدالها بالمتصل الزماني والمكاني مع المادة " فالزمن اشهر ما اشتهرت به النسبية الخاصة التي جعلته البعد الرابع للمادة. فكانت النسبية كما يقول هايزمبرغ: أول هجوم سلط على الفرض الاساسي للفيزيقيا الكلاسيكية، وقصد فرض الحتمية "(Al-Kholy,1987,p.394) فالزمن حسب نسبية اينشتاين خاضع لمبدأ التباطؤ على حسب سرعة الاجسام وهذا يقف بالضد من المطلق الزمني عند الفيزيائيون الكلاسيكيون الذين يؤمنون بأن الزمن يسير بمعدل واحد " فالتآني الذي اعتبر مفهوما يستمد من ملاحظة تعاصر او تواقت حاثتين أصبح في الاشكالية الجديدة التي طرحها العلم يقتضي تركيب منظومات

مرجعية للحادثتين اللتين نشاهد وقوعهما في نفس الوقت ...فالتآني في النسبية أمر نسبي، اذ ليس له معنى واحد ،بل له من المعاني بقدر ما هناك من الأمكنة _ الزمانية التي هي منظوماته المرجعية "(Yafot,1986,p.72) وان هذا المتصل الزماني الذي ذهب اليه اينشتاين قابل للإدراك عن طريق الذات الواقعية الفاعلة (المتلقي _المستقبل) وهذا ما جعل المعنى نسبي وذلك حسب زمان ومكان كل ذات وموقعها .

المبحث الثاني: تزامنية أداء الممثل وعناصر الفعل المشهدي.

1. تزامنية أداء الممثل مع الديكور :

يعتبر الديكور احد العناصر المهمة التي تؤثث الفعل المشهدي في العرض المسرحي، وأهميته تأتي من التفاعل الذي يحدث بينه وبين الممثل، حيث يمنح الممثل للقطع الديكورية شرعية وجودها من خلال حركته من خلالها وتعامله معها، والديكور يمنح للأداء التمثيلي بيئته التي تناسب الحدث التمثيلي المقدم.

لقد اسهمت التطورات الحديثة في الحقل المسرحي على مستوى بناء الديكور المسرحي الى الحد الذي جعل الديكور قادر على اختزال وتلاشي الحدود الفاصلة بين الأزمنة والأمكنة عبر استغلال العديد من التقنيات كالإضاءة والألوان والتكوينات ذات الأبعاد الثلاثة والتقنيات الأخرى التي تستطيع بناء ديكورات افتراضية تختصر كل الأزمنة لتضعها في اللحظة الراهنة، آن الأداء التمثيلي، فقد تجسدت فرضية الزمن في الديكور عبر الحضور الرمزي لهذا الزمن عبر تزامنية تحدث في ذهن المتلقي دون الحاجة للإشارة الى زمن الماضي او الحاضر ولا حتى الى المستقبل، حيث يكون المطلق الزمني هو الذي يجمع كل تلك التقسيمات في مفردة ديكوريه تكون حاضرة في آن الأداء التمثيلي (Al-Mahdi,2011,p.135).

ان الزمن الذي يجسده الديكور يعمل على ربط الأحداث بشكل تزامني من خلال جو افتراضي تحدث بذهن المتلقي، وذلك لكون الأداء التمثيلي يحتوي على أزمنة تزامنية مركبة تتمثل في الجانب الأيهامي والواقعي، فمن غير الممكن ان تدع الممثل في وجود ونضع الديكور في وجود آخر مستقل عنه، بل يكون الديكور عنصرا مشهدياً فاعلاً في داخل البنية الأدائية (Al-Mahdi,2011,p.47).

لقد شكل الديكور المسرحي تزامنية مع الأداء التمثيلي في عرض مسرحية (التأريخ الرهيب وغير المكتمل لنوردوم سيهانوك ملك كمبوديا) التي اخرجتها **منوشكين** ، حيث " استدعى فضاء العرض صورة معبد بوذي وذلك من خلال دهان الملك القرمزي، واستخدام قطع صغيرة من طوب البناء في أرضية القاعة، وحول حوائط القاعة كان هنالك رف عالي وضع عليه ما يزيد على 700 تمثال صغير تعبر عن المواطنين الكمبوديين، وقد شكلت هذه الدمى جمهورا صامتا يوجه اتهاما لكل من

الجمهور الفرنسي واستجابته للعرض "(Aynes,1994,p.407) مما اضاف للأداء التمثيلي قدرة على نقل تجارب ماضية وتقديمها في اللحظة الراهنة بشكل أكثر قدرة على التوصيف والتفصيل الذي اغنى الحدث دلاليا وجماليا.

2. تزامنية أداء الممثل مع الأزياء :

ان الأزياء المسرحية تعد من أكثر العناصر المشهدية ارتباطا مع الممثل وبذلك فهي تمنح للشخصية هويتها وتكشف عن ابعادها الاجتماعية والنفسية والفكرية كما انها تحيل الى الابعاد الزمانية والمكانية للشخصية، كما انها تحمل الكثير من القيم والابعاد الجمالية من بين العناصر الاخرى، فالأزياء هي " الملابس التي يرتديه الممثل خصيصا للعمل فوق خشبة المسرح استجابة للحقيقة القائلة، ما دامت الدراما تتطلب التشخيص فأن اللاعبين يجب ان يخفوا ذواتهم، فقد تكون هذه الملابس مصنوعة للممثل طبقا للعصر والظروف الاجتماعية والجغرافية التي يلعبها، وقد تكون ايضا هي نفس ملابسه الخاصة بحياته العادية المعاصرة ولكنه يعيرها الى الشخصية المؤداة"(Hamada,1971,p.33) فهي تحقق فاعليتها عبر تزامنيتها مع أداء الممثل وتناغمهما مع بعض من اجل تشكيل اللغة البصرية للعرض المسرحي " حيث تعيش كل عناصر العرض في ارتباط فني وداخلي متشابك، فالممثل عندما يتفاعل مع الزي الذي يظهر حركة الجسد وأبعاده الحقيقية، فأنه يمتلك دلالات ترافق وضعيات الجسد، أي ان تكون الأزياء مناسبة من كافة النواحي المتعلقة بأبعاد الشخصية المراد تمثيلها، فالزي يقوم بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل من خلال الزي الذي يرتديه حيق يعمل على خلق ايهام بالعمر والمهنة والجنس، حيث يتغير مزاج الشخصية كلما تطورت الأحداث في المسرحية من مشهد الى آخر، فتأتي الأزياء لتكشف الأفكار غير الظاهرة للشخصية"(Al-Nassar,w.h,wp) فتزامنية الزي مع الممثل يسهم بإيصال الدلالات الخفية للعرض الى للجمهور كما ان تزامنهما يضفي مؤثرا جماليا عبر ما تمتلكه من ألوان وأشكال.

ان الازياء في تزامنيتها مع اداء الممثل وعناصر السينوغرافيا الاخرى تسهم بالكشف عن طرازيه العصر والكشف الدرامي للحدث الأدائي ، وتكسب الازياء قيمتها الدلالية حين يرتديها الممثل ويشرع بتنقلاته في الفراغ المكاني ويبدأ بعملية الفعل المشهدي فهي شريك اساسي في بلورة الشكل المسرحي وصناعته لما تحمله من قيم جمالية وفكرية في تكوينها، وتختلف حسب اختلاف المذهب المسرحي والتوجهات التمثيلية " فمثلا : كان الممثلون في المسرح الاغريقي يقومون بأدوارهم لابسين الملابس المميزة لكل فئة من الناس، فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية، وهرقل مثلا يلبس جلد اسد وقبضته على عصا غليظة، والبائسون بملابسهم الرثة

الممزقة، والعجائز يتميزون باستعمال العكاز والعصا "(Othman,2009,p.182).

3. تزامنية أداء الممثل مع الإضاءة :

ان الاضاءة بشكلها الحديث أفضت الى عامل الاختزال الزمني في العرض المسرحي، حيث أدت الى تزامنية الأزمنة كتلك المتعلقة بالليل والنهار فأتاحت للمخرج القدرة على العديد من الصور والمشاهد المسرحية في ذات الوقت، وهذه التعددية المشهدية منحت للعرض والأداء التمثيلي كثافة وتأكيدا على الحدث وتشكيله الجمالي، فالإضاءة تمتلك امكانية جمع العديد من العناصر في الأدائية في وقت واحد.

ان توجه (ادولف **أبيا**) نحو خلق تزامنية بين اداء الممثل والإضاءة كانت من باب حرصه على خلق حالة من الانسجام والموائمة بينهما بغية رسم صورة جمالية للحدث، فعلى حد تعبيره " انه مع الاضاءة الجيدة يذوب الممثل فب البيئة التي تحيط به فيخرج من هذا كله كائنا عضويا متكامل "(Youssef,2000,p.71) فالبحث عن التكامل هو بحث عن الابهار والدهشة في الصورة المشهدية للأداء ومحاولة لتقديم معطيات دلالية أكثر عمقا تشد المتفرج وتدفعه للتواصل الواعي والخلاق مع الحدث من اجل اصطياد المعنى، لذا فهو يضع الضوء بمصاف العناصر الاخرى بل واهمها ربما من حيث القدرة على التحكم بمزاج اللحظة المشهدية وقدرته على خلق تزامنية بين العناصر البصرية من خلال توحيدها وبث روح الانسجام فيما بينها، كما انه دفع بممثله لتحيق تزامنية مع جميع العناصر عبر خلق انسجام لتلك العناصر مع الممثل ذو الابعاد الثلاثة الذي أوجده من خلال الضوء (Abdul Hamid,2022,p.58-59).

4. تزامنية أداء الممثل مع الموسيقى .

لقد احتلت الموسيقى مكانة مهمة كعنصر من عناصر العرض المسرحي، فهي تساهم وبشكل فاعل في إثراء خيال الممثل وتوسيع آفاق رؤيته، كما وتلعب دورا هاما في توصيف وتعميق الرسالة التي يحملها الممثل عبر إسناد افعاله بما يدعمها ويجعلها اكثر تأثيرا في المتفرج، خصوصا حين تكون متزامنة مع أداء الممثل ويصبان في نفس المصب من ناحية الفكرة والدلالة، خصوصا أن " الصوت والكلمة باتا على مستوى واحد من الأهمية والأداء، لأن احدهما يكمل الآخر عبر علاقة عضوية تكثف عملية التواصل والإرساليات الجمالية "(Al-Azzawi,2016,p.1341) فهذه التزامنية تتمثل بشكلها الجلي في العرض المسرحي بين الأداء التمثيلي وفن الموسيقى، اذا ان الموسيقى تمنح للمثل الهاما وتدفعه للانغمار في الدور الذي يلعب بشكل أكثر

تقنية واحتراف، فهي تغني التعبير الفني وتجعله أكثر قدرة على خلق فعل تواصلي بين المرسل والمستقبل لتصل بالنهاية الى تداولية ثيمة الحدث التمثيلي .

ان التزامنية فيما بين الأداء التمثيلي والموسيقى تفرض وجود ملائمة فكرية بينهما علاوة على التوافق الزمني بين الحدثين في الصورة المسرحية بغية منح الدلالة المراد ايصالها من خلال الحدث التمثيلي علاوة على ما تمنحه الموسيقى للأداء من ابعاد نفسية، إذ " تلعب الموسيقى كحافز على التصميم الابتكاري، فكلما حدث توافق (تزامن) بين الحركة والموسيقى استطاع الممثل او الراقص أن يوصل انفعالاته الى المشاهد "(Hamdi,2007,p.48) من هذا المنظور يصبح من الأهمية ان تكون هناك تزامنية بين الجانب الموسيقي والأداء التمثيلي سواء من حيث السرعة أو الشكل ، فهذه التزامنية تمنح للممثل القدرة على خلق عامل توازن نفسي لعواطفه .

ان التزامنية بين حركة الممثل والموسيقى يكون مصدره الايقاع، وذلك لكونه يرتبط بشكل مباشر بزمن حركة الممثل، والموسيقى في الأداء التمثيلي تكون منظمة لعملية الإيقاع، لكون " الموسيقى الحديثة تبرز ايقاعات (الأداء التمثيلي) اكثر من ابرازها للهارموني أو التوافق النغمي، كما انها توجه اهتماما كبيرا نحو الصورة أكثر من اهتمامها بالحرفية الموسيقية عالية المستوى "(Wilson,2000,p.276) فأن حركة الممثل ترتبط بالزمن ضمن المدة التي يكون جسم الممثل بحاجة اليها من أجل ان يؤدي تلك الحركة .

تزامنية أداء الممثل مع الماكياج :

ان لعنصر الماكياج ارتباط وثيق بالممثل في الأداء التمثيلي من حيث انه يلتصق بوجه الممثل ويعطي لوجهه ملامح وحيوية وتعبيرات الشخصية التي هو بصدد اداءها، كما انه يسهم في خلق المزاج العام للممثل والعرض بصورة عامة " فأهم وظائف الماكياج : أن الممثل يستعمله ليعطي المتفرجين، وفي الحال، الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التي يمثلها، وصحتها، وصفاتها الأساسية . فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية، صم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات. وبعبارة اخرى، الماكياج وسيلة فعالة لنقل أنواع من المعلومات الى النظارة دون ضياع ألفاظ أو وقت "(Othman,2009,p.209-210) فهو عنصر ساند لفكرة المؤلف والمخرج من خلال اسهامه المتزامن مع أداء الممثل يسهمان برسم ملامح الشخصيات التي تنتمي الى ازمنة وأمكنة مختلفة وقديمة واستحضارهما للمثول في الآن الأدائي بكل محدداته.

ان التزامنية بين الماكياج والأداء التمثيلي تنبع من حاجة الممثل للاعتماد على الماكياج من أجل تغيير ملامحه لبلوغ ملامح الشخصية الدرامية من حيث زمنها

وبيئتها وملامحها والتحول من شكله الخارجي الى الشكل الذي تقتضيه الشخصية، فالماكياج " من العناصر السينوغرافية التي تكتب على جسد الممثل لغتها الجمالية، لأن العناصر الأخرى التي تشتغل دلاليا داخل السياق المرئي تضفي على عناصر العرض دلالة أخرى لم تكن موجودة فيها "(Bavis,2006,p.307) فالماكياج يتم توظيفه بغية اعطاء صورة الممثل بعدا جماليا ودلاليا، فهو يعطي إشارات الى العامل الثقافي والعرقي للحقبة الزمنية التي تمثلها الشخصية وبذلك ومن خلال تزامنه مع أداء الممثل فهو يساهم في تجسيد زمن الشخصية في الزمن الآني للأداء . ففي المسرحيات التي تتناول رعاة البقر يكون للماكياج سلطة عليا في تجسيد الأصول العرقية للشخصيات ومستوياتها الثقافية المتباينة، فالهنود الحمر مثلا يضعون الماكياج المسرحي دائما على عكس الشخصيات الأخرى البيضاء، وفي بعض العروض الموسيقية نج الممثلين البيض يصبغون وجوههم باللون الأسود قبل تقديم بعض الفقرات (see.Hilton,2000,p.178) فالماكياج يمتلك دلالات لغوية يمكن للمتفرج قراءة الشخصية من خلالها .

5. تزامنية أداء الممثل مع العناصر التكنولوجية :

ان للعرض المسرحي ارتباط عضوي مع التكنلوجيا وأدواتها ووسائلها والتي يستخدمها المخرج من أجل تطبيق معارفه ورؤيته مع الممثل تبعا لحاجات وظيفية وجمالية ترتقي بالمستوى الأدائي للممثل والعرض بشكل كامل.

ان المخرج (**ارفين بيسكاتور**) كان قد استخدم التكنلوجيا في بنية الأداء التمثيلي عنده من أجل خلق مسرح يحمل رسائل سياسية تعبويه تقارع النظام، فكان لا بد من تدعيم أداء الممثل عنده بعناصر تكنلوجيا تضخم فكرة العرض وتكشفها بكل وضوح . لذا فقد وظف العديد من المكتسبات العلمية والتكنلوجيا الحديثة كالسينما والمناظر الدوارة التي تتحرك بشكل هيدروليكي (see.MatterHenk,1983,p.117) خالقا بذلك اداء تمثيلي تركيبي يتزامن فيه أداء الممثل مع المواد الفيليمة التي تعرض على جدار الخشبة الخلفي بواسطة استخدام " السينما المستحدثة ويسرد الحقائق التاريخية التسجيلية، ويقدم احداث متباعدة زمنياً تعرض (تزامنياً) في نفس الوقت ... واستخدم ايضا الفانوس السحري لعرض صورة فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية ... وقطع احد العروض ليذيع تسجيل بصوت احدى الشخصيات"(Ahmed,1982,p.78) وذلك من خلال توظيف الفيديو الذي يعمل بمثابة خلفية للممثل.

ان التكنلوجيا وعبر تزامنيتها مع الأداء التمثيلي تخلق تفاعلية كبيرة عبر تهيئتها مناخا دراميا مشحونا بالأفعال والأفكار التي تبثها الشاشات ويطرحها الممثل في آن واحد، حيث يعلق **بيسكاتور** بقوله :" ان الدهشة اللحظية حين نتحول من المشاهد الحية

الى الفيلم السينمائي كانت مؤثرة جدا، ولكن التوتر الدرامي الناتج من (تزامنية) المشهد الحي واللقطة السينمائية أحدهما من الأخر كان أقوى، فقد تفاعلا وبنى كل منهما على قوة الآخر، وفي فترات حقق الحدث اثرا نادرا "(Jesskam,2000,p.87) فالتفاعل اللحظي المترابط بين عوالم الممثل والشاشات له بالغ الأثر في نفس المتلقي يدفعه نحو التفاعل ويشده الى عوالم الأداء والأحداث المعروضة على فضاء الخشبة .

المؤشرات اتي أسفر عنها الإطار النظري

1. عملية إدراك الزمن في العمل الفني بشكل عام والمسرحي بشكل خاص يتم من خلال البنى الداخلية وعناصر الفعل المشهدي التي تساهم في تأثيث الصورة الأدائية.
2. ان التزامنية هي تواصلية في الزمان، فالزمان لا يملك سوى بعداً واحداً يؤمن بالاستمرار والديمومة، حيث لا ماض ولا حاضر ولا مستقبل.
3. (الآن) أو اللحظة الآنية هي عبارة عن مجموعة من اللحظات التي تنتمي لأزمنة متباعدة تترابط وتندمج في الحاضر.
4. التزامنية هي عملية تستهدف عرض مشاهد متعددة وأحداث متباينة في الزمان والمكان، عبر إذابة الفواصل والحواجز بين تلك المشاهد والأحداث.
5. ساهمت التزامنية بعملية الربط بين فضاءات الأحداث الجزئية التي تمثل تفاصيل الحدث المعروض، ومن ثم جمع كل تلك الفضاءات الجزئية في فضاء عمومي شامل يمنح الحدث تفسير متكامل.
6. التزامنية في النظرية النسبية محكومة بنسبية الملاحظة والإدراك، ولذلك هي نختلف في عملية الرصد من شخص الى لآخر حسب مكانه ومسافته.
7. ان التزامنية في الفكر الفلسفي تقوم على مفهوم الديمومة التي يتم بموجبها ربط الابعاد الزمنية للحدث المدرك التي تمنح الحدث استمرارية بين الماضي والحاضر.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً : عينة البحث : تم اختيار مسرحية (السكون) كعينة تطبيقية وفقاً للمسوغات الأتية :

أ. مقاربتها من عنوان البحث.

ب. تحقق الأجوبة على تساؤلات المشكلة.

ج . كونها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث.

ثانياً : أداة البحث:

أ. اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث.

ب. المشاهدة العيانية للعرض.

ثالثاً : منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث.

رابعاً : تحليل العينة : مسرحية (السكون) تأليف وإخراج: جلال جميل.

سنة العرض: 2009

قصة العرض:

يتناول العرض بمجملة موضوعة التكنلوجيا وأثرها على مستقبل الإنسان على المستويين الإيجابي والسلبي من خلال تشويهها للإنسان وإضعاف قدراته العقلية، يبتدأ العرض من لحظة تكوين الكون والمجاميع الشمسية والاقمار مرورا بالخلق الأول، ويستعرض البدايات الأولى للإنسان من خلال محاولة التعلم الذي يتمثل بالحروف الأبجدية، حيث ان هذا العلم في اللحظة التي تسبب به للبشرية بالمنافع التي تمثلت من بتشييد الأبنية والصروح العظيمة، تسبب ايضا باكتشافات كانت تسبب للبشرية الهلاك والموت من خلال اكتشاف أدوات الحرب والفناء كقنابل الذرة والهيدروجين، وهذا كله يتم من خلال ممثل وممثلة هم اشبه بآدم وحواء الناجين من هول الدمار ، حيث في رحلتهم للبحث عن عالم مغاير أكثر أمانا لينتهي بهم المطاف في المستقبل الذي يكون هو الآخر عالم تقني بكل جزئياته فلا أهمية للإنسان فيه كقيمة روحية وشعورية بل هو أشبه بالآلة الجامدة الخالية من ملامح الحياة، حيث يبدأ الممثل والممثلة بإعادة تكوين نسل بشري جديد يتفق وروح العصر وتحدياته عبر ولادة كائنات تكنلوجية لتواكب اللحظة، ولكن الدمار مرة أخرى يثبت حضوره الفاعل عبر انتقام الانسان من الانسان في مكابدات يبدوا أنها مستمرة حتى نهاية العالم.

تحليل العرض:

المشهد الأول:

يبدأ العرض بفضاء فارغ من كل شيء سوى ثلاث شاشات عملاقة موزعة على مناطق المسرح والتي بدورها تقوم ومع انطلاق العرض بعرض أحداث تستجلي الكون بكل ما فيه من تفاصيل سماوية متعددة وهي تشهد انفجارات وانتقالات كونية كبيرة تمهيدا لعملية تحول في مسارات وانظمة ذلك الكون، ومن خلال هذه المشاهد

حاول المخرج أن يحيط بالزمن ويجمع كل اقسامه القبلية والبعدية ليضع المتفرج في اتون الحدث ويقدم له كل التفاصيل التي تجعله قادرا على فهم تلك اللعبة التمثيلية، أجرام سماوية تتصادم، كواكب تنفجر، نظام كامل ينهار تميهدا لولادات جديدة تغير من خارطة ذلك الكون المتداخل، يرافق هذه الأحداث صور يتم عرضها على الشاشات تشير الى الحضارة البشرية المتعاقبة المتمثلة بالمنجزات العمرانية والعلمية والهندسية التي جاهد الانسان من أجل تكوينها ليثبت اهميته ومن ثم يضع بصمته التي من خلالها يرضي غروره وفطرته التي فطره الله عليها، والتي تعتبر بمثابة نقطة تحول أولى في مسارات الانسان نحو المبتكرات اللاحقة التي أوصلت الانسان لابتكارات فنون وطرق تعجل من فناءه وموته، فالعقل هو اداة ذو حدين كما أراد العرض أن يقول.

بعد تلك المشاهد التي يتم عرضها من خلال الشاشات، نسمع أصوات الممثل والممثلة وهي تتداخل مع محتوى الشاشات عبر حروف هجائية متقطعة ومتداخلة ينطقها الممثلين بصعوبة بالغة من أجل تكوين جمل مفيدة تحاول شرح مصير الانسان وعبثية تلك الرحلة التي يحاول من خلالها الوصول الى شواطئ الأمان وأرض الأحلام التي تمثل خلاصه ونجاته من هذا الكون الملتهب الذي يحاول النيل من آدمية هذا الكائن المقهور، وفي نفس الوقت تحمل إشارات بدائية تدل على المراحل الزمنية المبكرة لإستخدام اللغة كوسيلة للتواصل بين الاطراف المختلفة في محاولة للحوار والتفاهم الذي ربما يفضي الى عملية ايجاد المشتركات ومن ثم العيش في كون واحد بلا صراعات عبر لغة تختلف عن لغة القتل والانفجارات والموت المباح في كل مكان، فتتصاعد وتيرة تلك الحروف بشكل تدريجي مع عرض صور للألواح الطينية ذات الكتابات المسمارية القديمة ولوسائل التواصل الانساني الأولى التي تتمثل بالكتابة الصورية على تلك الألواح.

لقد عمد المخرج الى عملية ترابط الاحداث من خلال الصور التي تبث على الشاشات وهي تنقل الينا انواع متعددة من الات الحرب كالطائرات والدبابات والمدافع والبارجات الحربية والغواصات وهي تلقي بسمومها على الأبنية والعمارات والبيوت فتحيلها الى رماد ودخان وحرائق في أزمنة وأمكنة مختلفة من خارطة الكون تداخل معها مؤثرات صوتية مدوية هي محاكاة لأصوات الانفجارات وانهيارات الأبنية وما شابه ذلك ، بعدها تبث تلك الشاشات فديو متحرك للكرة الأرضية بكل تفاصيلها يتداخل معها اصوات الممثلين الذين يتهجون حروفا تكاد تكون غير مفهومه بسبب كونها متقطعة ولكننا نفهم من خلالها انهما يبحثان عن مكان آمن يحفظهما من تلك الأهوال المرعبة التي تحاول النيل منهم، حيث تحتمي المرأة بجذع النخلة في محاولة للخلاص

فهي ترى في الطبيعة افضل مكانا لحمايتها، بينما الرجل يذهب الى البحر هاربا فيقذف بنفسه في البحر ليقذفه البحر على ساحل بعيد هو الاخر ساحل خرب بسبب اثار الحرب التي تجري فيه، وفي كل تلك الحوارات تم توظيف معادلات موضوعية تصور تلك الأماكن التي مر بها الممثلين في رحلة البحث عن المساحة الأكثر أمانا.

المشهد الثاني:

في المشهد الثاني يدفع المخرج بالممثلين للظهور بعد ان كنا نسمع اصواتهم فقط، فقد تجلى ظهور الممثلة في أول الأمر عبر شجرة متيبسة في إشارة منه الى قتل الأمل المتمثل بغياب اللون الأخضر وليعلن من خلال ذلك ان هذه الأرض قد شهدت حرب ودمار غيب كل معالم الحياة، بينما يظهر خيال الممثل في نفس الوقت بشكل مكبر من خلال الشاشة في عملية تشبه انشطار ذلك الكائن حيث يظهر نصفه بشكل كبير على الشاشة بينما نرى أقدامه الطبيعية تظهر على خشبة المسرح من خلف تلك الشاشة العملاقة ويبدأ بعملية الظهور التدريجي الحي على الخشبة عبر دفع قدمه شيئا فشيئا حتى يقفز قفزة واحدة نحو خشبة المسرح والتي هي هنا تمثل عالم جديد ومغاير في قراءة استباقية للمستقبل الذي انتقل اليه الممثل من عالمه الأول باحثا عن الأمن والأمل، فالممثل هنا يطالعنا بأزياء مهترئة وبالية بسبب قدمها وتآكلها كما تآكل صاحبها من جراء الحروب والمتاعب وطول البحث، فالأزياء هنا تحمل دلالة رمزية تتفق مع سياق العرض الذي يحاول أن يرسم صور متكاملة للدمار والخواء والمصاعب بكل تجلياتها.

في هذا المشهد يفاجئنا الممثل بأنه قد تجاوز الخلل الذي كان يلازمه اثناء عملية النطق وانه استعاد القدرة على الكلام بشكل سليم من خلال حواره الذي كان يلقيه بالتزامن مع اصوات الانين التي تطلقها الممثلة وهي تحتمي بذلك الجدع الحديدي، وهنا تنقسم خشبة المسرح الى عالمين أو زمنين هما زمن الممثلة وعالمها الي هو زمن الماضي وزمن الممثل وعالمه الذي هو زمن الحاضر المعاش، حيث كانت الشاشة القريبة من الممثلة تعرض صورا لمشاهد من الدمار والتخريب والانفجارات لتنقل لنا صورة ذلك العالم الذي تعيش فيه الممثلة والذي يشهد عمليات دمار وعنف وانهيارات، بينما الشاشة التي وضعت بالقرب من الممثل الموجود على الخشبة والتي وضعت في يسار الخشبة كانت تعرض صورا تمثل حقبة زمنية حديثة من عمر الكون تجلت من خلال العمارات والأبنية الحديثة الشاهقة وناطحات السحاب، ولكنها حقبة لا تختلف عن سابقاتها في سحق الانسان وتغييبه والاحتفاء بالحضارة المادية الخالية من الحياة، لذا فهي عمارات تبحث عن ساكنيها كما يقول ذلك الممثل، يبدأ الممثل عملية حوار مع الممثلة التي تحتمي بجذع الشجرة والتي تبحث عن رفيق

أو صديق أو حبيب لتتشارك معه الوجود، فيقترب من الصوت أكثر ليتعرف عليها ويقنعها بالخروج الى عالمه ليتشاركا مساحة الوجود وهو يمني النفس بالظفر بها حيث وظف المخرج بطريقة واعية معادلا موضوعيا للحياة والأمل تمثل بالموسيقى والرقصة التي يؤديها الممثل مع امرأة افتراضية من خلال تخيله لتلك الامرأة القابعة خلف جذع النخلة.

وبعد حوارات مستمرة بين الطرفين والتي تتم في اثناء عرض مشاهد انفجارات وقنابل على شاشة العرض، يتفق الممثل مع الممثلة على ان تخرج من جذع الشجرة، ويتبادل معها بعض الحوارات نعرف من خلال ذلك ان كل واحد منهم ينتمي الى عالم مختلف عن الثاني وحقبة زمنية تختلف عن حقبة الآخر ايضا، وانهما هنا في رحلة البحث عن فضاء آمن وعن حياة أكثر انسانية وأقل رعباً، فيتفق الطرفان على اللقاء بشرط ان لا ينظر أي منهما في وجه الآخر خشية أن لا يعجبا بعضيهما بسبب تشوه شكليهما وهنا تم توظيف الماكياج لرسم وجوه الشخصيات بشكل معبر اسهم في دعم ثيمة الحدث التمثيلي من خلال ترابطه بموضوعة القنابل الذرية التي هي أحدى نتاجات الحروب الكونية، فتخرج الممثلة من خلف الشجرة ويتم اللقاء، الذي يجعل كل منهما يندهش من شكل الاخر فيدوران حول بعضيهما داخل بقعة ضوء واحدة جمعت زمنين في لحظة آنية واحدة هما زمن الممثل وعالمه مع زمن الممثلة وعالمها، وفي اثناء الحديث بينهم يعمد المخرج الى توسيع رقعة الحدث التمثيلي عبر الاستذكارات التي يقوم بها الممثلين عن واقع العالم البشع والذي لم يعد يعرف أي قيمة لمفهوم الانسان، وقد وظف المخرج شاشة العرض الوسطية والشاشة المثبتة في يمين المسرح لتعرض مشاهد مفجعة عن تعذيب الاطفال وقتلهم بأبشع وسائل القتل والدمار وعن القنبلة الذرية ذات اللون الأصفر كما تصفها الممثلة، وهذه الصور هي بمثابة معادل موضوعي لما يتبادلانه الممثل والممثلة من حوار حول الانسان وأهميته في هذا العالم.

المشهد الثالث:

في هذا المشهد نرى الممثلة وهي مستلقية على ظهرها في وسط المسرح وقد تم تسليط بقعة ضوء عليها لغرض التأكيد على هذا الحدث الذي يحمل ثيمة المشهد الأساسية، حيث نرى الأم وهي تقاسي آلام المخاض رغم ان الحمل هنا قد استغرق زمنا اقل بكثير من الزمن المعتاد في إشارة من المخرج الى عملية إنفلات انفلات المقاييس الزمنية والتغيرات البايولوجية التي طرأت على الانسان من جراء التشوهات التي احدثتها الحروب وأدواتها ووسائلها، حيث تبدأ الممثلة بعملية وضع أجنتها المتعددة الذين هم عبارة عن كائنات الكترونية بعيون هي اشبه ما تكون بالمصابيح، كما نستمع الى اصوات المؤثرات الصوتية التي تتداخل مع عملية الوضع وصرخات

الأم الناتجة عن وجع الوضع حيث ان هذه الأصوات هي عبارة عن ضربات ناتجة عن احتكاك الحديد مع بعضه اشبه بضربات الجرس أو الناقوس وهي إشارة الى ان هذا العالم هو مشاع للقوي وخاضع لسلطة القوة والحديد الذي يعلو على الصوت الانساني ويغيبه ليبقى العالم هو ملك لسلطة القوي الذي لا يتعامل بمفردات الرحمة والعطف بل تكون قوانينه غاشمة وفتاكة فقط، لذا يمكن للمنطوق القرائي لتلك الصورة أن يذهب باتجاه تفسير اصوات ضجيج المعادن على انها صراخات لتلك الكائنات حديثة الولادة في استشراف مستقبلي واضح يقول ان المستقبل هو لتلك الكائنات الهجينة الفتاكة التي تبتعد عن منطق الانسانية ونواميس العقل وافتراضاته، وهذا التداخل الحدثي بين المؤثرات وأصوات الأم هو الذي عزز تلك الثيمة التي ناقشها الأداء التمثيلي في هذا المشهد حيث فتح آفاقا أوسع للتأويل وللقراءات البصرية التي تتمحور حول ثيمة الهلاك والدمار.

في نهاية المشهد ذاته يخيم الإظلام على خشبة المسرح التي باتت خالية من كل شيء سوى من تلك الكائنات التكنلوجية التي وضعتهم الممثلة موزعين على ارضية المسرح، حيث نستدل عليهم من خلال سحر الضوء الذي ينطلق من عيونهم باتجاه الأعلى على هيئة أشرطة ضوئية ، تترابط مع أصوات الممثل والممثلة الذين يلهج كل واحد منهم باسم الثاني على انه آدم وأنها حواء بالتوافق مع عملية القتل والدمار والانفجارات التي يتم بثها على الشاشة الموجودة في وسط المسرح بالتزامن مع تعليق صوتي ينذر بأن مصير الكون الى زوال وفناء محتوم لا محال وكل شيء منذور للزوال، كما ان المخرج وظف في هذا المشهد أصوات تعمل على أن تكون خلفية لهذا الحدث الأدائي والتي تنذر بنهاية الكون والحياة ترافقها اصوات هي اشبه بالأنين والعويل والحشرجة والتمتمات، فعملية التوافقات التي تحدث في هذا المشهد هي بمثابة ترصين وتدعيم لمنطوق الحدث التمثيلي الذي يريد أن يقول بان العالم متجه سريعا الى الزوال عبر تغييب المفاهيم المنطقية التي كانت تحكمه وفق المفاهيم الاخلاقية والقيم الانسانية التي تشكل بيئة صالحة للاستهلاك البشري.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

أولاً : نتائج البحث :

1. تزامنية الأزياء المسرحية مع الاضاءة والأداء التمثيلي قدمت مشهدا بصريا يمتاز بالثراء الدلالي من خلال ما تحمله تلك الازياء من رموز تعطي للحدث مساحات متعددة من التأويل وتعضده من خلال ما تحمله من إشارات لها القدرة على تفسير البعد المكاني والزماني للحدث التمثيلي، كما انها تعمل على ترابط الأشكال والعوالم

من خلال وحدة النسق واللون والشكل التصميمي مما يجعلها تتفاعل مع معطيات الحدث بكل أبعاده وانفتاح خطوطه الزمنية كما في أزياء الممثل المتهرئة التي تدل على تقادم الأزمنة عليه وتدعم الحدث من خلال دلالتها على ان الممثل خارج من ساحة معركة.

2. المؤثرات الصوتية من خلال تزامنيتها مع الفعل الأدائي التمثيلي اسهمت في خلق منظومة سمعبصرية متكاملة تمنح للأداء القدرة على الانفتاح الدلالي مكانيا وزمانيا عبر الإشارات والرموز التي تحملها تلك الأصوات كما في مشهد القرع على الدروع الحديدة والمؤثرات الصوتية التي رافقت الانفجارات الكونية والحربية التي كانت تعرض على الشاشات الثلاث.
3. التكنلوجيا في تزامنيتها مع أداء الممثل ربطت العديد من العوالم والأكوان والاحداث باللحظة الراهنة التي تتمثل بلحظة الأداء على الرغم من البون الشاسع الذي يفصل بين أزمنة وأمكنة تلك الأحداث، فقد الجأ المخرج اليها لتوسيع بقعة الحدث وشموليته ليقول ان العالم كله عبارة عن ساحة حرب وموت وتشريد وهذا ما تم اللجوء اليه من قبل المخرج على طوال خط الاداء التمثيلي تقريبا خصوصا في مشاهد عرض الكواكب والمجرات والانفجارات وصور الاطفال المشردين وغيرها من الوثائق التي تدعم ثيمة الحدث الذي يتناوله العرض المسرحي.
4. تزامنية الأصوات غير الحية للممثلين والتي تم تسجيلها وبثها بشكل تزامني مع ما يعرض على الشاشة من أحداث منح للحدث ترابطا فكريا لكونه ربط الأحداث الأولى لبدء الكون وبدء الحضارة الانسانية مع بدء الانسان بالتعلم الذي تمثل بتهجيه ومحاولة نطقه لأبجدية الحروف الأولى للغة العربية وهذا ما نراه في المشهد الأول من العرض المسرحي.
5. ان توظيف أكثر من شاشة عرض سينمائي في بنية الأداء التمثيلي جعل من السهل تحقيق تزامنيات متعددة لعوالم وبيئات وازمنة وأمكنة مختلفة ومتباينة في البعد وذلك لكون الجانب التكنلوجي يمتلك أمكانية تحقيق الاستباق والاسترجاع بشكل متزامن ودقيق، وهذا ما لجأ المخرج الى تحقيقه في بداية المشهد الثاني حيث تعرض احدى الشاشات صورا للكون وبداياته في إشارة الى الزمن القديم، بينما تعرض الشاشة الثانية صورا حديثة لعمارات وبنايات شاهقة توثق ما وصل اليه الانسان من تطور وفي نفس اللحظة نرى الممثل يقف على الخشبة بشكل حي ويحاور المرأة التي تختبئ خلف جذع النخلة، وهنا حقق الأداء توافق حدثي لعديد من العوالم التي يربطها الخط الفكري الموحد.

6. تزامنية الديكور المسرحي مع الأداء التمثيلي حقق تناسجاً وانسجاماً فكرياً وتعبيرياً في فضاء العرض المسرحي، حيث وظف المخرج جذع نخلة كبير ومتيبس تحتمي خلفه الممثلة في بداية المشهد الثاني وتلقي بحواراتها من داخل مخبئها المتيبس يمثل هذا الجذع موت الحياة واضمحلال مساحات الخضار والأمل بفعل ما تتعرض له الأرض من دمار وحروب حولتها الى صحراء قاحلة طاردة وقاسية.
7. تزامنية أصوات الممثلين مع صوت الشخص الذي يعلق على الحدث والمحتوى الذي تعرضه الشاشة والذي يتمثل بمشاهد لحرائق كبيرة يتعالى منها الدخان ومؤثرات لأصوات الحرائق قبل نهاية المشهد الثاني تمكن من ربط عديد من الأزمنة تتمثل ببداية الخليقة من خلال صوت الممثلين الذين ينطقون بكلمات (آدم، حواء) وصوت المعلق الذي ينص على استمرار الحرائق في الزمن الراهن والمستقبل، حيث ان هذه التزامنية أضفت على الحدث التمثيلي قراءة ذات صبغة استمرارية وشمولية تفيد بأن الحروب والدمار نتائج حتمية للخطيئة الأولى وهي ستبقى لصيقة الإنسان حتى نهاية الكون.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. عملية تضمين مستويات متعددة من الزمن داخل نسق الأداء التمثيلي يمنح للأداء فاعلية حركية مستمرة وينبي منظومة لا نهائية من الأحداث.
2. إن الإتصال والتواصل فيما بين البنى المختلفة يعد شرطاً أساسياً في التزامنية، فهي تنتج عن تفاعل مفاهيم مختلفة تتضافر فيما بينها لإنتاج هوية جديدة مستقلة في الأداء.
3. تستثمر التزامنية كل المعطيات الفكرية والتقنية من أجل تقديم نتاج فكري وبصري له فاعلية عالية تحت منطق التحاور الفكري والفني بين العناصر المختلفة.

ثالثاً : التوصيات والمقترحات:

إن النتائج والاستنتاجات التي أسفر عنها هذا البحث خرجت بمجموعة من التوصيات كما يأتي:

1. الاخذ بنظر الإعتبار ما تحدثه التزامنية من أثر في بنية الأداء التمثيلي والعمل على تفعيلها وتوظيفها في النتاجات المسرحية.
2. العمل على الاستخدام الفاعل للتقنيات الحديثة من أجل تحقيق التزامنية بشكل أكثر فاعلية.

ويقترح الباحث القيام بالدراسات الآتية:

بعد الانتهاء من متطلبات هذا البحث يقترح الباحث بإستكمال مشوار البحث والتنقيب في هذا المفهوم عبر دراسة:

1. فاعلية التكنلوجيا في تزامنية أداء الممثل المسرحي.
2. تزامنية الأداء التمثيلي في عروض ما بعد الحداثة.

قائمة المصادر والمراجع:

أولآ_ الكتب العربية:

1. أحمد، عثمان : قناع البريختية، (مجلة فصول، مج2، ع3، ، أبريل، القاهرة، 1982).
2. بدوي، عبدالرحمن: الزمان الوجودي، ط3، (بيروت : دار الثقافة، 1973).
3. الجابري، محمد عابد : المنهاج التجريبي وتطور الفكر العلمي، ج1، ط2، (بيروت : دار الطليعة، 1982).
4. حمد، عبدالله خضر : مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، (بيروت : دار القلم للطباعة والنشر، ب ت).
5. حمدي، صفية أحمد : التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي، ط1، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، 2007).
6. خضر، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، (عمان : دار الشروق، 1997).
7. الخفاجي، طالب مهدي : النسبية بين نيوتن وآينشتين، (بغداد : دار الحرية للطباعة، 1978).
8. الخولي، يمنى طريف : العلم والاغتراب والحرية، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987).
9. عباس، عبدالواحد محمود : قراءة النص وجمالية التلقي، (القاهرة : دار الفكر العربي، 1996).
10. عبدالحميد، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ط1، (العراق : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، 2022).

11. عثمان، عبدالمعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط1، (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2009).

12. غلفان، مصطفى : اللغة واللسان والعلامة عند سوسير في ضوء المصادر الأصول، ط1، (ليبيا : دار الكتاب الجديدة، 2017).

13. محمد، تاج : البنيوية المنهج والنظرية، (مجلة دراسات، العدد 6، ديسمبر، الجزائر، 2014).

14. المهدي، شفيق : أزمنة المسرح، (بيروت: دار مكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، 2011).

15. يفوت، سالم : فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع ،ط1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1986).

16. يوسف، عقيل مهدي : متعة المسرح، (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، 2000).

ثانيآ_المعاجم والقواميس:

17. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري: لسان العرب، ج8، (مصر: الدار المصرية للتأليف والنشر، ب.ت).

24. بأفيس، باتريس: تحليل العروض المسرحية، تر: منى صفوت، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي لمسرح التجريبي، 2006).

25. حماده، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: مطبعة دار الشعب، 1971).

26. روزنتال .م و ب يودين : الموسوعة الفلسفية، تر : سمير أكرم، مراجعة : جورج طرابيشي، ط2، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980).

27. نيبل، أيمي واخرون: معجم يونغ في التحليل النفسي، تر: الزهرة ابراهيم، ط1، (العراق _ ايطاليا : منشورات المتوسط، 2022).

ثالثاً_الكتب المترجمة:

28. أكزيل، أمير: التعالق أكبر لغز في الفيزياء، تر : عنان علي الشهاوي، مراجعة: مصطفى إبراهيم فهمي، ط1، (القاهرة : المركز القومي للترجمة، 2008).

29. أينز، كريستوفر : المسرح الطليعي، تر : سامح فكري، (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1994).

30. ج، بنروبي: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، تر : عبدالرحمن بدوي، ط2، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1980).

31. جون، ليونز : اللغة وعلم اللغة، تر : مصطفى التوني، ج1، ط1، (مصر : دار النهضة العربية، 1987).

32. جايسكام، جريج: الفيديو والسينما على خشبة المسرح، تر : محمد كامل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010).

33. ديفز، ب. س : المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر : السيد عطا، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996).

34. ريكور، بول : الزمان والسرد، تر : سعيد الغانمي، ط1، ج3، (لبنان : دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006).

35. ستروك، جون : البنيوية وما بعدها، تر : محمد عصفور، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1996).

36. سيلامي، نوربير : المعجم الموسوعي في علم النفس، تر : وجيه أسعد، ج2، (دمشق : وزارة الثقافة، 2001).

37. كريزويل، أديث : عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، (الكويت : دار سعاد الصباح، 1993).

38. كومبس، آلان ومارك هولند: التزامن العلم والأسطورة والألعبان، تر : ثائر ديب، ط2، (دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، 2008).

39. ماترهينك : الدراما الحديثة في ألمانيا، تر : عبده عبود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1983).

40. مجموعة مؤلفين: ما بعد الحداثية دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد وباسم علي،(الجزائر: ابن النديم للطباعة والنشر، 2018).

41. هايزنبرج، فيرنر: الفيزياء والفلسفة ثورة في العلم الحديث، تر: خالد قطب، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2014).

42. هلتون، جوليان : نظرية العرض المسرحي، تر : نهاد صليحة، ط1 ،(القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000).

43. هولب، روبرت : نظرية التلقي، تر : عز الدين أسماعيل ،(جده : النادي الثقافي الأدبي، 1994).

44. وايتمور، جون :الاخراج في مسرح ما بعد الحداثة، تر: سامي عبدالحميد، (العراق: دار الفنون والآداب للنشر، 2021).

51. يوغاتيريف ، بيتر : الرموز والدلالات في المسرح ، تر : محمد عبازة، (تونس : المطبعة العربية، 1986) .

رابعا_الرسائل والأطاريح:

53. ايمان، صباغ : نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر مقاربة في الوعي النظري وآليات الاجراء، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2016).

خامسا_المجلات والدوريات:

55. العزاوي، عقيل زغير : أهمية الموسيقى في تنمية الأداء التخيلي للممثل، (مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، مج24، ع3، العراق، 2016).

سابعا_الكتب الانجليزية:

56. Jung, C. G. Synchronicity : An Acausal Connecting Principle; CW 8: The Structure and Dynamics of the Psyche, Edited by H. Read, M. Fordham & G. Adler, Translated by R. F. C. Hull, London: Routledge & Kegan Paul,1977).

ثامناً_مواقع الكترونية :

57. محسن النصار : الازياء المسرحية واهميتها في العرض المسرحي ، مجلة الحوار المتمدن، العدد 3460، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924

REFERENCES:

Wilson, Jilin: The Psychology of Performing Arts, Trans.: , Shaker Abdul Hamid, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 2000).

Abbas, Abdel Wahed Mahmoud: Reading the Text and the Aesthetics of Reception, (Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1996).

Abdul Hamid, Sami: Innovations of Playwrights in the Twentieth Century, 1st edition, (Iraq: Dar Al-Funun and Al-Adab for Printing and Publishing, 2022).

Ahmed, Othman: MaskAl-Brechtian, (Fusoul Magazine, Vol. 2, No. 3, April, Cairo, 1982).

Akzil, Amir: Entanglement is the biggest mystery in physics, Trans.: Anan Ali Al-Shahawi,

Reviewed by: Mustafa Ibrahim Fahmy, 1st edition, (Cairo: National Center for Translation, 2008).

Al-Azzawi, Aqeel Zaghir: The importance of music in developing the actor's imaginative performance, (Babylon University Journal for the Humanities, Vol. 24, No. 3, Iraq, 2016).

Al-Jabri, Muhammad Abed: The Experimental Method and the Development of Scientific Thought, vol. 1, 2nd edition, (Beirut: Dar Al-Tali'ah, 1982).

Al-Khafaji, Talib Mahdi: Relativity between NewtonAnd Einstein, (Baghdad: Al-Hurriya Printing House, 1978).

Al-Kholy, Yumna Tarif: Science, Alienation, and Freedom, (Egypt: Egyptian General Book Authority, 1987).

Al-Mahdi, Shafiq: Theater Times, (Beirut: Al-Basa'ir Library House for Printing, Publishing and Distribution, 2011).

Aynes, Christopher: Avant-garde Theater, Trans.: Sameh Fikry, (Cairo: Cairo Festival for Experimental Theater, 1994).

Badawi, Abdul Rahman: Existential Time, 3rd edition, (Beirut: House of Culture, 1973).

Bavis, Patrice: Analysis of Theatrical Performances, Trans.: Mona Safwat, (Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2006).

C,Benrubi: Sources and Currents of Contemporary Philosophy in France, Trans.: Abdul Rahman Badawi, 2nd edition, (Beirut: Arab Foundation for Studies, 1980).

Combs, Alan and Mark Holland: The Simultaneity of Science, Myth, and Games, Trans.: Thaer Deeb, 2nd edition, (Damascus: Dar Al-Farqad for Printing, Publishing and Distribution, 2008).

Creswell, Edith: The Age of Structuralism, ed.: Jaber Asfour, 1st edition, (Kuwait: Suad Al-Sabah Publishing House, 1993).

Davis, B. S: The Modern Concept of Space and Time, Trans.: Al-Sayyid Atta, (Egypt: Egyptian General Book Authority, 1996).

Gholfan, Mustafa: Language, tongue, and sign according toSaussure in the Light of the Sources, Principles, 1st edition, (Libya: New Book House, 2017).

Group of authors: Postmodernism Studies in Social and Cultural Transformations in the West, Trans.: Harith Muhammad and Basem Ali, (Algeria: Ibn al-Nadim Printing and Publishing, 2018).

Hamad, Abdullah Khadr: Contextual and Systematic Literary Criticism Methods, (Beirut: Dar Al- Qalam for Printing and Publishing, ed.).

Hamada, Ibrahim: A Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms, (Cairo: Dar Al-Shaab Press, 1971).

Hamdi, Safia Ahmed: Innovative Design for Movement Expression Displays, 1st edition, (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 2007).

Heisenberg, Werner: Physics and Philosophy: A Revolution in Modern Science, Trans.: Khaled Qutb, (Cairo: National Center for Translation, 2014).

Hilton, Julian: The Theatrical Performance Theory, Trans.: Nihad Saliha, 1st edition, (Cairo: Hala Publishing and Distribution, 2000).

Holp, Robert: Reception Theory, see: Izz al-Din Ismail, (Jeddah: Literary Cultural Club, 1994).

Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad bin Makram al-Ansari: Lisan al-Arab, vol. 8, (Egypt: Egyptian House for Authors and Publishing,BT).

Iman, Sabbagh: The theory of reception in contemporary Arab criticism, an approach to theoretical awareness and mechanisms of procedure, (unpublished master's thesis, Faculty of Arabic Language, Literature and Oriental Languages, Department of Arabic Language and Literature, University of Algiers 2, Algeria, 2016).

Jesskam, Greg: Video and Cinema on Stage, Trans.: Muhammad Kamel, (Cairo: Egyptian General Book Authority, 2010).

John,Lyons: Language and Linguistics, Trans.: Mustafa al-Tuni, vol. 1, 1st edition, (Egypt: Dar al-Nahda al-Arabiya, 1987).

Khader, Nazem Odeh: The Cognitive Fundamentals of Reception Theory, 1st edition, (Amman: Dar Al-Shorouk, 1997).

MatterHenk: Modern Drama in Germany, Trans.: Abdo Abboud, (Damascus: Ministry of Culture Publications, 1983).

Mohsen Al-Nassar: Theatrical costumes and their importance in theatrical performance, Al- Hiwar Al-Mutamaddin magazine,No3460,https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924.

Muhammad, Taj: Structuralism, Method and Theory, (Derasat Magazine, No. 6, December, Algeria, 2014).

Neal, Amy and others: Jung's Dictionary of Psychoanalysis, ed.: Al-Zahra Ibrahim, 1st edition, (Iraq - Italy: Mediterranean Publications, 2022).

Othman, Abdel Muti Othman: Elements of Vision in the Theater Director, 1st edition, (Cairo: Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution, 2009).

Ricoeur, Paul: Time and Narrative, Trans.: Saeed Al-Ghanimi, 1st edition, vol. 3, (Lebanon: New United Book House, 2006).

Rosenthal, M. and B. Yudin: The Philosophical Encyclopedia, Translated by: Samir Akram,
Reviewed by: George Tarabishi, 2nd edition, (Beirut: Dar Al-Tali’ah for Printing and Publishing, 1980).

Silami, Norbert: The Encyclopedic Dictionary of Psychology, Trans.: Wajih Asaad, Part 2,
(Damascus: Ministry of Culture, 2001).

Struck, John: Structuralism and Beyond, Trans.: Muhammad Asfour, (Kuwait: World of
Knowledge Series, 1996).

Whitmore, John: Directing in Postmodern Theater, Trans.: Sami Abdel Hamid, (Iraq: Dar Al- Funun wa Al-Adab Publishing, 2021).

Yafot, Salem: Contemporary Philosophy of Science and its Concept of Reality, 1st edition, (Beirut: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing, 1986).

Youssef, Aqeel Mahdi: The Joy of Theater, (Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing, 2000).

Yugatyrev, Peter: Symbols and Connotations in Theater, Trans.: Muhammad Abaza, (Tunis: Arab Press, 1986).

الابعاد المعرفية في مرحلة التحليل والتركيب عند التكعيبية وفق نظرية بلوم
جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة قسم التربية الفنية

Cognitive dimensions in the analysis and synthesis stage of Cubism according to Bloom's theory

أ.م.د عباس تركي محيسن

Abbas Turky Muhisen
abass.mohissn@qu.edu.iq
موبايل 07830241477
Al-Qadisiyah University - College of Fine Arts, Department of Art Education

ملخص البحث

تعد المعرفة هي المبرر الاساس الذي من خلاله يتحقق الوجود فالغاية الاساسية من وجود الانسان هو المعرفة الحقيقية بذاته ومن ثم معرفته بمصدر الكون هو الله وتنعكس هذه المعرفة بمعرفة الموجودات لذا تشعبت واختلفت نواحي واتجاهات العلماء حول موضوعة المعرفة ومن هذه النواحي ما طرحه بلوم من مجالات المعرفة التي حاول الباحث ان يوظف اثنين من مستويات المعرفة في تحليل وتركيب الاعمال التشكيلية لذا جاءت مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي : ماهي الابعاد المعرفية في مرحلة التحليل والتركيب عند التكعيبية من وجهة نظرية بلوم محاولا تحقيق الهدف الذي ينشده البحث وهو الكشف عن الابعاد المعرفية في مرحلة التحليل والتركيب عند التكعيبية وفق نظرية بلوم كما سلط البحث على مستويين مهمين من مستويات المجال المعرفي لتصنيف بلوم وتوظيفه في تحليل الاعمال التشكيلية كون هاذين المستويين يحققان هدف سلوكي عالي في السلم المعرفي كأهمية للبحث اما حدود البحث فتحددت بفترة مرحلة التحليلية والتركيبية من مراحل المدرسة التكعيبية

ثم جاء الفصل الثاني متضمنا مبحثين المبحث الاول مفهوم التحليل والتركيب وموقعهما في مجالات بلوم في المبحث الثاني تضمن خصائص التكعيبية ومراحلها واهم الخصائص المتوسمة منها ثم الفصل الثالث المتضمن لمنهج البحث ومجتمع البحث واداته المتضمنة للصدق والثبات والعينة ثم تحليلها.

في حين اجتمل الفصل الرابع على النتائج ومناقشتها والاستنتاجات ثم التوصيات والمقترحات خاتما بمصادر البحث وملاحقه في نهاية البحث .

الكلمات الافتتاحية : تحليل وتركيب التكعيبية وفق بلوم

Research Summary

Knowledge is the basic justification through which existence is achieved. The basic purpose of man's existence is true knowledge of himself and then his knowledge of the source of the universe, God. This knowledge is reflected in the knowledge of existing things. Therefore, the aspects and trends of scholars on the subject of knowledge have branched out and differed. From these aspects, what Bloom proposed is one of the areas of knowledge that the researcher attempted. To employ two levels of knowledge in analyzing and composing plastic works, so the research problem came through the following question : What are the cognitive dimensions in the stage of analysis and synthesis in Cubism from the point of view of Bloom's theory, trying to achieve the goal that the research seeks, which is to reveal the cognitive dimensions in the stage of analysis and synthesis in Cubism according to Bloom's theory? The research also highlighted two important levels of the levels of the cognitive field of Bloom's classification and its function in analysis. Plastic works: The fact that these two levels achieve a high behavioral goal in the cognitive ladder is important for the research. As for the limits of the research, they were determined by the period of the analytical and synthetic stage of the stages of the Cubist school. Then came the second chapter, which included two sections. The first section included the concept of analysis and synthesis and their place in Bloom's fields. The second section included the

origins of Cubism, its stages, and the most important characteristics and foundations of it .Then the third chapter includes the research method, the research community, and its tools, including validity, reliability, and the sample, then its analysis . While the fourth chapter included the results, their discussion, conclusions, then recommendations and proposals, concluding with the research sources and appendices at the end of the research.

Opening words: Analysis , synthesis , Cubism according to Bloom

الفصل الاول

مشكلة البحث

انتهجت المعرفة الانسانية خلال تاريخها الطويل وسائط ادراكية مختلفة جعلها الانسان من اساسيات سلطة التحليل والتركيب الادراكي وقد سبقها التفسير والتأمل في الولوج الى الحقيقة التي دوما كانت غايته في فهمه للكون وما يدور حوله بعدما كانت هذه الملكات لديه والوسائط بسيطة مرتبطة بالسحر والخرافة لكن منذ ان استطاع ان يدرك قدراته وملكاته التي وهبها له الله سبحانه وتعالى ابتكر طرق لتطويرها قال تعالى (يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ وَالإِنْسِ إِنِ اسْتَطَعْتُمْ أَنْ تَنْفُذُوا مِنْ أَقْطَارِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ فَانْفُذُوا لا تَنْفُذُونَ إِلا بِسُلْطَانٍ) (33,الرحمن) ولم يترك الانسان جزءا او تصنيفا لتلك الملكات لها علاقة بالمعرفة الا وقد وجه الانسان كل امكانياته المتاحة في دراستها محاولا من رفع قدراتها المعرفية سواء قلت او كثرت في كافة ميادين الحياة وخاصة ميدان علم النفس الذي يعني بالفرد والشخصية وخصائصها التي دفع كثير من علماء النفس الى وضع تصنيفات وتقسمات تعددت وتنوعت لتوضيح عملية المعرفة والادراك وبمختلف مستوياتها ومن تلك المستويات مستوى التركيب والتحليل المعرفي المرتبط بتفسير الأشياء وإمكانية معرفة عللها المتصفة بالغموض والتجرد مما جعلتنا نستشعر مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الاتي :

(ماهي الابعاد المعرفية في مرحلة التحليل والتركيب عند التكعيبية وفق نظرية بلوم)

أهمية البحث والحاجة اليه: تأتي أهمية البحث الحالي من خلال تسليط الضوء على منطقة الوعي والادراك وخاصة مستويات الوعي التركيبي والتحليلي باعتبارهما محور الارتكاز لعميات الوعي, كذلك يعطي تصور عن مستويات المعرفة المنطقية لدى بلوم ومدى اشتراكها في عملية الابداع. يعد البحث الحالي مصدر يمكن الرجوع اليه من قبل الطلبة والدارسين في هذا الموضوع.

هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف على الابعاد المعرفية في مرحلة التحليل والتركيب عند التكعيبية وفق نظرية بلوم .

تحديد المصطلحات

1- المعرفة عرفت على أنها " : كل العمليات العقلية عند الفرد؛ من إدراك وتعلم وتفكير وحكم يصدره الفرد وهو يتفاعل مع عالمه الخاص .(السالم , 2002 ، ص 184)

2- كما عرفت على أنها" : جميع الوسائل التي تستخدمها المؤسسة لاكتشاف سلسلة السلوك الممكن، والتي يستنتجها فعلا . (السالم , 2002 ، ص 184)

- المعرفة اجرائيا : المعرفة هي كل العمليات والوسائط التي يقوم بها الفرد من اجل ادراكه لما يحيط حوله من موجودات وظواهر ومواقف وقد حاول بلوم تفسير تلك العمليات بمجال تصنيفي اطلق عليه المجال المعرفي والذي يحتوي على ست عمليات معرفية او مستويات .

3- التحليل اصطلاحا : هو إرجاع الجملة الى عناصرها وبيان أجزائها المكونة لها ووظيفة كل منها والتعرف على انواع العلاقات بين مفرداتها مع بقاء الكلمات نفسها في الجمل او الجمل الاخرى . (صليبيا, 1982, ص254)

4- وعرف أيضا (, التحليل عكس التركيب وهو ارجاء الكل الى اجزائه فاذا كان الشيء المحلل واقعيا سمية هذا التحليل واقعيا واذا كان ذهنيا سمي التحليل خيالي (صليبيا, 1982, ص254)

5- وجاء ايضا التحليل :هو إرجاع الجملة الى عناصرها وبيان أجزائها المكونة لها ووظيفة كل منها والتعرف على انواع العلاقات بين مفرداتها مع بقاء الكلمات نفسها في الجمل او الجمل الاخرى.(عبد الزيد, 2017,ص1)

6- التركيب عند الفلاسفة القدماء : هو مرادف للتأليف وهوان تجعل الأشياء المتعددة بحيث يطلق عليها اسم الواحد ولا تعتبر في مفهومه النسبة بالتقديم والتأخير بخلاف الترتيب فانه تعتبر فيه النسبة بين الأجزاء (صليبيا, 1982, ص269)

7- عرّفه الشريف الجرجاني» : التركيب كالترتيب لكن ليس لبعض أجزائه نسبة إلى بعض تقدُّمًا وتأخُّرًا و التركيب يتحدّد بمعنى الترتيب ... هو جعل الأشياء الكثيرة بحيث يُطلق عليها اسم الواحد، ويكون لبعض أجزائه نسبة إلى البعض بالتقدُّم والتأخُّر (الجرجاني , 2003, ص60)

- التحليل والتركيب اجرائيا : هما مستويين من المعرفة والتي يتم بواسطتهما التجزئة والتأليف بين اجزاء الاعمال الفنية من اجل تفسيرها وتوضيح اغوار الاعمال التشكيلة.

الفصل الثاني - المبحث الاول

التركيب هو جمع الاجزاء او العناصر لتكوين الكل، فعملية جمع العناصر او الاجزاء تتم بطريقة تؤدي الى تكوين نمط او شكل او كلٍ لم يكن وجوده واضحا من قبل (دليل على تفرد واصالة الكل الناتج). تشمل هذه العلمية اعادة تركيب اجزاء من تجارب سابقة مع مواد او اجزاء جديدة بشكل يؤدي الى تشكيل كلٍ جديد متماسك قليلا او كثيرا مما يشير الى درجة من الابداع لدى المتعلم. ولا يحد من هذا الابداع سوى الحدود التي تفرضها طبيعة المشكلة التي يدرسها المتعلم والمواد المتوفرة لديه بالإضافة الى الإطار المنهجي للعمل. وعلى الرغم من ان الفهم والتطبيق والتحليل تشمل تجميعا للعناصر الا ان نتائجها تبقى جزئية واقل اكتمالا بالمقارنة مع التركيب. السبب في ذلك يعود الى ان العمل في المستويات المذكورة يتم على كلٍ موجود أصلا بهدف فهمه بشكل افضل بينما في عملية التركيب يتم العمل على عناصر متفرقة تخضع الى تحويلات عديده قد تفرضها المرحلة الجزئية او انعطافات الصورة الذهنية الغير مكتملة بهدف تكوين الكل الجديد ولا يأخذ ذلك الجديد من الاجزاء نسخها او صورها الشكلية في الكل بل يأخذ صفات التأصيل التركيبي من التحولات الانتقالية، ومع ذلك فإننا بحاجة الى عبور المراحل السابقة الى حد ما كي يكون بإمكاننا القيام بعملية التركيب هذه. فالتركيب بهذا المعنى هو اعادة بناء متكرر وفي كل مرة قد ينتج معنى متكامل يتجلى في الذات الداعمة للتصورات الذهنية ولمعرفة الابعاد المعرفية للتحليل والتركيب عند بيكاسو , ولابد من التعرف على نظرية بلوم والتصنيف المعرفي والتحليلي التركيبي من اجل ادراك المعنى للتركيب وتحليل عند بيكاسو وكما يوضحه الباحث .

تصنيف بلوم (Bloom Taxonomy)

تمثل نظرية بلوم (Bloom et al, 1956) اطار عمل يشمل الجانب المعرفي – والجانب المنطقي والجانب النفسي فمن ناحية جانبها المعرفي فهي تعنى في تصنيف الاهداف المعرفية للعملية التعليمية ومن كونها تراعي الجانب المنطقي فهي ذات طبيعة

تطورية تدريجية يراعي في فئاتها مراحل التطور لدى المتعلم التي يمكن تمييزها من قبل المعلم والتي يأخذها بنظر الاعتبار عند تخطيطه للمنهج او اختياره للموقف التعليمي وهي تبدا بالأدنى ثم ترتقي بالأعلى اذ ان النظرية نظمت العلاقة بين مجالاتها بشكل افقي ووضع العلاقة بين الانشطة داخل كل مجال بشكل تفاضلي عمودي. وقد تم تعريف مصطلحاته بدقة عالية قدر الامكان مع التأكيد على إمكانية استخدامها بشكل متناسق ومتناغم. اذ أن مراحل او فئات التصنيف قد تم وضعها بما يتناسب والمبادئ والنظريات السيكولوجية المقبولة في الوقت الحالي ، وهي تبدأ من العيني او الملموس (Concrete) صعودا الى التجريدي او غير العيني (Abstract). وكذلك لم تغفل الجانب النفسي اذ انها وبالرغم من عدم امكانية ملاحظته او معالجته بنفس الطريقة التي يتم بها التعامل مع الظواهر البيولوجية او الفيزيائية والتي يمكن تصنيفها بشكل دقيق عالي الترتيب يمكن ملاحظة ووصف المزاجية التي يكون بها المتعلم اثناء الموقف التعليمي الاني مما تعطي بيانات مهمة للكيفية التي يتخذها التغير السلوكي في كل مرة ، ومن ثم فإن مراحل التطور لدى المتعلم والتي يلاحظها المعلم قد لا تقع ضمن التصنيفات التي يضعها علماء النفس عند دراستهم او تصنيفهم للسلوك الانساني ، مما يجعل الاعتبارات التربوية تأتي في المقدمة في هذا التصنيف ، طالما عمل التصنيف على تسهيل عملية التواصل (افكار ومدركات معرفية او ابحاث تجريبية) ، هي بحسب واضعيه الهدف الرئيس من وضع هذا التصنيف.

وهناك اتفاق بين خبراء المناهج والقياس والتقويم على التصنيف الأمثل للأهداف ، السلوكية، فقد عمدوا إلى تقسيمها إلى ثلاثة مجالات، هي :المعرفي والنفسحركي ، والوجداني وتأتي الاهمية لهذه المستويات من خلال صعوبة التعامل مع الشخصية المتعلمة المعقدة بصوره إجمالية، مع العلم أن الشخصية متكاملة وفريده، بمعنى أن الغاية من التصنيف هو التسهيل على المتعلمين، ويمكن توضيح هذه المجالات كالتالي : (سميري، 2015, ص200)

كذلك لا يهدف التصنيف الى وضع قيمة لنسبة المتحقق من المهارات والسلوكيات التي يسعى وراء تثبيتها او تحقيقها اي هدف تعليمي بقدر ما يضع مؤشرات الى تفسير عملية الابداع المتحققة في المستويات الادراكية العليا وهي مستوى التحليل والتركيب .

يعتمد التصنيف ثلاثة مجالات رئيسية هي

1-المجال المعرفي و المجال العاطفي او الوجداني والمجال النفسحركي

ولتوضيح كل مجال من هذه المجالات نبين كل مجال على حده وفي مقدمتها

اولا -المجال المعرفي (Cognitive)

يعتمد هذا المجال على الادراك والعمليات العقلية بالدرجة الاولى وقد قسمها بلوم الى ست مستويات وهي المشهورة في تصنيفه وكما يلي :-

المعرفة والاستعاب والتطبيق والتحليل والتركيب التقويم وتشكل هذه المستويات التسلسل الهرمي للتعلم حيث ان اجتياز المستوى الادنى يكون شرط الانتقال الى المستوى الذي يليه ,وتعد المعرفة والاستعاب والتطبيق هي مستويات ادنى اذ ما قرنت بالمستويات الاخرى من نفس المجال ،فيما يشكل التحليل والتركيب والتقويم هي مستويات عليا من التدرج التراتبي وهذا ينعكس طرديا مع فاعلية التعلم اذ ان المستويات الادنى لا تحتاج الى اساليب فعالة بين المعلم والمتعلم بينما المستويات العليا تعتمد على التفاعل الايجابي . ونذكر هذه المستويات للتوضيح ا- مستوى التذكر –المعرفة

وهي قدرة المتعلم على التذكر والاسترجاع والتكرار للمعلومات، ويشمل هذا المستوى الجوانب المعرفية الآتيه:- التعرف على حقائق محددة، مثل التواريخ والأشخاص، وبعض الأحداث .

التعرفه على المصطلحات، نحو معرفة الرموز والدلالات اللفظية وغير اللفظية .(ميخائيل 1995، ص191-192)

ب - مستوى الفهم أو الاستيعاب : وتظهر من خلال القدرة الفاعلة للمتعلم، وتكون من خلال ما يلي:

القدرة على استقبال المعلومات والمعارف التي تضمنها ماده معينة وتمكين فهمها والاستفادة منها التفريق بين الفهم والحفظ حيث أن المعلم في حالة الحفظ يطلب من طلبته استرجاع ما اختزن من معلومات في ذاكرته، بنفس الصورة الأصلية، التي وردت في الكتاب المدرسي أما في الفهم، فإنه يطلب منه صياغة الأفكار وتدويرها في عبارات مختلفة عن الأصلية، (نشواتي ، 1993 ، ص78)

ج - مستوى التطبيق : ويتمثل في القدرة على التوظيف للمعلومات وللمعارف وللنظريات في كافة الاستعمالات التعليمة، أو المواقف الجديدة .ومن الأفعال التي تستخدم في هذا المستوى: يطبق - يضرب أمثله – يمثل - يستعمل - يربط - يعمم .

د- مستوى التحليل: وهي القدرة على التجزئة أو التحليل للمعلومات التي تتكون منها والتعرف على العلاقات بين الأجزاء. والإشارة إلى القدرة عند المتعلم على التفكيك" التحليل والتجزيء" للمادة التعليمية، أو تقسيم الفكرة الواحدة إلى المكونات

والأجزاء الرئيسية لها، والإدراك للعلاقات، مما يساعد في .فهم بنيتها وتحول صياغة هذه الأهداف الى أفعال(القطامي،2001, ص60)

تعد هذا المستوى من المستويات الرقي في الإدراك المعرفي المنطقي فهو يأتي بعد مستوى التطبيق وقد مر بمستوى الفهم والاستيعاب في استقبال المعلومات مسبقا لذا يكون الفرد قد ادرك واحاط بكل جانب المشكلة والموقف المعرفي الذي يواجهه سواء كان نص فني يوشك على انتاجه ام مشكلة علمية يحاول ان يجد لها حلا في هذا المستوى يكون الفنان او المتعلم قد خبر جزئيات الموقف او العمل الرئيسية او الجزئيات الثانوية ثم العلاقة بين تلك الاجزاء والمضامين وهو يحاول ان يكتشف بنيتها والرابط العلائقية بينها فهو يقوم بتفكيك الاجزاء اولا ثم يصنفها الى متشابه او مختلف والى مقاربات او متضادات حتى تصبح لديه فئات جزئية يفصلها حسب الاشكال المتشابه او المختلفة الهارموني او الكونتراس في التشكيل البصري وقوائم من البيانات المتشابه او المختلفة ان كان الفرد امام مشكلة معرفية بعد ذلك يدقق ما تم تقسيمه وفصله وتصنيفه تأتي عملية المقارنة لما سبق لكي يستخلص ويستنتج الصورة الذهنية الاولية او الحل المقترح الاولي عن المشكلة .

ه- مستوى التركيب : وهو قدرة الطلبة على جمع العناصر أو الأجزاء لتكوين ل متكامل، أو تكوين أنماط وتراكيب غير موجودة أصلاً، ويظهر ذلك من خلال قدرة الطلبة على التأليف بين الوحدات والعناصر الجديدة، بحيث يتم تشكيل بنية كلية جديدة، لإنتاج أشياء جديده من خلال العلم السابق، إذ يتيح للطلبة التفكير وتنمية العمل الإبداعي .

ان في هذا المستوى تظهر الحلول او النتاج على الواقع الفعلي من خلال تحفيزه لمهارة التأليف والانتاج لدى الفرد وموظفا قدرته على اعادة الخريطة التركيبية بعد ان تم تفكيكها في مستوى التحليل عمد الى اعادة ترتيبها وتعديلها مما يؤدي الى ظهور تصميم جديد لا يكتفي بهذا الظهور الواقعي بل لابد ان يصاحبه جدة وتميز ابتكار

وبهذا المعنى نستنتج ان عملية التركيب هي من مستويات المعرفة العليا في التدرج المنطقي لتصنيف بلوم وقد اكد الفنان التكعيبي على هذا المستوى المتقدم لإدراكه منطقة الابتكار والاختراع عند هذا المستوى

-يؤلف - ينتج – يرتب -يعيد- يصمم - يضع -ينسق - يبتكر - يركب -يقترح - يخترع – يعدل

وفق رؤية بلوم للتركيب والتوليف فانه يحيلها الى الانواع التالية بناء على طبيعة المنتج التركيبي :

1. تركيب يؤدي الى انتاج فريد يتصف بالجدة او الغير مسبوق
   - ينظر الى النتاج (العمل الفني) على انه فريد اذا تم تركيبه دون اتباع (او كان لا يمثل) عمليات او مواصفات مسبقة.
   - اذا اضافة الى مخزوننا المعرفي تجربة جديدة غير عادية
2. تركيب يؤدي الى انتاج مجموعة من التصاميم والمقترحات المخطط لها

نتاج هذا النوع من التركيب يمثل مجموعة من الافكار او المقترحات تمثل حلول يراد له ان يتحقق (إجراء تجربة ، تدريس وحدة دراسية ، بناء عمل فني) وهي تمثل عنوانا وكذلك محاولة لاقتراح مجموعة من العمليات لتحقيق هذا التواصل. ناتج التركيب هنا غير كامل ويبقى مجرد افكار بحسب بلوم حتى يتم ترجمتها الى فعل.

3. تركيب يؤدي الى مجموعة من العلاقات التجريدية

يمكن اشتقاق هذا النوع من العلاقات من خلال تحليل ظاهرة يتم ملاحظتها ، او من خلال تحليل العلاقات بين مجموعة من الافتراضات او الصور او البيانات الرمزية. ما يميز هذا النوع من التركيب انه يمثل محاولة للوصول الى علاقات تجريدية غير ظاهرة او معروفة مسبقا من خلال التحليل التفصيلي

و- مستوى التقويم وهو العملية العقلية الأكثر تعقيدًا ويعني إصدار حكم حول قيمة الأفكار أو الأعمال بناءًا على دلائل داخلية أو معايير ومحكات خارجية، وهذه الأحكام قد تكون كمية او معنوية (النعمي، 1993 ، ص 51) وهو يعني قدرة الطلبة على إصدار أحكام حول قيمة الأعمال أو الأفكار وفق المعايير المتعارف عليها، ومن الأفعال التي تستخدم في صياغة هذه الأهداف -:ينقد - يتخذ قراراً - يجادل في -يقدر - يحكم على - يدعم -يصدر حكما - يصحح – يّفند

ثانيا - المجال العاطفي او الوجداني (Affective)

ولكون موضوعنا الاساس في البحث الحالي يتمحور حول التحليل والتركيب أي الجانب المعرفي من مجالات بلوم لذا سنوضح كل من المجال العاطفي والنفسي حركي على عجالة للتوضيح وليس من باب التفصيل . ويعرفها بلوم1985 (بأنها الأهداف المؤكدة على وتر المشاعر أو التي تضرب على وتر بعض الانفعالات الخارجة من الفرد، أو درجة من الرفض أو التقبل، وتتفاوت الأهداف العاطفية بين الاهتمامات المجردة البسيطة ببعض الظواهر المختارة وبين الصفات للخلق والضمير المعقدة لكنها تكون متناسقة داخلياً.فالمجال العاطفي يصنف الى خمس مستويات وهي :

1- الانتباه : وهو الانتباه نحو شيء ما او ظاهرة معينة من خلال مثير معين مما يولد استجابة قصدية اولية نحو المثير وكلما كان الاهتمام والانجذاب نحو الظاهرة سيكون الادراك متجه نحو بشكل اكبر واكثر جدية مما يساعد على استقبال المعلومات ويكون مصدرا جيدا للإدراك ومن تطبيقات هذا المستوى هي يسأل – ..يختار -.. يصف - ..يتابع - ..يتقبل..

2- الاستجابة : وهو المستوى الثاني بعد الانتباه ويعتمد على مشاركة المتعلمين بطريقة تطوعية او بطلب من المعلم ومن امثلة على هذا المستوى -يقبل على -يتحمس ل - ..يبتعد عن -يبدي إعجابه ب - يميل إلى

3- .التثمين

وهو التثمين او التقويم أي مقدار حكمي اولي يطلقه المتعلم على ظاهره معينة او شيء معين من اجل التعرف على خصائصه الاولية ومخرجات التعلم هذه الفئه تتعلق بالسلوك الذي يتصف بالثبات والاتساق.

4- .التنظيم

هو إعادة ترتيب وتنظيم في علاقة الظاهرة العيانية سواء يعتمد على الهدم والبناء او الاكتفاء بالتنظيم التنسيقي وامثلة على هذا المستوى -:يعتقد في -يؤمن ب -يضحي في سبيل.

5- تشكل الذات أو الوسم بالقيمة

هو مستوى قيمي وجداني ينتج عن خصائص فريدة تخص الظاهرة او الشيء لكي تعطيها هويتها امثلة على ذلك -يتحقق من- يواظب (نزال, 1999, ص529-548)

ثالثا - المجال النفسي الحركي

هو المجال الثالث من مجالات بلوم الذي يتصل بتنمية الجوانب الجسمية الحركية والتنسيق بين الحركات وله سبع مستويات نختصرها بالاتي :

1- مستوى الدراك الحسي

وهي توظيف الاعضاء الجسمية الحسية في الحركات العملية المناسبة بواسطة ادراك واعي وامكانية التحكم بها حسب الموقف التعليمي

2- مستوى الاستعداد

هو عملية التهيؤ والاستعداد للقيام بعمل ما تتناسق به القوى العقلية والجسمية والذهنية معا وفق القوى الداخلية للمشاعر والانفعالات تنتج تلك الاعمال وفق الرغبة وميول الشخص وتتميز بالدقة والاتقان.

3- مستوى الاستجابة الموجهة

هو مستوى يعتمد على اداء المهارات الصعبة من خلال عمل نموذج امام المتعلم يحاول تقليده ومحاكاته فيما بعد حتى الوصل الى اتقانه.

4- مستوى التعويد

هو عملية الاعادة والتكرار لعمل معين حتى يصبح جزء من اداء المتعلم يقوم بع متى استدعائه في أي وقت واي مكان حسب الموقف التعليمي بدون تكلف .

5- مستوى الاستجابة الظاهرية المعقدة

في هذا المستوى يكون اداء الحركات هي حركات احترافية يمكن وضع لها معايير من خلال السرعة والدقة والكفاءة وباقل جهد وبذل طاقة .

6- مستوى التكيف أو التعديل

يعتمد هذا المستوى على التقويم البنائي فهو قابل للتعديل وتصحيح خلال أداء الاعمال حتى الوصول الى الوضع المناسب للمشكلة المعروضة امام المتعلم .

7- مستوى الأصالة أو الإبداع

هي انتاج أنماط متعددة ومختلفة وبأوضاع متنوعة تناسب مشكلة معينة او ظاهرة معينة تتميز ايضا بانها قابلة للتعديل وتطوير لذا هي على قدر من الابداع والابتكار كونها تتصف بالجدة والمرونة (الخطيب , 1988, ص169-175)

المبحث الثاني : خصائص المدرسة التكعيبية ومراحلها

المدرسة التكعيبية هي اتجاه فني ظهر في فرنسا في بدايات القرن العشرين الذي يتخذ من الأشكال الهندسية أساسا لبناء العمل الفني إذا قامت هذه المدرسة على الاعتقاد بنظرية التبلور التعدينية التي تعتبر الهندسة أصولا للأجسام. انتشرت بين 1907 و 1914، ولدت في فرنسا على يد بابلو بيكاسو، جورج براك وخوان جريس.

ميزات النمط التكعيبي

اعتمدت التكعيبية الخط الهندسي أساسا لكل شكل كما ذكرنا فاستخدم فنانيها الخط المستقيم والخط المنحني، فكانت الأشكال فيها اما أسطوانية أو كروية، وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، وتنوعت المساحات الهندسية في الأشكال تبعا لتنوع الخطوط والأشكال واتجاهاتها المختلفة. ولهذا فإن التكعيبية ركزت على فكرة النظر إلى الأشياء من خلال الأجسام الهندسية وخاصة المكعب، فهي تقول بفكرة الحقيقة التامة التي تأخذ كمالها وأبعادها الكلية، عندما تمتلك

ستة وجوه، كالمكعب تماما, فالتوصل إلى هذا الهدف لا يتحقق إلا عن طريق تحطيم الشكل الخارجي والصورة المرئية. (الحطاب , 2010 , ص 94)

الخط الزمني للمدرسة التكعيبية

كان هدف التكعيبية ليس التركيز على الأشياء، وإنما على أشكالها المستقلة التي حددت بخطوط هندسية صارمة، فقد أعتقد التكعيبيون أنهم جعلوا من الأشياء المرئية ومن الواقع شكلاً فنيا. ويعتبر الفنان بابلو بيكاسو أحد أهم منظري وفناني التكعيبية.

البدايات

كانت بداية هذه الحركة المرحلة التي بدأها الفنان سيزان بين عامي1907 و1909م وتعتبر المرحلة الأولى من التكعيبية الحيوانية الصورة الموحدة التكوين

وتمثل المرحلة الثالثة الصورة الموحدة التكوين، والتي بدأت ما بين عامي1913 و1914 م وركزت على رسم وموضوع مترابط وواضح المعالم من خلال الخطوط التكعيبية.

المرحلة التمهيدية (1907 – 1909)
حيث التركيز على الأشكال المستقلة، والتي حددت بخطوط هندسية صارمة وليس الأشياء.
في هذه المرحلة تكونت المبادئ الأساسية للتكعيبية ، كان لعمل سيزان والفنون البدائية والنحت الزنجي أثر كبير على تطور التكعيبية وتحديد مسارها وتوضحت منطلقات التكعيبية في هذه المرحلة وتجسدت في التخلي كلياً عن المفاهيم التقليدية للتصوير وانحصرت اهتماماتها الرئيسة في عملية خلق نماذج جديدة ، وأن تكن مستمدة من الطبيعة ولكنها لا تسعى إلى نقلها وتقليدها ، وذلك بتجنبها الإيهام المنظوري والمدى التشكيلي التقليدي واستخدامها فقط كوسائل تشكيلية وهذا ما دفع النقاد ومؤرخي الفن الى ربط اعمال سيزان في هذه المرحلة بتطور فن الرسم وما ال اليه لاحقاً (القره غولي , ب ت, ص 104)

المرحلة الثانية-: المرحلة التحليلية (1909 – 1912)

تركزت هذه المرحلة على بلورة المفهوم الجديد للفضاء التصويري ، بتفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل تحليلي داخل تقاطع شبكة الفضاء . وتتداخل الرؤية المباشرة والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام بيد أن هذه الأشياء التي عولجت بهذه الطريقة قد احتفظت حتى بعد تفكيكها إلى مقسمات أو سطوح صغيرة بعناصرها الأساسية التي تتيح لنا إمكانية التعرف عليها كالأنف والعين والفم في الصور الشخصية والميزات البارزة الأخرى في الأشياء مثل الكأس ، القنينة ، الآلات الموسيقية . وهكذا كان الهدف هو التركيز على الشكل المستقل للشيء وليس الشيء نفسه ، ولذلك جعلوا من الشيء الحقيقي شيئاً فنياً . (الخزعلي , 2014 , ص 3).
نراه يمهد للفن البدائي عن طريق اهتمامه بفن" إيبريام القديم كما في لوحة فتاة المندلين

بالتالي تتميز هذه المرحلة بلجوء الفنان التكعيبي إلى تقسيم وتفكيك العناصر التشكيلية إلى مكعبات ثم تجميع هذه المكعبات في أشكال مخالفة للواقع . ثم انشغل الرسامان" بيكاسو وبراك "بعد هذه المرحلة بالبحث في تظليل هذه المكعبات أو الأحجام ودراسة التلاعب بالظلال لتحقيق الشعور بالديناميكية

المرحلة الثالثة-: المرحلة التركيبية 1912 – 1925

في هذه المرحلة من تطور التكعيبية يصبح (جوان غري) أبرز المثلين الفعليين للأسلوب الجديد ، لقد عمل (غري) على الجمع بين التأليف المستمد من الطبيعة والبنية المستقلة للمدى التصويري ، وفعلاً كان (غري) الذي صاغ أشكاله بدقة ووضوح بيد أولاً بتجريد بنية اللوحة وتنظيمها هندسياً ثم يدخل إليها الموضوع الذي يبقى على صلة واضحة بالطبيعة ، وبحيث تتألف أشكاله – كما أعاد الفكر صياغتها – مع البنية الأساسية للسياق الهندسي ويشرح ذلك بقوله : اعمل بواسطة عناصر الفكر ، وبواسطة المخيلة ، فأحاول أن أجعل حسياً ما هو مجرد ، انطلق من العام إلى الخاص ، ذلك يعني أنني انطلق من فعل تجريدي لأصل إلى الحدث الحقيقي ، فني هو فن تركيبي ، فن استدلالي ، كما قال رينال) (أمهز,1977, ص101) أدخل بيكاسو وبراك عنصراً جديداً في اللوحة بالتجائهم إلى أسلوب خداع البصر بحيث يوهم المشاهد أن ما يراه على سطح اللوحة هو كائن طبيعي فعلاً ، له وزنه وملمسه ، وعندئذ أخذ يرسم في لوحاته قصاصات من ورق الجرائد والخشب والمسامير وفي عام 1912 رسم بيكاسو حياة ساكنة مع كرسي خيزران ، إذ ألصق على القماشة قطعة من القماش الزيتي لتوهم بالنسيج المتخلل لأعواد القصب في الكرسي أضاف إليها إطار من الحبل . هذا الاستخدام للورق أحدث ثورة في الرسم وقد عمد بيكاسو في هذه المرحلة إلى تشييد أشكال من الورق الملون أو المقصوص على نحو يماثل أجزاء من الجسم أو أشياء مألوفة ثم إلصاق هذه الأشكال على لوح أو ورق كارتون لخلق تكوينات ثلاثية البعاد ، واستعماله لعُلب المقوى وفتات الخشب .(نجم ،2009 , ص150)

قام التكعيبيون إلى مزج اللون بالرمل بهدف الحصول على مادية الأشياء فمنذ عام 1930 عمل بيكاسو أعمال نحتية من أي شيء يقع بين يديه :رمل ، أكياس ، ورق ، علب ، ساعات ، عظام ... الخ . كذلك أدخلوا في بعض أعمالهم حروف من عناوين ومواد مطبوعة وتخلى بيكاسو عن اللون الاعتيادي وعمل نقوش بارزة من الورق المقوى والصفائح المعدنية .

لقد اشرك بيكاسو اكثر من قدرة ادراكية في هذه المرحلة الفنية لكي يثير الموضوع المنتج استجابة المتلقي اذ عليه ان يفكك ويصنف او يقسم ويجزء ويفكك - يصنف -يفرق يحلل - يفصل - يدقق يميز - يختار - يقارن يقسم - يجزئ - يستخلص يختبر - يستخرج - يستنتج

ومهما يكن القصد , فأن الكولاج كان وسيلة تعبير جديدة , وكان بيكاسو بارعاً في هذا التكنيك دون يخل بمقاصده .(قاسم , ص 57).

في عام 1912، عُرضت بعض أعمال خوان في عددٍ من أشهرِ معارض أوروبا منها معرض Der Sturm في برلين. ونالت أعماله تقديرًا خاصًا من شركة نورمان للرسم الحديث في روان، وفي تلك الأوقات، وقَّع غريس عقدًا حصريًا مع تاجر الفن دانييل هنري كانويلر.

وفي عام 1913 طوَّر غريس أنماطًا جديدةً من الرسم التكعيبي عندما أشاع فكرة التكعيبية التركيبية، وبدأ باستخدامها في لوحاته الخاصة. وخلال السنوات التالية تطور عمله إلى أسلوبٍ مميزٍ استعار فيه أشكالًا ونظرياتٍ هندسيةٍ مختلفةٍ، حيث تَمثل هذا التغيير في أسلوبه في اللوحة التي حملت اسم Woman With Mandolin After Corot.

كما بدأ بتطبيق أُسلوبه في مجال التصميم عام 1924، والذي تجلَّى في تصميم أزياء مؤسس الباليه الروسي الشهير سيرغيه دياغيليف . فهي الصورة الموحدة التكوين، حيث التركيز على رسم وموضوع مترابط وواضح المعالم، فيما بدأت عام 1913 وانتهت عام 1914.

وقد ظهرت هذه المرحلة تحديداً، عندما أكتشف فنانوا المدرسة إن التحليل الزائد سيقود إلى طريق مغلق. ومن هنا خرجت الفكرة بالتحول نحو أسلوب أكثر واقعية امتلأ بالألوان. كما تعد تلك المرحلة من أقوى المراحل التي مرت بها المدرسة. فقد تم استخدام قصاصات الجرائد في هذه المرحلة كخطوة جريئة تمامًا.

مؤشرات الاطار النظري

- يعد المجال المعرفي من اهم المجالات الذي يدرك بها الانسان ما يدور حولة معرفيا
- يضم المجال المعرفي مجموعة من المستويات المتسلسلة تراتبيا حسب المستوى المعرفي للفرد
- يعتمد المستوى التحليلي على التجزئة والتقسيم والتفصيل
- بينما مستوى التركيب هو عملية توليف وترتيب وهي عكس التحليل
- عملية التحليل هو مستوى معرفي اقل رقيا من مستوى التركيب حسب تسلسله في سلم المستويات المعرفية لدى بلوم
- اعتمد التكعيبيون على التجريب في الوصول الى المرحلة الاخيرة من التكعيبة مما جعلهم يرتقوا في هذه التجارب تدريجيا حسب المستوى الذي يتعرضوا له وان بدا الامر غير مخطط له لكن من خلال مستويات بلوم وخاصة المجال المعرفي يفسر يوضح التدرج المتصاعد
- نلاحظ العمليات العقلية للتكعيبيين في لوحاتهم على وجه الخصوص في المستوى التحليلي والتركيبي فكانوا في التحليل يعمدوا الى الهدم والتقسيم والتجزئة بينما في التركيب يستخدموا البناء والتراكم والتجميع
- كانت المرحلة الثانية من التكعيبية يقابلها مستوى التحليل حسب مجال بلوم المعرفي اما المرحلة الثالثة وهي مرحلة الكولاج يقابلها مستوى التركيب لان فنانيها يلجؤا الى التجميع وخلط المواد المختلفة في اللوحة

الفصل الثالث : اجراءات البحث

اعتمد البحث الحالي على المنهج الوصفي التحليلي

مجتمع البحث شمل البحث الحالي على اعمال رواد المدرسة التكعيبية بيكاسو جرج براك غوان غيرس

والذي بلغ ما يقارب عن 40 عمل تم الحصول عليه من خلال شبكة الانترنت والمصادر الادبية التي تناولت فناني التكعيبية

واستخدم الباحث العينة القصدية لتحقيق هدف البحث والتي بلغت ثلاث نماذج

كما قام الباحث ببناء اداة تحليل العينة التي تكونت من محورين مترابطين المحور الاول التحليل والتركيب الفني والمحور الثاني التحليل والتركيب المعرفي وفق نظرية بلوم كما اشتمل المحور الاول على سبعة فقرات رئيسية اشتقت منها فئات ثانوية بينما اشتمل المحور الثاني على ثمان فقرات كل مستوى معرفي احتوى على اربع فقرات .

ثم تم عرض الاداة على الخبراء كما في ملحق (1) وبعد استخراج الصدق والثبات باستخدام معادلتي سكوت وكوبر تم اعتماد الاداة في صيغتها النهائية ملحق (2)

تحليل العينة

انموذج رقم 1

اسم العمل الكمان واللوحة
اسم الفنان جورج براك 1909
القياس 91.7 * 42.8
المدرسة التكعيبية التحليلية
المادة : الوان زيتية على كنفاس
المكان متحف متحف سولومون آر جوجنهايم

الوصف العام : قدم براك مشهد مبسط بعناصره لكنه لم يتركه كذلك عندما عمد الى تحليل جزئياته وتدخل في تفاصيل المشهد الذي تعرض له وهو مشهد فتاة جالسة ماسكة الة الكمان بأحدي يديها وقد وضعت امامها مباشرة لوحة فنية لتظهر الاشكال الثلاث كأنها جسم وكتلة متراكمة من الاسفل الى الاعلى وهي تمثل جسم الفتاة وكأنها مشغولة بالغناء العفوي . لقد اضاف الفنان على كتل الاشكال ايهام بصري يشعرك بتغير حقيقة الاشياء رغم احتفاظها بهويتها فالفتاة والالة الموسيقية واللوحة يتخيل للمتلقي اشكال خشبية تم تفكيك اجزائها والولوج الى اعماقها ثم تم عادة ترتيبها وتجميعها بشكل تراكمي قد تقبل كل شكل بما يجاره حتى اصبح جزء منه فالانكسارات التي خلفتها الفرشاة من سطوح وخطوط هندسية قريبة لشكل المكعبات المستطيلات متجه الى الاعلى بشكل نسقي مرصوص متناغم مع حركة راس الفتاة وهي مائلة الى العلو .

الوصف التحليلي يلاحظ من الاشكال قد اخذ كل شكل استقلاليته فعندما نرى الة الكمان وقد وضعها الفنان امام المشاهد مباشرة مكتفية بهويتها يمكن التعرف عليها بسهولة

خاصة من خلال نهاية الالة عند ربط الاوتار كذلك من خلال الاوتار لكنها لم تنفلت من الموضوع الرئيسي للوحة وهي فتاة مع التها الموسيقية وقد تجلت لنا هذه العلاقة عندما ابرز الفنان يد الفتاة بطريقة تنسجم مع الاشكال الهندسية المحيطة بها وهي تحتضن الالة الموسيقية انه يحرك ملكة التحليل والتصنيف محاولا ادراك تفاصيل الاشكال المنهمك بإظهارها على سطح اللوحة هذا ينطبق على الشخص او الفتاة التي رسمها على اللوحة والتي اظهرها ليجمع بين تلك العناصر الثلاث محاولا ان يجد علاقة ترابطية بينهما وبنفس الوقت اوجد نوع من الاستقلالية لتلك العناصر . لقد ركز الفنان براك على تقاطيع الاجزاء اللوحة مبالغ في اظهار التقاطيع والتقاسيم التي ساعدت على اجاد نوع من الوحدة بين عناصر الموضوع لتظهر كأنها عنصر او مفردة موحدة يشكل التجسيم في مختلف اجزائها وهي تقترب من الواقع بخطوة الا انها تبتعد عنه بخطوات نتيجة للتجريد التكعيبي الذي توسم اللوحة . ان الاسلوب الذي اتبعه الفنان قد الف تشكيلا بصريا اتصف بترابط اجزاء العمل مع مركزها لونيا وتصميميا في اتخاذ الخطوط تراكيب هرمية طوليا شملت كافة مساحات العمل كما احتوت على خصائص أيهاميه في بعدها الملمسي ليخلق شعورا بمادة الخامة ذات طبيعة صلده كأنها صخورا او مادة الخشب

انموذج رقم 2

اسم العمل : نساء في غرفة الزينة
الفنان : بابلو بيكاسو
المدرسة : التكعيبية
المادة : كولاج قصاصات من ورق الجدران
التاريخ : خلال عامي 1937و1938

الوصف العام

يظهر بيكاسو ثلاث نساء منشغلات بتزين احداهن فواحدة تعمل على الاعتناء بشعر الشخصية الرئيسية في وسط العمل بينما قامت الثانية بحمل المرأة لها وهن مشغلات بتجهيز اعمال المرأة الرئيسية ورغم أجزاء اللوحة تكاد تفلت من تزاحم الأشياء مع الخامات التي استخدمها الفنان الا ان بيكاسو حرص على ان تحافظ الاشكال على انتمائها الى موضوع اللوحة الكلي فبرغم من استقلالية الاشكال بقيت علائقياها بالمضوع العام وهذه من سمات التكعيبية التحليلية

الوصف التحليلي لقد ميز بيكاسو في هذا العمل ثلاث محاور او تصنيفات بعدد الشخصيات الظاهرة بالعمل لكنه لم يكتفي بالشخصية بل اظهرها مع بيئتها التي تكيفت معها كل شخصية كأنها مستقلة كل واحدة منها تعيش في عالمها الخاص بها لكنها في نفس الوقت لم يترك تلك العوالم منفصلة عن بعضها البعض بل مد لها جسور الشراكة عندما ربط بينهما بعلاقة الوظيفة التي تؤديها الشخصيات فالوظيفة الكلية لم تكن مستقلة بينهما بل واحدة مكملة الأخرى , ومن جانب اخر استخدام الفنان ورق الجدران موظفا تلك الخامة في اللوحة وخالقا ايهام بصري فالفنان مازال في مرحلة التحليل عندما نقارنها في مستويات بلوم المعرفية قاصدا التفكيك والتقسيم فقد قسم الفنان كتل العمل الى ثلاث كتل حسب وظيفة شخصياتها وقد وزع تلك الكتل بشكل متوازن تقليدي في يسار ويمين اللوحة ثم وضع كتلة الشخصية الرئيسية في الوسط وباقل ثقلا على المشاهد من الاطراف .

اما معالجاته التشكيلية فهو عمد الى جمع اكثر من زاوية لشخصياته فقد جمع بين الامامي والجانبي كما عمد الى التدرج اللوني من اجل تحقيق العمق الا ان الاشكال بقيت تتصف بالتسطيح بسبب تعامله مع السطوح التي اوجدها كون الرسم في اعمال الكولاج ابتعدت عن تشخيص الهوية الحقيقية لأشكالها بالرغم الاحتفاظ على جزء من تلك الهوية التي عمد الفنان على تفكيكها وتشظيها وأكدت عليها التقنية وتأثيرات الخامات على الجانب البصري للمشاهد وهذا ما يجعل العمل الحالي بعيد عن التجريد رغم تجريد الواقع الحقيقي للأشكال . قصد بيكاسو على اظهار التعبير التأثيري للشخوص وقد اعطى كل شخصية تعبيرا خاصا منسجما مع وظيفتها التي تمارسها ولكن من الملاحظ ان هذه التعبيرات كانت بسيطة ولم يظهر تفاصيلها بل الاكتفاء على تأثيرها نتيجة للاختزالات التي فرضتها المرحلة التحليلية مع ركون الفنان الى التركيب رغم انها لم تكن بنفس التشظيات التي خلقها وهو يحلل أجزاء عمله ويفككها ومستوى التركيب الذي وجد في العمل هو نتيجة لاستخدام الخامات المختلفة التي تحاول ان تتقبل بعضها البعض فشكلت تركيبات تحليلية من خلال الخبرة التجريبية لبيكاسو مما ولدت تلاحم اوجدته الضرورة التقنية للفن التكعيبي وه يمسك منتصف العصا بين التجريد والواقعي.

انموذج 3

اسم الفنان : خوان غريس

اسم العمل : فتاة مع قيتار

المدرسة : التكعيبية التركيبية

المادة :الوان مع مواد مختلفة

قدم الفنان لنا شخصية متفردة بالألوان الحارة مع تدرجاتها بطريقة نسقية رائعة مستخدما المثلثات وبعض من الأماكن استخدم المربع ولا نجد للمنظور التصويري العمق سوى استخدامه للون الغامق الممزوج بالجوزي لكن الاشكال بقيت محافظة على صفة التسطيح فقد وضع الفنان الشخصية الأساسية وهي المرأة في مركز اللوحة وهي تحمل الة القتار بطريقة جلوس منمقة وهي في نفس الوقت متطلعة الى الجهة اليسرى من المتلقي وبجانبها بعض الأشياء الخاصة بها مثل الكرسي جزء من بيئة الغرفة وارضيتها الخشبية وفي الخلف وضع الفنان ما يشبه الستائر بلون خردلي ممزوج بالألوان البرتقالي والاصفر البرتقالي مع ظلالها كخلفية للوحة محاولا تخفيف من الألوان الحارة .

الوصف التحليلي لهذا العمل قام الفنان بتحليل الاشكال وقسمها او صنفها الى فئات لونية او تكتل اشكال العمل من شخصيات و أرضية وفضاء وموجودات ومع استقلال تلك التكتلات المختلفة وتصنيفاتها جعل معها علاقة ترابطية ولم يكتفي بهذه العملية من التحليل والتمحيص فهو قسم العمل الى مساحات لونية قد تكون خالية من التجسيم لكنه اعتمد على الألوان الغامقة والفاتحة ليجد للمشاهد المنظور اللوني كذلك اتجه الى الألوان الهارمونية والمتناسقة من الألوان الحارة ورغم تلك الألوان نجدها في كافة أجزاء العمل الا انها لم تكن ثقيلة علية بسبب المعالجات التي قدمها الفنان وهو يبرز خبرته في ادراكه بخصائص اللون من اللون الغامق والفاتح وهما يقللان من شدة اللون البرتقالي كذلك طبيعة الموضوع الذي يعرضه الفنان للمشاهد وهو يحمل إشارات غامضة تجعل من المشاهد يشعر بالريبة من خلال الجو العام للعمل والألوان القرمزية كذلك تعابير الفتاة وهي تتطلع الى الامام نحو شيء مريب لكن تماسك الأجزاء مع بعضها البعض جعلت

من العمل بناء مركب من الكتلة المسطحة والألوان المتناغمة في عملية تركيبية واضافات طبقية من إعادة وتنظيم نتج عن ذلك تصميما بهيكلية جديدة مما اضفى عليها صفة الابتكار والجديد والتي تدعو له التكعيبية التركيبية ولم يتطرف بالابتعاد عن واقع الاشكال بسبب المعالجات الهندسية التكعيبية بل نجد الاشكال اقرب الى هيئتها رغم التجريد الذي طال اشكال المشهد والتقاطيع الهندسية مع ذلك لم تكن قاسية مثل ماهي علية في التكعيبية .

النتائج ومناقشتها

1- وجود سمة الايهام البصري في انموذج 1 من خلال الايهام الملمسي والذي ظهر بصفة معرفية تحليلية
2- في النموذج 1 كان للجانب التحليلي اكثر حضورا من التركيبي نتيجة للتجزئة والتقسيمات التي التجئ اليها الفنان ورغم انه أعاد تأليف الأجزاء الا ان التقسيمات بقيت مسيطرة على المشهد التصويري
3- في نموذج رقم 2 استخدم بيكاسو مواد مختلفة مما ساعد على إعادة تأليف الاشكال بصيغة جديدة مما سجل التركيب النصي للنص التشكيلي ظهورا واضحا .
4- ان الاستقلالية والابتعاد عن الواقع ظهر في النماذج ذات السمة التحليلية بظهور واضح مقارنة بنماذج ذات السمة التركيبية كما في نموذج 1 , 3
5- التجريد والتسطح شكلة سمة فارقة في نموذج 1,3. مقارنة بنموذج 2 لفقرتي المنظر والتجريد
6- استخدم الفنان الخامات المتعددة في نموذج 2 مما برز سمة التأليف والتركيب ذات طابع تصميمي

الاستنتاجات ومناقشتها

1- مرحلة التحليل والتركيب هي المقدمات الاولى للعملية الابداعية وهما رفيقان له .
2- عملية التحليل تسبق التركيب في العملية المعرفية عند تصنيف بلوم لكنها في نفس الوقت التحليل يسبق التركيب في العملية الإبداعية
3- وفق نظرية بلوم المعرفية لا يحدث الابداع الا من خلال عملية متسلسلة من التفكير المنطقي يبدا بالمستويات البسيطة ثم العالية حتى تصل الى عملية الابداع بعد المرور بالمستويات المعرفية.

4- في النماذج التي عمد الفنان الى التبسيط والتحريف والتسطيح في الابداع التحليلي والى الإضافة والتعقيد في بعض الأحيان في عملية التأليف والتجميع في الابداع التركيبي

المقترحات : عمل دراسة حول اثر مستويات المعرفة لدى بلوم على العملية الإبداعية

التوصيات : 1- يوصي الباحث بضرورة إيجاد العلاقات الممكنة بين النظريات التعلم والفن كمسار علمي للتطور الابداع

2- دراسة الابداع وتأثيره على الفن والتربية الفنية

المصادر

القران الكريم

1-أمهز , محمود : التيارات الفنية المعاصرة , ط 1 , دار الجامعات المصرية , القاهرة , 1977 ., ص101

2-اوفى مزيد عبد العزيز, تحليل النص القرآني , قسم علوم القران الكريم , زارة التعليم العالي والبحث العلمي الجامعة المستنصرية, ب,ت, .

3-الجرجاني :علي بن محمد , التعريفات , وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل, دار الكتب العلمية، ط 2 , بيروت, بنان 1424 هـ- 2003 .

4-الحطاب , قاسم : جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الاوربية ومدارس الفن الحديث , بغداد , 2010 .

5- الخطيب : علم الدين عبد الرحمن , الأهداف التربوية تصنيفها وتحديدها السلوكي , مكتبة الفلاح , الكويت , 1988

6-- الخزعلي , حيدر عبد الامير رشيد : محاضرة التكعيبية , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , المرحلة الرابعة , 2014 .

7- سميري : لطيفه , مدى ارتباط الأهداف السلوكية لموضوعات مقرر علم النفس لأهداف المقرر للصف الثاني ثانوي في المملكة العربية السعودية مجله العلوم التربوية والنفسية, جامعة البحرين، عدد 1, مجلد 6 , 2005

8-صليبيا، جميل : المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1982.

9-عبد العزيز : اوفى مزيد , التحليل في النص القرآني الجامعة المستنصرية , بغداد , العراق , 2017

10- قاسم حسين صالح : في سيكولوجيا الفن التشكيلي , ,

11- القطامي: يوسف , سيكولوجيه التعلم والتعليم الصفي, دار الشروق، عمان , الأردن , 2001
12- القره غولي : محمد علي علوان , تاريخ الفن الحديث , , كلية الفنون الجميلة , بابل ,ب ت
13- السالم : مؤيد سعيد ، تنظيم المنظمات – دراسة في تطوير الفكر خلال مائة عام – دار الكتاب الحديث، عمان– الأردن 2002 – ، ص(184
14- ميخائيل أمطانيوس، التقويم التربوي الحديث، سبها، منشورات جامعية سبها،1995، ص191-192
15- نجم عبد الشهيب، موجز في تاريخ الفن، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع ،الطبعة الأولى عمان الأردن،9009
16- نشواتي عبد المجيد، علم النفس التربوي، عمان، دار الفرقان، 1993 ، ص78
17- النعمي عبد الله الأمين، طرق التدريس العامة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1993 ، ص 51
18- نزال، شكري , درجة التزام معلمي ومعلمات التاريخ في المرحلة بمنطقة دبي التعليمية بخصائص ومعايير الأهداف السلوكية, مجله العلوم التربوية ،العدد 23 , 1999

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	التخصص	مكان العمل
1	د . كاظم نوير كاظم	أستاذ دكتور	تربية تشكيلية	القادسية كلية الفنون
2	د. اسراء جاسم قحطان	أستاذ مساعد	تربية تشكيلية	القادسية كلية الفنون
3	د . احمد علي كاظم	أستاذ مساعد	تربية تشكيلية	القادسية كلية الفنون
4	د. عبد الرحيم عبادي كشيش	أستاذ مساعد	تربية تشكيلية	القادسية كلية الفنون
5	د . حسن هادي عبد الكاظم	أستاذ مساعد	فنون تشكيلية	القادسية كلية الفنون

ملحق رقم 1 قائمة بأسماء الخبراء

			التحليل المعرفي				التركيب المعرفي				
			يفكك	يصنف	يقسم	يلخص	يؤلف يضع	يرتب ويعيد	يصمم ويقترح	ينسق ويعدل	
التحليل الفني	الايهام	ايهام ملمس									ابتكار
		ايهام بصري									
	كولاج	كولاج مجسم									
		كولاج مسطح									
	منظور	منظور امامي									
		منظور جانبي									
		اكثر من منظور									
	استقلالية الاجزاء	ابتعادها عن الكل									
		اقترابها من الكل									
		مطابقة مع الكل غير مستقلة									
		لها دلالة هوية									
		ليس لها دلالة هوية									
التركيب الفني	تجريد	بعيد عن الواقع									
		له دلالة للواقع									
		قريب من الواقع									

	منظور	مسطح									
		مجسم									
		الايهام بالتجسيم									
	المادة المستخدمة	الوان زيتية									
		الوان مع خامات متعددة									

ملحق رقم 2 الأداة بصيغتها النهائية

تقويم النشاطات الفنية في المدارس الثانوية لمحافظة واسط من وجهة نظر مدرسي مادة التربية الفنية

Evaluating artistic activities in secondary schools in Wasit Governorate from the point of view of art education teachers

أ. م.د. فاضل عرام لازم
كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط

Prof. A . Dr. Fadhel Aram Lazim
College of Fine Arts – Wasit University
flazem@uowasit.edu.iq

كلمات افتتاحية : تقويم - النشاطات الفنية – التربية الفنية

ملخص البحث :

يبدأ البحث الحالي الموسوم بـ(تقويم النشاطات الفنية في المدارس الثانوية لمحافظة واسط من وجهة نظر مدرسي مادة التربية الفنية). الذييهدفإلى:تقويم النشاطات الفنية في مدارس المرحلة الثانوية من وجهة نظر مدرسي ومدرسات التربية الفنية فيها.

تألف مجتمع البحث من (213) مدرسا ومدرسة لمادة التربية الفنية في المرحلة الثانوية موزعين على مديرية التربية في محافظةواسط . بواقع (86) مدرساً و (127) مدرسة وقد اقتصرت عينة البحث التطبيقية على (20) مدرساً ومدرسة لمادة التربية الفنية في المرحلة الثانوية تم اختيارهم بالطريقة العشوائية في المديرية العامة التربية محافظة واسط . وبواقع (10) من الذكور و (10) من الإناثموزعين على المحافظة في الأقضية والنواحي والمركز .ومن مدارس البنين والبنات بواقع (10) مدارس للبنين , و(10) مدارس للبنات . واستخدم الباحث (الاستبانة) كأداة لجمع المعلومات، وقد تألفت من (26) فقرة موجهة إلى مدرسي ومدرسات التربية الفنية.أمافي الفصل الربع فقد تم عرض النتائج بعد ترتيب جميع الفقرات حسب درجة

حدتها من أعلى درجة حدة إلى أدنى درجة حدة. وقد عمد الباحث إلى تفسير ومناقشة الفقرات , خرج الباحث بعدهابتوصيات ومقترحات والمصادر

Abstract

The current research begins with (Evaluating artistic activities in secondary schools in Wasit Governorate from the point of view of art education teachers). Which aims to: evaluate artistic activities in secondary schools from the point of view of male and female art education teachers. The research community consisted of (213) male and female teachers of art education at the secondary level, distributed among the Directorate of Education in Wasit Governorate. By (86) teachers and (127) schools, the applied research sample was limited to (20) teachers and schools of art education at the secondary level, who were chosen randomly in the General Directorate of Education, Wasit Governorate. There are (10) males and (10) females distributed across the governorate in districts, districts, and the center. Among the schools for boys and girls, there are (10) boys' schools, and (10) girls' schools. The researcher used the questionnaire as a tool to collect information, and it consisted of (26) items directed to male and female teachers of art education. In the fourth quarter, the results were presented after arranging all the items according to their degree of severity, from the highest degree of severity to the lowest degree of severity. The researcher interpreted and discussed the paragraphs, after which the researcher came up with recommendations, suggestions, and sources

مشكلة البحث :

جاءت نتيجة الحاجة التربوية والنفسية والحضارية للفن وقدرته على أحداث التغيرات المرغوبة في الإنسان والمجتمع.وتبعاً لهذا الاهتمام نحو الفن ونشاطاته أصبح لزاماً

علـى المؤسسـات التعليميـة عـدم إغفـال دور الفـن الايجـابي والفعـال، وإيجـاد الطـرق والوسائل الكفيلة لاستيعاب وممارسة النشاطات الفنية من الطلبة ولاسيما طلبة المرحلة الثانوية كونهم يمثلون مرحلة مهمة من مراحل الشريحة المثقفة في المجتمع .

فالنشاطات الفنية تهدف إلى أبراز إبداعات الطلبة من خلال تقديم النشـاطات الملائمـة لقابلياتهم وقدراتهم داخـل وخـارج المدرسـة، وهـي تعـد وسـيلة تعليميـة لتنميـة سـلوك المتعلم وتهدف إلى توجيهه توجيها تربويـا وفنيـاً.فهي ليسـت دراسـة لمهـارات حرفيـة وفنية فقط، ولكنها نشاط ذهني وبدني يشحذ القدرات والإبداعات لديه من خلال تنظـيم أفكاره واهتماماته وترتيبها وتخطيطها بشكل سليم . ونتيجـة للجهـود التربويـة الحديثـة فقد غدت النشاطات الفنية جزءاً من فلسفة المدرسة الحديثة وجزءاً من المنهج الحديث. وذلك لأنها كفيلة بتكوين ممارسات وعادات مرضية ومقبولة، وتتصف بالدقة والنظـام والجمال.

وبما أن المدرسة الثانوية هي واحدة من المؤسسات التعليمية المهمـة التـي تـؤدي دوراً مهمـاً فـي تنميـة النشـاطات الفنيـة وتطويرهـا لـدى الطالـب، فـأن الفنـون التشـكيلية والمسرحية والموسيقية، ليست إلا أمثلة بسيطة على اهتمام التربية بالفن الذي يعنى به التعليم الثانوي لكن هذا الاهتمام يتطلب أجراء التقويم المستمر للوقوف على حالة تلـك النشاطات القائمة في هذه المرحلة المهمة من حياة الطالب المدرسية.

وحيث أن التقويم هو عملية تذوق ونقد فني تضع النشاط الفني في مكانه الحقيقـي، فـلا بد للمقوم من أن يضع أحكاماً موضوعية على النشاط الفنـي الـذي أمامـه بمعنـى عـدم فرض آرائه الذاتية المطلقة على العمل الفني وإنما بالاعتمـاد علـى معـايير فـي حكمـه شريطة أن لا تعوق الرؤية. فالمقوم يحكم على النشاط الفنـي فـي ضـوء علاقـات فنيـة يحكمها الفنان ويضمنها خبرته، وأن أغلب هذه المعايير مستمدة من العمل الفني نفسه.

ومن خلال قيام الباحث بدراسة مسحية للدراسات السابقة التي تناولت النشاطات الفنيـة وجد ان جميع الدراسات قد اقتصرت على تقويم هذه النشاطات في محافظة بغداد فقط، من دون محافظات العراق الأخرى التي من الضروري القيـام بدراسـة تقويميـة لواقـع

نشاطاتها الفنية التي عانت من إهمال الباحثين لها ونشاطاتها التي لا يستهان بها.لذلك رأىالباحث بأن هذه مشكلة من الضروري الالتفات لها. لذلك حددتمشكلة بحثه بالتساؤل الآتي بـ**((هل يمكن تقويم النشاطات الفنية في المدارس الثانوية التابعة لمحافظة واسط من وجهة نظر مدرسي التربية الفنية ؟)).**

أهمية البحث :

تأتي أهمية البحث والحاجة إليه مما يأتي:-

1. النتائج التي سوف يخرج بها البحث الحالي قد تفيد الجهات ذات العلاقة بالتربية والتعليم مثل وزارة التربية ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
2. عدم وجود بحوث تناولت تقويم النشاطات الفنية في محافظات العراق الجنوبية على حد علم الباحث لذلك قد يعد البحث الحالي الأول في هذا المجال.
3. يسهم في رفد المكتبة بجهد علمي مفيد خدمة للباحثين والدارسين في مجال تقويم النشاطات الفنية.

هدف البحث :

1. تقويم النشاطات الفنية في المدارس الثانوية من وجهة نظر مدرسي ومدرسات التربية الفنية فيها.

حدود البحث :

تقتصر حدود البحث الحالي بالاتي :

1. الحد الموضوعي : النشاطات الفنية في المدارس الثانوية من وجهة نظر مدرسي التربية الفنية .
2. الحد المكاني : مديرية تربية محافظة واسط .
3. الحد الزماني : للعلم الدراسي (2022- 2023).

مصطلحات البحث :

أولاً / التقويم :

عرفه ابن منظور في اللغة:-

"هو قوم أي قيم الأمر فيقال، أمر قيم أي مستقيم ومنه قوله تعالى : ذلك الدين القيم, أي دين الحق المستقيم وقيم القوم: أي الذي يقومهم ويسوس أمرهم" .

(ابن منظور, 1956, ص502)

وفي الاصطلاح :

عرفه الرشيد بأنه :

"عملية منظمة تستخدم فيها نتائج القياس أو أية معلومات نحصل عليها بوسائل أخرى في إصدار أحكام على أداء الدراسات في جوانب المنهج أو جوانب سلوك الدراسات، لمعرفة جوانب القوة والضعف لدى المتعلم" .(الرشيدي, 2001, ص3)

وعرفه ملحم على انه :

"هو عملية إعداد وتخطيط على معلومات تفيد في تموين أو تشكيل أحكام تستخدم في اتخاذ قرار أفضل من بين بدائل متعددة من القرارات".(ملحم , 2002, ص39)

أما التعريف الإجرائي للتقويم فقد عرفته الباحث بالاتي :-

إصدار الحكم على فاعلية النشاطات الفنية في مدارس المرحلة الثانوية من وجهة نظر مدرسي التربية الفنية وتحديد مدى ما بلغته من نجاح أو إخفاق في تحديد الأهداف التي تسعى لتحقيقها في محافظة واسط .

ثانياً / النشاطات الفنية :

عرفها قيس بأنها:

"نشاط يهدف إلى الربط بين الأهداف التربوية والأهداف الفنية في آن واحد بحيث يؤدي إلى تنمية الفعاليات و المواهب في مجال الفنون التشكيلية والنغمية والمسرحية وينفذ هذا النشاط بكل فروعه وحسب الإمكانات على الفئات العمرية بشكل منفرد لكل فئة أو مشترك وفقا والحالات التي يتطلبها النشاط". (قيس , 1981, ص15-16)

أما اللقاني فعرف النشاط الفني على أنه:

"الجهد العقلي أو البدني الذي يبذله المتعلم من أجل بلوغ هدف ما، وهو ممارسة تظهر في أداء الطلاب على المستوى العقلي أو الحركي والنفسي والاجتماعي بفعالية داخل المدرسة" (اللقاني, 1983, ص201)

أما التعريف الإجرائي للنشاطات الفنية فقد عرفها الباحثبأنها :

الجهد العقلي أو البدني الذي يبذله طلبة المرحلة الثانوية من اجل الربط بين الأهداف التربوية والأهداف الفنية في آن واحد بحيث يؤدي إلى تنمية الفعاليات و المواهب في مجال الفنون التشكيلية والنغمية والمسرحية بشكل منفرد لكل فئة أو مشترك وفقا والحالات التي يتطلبها النشاط .

ثالثاً / المرحلة الثانوية :

عرفتالباحث المرحلة الثانويةإجرائياًبأنها :

مرحلة تعليمية تستقبل التلاميذ الذين أكملوا المرحلة الابتدائية، ويكون التعليم فيها على مستويين متتابعين (متوسط وإعدادي)، مدة كل مرحلة منهما ثلاث سنوات، تنقسم المرحلة الإعدادية على فرعين (أدبي-علمي)، وتنتهي كل مرحلة بامتحان وزاري ويقبل المتخرجون منها في معاهد وجامعات العراق.

الفصل الثاني : المبحث الأول :

مفهوم التقويم :

"يعدُّ التقويم عملية لازمة لأي مجال من مجالات الحياة، وهو جزء من العملية التربوية يحدد مدى التحقيق للأهداف ويحدد نقاط الضعف والقوة في مختلف جوانب المرافق التعليمية بهدف تطوير وتحسين عملية التعلم" (حامل , 2000, ص169) لقد تطور مفهوم التقويم وأهميته في المجال التربوي، نتيجة للتطورات التي حدثت في مجال التعليم والتعلم، بحيث إن أساليب القياس تطورت بسبب توسع حركة التقويم، وتم الاستفادة منها في جمع المعلومات والبيانات لمعرفة جدوى البرامج التربوية والنشاطات الفنية بوصفها تغذية راجعة. وكذلك الظروف المتغيرة التي تؤثر عليها من مدخلات ومخرجات، و بما يضمن معرفة الأهداف والتأكد من ضمان تحقيقها."إذ حفل

ميدان التقويم بشكل عام والتقويم التربوي بشكل خاص بالعديد من المفاهيم مثل (القياس، التقويم، التقدير، الاختبار) على الرغم من أن لكل من هذه المفاهيم معنى خاصاً" (التميمي, 2001, ص15)

وهنالك أدوات يمكن الحكم بواسطتها على العملية التعليمية (كالاستبانة والمقابلة الشخصية) بما توفره من معلومات وبيانات تساعد المقوم في اصدار حكم على الظاهرة المراد قياسها لمعرفة جدوى البرامج والنشاطات التعليمية، واقتراح حلول لتعديل الجوانب السلبية وتدعيم الجوانب الايجابية.

إن مدى تحقيق الأهداف التربوية ودراسة الآثار التي تحدثها بعض العوامل والظروف في تيسير الوصول إلى هذه الأهداف أي إن إصدار الحكم، يمكن أن يتبعه أجراء عملي يتعلق بتحسين أو تطوير عملية التعلم. من خلال الحكم على السلوك ضمن هدف أو أهداف معينة.

الخطوات الرئيسة للتقويم:

إن التطور المستمر الذي طرأ على عملية التقويم دفع العلماء والتربويين للعمل على تحديد خطوات أساسية يجب أن تراعى في عملية التقويم. حيث تتأثر هذه العملية بأمرين أساسين أولهما النظرة إلى طبيعة الموضوع وثانيهما النظرة إلى منهجية التقويم، إذ أن عملية التقويم تمر بخطوات متتابعة منسقة يكمل بعضها البعض، ويذكر (الدمرداش) "أنها مجموعة خطوات لكيفية أجراء التقويم وتشمل ثلاث خطوات رئيسية هي:-

1-تحديد الأهداف: وتمثل الخطوة الأولى من عملية التقويم وتتسم بالدقة والشمول والوضوح، بحيث تكون مناسبة للموضوع الذي نريد تقويمه.

2-تحديد المجالات التي يراد تقويمها والمشكلات التي يراد حلها: فهناك العديد من المجالات التي يمكن تقويمها، فلا بد من أن يحدد المجال الذي يراد تناوله التقويم.

3-الاستعداد للتقويم: فالاستعداد للتقويم يتضمن مجموعة من العمليات تتناول الجوانب الآتية:-

أ- إعـداد الوسـائل والاختبـارات والأدوات والمقـاييس وغيـر ذلـك مـن الأدوات المستخدمة في عملية التقويم على وفق المجال الذي يراد تقويمه.

ب- إعداد القوى البشرية المدربة اللازمة للقيام بعملية التقويم حينما يتطلب الأمر ذلك.

جـ- التنفيذ: عند البدء بعملية التقويم لابد من تعاون القائمين على عملية التقويم وصولا الى أفضل النتائج.

د-تحليل وتفسير البيانات واستخلاص النتائج: حيث يتم رصد البيانات وتصنيفها بعد جمعها تصنيفا علمياً يساعد على تحليلها واستخلاص النتائج". (الدمرداش ,1977, ص44)

أسس عملية التقويم:

هناك مجموعة من الأسس التي يجب مراعاتها عند القيام بعملية التقويم في مرحلتي التخطيط والتنفيذ، و لابد أن تكون هذه الأسس على درجة من الدقة والوضوح حتى تحقق هذه العملية أهدافها ويكتب لها النجاح، ومن أبرز هذه الأسس:-

1-أن يكون التقويم هادفاً : فهناك ارتباط بين أهداف المنهج وتقويمه، فنجد عند تغيير الأهداف حدوث تغيير في أغراض التقويم ووظائفه "وهذا يتطلب من التقويم أن يتصف دائما بالمرونة والحركة، ولكن في اتجاه الأهداف دائماً.

2-أن يكون التقويم مستمراً : بحيث يكون عملية مستمرة تسير جنباً الى جنب مع أجزاء المنهج "كي تساعد كل من المعلم والمتعلم على معرفة مدى تقدمهم في كل مرحلة أو خطوة ينجزونها ليعرفوا جوانب القوة والضعف والاتجاه نحو التطوير وبلوغ الأهداف.

3-أن يكون التقويم اقتصادياً : حتى لا يستنفذ الوقت والجهد "من الواجب أن يكون اقتصادياً حتى لا يشعر القائمون بعملية التقويم بالملل والإجهاد.

4-أن يكون التقويم شاملاً : أي شمول برنامج التقويم للأهداف التربوية للمنهج وكل العوامل التي تؤثر في هذه الأهداف وامكانية تحقيقها مثل-التلميذ، المعلم، المجتمع، وعناصر المنهج-من مقررات وأنشطة وأساليب وغيرها.

5-أن يكون التقويم على وسائل وأساليب متعددة : ويتطلب التنوع في استخدام مجموعة من الوسائل المختلفة مثل (الاختبارات، الاستبانة، المقابلات وغيرها).

6-أن يكون التقويم فعالاً (Effective): أي لابد من اشتراك الطالب والمدرس وأولياء الأمور والمختصين "بحيث لا يقتصر التقويم على شخص واحد و أنما يكون مبنياً على أساس من المشاركة والتعاون كل حسب قدرته ودوره وأهميته" . (حامل, 2000, ص173)

أنواع التقويم:

1-أنواع التقويم بشكل عام:

أ-التقويم الرسمي (الشكلي) (Formal Evaluation):

وهو التقويم الذي تقوم به المؤسسات التربوية الرسمية، اذ يتم بموجبه التوصل الى القرارات والأحكام حول مدى تحقق الأهداف المحددة مسبقاً.

ب-التقويم غير الرسمي (غير الشكلي) (In Formal Evaluation):

وهو التقويم الذي يمارسه الناس بشكل عام بخصوص البرنامج المقصود، اذ يتم التوصل على أساسه إلى قرارات وأحكام من دون تحديد مسبق للأسس التي يقوم عليها، ويعتمد على الآراء و الانطباعات الشخصية. (الرشيدي، 2006، ص34)

2-التقويم بحسب إصدار الحكم:

ولقد لخصها (جيليسر) في فئتين هما:

أ-التقويم معياري المرجع :

حيث يقارن أداء الطالب بأداء مجموعته المعيارية، فقد تكون هذه المجموعة طلاب صفه. أو من هم في المستوى العمري والأكاديمي نفسه.

ب-التقويم محكي المرجع :

حيث يقارن أداء الطالب بمستوى أداء معين، يتم تحديده بصرف النظر عن أداء المجموعة. (الصائغ , 1981.ص40)

مجالات التقويم وعناصره:

"يقصد بمجالات التقويم تلك العمليات والبرامج والمواقف التربوية المراد تقويمها، فضلاً عن الأفراد، وتشمل هذه المجالات المعلمين والمتعلمين والمناهج الدراسية والبرنامج التربوية". وقد حدد المربون ثلاثة عناصر تتكون منها عملية التقويم:

1-الأشياء: وتمثل الطلبة والمعلمين والمدارس والمناهج وغيرها من العناصر الأخرى في النظام التربوي والتي تحتاج الى تقويم مستمر، والطلبة هم أكثر الأشياء التي نسعى الى تقويمها.

2-المقاييس: وهي الأدوات التي تستخدم لتقويم الأشياء ومنها (الاختبارات-الملاحظة-الاستبانات).

3-المعايير: وهي المحكات التي نحكم على الأشياء بموجبها ويوجد نوعان مهمان من المعايير، يرتبط كل منها بنوع مختلف من عمليات التقويم وهما (التقويم المعياري المرجع-التقويم المحكي المرجع).(سعادة , 1984 , ص444-446)

المبحث الثاني :

مفهوم التربية الفنية:

تعد التربية الفنية جزءاً مهما من العملية التعليمية في مراحل التعليم الثانوي ومكملة لها اذ تقوم بمهمة تطوير ونمو القابليات الفنية الإبداعية لدى الطلبة لتكسبهم اتجاهات فنية جديدة تتكيف وظروف عملهم وبيئتهم وتمنحهم الفرص في أن يعبروا عن خصوصياتهم في الرؤية والتفكير والاكتشاف، وتنمي لديهم حرية التعبير الفني عن مشاعرهم وأحاسيسهم وأفكارهم وانفعالاتهم بما يرضي حاجاتهم ورغباتهم، وتمنح الفرصة أمام الطالب في ممارسة النشاط الفني الذي يرغبه.وهي تتيح للطالب "استخدام حواسه وقدراته وممارسة المهارات المتعددة، كما تنمي فيه قدرات شتى كالتصور والتمثيل والإبداع وتقوية روح الملاحظة والدقة في الإدراك" . (السني , 1977, ص9)

إن التربية الفنية تهدف الى أن يصبح الطالب مستجيباً للتجديد والتطور ولتنمية قدراته المعرفية والمهارية، فيصبح قادراً على وصف وترجمة تفكيره وأحاسيسه ووضعها في
قالب أو نشاط فني يعكس عما بداخله من مشاعر وانفعالات وهذا ما أشارت أليه وليامز بقولها إن التربية الفنية يمكن أن تكون جزءاً فعالاً من أي موضوع دراسي في أي سن.

أن مفهوم "التربية عن طريق الفن،، أصبح محوراً أساسياً للتربية الشاملة ولاسيما في مراحل التعليم الثانوي، حيث أن للنشاطات الفنية والعلمية والتربوية القدرة على اكساب المهارات والابداع في العمل وذلك لما تحتويه تلك النشاطات من تكامل وترابط تساعد الطلبة على مواجهة كل ما يعترضهم بحكمة وعقلانية ودراية، حيث أن التربية الفنية لم تكن رعايتها ورعاية نشاطاتها الفنية في منأى عن توجهات التربية بل احتلت مساحة كبيرة داخل المدارس وخارجها اذ بات معروفاً ،،أن الرعاية الشاملة المتكاملة للطلبة لا تتحقق ألا أذا تمت تربية قواهم الجسمية والعقلية والوجدانية والروحية ورعايتها وتنميتها " .

(حمدي , 1965 , ص7)

لذا فإن الفن يعد أحد أشكال الوعي الاجتماعي، وهو التكوين الناتج عن حقيقة أو عدة حقائق هادفة تستهدف نشاطاً فنياً، فالفن والتربية الفنية يصبحان بناءً يضم الأساس النظري والبناء التطبيقي (العملي).

دور النشاطات الفنية في العملية التربوية :

اهتم الإنسان اهتماما كبيراً بالتربية وما يتخللها من نشاطات لشدة حاجته إليها في مواجهة تعقيدات البيئة التي يعيش فيها، وتمتد حاجة الفرد الى هذه النشاطات طول مدة حياته، منذ أن يكون طفلاً حتى يغدو بعد سنوات طويلة مواطنا وعضواً في مجتمع ذي سمات معينة، ومن هنا جاء ارتباط هذه النشاطات ولاسيما الفنية منها عبر العصور ارتباطاً وثيقا بالمجتمع. وكان التأثير بينها متبادلاً مما جعلها تحتل موضعا مهما في

حياة الجماعة بقدر ما تهيئه من فرص النمو والتنشئة الاجتماعية للأجيال الجديدة لتشارك مشاركة فعالة في الحياة العامة للمجتمع وتفتح أمامها افاق التقدم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والفني. حيث لم يغفل دور النشاطات الفنية بوصفه جزء لايتجزأ من التربية، التي تسعى الى تكامل الخبرات لدى الطلبة وكفايتهم عقلياً ووجدانيا واجتماعيا الى جانب تحقيقها المهارات الفنية العملية اللازمة لحياتهم الوظيفية والأسرية والاجتماعية والنفسية.

ويشير (زكريا إبراهيم) "أن الظاهرة الجمالية ظاهرة إنسانية، وأن الفن هو في صميمه لغةً إنسانية يحقق البشر عن طريقها ضربا من التواصل فيما بينهم، ونحن حين نحرص على أبراز صلة الفن بالإنسان فا نما نبغي من وراء ذلك تأكيدنا لهذه الصلة، التشديد على الدور الذي يقوم به الفن في الحضارة البشرية بوصفه أداة للاتصال والمشاركة والتبادل المستمر" (ابراهيم , 1973.ص10-11)

إذ لم يعد هناك من ينكر دور النشاطات الفنية الرئيس في صقل الحس وتهذيب العاطفة وإفساح مجالات الإدراك والرؤية الجمالية، ولكونها تمثل روح الابتكار والتجديد للتواصل بين الطالب الذي يمارس النشاط الفني (كمرسل) وزملائه وأساتذته ومجتمعه الذي يعيشه (كمتلقي) لتلك الرسالة. أذا كان لابد لنا من الشعور بقيمة تلك النشاطات وبأن لها قواعد ومعايير يمكن أن تقاس من خلالها.

ولما كان الفن المتمثل بالنشاطات الفنية هو أحد وسائل التنمية في الوقت الحاضر، فقد اعتمدت العديد من الدول عليه لأحداث التغيرات التي تريد أحداثها في المجتمع عن طريق اهتمامها بالأجيال وبتعلمهم بدءاً من مرحلة رياض الأطفال حتى الدراسات العليا.

ويشير (هربرت ريد) الى أهمية الفن بقوله "أن الفن هو أحد وسائل المعرفة، وعالم الفن نظام من المعرفة لا تقل قيمته للإنسان عن عالم الفلسفة والعلم، أننا لا نبدأ في فهم الفن وإدراك دوره في تاريخ الإنسانية إلا حينما نتعرف عليه كوسيلة للمعرفة" .

(البسيوني, 1965.ص66)

لقد بات واضحا للمربين والمختصين في المجالات التربوية والنفسية أهمية كل جانب من جوانب المعرفة وإعطاؤه حقه في توافر كل ما يحتاجه من مناهج ومستلزمات مادية وبشرية.

مؤشرات الإطار النظري:

2-أن عملية تقويم النشاطات الفنية بإمكانها الكشف عن الأنشطة والفعاليات الفنية التي يمارسها الطلبة بأشراف المدرسة بوصفها مؤسسة تعليمية.

3-أن بناء النشاطات الفنية وتطويرها يرتبطان بعدة عوامل منها ما يتعلق بالأساس الفلسفي الذي ينبثق عن فلسفة التربية والتعليم، والأساس النفسي المستمد من خصائص النمو عند المتعلم والأساس الاجتماعي الذي يربط بين الطالب وبيئته، وأخيراً الأساس المعرفي الذي ينبع من طبيعة التربية الفنية ومجالاتها العملية والنظرية.

4-يجب النظر الى التربية الفنية كمادة دراسية تعليمية والى طبيعتها كمادة تسهم في البنية المعرفية والوجدانية والمهارية لطالب المرحلة الثانوية وانطلاقا من ذلك وجب الاهتمام بالتنسيق بين مفرداتها وأهدافها.

5-تعد المرحلة الثانوية من المراحل المهمة في إعداد وتأهيل الطلبة في جميع المجالات ولاسيما الجانب الفني والثقافي المتمثل بدروس التربية الفنية وما يتخللها من نشاطات فنية تتطلب أجراء دراسات تقويمية من خلال استقراء واقعها وتطويرها فضلاً عن دراسة مستوى إعداد الطلبة الفني والثقافي.

الفصل الثالث : منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: منهج البحث

اعتمد الباحث في دراسته الحالية (المنهج الوصفي). لان يتفق وإجراءات بحثه ويحقق هدف البحث .

ثانياً: مجتمع البحث

تألف مجتمع البحث من (213) مدرسا ومدرسة لمادة التربية الفنية في المرحلة الثانوية موزعين على مديرية التربية في محافظةواسط . بواقع (86) مدرساً و (127) مدرسة في وكما موضح في جدول (1).

جدول (1) (مجتمع البحث لمدرسي التربية الفنية في محافظة واسط)

ت	مديريات التربية	إعداد المدرسين		المجموع
		ذكور	اناث	
1	مديرية تربية محافظة واسط	46	97	143

ثالثاً: عينة البحث

اقتصرت عينة البحث التطبيقية على (20) مدرساً ومدرسة لمادة التربية الفنية في المرحلة الثانوية تم اختيارهم بالطريقة العشوائية.في المديرية العامة التربية محافظة واسط . وبواقع (10) من الذكور و (10) من الإناث موزعين على المحافظة في الأقضية والنواحي والمركز .ومن مدارس البنين والبنات بواقع (10) مدارس للبنين , و(10) مدارس للبنات .والجدول (2) يبين عينة البحث التطبيقية.

جدول (2) (عينة البحث التطبيقية لمدرسي التربية الفنية في محافظة واسط)

ت	مديريات التربية	إعداد المدرسين		المجموع
		ذكور	إناث	
1	مديرية تربية محافظة واسط	10	10	20

ثالثاً : أداة البحث :

صمم الباحث الاستبانة معتمداً على المصادر والإجراءات الآتية:-

1-الأهداف والخطط والتعليمات الخاصة في مجال النشاطات الفنية في المدارس الثانوية.

2-الأدبيات والدراسات السابقة.

3-استطلاع آراء عينة من القائمين على الأنشطة الفنية في المدارس الثانوية ويقصد بهم مدرسوا التربية الفنية.

خطوات إعداد الاستبانة :

بعد جمع الاستبانة المفتوحة من العينة الاستطلاعية وتفريغ الإجابات الواردة فيها، فضلاً عن اعتماد الباحث على المصادر والأدبيات المتوفرة، تم توحيد الفقرات المتشابهة واستبعاد الفقرات التي لا تخدم هدف البحث، وصياغة الفقرات لتكون واضحة وقصيرة ومعبرة، حيث أصبح عدد الفقرات (23) فقرة وضعها الباحث , وبذلك تم الانتهاء من إعداد الاستبانة بصيغتها النهائية. ملحق (1).

خامساً : صدق الاستبانة:

تم عرض الاستبانة بصيغتها الأولية على (6) خبراء مختصين في مجال الفنون والتربية الفنية وطرائق التدريس ملحق(2). للتأكد من مدى وضوح فقراتها وملائمتها وقياسها للمجال الذي وضعت فيه، وبعد استلام إجابات المحكمين تم مناقشتها وصولاً للصيغة النهائية للاستبانة.

سدساً : الثبات:

لقد اعتمدالباحثطريقةأعادة الاختبار على عينة مكونة من (12) مدرساً ومدرسة في مدارس المرحلة الثانوية في محافظة واسط وبنسبة (20%) من مجموع أفراد العينة الأساسية، وكانت المدة بين التطبيق الأول والثاني حوالي (14) يوماً، وهي مدة مناسبة , وباستخدام معامل ارتباط بيرسون (Pearson) وجد الباحث أن معامل الثبات يساوي (85%) وهي درجة مقبولة في هذا النوع من الأدوات.

تنفيذ عمل الاستبانة :

قام الباحث بتوزيع الاستبانة على مدرسي المدارس المنتشرة في محافظة واسط بشكل عشوائي , قام الباحثبعد ذلك بجمعها ومعالجتها بالوسائل الإحصائية .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث ومناقشتها:

تناول الباحث في هذا الفصل الإجابة على هدف البحث، وذلك من خلال دراسة واقع النشاطات الفنية في مدارس المرحلة الثانوية التابعة لمحافظة واسط وتقويمها من وجهة نظر مدرسي مادة التربية الفنية. إذ سيتم عرض فقرات الاستبانة مرتبة حسب درجة حدتها بصورة تنازلية من أعلى حدة إلى أدنى حدة.

خطوات تحليل النتائج:

لقد اتبع الباحث الخطوات الآتية في تحليل النتائج:

1-حساب تكرار الإجابات لكل فقرة على وفق المقياس الثلاثي.

2-حساب الوزن المئوي لكل فقرة على وفق المقياس الثلاثي.

3-ولغرض حساب درجة حدة الفقرة، تم أعطاء درجتين لكل فقرة من فقرات الاستبانة للبعد الأول من المقياس المتمثل بـ(نعم) ودرجة واحدة لكل فقرة على وفق البعد الثاني المتمثل بـ(الى حد ما)، وصفر لكل فقرة على وفق البعد الثالث المتمثل بـ(لا)، وبذلك تكون أعلى درجة حدة للفقرة درجتين، واقل درجة حدة صفر.

4-حساب الوسط الحسابي على وفق درجات المقياس الثلاثي (2، 1، صفر)، وبذلك يكون الوسط الحسابي لأبعاد المقياس يساوي واحد.

5-عد كل فقرة جانب قوة فيما أذا حصلت على درجة أكثر من واحد.

وتم تحليل النتائج على وفق هذه المعايير.

الفقرات حسب حدتها:

تم ترتيب الفقرات ترتيبا تنازلياً حسب درجة حدتها من أعلى حدة إلى أدنى حدة, وكما هي مدرجة في الجدول (5).

جدول (5) ترتيب الفقرات ترتيبا تنازلياً حسب درجة حدتها من أعلى حدة إلى أدنى حدة

التسلسل بحسب الاستبيان	التسلسل بحسب الحدة	الفقرات	إجابات العينة			الوسط المرجح	الوزن المئوي
			نعم	إلى حد ما	لا		
13	4	تسهم النشاطات الفنية في تطوير المواهب الفنية للطلبة	49	11	-	1.81	90.83
8	6	تسهم النشاطات الفنية في تطوير المهارات الفنية للطلبة	49	7	4	1.75	87.50
11	7	تنمي النشاطات الفنية ميول واتجاهات الطلبة وقدراتهم على تذوق الاعمال الفنية	43	17	-	1.71	85.83
14	8	يؤهل الطلبة الممارسون للنشاطات الفنية على اقامة نشاطاتهم	41	17	2	1.65	82.50
12	9	تسهم النشاطات الفنية في استثمار اوقات فراغ الطلبة	40	17	3	1.61	80.83
10	10	تنمي النشاطات الفنية الحس الوطني للطلبة	39	18	3	1.60	80
1	22	يتفق النشاط الفني الذي تدرسه مع اختصاصك	28	21	11	1.28	64.16
20	27	تمارس اغلب النشاطات الفنية كالرسم والنحت والسيراميك والاشغال اليدوية والمسرح والموسيقى داخل المدرسة	25	23	12	1.21	60.83
		تناسب عدد القائمين على					

12	28	النشاطات الفنية مع إعداد الطلبة الممارسين لهذه الانشطة	24	22	14	1.16	58.33
4	29	اتباع مدرسي التربية الفنية للمنهج المقرر من وزارة التربية فيما يتعلق بالانشطة مع مدارسهم	21	22	17	1.06	53.33
10	31	تعاون اللجان الفنية في مديريات النشاط المدرسي مع القائمين بتدريس الانشطة الفنية في المدارس	17	23	20	0.95	47.50
15	33	تشجيع اولياء امور الطلبة لابنائهم للمشاركة في النشاطات الفنية المدرسية	8	41	11	0.95	47.50
16	36	عدد الطلبة الممارسين للنشاطات الفنية يشكل نسبة	8	36		0.86	
		جيدة			16		43.33
11	37	تسهم الادارة بتنظيم زيارات للطلبة لمشاهدة المتاحف والمعارض الفنية والمسرحيات وغيرها من الانشطة الفنية المتنوعة	14	19	27	0.78	39.16
18	38	تفهم اولياء امور الطلبة لاهمية درس التربية الفنية في تنمية شخصية الطالب	11	23	26	0.75	37.50
23	39	توافر المصادر الفنية (كتب، مجلات، نصوص مسرحية) والتي تسهم في تنمية الثقافة الفنية	10	21	29	0.68	34.16

19	40	-موافقة اولياء امور الطالبات في مشاركة بناتهم في النشاطات الفنية عامة والمسرحية خاصة	6	29	25	0.68	34.16
25	41	-مكافأة الطلبة المبدعين والمتميزين في مجال النشاطات الفنية	11	16	33	0.63	31.66
9	42	توافر الحوافز المعنوية للقائمين على تدريس النشاطات الفنية	5	26	19	0.60	30
13	44	تقع قاعات النشاطات الفنية في مكان مناسب من بناية المدرسة	5	21	34	0.51	25.83
17	48	تكليف مدرسي التربية الفنية بتدريس مواد اخرى	6	14	40	0.43	21.66
22	49	توافر المواد والخامات لممارسة النشاطات الفنية المتنوعة	5	15	40	0.41	20.83
21	50	توافر الاجهزة والمعدات اللازمة لسير النشاطات الفنية	2	16	42	0.33	16.66
23	51	التخصيصات المالية تكفي لسد حاجة النشاطات الفنية	-	11	49	0.18	9.16

الاستنتاجات:

1. اقتصار النشاطات الفنية بصورة عامة على النشاطات التشكيلية وإقامة المعارض الفنية فقط.

2. إهمال العروض المسرحية والموسيقية المدرسية وغيرها، لعدم توفر الإمكانات المادية المخصصة لمثل هذه النشاطات.

3. عدم وجود خطة مركزية لتنظيم عمل النشاطات الفنية المتنوعة في المجالات التربوية والفنية، مما تسبب بنوع من الفوضى في تقديم هذه النشاطات.

4. لم تتبنَ المدارس الثانوية النشاطات الفنية تبنياً كاملاً، ولم تلق هذه النشاطات الدعم الكافي لتطويرها.

5. عدد الطلبة المشاركين في النشاطات الفنية يشكل نسبة ضعيفة جداً مقارنة مع عدد الطلبة الإجمالي في المدارس الثانوية.

6. لم يطلع القائمون على النشاطات الفنية، على الأهداف العامة للنشاط الفني، كما لم يطلعوا على المستجدات من المؤتمرات وأوراق العمل التي تتناول النشاط من جوانبه التربوية والفنية والوطنية، مما يجعل سير النشاط عفوياً.

7. يقتصر دور مدرسي ومدرسات التربية الفنية على الإدارة والإشراف، ويفتقر إلى توجيه وتدريب الطلبة على النشاطات الفنية.

التوصيات:

1. زيادة التنسيق والتعاون بين اللجان الفنية في مديريات النشاط المدرسي وبين القائمين بتدريس الأنشطة الفنية في المدارس، والتوسع في إجراء المسابقات بينها في مختلف الأنشطة الفنية.

3. توعية أولياء أمور الطلبة بأهمية درس التربية الفنية في تنمية شخصية الطالب، ودعوتهم لتشجيع أبنائهم وبناتهم على المشاركة في الأنشطة الفنية المدرسة المتنوعة، وحضور المهرجانات والمعارض الفنية والمسرحيات.

4. تخصيص قاعات لممارسة الأنشطة الفنية (مرسم) (مسرح) من الطلبة وتوفير المستلزمات والأجهزة والمعدات الفنية الحديثة، وسحب المعدات القديمة ولاسيما التالف منها، وإجراء الصيانة اللازمة لها.

المقترحات:

1. إجراء دراسة عن أسباب إحجام الطلبة عن المشاركة في النشاطات الفنية في مدارس .

المصادر:

القران الكريم .

1. ابراهيم، زكريا. الفنان والانسان. دار غريب للطباعة، القاهرة، 1973.
2. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم. لسان العرب. ج:7 ، دار صادر

للطباعة والنشر، بيروت، 1956.

3. التميمي، محمد طاهر ناصر. تقويم أداء معلمي التاريخ من خريجي كليات المعلمين

ومعاهد أعدادهم في ضوء كفايتهم التعليمية (دراسة مقارنة). كلية المعلمين (سابقاً)، الجامعة المستنصرية، (رسالة ماجستير غير منشورة)، بغداد 2001.

4. حامل، عبد السلام. أساسيات المناهج التعليمية وأساليب تطويرها. دار المناهج، عمان،

الأردن، 2000.

5. حمدي، خميس. طرق تدريس الفنون لدور المعلمين والمعلمات العامة، ط(4)، المركز

العربي للثقافة والعلوم. بيروت، 1965.

6. الدمرداش، عبد المجيد سرحان. المناهج المعاصرة. مكتبة الفلاح، الكويت، 1977.

7. السني. أحمد قاسم وعباس سعيد. دليل المعلم في التربية الفنية بالمرحلة الاعدادية. ط(1)، وزارة التربية والتعليم، البحرين، 1977.

8. الرشيد، محمد الأحمد. العلاقة بين القياس والتقويم والسمات الفنية والتربوية للفرد. مجلة المعلم، 2001.

9. الرشيدي، سعد (واخرون). المناهج الدراسية. مكتبة الفلاح، الكويت، 1999.

10. الصائغ، محمد عبد الله (واخرون). تقويم البرامج التربوية في الوطن العربي. لمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مركز التربية العربي لدول الخليج، الرياض، 1981.

11. قيس، رؤوف عبد الله. مراكز الشباب وأهميتها في استثمار وقت فراغ الكادر الشبابي. مطبعة اتحاد الشباب، 1981.

12. اللقاني، احمد حسين. المناهج بين النظرية والتطبيق. جامعة عين شمس، كلية التربية، القاهرة، 1983,

13. ملحم، سامي محمد. القياس والتقويم في التربية وعلم النفس، ط (2)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2002.

ملحق (1)

فقرات الاستبانه لمدرسي مادة التربية الفنية

ت	فقرات الاستبانة	نعم	إلى حد ما	لا
1	يتفق النشاط الفني الذي ادرسه مع اختصاصي			
2	توافر الحوافز المعنوية للقائمين على تدريس النشاطات الفنية			
3	عدم تكليف مدرسي التربية الفنية القائمين بتدريس مواد أخرى			
4	إتباع القائمين على النشاطات الفنية للمنهج المقرر من وزارة التربية فيما يتعلق بالأنشطة في مدارسهم 0			

5	تعاون اللجان الفنية في مديريات النشاط المدرسي مع القائمين بتدريس الأنشطة الفنية في المدارس 0			
6	تغني النشاطات الفنية برامج الاحتفالات والمناسبات التي تقام في المدارس 0			
7	توسع النشاطات الفنية الثقافة الفنية للطلبة 0			
8	تسهم النشاطات الفنية في تطوير المهارات الفنية للطلبة			
9	أن فعاليات النشاطات الفنية تتناسب مع خصوصية المنطقة السكنية التي تقع فيها المدرسة 0			
10	تنمي النشاطات الفنية الحس الوطني والقومي للطلبة			
11	تسهم النشاطات الفنية في استثمار أوقات فراغ الطلبة0			
12	تسهم النشاطات الفنية في تطوير المواهب الفنية للطلبة 0			
13	يؤهل الطلبة الممارسون للنشاطات الفنية على إقامة نشاطاتهم الشخصية			
14	تشجيع أولياء أمور الطلبة لأبنائهم للمشاركة في النشاطات الفنية المدرسية 0			
15	إن عدد الطلبة الممارسين للنشاطات الفنية يشكل نسبة جيدة0			
16	توفر المكافأت المخصصة الطلبة المبدعين والمتميزين في مجال النشاطات الفنية			
17	تفهم أولياء أمور الطلبة لأهمية درس التربية الفنية في تنمية شخصية الطالب 0			
18	تمارس اغلب النشاطات الفنية كالرسم والنحت والسيراميك والأشغال اليدوية والمسرح والموسيقى داخل المدرسة			
19	توافر الأجهزة والمعدات اللازمة لسير النشاطات الفنية0			
20	توافر المواد والخامات والقاعات المخصصة لممارسة النشاطات الفنية المتنوعة 0			
21	توافر المصادر الفنية (كتب، مجلات) والتي			

	تسهم في تنمية الثقافة الفنية 0			
22	التخصيصات المالية تكفي لسد حاجة النشاطات الفنية			
23	عدم وجود صعوبة في إجراءات الصرف وفقا" لمتطلبات النشاط الفني الممارس			

ملحق(2)

السادة الخبراء المحكمين الذين استعانة بهم الباحث حسب التسلل العلمي

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	مكان العمل	الاختصاص
1	د. قحطان عدنان زغير	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط	فنون مسرحية
2	د. فاضل عرام لازم	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط	تربية فنية
3	د. على مولى سيد	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط	سمعية ومرئية
4	د.جواد كاظم	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط	تربية فنية
5	د. قاسم جليل مهدي	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط	تربية تشكيلية
6	د. قيس عدنان امان	مدرس	كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط	تربية فنية

ثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي العراقي المعاصر

أ.م.د. نور سعيد جبار الخزاعي.

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة.

Dr. Noor Saed Jabbar Al khuzaey.

Universtity of Al Qadisya – College of Fine Arts.

Noor.jabbar@qu.edu.iq

الكلمات المفتاحية : ثنائية ، المجسد ، المجرد ، العرض المسرحي .

ملخص البحث

ان النظرة الشمولية الكلية لجميع الموجودات والمحسوسات في هذا الكون بوصفها مادة اوفكرة تحمل ابعادا مختلفة على صعيد (المادي او المثالي) او (المجسد او المجرد) حملت جدلا حول الاسبقية او المقبولية او المعقولية وهذا ما يمكن ان نسميه ثنائية بين طرفين ، اذ لا يمكن ان يرجح احدهما على الاخر لانهما افكار نابعة من نظريات علمية وفلسفية لها مرجعياتها ومنطلقاتها وتطبيقاتها ، وهذا ما يمكن تطبيقه في المسرح انطلاقا من هذه النظريات وانعكاسها على صعيد التأليف والاخراج المسرحي بوصفهم وسائل لخلق عوالم تتراوح بين ما هو مجسد و مجرد سواء على مستوى النص المسرحي او العرض المسرحي ، وتأسيسا على ما سبق تم صياغة عنوان البحث الموسوم (ثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي العراقي المعاصر) ، اذ تكون البحث من اربعة فصول ضم الفصل الاول (الاطار المنهجي) ، مشكلة البحث والتي تتمحور في السؤال الآتي : كيف عالج المخرج العراقي ثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي ، ثم اهمية البحث والحاجة ثم هدف البحث ، ثم حدوده واختتم هذا الفصل بتحديد المصطلحات , كما ضم الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثين ، المبحث الاول الموسوم : مدخل الى الفكر الفلسفي بين المجسد والمجرد ، اما المبحث الثاني: المجسد والمجرد في التجارب الاخراجية المسرحية ، واختتم هذا الفصل بأهم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات ، كما ضم الفصل الثالث (الاطار الاجرائي) مجتمع البحث اذ شمل عشرة عروض مسرحية موزعة على سنوات مختلفة ثم عينة البحث وهي مسرحية (ذات دمار) ، ثم اداة البحث ، ثم

منهج البحث اذ اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ، واختتم هذا الفصل بتحليل عينة البحث ، وضم الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات نذكر منها "المرجعية المخرج العراقي (الاجتماعية والثقافية والدينية) دور مهم في عملية تجسيد او تجريد او كلاهما في العرض المسرحي وذلك لان ثنائية المجسد والمجرد يمكن ان تقدم باكثر من صيغة واكثر من طريقة وهدف ومعالجة." والتوصيات والمقترحات ، ومن ثم مصادر البحث .

Keywords: dualism, embodied, abstract, theatrical presentation.

Research Summary

The comprehensive view of all beings and objects in this universe as matter or matter An idea that carries different dimensions on the level of (material or ideal) or (embodied or abstract) has carried controversy about precedence, acceptability, or reasonableness, and this is what can We call it duality between two parties, one of which cannot prevail over the other because they are ideas that stem from scientific and philosophical theories that have their own references, starting points, and applications. This is what can be applied in theater based on these theories and their reflection on the level ofAuthorship And theatrical direction as a means of creating worlds RangingBetween what is embodied and abstract, whether at the level of theatrical text or theatrical presentation, Andfoundation Based on the above, the title of the research entitled (The duality of the embodied and the abstract in the Iraqi theatrical performance) was formulated, as the research consisted of four chapters, including the first chapter (the methodological framework), the research problem, which centers on the following question: How did the Iraqi director deal with the duality of the embodied and the abstract in the theatrical performance? Then the importance of the research and the need, then the goal of the research, then its limits. This

chapter concluded by defining the terms. The second chapter (theoretical framework) also included two sections. The first section is labeled: Embodied and Abstract in Philosophical Thought. As for the second section: The embodied and the abstract in theatrical directing experiences, and concluded this chapter With the most important The indicators that resulted from the theoretical framework, and the third chapter (procedural framework) included the research community It included ten theatrical performances distributed over different years Then the search sample It is a play with destruction. Then the research tool, then the research methodology The researcher relied on the descriptive analytical method This chapter concluded with an analysis of the research sample, and the fourth chapter included the results and conclusions We mention among them: “The Iraqi director’s reference (social, cultural, and religious) has an important role in the process of embodiment or abstraction, or both, in the theatrical performance, because the duality of the embodied and the abstract can be presented in more than one form and in more than one method, goal, and treatment.”Recommendations and proposals, and then research sources.

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

عندما يتقابل النظام العقلي المنتظم والمعرفة المتكاملة مع الجدار الوهمي الخيالي الحالم تتولد اشتغالات متضاربة تعبر عن نظرة ثاقبة لثنائية الواقع والخيال،المادي والمثالي ، النظام والفوضى ، المجسد والمجرد ، لتؤسس فكر متأرجح يحمل خصائص وسمات كلا المنطلقين ومن جميع النواحي ، ومن خلال هذا يمكن وصف الثنائيات في المسرح على انها تحمل صفات وخصائصورؤى مسرحيةمشتركة وهذه الرؤى تحتاج إلى تفكير وتحليل بشكل مختلف عن المألوف بسبب اختلافها وتنوعها وانفتاحها فالاختلاف دائما مايؤدي إلى التميز والتجديد والابداع ، ان الاختلاف الذي

يعبر عن ذات الانسان المعاصر الذي عاش ويعيش وسط الالم في الحياة وتضاربها وعدم ثباتها وقسوتهاليكون هذا الاختلاف ثورة شاملة ثورة لغة ثورة منطق ثورة فكرة داخلي وخارجي على جميع المركزيات والثوابت التي تتحكم بمصير الانسان ومقدراته فيحلم الانسان في الاشياء التي حرم ان يحققها واقعيا فتراه تارة يميل إلى الحلم وتارة اخرى ينضوي تحت حكم الواقع معبرا عن نواياه واحتياجات ذاته بكل واقعية ووضوح لتصنع بالمحصلة فوضى بسبب هذا التضارب والانزياح إلى مديات اشتقاقية واستعارية تولد المعاني بشكل بصري وخيالي اما ان يكون ذات تجسيد عالي او ذات تجريد عالي، أي اما ان يجسد المخرج هذا الرغبات في العمل الإخراجي عبر توظيف العناصر السمعية والبصرية بشكل حسي ملموس ضمن حيز المعنى او المغزى او ان يجرد هذه الرغبات عبر (المشابهة الايقونية) أي ان يجعل جميع العناصر والموجودات المسرحية ذات استعارت مشابهة للواقع ولكن بشكل مختلف يحمل خصوصية مسخ الاشياء وتجريدها من ماديتها والرجوع إلى جوهرها وثيمتها الاساسية ، وهذه الثنائية بين ماهو مجسد وما هو مجرد شكلت سياقات مختلفة في العرض المسرحي منها من يدرك عبر الحواس ومنها من يدرك التجربة والتراكمات والخبرات العقلية ومنها من يكون ذات اشكال وتعابير ذات معنى رمزي او شكلي وغيرها من السياقات والاشتغالات المسرحية الاخراجية ، لذلك وظف المخرجون العراقيون في مسرحياتهم هذه الثنائية لتعبر عن سمه اخراجية معاصرة تحاكي الواقع وتسعى إلى تجسيده عبر منظومات اخراجية وتجارب فنية حديثة تتناسب مع الذائقة الجمالية للمتلقي الذي أصبح على اطلاع واسع لكل ماهو جديد وحديث في عالم التجارب الاخراجية وفلسفتها وتنوعها ، ومن هنا يبرز التساؤل الاتي : كيف عالج المخرج العراقي ثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي ؟

اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي عرضه ومناقشته لثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي كأشتغال مسرحي استفادت منه وطبقته العديد من التجارب والمدارس الاخراجية في المسرح العالمي بشكل عام والعراقي بشكل خاص ، لما يحمل هذا الموضوع من خصوصية واهمية عملية وتطبيقية على صعيد العرض المسرحي بشكل عام والاخراج المسرحي بشكل خاص .
اما الحاجة اليه فتكمن في أنه يفيد الباحثين المهتمين في مجال الفنون المسرحية بشكل عاموالاخراج المسرحي خصوصا ، كذلك الورش المسرحية التي تعتمد الجانب التجريبي كذلك الفنانينوالطلبة معاهد الفنون الجميلة وكلياتها.
هدف البحث

يهدف البحث إلى تعرف ثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي العراقي المعاصر .

حدود البحث

زمانيا : 2015 - 2023

مكانيا : العراق

موضوعيا : دراسة موضوع ثنائية المجسد والمجرد في العرض المسرحي العراقي المعاصر .

تحديد المصطلحات

الثنائية : عرفت على أنها " ثنائية من الألفاظ : ذو الحرفين، من الأشياء : ماكان ذا شقين ، في الموسيقى : مقطوعة لصوتين أو آلتين ، شخصان يؤديان معاً أغنية أو معزوفة أو لعبة رياضية أو حوار أو غيرها ، المعاهدة الثنائية : معاهدة بين دولتين." (مسعود جبران ،2005،ص299)

كذلك عرفت على إنها " صفة ما هو ثنائي بذاته مثل(ثنائية الإنسان) كون الشيء يجمع بين أثنين ، (ثنائية الحكم) كون الشيء ، يمثل عنصرين مختلفين أو يتألف من عنصرين مختلفين ، و(ثنائية المادة والروح) مذهب يقول بأن العلم فاضح لمبدأين متقابلين هما الخير والشر." (المنجد في اللغة العربية ،2008،ص173)

وتعرف على إنها " القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون كثنائية الأضداد وتعاقبها ... أو ثنائية (من جهة ماهي مبدأ لعدم التعيين) ... ثنائية الواحد والغير المتناهي، عند الفيثاغوريين ... ثنائية عالم المثل , وعالم المحسوسات عند أفلاطون ... الثنائية المرادفة اللاتينية ، وهي كون الطبيعة ذات مبدأ واحد أو عدة مبادئ" (جميل صليبا،1982،ص380)

وتعرف ايضا "مذهب فلسفي ديني يقول بوجود مبدأين أساسيين متضاديين لاينفكان في عراك أبدي هما مبدأ النور أي الخير ومبدأ الظلمة أي الشر أو هما المادة والروح." (محمد خليل الباشا،1999،ص315)

المجسد: عرفه ابراهيم مصطفى على انه "جسد مثل قدم ، جسده ضرب الجسد ، المجسد صوت مجسد أي مرقوم على انغام و اللحان ، شكل مجسد أي مرقوم على شكل مخصص و بأبعاد معينة ." (ابراهيم مصطفى،2005،ص122)

وعرف ايضا بأنه"الجسد البدن تقول منه تجسد كما تقول منه الجسم تجسم، والجسد ايضاً الزعفران ونحوه من الصبغ" (محمد بن ابي بكر الرازي، د.ت ،ص103)

كذلك يمكن القول بان المجسد"يعطى الافكار في الحلم شكلاً بصرياً، وتمثل الافكار المجردة بواسطة اشياء عينية، ويرتبط ذلك ارتباطاً وثيقاً بالإزاحة، لان أحد اسباب اختيار (فكرة) ما لتأخذ على عاتقها انتقال النغمة الانفعالية لعنصر أخر اكثر أهمية، يتمثل في المدى الذي تسمح به للتمثيل البصري لذلك العنصر، فالنشاط الحلمي

لا يتردد في إعادة صياغة الفكرة غير المطاوعة في شكل لفظي أخر، حتى إذا كان شكلاً غير معتاد"(محمد بن ابي بكر الرازي، د.ت ،ص147)

ويعرف الباحث المجسد تعريفا اجرائيا : على انه الصورة المرئية التي يشاهدها المتلقي في شكل مرئي يحمل ابعاد معينة وذات خصائص معينة يشير إلى مضمون واحد أو عدة مضامين يميل إلى الشكل باعتباره مرجع يحاكي افكار المخرج المسرحي .

المجرد : وردت كلمة التجريد لغوياً " التجريد , التعرية من الثياب والتجرد التعري . و(تجرد) للأمر أي جد فيه . و(أنجرد) الثوب أي أنسحق"(محمد بن ابي بكر الرازي، د.ت ،ص99)

والتجريد هو أن ينتزع من أمرٍ موصوف بصفة أمر آخر مثله في تلك الصفة للمبالغة في كمال تلك الصفة في ذلك الأمر المنتزع منه "(علي بن محمد الشريف الجرجاني،1985،ص60)

ويعرف ايضا " مصلح يعارض به (الملموس) , في اللغة الطبيعية .

- ويطلق (التجريد) , على ما يكون سيميائية ضعيفة .
- ويتعارض (التجريدي) مع (التصويري) , كما يميز على مستوى دلالة الخطاب : (المكون التصويري التجريدي). (سعيد علوش ، د.ت،ص 36)

التجريد عند الفلاسفة هو انتزاع النفس عنصراً من عناصر الشيء , والتفاتها إليه وحده دون غيره , والتجريد هو تقسيم ما نصيبه من معانٍ مركبة بغية تبسيط الموضوع الذي تناوله في البحث . (جميل صليبا،1982،ص247)

ويعرفه الباحث المجرد تعريفا اجرائيا

المجرد : هو الصورة المسرحية المخبوءة او المعدل عليها (اضافة ، حذف ،تعديل) التي تحمل زئبقية متغيرة في تفسيرها وتحليلها لان الفكر الانساني مختلف بأختلاف الانسان نفسه وعلى وفق منظومته الفكرية ومرجعياته ومنطلقاته ، والتي تحمل ابعادا منفتحة ومضامين مختلفة .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول : مدخل الى الفكر الفلسفي بين المجسد والمجرد.

الانسان بوصفه كائن يتماها ويندمج ومن البيئة ومع المحيط الذي يعيش فيها ويكسب طباعه من فرط التجارب الثقافية السلوكية والتعلمية الاجتماعية ، فيمكن ان يكون حالة أنموذجية عن مجتمع معين وثقافة معينة تعكس واقعا معاشا لزمكانية معينة ، ومن خلال هذه التجارب يتجه الانسان في ميوله نحو رؤية الاشياء وتفسيرها وتقبلها في العالم الذي يعيشه اما بشكل (مباشر، شكلي، ملموس حسي ، طبيعي، بنائي، مجسد، مجسم ...) ، أي الوسيلة التي من خلالها يتم الوصول إلى الافكار بل ويقترحها ويشكلها وغالبا ما يتقيد بالمكان والزمان ، او بشكل (غير مباشر ، مرمز، مثالي ، حالم ، تركيبي ، مجرد ...) الانتقال من الدلالة الحسية إلى الدلالة المجردة (المجازي) ، وهذ ما يشكل (ثنائية المجسد والمجرد) اذ لا يمكن مشاهدة المجرد بشكل مرئي واضح أو ذات ابعاد معينة لان الابعاد تكون مفتوحة وممتدة وخصائها غير ثابته ومضامينها واسعة تكون ذات ايجاز وتكثيف رمزي وسيميائي كبير ، وتذهب الآراء الى ربط الجانب التجسيدي والتجريدي بثنائية ازلية فيصفها (افلاطون) بانها " مسالة ثنائية مصنوعة من ذاتية ازلية ، اذ لا يمكن لها ان تفنى الا بفناء الجسد ، أي موت الانسان وتوقف اعضاءه الجسدية ، بل انها مرتبطة بالعالم ثاني هو عالم المثل لتستقر بجسد اخر غير الذي فنى ودفن تحت التراب " (افلاطون ، 2005، ص 161) ، أي ان الجسد الذي يمارس به الانسان نشاط حياته اليومية وتفكيره واعماله وانجازاته ما هي الا مسالة وقت حتى يفنى هذا الجسد وتذهب الروح الى جسد اخر في عالم اخر(عالم المثل) ، أي في كلا الحالتين تكون الروح (متجسدة) في شكل من الاشكال داخل (الجسد) سواء في عالم المثل او العالم الطبيعي ، وهنا تظهر فكرة القائلة على وفق الفكر الافلاطوني ان الروح (تتجسد) في جسد الانسان في هذا العالم الذي هو وقتي وزائل اذ يعيش وسط عالم يملؤه الخراب والدمار والظلم وعدم المساواة ، اما في العالم الاخر هو (عالم المثل) فان الروح (تتجسد) في جسد اخر غير الجسد الذي دفن فيه لكن (تتجرد) من جميع الشرور والآثام التي كانت بها في حياة قبل المثالية ، و هنا يقترب من مفهوم (التطهير) والذي يتم عبر انفصال الروح عن الجسد (افلاطون ، 1973،ص186) ، بمعنى يكون التطهير ذات جانب (تجريدي) أي يتجرد الانسان من (السمات الفيسيولوجية) للجسد ويكون التعامل من الروح والمشاعر والاحاسيس عبر التخلص من الشرور والآثام التي تعتري الانسان جراء ممارساته الحياتية وتعلمه الاجتماعي ، فيذهب الى جانب (التنفيس الانفعالي) والذي هو متجرد من القيد الجسدي ومنزاح نحو التأثير الروحي او النفسي او الانفعالي ، وهذا ما يمكن ان نقول عنه

ثنائية موجودة في اخل الانسان بين ما هو مجسد ومجرد يمكن ان يعبر عنها بأي شكل من الاشكال .

كذلك يتفق (سقراط) مع (افلاطون) في ان " علاقة الجسد بالنفس ظرفية ومؤقتةينبغي ان يتجاوزها من اجل الكشف عن الحقيقة ، وهذا التصور يتأسس على مفهوم اليونان لطبيعة الموضوع العلمي ، فالعلم لا يكون موضوعه ما هو متغير او متعدد ، ومن هنا جاءت عملية الفصل بين العالم العقلي وعالم المحسوسات ، وثنائية النفس والجسد .."(عبد الرحمن التليتي ،2009، ص153 . ومن هنا يمكن القول ان المجسد دائما يميل الى الجانب العقلي لان العقل يعتمد على ما هو مرئي وملموس ومتجسد في صورة ما ،اما المجرد فانه يميل الى الجانب الحسي النفسي التخيلي لأنه تحرر من قيود التجسيد نحو شيء اكثر انفتاحا واكثر تعبيرا ، لذلك حينما " تحاول النفس باستخدام الجسم تفحص شيء ما يتضح انها مخدوعة تماما منه ، وحينما يتوجب على الجسم تحديد السلوك الانساني ، يتضح انه اصبح عبدا للاهتمامات التي يتطلبها الجسم ... لهذا ينبغي للإنسان مواجهة امكانية انفصاله عن جسمه ... فالنفس تصبح اكثر كمالا حينما لا يقلقها لا السمع ولا البصر ولا الالم ولا المتعة" (ميشيلا مارزانو ، 2011،ص17) أي ان يتجرد الجسد من مجموعة المؤثرات الخارجية حتى يصبح اكثر كمالا واكثر تحررا ، لان المتجسد دائما ما يخضع لقوانين وهذه القوانين هي معرقلات لعملية البوح او التعبير عن غرض معين ، لذا يمكن القول ان المجرد اكثر انفتاحا من المجسد لانه متجرد من القوانين الاساسية للمادة او الجسد بشكل عام ،فاللون مثلا يمكن تحليله على وفق مجموعة من المعطيات (اللون البيض) يشير في اغلب البلدان العربية او العالمية إلى السلام والنقاء والفرح والطهارة ، على العكس من الثقافة الهندية اذ يشير اللون الابيض إلى الحزن والمأساة ، وهذا ما يمكن توظيفه فكريا وفلسفيا عبر تجريد الاشياء والمسميات من خصوصياتها ومدلولاتها الفكرية والمرجعية ، فالمدلول عندما يكون جاهزا ومباشرا فهو يعبر عن حالة او فعل تجسد او تم صياغته في صورة معينة ، اما اذا تعددت هذه المدلولات فهو بالضرورة تجرد من التعبير عن الفعل الواحد لان الخصوصية الشكلية او التجسدية انفتحت على مجموعة من المدلولات وبالتالي اصبح المجرد اكثر اتساعا واكثر مرونة من ناحية التفسير والتحليل .

ان المجسد يرتبط ارتباطا وثيقا مع المادة والذاكرة والتي بدورها تعمل على رسم الصورة المتجسدة من تماهي هذه المفردات مع بعضها اذ يرى (برجسون) " المادة والذاكرة تسميات عديدة للجسد من أهمها (الجسد الصورة = مادة، الجسد الآلة = آلة عمل، والجسد الممتد = مماثل للأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق و يشكل كتلة،

والجسد الحي = الجسد الموضوعي، والجسد السطح = جسد يصنع العلاقة بالأجساد الأخرى والجسد العرفان = الجسد العارف المنفعل، والجسد العرفان الثاني = الجسد الممارس بالفعل، والجسد المتعضل = جسد فسلجي تشريحي وأخيراً الجسد الذهني= الجسد الذاكرة " (برجسون ، 1967،ص 56) ، وهذا ما يحيل الى ابعاد الشخصية المتجسدة الثلاث وهي على النحو الاتي :

1- البعد الطبيعي : والمقصود الشكل الخارجي للشخصية المتجسدة من الصفات (الجسدية) مثل جنس الشخصية (ذكر، انثى) ، طول الشخصية ، وزنها ، لون البشرة ، عمر الشخصية ، وجميع الصفات الشكلية .
2- البعد الاجتماعي : ويعني الطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها الشخصية ، مثل الثقافة ومستوى التعليم والعادات والتقاليد والديانة والمدنية ...
3- البعد النفسي : وهو الجانب النفسي الذي تم بناءه مسبقا لدى الشخصية وهو ما يؤثر بشكل مباشر على التجسد للفرد او الجماعة .

هذه الابعاد يمكن من خلالها ان تتم عملية التجسد وخلق صورة للشخصية المجسدة وعلى وفق هذه الانظمة او المحددات ، من جانب اخر لا يمكن تجريد الشخصية من هذه الابعاد حتى وان جرد بعضا منها ، لتصبح شخصيات عائمة تشير وتنفتح على اكثر من تفسير وتأويل لهذه الشخصيات المجردة لكنها تفقد السمة الاساسية لوجودها وخاصيتها ، فالجسد يحقق ميكانيكية الوجود، وليس هناك على الإطلاق تجربة ذاتية خالصة بدون جسد يحققها، لأن وجود الذات لا يحقق إلا فعل الوجود، وفعل الوجود هو الجسد، الجسد بوصفه وجوداً متحققاً ، وتبعاً لذلك فإن موضوع توظيف وتعدد ألقاب الجسد في الفلسفة الوجودية قد اختلفت باختلاف آراء الفلاسفة الوجوديين ونظرتهم إلى (الوجود) وأول الفلاسفة الوجوديين (كيركجورد) الذي اهتم بتحليل الوجود العياني والكائنات الموجودة، وهو صاحب فكرة (التجسد) (غازي الاحمدي،1963،ص31.)

ان فكرة ثنائية المجسد المجرد في الفلسفات انفتحت نحو مجوعة من المحاور فذهبت بعضها الى علاقة الجسد بالروح ، وذهب البعض الاخر الى علاقة الجسد بالوجود وايضا تماهي الموجودات مع الفعل والعقل ، لكن يبقى الجسد هو محور هذه الآراء وجدلها الديالكتيكي ، لذا لقب(بالجسد الموجود) المتكون من لحم ودم وعظام، وهو ماثل في كل إنسان، لذا فالإنسان يعيش محنة وجوده بوصفه (الجسد الموجود) لا (الجسد الفكرة) الذي يتواجد في الفكر المتجه على التصورات التجريدية العقلية أي أنه ينتقل من مرموز تكويني عقلي إلى مرموز تكويني وجودي مؤمن بإله واحد خلق

الإنسان وجميع الموجودات، والجسد أحد تجلياته في الخلق، فالوجود الإنساني سابق لكل شيء غير وجوده في الحياة، فالجسد إذن سابق لكل شيء وهو ليس ماهية أو عمل فكري بل (جسد وجودي) (غازي الاحمدي،1963،ص35.) وهنا نستدل على ان الفعل المجسد للإنسان بشكل عام يذهب بشكل مباشر و (قصدي) نحو فعل او عمل او تجربة حياتية معينة لأنه محمل بمجموعة من المحملات الجسدية والاجتماعية والدينية وصولا الى النفسية والتي تعبر وتبرر الفعل المجسد مع التأكيد على ضرورة وجود العقل الذي يضع هذه السلوكيات ضمن اطار المقبولية او المعقولية ،"وإن الصورة المجردة تقوم في علاقة الذات بالموضوع على امحاء الموضوع تدريجياً بازاء المعطيات الذاتية الداخلية... ولا تقلد الموضوع أو تنقله أو تحاكيه فينتفي هكذا كل أثر له ... بل إنها قد جردته في الواقع من ظواهره وانتزعته من أشكاله المألوفة في العين لتأخذه بالإدراك العقلي أخذاً تدريجياً هو من شيمة البصيرة وحدها لا من شيم الباصرة ومهمات النظر".(مشيل عاصي ، د.ت، ص 216) ، لذلك دائما ما تركز الصورة المجردة على الجانب الذاتي لها مع التقليل من طرح الجانب الموضوعي ، لان الذاتية متعلقة بفكرة وهذه الفكرة تحتاج الى الأدراك العقلي حتى تصل الى مغزاها وهدفها ، أي يجب ان تأخذ الصورة بعدها القرائي والفني والجمالي لان شكلها غير المألوف جعل من قراءتها امر ليس بسهولة مطلقة بل يحتاج الى تفكير وتفسير وفك شفرات هذه الصورة التي تجردت من شكلها الاصلي او المتعارف عليه فالصورة الفنية هي المفهوم الرئيسي في النظرية الجمالية، ومع ذلك وجد في السنوات الأخيرة اتجاه في الجماليات البرجوازية نحو إنكار تحليل هذا المفهوم على اساس ان التفكير بلغة الصورالفنية ليس خصيصة مميزة للفن، ويستشهد لوجود الفن اللامجازي أي التجريدي او اللاموضوعي ان شئنا الدقة(ميخائيل اوفيانيكوف ، 1984 ، ص7) لذلك تكون الصورة المجردة ذات خواص وتركيب يبتعد عن المجازية لان الافكار والطروحات تسير على وفق نسق منفتح القراءات يقترب من التفكير من جانب ويبتعد عن العقل من جانب اخر وهذا ما يميز التجريد بشكل عام وبذلك يكون الشكل التصوري المجازي للوعي أقدم من الشكل المنطقيلذا كان اقدم تاريخ للوعي هو تاريخ الفكر المجازي(الفني) الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كثيرة طمستها مع الزمن تراكمات بالغة التعقيد (ميخائيل اوفيانيكوف ، 1984 ، ص9)وهذا يمكن اعتماده في الاشارة الى الاشكال الصور المجردة بانها تتجه باتجاه الحرية التعبيرية التي من شانها الوصول الى الوعي الكامل بما يطرح بشكل يتحمل التأويل واللامنطق واللغة المعقدة والمشفرة ، ان التجريد في دراسة الفن... يحاول قلب المفاهيم الجمالية، منطلقا من الشيء وتحليل أشكاله الخارجية، بل من الذات، ليتناول الشكل من الداخل

كفاية بدلا من النظر اليه من الخارج، كنتيجة لذلك، فهو يعيد النظر في مجمل تاريخ الفن ويرى في التجريد قطبا مقابلا للصوري، مناظرا له ومبررا كفن، مشددا على الدلالة الداخلية للشكل"(غراهام كوكبير، 1983،ص303)

ان ثنائية المجسد والمجرد فلسفيا وبناء على الآراء والطروحات يمكن ان نتوصل الى معزى في هذا الجانب وهو تضاد الطروحات بين مؤيد ومعارض على الجانب التجسيدي بشكل عام كذلك مؤيد ومعارض على الجانب التجريدي ايضا ، لان عملية المقارنة باختصار تعتمد على مرجعيات الفنان ومنطلقات والبيئة وحاجة المتلقي للشكل الفني وتقليعة العصر ، كل هذه العوامل جعلت من هذه الثنائية متأرجحة بين التجسيد والتجريد وبشكل متفاوت ومتغير، وهذا الامر مقارب لثنائية الروح والجسد ، او الذاتي والموضوعي ، او الشكل والمضمون ، او الغاية والوسيلة ، كل هذه الثنائيات تعمل بشكل متفاوت لكن بكل الاحوال لا يمكن الاستغناء عن احد طرفي الثنائية ، لأنه يعد مكمل او اساس او منطلق او مرجع للطرف الاخر .

المبحث الثاني : المجسد والمجرد في التجارب الاخراجية المسرحية

ان جل التجارب المسرحية ومنذ البدايات الاولى للفن المسرحي عملت على تجسيد مجريات الحياة التي يعيشها الانسان سواء بشكلها الواقعي الطبيعي او التصورات الخيالية غير الواقعية الحالمة او الاسطورية عبر توظيف الجسد ليعبر ويجسد عن الحالات الانسانية في المسرح ، لان" الجسد الانساني هو جسد معبر اساسا بالفطرة ، بوصفه اداة معرفية ذات بعد ثقافي ومعرفي وربما تاريخي ، كما ان هناك ثمة صلات وثيقة بين لغة هذا الجسد في حياتنا اليومية وبين افعال الحركة التي لابد وان تحدث في مكان معين ، وزمن محدد ، وعندما يتحول نشاط الجسد من حالة التعبير في الحياة الى حالة التعبير المقصودة على خشبة المسرح ، فلا بد ان يكتسب معارف وتقنيات واكتشافات لم يكن يهتم بها الانسان العادي في حياته اليومية "(مدحت الكاشف ،2022،ص 8-9) ، لذ عمل المخرج المسرحي على تكوين وخلق فضاءات العرض المسرحي عبر(تجسيد) النص المسرحي من خلال العناصر السمعية والبصرية والحركية وهذا هو صلب العملية الاخراجية ان تجسد النص وتجسد الافكار والطروحات التي كتبها المؤلف وتجسد الفضاء والجو النفسي العام في وحدة كلية تسمى العرض المسرحي ، اي ان عملية التجسيد هي عملية خلق وتكوين الصور المسرحية وترتيبها وتنظيمها وجعلها في نسق منظم يتسم بالوحدة والشمولية والتعبير عن محملاتها الفنية والجمالية والفكرية ، فيكون العمل المسرحي (المجسد) عبر" تنظيم الموجودات علي المسرح والاشخاص والمجموعات، والمناظر، على وفق

عناصر التشكيل والخط، والسطح، واللون، والملمس، والفراغ، وتحقق جماليات الصورة المسرحية بواسطة الوحدة، والتناسب، والايقاع، والتتابع، والتأكيد" (صبحي غضبان الخزعلي،2014،ص34) ، فكان عمل المخرج ومن خلال هذه العناصر التي حقق جماليات الصورة المسرحية والتي جسدت على المسرح بشكلها الفني والجمالي فكانت "رؤية الإخراج تمثل الأساس النظري (لتجسيد المشهد) من خلال وجهة نظر المخرج قد تترجم المشهد فكراً وقيماً وقد تفسر، وقد تصنع رأياً اخر مخالفاً لرأي المؤلف دون تغير شيئاً من لغة النص نفسه مستعينة بلغة العرض المسرحي" (ابو الحسن سلام ، 2004،ص 25) لذا تظهر فكرة (المجسد) جلية من خلال العملية المسرحية عبر سلسلة افكار وطروحات انطلاقا من المؤلف الذي يضع الافكار والاحداث والشخصيات وافعالها سواء من الواقع المعاش او من وحي خياله ، لمر هذه الفكرة الى المخرج المسرحي الذي يحاول ان ينقل هذه الرؤى ويوظفها اخراجيا وتطبيقيا (تجسيدها) على خشبة المسرح من خلال مجموعة العناصر والادوات التي تعمل على خلق الصور المسرحية والمشاهد وطرح الافكار والمعالجات الفنية والجمالية ، ومن ثم يأتي دور الممثل المسرحي الذي يعد من اهم وظائفه هو عملية تجسيد الشخصيات الموكلة اليه تجسيدا فنيا عبر ادواته وابعاده وابعاد الشخصية المسرحية ، ليكون التجسيد فعلا مسرحيا معبرا عن ذات انسانية لها موقفها وشعورها الداخلي وسلوكها الخارجي التعبيري ، اذ "يتحول العمل الفني بعد ما كان عمل يمثل وجوده الذاتي والاجتماعي الى عمل يطلق عليه – اثر - وهذا يتحقق عندما يمثل هذا العمل وجوداً كونياً للفنان عندما يتخذ من أبعاده الفنية والفكرية والجسدية والعاطفية مجتمعة وممزوجة مع بعضها البعض بمعنى عندما نجد ذلك الأثر نقرأ من خلاله وجود أنسان بالكامل من بداية حياته حتى الفنان(راتب الفوثاني ،1999ص118) ، ان الفعل المجسد على المسرح يعمل على ايصال الافكار وتفسيرها بهوية الفنان الذي عمل على صناعة الفعل او الصورة المسرحية لأنها تمثل ذات انسانية لها تأثيراتها ومؤثراتها من وعلى الفنان نفسه ، بمعنى نقل تجربة وترك اثر على من يتلقى هذا الفعل او الصورة المجسدة لذا " لا يخلو الإخراج المفسر للنص المسرحي من رؤية خاصة بالمخرج وفي ذلك الزام له بأجراء إضافة فكرية يحتملها فكر المؤلف كما هو في نصه المسرحي ويضفي على هذا الفكر توكيداً واثراء واضاءة الجوانب وقعت في الظل في رحلة تجسده للعرض المسرحي"(ابو الحسن سلام ، 2004،ص 34)، وهذا الكلام لا ينطبق فقط على الفعل او الصورة المجسدة بل يتعدى ذلك الى المجرد على صعيد الاخراج المسرحي او التمثيل او حتى على التأليف لان ادوات العمل نفسها والاشخاص نفسهم لكن اختلافيحدث فقط في الرؤية وكيفية تجسيدها او تجريدها على

المسرح وهنا تأتي وظيفة الرؤية الاخراجية التي تتعمد اظهار الأفكار المجردة في هيئة مرئية بمعنى ان وظيفة الرؤية الاخراجية هي بيان الفكرة الموجودة في العرض المسرحي وبيانها بشكل ينطبق مما يتصوره المخرج أي الفكرة التي تتمحور في ذهنه ليعكسها على خشبة المسرح . (اريكا فيشر ، 2012،ص 327) .

ان عملية اخراج الفعل او الصورة المجردة على المسرح تحتاج الى عملية بناء فكري وخطة لرسم تفاصيل العملية التنظيمية لان المجرد يحتاج الى ترميز عالي وخصوصية كبيرة بمعنى من الممكن تجريد بعض الافعال او الحركات او التقنيات او اي من الموجودات المسرحية لكن يجب الاخذ بعين الاعتبار المحافظة على الثيمة الاساسية للشيء الذي وقع عليه التجريد ، اي لا يمكن نسف الفكرة الاساسية للعمل المسرحي بحجة انها مجردة ، هنا يؤدي الى ضياع المعنى والهدف والمعالجة ، ربما يكون الفعل او الصورة المجردة عن طريق عملية اختزال بعض المفردات التي لا تؤثر على البناء الكلي للفكرة المسرحية ، هذا الاختزال يعالج عبر ادوات المخرج المسرحي اذ تكون " قدرته على صياغة حركة عناصره التكوينية والشكلانية للنتاج واجتلابها من عالم المخيلة الجامحة والمشاكسة الى عالم الواقع الموضوعي وهي تدفع بحركة العلامات الى بث خطابات يتأولها (المتلقي) بما تثيره لديه من انفعالات، واحاسيس ومشاعر وعواطف، ترتبط بتعبيرات محددة، وخاصة بكل متفرج على انفراد. (عقيل مهدي يوسف ، 2011 ،ص17).

عمل المخرجين المسرحيين وعلى اختلاف توجهاتهم وأساليبهم ومذاهبهم الاخراجية المسرحية على مجموعة مستويات من حيث اظهار الجانب المجسد على حساب المجرد او العكس او حتى كان عمل بعض المخرجين على الموازنة بين ما هو مجسد و مجرد في العرض المسرحي الواحد ، لذا فيما يأتي سيتم عرض بعض التجارب الاخراجية لمخرجينعملوا على هذا المنوال ،اذ عمل المخرج (ستانسلافسكي) بشكل مباشر على خلق الصورة او الفعل المسرحي (المجسد)، وذلك من خلال توجيهاته وتعليماته الاخراجية ، اذ دعا (ستانسلافسكي)الى تجسيد الشخصية المراد تمثيلها بكامل تفاصيلها وابعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية عبر (التقمص) اي التجسيد المتكامل لكافة جوانب الشخصية ، يعتمد منهج ستانسلافسكي على أسس خمسة منها التقمص وهي:

1- مبدأ الحقيقة الحياتية، على وفق أسلوب المعايشة، بإطلاق خيال الممثل في نسق حياته الداخلية الملائمة في معايشة الشخصية التي يجسدها، وعن طريق الخيال يتوصل الممثل إلى تلك الحياة الروحانية بكل مظاهرها.

2- مبدأ الإيجابية الفكرية للفن، الذي ينعكس في نظرية الهدف الأسمى.
3- المبدأ الذي يؤكد على الفعل بِعَدِّهِ المحفز للمعادلة المسرحية والمادة الأساسية في فن التمثيل.
4- مبدأ حيوية إبداع الممثل، مبدأ تقمص الممثل الإبداعي للشخصية · (بورسي زاخوفا ، 1996، ص86).

اما المخرج (فيسفولد مايرهولد) فقد اتجه نحو المغايرة والتجديد والابتكار في المسرح اذ دعا الى مسرح معاصر يعتمد على التمثيل الفيزيائي المتناقضة مع عمليات الوهم ، وعد المتلقي بمشاركة في العملية المسرحية فوكل اليه مهمة الرسم بالخيال ، اذ عمل مايرهولد على فكرة (الاسلبة) والتي تعني "يؤسلب عصراً أو ظاهرة ما، يعني أن يبرز بجميع الوسائل التعبيرية، التركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميزة " (فيسفولد مايرهولد ، 1979 ،ص 8) وهنا يقترب مفهوم الاسلبة من التجريد لأنه يوظف فكرة او ظاهرة في عصر ما وجعلها تحمل خصائص العصر الحالي بمعنى تجريد هذه الظاهرة من بعض صفاتها وجعلها تحمل صفات جديدة توائم تطلعات المتلقي ليكون بالمحصلة فعل مجرد ، ويرى الباحث بأن الصورة او الفعل المجرد هو صورة او فعل تم حذف واضافة وتعديل بعض الاجراء منها لتكون المحصلة صورة جديدة تحمل سمات مختلفة عن الصورة الاصل بسبب هذه التغيرات ، كذلك عمل مايرهولد على (المسرح الشرطي) والذي يتمحور هدفه على تحطيم الديكورات الموضوعة في مستوى واحد مع الممثل والإكسسوار، ولا يريد الأضواء الأمامية ويخضع أداء الممثل لإيقاع اللفظ والحركة البلاستيكية، ويحلم بانبعاث الرقص، وجذب الممثل إلى المشاركة الحيوية في الفعل(فيسفولد مايرهولد ، 1979 ،ص 9) .

اما المخرج البولندي (ييجي غروتوفسكي) والذي يعد من المخرجيين الحداثويين التجريبين الذي اسس (المسرح الفقير) ضمن عروض (المعمل المسرحي) الذي اعتمد على الممثل بشكل اساسي في العرض المسرحي فكانت عروضه تتميز بالعروض التي تعتمد اعتماداً كليا على الممثل (صوته وجسده)، ودراسة علاقة الممثل بالجمهور وحاول ان يتخلص من جميع الكليشهيات المحفوظة والسرديات الرتيبة والكشف عن ذاته الدفينة واستغنى عن الازياء والديكور والاضاءة وحتى المؤثرات الصوتية وتمسك بالعلاقة الوجدانية المصنوعة بين الممثل والجمهور وحولها الى علاقة ذات صور مادية ملموسة(سمير سرحان ، د.ت ، ص 145) لذا يعد غروتوفسكي من اكثر المخرجين الذين وظفوا المجرد في مسرحياتهم ، اذ استغنى او قلل من اغلب

الموجودات المسرحية من مناظر وازياء وماكياج واضاءة واكتفى بجسد الممثل كبديل مجازي لهذه التقنيات المسرحية ، وهنا تكون الصورة المجردة بشكل جلي وواضح مع المحافظة على الشكل الاساسي والثيمة الاساسية لفكرة العرض واهداف المسرحية .

اما المخرجة (اريان مونوشكين) فقد عملت على خلق تؤالم بين المجسد والمجرد في مسرحياتها اذ اولت مونوشكين اهتماما بالغا على انسجام العرض المسرحي وجعله ضمن نسق تفاعلي وتكاملي مع الجمهور حتى اشركت المتلقي في بعض حوارات الممثلين لجعل المتلقي يشعر انه متماهي مع العمل يعبر عن حالتهم وحاجتهم ومطالبهم ،واستخدمت القناع في الشخصيات للانتقال بالتمثيل من التمثيل الطبيعي إلى التمثيل المسرحي، فالممثل يجعل من القناع شيئاً له معنى، وإيقاعاً وتوازناً. ويعطي ميلاداً لصورة جديدة لأنه يقترح من خلال القناع وجهاً آخر. شخصية أكثر غموضاً شخصية لا ترتبط بمرجعية تاريخية، ولكن المتلقي يتوقع أنه قد قابلها في حياته، أو على الأقل في مرحلة منها، اذ إن حياة القناع تبدأ بلحظة صناعته من المادة الحية، فله مجال محدود في الحياة، وهو ليس مجرد شيء جديد، بل هو احتياج أساسي لضمان العملية التمثيلية (دايفد وليامز ، 1999، ص131) ، والقناع هنا يعمل على ازدواجية من ناحية المعنى ، فهو اولا يجسد شخصية معينة او رمز معين ويتم توظيفه وتجسديه على المسرح في الوقت الحالي بمعنى ذات وظيفة استعارية ، ثانيا يعمل القناع على مسخ وتجريد شخصية الممثل واستبدالها بشخصية ممسوخة ، لان القناع عند مونوشكين دائما ما يكون ذات ملامح ممسوخة وليست واضحة المعالم .

اما المخرج الامريكي (ريتشارد فورمان) الذي اطلق على مسرحه(مسرح الوجود الهستيري) فهو يذهب الى ابعد من مجرد تدمير وحدات المسرحية التقليدية او العرض المسرحي التمثيلي ويسعى فورمان في اعماله المسرحية الى التفتيت المنظم (التجريد) وكان يختار لعروضه تصميماً سينوغرافياً دقيقاً محكماً ويضع فيه الممثل ،لقد كان فورمان يعمل مع ممثلين غير محترفين وانما عاديين فهم مؤديين فقط فكان عمله يعتمد على شد المتلقي اليه(نك كاي ، 1999،ص 79-81) ان اهم مايميز فورمان في صياغة رؤيته الاخراجية هو عدم خلق علاقة بين الشخصيات المسرحية والغاية من ذلك هو جعل الجمهور هو الوسيط لربط تلك العلاقات وتأويلها ومعرفة وتفسير دائرة العلاقات مع بعضها البعض فضلاً على أنه يعتمد على تسجيل بعض الحوارات للتأكيد عليها ومن ثم تكرارها في أوقات مختلفة وبأساليب مختلفة مابين السرعة والبطئ وذلك لقطع كل تسلسل لنسق العرض كما أنه يقدم حوارات غير مفهومة ومكررة لتكون طريقاً لتعدد القراءات من قبل الجمهور ، وهنا يظهر جليا اشتغال

فورمان على الصورة المجردة التي من خلالها يمكن تأشير المجرد الذي وظفه وعمل من خلاله على الاثر النفسي الذي يبقى في نفس المتلقي بعدما اخضعه لمجموعة من الصدمات الفكرية والنفسية والجمالية والتي جعلت الصورة الجمالية مشبعة فنيا وعلاجيا .

اهم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

1- ان الفعل المجسد على المسرح يعمل على ايصال الافكار وتفسيرها بهوية الفنان الذي عمل على صناعة الصورة المسرحية لأنها تمثل ذات انسانية لها تأثيراتها ومؤثراتها من وعلى الفنان نفسه.
2- لا يمكن مشاهدة المجرد بشكل مرئي واضح أو ذات ابعاد معينة لان الابعاد تكون مفتوحة وممتدة وخصائصها غير ثابتة ومضامينها واسعة تكون ذات ايجاز وتكثيف رمزي وسيميائي كبير.
3- يكون التطهير ذات جانب (تجريدي) أي يتجرد الانسان من (السمات الفيسيولوجية) للجسد ، فيذهب الى جانب (التنفيس الانفعالي) والذي هو متجرد من القيد الجسدي ومنزاح نحو التأثير الروحي او النفسي او الانفعالي .
4- ان المجسد دائما يميل الى الجانب العقلي لان العقل يعتمد على ما هو مرئي وملموس ومتجسد في صورة ما ، اما المجرد فانه يميل الى الجانب الحسي النفسي التخيلي لأنه تحرر من قيود التجسيد نحو شيء اكثر انفتاحا واكثر تعبيرا .
5- ان المجرد اكثر انفتاحا من المجسد لانه متجرد من القوانين الاساسية للمادة او الجسد بشكل عام .
6- ان المجسد يرتبط ارتباطا وثيقا مع المادة والذاكرة والتي بدورها تعمل على رسم الصورة المتجسدة من تماهي هذه المفردات مع بعضها .
7- الفعل المجسد للإنسان يذهب بشكل مباشر و (قصدي) نحو فعل او عمل او تجربة حياتية معينة لأنه محمل بمجموعة من المحملات الجسدية والاجتماعية والدينية وصولا الى النفسية والتي تعبر وتبرر الفعل المجسد.
8- لابد ان تأخذ الصورة المجردة بعدها القرائي والفني والجمالي لان شكلها غير المألوف جعل من قراءتها امر ليس بسهولة مطلقة بل يحتاج الى تفكير وتفسير وفك شفرات هذه الصورة التي تجردت من شكلها الاصلي او المتعارف عليه .

9- الصورة المجردة ذات خواص وتركيب يبتعد عن المجازية لان الافكار والطروحات تسير على وفق نسق منفتح القراءات يقترب من التفكير من جانب ويبتعد عن العقل من جانب اخر وهذا ما يميز التجريد بشكل عام.

10- ان عملية التجسيد هي عملية خلق وتكوين الصور المسرحية وترتيبها وتنظيمها وجعلها في نسق منظم يتسم بالوحدة والشمولية والتعبير عن محملاتها الفنية والجمالية والفكرية.

11- المجرد يحتاج الى ترميز عالي وخصوصية كبيرة اي الممكن تجريد بعض الافعال او الحركات او التقنيات ،لكن يجب الاخذ بعين الاعتبار المحافظة على الثيمة الاساسية للشيء الذي وقع عليه التجريد .

12- الصورة او الفعل المجرد هو صورة او فعل تم حذف واضافة وتعديل بعض الاجراء منها لتكون المحصلة صورة جديدة تحمل سمات مختلفة عن الصورة الاصل بسبب هذه التغيرات .

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

أولاً : مجتمع البحث :

ضم مجتمع البحث سبعة عروض مسرحية من عام 2015 الى 2023 .

ت	اسم العرض	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	صور من بلادي	احمدمحمد عبد الامير	بابل	2016
2	صفر سالب	علي دعيم	بغداد	2017
3	ذات دمار	سعد هدابي	الديوانية	2018
4	طلقة الرحمة	محمد مؤيد	بغداد	2022
5	ملف 12	مرتضى نومي	بغداد	2022
6	بيت ابوعبدالله	انس عبد الصمد	بغداد	2023
7	gate	حليم هاتف	الديوانية	2023

ثانياً: عينة البحث :

ت	اسم العرض	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	ذات دمار	سعد هدابي	الديوانية	2018

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية على وفق المسوغات الآتية :

1. تسنى للباحث مشاهدتها، كذلك توافرها على اقراص cd لتحليل العرض بدقة عالية .
2. تلائمها مع اهداف البحث ويمكن ان تتطابق مع مجتمع البحث في النتائج.

ثالثا: اداة البحث : لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بالاعتماد على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لبحثه .
رابعا :منهجية البحث: اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لملائمته البحث الحالي .

مسرحية ذات دمارتأليف واخراج : سعد هدابي

تدور الفكرة الرئيسة للعرض المسرحي حول الاعتصام والتظاهر والقمع وحرقالخيام من جهةوتطرح هذه الفكرة موضوعاً مهماً من الهم والوجع والواقع على العراقيين الذين تظاهروا واعتصموا سلميا احتجاجا منهم على استشراء الفساد والظلم والبطالة وسوء الخدمات العامة والفساد الإداري والاقتصادي والمطالبة بحقوقهم المشروعة من وطن حر وتوزيع الثروات على العراقيين بشكل متساوي على طبقات المجتمع والنهوض والتحرر من الطبقة الحاكمة الدكتاتوريين والساسة المنتفعين ذوي المصالح الشخصية ، لذلك سعى (المؤلف–المخرج) إلى إيضاح عدة أمور منها قمع المتظاهرين المطالبين بحقوقهم ، دمار وحرق خيامهم ، ومنع الاعلام من تغطية ما يحدث وتغيير مسار الاخبار واتهام المتظاهرين بأنهم مخربون ، وتتكون شخصيات مسرحية (ذات دمار) من ثلاث شخصيات (معيوف) وهو المحرك الاساسي والذي يمثل دور المتظاهر المعتصم الذي بقي وحيدا بعدما دمرت السلطات خيام المعتصمين ومنها خيمته ، وشخصية (المراسل) الذي يمثل الاعلام الذي ينقل احداث المعتصمين وقدرة وسائل الاعلام على نقل ما يحدث بعد الخراب ويطالبه معيوف بنقل الواقع بحقيقة ولا يزيفها لأنه مهما حدث لا يمكن طمس هذه الثورة وكلما مات معيوف يأتي آخر ، أما الشخصية الثالثة (الصوت) ، هنا عمل المخرج على (تجريد) هذه الشخصية من كيانها الانساني المتجسد والمتشكل على هيئة انسان ونجدها كشخصية تمثل ظاهرة صوتية والتي تتمثل بالدور السياسي اذ عمل المخرج على **ان تأخذ الصورة المجردة بعدها القرائي والفني والجمالي لان شكلها غير المألوف جعل من قراءتها امر ليس بسهولة مطلقة بل يحتاج الى تفكير وتفسير وفك شفرات هذه الصورة التي تجردت من شكلها الاصلي او المتعارف عليه** ، اذ حاولت الشخصية ايقاف كل الاصوات الرافضة للمشهد السياسي بل هي قامعة لهم او هي الناطق الرسمي باسم السلطة وهو الذي يطالب (معيوف) بعدم التظاهر والاعتصام لأن ذلك

يؤدي الى فقدان حياته وتهديده في كل مره ولكن (معيوف) لا يتنازل عن حقه المشروع ، ومنذ الوهلة الأولى لتأثيث المكان في هذا العرض نجد الدمار بارزاً في تفاصيل الصورة المسرحية اذ عنى المخرج بتوظيف**الفعل المجسد على المسرح اذ يعمل على ايصال الافكار وتفسيرها بهوية الفنان الذي عمل على صناعة الصورة المسرحية لأنها تمثل ذات انسانية لها تأثيراتها ومؤثراتها من وعلى الفنان نفسه ،** وهذا لا يمكن اخفاءه لان المخرج والمؤلف (سعد هدابي) عاش جميع هذه الاحداث وهذه المسرحية هي عملية تجسد رواه الفنية عن الواقع المعاش ، فكان المكان خيمة أو بقايا خيمة من اثر الدمار والحرق ، وتناثر قناني الماء بجانب خيمة المعتصمين وصحف ومجلات وسواها ، والمعتصمون غادروا المكان باتجاه خيباتهم لان ليس لهم من يحقق مطالبهم وفوق ذلك تهديدهم بالدمار والقتل ، فالخيمة الوحيدة التي يشير المخرج هي مدمرة وهنا صورة مسرحية تجسد الواقع في الطرح .

سعى المخرج في خطابه الجمالي انطلاقا من عنوان المسرحية (ذات دمار) التي تحمل مضامين مفتوحة اذ **لايمكن مشاهدة المجرد بشكل مرئي واضح أو ذات ابعاد معينة لان الابعاد تكون مفتوحة وممتدة وخصائصها غير ثابتة ومضامينها واسعة تكون ذات ايجاز وتكثيف رمزي وسيميائي كبير** لذا اعتمد المخرج في هذا العرض على إثارة مخيلة المتلقي وذلك بجعلها صعبة الفهم ويترك للمتلقي التفسير الى أن يضعنا منذ الوهلة الأولى على أن العرض ذات حبكة دائرية لان النص كانت نهايته هي حرق معيوف لنفسه اما العرض فيذهب الى انه كلما مات(معيوف) يأتي (معيوف) جديد ليكمل هذه المسيرة المطالبة بحقوق الانسان و يذهب العرض باتجاه متراوح بين المجسد والمجرد في عملية خلق الصورة المسرحية اذ يظهر في خطابه الجمالي ورؤيته الفنية واشتغالاته العلاماتية وهي تلامس واقعه بانفعالات عاطفية آنية عملت للمتلقي صورا بصرية بجماليات متقنة ومحسوبة سردت لنا سردا بصريا لرحلة المعاناة الشخصية المواطن المسحوق ليكون صوتا ناهضا وليعبر عن وجوده الانساني وانتمائه الوطني والتي تعتمد على ثقافة المخرج ودرايته وادواته الفكرية والذهنية والروحية المعاشة في تقديم عرضه المسرحي في دمج التقنيات أي عن طريق (السينما) وعرض الفلم ولحظات اعتقال (معيوف) ونشرات الاخبار عن طريق (الداتاشو) وهنا يكون تجسيد الصورة المسرحية و**الفعل المجسد للإنسان يذهب بشكل مباشر و (قصدي) نحو فعل او عمل او تجربة حياتية لأنه محمل بمجموعة من المحملات الجسدية والاجتماعية والدينية وصولا الى النفسية والتي تعبر وتبرر الفعل المجسد،** وهذه التقنيات الرقمية التي تشكل التأثير الكبير على خطاب هدابي الجمالي وانها تشكل مساحة اشتغال واسعة خلقت حالة جديدة وفتحت امام المخرج

الشيء الكثير لتحقيق ما يصبوا اليه فضلا عن كونها حاولت المزج بين الممثل والتقنية الرقمية فتحققت عنده بشكل وحدة متجانسة ومتناسقة ، ليبدأ العرض من الشارع ومن خيمة (معيوف) المدمرة وسط نواح الام ليركض بعربته ويجول في الشوارع والطريق الطويل وربما تصل هذه المسافات الى عبور عدة مدن وهو يجر بعربته وذلك للمشاركة في التظاهرات والاعتصامات واللحاق ببقية المتظاهرين في الساحات بطريقة واخرى وتحقيق احلامه اي احلام الفقراء وان يكون لهم عونا وصوتا والذي يريد ان يشارك معهم في فعل التغيير وتحقيق ارادته التي توصله إلى السعادة الدائمة للعيش في وطنه برفاهية والتي لا يمكن أن يتحقق هذا الحلم في وطنا استغله الغرباء المنتفعين المتمثلة بدور (الصوت) المرتدي الأزياء ذات عبارة عن قناع لوجه الخنزير اراد المخرج ايصالها الى المتلقي أنهم كأفعال الخنزير الذين اكلوا اخضر الوطن ويابسه ، اذ عمل المخرج على تجريد صورة (الصوت) من سماته الانسانية ومسخها الى شكل حيواني ذات قصدية ورمزية عالية، فكانت لهذه المعالجة **خصوصية كبيرة اي الممكن تجريد بعض الافعال او الحركات او التقنيات ،لكن يجب الاخذ بعين الاعتبار المحافظة على الثيمة الاساسية للشيء الذي وقع عليه التجريد** ، فحافظ المخرج على معطيات هذه الشخصية واهدافها وغرضها ومعالجتها .

نجد اني المؤلف والمخرج (هدابي) اراد ان يوصل فكرة الى المتلقي ان عربة (معيوف) ليس الا امتداداً طبيعياً لليل الطويل الذي عاشوه كل الفقراء والمقهورين من هذه الحياة يعبر عنها أنه ومنذ صغره او منذ ولادته وهو يجر بعربته للبحث عن وطن يعيش بسلام وحرية حاملاً لفضية لا يمكن التنازل عنها ويؤمن بها ويتبناها وصولا الى الايمان بها للوصول الى الخير حيث اجتاز كل مراحل ومحطات الخوف التي افقدته والده وامه التي لا تفارقه في احلامه وواقعه ، نتيجة للسياسات الخاطئة التي احرقت الكثير من سنوات الوطن وان قدر (معيوف) كما اراده العرض أن يعيش وحيدا ويموت وحيدا وهذا الذي أوصله إلى أن يحرق نفسه ليحرك الناس باتجاه التغيير او على اقل تقدير الاعلان عن رفضه على كل ما يحدث داخل الوطن منددا بالرفض والثورة ضد الواقع والدعوة الى التغيير وتحريك الجماهير للنهوض وان لا مكان للغرباء في بلادنا الذين نهبوا خيراتنا وقتلوا اباءنا واغتالوا احلامنا ، فكان **الفعل المجسد للإنسان يذهب بشكل مباشر و (قصدي) نحو فعل او عمل او تجربة حياتية معينة لأنه محمل بمجموعة من المحملات الجسدية والاجتماعية والدينية وصولا الى النفسية والتي تعبر وتبرر الفعل المجسد،** وهذا ما تم توظيفه من قبل المخرج في هذه المسرحية .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :

1- لم تظهر الصورة المجردة بشكل مرئي واضح أو ذات ابعاد معينة لانهاد كانت مفتوحة وممتدة وخصائصها غير ثابتة ومضامينها واسعة وتكون ذات ايجاز وتكثيف رمزي وسيميائي كبير.
2- عمل المخرج على (تجريد) شخصية (الصوت) من كيانها الانساني المتجسد والمتشكل على هيئة انسان ونجدها كشخصية تمثل ظاهرة صوتية تارة وشخصية ممسوخة تارة اخرى .
3- عمل الفعل المجسد في العرض على ايصال الافكار وتفسيرها بهوية الفنان الذي عمل على صناعة الصورة المسرحية لأنها تمثل مرجعيات المخرج ومنطلقاته والتي لها تأثيراتها ومؤثراتها في خلق الصور العرض .
4- الفعل المجسد للشخصية يذهب بشكل مباشر و (قصدي) نحو تجربة حياتية معينة لأنه محمل بمجموعة من المحملات الجسدية والاجتماعية والدينية وصولا الى النفسية والتي تعبر وتبرر الفعل المجسد.
5- ظهر البعد القرائي في الصور المجردة لان شكلها غير المألوف جعل من قراءتها امر ليس بسهولة مطلقة بل يحتاج الى تفكير وتفسير وفك شفرات هذه الصورة التي تجردت من شكلها الاصلي او المتعارف عليه .
6- لم تكن الصورة المجردة ذات خواص مجازية لان الافكار والطروحات تسير على وفق نسق منفتح القراءات يقترب من التفكير من جانب ويبتعد عن العقل من جانب اخر وهذا ما يميز التجريد بشكل عام.
7- عمد المخرج في العرض على إثارة مخيلة المتلقي (للصورة المجردة) وذلك بجعلها صعبة الفهم ويترك للمتلقي التفسير الى أن يضعنا منذ الوهلة الأولى على أن العرض ذات حبكة دائرية .
8- حافظ العرض المسرحي على الثيمة الاساسية للمسرحية على الرغم من تجريد بعض الافعال والشخصيات والتقنيات من شكلها الخارجي مما ادى الى انزياح مضمونها بشكل جزئي ، كما حدث للوجه الممسوخ .
9- الصورة او الفعل المجرد تم حذف واضافة وتعديل بعض الاجراء منها لتكون المحصلة صورة جديدة تحمل سمات مختلفة عن الصورة الاصل بسبب هذه التغيرات .

الاستنتاجات

1- عمل المخرج العراقي على اظهار الصورة المسرحية المجردة بانفتاح كبير وخصائص غير ثابتة ومضامين واسعة وتكون ذات ايجاز وتكثيف رمزي وسيميائي كبيرمن اجل ان تصل للمتلقي بصورة تحتمل مجموعة من التفسيرات والتاويلات .
2- يتشكل الفعل او الصورة المجردة للشخصية المسرحية عبر مسخ هذه الشخصية وخروجها عن شكلها المالوف لتدخل الى عوالم مختلفة واستعارات مختلفة لها هدفها وقصدها من جراء هذه العملية .
3- لمرجعية المخرج العراقي (الاجتماعية والثقافية والدينية) دور مهم في عملية تجسيد او تجريد او كلاهما في العرض المسرحي وذلك لان ثنائية المجسد والمجرد يمكن ان تقدم باكثر من صيغة واكثر من طريقة وهدف ومعالجة .
4- عالج المخرج العراقي الصورة المسرحية المجسدة عبر تجسيدها بشكل واقعي يحمل خواص تعبيرية مباشرة نحو الفعل الجمالي والصورة الفنية المتكاملة .
5- المجسد دائما يميل الى الجانب العقلي لان العقل يعتمد على ما هو مرئي وملموس ومتجسد في صورة ما ، اما المجرد فانه يميل الى الجانب الحسي النفسي التخيلي لأنه تحرر من قيود التجسيد نحو شيء اكثر انفتاحا واكثر تعبيرا .
6- المجرد دائما ما يقترن بالرمزيات وذلك باعتبار الرمز هو فعل او صورة تم تجريدها من المعنى الاصل لتشكل هيئة رمزية مجردة .
7- عبر المخرج عن الفعل المجسد عبر عملية خلق وتكوين الصور المسرحية وترتيبها وتنظيمها وجعلها في نسق منظم يتسم بالوحدة والشمولية والتعبير عن محملاتها الفنية والجمالية والفكرية.

التوصيات :

من خلال ما توصل عنه هذا البحث من نتائج واستنتاجات ، يوصي الباحث بما ياتي :

1- الاهتمام بتنوع العروض المسرحية من ناحية تناولها ثنائية المجسد والمجرد ضمن العرض المسرحي الواحد ، والفصل بين ماهو مجسد ومجرد .
2- اقامة ورش وندوات مسرحية تبين اهمية هذه الثنائية وكيفية توظيفها مسرحيا .
3- تناول موضوع المجسد والمجرد في الدراسات النظرية لطلبة المراحل الاولية بكافة فروعها لغرض ترسيخ هذا الاشتغال في مخيلتهم .

المقترحات :يقترح الباحث دراسة ما يأتي :

دراسة موضوع ثنائية المجسد والمجرد في الخطاب المسرحي العالمي .

دراسة موضوع الصورة المسرحية بين التجسيد والتجريد ؟

دراسة موضوع الثنائيات وتوظيفها في عروض المسرح العراقي المعاصر .

المصادر والمراجع

1_ ابراهيم مصطفى واخرون،المعجمالوسيط (اسطنبول : دار العودة للنشر، 2005).

2_أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ج1، ط1، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، 2004).

3_ افلاطون ،مائدة افلاطون ، تر: محمد لطفي جمعة ، (القاهرة : المجلس الاعلى للفنون ، 2005) .

4_ أفلاطون، محاوره فيدون، تعريب، زكي نجيب محمود،(القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1937).

5_ ايريكا فشير ليشتة: جماليات الأداء (نظرية في علم جمال العرض)، ط1، (القاهرة: المركز الثقافي للترجمة، 2012).

6_ برجسون ،المادة والذاكرة، (دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، 1967).

7_ بورسي زاخوفا ، فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، (عمان: وزارة الثقافة الأردنية، 1996) .

8_ جبران مسعود ، الرائد ، ط3 ، (بيروت: دار العلم للملايين ،2005) .

9_ جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج1، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982) .

10_ دافيد وليامز ، مسرح الشمس، تر: أمين حسين الرباط، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1999).

11_ *** ، المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، ط3، (بيروت : دار المشرق ، 2008).

12_ راتب الفوثاني، جماليات الرؤية وتأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي، ط1، (دمشق: دار الينابيع، 1999).

13_فيسفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ج2، ترجمة: شريف شاكر،(بيروت: دار الفارابي، ط1، 1979) .

14_سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم طباعة .نشر وتوزيع، د.ت) .

15_صبحي غضبان الخزعلي، تعامل المخرج مع الممثل في المسرح العراقي، (بغداد: دار الزيدي للنشر والتوزيع والإعلان, ٢٠١٤).

16_علي بن محمد الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات ،(بيروت: مكتبة لبنان, 1985).

17_عقيل مهدي يوسف، اقنعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، ط1، (عمان : دار دجلة، 2010).

18_غازي الاحمدي ، الوجودية،(بيروت: دار مكتبة الحياة ، 1963) .

19_ غراهام كوكبير، الفن والشعور الإبداعي، تر: منير صلاح الأصمي، (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي 1983).

20_محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت، دار العلم للملايين، د.ت).

21_ محمد خليل الباشا، الكافي ، ط4 ،(بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 1999).

22_مدحت الكاشف ، الجسد السارد(فن التمثيل الصامت)، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح، 2022).

23_ميشيل عاصي، الفن والأدب، (بيروت : منشورات المكتب التجاري. د.ت).

24_ميخائيل فرابشبنكو، جماليات الصورة الفنية ، تر: رضا الظاهر ،(عدن: دار الهمداني للطباعة والنشر، 1984).

25_ميشيلا مارزانو ، فلسفة الجسد ، تر: نبيل ابو صعب ، ط1، (بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 2011) .

26_نك كاى، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر : نهاد صليحة، ط2، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999) .

27_ عبد الرحمن التليتي ، عنف على الجسد ، مجلة عالم الفكر العدد (4) المجلد (37) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2009) .

سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي

Characteristics of group acting performance in Iraqi theater performances

أ.م.د. وعد عبدالامير خلف

Prof. Waad Abdul Amir Khalaf

University of Diyala\College of Fine Arts

Email dr.waead9@uodiyala.edu.iq

جامعة ديالى \ كلية الفنون الجميلة

البريد الالكتروني dr.waead9@uodiyala.edu.iq

الكلمات المفتاحية :- سمات , الاداء التمثيلي الجماعي

ملخص البحث :-

يعد المسرح من أهم الفنون الأدائية التي تعكس ثقافة وتاريخ الشعوب، ويشكل المسرح العراقي جزءًا حيويًا من هذا التراث الفني العريق , حيث يتميز المسرح العراقي بعمق تراثه وتنوعه وقدرته على تناول قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية بروح نقدية وبأساليب فنية مبتكرة. ومن أبرز سمات هذا المسرح هو الأداء التمثيلي الجماعي، الذي يجمع بين جهود مجموعة من الممثلين لتقديم عرض متكامل يعبر عن رؤية مشتركة. حيث يمثل الأداء التمثيلي الجماعي في المسرح العراقي جوهر العملية الإبداعية، عبر تعاون الممثلون مع المخرج وطاقم العمل بأكمله لتحقيق تفاعل ديناميكي على خشبة المسرح. وفي ضوء ما تقدم فقد قسم الباحث موضوعة بحثها إلى أربع فصول، ضم الفصل الأول "الإطار المنهجي" مبتدئة بمشكلة البحث والمتمحورة في التساؤل الآتي: ماهي اهم السمات التي اعتمدها الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي؟) ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدوده تلاها تحديد المصطلحات. اما الفصل

الثـــاني الإطـــار النظـــري قســـم إلـــى مبحثـــان المبحـــث الأول: الاداء التمثيلـــي الجمـاعي عبـر العصـور(نظرة تاريخيـة) امـا المبحـث الثـاني اليـات اشـتغال الاداء التمثيلـي الجمـاعي وفـق اسـاليب التمثيـل العالميـة . ثـم جـاءت المؤشـرات التـي أسـفر عنهـا الإطـار النظـري فـي خاتمـة الفصـل. أمـا الفصـل الثالـث فقـد انطـوى علـى إجـراءات البحـث التـي ضـمت مجتمـع البحـث ، ثـم مـنهج البحـث وأداتـه وعينتـه ثـم تحليـل العينـة. أمـا الفصـل الرابـع فقـد اشـتمل علـى نتـائج البحـث التـي توصـــل إليهـــا الباحـــث والاســـتنتاجات ومجموعـــة مـــن التوصـــيات والمقترحـــات وثبت بالمصادر والمراجع

Keywords:- Characteristics, group acting performance

Research Summary-:

Theater is one of the most important performing arts that reflects the culture and history of peoples, and Iraqi theater forms a vital part of this ancient artistic heritage. Iraqi theater is distinguished by the depth of its heritage, its diversity, and its ability to address social, political, and cultural issues in a critical spirit and with innovative artistic methods. One of the most prominent elements of this theater is the group acting performance, which combines the efforts of a group of actors to present an integrated show that expresses a common vision. The collective acting performance in Iraqi theater represents the essence of the creative process, through the cooperation of the actors with the director and the entire crew to achieve a dynamic interaction on stage. In light of the above, the researcher divided her research topic into four chapters. The first chapter included the “methodological framework,” beginning with the research problem centered on the following question: What are the mechanisms followed by the actor in achieving the characteristics of collective acting performance in Iraqi theater performances? Then the

importance of the research, the need for it, the goal of the research and its limits, followed by defining the terms. As for the second chapter, the theoretical framework is divided into two sections, the first section: collective acting performance throughout the ages (a historical view), while the second section is the mechanisms of operation of collective acting performance according to international acting methods. Then came the indicators that resulted from the theoretical framework at the conclusion of the chapter. The third chapter included the research procedures that included the research community and its sample, then the research methodology and tools, then sample analysis. As for the fourth chapter, it included the research results reached by the researcher. The chapter also contained conclusions and a set of recommendations and proposals and was supported by sources and references.

الفصل الاول الاطار المنهجي

اولا- مشكلة البحث :-

ان اهتمام المنظرين بتوظيف الاداء الجماعي في العروض المسرحية اسهم في بلورة اساليب ورؤى جمالية حققت حضورها الفاعل واثرها عبر عروض مسرحية كانت تتميز بجوانب فنية وجمالية أظهرت خصائص وسمات تؤكد ان الاداء الجماعي ليس وليد العروض المسرحية الحديثة بل كان امتداد جذوره الى بدايات النشأة الاولى لفن التمثيل. فقد اهم المنظرين في التدريب الجماعي للممثلين والاعتناء بتفاصيل حركات الاداء الجماعي بما يتناسب مع ضرورات المشهد التمثيلي وفق تكوينات حركية جسدية متكاملة , ان ِالتجارب العالمية القت بظلالها على مسرحنا العربي والعراقي حيث قدمت العديد العروض التي تحمل سمات الاداء التمثيلي الجماعي وبناءً على ماتقدم لاحظ الباحث ان هنالك العديد من العروض المسرحية التي وظف بها الاداء التمثيلي الجماعي في المسرح العراقي لذلك صاغ الباحث سؤال بحثه بما يأتي (ماهي

اهم السمات التي اعتمدها الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي؟)

ثانيا - اهمية البحث والحاجة اليه :- تتمثل اهمية البحث في تسليط الضوء على سمات الاداء الجماعي للممثلين في عروض المسرح العراقي , اما الحاجة اليه فهو يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية والعاملين في حقل التمثيل والاخراج المسرحي .

ثالثا- هدف البحث :- يمثل هدف البحث في التعرف عن اهم سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي.

رابعا - حدود البحث :-

1- الحد الزماني :2015 – 2018 .
2- الحد المكاني : العراق – واسط .
3- الحد الموضوعي : دراسة سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض المسرح العراقي .

خامسا - تحديد المصطلحات:-

السمات-

جاء تعريف السمة في لسان العرب أن" الوسم التأثير والسمة الأثر، يقال وسمت الشيء وسما ".(ابن منظور, 1987,ص121).

ويعرفها (كاتل) "بأنها المظهر المتكامل من السلوك اذ تبدي لنا منه جزءً بدرجة معينة فأننا نستطيع ان نستهلك من خلاله بأن ذلك الشخص سيظهر لنا الاجزاء الاخرى بدرجة معينة" .(قاسم حسين صالح, 1988, ص 30).

وضع (توماس مونرو) تعريف للسمة "وهي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني , او اي معنى من معانيه الراسخة المستقرة , والسمة صفة مجردة لاوجود لها بمعزل عن الشيء الملموس".(توماس مونرو, 1972, ص 99).

السمات اجرائيا :- وهي الجزء المهم والملحوظ من الشيء والسمة لدى الممثل هي الصفة التي تميزه عن الاخر بالسلوك والاداء من خلال العمل المناط به في العمل المسرحي.

الاداء : -

جاء في لسان العرب (لأبن منظور) عن الأداء :- قيل : اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تئدة القوم تئديآ أذ اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ، ولكل ذي حرفة اداة : وهي التة التي تقيم حرفته ، واداة الحرب سلاحها ورجل مؤد ذو اداة ومؤد : شاك في السلاح ، وقيل : كامل اداة السلاح ، وأدى الشيء: أوصله ، والاسم الاداء (ابن المنظور 1987,ص46).

الأداء لدى (ماري الياس وحنان القصاب) : هو عمل الممثل على الخشبة ، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل ، أما مكونات الأداء فهي الصوت والجسد ، والجسد : يشمل الأداء بالجسد الحركة والتعبير بالوجه، وحضور الممثل على الخشبة، واستثمار الفضاء بالجسد، أو حتى بالصوت(ماري الياس و حنان قصاب حسن ، 2006 ، ص 14).

يعرف الاداء (جلين ولسن) :- "السلوك الانساني ,خاصة عندما يكون الانسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين , ويشير مفهوم (الاداء الفني) الى هذا الانهماك النسبي في الاداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون" (جيلين ولسن ، 2000 ، ص8).

يعرف الباحث الاداء اجرائيا: قدرة الممثل لإداء نشاط معين لفعل ذاتي من خلال التعبير الجسدي والصوتي بهدف اقناع المشاهد بمحتوى مادة العرض المسرحي .

الجماعي :-

جاء في معجم الجيم عن الجماعي "اجمع فلان إبلَ فلان, إذا جمعها فاستاقها, فقد جمعها والجماعة ,أجماع وقال استجمع بنو فلان , إذا ارتحلوا بأجمعهم"(محمد فريد عبدالله , 2004, ص 178).

الجماعي لدى (ماري الياس وحنان القصاب) "الاسلوب في تحضير العرض المسرحي يقوم على مشاركة مجموعة من الاشخاص متعددي المواقع والامكانيات (كاتب, مخرج , دراما تورج ,سينوغراف , ومجمل الممثلين والعاملين في المسرح) يعملون معاً في اطار فرقة مسرحية" (ماري الياس و حنان قصاب حسن ، 2006 ، ص 11).

الجماعي لدى (الدوق ماينجن) "هو تمكن الممثلون من التألف مع الادوار التي ويمثلونها وتعامل مع المنظر المسرحي يبثه للشخصيات . ويتم العمل جميعاً على وفق التعاون الجماعي(سامي عبدالحميد: ابتكارات مسرحية في قرن العشرين ,1998 , ص32).

يعرف الباحث الاداء الجماعي اجرائيا : مشاركة عدد من الممثلين الذين تناط بهم مهام درامية الهدف منها مساندة ودعم عناصر العمل المسرحي بأسلوب فني جسدي او صوتي غايته تشكيل مناظر بصريه ذات اشكال ودلالات رمزية تمتع المشاهد وتداعم فكرة العرض المسرحي .

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الاول :- الاداء التمثيلي الجماعي عبر العصور(نظرة تاريخية)

ظهرت نشاطات فنية وتعبيرية في مختلف المجالات التي مارسها الانسان البدائي منذ ان ادرك وجوده على هذا الكوكب , فانبثقت من تلك الممارسات سمات تميز بها الانسان عن أقرانه ممن مارسه معهم بشكل جماعي, وهنا نرى ان البدايات الاولى لنشأة الاداء الجماعي اعتمدت على ابرز الظواهر التي مارسها الانسان البدائي القبلي . فما من شك ان جميع الظواهر الفنية التي اداها الانسان تعد من اعمق الظواهر التي تركت اثر فعال الهم البشرية بمستلزمات الحياة وضروریاتها.

ان من السائد والشائع في تلك الظواهر لدى القبائل والشعوب الأولى هو الرقص الجماعي في مختلف الأماكن والأزمنة كونه وسيلة للتعبير والاتصال بالعالم الخارجي والتي من خلالها يحاكي الانسان الظواهر الطبيعية التي تؤثر به " واول ما يخطر ببالنا عن تلك النشاطات المتعلقة بفن التمثيل وهو شيوع ما يعرف بالمحاكاة ,أي ان الانسان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يؤنسها ويسيطر عليها وابرز هذه الظواهر هي صلاة الاستسقاء التي يتودد الانسان فيها الى الطبيعة حتى ينزل المطر ويعم الخير " (عقيل مهدي , ب ت , ص13).

شكلت هذه الظواهر التي مارستها القبيلة اقدم انواع الأداء الذي صنعه الانسان البدائي وهو يتحرك حركات جماعية راقصة اتخذت من الجسم والصوت النواة الأولى لفن التمثيل تدريجياً وأصبحت انشودة القبيلة تؤدى جماعياً في السلم والحرب أو ورداً من اوراد الصلاة وهنا يأتي تأكيد باحث مثل شلدون وأخرون" بان الرقص يأتي في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تقوم به الشعوب البدائية من الاعمال التي

تتضمن لها حاجياتها الضرورية المادية من طعام ومسكن والرقص هو اقدم الوسائل التي كانت الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم ومن ثمة كان الخطوة الأولى نحو الفنون" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص73.)

هذا وما شوهد من شواهد اثرية زينت كهوف الانسان البدائي من نقوش وصور للحياة اليومية تؤكد ممارساته الاحتفالات الجماعية التي تعقب فرحته بالصيد او الانتصار في القتال تتخلل تلك الممارسات حركات جسدية وصوتية "كانت رقصات البدائيين تتساوى مع صياحات الطيور التي تنشد الروح والقرين وطيران الحشرات اذا تتعقب إحداها الاخر وعلى هذه الاحتفالات الدرامية بكل صورها المتعددة كان البدائيون يعلقون الأهمية الكبرى ،أهمية استمرار وسعادة الجماعة ورفاهيتها" (ادور الخراط , 2002, ص 48). فما من شك في " ان الأغاني الجماعية مختلفة الطبقات والايقاعات عند البدائيين، والرقص الديني او السحري عندهم انما كان اساساً يقوم على مضمون الدرامي الذي يرمز دائماً الى الأسطورة او الى عقيدة تتخذ سبيلها الى التعبير بالحركة او الصوت" (ادور الخراط , 2002, ص 42) .

لقد تطورت الممارسات الأدائية في الاحتفالات القديمة التي تحاكي الحياة اليومية حيث انها اخذت تنحى منحى درامي اكثر وضوحاً ,فالرقص الذي كان يهدف الى غايات دينية واجتماعية كالتقرب والتضرع الى الإلهة عن طريق الايماءات والحركات اتجه اكثر الى الدراما والصراع "لقد اقترب الانسان البدائي بالرقص خطوة باتجاه المسرح , او النشاط المسرحي , وذلك عندما تجاوز مجرد التعبير العفوي عن انفعال ما : فرح , او حزن أو ابتهاج أو احباط.... الخ باتجاه التعبير بواسطة الرقص عن حدث كأن يحاول ان يصور لنا العقبات التي اعترضته وهو في طريقه الى الصيد وكيف تغلب عليها" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص74.)

ان الطقوس البدائية التي اظهرت الظواهر الشبه درامية والتي سلطنا الضوء على اهم مظاهرها من رقص وغناء جماعي لم تعد كافية وملبية لاحتياجات الغريزة الانسانية فلو رجعنا الى العصر البدائي أي الى الانسان الحجري لنسترجع صورة من صور حياتهم اليومية البدائية, وكيف كان افراد القبيلة يتجمعون مع بعضهم ويجالسهم من الجانب المقابل قائد القبيلة مع عليين القوم مع بعضهم وهم ضمن هذه الجلسة "بروز احد افراد القبيلة وسط جماعته ليعيد لهم تكرار امورٍ كان قد فعلها قبل شروعه بالتقليد أو هذا السرد الجسدي والايمائي" (عقيل مهدي , ب ت , ص13) التي راح يصور للقبيلة عملية القنص لحيوان مفترس ليعيد ما جرى مشيرا الى الأدوات التي استعملت بينما افراد القبيلة يستمعون اليه وقد كان يصاحب هذه العملية استخدام تكرار

امور بعض من افراد القبيلة للمشاركة في عملية الاداء هذه ليأخذ دور الحيوان المفترس أو ما يحتاجه لتقريب الصورة لافراد القبيلة .

من هنا يمكن أن نتلمس التطور التدريجي في المسرح فالأداء التمثيلي الذي كان يجسد عملية القنص للحيوان كان أول مشهد مسرحي في التاريخ بينما كان افراد القبيلة الذين كانوا جالسين يشاهدون العرض منشغلين في ترقب الحدث يتملكهم الترقب والسكون والخوف لما يجري أمامهم من عرض للأحداث, وحالة الذوبان في الاستماع والمشاهدة وما يرافقها من تفاعل مصحوب بصرخات تفاعلية كلها دلت على عرض مسرحي من جانب ومن جانب اخر نستنتج وفقا لتطور الادائي اي " ان الرقص لم يعد دائما ذلك المتنفس العفوي عن الانفعالات بل اصبح في وقت ما , بالنسبة للإنسان البدائي تجسيد لطقس ديني ذلك لان الانسان بدى يتحدث الى الهة يصل لها ويشكرها ويثني علية بلغة الرقص " (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص74) .

الأداء التمثيلي الجماعي لدى الاغريق :-

للوقوف على ابرز أساليب الأداء التمثيل لدى الاغريق قام الباحث برصد مراحل تطور الوظائف والمهام في المسرح الاغريقي والتي كانت الجوقة من ابرز سمات الاداء الجماعي فيها وما كان يرافقها من أناشيد طقسية كانت تؤدى من قبل افراد الجوقة " فكانت جوقة الغناء والرقص ترقص فيه وتغني ، او تقف اثناء الحوار ومع ان هذه الجوقة كانت تصعد من حين لاخر الى خشبة المسرح أو دكة المسرح 000وكانت دكة المسرح هي المكان الذي يقف عليه الممثلين كما تقف الجوقة على الاوركسترا" (فردب. ميليت و جيرالد ايدس بنتلي , ب ت, ص59).

وعلى هذا النحو نلتمس ان الأداء الجماعي لطقوس والشعائر للقبائل البدائية تطور حيث اصبح له بناء مشيد خاص يرتقي ويرتفع عن سطح الأرض أي " ان دكة المسرح كانت على موازاة الأوركسترا ، او لم تكن ترتفع عنها اكثر من درجة او درجتين على اكثر تقدير, وكان عرضها هذا الدكة يوازي عرض الأوركسترا " (فردب.ميليت و جيرالد ايدس بنتلي , ب ت, ص 59)

مارس الاغريق في احتفالاتهم واعيادهم عيد الاله (ديوتيسيوس) والتي تخللها أداء حركي وصوتي كان مقترن بما تقوم به الجوقة من خلال الاغاني وما

ينشد من أناشيد شعرية (ديثرامبي) وما كان يرفقها من اداء حركي "اما بخصوص الأغاني التي كانت تؤدى من قبل مجموعة الممثلين فقد كانت في الغالب مصحوبة لرقصات تعكس المعاني والكلمات ،ويتمتع الافراد بتلك الرقصات الى درجة كبيرة لانها تعبر عن واقع حياتهم وآمالهم على وفق ما كانوا يتصورون ويتخيلون وقد تعبر بعض الأغاني عن حركات الحيوانات والاروح فضلا عن الانسان نفسه" (عبود المهنا واخرون, 2016 , ص 22)

فمنذ ممارسة الممثل الأول (ثسبس) العمل المسرحي أصبحت اجزاء المسرحية تتكون من مقطوعات شعرية جماعية طويلة أو محاورات بين الجوقة والممثل ولكن وجود الجوقة واشتغالها ظل يشكل ابلغ اداة مسرحية وان تحولت الأنظار عنها قليلاً لدى (يوربيدس) ما "ادى الى اعادة النظر في دور الجوقة فلم يعد للجوقة مكان في نصوصه حيث ان طبيعة الاحداث (المؤامرات واضداد المؤامرات) جعل من الصعب اعطاها دورها الكلاسيكي كما هو الحال في اعمال اسخيلوس وسوفوكلس فاقتصر عمل الجوقة على اغان واناشيد وموسيقى مستقلة ترتبط عند الضرورة مكونة حلقة وصل بين فصلين او فكرتين " (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص230-231).

بعد ما قام اسخيلوس بإضافة الممثل الثاني وسوفوكلس الممثل الثالث للمسرحية مما اعطى مساحة واسعة للحوار, ويكون بذلك ادخل العرض المسرحي في حلقة متقدمة من تطور عناصر المسرحية ، فقد وسع منصة التمثيل فاصبح المجال للحركة والتصارع الدرامي " كل هذا ساعد على توفير الجو الطبيعي في مجرى الحدث , وذلك على الرغم من ان استخدام هذه الامكانية الجديدة ما يزال محدودا ايضا .ومع ذلك إن مركز الثقل اخذا ينتقل تدريجا من الجوقة الى الممثل" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص146), وبالتالي اصبح عمل الممثل بنص درامي يتحاوران فيه, يتولد بينها بذرة الصراع الدرامي الذي يشكل الأساس في بناء المسرحية .

واذا اردنا ان نرصد الأداء التمثيلي الجماعي في المسرح الاغريقي لا بد لنا ان نعرج على دور الجوقة في مسرحيات اسخلوس , سوفوكلس , التي لم تعد كما كانت في السابق اي في شبه الدراما حيث "ان الجوقة هي التي تقوم بالدور الرئيسي ، بالنسبة الى الشخوص الأخرى . فنحن مازلنا بعد في بدايات التعبير التراجيدي .كما وان بنية الاشعار نفسها وطريقة تمفصلها , توضحان ان الجوقة تؤدي دائما النص الخاص بها, غناء وتظل الجوقة عنصرا مركزيا من وجهة نظر سيكولوجية وانفعالية على سواء" (فيتو باند ولفي, 1979 , ص109), ومن هنا وجد الباحث ان من

الضروري تناول عمل الجوقة في المسرح الاغريقي , وعليه هنا لابد من الاشارة الى امر هام وهو ان المقصود والمراد من عمل الجوقة كإداء تمثيلي جماعي ليس ككتلة تؤدي فقط وبالتالي ولغرض اثبات ما تقدم قام الباحث بالإشارة بالنقاط التالية:

اولاً : ان صراع الأخوة في مسرحية سبعة ضد طيبة للكاتب اسخلوس تجد ان الصراع داخل الأداء الجماعي في الجوقة حيث "تختلف وجهة نظر جوقة الشيوخ حيال قرار (انتيگونا) هذا ويتصدى لها البعض ويقف البعض الاخر الى جانبها .وبعد مناقشات تنقسم الجوقة على نفسها ويسير خلف انتيگونا من يتفق واياها في الرأي وبضرورة مواراة الأخ الثاني التراب . وتسير الفئة الأخرى الى تشييع جثمان اتيكوليس" (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص 182)

ثانياً: الحوار الدرامي لدى المأساة الاغريقية امتازت بالأداء الجماعي الذي انبر من خلال عمل الجوقة في مسرحية الفرس للكاتب (اسخلوس) تقترح الجوقة على الملكة بالتقرب الى روح زوجها" يدور حوار بين الجوقة والرسول ثم تدخل الملكة بعد ان حافظت على وقارها صامتة بعض الوقت بتوجيه عدد من الأسئلة الى الرسول الذي يقوم هو الاخر بسرد كامل تفاصيل الكارثة على مسامع الملكة و الجوقة تشكل القصة التي يرويها الرسول اهم قسم في التراجيدي" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص117)

ثالثاً : تنتقل الاحداث في مسرحية اغاممنون معتمد على الاداء الجماعي حيث " تتمتع جوقة بأهمية استثنائية حتى في تراجيديا " اغامنون" ان اغاني الجوقة التراجيديا تشكل الاساس الذي يتطور عنه كل حدث " (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص145.)

رابعاً: في مسرحية الضارعات التي تعتبر من اقدم النصوص التي وصلت الينا يتجلى الاداء الجماعي بشكل جوقتين تمثل كل من اجيبتوس وابناؤه الخمسين وبنات وداناوؤس الخمسين من خلال مشهد يتصف بالقسوة " ذلك مشهد دخول الجوقة المصرية وهي تسحب المتضرعات من شعورهن مجبراتهن العودة الى مصر" (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص 161)

خامسا : من الملاحظ ان من مهام الاداء الجماعي للجوقة في مسرحية (اغامننون) هو استثارة الجمهور " ان تصرف الجوقة قد عكس لنا حالة الجماهير النفسية ,وارتباكها , واحاسيسها الغريزية , وعقيدتها الساذجة , وترددها" (جميل نصيف التكريتي, 1985 , ص145)

سادسا : في حين ان الجوقة في مسرحية (انتيكونا) تعمل على استثارة الجمهور من خلال ماتقوم به من اداء جماعي وذلك **"** اذا القينا نظرة على حوار جوقة الشيوخ تراهم يرتعدون خوفا عند سماعهم الاشياء المخيفة امثال اوامر كريون المخيفة تجاه انتيكونه او اختها**"** (فائق محمد علي الحكيم, 1979, ص 198)

الأداء التمثيلي الجماعي لدى المسرح الروماني :-

وبانتقالنا الى المسرح الروماني لبيان دور الأداء التمثيلي الجماعي فيه فقد وجد الباحث بأن الرومان اعتمدوا على مجموعة من الأغاني والرقصات التي كانت تمارس في بعض المناسبات لاغراض التسلية من جهة ومن جهة اخرى لاغراض دينية , حيث كانت تنشد بشكل جماعي من قبل مجموعة من الناس الذين اخذوا على عاتقهم مهمة تقديم القرابين, والهدايا الى الالهة لتنعم عليهم بالبركات, وتبعد عنهم العين الشريرية وأن "خاصية الأنشاد الجماعي هي الفعالية الأساسية التي كانت تقوم بها المجاميع وان هذه الاناشيد لم تكن ذو علاقة أو ارتباط مع مجريات الاحداث الدرامية في النصوص المسرحية الرومانية ، بل انها كانت عبارة عن أداة لشغل الفواصل التي تربط الاحداث المسرحية المختلفة ". (ينظر : أبراهيم ، سكر، 1970،ص 4-6)

وبما ان المسرح الروماني يشكل امتداداً طبيعياً للمسرح الاغريقي ، فقد اقتبس عنه الكثير من المقومات والخصائص والسمات التي كان يمتاز بها مع استحداث معايير فنية جديدة تبعآ لتطور مرحلتها وعصرها ومنها المجاميع التي كان له الحضور الكبير في مسرحيات(سنيكا)لاسيما في مسرحية (أوكتافيا) اذ تتألف المجاميع فيها من النساء التابعات للبطلة أوكتافيا التي لعبت دورآ اساسياً في سير الأحداث الدرامية بالتعبير عن مشاعرها وتضامنها مع البطلة ، فقد كانت تقوم عبر اناشيدها وأغانيها بالتحريض على الثورة ضد الإمبراطور زوج أوكتافيا بعد سماعها خبر يشيع بطلاقه من البطلة .(ينظر : الأراديس ، نيكول ، 1986 ، ص 193 – 194)

الأداء التمثيلي الجماعي لدى العصور الوسطى:-

لقد بدأت العروض المسرحية في العصور الوسطى عبر تقديمها العرض مع الصلاة وبلغة الكنيسة وكان لا يكتبها ولا يمثلها سوى قساوسة ومرتلين وقد يتطلب عرضها مائة ممثل او اكثر , فكانت مهمة أداء الشعائر الدينية تؤدى من قبل مجموعة متدربة متمثلة بمجموعة (لاسكولا) تمثلت الدراما المسيحية لمجموعة من المحاولات لتمثيل حياة المسيح حيث كان القساوسة هم الذين يقومون بالتمثيل في حين كانت المجاميع تتكون من الصبية وكذلك من مجموعة اولاد يستعان بهم عند الحاجة كما في مسرحية

((مذبحة الأطفال)). اما عن طبيعة الاغاني والاناشيد في هذه المرحلة من العصور المسرحية فقد كانت تؤدى اما بشكل منفرد أو بشكل جماعي الذي يتكون من مجوعتين يتبادلان الاناشيد والاغاني وكان يسمى بالاسلوب التبادلي (الانتيغوني) وهنا نرى ان الأداء التمثيلي الجماعي لدى العصور الوسطى اعتمد على تقديم الاداء الجماعي الديني لحياة السيد المسيح . (أ.م. جوسار ، جان فرابيه ، د.ت ، ص10)

الأداء التمثيلي الجماعي لدى عصر النهضة :-

كان للأداء التمثيلي الجماعي في عصر النهضة دور كبيرا في تطور المسرح والفنون الأدائية, حيث كان الأداء المسرحي في عصر النهضة يعتمد بشكل كبير على الفرق المسرحية الجماعية التي كانت تتكون من ممثلين دائمين يتدربون ويؤدون العروض معًا، مما خلق تناغمًا وانسجامًا في الأداء. حيث عمد المسرح في عصر النهضة التخلي عن الطابع الديني, ليكون أكثر واقعياً في اقترابه من هموم المجتمع بوصفه مرآة عاكسة للأفكار فقد افرز عصر النهضة كتاباً بارزين اهتموا في التعامل مع الأداء التمثيلي الجماعي وحركتها وكان من ابرز من اهتم بذلك الكاتب المسرحي (شكسبير) في عدد غير قليل من مسرحياته اذ اخذت الأداء التمثيلي الجماعي في مسرحية (الملك لير) حيث نرى الموكب المهيب للأداء التمثيلي الجماعي للمجاميع وهي ترافق الملك لير أثناء دخوله للبلاط تميز هذا المشهد بعظمته من حركة المجاميع الكبيرة التي رافقت الملك لير ، وكذلك الموكب المهيب (الكيلو باترا) عندما دخلت الى المسرح مع حاشيتها في المشهد الأول من مسرحية (انطونيو وكليوباترا) ، فقد أعشت عيون كل من في المسرح بأزيائها البراقة لتعميق الجانب البصري.(ينظر : جير الدين ، وبنتلي ، فن المسرحية ، ب ت ، ص130)

أما في الاحتفالات المختلفة السعيدة منها والحزينة فقد شكلت الاداء الجماعي للمجاميع مواكب كبيرة وفخمة معبرة عن طبيعة المناسبات التي تمر بها احداث المسرحية كما في الموكب الجنائزي التي انتهت به مسرحية (هاملت) . (ينظر : جوليان ، هلتون, 2001, ص204-205.)

كذلك افرز عصر النهضة الكاتب المسرحي الألماني (جوته) 1749 - 1832 ، فقد اعتمدت مسرحيته (فاوست) فكرة الاداء الجماعي للممثلين فقد ظهرت وفي الجزء الاول من العرض مجاميع من الحواريين وهي تنشد حواراً وعزاءً حول رفع المسيح وفي حوارات يختلف عن المجاميع الاخرى , لقد كان الاداء التمثيلي للمجاميع مرئية في المشاهد التي سبقت مشهد غرفة الدراسة حيث تحول الاداء التمثيلي الجماعي في

مشهد غرفة الدراسة الى ان اداء المجاميع التمثيلية غير مرئية بل عبارة عن اصوات أرواح لأتباع الشيطان تسمع وهي تحرض فاوست .(ينظر : جون رسل ، تيلر ، 1990 ، ص165)

المبحث الثاني : اليات اشتغال الاداء التمثيلي الجماعي وفق اساليب التمثيل العالمية

يعتمد الاداء التمثيلي الجماعي في اساليب التمثيل العالمية على مجموعة متنوعة من الآليات والأساليب التي تهدف إلى تحقيق تناغم وتفاعل فعال بين الممثلين، مما يؤدي إلى أداء متكامل ومؤثر وهنا سنعرض بعض الآليات والأساليب العالمية وهي كما ياتي :-

الدوق ساكس ماينغن (1826-1914)

يعد من ابرز المنظرين الذين ساهموا مساهمة فاعلة في دعم الأداء التمثيلي الجماعي من خلال طرق واساليب لم تكن متبعة فقد افادت تلك الطرق في كافة التجديدات المسرحية " من خلال التمارين على مشاهد المجاميع كان يقسم الممثلين إلى مجموعات صغيرة يترأس كلاً منها ممثل مجرب ليكون مسؤولاً عن أداء افرادها وكان يجري التعامل مع كل فرد في المجموعة على أنه مستقل في اداءه عن الاخرين بخصوص الأفعال وردود الأفعال وتجري التمارين مع المجموعة على حده لمرحلة معينه قبل دمجها في العمل الكلي " (سامي عبدالحميد 1998 , ص 23)

تمثلت فكرة الدوق ساكس ماينغن التي اتكأت على أسس علمية مدروسة ساعدت على تعضيد الأداء الجماعي لكي يرتقي به من خلال توظيف كافة الوسائط الفنية التي اعتمدها في عروضه المسرحية والتي كان يوجه بها الممثلين حتى قبل العرض حيث كان يؤكد " في المسرحيات التاريخية يجب ان تستعمل الاسلحة, وطاسات الراس ,والسيوف والدروع .... الخ بأسرع ما يمكن حتى يتعود الممثل ولا يصاب اثناء العرض باختلال في استعمالها ومن الضروري في مثل هذه المسرحيات ان يجري الممثلون التدريبات بملابسهم التاريخية قبل بروفة الملابس بوقت كاف" (سعد اردش,1979 , ص44)

يرى الباحث ان احد اهم السمات الاساسية للاداء الجماعي هو ما طرحه الدوق ساكس ماينغن والذي يعد من "اهم منجزات الدوق الغاء فكرة الممثل البطل او النجم تلك الفكرة التي افسدت مسيرة المسرح وشوهته أدبا وعرضا في الفترة مابين منتصف القرن الثاني عشر ومنتصف القرن التاسع عشر، لقد وضع لأول مرة نظام فرقة

المجموعة المتساوية الحقوق ،المتساوية الواجبات بحيث يقوم ممثل دور البطولة في مسرحية اليوم ، بدور ثانوي في مسرحية الغد".(سعد اردش,1979 , ص43), أراد الدوق بهذا العمل وضع حجر أساس لأجل أي عمل المسرحي متكامل يصب بالفائدة الى جميع, "وبذلك ينصب الجهد الجماعي والابداعي لصالح العرض المسرحي , وهنا تكمن الاهمية في نجاح العرض , فاللذة الناجمة من نجاح المسرحية ستشمل الجميع "(حسين التكمه جي,2011, ص 25)

احدث هذا الأداء في اشتغالات الدوق ساكس ماينغن ومن خلال ما يقدم من عروض مسرحية غيب بها الممثل البطل والذي كان يهيمن على مجريات احداث المسرحية مما اثر لدى المتلقي الذي اعتاد على مشاهدة الممثل النجم "حيث كانت تلك المجاميع تبدوا للمتفرج اكبر حجماً مما هو في الحقيقة وذلك بواسطة استخدام المناظر وحركاتها وحركة افراد مجموعة الممثلين " (سامي عبدالحميد 1998 , ص 32)

وبفعل تلك المعطيات حرصت فرقة ماننغن على ابراز وتوضيح القيمة الفنية والتي اشاد بها استانسلافسكي اثناء تقديم فرقة ماينغن عروضه المسرحية في روسيا بالثناء على دقة تدريب المجاميع التي اوكل مهمة تدريبها الى الممثل الروسي (كرونك) وتحت اشراف الدوق (سامي عبدالحميد 1998 , ص 33)

ادوارد كوردن كريك (1852-1943)

لقد اهتم (كوردن كريك) بالأداء التمثيلي الجماعي واولى له من الاهتمام البالغ ذلك عن طريق توظيف العديد من التقنيات البصرية للأداء الجماعي بين الممثلين فوق خشبة العرض المسرحي من خلال حركة الممثلين وحركة الضوء "حيث كان يكره الفردية بالتمثيل ويزدري النجومية وكان يطلب الى الممثل ان يكون نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى من ممثلين ومناظر واضاءة وعندما عجز عن العثور على الممثل تمنى ان يختفي الممثلين وان تحل محلهم الدمى والعرائس والماريونت" (عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص181)

ومن الرؤى التي برزت في اشتغالات (كريك) والتي كانت احدى سمات الأداء الجماعي في التمثيل وهي التوليف بين الممثلين وازيائهم وحركاتهم فيقول " ان القدرة الأساسية هي في توليف الزي كمجموعة وغلطة جميع المخرجين المسرحيين هي انهم ينظرون الى الملابس المجموعة نظرة فردية وهذا هو شأنهم عندما يشرعون في تصور الحركات " (عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص183)

ووفقا لذلك فأن الأداء الجماعي لا يمكن ان يحكم عليه او يختزل من خلال المشاهد العام للعرض المسرحي ذلك لان(كريك) يرى حتى في وحدة الأزياء منحى اخر من الأداء ,ويؤكد ذلك بقوله "ان ما يقال من ان كل ممثل من ممثلين فرقة ماينجن في مسرحية يوليوس قيصر, ان كل ممثل من المجاميع كان يؤدي دورة كوحدة قائمة بذاتها والتمثيل على هذا النحو ينبغي ان تعالج الجماعات بوصفها جماعات ادائية متكاملة"(عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص183)

ومن اليات اشتغال (كريك) اهتم بتوظيف القيم الرمزية التشكيلية في الأداء الحركي الجماعي اذ يرى " ان جمهور المسرح يهفو الى الرؤية اكثر مما يهفو الى الاستماع ، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية لا من خلال معاني الكلمات ، وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في اتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي او كما يقول كريك (رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وفي بيئة رمزية) " (سعد اردش , 1979ص99). لقد اعطى (كريك) اهتمام وعناية فائقة بالتصاميم والديكور في خلق التكوينات البصرية في الأداء الجماعي من خلال الاضاءة والديكور والممثلين حيث كان إنتاجه الثاني 1902 (ايس وغالاتيا) على مسرح (بينلتي) وبالرغم الازمة مالية التي كانت تعصف به إلا انه صنع ديكور وازياء ساعدت على اظهار جمالية حركة الممثلين حيث كان الديكور عبارة عن خيمة بيضاء ضخمة يتخللها فتحات كبيره تخرج منها جموع الممثلين حيث صمم ملابس من يارادات شريطية كانت تتبع حركة الممثلين في الهواء كلما دخلوا الخيمة او خرجوا منها .(ينظر : جيمس رووز ايفانز, 2007 , ص74)

بيتر بروك 1925-

لقد أولى بيتر بروك اهتمام خاص في الأداء الجماعي من خلال حركة الممثلين والايماءة وكيفية الايصال والاتصال بين افرادها "وقد اكد بروك على ضرورة دمج الممثل في الجماعة منطلقاً من ارضية مبهمة مفادها ان الاشكال التعبيرية التي تخلقها الجماعة وان كانت صغيرة(يقصد مجموعة الممثلين) سيكون لها قوة وعمومية الانماط الاصلية" (حسين التكمه جي,2011, ص 92)

من الامور التي ركز عليها بروك هو التعامل مع الممثلين في التمارين حيث يرى ان جوهر الاداء الجماعي يكمن في "الغرض من التمارين هو قيادة الممثل الى النقطة التي يقوم بها بفعل غير متوقع ولكنه صادق ويمكن للأخرين ان يتبعوا ذلك الفعل

ويستجيبون له بنفس المستوى هذا هو التمثيل الجماعي " (عقيل مهدي يوسف 2001 ,ص232).

تعامل بروك مع الممثلين في اهتمام واتقان على خشبة المسرح ليكون بذلك أداء حركي متناسق وبحرفية عالية فعندما "اخرج مشهد تحطم الباخرة الافتتاحي مستخدم أجساد الممثلين وبلا كلام بالتمثيل الصامت حيث شكلوا بأجسادهم الباخرة صور معكوسة كما لو كانت بالمرايا" (سامي عبدالحميد 1998 , ص278)

وهنا نرى ان بروك تعامل مع اجساد الممثلين ,كرموز معبرة استخدمها بشكل جماعي لتشكل انسجام معبر بين اداء الممثلين وفكرة العرض الاساسي ,حيث اتسم الأداء الجماعي لدى(بروك) من جانب اخر بطابع ثقافي متنوع استمد من الجذور الانثروبولوجي اساس في التنوع حيث كانت فرقة (بروك) ترتكز على مفهوم هو " ان يكون الممثلون من ثقافات وقوميات مختلفة وهي لا تحتاج كما يعتقد الى رموز وعلامات ثقافية فقد ضمت الفرقة ممثلين افريقيا ,وايران, واسبانيا, وفرنسا, وامريكا, وبريطانيا وهي صيغة تحاكي الاممية والعولمة بمحو ثقافة الاخر " (حسين التكمه جي,2011, ص 92) ذلك ما تم رصده من اسلوب (بروك) في معالجة الاداء التمثيلي الجماعي لمسرحية شكسبير " (العاصفة) بقصد كشف دوافع العنف التي قد تحجبها المعالجة الرومانتيكية عند التفسير وقد رغب ايضاً ان نلمس كيف يمكن توسيع الثقافات التقليدية بالعمل مع الممثلين منحدرين من عدة ثقافات". (سامي عبدالحميد 1998 , ص278)

وفي التدريب ايضا فقد اوعز (بروك) الى الممثلين بتطبيق عملي مدروس حيث "أدى الى منهج ثابت في التدريب وهو التدريب الجماعي, ومعناه ان يبدأ الممثل التدريب بإحساسه بالانتماء الى الجماعة الى فرقة مسرحية ،فبدلاً من ان يختص كل ممثل بدوره تقوم مجموعة من الممثلين بعرض مقدمات وصفات طرائق سلوك شخصية واحدة ".(سعد اردش , 1979ص290).

لقد اتخذت بعض العروض المسرحية التي اخرجها (بروك) منحى ارتجالي حيث كان يسعى لكسر ماهو تقليدي كما يلاحظ في فرقته التي كانت تضم اكثر من جنسية وثقافة لذا لم يقتصر الاداء الجماعي هذا على الطاقم التمثيلي فقط بل كان " من اجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين فضلاً عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل , فمثلا يدخل عشرة من الممثلين الى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا ويكمل كال منهم اللحظة

التي بداها سابقه وهكذا ومن عروضه على وفق هذه الطريقة العمل قدمه في (الجزائر) في قرية (عين صلاح) ".(نادر عبدالله دسه, 2016, ص92)

يرى الباحث ومن خلال ما تقدم من اليات اشتغال المنظرين حول تأسيس سمات خاصة لتعامل مع الاداء الجماعي للممثلين من خلال الكشف عن العلاقة بين الممثلين في التدريب والعلاقة الثقافية وكيفية توظيف اجساد الممثلين في خلق تكوينات واشكال متنوعة تخدم العرض المسرحي .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات : -

1- يعتمد الاداء التمثيلي الجماعي على التشكيل الحركي الراقص المعتمد على الموسيقى والغناء

2- يقدم الاداء الجماعي رموز ودلالات من خلال اجساد الممثلين الذين يعبرون به عن فكرة العرض المسرحي

3- يعتمد الاداء الجماعي على التكامل والتفاعل عبر تعابير واشكال صوتية و حركية في العرض المسرحي.

4- اظهار المهارات الحركية للتكوينات الجسدية وفق الاداء الجماعي عبر اليات اشتغال المخرج المسرحي

5- اتخذ الاداء الجماعي عند المنظرين العالميين قيم رمزية وتعبيرية في الحركة اكثر من المعاني والكلمات

6- هناك تنوع كبير في الأساليب الفنية للأداء الجماعي عبر التفاعل بين الممثلين لتكوين تشكيلات حركية ذات صور معربة اضف الى الانسجام مع التقنيات الحديثة مثل الإضاءة والصوت الرقص والموسيقى الحية.

7- يعتبر التفاعل الديناميكي بين الممثلين أحد أبرز سمات الأداء الجماعي حيث له القدرة على تنمية الانسجام بين أعضاء الفرقة لتعزيز التجربة الجماعية. يتجلى هذا في التواصل البصري والحركي المتناغم بين الممثلين على خشبة المسرح.

الفصل الثالث إجراءات البحث

لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بالإجراءات الآتية :-

أولاً - يتكون مجتمع البحث من مجموعة من العروض المسرحية والتي فيها اداء تمثيلي جماعي , قام بتقديمها مخرجون عراقيون وفق الفترة الزمنين بين عام (2015-2018) والبالغ عدده 3 عروض مسرحية وهي كما ياتي

ت	اسم العرض المسرحي	المؤلف أو المعد	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	طقوس الدم والشهادة	حميد صابر	حميد صابر	واسط	2015
2	مسرحية أوديب	عباس رهك	عباس رهك	بغداد	2016
3	خدم لك	ماهر الكتيباني	ماهر الكتيباني	بصرة	2018

ثانياً – منهج البحث : اعتمد الباحث المنهجي الوصفي التحليلي في تحليل انموذج العينة لكي يصل الى النتائج والاستنتاجات .

ثالثاً – عينة البحث : تم اختيار عينة البحث مسرحية (طقوس الدم والشهادة) وبشكل قصدي ,وذلك لحصول الباحث على العمل بشكل فيديو متكامل اضف الى كونها تحمل في داخلها عناصر التحليل التي تتلاءم مع هدف البحث ومقاصده كذلك اختارها الباحث انموذجا في عنوانه

رابعا - اداة البحث : لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بالاعتماد على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات والملاحظة كأداة لتحليل عينة بحثه

خامسا - تحليل العينة : مسرحية طقوس الدم والشهادة , تأليف : عبد الرزاق عبد الواحد , إخراج : حميد صابر, الممثلون : مجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة جامعة واسط .

مكان العرض: قاعة النشاط الثقافي في واسط

حكاية المسرحية:-

تمحورت المسرحية حول شخصية (الحر الرياحي) احد زعماء اهل الكوفة وساداتها والذي كان يتميز بمكانه مرموقة بين القبائل , وقد ارسله عبيد الله بن زياد

على رأس الف فارس ليساير الحسين(ع) ويراقبون حركته , و لما شاهد (الحر) المواقف الانسانية التي تجسدت بأفعال الحسين (ع) اثناء المراقبة ندم على ذلك , مما جعله في اللحظات الاخيرة في يوم عاشوراء يلبي نداء الحق ويلتحق بركب الحسين (ع) ويستشهد معه في كربلاء .

فكرة المسرحية :-

فكرة المسرحية تتمحور حول نداء الضمير نحو الاقدام والسير بالطريق الذي يملي عليه هذا النداء في الامتثال الى القيم الإنسانية الحقة التي تجسدت في شخصية (الامام الحسين ابن علي) (ع) او في طريق الانصياع الى نداء الواجب العسكري الذي يعد عدم تأديته خيانة يترتب عليها ما يترتب من أفعال لا يحمد عقباها من قبل شخصية دموية ذات بأس شديد تجسدت بشخصية (شمر بن ذي الجوشن) والتي قامت بأبشع جريمة عرفها التاريخ وهي قتل وحز رأس (الامام الحسين بن علي) (ع) سبط الرسول وخاتم الأنبياء.

تحليل العرض :-

يقدم المخرج قبل بدء العرض فكرة المسرحية وابعادها الإنسانية والتربوية من خلال بث صوتي يملئ فضاء قاعة العرض يمثل واقعة الامام الحسين عليه السلام .

تبدء مشاهد الأداء التمثيل الجماعي عبر الحوار المشترك بين الممثلين والمجاميع حيث شكل الحوار بين (الحر) و(الهاجس) والمجاميع خط تفاعلي استحوذ على مناطق عرض خشبة المسرح المتقدمة بين يمين اسفل المسرح التي لازمت شخصية (الحر) و(الهاجس) في معظم الحوارات الجماعية , وبين وسط ووسط اسفل المسرح الذي شكل حركات اجساد المجاميع والتي عبرت عن رموز ودلالات بمستويات مختلفة تحمل اراء وأفكار الشخصيات الداخلية والتي تهم فكرة العرض المسرحي .

لقد اتخذت مشاهد الأداء التمثيلي الجماعي أهمية بالغة كونها ارتبطت مع الحدث الرئيسي فكانت تحمل دلالات ومعاني سواء في البناء الدرامي الذي استعمل به الكاتب لغة شعرية فخمة تقترب من الاعمال الكلاسيكية اليونانية ذات مستوى درامي عالٍ كشف من خلال الحوار الجماعي والفردي نوازع نفسية وازمات وتعقيدات وصول الى ذروة المسرحية, فقد شكلت اجساد الممثلين تكوينات بصرية متنوعة اظهرت اشتغالات المخرج الذي استعان بأجساد المجموعة في بعض مناظر المسرحية حيث جسدت مناظرها تشكيلات صورية بحسب المشاهد والمواقف التي تمر بها احداث المسرحية , فقد مثلت اجساد الممثلين في احد المشاهد شكل هرم بشري كما مبين في الصورة رقم (1) هذا وما اكده اسلوب الممثلين في تأكيدهم ان الحركة في معمارها تمنح فكرة العرض جماليا من خلال تأطيرها بالطقسية التي تتأخذ اشكالا وصورا تشغل الفضاء موظفا حركة الجسد بوصفها الحال والزمكان وصراع الانسان في مواجهة الجبروت والطغيان حيث عدى المخرج المجاميع بمثابة الصدى لشخصية الرئيسية فعندما لا تستطيع

الصورة رقم (1)

ان تؤدي الانفعالات وتصارع النوازع الداخلية التي رافقت شخصية (الحر) قام المخرج بإضافة مقاطع حواريه قصيرة تشحذ من همم الشخصية الرئيسية نحو اتخاذ القرار. فضلاً عما تقدم استخدم (اعواد العصي) التي كانت المجموعات في احدى المشاهد تحملها لتكون اشكال ترمز لصراع

الصورة رقم (٢)

والتردد الذي هيمن على الشخصية الرئيسية , و من خلال قرع العصي بالأرض شكل الصوت ايقاع متصاعد صاحب تصاعد في حركة وحوار(الحر) والجنود الثلاثة خالق بذلك مؤثرات صوتية في المشهد دون الاستعانة بالوسائط السمعية.

ان فعل التمثيل الجماعي للمجاميع باستخدام العصي شكل بعد حسي ينطوي على معاني متعددة , وظف بذلك اجساد الممثلين بأسناد العصي لتشكل تشكيلات سينوغرافيا العرض المسرحي لتحقق معطيات جمالية تشير الى المكان والزمان وتعبر عن الخوف والقلق والاحباط وغير ذلك من انفعالات .كما مبين في الصورة رقم (2)

عمد المخرج توظيف السمة التاريخية محاول بذلك تحقيق الدقة في عرض المسرحية من خلال الازياء التي تألفت من الزي العسكري لدولة الاموية حيث ارتدى (الحر) و(الشمر) والجنود الثلاثة الزي العسكر في الحرب سروال ودرع يحمي منتصف الجسم وحذاء محكم يرتفع الى منتصف الساق . بينما اخذت ازياء المجاميع بالطرف المقابل ذات طابع رمزي من حيث اللون والشكل معبرة عن انفعالات الشخصيات الرئيسية وانعكاسات التطور الدرامي والحدث

اما المنظر المسرحي (الديكور) امتاز ببساطته , فقد استخدم المخرج قطع ديكوريه متعددة وملحقات (اكسسوارات) والخيام العربية التي وضعت من يمين اعلى المسرح الى يسار اعلى المسرح ولكي يجسد بها مناخ البيئة العربية بكل تفاصيلها من اجل تقريب الصورة الى ذهن المتفرج والتعرف بشكل حقيقي على واقع الحياة الاجتماعية والفكرية والنفسية التي رافقت واقعة الطف ,اسهمت الازياء والاضاءة والالوان والمنظر المسرحي في تعزيز الاداء التمثيلي الجماعي للعرض , لعب اللون الاحمر للضوء دور اساسي في الاداء التمثيلي الجماعي حيث هيمن على معظم مجريات احداث العرض المسرحية جسد بذلك الدم الذي سال في واقعة الطف على ارض كربلاء.

استخدم المخرج الأداء التمثيل الجماعي بمشاركة المجاميع بمهام مختلفة في عدة مشاهد بالعرض المسرحي تعبر عن مواقف معينة ضمن احداث المسرحية . اي ان حركة المجاميع التي حملت روح العرض والتاريخ واللحظة الصادمة في تشكيل جماعي هارموني في البناء الصوتي والايقاعي والحركي ككتلة تتشكل وتتمظهر بعدة حالات ومواقف تعكس احوال الحر والجماعة

حيث كان دورها مهماً في ايصال دلالات موحية الى اجواء واقعة الطف وهي تصدر اصوات من خلف الكواليس متمثلة بالصوت الحسيني الشجي , وفي مشهد للمجاميع

وهي تقف اعلى يمين المسرح بينما راحت مجموعة اخرى تقف اسفل يسار المسرح و(الحر) وسط المسرح .

عمد المخرج بذلك بناء فرضية المكان والزمان بعمقها الرمزي التأويلي , ليجابه الحر هاجس الشخصية بوصفها الفرضية البيضاء زيا والتي اقترحها شاعر النص قبلا واستجابت لها رؤية المخرج في العرض , ليكون هذا الهاجس ملازم الاداء التمثيلي الجماعي في العرض المسرح يمثل المخاض الذي رافق الصراع الداخلي للحر في اتخاذ القرار . وان حركة المجاميع هي صورة الخطاب الجمالي الدلالي في كل تفصيلاتها وهي البطل حيث حولت هواجس الحر وصرخاته الداخلية لصور مسرحية بين شخصية الهاجس وشخصية المجموعة

الصورة رقم 3

في تناغم وانسجام هارموني شغل المساحة والاجواء وخلق جواً نفسيا مهيمنا على صورة العرض الكلية . اشتمل العرض المسرحي على مشاهد تمثيل جماعي تجري بين شخصية (الحر)(والهاجس والجنود بحركة متعرجة تمثل الصدمة والحيرة

والتردد في اتخاذ الموقف من قبل (الحر) . حيث اتخذت حركة الجسد فوق خشبة المسرح بمستوى 180 درجة من خلال مصارحة (الحر) للجمهور بحيرته , كما مبين في الصورة رقم (3) وفي تحدي الذات و الهاجس لازمت شخصية الحر وضع النصف 90 درجة .

كان الأداء التمثيلي الجماعي واضحاً في الاعتماد على التشكيل الحركي لأجساد الممثلين وبالتفاعل والانسجام مع الاناشيد الطقسية حيث جسد الصوت الحسيني العزائي ضربات ايقاعية منغمة تهدف الى الايهام بالحدث . وما تضمن لهذا الترانيم الحسينية من تفاعل عاطفي وحسي لدى حدود مكان العرض الذي كان من المجتمع العراقي البحت والذي كان من اشد المتعاطفين مع القضية الحسينية لما تمثله من عمق ثقافي وعاطفي في تاريخ العراق.

شكل الأداء التمثيلي الجماعي الذي استمد من الطقوس والبعد التاريخي محور رئيسي في الحوار والحركة الجسدية واستجابته للأفعال وردودها من الاحداث واندفاعها . كل ذلك جاء ليعزز استجابة (الحر) في احدى المشاهد الى نداء الضمير الإنساني. والذي ادى ما يسمى الى (انقلاب) الشخصية. وفي مشهد الذي تلاه مشهد الانقلاب او التحول في الشخصية التراجيدية المسرحية اي هو تغيير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه على ان يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال او الحتمية وهو ما نراه واضحا في اداء الممثلين , حيث نرى ان اهم سمة درامية في شخصية الحر الرياحي هي حالة التردد بين موقفين وهذا التردد يقوده الى عدد من الاسئلة الجوهرية بين الامام الحسين والمعسكر الاخر المعادي اي بين موقف الباطل ممثلا بيزيد واتباعه ومعسكر سيد الشهداء واصحابه وفي النهاية يقرر الانحياز للحق الحسيني بعد صراع ذاتي وهواجس عميقة.

وبذلك وظف المخرج اشتغالته في ذلك التحول على اداء الشخصية الرئيسية بحركة مستقيمة بين منطقتين يمين اسفل المسرح ووسط وسط اسفل المسرح اظهر هذا التحول تفاعل في الاداء الجماعي بين (الحر) والجنود والهاجس والجوقة من جهة اخر, في ارتفاع ذروة الحوار والحركات الجسدية الجماعية والتي شكلت تعابير رمزية معبرة في تصاعد طبقات الصراع النفسي للشخصية .

بينما لازمت شخصية(الشمر) اداء حركي لجسد منحني وصوت يمثل الخداع وتبرير الجرم الذي ارتكبه من خلال الحوار والاداء الجماعي الذي جسدته الجوقة بدلالات تعبيرية ورمزية, ففي مشهد الشيخ والاداء الجسدي للممثلين والذي شكل شجرة (قوارير معدنية) دلالةً عن الماء والعطش , مقابل الفضاء الذي هيمن بالإثم على شخصية الشمر , جاء المشهد والشمر يتأمل ليكون منقذا له او الملجأ الاخير الذي يرتكن اليه , الا ان الرفض الجماعي جسداً وعقلاً وحركة ادائيا جاء خنجرا اخر يطعن الشمر وفعلته في قتل الحسين (ع) , فلم يكن الشيخ الذي يسأل معروفا في نهاية المشهد بل كان الشيخ يمثل الفرات الماء العذب الذي ينبع الحكمة والعدالة السماوية , يرى الباحث ان في هذا العرض المسرحي يتوضح لنا مدى الاهتمام الواسع الذي قدمه المخرج من اجل تجسيد مشاهد الاداء التمثيلي الجماعي في الحوار او من خلال حركة الجسد والذي استثمره في ملء الفضاء المسرحي , فتنوعت تشكيلاتها بحسب المشهد وحالته الدلالية والفكرية التي اراد المخرج عن طريق ممثليه ايصالها للمتفرج.

لقد اعطى الاداء الجماعي للمسرحية بعد استراتيجي من خلال الفكر الفلسفي الذي اراده الكاتب في وجود الشمر في كل مكان او زمان حيث قام الممثلون بمحاكاة

الماضـي بواقـع العـرض المسـرحية وذلـك عنـدما اعتمـد زي الحـر والشـمر ملابـس معاصرة ويؤدون المشهد الاخير من المسرحية .

الفصل الرابع

اولاً: نتائج تحليل عينة البحث ومناقشتها:

1- اعتمد الاداء التمثيلي الجماعي في مسرحية طقوس الدم على ابـراز المهـارات الجسـدية والصـوتية لتعبـر بـذلك عـن رمـوز ودلالات تحمـل اراء وافكـار الشخصيات. بذلك اعطت تعابير واضحه , فضلا عن انها بينت الانطباع الذي تحمله الشخصيات في داخلها .

2- من اهم السمات التي تم استخدامه وفق الاداء التمثيلي الجماعي هي الاسـتعانة بأجساد الممثلين في مسرحية طقوس الدم لتشكل تكوينات بصرية ذات منـاظر تشكيلية متنوعة. لذا قامت بدور كبير في عملية تشكيل دلالات العـرض حيـث انها قدمت صورة واضحة في اظهار الابعاد النفسية وايضـاح طبيعـة العلاقـة بين شخصيات العرض .

3- استثمار البناء الدرامي الذي اعطى حافز في الاداء التمثيلي الجماعي لما تمثله من لغة شعرية فخمـة والتـي اعتمـدت عليهـا الشخصـيات فـي ابـراز السـمات الجمالية والفكرية للعرض المسرحي.

4- عمل مجاميع الممثلين في طقوس الدم داخـل الكتلـة الواحـدة اخـذ اكثـر مـن مسـتوى حيـث اتخـذ الاداء الحركـي والصـوتي فـي بعـض المشـاهد منفـرد ومستقل على رغم انتمائه الى الكتلة الرئيسية.

5- سمة الوسائط الطبيعية والتي عززت من جمالية الاداء التمثيلي الجماعي من خلال تكوين اشكال صورية معبرة وخلق مؤثرات صوتية ذات دلالات رمزية كاستخدام(العصي) في احدى المشاهد وقرعها في الارض .

6- امتزجت مهام الاداء التمثيل الجماعي مـع المجـاميع فـي الحـوارات والاناشـيد الحسينية من خلف الكواليس لأجل الاستثارة العاطفية ذلك لما شـكل العـرض من بعد تاريخي وموروث شعبي وعاطفي لدى المجتمع العراقي .

7- استثمر الممثلون الديكور والازياء في العرض لاضافة سمات ادائية تعتمد الايهام بمجريات الحدث الدرامي وشد ذهن المتفرج من خلال الإكسسوارات وما رافقها من اداء جماعي لتعزيز الدقة التاريخية .

8- اظهرت نقطة التحول لدى الشخصية الرئيسية في تجسيد المشهد المسرحي المتحرك والمتغير طبقاً للحالة العاطفية والفكرية والجسدية انعكاسا في الاداء التمثيل الجماعي بشكل متصاعد وصولا الى ذروة العرض المسرحي.

9- التكوينات الجمالية والتي اعتمدت على اجساد الممثلين والتي وظفت بحسب الاداء الجماعي عبر تشكيلات دلالية وفكرية وفق كل مشهد اخذت اشكال وابعاد هندسية في اشغال الفضاء العرض المسرحي.

ثانياً : الاستنتاجات

بعد التوصل الى نتائج تحليل عينة البحث ومناقشتها مع هدف البحث , فقد توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات الاتية :

1- اظهر اشتغالات الاداء الجماعي بالتركيز على الاداء الجسدي والصوتي لأجل ابراز الدلالات الرمزية التي عبرت عن النوازع النفسية والفكرية لدى شخصيات العرض المسرحي.

2- اعطى البناء الدرامي صور شعرية ساعدت على التفاعل الحسي في الاداء التمثيل الجماعي مما ساعد على اظهار السمات الجمالية والرمزية للعرض المسرحي العراقي.

3- تنوع المستويات الأدائية داخل الكتلة الواحد للمجاميع ضمن العمل التمثيلي الجماعي .

4- ما يميز الاداء التمثيلي الجماعي في المسرحي العراقي هو ما يقارب العمل الطاقمي في المسرح العالمي في توظيفه جميع العناصر لاجل فكرة العرض المسرحي .

5- تبين ان مهمة الوسائط الطبيعية التي استخدمت في التمثيل الجماعي هي انعكاس لحالات التردد والقلق لدى الشخصيات الرئيسية في العرض المسرحي.

6- ساهمت الاناشيد الطقسية في تحولات مجريات الحدث الدرامي من خلال اسلوب الاداء التمثيلي الجماعي لأجل استشارة المتلقي العراقي .

7- اعتمد الاداء التمثيلي الجماعي على توظيف الدقة التاريخية في الازياء والديكور والإكسسوارات في التمثيل الجماعي عبر الاعتماد على سمات التنظيرات العالمية .

8- أليه التحول في أداء الشخصية الرئيسية لدى الممثل وانعكاساتها على الاداء التمثيل الجماعي اقتربت من الاسلوب الكلاسيكي اليوناني

9- التشكيلات الجسدية في الاداء التمثيل الجماعي اثبتت انها عنصرا سينوغرافيا في العرض المسرح ذلك لما جسدته من مناظر شغلة مساحة واسعة فوق خشبة المسرح.

ثالثاً : التوصيات :- يوصي الباحث بما ياتي :-

1- الاهتمام بالإداء التمثيل الجماعي من خلال استحداث مادة دراسية في كلية الفنون الجميلة بهذا الخصوص لتعزيز روح العمل الطاقمي

2- اقامت الورش لتعرف على ابرز اشتغالات المنظرين العالمين في الاداء التمثيل الجماعي.

رابعاً : المقترحات : يقترح الباحث دراسة عملية تحت عنوان :

- سمات الاداء التمثيلي الجماعي في عروض مسرح الطفل .

المصادر :-

1- أ.م. جوسار ، (جان فرابيه) ، المسرح الديني في العصور الوسطى ، تر : محمد القصاص ، مكتبة النهضة المصرية د.ت

2- أبراهيم ، (سكر) ، الدراما الرومانية، دار الكتاب العربي، مصر، 1970

3- ابن منظور (جمال الدين) :لسان العرب , ج8 مصر :الدار المصرية للتأليف والنشر.

4- أردش (سعد) : المخرج في المسرح المعاصر الكويت : سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1979.

5- أيفانز (جيمس روس) : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك, العراق : وزارة الثقافة دار المأمون للترجمة والنقل , 2007 .

6- باندوليفي(فيتو) تاريخ المسرح الحديث دمشق :منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ,1979.

7- بياتلي (قاسم) غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية , ط1 مصر :الهيئة المصرية العامة للكتابة , 2012).

8- التكريتي (جميل نصيف) قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي العراق: مشورات وزارة الثقافة والاعلام, 1958.

9- التكمة جي (حسن) : نظريات الاخراج دراسة في ملامح الاساسية لنظرية الاخراج , بغداد :دار المصادر ,2011.

10- جوليان ، (هلتون)، نظرية العرض المسرحي ،تر: نهاد صليحة, القاهرة دار المعارف للنشر, 2001

11- جون رسل ،(تيلر)، الموسوعة المسرحية ، تر: سمير عبد الرحيم ، ج1 ، بغداد ، دائرة الاعلام ، سلسلة المأمون للنشر ، 1990 .

12- الحكيم (فائق): تاريخ المسرح , العراق: مطبعة جامعة بغداد, 1979 ,

13- الخراط (ادورد) فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح القاهرة :دار البستاني للنشر والتوزيع , 2002

14- دسة (نادر) : الاخراج المسرحي الاردن : دار الاعصار العلمي , 2016

15- صالح (قاسم) :الشخصية بين التنظير والقياس بغداد : مطبعة التعليم العالي , 1988.

16- عبد الحميد (سامي): ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ب ت

17- عبد الله (محمد) : معجم الجيم البنان :دار ومكتبة الهلال , 2004.

18- كروتوفسكي (جيروي) : نحو مسرح فقير , ترجمة : كمال قاسم نادر العراق: دار الرشيد للنشر ,1982

19- لمهنا (عبود واخرون): اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور عمان : الدار المنهجي لنشر والتوزيع , 2016).

20- مليت (فردب ميلت وجيرالد ايدس): فن المسرحية , ترجمة صدقي حطاب بيروت : دار الثقافة , ب ت

21- مهدي (عقيل) : نظرات في فن التمثيل , العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , ب ت

22- مونرو (توماس): التطور في الفنون , ج3 , ترجمة : محمد علي ابو درة القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1972).

23- ولسن (جيلين) سايكولوجية فنون الاداء ترجمة : عبد الحميد شاكر الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداب , 2000.

24- الياس (ماري) القصاب(حنان) : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض , ط1البنان : مكتبة ناشرون , 2006 .

الابعاد الجمالية للشكل الفني في عمارة ما بعد الحداثة (فرانك جيري نموذج)

م. م آلاء عبد الحميد محمد

Email: Alab3569@gmail.com

م. م فيلق فتحي محمد علي
جامعة كربلاء – كلية الهندسة
قسم هندسة العمارة

Email: filaqfathi@yahoo.com
University of Kerbala - College of Engineering
Department of ArchitecturalEngineering

Abstract:

The current research is concerned with studying (the aesthetic dimensions of the artistic form in postmodern architecture (Frank Gehry's model)) and is divided into four chapters. The first chapter is devoted to clarifying the problem of the research, its importance, the need for it, its goal, and its limits, and defining the most important terms contained in it .The research problem involved the influence of the nature of the plastic arts in general on the structures adjacent to them, including readings in the aesthetic and artistic formation of architecture, and the secretions of the post-modernism stage and its participation in some philosophical and artistic concepts that may be similar in titles but different in meaning, and from here arose the problem of the current research in answering The following questions: What are the artistic treatments taken by architectural bodies in the post-modern period? What is the difference and agreement in the postmodern formal treatments of architectural bodies and blocks? What is the intellectual and technical diversity in the formations of architecture and postmodernism? The current research is

limited to the time period (1989-2014), and spatially, represented by the architectural models completed on land and executed in Europe and America .As for the second chapter: it included the theoretical framework and contained three sections: the first section was concerned with studying the aesthetic dimensions of formation philosophically through the opinions of contemporary philosophers, the second section, the visual characteristics of the elements of architectural formation, and the third section concerned with the trends of post-modern architecture.

The third chapter included research procedures including:

The research community, the research sample, the research methodology, the research tool, the statistical methods used, and the analysis of the sample (3) models, from his research community (38) architectural models, and the researcher adopted the descriptive approach (the method of analysis based on indicators and the tool that she arrived at .(In the fourth chapter: the researcher reached several results, including):

-1 The aesthetic dimensions appeared in the formation of modernist architecture through the adoption of formal and color reduction, as in all the sample models.

-2 Flexibility and flexibility in the artistic formation of post-modern architecture took shape. The distortion and exoticism of the design idea took an aesthetic dimension through what was achieved as in the sample models.

-3 The free play with form, material, and execution in the technique of artistic form in architecture achieved an aesthetic dimension in the formation of the facades of post-modern architecture.

-4 Glass spaces have taken a dominant space in shaping artistic forms in the facades of post-modern architecture, forming an aesthetic dimension to the form of architectural construction.

The researcher arrives at conclusions and then recommendations and proposals.

The research ended with a list of sources and references, appendices and a summary in English

Keywords: Aesthetic formation, postmodernism, modeling.

ملخص البحث

عني البحث الحالي بدراسة (الأبعاد الجمالية للشكل الفني في عمارة ما بعد الحداثة(فرانك جيري نموذجا) ويقع في أربعة مباحث ، خصص المبحث الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه .وقد انطوت مشكلة البحث بتأثر طبيعة الفنون التشكيلية عموماً، بالبنى المجاورة لها من قراءات في التشكيل الجمالي والفني للعمارة, ولقد افرازات مرحلة ما بعد الحداثة واشتراكها ببعض المفاهيم الفلسفية والفنية التي قد تكون متشابهة بالعناوين ولكنها مختلفة بالمعنى, ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن التساؤلات الآتية: ما هي المعالجات الفنية التي اتخذتها الهيئات المعمارية في فترة ما بعد الحداثة؟ ما الاختلاف والائتلاف في المعالجات الشكلية للهيئات والكتل المعمارية لي ما بعد الحداثة ؟ ما التنوع الفكري والتقني في تكوينات عمارة وما بعد الحداثة .وتحدد البحث الحالي بالمدة الزمنية (1989-2014)، أما مكانياً تمثلت بالنماذج المعمارية المنجزة على ارض والمنفذة في وهي أوربا, أمريكا.

أما المبحث الثاني: فقد تضمن الإطار النظري وقد احتوى ثلاثة فقرات: عُني الأول، بدراسة الأبعاد الجمالية للتشكيل فلسفيا من خلال أراء الفلاسفة المعاصرين، و الثاني، الخصائص البصرية لعناصر التشكيل المعماري، و الثالث اتجاهات عمارة ما بعد الحداثة .

اما المبحث الثالث: فقد اشتمل على إجراءات البحث المتضمنة :

مجتمع البحث، عينة البحث، منهج البحث وأداة البحث والوسائل الإحصائية المستخدمة وتحليل العينة والبالغ (3) انموذجاً، من مجتمع بحثه البالغ (38) نموذجا

معمارياً، واعتمد الباحثان المنهج الوصفي(طريقة التحليل مستنداً على مؤشرات والأداة التي توصلوا إليها).

وفي المبحث الرابع: توصل الباحثون إلى نتائج عدة منها:

1- ظهرت الأبعاد الجمالية في تشكيل فن عمارة الحداثة عبر اعتماد الاختزال الشكلي واللوني كما في كل نماذج العينة.

2- حقق اللعب الحر بالشكل والخامة والتنفيذ في تقنية الشكل الفني في العمارة بعدا جماليا في تشكل واجهات عمارة ما بعد الحداثة

3- المساحات الزجاجية اتخذت مساحة مهيمنة في تشكيل الأشكال الفنية في واجهات عمارة ما بعد الحداثة مشكلة بعد جمالي لشكل البناء المعماري.

وتوصل الباحثان للاستنتاجات ثم التوصيات والمقترحات .

وقد انتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع، والملاحق والملخص باللغة الانكليزية.

مفتاح الكلمات:التشكيل الجمالي،ما بعد الحداثة،النمذجة.

1.1. مشكلة البحث

يعد فن العمارة أقدم مظاهر النشاط الفني المبني على مبادئ شكلية دينية نفعية حسب فلسفة العصر فالإنسان على تماس مباشر مع نتاجات الفن بشكل عام والعمارة على وجه الخصوص الذي يتميز بطابع جمالي يحمل رموز ودلالات فكرية فالعمارة حالها حال الفن مرتبط بتيارات فنية وفلسفية وجمالية للشكل الجمالي والفني لعمارة مرحلة ما بعد الحداثة, والمتشظية عن معطيات الحداثة الجمالية والفنية ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن التساؤلات الآتية: ما هي المعالجات الفنية الجمالية التي اتخذتها الهيئات المعمارية لي ما بعد الحداثة؟. ما الاختلاف والائتلاف في المعالجات الشكلية للهيئات والكتل المعمارية لما بعد الحداثة ؟.

2.1 أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي :

1. يمثل قراءة التشكيل الفنيفي نتاجات المعماري فرانك جيري فترة ما بعد الحداثة.
2. يرفد المكتبات العامة والمتخصصة بالفن التشكيلي والعمارة بجهد علمي، يمكن الإفادة منه، ومن الطروحات المعرفية والجمالية التي تختص بمساحتي التشكيل الفني.
3. ان البحث موجه بأهمية المعرفية لتقديم الفائدة للمهتمين بالدراسات الفنية والجمالية (للطلبة متذوقي الفن) وطلبة هندسة العمارة.

3.1 هدف البحث :يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف (الأبعاد الجمالية للشكل الفني في عمارة ما بعد الحداثة(فرانك جيري نموذجا).

4.1. حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: دراسة الأبعاد الجمالية الشكل في نتاجات المعماري فرانك جيري.
2. الحدود الزمانية: تحدد البحث الحالي بالمدة الزمنية من (1989-2014)
3. الحدود المكانية: أوربا, أمريكا.

5.1. تحديد المصطلحات

الأبعاد: البعد (لغة)

(ب ع د)'(البعد) ضد القرب 'وقد (بعد) بالضم بعدا فهو (بعيد) أي (متباعد) و(أبعده) غيره ' و (باعده) و (بعده تبعيدا)(زكريا, ابراهيم;، 1966، صفحة 63).

اصطلاحا:

البعد الأبعد والبعد الأقرب والبعدان الوسطان من باب الفنون البعد الأقرب الوسط والبعد الأبعد هو الذروة الوسطى هو الحضيض المرئي هو الذروة المرئية(جبران, مسعود;، 1967، صفحة 205).

الجمال:

- الجمال (لغة):

- ورد في (المعجم الوسيط) بأنه (جَمُلَ) جمالاً : حَسُنَ خَلقه ، وحُسن خُلقُه ، فهو جميل ، وجُملاء وهي جميلة ، وجَمائل(ابراهيم, مصطفى;، 1978، صفحة 136) .

- الجمال (اصطلاحاً):

- ويرى (افلاطون) : ان الجمال يتجلى في المحسوسات التي تقع في مرتبة دنيا بالنسبة للمعقول وهو بذلك يأتي في المرتبة الثانية بعد الحق والخير ، كما أدان الفن بوصفه محاكاة وتردد بين التشدد والتساهل وكان الغالب على أحكامه عن الفن التشدد إذ عدّه لهواً غير مؤذٍي (نيكوف, أوفيسا;، 1975، صفحة 23).

- أما (ارسطو) يرى ان الجمال قد يتحقق في محاكاة الواقع بوصفها عملاً لابد منه لمحاكاة الطبيعة الجوهرية كما تتجلى، فضلاً عن كونها وسيلة للتطهير من الانفعالات الضارة(مطر, اميرة حلمي;، 1988، صفحة 38). - يعرفه(هيغل): التجلي المحسوس للفكرة فمضمون الفن ليس سوى الفكرة، أما صورتها فتتلخص في تصويرها المحسوس الخيالي، ولكن يتداخل هذان الوجهان في الفن يستلزم تحول المضمون إلى موضوع فني أن يكون لائقا لمثل هذا التحول (عباس,راوية عبد المنعم;، 1987، صفحة 142).

الجمالية (اصطلاحاً):

- عرفها (جيروم) بأنها: الدراسة النظرية لا نماط الفنون وهي تعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثله من أهمية

في الحياة الانسانية من حيث البحث في الأعمال الفنية بأنواعها من جهة وصفها وتحليلها ومقارنتها فيما بينها ، السلوك الانساني والخبرة في توجهها نحو الجمال (ستولنيتز, جيروم;، 1974، صفحة 553).

التشكيل:

التشكيل (لغويا):

ورد في (في لسان العرب) :تشكيل (اسم) الجمع : تشكيلات .مصدر شكل .تشكيل المنظر :إلباسه .وشكل الشيء :صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكل الشيء: تصور، وشكله :صوره. كلمة التشكيل ضمن الجذر اللغوي شكل الشكل بالفتح الشبه والمثل(ابن منظور, جمال الدين;، صفحة 265). و في (المعجم الوسيط) :شكل شاكله أي شابهه وماثله،وشكل الشيء: صوره، وشكل تشاكلا بمعنى تشابها وتماثلا وتشكل أي مطاوع شكله،وتشكل الشيء: تصور وتمثل(مجمع اللغة العربية;، 2004، صفحة 491).

التشكيل (اصطلاحا):

وفي معنى آخر يأتي معنى التشكيل (النمذجة) وهو "تنظيم العالم بوساطة الأساطير أو الحكايات الخرافية أو الإلهيات البدائية(قاسم, سيزا; الادريسي, احمد;، صفحة 356).

التعريف الإجرائي:

الأبعاد الجمالية للتشكيل الفني:-

هي الكيفية التي تتخذها العناصر الشكلية في علاقات تنظيم بصري لمعالجات الشكل في نتاجات المعماري فرانك جيري وبأطر فلسفية وجمالية ووفق طبيعة البناء الفني والنزعة الشكلية ومعطيات البناء المعمارية.

الفصل الثاني المبحث الأول الأبعاد الجمالية للتشكيل فلسفيا.

عرف الانسان الفن منذ أقدم العصور وارتباطه بوجهة نظر دينية للحياة والاعتقاد وجود الالهة وعنى بإقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب في هذه الاعتقاد وجود عالم الهي مقدس وتم بناء المعابد على هذه الأساس حاملة للمفاهيم يحاول ايصاله والتي ترتبط بأفكار فلسفية تكون انعكاس او تطبيق لها, فجميع الاشياء بالطبيعة هي مواضيع جمالية(Al zubeidi, A Najim;, 2024, p. 127) خاصة ومن خلال التشكيل الفني تمتلك ابعاد جمالية وفق وجهات فلسفية وجمالية متعددة وسوف نقتصر على سبيل المثال الحصر ما يخدم موضوع البحث.

هيغل(1770) ان جدلية التعارض بين الشكل والمضمون وصراع علاقة الفكرة بالشكل الخارجي دلال رمزية مستمد من الميتافيزيقية تكون في العمارة أوضح الفنون في التعبير الرمزي اللاوعي عند هيغل(عباس,راوية عبد المنعم;، 1987).

فـ(نيتشه 1814-1900) الذي اوجد انقلاب في الأبعاد الجمالية وإزاحة المفاهيم والاحتجاج على المعرفة العقلية والتصورات العلمية في توجه وطرح العدمية وهذه امر ماسوف عليه لنصنع لأنفسنا قيما جديدة اخرى غير القيم الميتافيزيقية"(محمد, محمد;، 2018، صفحة 191)المفاهيم المقدسة وصولا إلى تحقيق الأبعاد الجمالية من خلال اللانظام و اللانسجام واللاعقلانية(نيتشه, فريدريك;، 2008، صفحة 16).

واستناد إلى ما تقدم يجد الباحثين ان الاشياء التي تمتاز بالجمال وتحمل ابعادا جمالية من خلال تجاوز ما متعارف في تشكيل ومعالجة الواجهات المعمارية والانتظامية في هيئاتها وصولا إلى اللاعقلاني واللاانسجام في إظهارها .

وتتخذ الأبعاد الجمالية لدى (سارتر1905-1980) بعدا لا ينفصل من رؤيته العامة في الخيال باعتباره تلك الحرية الميتافيزيقيا التي وضع رؤية للعالم ،فالخيال لديه وهم يطلق عليه اسم وهم التضمن يكون أوضح إذا تناولنها بالنسبة للإدراك هو" الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته "(الغشماوي, محمد زكي;، 1980، صفحة 235). والأبعاد الجمالية لديه تجرد الواقع عن جمالياته وترحله إلى اللاواقعي وأية ذلك أن "الواقعي ـ في رأيه ـ لا يمكن أن يكون جميلاً على الإطلاق، بل أن الجمال صبغة خاصة تخلع على الموضوع ضرباً من اللاواقعية "(زكريا, ابراهيم;، 1966، صفحة 254).

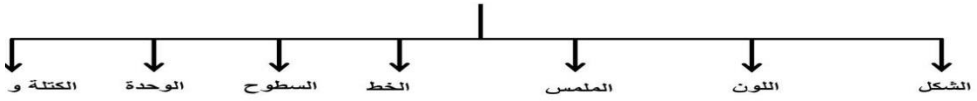
فيما أهتمت (سوزان لانجر1895-1985) بالقدرات الرمزية للإنسان ,وقد شكل استعمال الرمز بؤرة التطور وأعطى مكانة بارزة للأسطورة والفن, واعتبرت الفن واحدا من النشاطات الرمزية الذي أبدعها الانسان منذ أقدم العصور, وأن العمل الفني يمثل الصورة الرمزية للوجدان البشري, فبهذا فقد منحت الفن دورا بارزا في قيام الحضارة فهي ترى في الفن قيمة معرفية والحياة تبقى غير متناسقة حتى نعطيها شكلا والذي يقوم بإعطاء الشكل هو الفن(الحكيم, راضي;، 1986، صفحة 113).ومع هذه الرؤية الفلسفية نجد ان الفن لدى (لانجر) يبدع الأشكال القابلة للإدراك الحسي وهذا لا يكون الآ من خلال الحس والخيال.واستناد على ما تقدم يجد الباحثان على ان القدرات الرمزية للإنسان قادرة على استعمال الصور والاشكال الرمزية من أجل التعبير عن مشاعرهم وتبادل أشياء دالة ومميزة عن بقية الكائنات.

أما (جاك دريدا 1930-2004) الذي أول من استخدم مفهوم التفكيك في الفلسفة أن النصوص تحتوي على معان اكثر مما يستنبطه أي تفسير بديهي فوري للكلمات

والمفاهيم بالإضافة الى التفسيرات البديلة الشعبية لدى النقاد , قد لا يقصدها المؤلف بالضرورة فالتفكيك في نظره هو محاولة لاستخراج هذه المعاني الخفية وهو يهدف الى ايجاد الصدع الذي يمكن من خلاله رؤية بصيص غير مسمى أبعد من الفتحة التي يمكن رؤيتها(دريد, جاك;، 2011، صفحة 23).لقد طرح دريدا رؤيته على أساس الجمال, وهذا الطرح يختلف عما طرحه هيغل وانصاره الذي يعطون الاولوية الى المضمون, وانه يشكل التعبير باعتباره مجموعة الدلالات. فالتمييز بين الدال والمدلول بالنسبة الى دريدا هو من بقايا الميتافيزيقيا الاوربية. مما تقدم يمكن تفسير العمل الفني بأعتباره محاكاة لتكوين الذاتي ,عالما ثالثا بين عالم الطبيعة والذات(ابو ريان, محمد علي;، 1989، صفحة 19). وبينت ان هذا الأسلوب في خلق الاعمال الفنية ونقدها يركز على كيفية تشكيل العمل الفني من أعمال أخرى اعتباره خلق ذاتي(ابو ريان, محمد علي;، 1989، صفحة 32).يتضح من أعلاه ان العمارة اعتبارها كيانا مستقلا بحد ذاته. تمتاز العمارة التفكيكية بتوجهاتها الشكلية المتنوعة وتجزئة الكل الى أجزاء والفضاءات المتفجرة والمسمات باللاجاذبية(خياط, محمود احمد بكر;، 2001، صفحة 23).

يؤكد(دريد)على ضرورة هدم التراتيبية التي اقامتها الميتافيزيقية (المعقول-المحسوس) ،(الدال, المدلول)(الباطن- الظاهر),(المركز- الهامش)والسماح بالتعددية وعدم الخضوع لحالة مستقرة والمعنى من خلال الاختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال, فالعب الحر, والاختلاف يفرض تعدد القراءات وتشظي الدلالة وانتشار المعنى بشكل متواصل(الشيخ, محمد سالم;، 2002، صفحة 160).

1.2. الخصائص البصرية لعناصر التشكيل المعماري موضحة بالشكل رقم2.1.



شكل رقم2.1.

2.1.2. الشكل المعماري:

الشكل من العناصر الاساسية في صياغة الجسم أو المادة فالشكل يمثل نفسه وتفاصيل تشريحية قائمة في الشكل واسطة نقل أو إتصال"(عبو, فرج;، 1982، صفحة 189) .

عناصر التشكيل في العمارة يمكن أن نوضح أهم عناصر التصميم والتي تتصف فيما يلي:-

1.2.2. الخط:عنصر تكويني فني في تشكيل الواجهات معمارية بترجمة الصورة الذهنية المستلمة من المحيط وتحويلها الى المجسمات الهندسية في خلق وايجاد

اشكال جديدة هي عملية مترابطة متلاحقة (الزبيدي , علي نجم;، 2023، صفحة 1850).

2.2.2. اللون: عنصر مهم في التصميم المعماري, إذ يدل على الأثر الفسيولوجي الذي يتولد في شبكية العين (حمود, يحيى;، 1990، صفحة 25). هو الذي يجذب الانتباه وتستخدم الألوان في الاعمال والتصاميم المعمارية لتحقيق الوحدة ,النسب, المقياس(Rovira, J;, 1992, p. 113).وتجد الباحثة ان اللون من العناصر الى تكسب الواجهات بعد جمالي عبر العلاقات والجذب الذي تدخله في التصميم.

3.2.2. الملمس يتمثل بالعمارة وفق الخطوط والاشكال المختلفة التي منها الناعمة ,ومنها الخشنة, والتي الواجهات المعمارية واظهار جماليات.

4.2.2. الوحدة: وهي تعبير يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل والاسلوب الفني هناك نوعان من الوحدة وحدة ساكنة تعتمد على التكرار التام المنتظم المؤلفة من اشكال هندسية والانماط المنتظمة المتكررة كما هو الحال في حالة الاقواس والمنحنيات الدائرية غير المتغيرة . الشكل وحدة حركية متحف كوكنهام في نيويورك للمعماري فرانك لويدرايت وكما في الشكل وحدة حركية اوبرا سيدني للمعماري الدنماركي جون اوتزن**John, p.141**

يمكن التباين فيها بالانسجام بالملمس اليدوي أو العين وفق اختلافها(فنتوري, روبرت;، 1987، صفحة 31).

5.2.2. الشكل: مجموعة من الخطوط بالاتجاهات المختلفة تعين وتحدد الشكل أو الهيئة والنمط, كالشكل الثلاثي أو الدائري(شيرزاد, شيرين احسان;، 1985، صفحة 26)و ظهرت العمارة في أشكالها المتعددة ,وتولدت فيها كل اشكال الطاقة والفضاء والمادة المتحركة فيها.

6.2.2. السطوح: تتشكل السطوح من التقاء عدد من الخطوط تحتوي على بعدين هما الطول والعرض وهناك انواع عديدة من السطوح , مستطيلة, المنحرف, المخمس, المسدس, المثمن, الدائرة, تعمل على تأسيس كما مبينة في الشكل (2.2)والشكل (3.2).

شكل رقم2.2

شكل3.2

https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=902 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Sydney_Opera_House_Sails.jpg

7.2.2. الكتلة والحجم: تأخذ الكتل والحجوم مكان الطبيعي لدى المتفرج كلما كان الفضاء مناسب لتلك الكتلة كانت اكثر وضوح روية الحجم بمعنى الوظيفي والجمالي(عبو, فرج;، 1982، صفحة 266).

3.2. اتجاهات عمارة الحداثة: (Modemit)

الحداثة هي ثورة فكرية وأن كان التجديد مظهر من مظاهر الحداثة ،لا يخضع لمعايير سابقة بل يسهم في توليد معايير جديد (سعيد, خالد;، 1984، صفحة 25)على كافة المستويات الفنية والاجتماعية والتاريخية وقدرتها الخاصة على اكتساح وتفكيك المنظومة التقليدية(محمد, سبيلا;، 2006، صفحة 20). الثورة الصناعية في اوربا واستخدام مواد بناء جديد الحديد والزجاج والفولاذ اصبح للشكل والجمال والتكوين الأهمية القصوى في صياغة عناصر(اليسير, رنا اسماعيل;، 2010).منما أدى الجانب الغرائبي غير المألوف في العمارة بتعجيل ظهور تيارات معمارية منها (الأرت نوفو), التعبيرية ,النقائية, الباهوس, دي ستيل, البنائية.

4.2. اتجاهات عمارة ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة امتداد الحداثة استخدم من قبل المؤرخ التاريخي الانكليزي (ارنولدتوبيني الفوضى والاضطراب الاجتماعي ,انهيار العقلانية التي قامت عليها الحداثة (مالباس, سيمون;، 2012، صفحة 57).أما في مجال العمارة فقد استخدمهفي عام 1975 وظف المصطلح من قبل المعمار الناقد جارلزجينكز بأسلوب تحليلي ونقد في مقال له في مجلة(A.A.Q)تحت عنون (نهضة عمارة ما بعد الحداثة The Rise of Post- Modren Architecture)(شيرزاد, شيرين احسان;، 1985، صفحة 190). لقد سلكت عمارة ما بعد الحداثة لغة معمارية تضمنه تيارات متعددة انتقل روادها من تيار الى آخر الامر الذي أدى الى غموض معناها والى اثارة الجدل من حولها. تحمل دلالات رمزية مبالغ فيها مشوبة بالتناقضات)مطر, سامي; بغدادي, شذى;, 2014(p. 19 .,.تميز عمارة ما بعد الحداثة بعودة الزخرفة إعادة إظهار الابعاد الجمالية للعمارة ما بعد الحداثة قواعد الشكل والمضمون(شيرزاد, شيرين احسان;، 1985، صفحة 129)ان الشكل المعمارية ليس بالضرورة ان يخضع الى

المتطلبات الوظيفية البحتة, بل يعتمد على التعامل الحر في الشكل المعماري كما في الشكل (4.2).

شكل 4.2

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Tanzendes_Haus_2023.jpg

تعد اعمال المعماري فرانك جيري احد رواد عمارة ما بعد الحداثة عمارة التفكيك حيث الاشكال التصادمية بمبانيه ومن اشهر اعماله معمل ستاتا للكمبيوتر والعلوم الذكية كما في الشكل والتي جاءت تصميم كتلة معبرا عن تصارع أفكار العلماء من التخصصات المختلفة العاملين بداخله مما تولد الافكار ويدعم روح الابتكار(محمود, هيبة;، 2013).شكل (5.2).

شكل 5.2

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Tanzendes_Haus_2023.jpg

ما بعد الحداثة مبانيها اعتمدت على النوافذ الزجاجية في تشكيل نسيج الواجهات, ومواد بناء جديدة ساعدت في أظهار جماليات عمارة وبسبب النسب والتكرارية. استخدم الأشكال الهندسية والألوان والحجوم في ابراز وجهات المباني التشكيل الحر في الوجهات وأبرز المعماريين والمنظرين ما بعد الحداثة روبرت فنتوريRobert Venturi ومن معماري ما بعد الحداثة بيتر ايزينمان Peter Eisenman وله تصميم منازل اعتمد التلاعب في التكوينات الهندسية المعقدة للنقاط والخطوط والمسطحات والكتل وعدم المبالاة أعماله تحتاج القراءة قبل مشاهدتها لصعوبة الفهم لعامة الناس(محمد, محمد;، 2018، صفحة 229).جاءت عمارة ما

بعد الحداثة لتعبر عن الشمولية ومحاكاة الحياة والاهتمام بالمحتوى بدلا من الأسلوب كما أنها اتسمت ببعض السمات مثل النقاء والاتقان والوضوح والوظيفة وتحريم الزخارف وهي بذلك لم تفسح المجال لأي نوع من البدائل الأخرى من أهم سمات عمارة ما بعد الحداثة: المحاكاة الساخرة , الرمزية ,التعقيد والتناقض ,التعددية ,الانتقائية ,المشاركة والحوار الاجتماعي

5.2. تيار الاستعارة المجازية والميتافيزيقية:

يهدف التيار الى تحقيق الفكرة في العمارة من خلال مبدأ الاستعارة للاشكال العضوية تعتمد على خصائص ميتافيزيقية ما وراء الطبيعة الخيال معتمدين لغة استعارية مجازية من خلال عملية الخداع البصري . وتصاميم فرانك جيري توفرت طروحات ما بعد الحداثة وبصورة خاصة نسختها التفكيكية من حيث تطله نحو خياراتها الغرائبية(شيرزاد, شيرين احسان;، 1985، صفحة 234).فرانك جيري واسمه الحقيقي فرانك أوين غولدبرغ ولد عام 1929هو مهندس معماري كندي أمريكي، واحد من أهم المعمارين المعاصرين، يُعرف بمنهجيته النحتية والعضوية في التصميم. أهتمام بمواد البناء غير التقليدية(فرانك_جيري)تصميماته تتسم بالبساطة والخطوط غير المتوازنة في نفس الوقت، كما تميزت انشاءاته باستخدام العوارض والدعامات المعدنية إلى جانب اعتماده على الخامات الجديدة، ونجحت طريقته هذه في كسر حالة الاحساس بضيق المكان كما بدا واضحا في تصميمه(مطر, سامي; بغدادي, شذى;، 2014، صفحة 105) .ومن اشهر اعماله وهو البرج الواقع في مانهاتن السفلى المبنى من الخارج مصنوع من الفولاذ المقاوم للصدأ والزجاج و المبنى مكون من 76 طابقا شكل (6.2).

شكل 6.2

https://www.alamy.com/stock-photo-usa-united-states-america-new-york-manhattan-gehry-frank-gehry-architecture-48327307.html

الواجهة المعمارية عبارة عن كتل تتمركز حول محور الرئيسي ويستخدم جير التنوع مألوف من مواد البناء حيث يجعل ابعاد جمالية للشكل الخارجي. فهو عبارة

عن مجسم هائل مصنوع من الرغوة الصلبة ومغطى بصفائح الفولاذ .يستعمل جيري استخدام مكثف للمجسمات المعمارية من الفكرة الاولى لدراسة وتحديد متطلبات الوظيفة والمظاهر الشكلية للتصميم حيث يبدأ من الداخل الى الخارج بحيث يبدأ بصناعة مجسم ومن ثم عمل رسومات يتخيل فيها شكل المبنى ومشاريعه ليس فقط تلاعب بالأشكال وانما تستغرق وقت حتى تنضج. استخدام جيري للحاسب الي في تصميمات الدقيقة. يظهر جيري في تصميماته ضم تشكيلات فراغية كثيرة داخل مبنى واحد مما يظهر أعماله كقطع فنية صنعها فنان شكل (7.2).

شكل 7.2

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Gehry-Tower_office_building_Goethestrasse_Reuterstrasse_Mitte_Hannover_Germany.jpg

6.2.مؤشرات الإطار النظري

1. ساعدت الثورة الصناعية بتقنيتها المتقدمة وتطوّرها التكنولوجي، الى ظهور اتجاهات حداثية معمارية متمثلة في مدارس وأساليب معمارية، لها خصائص مشتركة من حيث تبسيط الأشكال، ووفّقت في التقريب بين الفن التشكيلي والنفعية على مستوى فن العمارة من حيث الفكرة، اذ غيرت الثورة الصناعية خريطة العالم في جميع مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

2. أضحى الجانب الغرائبي غير المألوف في فن العمارة الحديث يحظى بقبول تام, اذ كان البحث عن تصاميم معمارية تميل الى الفنتازيا مما ادى ذلك الى ظهور تصاميم معمارية غير مألوفة .

3. ان اتجاهات تيارات ما بعد الحداثة, لها افكار اكثر تطورا, وأساليب ومعالجات ميتافيزيقية من حيث الخيال والاشكال الغرائبية في معالجات فنية كثيرة في الواجهات المعمارية.
4. الرمزية باستخدامها كثرة الأشكال العضوية المائعة والتكوينات البلورية, والتركيز على التعبير من خلال استخدام أسطح منحنية متوازية, او دوائر أو زوايا حادة لتكون مبنى ديناميكي, اذ امتازت مبانيها بالشفافية وخلق أحلام وخيالات باستعمال الزخارف .
5. ان العلاقة بين الشكل والمضمون من القضايا المهمة في الفن. وبهذا يتطابق السبب الشكلي مع السبب الغائي , فالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون غاية الفن المعماري قبل أي غاية اخرى .
6. عمارة ما بعد الحداثة خاطبت الانسان، وعبّرت عن الانتماء و التواصل الحضاري، وتعتمد على الفلسفة الواقعية من خلال محاكات مفاهيم فطرية غير موجودة بحكم الخبرة السابقة، مما يؤدي الى أثارة العقل بالاستنباط والابتكار، كما برز شعار العودة الى التاريخ, والاعتماد على تجارب الماضية لخلق عمارة الحاضر.
7. عمارة ما بعد الحداثة تشير الى الخيال الميتافيزيقيا من خلال تفعيل الخيال المتمثل بالأعمال المعمارية ذات الرؤية الفلسفية التي تعتمد الإقحام القسري والتناقض الظاهري والانحراف والتشويه والتحطيم والتقاطع والتدوير والتجزئة والتكرار كمعالجات شكلية لواجهات العمارة.
8. عمارة ما بعد الحداثة استخدمت الزخرفة من جديد, معتمدة على الموقف الانتقائي من الطرز التاريخية؛ لمعالجة أزمات عمارة الحداثة, وذلك بحيل من المفارقة واللعب والتشويه والاقتباس والتصغير , بأسلوبها الزخرفي الساخر المتهكم .

1.3.مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من (38) عملا فنيا معماريا، والتي أنجزت ضمن الحدود الزمنية للبحث، واستطاعت الباحثة إحصائها، بعد ان اطلعت على مصوراتها من المصادر والمراجع ذات العلاقة، والمواقع المعمارية الموجودة على الشبكة العالمية للمعلومات تحديد عينتها بما يغطي هدف البحث.

2.3. عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية وبلغ عددها(3)أعمال اختلفت في سنين تنفيذها وأساليب تنفيذها وبما يتلاءم وموضوعة البحث وتحقيق هدفه حيث قام الباحثان باختيار عينة البحث بصورة قصدية, وقد بلغت (3)ثلاثة أعمال للمعماري

فرانك جيري من المجموع الكلي لمجتمع البحث, وقد تمت عملية اختيار عينة بما يتوافق مع أهداف البحث وبما يتناسب مع حدود البحث كونها توفر احاطة بموضوع البحث(الابعاد الجمالية للشكل الفني في عمارة ما بعد الحداثة(فرانك جيري نموذجا) لتعرف اكثر المفاهيم الخاصة للتشكيل الفني المعمارية عنده فرانك جيري

3.3. منهج البحث:

اعتمد الباحثين المنهج الوصفي وأسلوب التحليل عند تحليل عينة البحث ولتحقيق هدف البحث.

4.3. أداة البحث:

اعتمد الباحثان أداة تحليل وصفي لرسوم واجهات الاشكال المعمارية(في اعمال المهندس المعماري فرانك جيري)مستعينا في بنائها على مؤشرات الإطار النظري.

5.3.تحليل العينة:نموذج(1)

نموذج رقم 1

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c1/Guggenheim_Bilbao_may-2006.jpg/640px-Guggenheim_Bilbao_may-2006.jpg

اسم المبنى: متحف غوغنهايم بلباو
المصمم: فرانك جيري
تاريخ: 1997
الموقع: اسبانيا
المساحة: 32500 م2

يعد متحف غوغنهايم بلباو للمعماري فرانك جيري والمصمم وفق الاتجاه التفكيكي يشبه الشكل الخارجي السفينة الكبير العائم في البحر ويتألف المبنى من ثلاث طوابق وبما ان الموقع اقليم الباسك مشهور صناع السفن, اراد المعماري جيري ان يجد علاق

بين تصميم المبنى وبين الموقع ويبدو الشكل المعمارية من الجوانب السمك والتواءتها التي كررها على شكل انظمة تصميمي متنوع انتجت عنها طاقة حركي تشاكلية وفق تشكيل تعطي للحجوم أشكالا عضوية حيث نلمس أشكال المسقط الحر وأعتمد عنصر الإثار والحركة واستخدام مواد مختلف ظهر استخدامها في العصر الحديث الزجاج والتيتانيوم والحجر وقد تم استخدام المنحنيات على السطح الخارجي للمبنى وقد تمكن في تحقيق هذه الشكل النحتي الغريب . استخدم المعماري المواد بإظهار أستخدم الزجاج بصورة تكنولوجية في الواجهات الجانبية والخلفية .

فقد صمم جيري المبنى وفق شكل مكعب هندسي كبير الحجم وتتواجد علاقة تشكيلية بين الكتل نلاحظ البوابة في شكل التجريدي يستند على عمود سقيفة وهي نصف مقوسة يمثل تشكيلا زجاجيا مقوسا يكسبها اللون الأزرق وبين اللون الفضي المهيمن على التكوين الكلي للبناء أعطى المعماري جيري طابعا انزياحيا للحواف حيث ظهرت الطبيعة البنائية للمبنى ويتسم بالتعقيد الشكلي ترتبط من خلالها علاقة السفينة مع الماء وعلاقتها العمارة بوصفه منشأة وظيفية مع الانسان وقد اتسم الشكل المعماري للمتحف بدلالات الشكل والمضامين والوحدات ذات الجزئية التي انتظمت ضمن طبيعة البناء بصور كلية نموذج رقم (2).

المبنى: متحف التنوع البيولوجي
المصمم: فرانك جيري
تاريخ: 2014
الموقع: جمهورية بنما اسم
المساحة:
4100,000 م2

نموذج رقم 2
https://www.meetingstoday.com/articles/132975/biomuseo-panama-citys-most-colorful-new-venue

المبنى متعدد الألوان نابض بالحياة يطل على خليج بنما ومدخل المحيط الهادئ وتحيط بها حديقة نباتية وقد حقق المعماري الابعاد الجمالية من حيث صياغة هذه الواجهة المعمارية من الصفائح المعدنية الفولاذية المقاوم للصدأ والحرارة استخدم

فكرة الطي في أسلوب متعرج وعشوائي مبعثر مستند على مجموعة من الأعمدة التي تلتقي فيما بينها عند قاعدة ولقد لونت الصفائح بالألوان البرتقالي والاصفر والاخضر والازرق والاحمر لتعطي تشكيلا لونيا ينسجم مع الوظيفة الجمالية للواجهة في المبنى ويتناسق هذه التنظيم العشوائي لهذه الصفائح بصورة يتناغم مع البناء الرئيس للفندق الموجود خلف التشكيل المعدني من حيث مساحات منفصلة فيما بينها من المبنى وأعتمد على الاتجاه التفكيكي في البناء حيث نلاحظ فوضى عارمة التي يخلقها هذه المبنى في واجهتها. أن فكرة تشكيل المبنى من مجموعة من الخامات مثل الهياكل الكونكريتية والصفائح المعدنية مع السطوح الزجاجية للأبواب والشبابيك والسقوف الجانبية تخلق رؤية جمالية اعتمد فيها المعماري فرانك جيري على فاعلية الخامات المستخدم في عملية التشكيل والبناء والصياغة. أن حركة السطوح في هذا البناء ينتج عنه زمنا متحركا مع طبيعة البناء معطيا بعد جماليا على مستوى عال للمتلقين والمتذوقين والمهتمين لهذا النوع من العمارة , ان الهدف من هذا المبنى هو اشراك بنما في متحف التنوع البايولوجي, تأكيد هذا التصميم ضمن حضور في الخارطة الجغرافية. نلاحظ التكرار في تشكيل السطوح المتكسرة فضلا عن التجريد الذي عزز الاحجام واسلوب التركيب الخاص بها حيث استخدم خاصية التنوع اللوني لإثراء المشهد البصري ضمن ايقاع لوني يشكل خاصية التكرار الشكلي والحجمي للتراكيب الخاصة بالصفائح المعدنية المتنوعة شكلا وحجما ولونا وخامة وتقنية من خلال مزاوجة فكر فلسفي وبنائية التشكيل بينهما نموذج رقم(3).

اسم المبنى: فندق ماركيز دي ريسكل
المصمم: فرانك جيري
تاريخ: 2006
الموقع: اسبانيا
المساحة: 2800 م2

نموذج رقم 3
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Bodega_Marqu%C3%A9s_de_Riscal_en_Elciego_(%C3%81lava)_-_panoramio.jpg

لقد حقق المعماري فرانك جيري الابعاد الجمالية المتمثلة به في فندق ماركيز دي ريسكل محاولة ناجحة في العمارة التفكيكية اعتمده في صياغة للشكل الفني في الواجهة المعمارية على مجموعة من الصفائح الفولاذية المقاومة للصدأ والحرارة والتي صياغتها بأسلوب مبعثر عشوائي , يعتبر هذا المبنى عن كومة من الصفيح المهمل فلا وجود للتفسير الطبيعي في اعمال جيري لما رأيناه في وسط الجبال. في الحقيقة هو فندق استثنائي للغاية.أن المبنى يقع وسط أعتق تلال النبيذ في أسبانيا، والغرض من إنشاءه أساساً هو التعرف على المكان التاريخي وتجربة منتجاته.ومن هنا جاءت فكرة جيري وهي الدمج بين الماضي والحاضر، فالألوان العجيبة تمثل النبيذ ولكن بمنحنيات عصرية تنخرط وسط التلال العتيقة. اعتمد على فكرة الطي للصفائح تستند على مجموعة من الأعمدة التي تلتقي فيما بينها عند قاعدة المساحة الارضية ولقد لون هذه الصفائح بالألوان الفضة والبرونز والزرقاء الفاتحة والحمراء الفاتحة لتعطي تشكيلات لونيا تنسجم مع الوظيفة الجمالية للواجهة المعمارية وحضور النسق للمنهج التفكيكي. اعتمد جيري على فاعلية المواد الخامات المستخدمة في صياغة عملية البناء للتشكيل فحركة السطوح المعمارية للواجهة ينتج زمنا متحركا ينسجم مع حركة عناصر البنائية المشكلة للتكوين من اجل اظهار الابعاد الجمالية للمتذوقين والمهتمين لهذ النوع من العمارة. يعتبر هذه البناء المتراكب للصفائح المعدنية مع الهياكل الكونكريتية التشظي كسمة أسلوبية لبناء ما بعد الحداثة في تشكيل الواجهة المعمارية من مجموعة من الخامات مثل المعادن والمواد الاسمنتية والخشب والزجاج وتركب الصفائح المعدنية مع الهيكل الكونكريتية مع السطوح وكذلك الزجاجية للأبواب والشبابيك والسقوف الجانبية تعطي رؤية نحتية فنية في جماليتها ارتكز المبنى على كتل كونكريتية مائلة وغير منتظمة تعطي انطباعا لما يعرف الفوضى العارمة التي يخلقها المعماريون التفكيكيون في إنتاجهم لهكذ إعمال.

1.4.النتائج:

1- أظهرت الابعاد الجمالية في تشكيل فن عمارة الحداثة عبر اعتماد الاختزال الشكلي واللوني كما في كل نماذج العينة(2 ،3).

2- اعتمدت واجهات عمارة ما بعد الحداثة في تشكيلها الخطوط اللينة والمستقيمة في النماذج (1 ،2 ,3).

3- بدأت الابعاد الجمالية بالاستناد الى النظام في المعالجات والتنظيم البصري للمساحات المشكلة لواجهات اظهرت نماذج واجهات عمارة ما بعد الحداثة (1 ،2 ،3) ضرب للنظام .

4- غرائبية الفكرة التصميمية والنمط المتخيل في عرض التشكل المعماري اكسب واجهات عمارة ما بعد الحداثة بعدا جماليا كما في نماذج العينة (1 ،2 ،3).
5- اعطى التشويه وتكسير السطوح والتنافذ بعداً جمالي في تشكيل الفني لعمارة ما بعد الحداثة كما في نماذج العينة (1,2,3).
6- اسس الانشطار وغياب المركز الواحد وتعدد المراكز احد الابعاد الجمالية للشكل الفني لعمارة ما بعد الحداثة كما في نماذج العينة (1،2 ،3).
7- حقق اللعب الحر بالشكل والخامة والتنفيذ في تقنية الشكل الفني في عمارة بعدا جماليا في تشكل واجهات عمارة ما بعد الحداثة كما في نماذج العينة (1 ،2 ،3)
8- المساحات الزجاجية اتخذت مساحة مهيمنة في تشكيل الاشكال الفنية في واجهات عمارة ما بعد الحداثة مشكلة بعد جمالي لشكل البناء المعماري كما في نماذج العينة (1 ،2 ،3).

4.2. الاستنتاجات:

1- اظهرت نتائج البحث عن تواصلية في الخصائص الشكلية والابعاد الجمالية للشكل الفني في عمارة ما بعد الحداثة.
2- ما افصحت عنه نتائج عينة البحث باستخدام التقنية ومواد الانشاء الجديدة في اخراج الشكل الجمالي الذي ظهرت فيه هو نتيجة خلق عمارة متماشية مع العصر، وتداول مفرداته بصياغات معمارية جمالية ضمن سياق الفكر.
3- ان قراءة النظم الشكلية العمارة (ما بعد الحداثة) يفصح عن ابعاد جمالية حاملة فلسفة وفكر ما بعد الحداثة من حيث اتباع نظام غير مألوف في معالجة الشكل المعماري بعيدا عن التقليد والنمطية .
4- بقاء نوعية مواد الانهاء ظاهرة للعيان في الواجهة دون اخفاء كما في الحديد والاسمنت بصفته كمادة،أنما كان اطلاق الحرية والصرامة في عرض خواص الانشاء والبناء.
5- ان التقدم العلمي والتكنولوجي في مجال المادة وخامة البناء جعلت المعماري يتعامل بمرونة شديدة كأنما يشتغل بقطع من العجين اللين او القماش الناعم بتشكيل الواجهات بحيث لا تبدو كأنها مادة صلبة وقاسية .
6- أن ما اظهرته نتائج البحث من اللعب الحر بالأداء ومعالجات تشكيل واجهات ما بعد الحداثة اظهرت تفرد وفكر ابداعي غير تقليدي في تشكيل الواجهات.

5.4. التوصيات :

توصيات الباحثين-:

1- بالنظر لما تمخض عنه البحث من آليات اشتغالاتها في التشكيل الفني لعمارة ما بعد الحداثة في تصاميم فرانك جيري ما بعد الحداثةيوصي الباحثان بضرورة دراسة التيارات المعمارية والاتجاهات الفنية فيها ولاسيما في كليات ومعاهد الفنون الجميلة بطرق أسهل وصولاً الى فهم عناصرها وطروحاتها.

2- إصدار مطبوعات (مجلات ، صحف ، منشورات) أسبوعية أو شهرية أو فصلية متخصصة .

3- الابعاد الجمالية للشكل الفني في عمارة ما بعد الحداثة واشتغالاته الفنية ، محلياً و عربياً و عالمياً الدراسات التي تعنى بآليات اشتغال التشكيل الفني في العمارة لما له من أهمية واسعة في نشر الوعي الجماعي.

4- اغناء مكتبة كلية الفنون بمطبوعات عن مشاريع طلبة كلية الهندسة ذات الصبغة الفنية لتعرف طلبة كلية الفنون عليها .

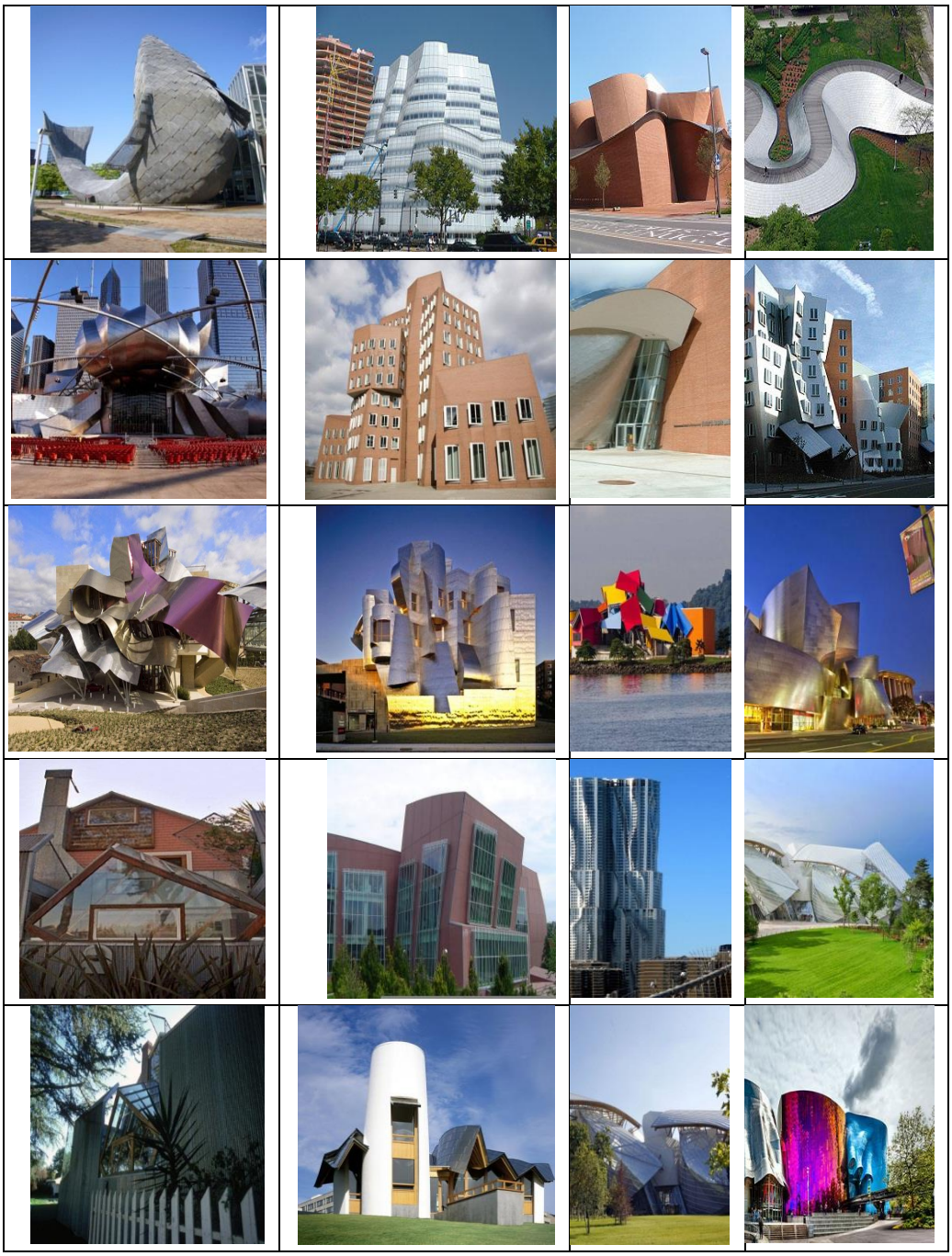
6.4. المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحثين عناوين البحوث الآتية:

1- الابعاد فكرية والجمالية لنزعة السريالية في العمارة المعاصرة.

7.4. نماذج مجتمع البحث جدول رقم 4.1.

جدول رقم 4.1



		https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Biomuseo_panama.jpg

المصادر:

1. ابراهيم, مصطفى;. (1978). المعجم الوسيط. مكتبة المرتضوي.
2. ابن منظور, جمال الدين;. (n.d.). لسان العرب. القاهرة: دار المعارف.
3. ابو ريان, محمد علي;. (1989). فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
4. الحكيم, راضي;. (1986). فلسفة الفن عند سوزان لانجر. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
5. الزبيدي , علي نجم;. (2023). التحليل التأريخي والتقني الفني للزي الشعبي الهاشمي العراقي. مجلة اكليل للدراسات الانسانية, 1841.
6. الشيخ, محمد سالم;. (2002). الاسس الفلسفية لنقد مابعد البنيوية. الموصل: جامعة الموصل.
7. الغشماوي, محمد زكي;. (1980). فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
8. اليسير, رنا اسماعيل;. (2010). تاريخ العمارة بين القديم والحديث. عمان: دار اثراء للنشر.
9. جبران, مسعود;. (1967). معجم للغوي رائد الطلاب. بيروت: دار العلم للملاين.
10. حمود, يحيى;. (1990). نظرية اللون. القاهرة: دار المعارف للنشر والتوزيع.
11. خياط, محمود احمد بكر;. (2001). الاعراف المعمارية دراسة في بنية المضمون. بغداد: الجامعة التكنولوجية.

12. دريد, جاك;. (2011). م الأن؟ ماذا عن غد، الحدث، التفكيك، الخطاب. بغداد: دار الفارابي.
13. زكريا, ابراهيم;. (1966). فلسفة الفن في الفكر المعاصر. القاهرة: مكتبة مصر.
14. ستولنيتز, جيروم;. (1974). النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية (ط1 ed.). (ف. زكريا, Trans.) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
15. سعيد, خالد;. (1984). الملامح الفكرية للحداثة. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
16. شيرزاد, شيرين احسان;. (1985). مبادئ في الفن والعمارة. بغداد: الدار العربية للنشر والتوزيع.
17. عباس,راوية عبد المنعم;. (1987). القيم الجمالية. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
18. عبو, فرج;. (1982). علم عناصر الفن. ميلانو: دار الفن للنشر.
19. فنتوري, روبرت;. (1987). التعقيد والتناقض في العمارة. (س. مهدي, Trans.) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
20. قاسم, سيزا; الادريسي, احمد;. (n.d.). مدخل الى السيموطيقيا.
21. مالباس, سيمون;. (2012). مابعد الحداثة. (ب. المسالمة, Trans.) دمشق: دار التكوين للناليفوالترجكة والنشر.
22. مجمع اللغة العربية;. (2004). المعجم الوسيط. القاهرة: مؤسسة الصادق (ع).
23. محمد, سبيلا;. (2006). الحداثة وما بعد الحداثة. الدار البيضاء: توبقال للنشر.
24. محمد, محمد;. (2018). عالم الفن التشكيلي. محمد محمد كذلك.
25. محمود, هيبة;. (2013). العمارة المعاصرة والتكنولوجيا. مجلة جامعة ام القرى للهندسة والعمارة, القاهرة.
26. مطر, اميرة حلمي;. (1988). فلسفة الجمال، اعلامها ومذاهبها. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر.
27. مطر, سامي; بغدادي, شذى;. (2014). Currents contenmporary architecture. Twenty Tow, 19.
28. نيتشه, فريدريك;. (2008). مولد التراجيديا. (ش. ح. عبيد, Trans.) دار الحوار للنشر والتوزيع.

29. نيكوف, أوفيسا;. (1975). موجز تأريخ النظريات الجمالية. (ب. السقا, Trans.) بيروت.

المصادر الاجنبية:

30. Al zubeidi, A Najim;. (2024). USING CALLIGRAPHY ORNAMENT TO DECORATE ARABIAN WOMEN CLOTHES AND ITS EFFECT ON MODERN ARABIC MODE. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: (technical aesthetics and design).
31. Rovira, J;. (1992). Europan Conference (p. 113). Deflft Unversity of Technology.

الأسس الفكرية لتحولات الفنون التشكيلية والعمارة في حقبة ما بعد الحداثة
The intellectual foundations of the transformations of plastic arts and

architecture in Postmodernism Period

م.م .عقيل إخليف خريف

قسم إلعمارة / كلية إلهندسة / إلجامعة إلمستنصرية

akeel_khreef@uomustansiriyah.edu.iq

أ.د كاظم نوير كاظم الزبيدي

كلية الفنون الجميلة جامعة القادسية

Kadhim.nawir@qu.edu.iq

ملخص البحث:

تمثلت ما بعد الحداثة في الفن والعمارة بالتيارات الفكرية التي نشطت في مجالات عديدة منها مجالات سياسية، واقتصادية، واجتماعية وثقافية، داعيةً بذلك الى زعزعة الثقة في القيم التي دعا اليها عصر التنوير مثل العقل، والحرية، والعدل، والمساواة. تميزت ما بعد الحداثة بأعلى درجات التقدم التكنولوجي والصناعي. التي القت بظلالها على إبراز مجتمع ما بعد الصناعي مجتمعاً استهلاكياًيرتبط بشروط العولمة وقيم الاستهلاك المتنامية مع التقدم السريع لوسائل التواصل الحديثة. وبرغبة قوية الى عالم جديد بعيد عن التمركز.

وضع فكر ما بعد الحداثة تصورات لحاضر مرتبط بمفهوم الحرية يهدم قواعد الفن وهذا التحول لم يأت فجأة، بل انطلق منذ حقبة الانطباعية بشكل أفقي هادئ، وبدأ في الستينيات بالصعود بشكل عمودي تقريبا وخاصة في القارة الأمريكية، إذ انفجر حاجز الكبت الاجتماعي والسياسي، وأصبح الابداع تابعاً للتقنية.

إما بالنسبة للعمارة المعاصرة، فإن الأسس التي قادت الى ظهورها هي فكرة التخلص من رتابة المباني السائدة والمحاولة الى الوصول لمباني اكثر حميمية مع

الناس تربط الماضي بالحاضر، والتحول الاهم هو نبذ العمارة الوظيفية البحتة وتغليب الشكل على المضمون بواسطة مواد التكنولوجيا الجديدة التي اعطت للمصمم مطلق الحرية في مبانيه.

الكلمات المفتاحية:
الأسس الفكرية, تحولات الفنون التشكيلية, العمارة,ما بعد الحداثة

Abstract

Postmodernism has been the art and architecture of intellectual currents that have been active in many areas, including political, economic, social and cultural, calling for distrust of the values advocated by the Age of Enlightenment such as reason, freedom, justice and equality. Postmodernism was characterized by the highest technological advances. development ", which has overshadowed the emergence of a post-industrial society as a consumer society linked to the conditions of globalization and growing consumption values as modern communication progresses rapidly. With a strong desire for a new world that is far from centralized.

Postmodernism conceptualized a present associated with the concept of freedom that demolishes the rules of art. This transformation did not come surprisingly. Since the age of impressionism, it began in the 1960s to rise almost vertically, especially in United State of America, when the social and political barrier of repression exploded, and creativity became subordinate to technology.

Either for contemporary architecture, the foundations that led to its emergence are the idea of getting rid of the monotony of mainstream buildings and trying to reach more connected buildings with people connecting the past to the present. The most important transformation is the renunciation of purely functional architecture and overshadowing the content by new technology materials that gave the absolute designer freedom in his thoughts.

Keywords:

Intellectual foundations, transformations of plastic arts, architecture, postmodernism

مقدمة

تغير مفهوم الفن التشكيلي وفنون العمارة في الفكر والتطبيق المعاصر وانتقلت من الثوابت الى المتغيرات، وهذا التحول لم يأت فجأة، بل انطلق بعد الحرب العالمية الثانية، وبدأ في الستينيات بالصعود بشكل عمودي تقريبا وخاصة في القارة الأمريكية، إذ انفجر حاجز الكبت الاجتماعي والسياسي، وأصبح الابداع تابعاً للتقنية. إما بالنسبة للعمارة المعاصرة، فإن الأسس التي قادت الى ظهورها هي ظهور الطراز الدولي الذي ولد مللاً بسبب تكرار المباني والتخلص من رتابة المباني السائدة والمحاولة الى الوصول لمباني اكثر حميمية مع الناس تربط الماضي بالحاضر، والتحول الاهم هو نبذ العمارة الوظيفية البحتة وتغليب الشكل على المضمون بواسطة مواد التكنولوجيا الجديدة التي اعطت للمصمم مطلق الحرية في مبانيه.

بسبب هذه التغييرات الكيفية اهتم البحث في فكر ما بعد الحداثة بوضع تصورات لحاضر مرتبط بمفهوم الحرية وكذلك هدم قواعد الفن والعمارة وعدم التمسك بالتقاليد التقنية المحدودة مدى أهمية الأسس الفكرية في التشكيل والعمارة لفترةما بعد الحداثة في النصف الثاني من القرن العشرين قياساً بفترات سابقة.والتطلع الى قيم تعبيرية أوسع من حيث التقنية والخامة كإعلان تمرد على القواعد والنظم المتوارثة عن فنون وعمارة العصور السابقة.

اولا : مشكلة البحث

بفضل التحول الكبير في الأسس الفكرية في حقبة ما بعد الحداثة ظهرت فنون التشكيلوالعمارة بشكل متغيّر ومتطور يعكس الفكر الإنساني إن الأسس الفكرية بين الفن والعلم تتنافذ وتتداخل عبر التأريخ الإنساني، خاصة إذا كانت ذات صلة بنيوية وشكلية, لذا أن العمارة والتشكيل الحداثي في النصف الثاني من القرن العشرين واحدة من أهم الحقولالإبداعية التي تأثر بها التحول الفكري،من ذلك يبرز سؤال فكري يحتاج الى إضاءة معرفية وهو

ماهي الأسس الفكرية التي قادت الى ظهور أساليب فنية لدى فناني ومعماريي حقبة ما بعد الحداثة ؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه

تبرز أهمية البحث في معرفة مدى أهمية الأسس الفكرية في التشكيل والعمارة لحقبة ما بعد الحداثة في القرن العشرين قياساً بحقب سابقة.

ثالثا: فرضية البحث

يتخذ البحث عدة فرضيات أساسية للتأثير بشكل مباشر على تشكيل وصياغة منهجية البحث للوصول الى الهدف الاساسي، وكذلك الإجابة على عدة تساؤلات سابقة يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

1- إن أساس التحول في الفكر قاد الى تغيير في الأسس الجمالية والذوق الفني للمتلقي.
2- هناك تحولات في الفكر غيرت أساليب فنية تشكيلية استطاع الفنانوالمعماري ترحيلها لبناء جمالي جديد في خطابه.

رابعا: حدود البحث

الحدود المكانية : اروبا وامريكا

الحدود الزمانية : 1950 الى 2000

الاطار النظري

المبحث الأول : الأسس الفكرية لتحولات الفنون التشكيلية في حقبة ما بعد الحداثة:

بدأ التيار الفني الناقد للحداثة يتأصّل في مرحلة الحرب العالمية الثانية مع جيل الفنانين الشباب، الذين وجدوا أن استراتيجيات تفعيل الفن في الحياة قد غابت بسبب الأطر التي انضوت ضمنها الحداثة، فبدأ يندرج الوعي لديهم بمفهوم طبيعة الفن ووظيفته في النصف الثاني من القرن العشرين**(هناء, 2019, ص17)**. مما ولد

تحولات كثيرة لم يتجاوزها الفن، بل تأثر بها، وواجه فنانو تلك الحقبة صعوبات جمة لينهضوا من جديد بهجرات متتالية هروبا من الرعب النازي في الدول التي قام بغزوها**(ادوارد, 1979, ص19)**. وبدأ الفن يتحول من أنه ظاهرة أوروبية الى حركة عالمية أكثر انتشاراً، ليعلن عن جغرافية جديدة له، وهي مدينة نيويورك بدلا من باريس التي مزقتها وانهكتها الحرب، وهذا التحول لم يكن مصادفة؛ وإنما جاء نتيجة النهضة الاقتصادية والقوة العسكرية التي ميزت أمريكا، فضلاً عن أنها غير شديدة التمسك بتقاليدها وتراثها القديم، بل إن غياب تراثها وتقاليدها هو الذي فتح الطريق أمامها بالانطلاق نحو آفاق مستقبل جديد أساسه بناء تراث فني جديد**(كاظم ونوار, 2021, ص250)**. يتجاوز الحدود المتعارف عليها في الفنون والنظريات الجمالية السابقة التي كانت تحتفل بها الحداثة، ويمكن القول: إن نموذج التشظي والتشتت والمبتذل واليومي والجاهز، من أهم الأسس التي أتت بها فنون ما بعد الحداثةوتمثل الحجر الأساس لتدمير القواعد الجمالية الموروثة**(كاظم ونوار, 2021, ص252)**. ولا مناص من القول: إن جذور تلك الأسس بدأت مع الفنان (مارسيل دوشان) في المعرض الأول للمستقلين في نيويورك سنة (1917) عندما أرسل بطريقة مجهولة منحوتة من الفخار ممضي عليها (R.Mutt)،وهو اسم الشركة التي تصنع الأجهزة الصحية في نيويورك، غير أن حقيقة المنحوتة المسماة النافورة هي في الأصل مبولة (Urinoir) اخفاها المشرفون على المعرض المنظم آنذاك، (كما في الشكل رقم 1)ولا يغيب عن ذهن المتتبع لحركة تحول الفن أن هذه ليست المحاولة الأولى لدوشان في تحويل الخامات الجاهزة الى فن، بل كان له في سنة (1913) بباريس عملاً تمثل في دراجة هوائية مثبتة على كرسي، ثم عملاً آخر مسماه حامل القناني**(بنيونس,2021, ص38)**.

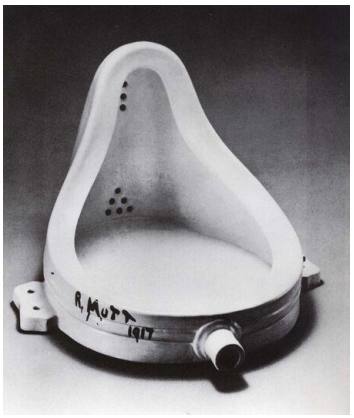
إن هذا الفعل وخطوة الفنان (مارسيل دوشان) في ادخال خامات جاهزة في الفن هي خطوة مهمة أحدثت نقلة فكرية في الفن أكثر مما هي نقلة تقنية، ذهبت الى لفت انتباه النقاد والمهتمين في الفن الى مرحلة مهمة في تحول تأريخ الفنون والدخول بعصر جديد، وهدم القواعد التقليدية وغير مفهوم الذوق بمفاهيم القبح والجمال.

وفي هذا الاطار تجذّرت ملامح فنون ما بعد الحداثة داخل الحياة اليومية، والتصقت بها، وأصبحت حدثاً إعلامياً وجزءا من ثقافة العولمة، وبدأ فنانوها للترويج الى فن الحياة اليومية المعاشة، وتوظيفها للجاهز والمهمل والإعلامي، والخروج من الحالة المتحفية، وكسر نمطية عرض الأعمال عبر التوجه نحو مساحات إبداعية واسعة النطاق وفضاءات بديلة لعرض نتاجاتهم الابداعية مثل المكتبات والمتاجر والطرقات العامة والإعلام المرئي ومترو الأنفاق**(بلاسم واخرون, 2006,**

ص2095). وبذلك هبط العمل الفني الى مستوى الأشياء الاستهلاكية (كما في الشكل رقم 2)قدم عبره الفنان مفهوماً فنياً جديداً قائما على إدراك العالم الجديد، مفهوماً تحلّ فيه الفكرة محل العمل الفني، وتحل محل المهارة رسالة غامضة موجهة من فنان مفكر إلى جمهور مذهول**(عفيف, 1997, ص76)**.

وعليه أصبح الفنان المعاصر محرضاً ثقافياً وأحياناً فوضوياً ثائراً، كما حدث مع الدادائيين حين هاجموا العصر الصناعي والحروب، ومع المستقبليين الذين مجدوا القوة، فالفن هو أحد العوامل الفاعلة في السياسة ومحركاتها وفي المجتمع عموماً**(هناء, 2019, ص45)**، فضلا عن خوضه بالتكنولوجيا لتقليد الخطوات العلمية، إذ أصبح الفنان يقوم بإجراء تجارب أكثر مما ينتج أعمالاً فنية**(ادوارد, 1979, ص20)**. معتمداً على قواعد مرتبطة بالتقدم العلمي والثورات الصناعية في مجالات الحياة التقنية كافة وما صاحبها من تحولات فكرية اجتماعية، تتصف بنتاج ثوري هدفه الأساس تغيير مفهوم الفن ودفعه إلى أقصى مسافة تبعده عن معناه التقليدي**(بلاسم, 2005, ص5)**. ساعده في ذلك عملية التمازج بين المعطى العلمي والمنتج الفني في خلق أنماط فنية جديدة تختلف عن سابقاتها، أنماط قادت الى تغيير في الاهتمامات الجمالية والاذواق السائدة، سعى عبرها فنانو ما بعد الحداثة الى تدعيم ركائز أساليبهم الفنية بالتقنيات الصناعية والطباعية والصور الرقمية والفوتوغرافية، فضلاً عن الأشياء المستهلكة والجاهزة الصنع، والفنون المجاورة من مثل المسرح، والسينما، وتقنيات إعلامية أخرى، لخلق فن أدى بدوره الى زعزعة الثابت وتفكيك بنية العمل الفني وتشظيته**(كاظم ونوار, 2021, ص315)**. ما دفع (بيل ريدينجز)**(موقع ويب)** للقول: إن فن ما بعد الحداثة "فن ينتمي إلى الفن ولا ينتمي إليه في ان واحد"**(بنيونس,2021, ص14)**، وهذا يحيلنا الى أن مثل هذه الآراء النقدية تصور فنون ما بعد الحداثة كحالة مستمرة بالتقلب وعدم الاستقرار**(بنيونس,2021, ص14)**.

ومن هذا المنطلق بدأت الفنون المعاصرة فنون متعددة الفضاءات والأمكنة لعرض نتاجاتها الإبداعية بالرهان على الاستعراض والدهشة بالاعتماد على تجارب تجاوزت التعبيرات التقليدية الموروثة، فقد أفرازات الفنون التشكيلية الحداثية في النصف الأول من القرن العشرين تراجعتأمام أفرازات التكنولوجي المهول والأحداث السياسية وغيرها التي خلخلت البنى الجمالية والإبداعية بتبني أداءات تفاعلية حية اثبتت أن الفنون المعاصرة ألغت الحدود بين الفنون وكرست فن غادر أمكنة العرض التقليدية وسلوكياته الإبداعية الى فن شمولي لتسهيل عملية التواصل في العالم.



شكل رقم 1

شكل رقم 2

المبحث الثاني: الأسس الفكرية لتحولات العمارة في حقبة ما بعد الحداثة:

جاهدت الحداثة في العمارة منذ بداية القرن العشرين للتخلص من الأشكال التقليدية القديمة للمباني والزخارف والتوجه الى مبانٍ خالية تماماً من أي زخارف أو نقوش، فيما عدا الواجهات البيضاء أو الزجاجية التي غطت نطاقاً عريضاً مدهشاً من مدارس الحداثة المعمارية في حقبة الحداثة. بعد ذلك لم تعد هنالك رغبة لبعض الناس في اتباع المفاهيم الحداثية لمدرسة الباوهاوس، التي شكلها (غروبيوس) و(ميس فان دروه)، وبدأوا ينظرون اليها كشيء مضجر. ما أدى الى ظهور اتجاه جديد في بداية الستينيات، له توجه جديد مهتم بالأشكال التأريخية للبناء والزخرفة والنقوش**(جلال,2011, ص469)**. نادى أصحاب هذا الاتجاه المعاصر الى الكلاسيكية، واقتباس عناصره المعمارية أو الشكلية منها مثل القوس، والرواق، والتماثيل، والتعامل مع الشكل والفضاء المعماري بهدوء عبر الخلط بين القديم والمعاصر**(كاظم وسوسن,2017, ص147)**.

أما في بداية عقد السبعينيات من القرن العشرين، فقد قامت مجموعة من المعماريين بتبني مصطلح ما بعد الحداثة في تطبيق تقاليد التأريخ الخاص بالعمارة الكلاسيكية، وكانت الإشارة التأريخية والكلاسيكية هي المفتاح في ثورتهم المعمارية التي تشكلت من الاقتباسات والاشكال الكلاسيكية القديمة التي لم تكن تختلف عن عقد الستينيات من القرن الفائت**(جلال,2011, ص471)**.

على الرغم من معارضة كثير من المعماريين فكرة نهاية الحداثة التي أعلنها (جنكز)**(موقع ويب)** في كتابه (ما بعد الحداثة)، فإن دعوته قد لامست عواطف الناس الذين يبحثون عن ذواتهم الثقافية عن طريق العمارة، كما اسهم (سترلينغ)**(موقع ويب)** بدعم دعوة (جنكز) بتحديد مفهوم ما بعد الحداثة بقوله: "نستطيع التطلع الى الوراء

حيث تأريخ العمارة لنجعله خلفية لنا"**(عفيف,1997, ص108)**، ولكن هذا القول لا يعدّ رفضا قاطعاً للحداثة، بل يشير إلى الاتفاق معها، وذلك عن طريق استعمال موتيفات من العمارة القديمة**(عفيف,1997, ص108)**. غير أن مظاهر التطور المعاصر في العمارة نحى منحى إبداعياً مغايراً مع ما تم ذكره، منحى قاد الى تحولات سريعة أدت الى ظهور نمط معماري جديد وغير مسبوق أضحى يعرف بـالتكنولوجيا الفائقة (High Tech) تضمن عناصر الصناعة والتكنولوجيا الحديثة في عالمي التصميم وتشييد المباني**(ابراهيم,2021, ص97)**، وتدريجيا أصبحت تعرف بالحداثة المتأخرة مقترنة باتجاهات التكنولوجيا الفائقة التي ترفض الخطابات الأخلاقية والسياسية والاجتماعية والذهنية، ومن أمثلتها نمط (من الداخل إلى الخارج) للمباني مثل مركز بومبيدو (كما في شكل رقم 3)**(فاروق واخرون,2013, ص1432)**في باريس**(موقع ويب)**.

كما اعتمدت عمارة ما بعد الحداثة على النزعة المستقبلية التي أفرزت جمال السرعة التي أشار إليها الايطالي (فيليبو توماس ماريني)**(موقع ويب)** في صحيفة لوفيجارو الفرنسية عام (1909) لينبأ بنهاية الماضي وولادة فن جديد قادم بأفق مستقبلي يحمل جمال السرعة والقوة، أفق يعتمد على تفكيك كامل للنظام البيئي والاجتماعي، يميل إلى النتاج الغريب الذي يحقق الصدمة، وعلى التكسير أو التجزئة المبالغة في الشكل، للوصول الى غرابة وانسيابية تغرقنا بالخيال الحر على عكس عمارة الحداثة التي استندت في مفهوما التكويني على وظائف إنسانية أساسية بسبب الحروب، وعليه قد ربط فكر ما بعد الحداثة بنتاج علمي معرفي**(موقع ويب)**. توسع بعد ذلك في اتجاهات مختلفة لها خيال واسع لعمارة ما بعد الحداثة بنت مصدرها على:

1- إبداع في أشكال جديدة غير معتادة في فن البناء والتشييد، الذي قاد بدوره الى العمارة التفكيكية.
2- التطور في علم الأحياء(Biology Science) وبالأشكال الحيوية التي لها علاقة بنتاج عمارة بيولوجية (العمارة الجينية**(فاروق واخرون,2013, ص1610)**.
3- فنون الكمبيوتر التي ساعدت على نتاج عمارة رقمية تحاكي الطبيعة والواقع الافتراضي.
4- الاتجاهات الطبيعية البيئية والعمارة المستدامة، التي لها علاقة بنتاج العمارة الخضراء.
5- الطاقة المتجددة التي لها علاقة بإنتاج عمارة عديمة الكربون.
6- التكنولوجية الحديثة التي لها الأثر في نتاج أبراج شاهقة الارتفاع وتخضيرها (العمارة الديناميكية)**(فاروق واخرون,2013, ص1492)**.

وفي هذا الإطار قادت التحولات في الفكر الما بعد حداثي لخلق عمارة جديدة ليس فقط من المنظور الجمالي والفني بل الى خلق خيال عمراني تخلى عن كل ما يتعلق بالنواحي المشتركة لتقارب السكان والقبول بالفوضى الشكلية على أنها واقعة جمالية بالاعتماد على العناصر الهيكلية والانشائية المتنوعة وبطرز معمارية غير ثابتة تستدرج السائح لتقدم له عمارة ليس همها الأول الغرض الوظيفي بل بعمارة تقدم على أنها ماكنة ضخمة خالية من الزخارف كأيقونة لعمارة ما بعد الحداثة.

استنادا الى ما سبق صار المعمار إبداعاً معاصراً متفرداً ومتميزاً في الوقت نفسه عن البناء السابق، إذ ظهرت تحولات ومعايير جمالية جديدة تحكمه داخلياً وخارجيا، فقد تطورت العمارة المعاصرة تحت تأثير التقنيات الجديدة والاكتشافات العلمية التي ساعدتها بالدخول الى عالم جديد يمتاز بخصائص هندسية تشكيلية معاصرة (كما في شكل رقم 4) مؤمنة بالتعددية والاختلاف، ومد جسور الصلة بين خيال المبدع وحاجات المتلقي**(ابراهيم,2021, ص93)**. بوصفه جوهر العملية الإبداعية وغايتها الأساسية، وبهذا الصدد يقول رفعت الجادرجي: "إن العمارة كونها أصغر مقوم بصري يحمل دلالة ترتبط بمرجع مشترك بين المصمم والمتلقي، إذ إنَّ فقدان المرجع المشترك يلغي الحوار بين المصمم والمتلقي وبالتالي يتعذر التواصل الفكري بينهما وتصبح المعالم خالية المعنى بحكم فقدان المرجع المشترك"**(رفعة,1995, ص114)**، فصار التصميم المعماري يخضع لأهواء شخصية مفروضة على المصمم يطلق عن طريقها العنان لخياله في انتاج عمارة غرائبيةتأثر وتبلغ أوجها استجابة لاحتياجات الإنسان المتزايدة واشباعها**(بلاسم,2005, ص16)**.

شكل رقم 3

شكل رقم 4

الخاتمة

يتبين لنا مما تقدم أن الفنون التشكيلية والعمارة المعاصرة قدمتا أسساً جديدة للتحولات التي جرت على الحقلين، واللتان يعدان أجزاءً مهمة من ثقافة مجتمع اتخذ عبره الفنان والمعماري من التطور التكنولوجي أداة للوصول الى التفاعل مع البيئة والمجتمع في تشكيل الذوق العام. بالارتكاز على الهزات الكبيرة التي طرأت على الفن التشكيلي، وغيرت من مفهومه بعد الحرب العالمية الثانية، والتي خلفت ملايين القتلى والمشردين، وبشرت بولادة منهج ثقافي جديد ضربت جذوره تربة الحداثة الخصبة، لتعلن عن ظهور مدارس علمية حديثة دفعت المشتغلين في حقلي الفن والعمارة الى استغلال التقدم العلمي السريع للبحث عن واقع جديد في شكل الفن والعمارة. يستمد قوته من العلم والتقنية والثورة الالكترونية، وأن لا ينظر إلى الزمن الماضي، بل الى البحث في زمنه الحاضر وتحدياته.

قام فن ما بعد الحداثة على التجديد والابتكار مستفيداً من التحولات التي حدثت في النصف الثاني من القرن العشرين بمجالات عديدة، أثرت في الأصالة في الفن التي نادت بها فنون الحداثة وما قبلها. ويعود ذلك الى دخول التكنولوجيا في الفن التي أحدث خلخلة عند الفنانين الذين تناولوا فكرة التجنيس في العمل الفني، ولم يكتفوا بالجهود الفردية؛ بل كان اعتمادهم على التكنولوجيا في تنفيذ أعمالهم أو اوكلوها لآخرين، ربما لم يكونوا فنانين بل حرفيين؛ لأن فكرة الفنان تتطلب جهد تقني ونمط إخراجي للعمل الفني مختلف .

ومن جراء التحولات في الفن التشكيلي وغياب التجنيس، حدثت تغيرات جذرية على شكل العمارة، تبلورت في العمارة التفكيكية التي استقت من المناهج الفلسفية والفنون المعاصرة مقوماتها الجمالية، لتصبح الأبنية المعمارية أعمالاً فنية يبحث فيها المتلقي عن عناصر الجمال والابداعوأصبح المعماري ما بعد الحداثي، وكأنه يلهو في تصميماته المعمارية التي تتشكل من مربعات، مثلثات ومخاريط متداخلة في ما بينها، لتكون سطوحاً تجمع بين عنصر الجمال المتمثل بالخامة الخارجية، وبين عنصر الشكل الخيالي الذي يعطي للمتلقي متعة المشاهدة.

فقد اعطت عمارة ما بعد الحداثة أولوية الشكل على المضمون بفضل تلازمها مع الفنون المعاصرة، وذلك بالاعتراف بأن الإبداع الفني أحد أهدافها. وتجدر الإشارة الى أن مفهوم ما بعد الحداثة قد ظهر في ميدان الهندسة عن طريق ملاحظة القطيعة الفعلية بين التيار الحداثي للهندسة والتيار المناقض لها، والذي بدأت ملامحه بالظهور في منتصف الستينيات في كل من الولايات المتحدة الأمريكية، والانتقال الى أوروبا واليابان بعد ذلك.

منهجية البحث

اعتمد البحث المنهج التحليلي بالاعتماد على الأسس الفكرية في فترة ما بعد الحداثة بأسلوب معمق ليتم استنباط القواعد الفكرية والتقنية في النصف الثاني من القرن العشرين والتي يمكن من خلالها الوصول الى اهم التحولات التي جرت في فنون التشكيل والعمارة .

النتائج

وجد فكر ما بعد الحداثة ضالته على حساب المفاهيم الروحية والموضوعية والعقلانية التي تراجعت أمام الفكر الرأسمالي والصناعي والتكنولوجي الذي بني مجدها على نقد الأسس التي جاءت بها الحداثة من مثل الفردانية، والعقلانية، والموضوعية. كما أسهمت التكنولوجيا التي رافقت العقد الثاني من القرن العشرين في تغيير ملحوظ في فكر ما بعد الحداثة الذي أثر في الخطاب الثقافي والفني والأدبي، عبر تبني مجتمع استهلاكي بثقافة جديدة.

اهتم أصحاب ما بعد الحداثيون بالماضي بعيد عن أسطوريته المتداولة، بل إن معظمهم رفض التأريخ جملةً وتفصيلاً، وشككوا في كل النماذج التأريخية بوصفها نماذج مبهمة. وعد أن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع ما بعد التأريخي، إذ رشحت كفة الحياة الحضرية المدنية الاستهلاكية على الحياة الريفية، وهنالك رأي آخر يدعو الى تنويعات عديدة يتعايش فيها القديم والجديد على حد سواء.

وبفضل المد العلمي سيطر الإنسان على الظواهر الحياتية التي تحيط به، وظهر مجتمع علماني بثقافات متعددة، وأصبح الميل لجعل الدين اعتقادا شخصيا، فلم تعدّ العقيدة الدينية كما في السابق قبل حقبة الحداثة وما بعدها، بل وصل الأمر الى تقويض وانكار المعتقدات الموروثة ذات القدسيات الأزلية. وفي السياق نفسه، وبعد أن كان الحوار العلمي قائما بين الإنسان والطبيعة، جاءت التكنولوجيا لخلخلة هذا الحوار وتحويله الى صراع أقرب الى حلبة الملاكمة، فلم تقم وزناً لموجودات الطبيعة، وبالأخص في حقبة القرن العشرين ككل الذي انتهي الأمر فيه لمصلحة التكنولوجيا التي سيطرت على مقدرات الطبيعة بشكل مفرط، وحتى الإنسان في فكر ما بعد الحداثة تحول من منتمٍ الى الطبيعة وجزء منها الى أسير للتكنولوجيا ودائر في فلكها.

عدّت التكنولوجيا روابط متينة في حقل التشكيل والعمارة الى ما بعد حداثية بشكل تقني كبير انتعشت عبره وسائط متعددة في مجال التشكيل وبات الإبداع لا يعتمد على الفردية والمعرفة الأدائية، بل توجهت الى وضع آليات جديدة تتماشى مع الثورة التكنولوجية وفلسفة الفكر في النصف الثاني من القرن العشرين. فذهب نتاجات الفنون المعاصرة الى إحداث صدمة بالحجم والخامة وآلية العرض، والأمر كذلك في العمارة

المعاصرة التي غادرت التناسق والمركزية التي كانت معروفة في فترات سابقة الى التحول الشكلي المستند الى الغرابة وعدم مركزية الشكل المعماري كما في أعمال المعمارية (زها حديد) والمعماري و(فرانك جيري).

الاستنتاجات

1- ساهم التطور التكنولوجي بشكل كبير على تغيير مسار الخطاب البصري التشكيلي والمعماري.

2-غادر الفن التشكيلي عناوين المدارس واتجه الى مبدأ الاساليب والاتجاهات المتداخلة .

3- غادرت العمارة مبدأ التناسق الشكلي وعناصر التصميم في عمارة ما بعد الحداثة وذهبت الى تحطيم مركزية الشكل المعماري وتعمدت حضور الغرابة, وعدم الاتمام بالبيئات الحاضنة للشكل المعماري.

التوصيات

1- تسليط الضوء في مناهج دراسية لطلبة الفن والعمارة على الأسس الفكرية التي غيرت من شكل الفن والعمارة.

2- دراسة التطور التكنولوجي بما يلائم المنجز التشكيلي والمعماري في بيئة حضوره.

3- اقامة معارض مشتركة للفن التشكيلي والعمارة تستند الى مبدأ التحول التقني والفكري الذي دخل على الحقلين.

المصادر

1. ابراهيم الحيسن، التشكيل والمدينة، صداقة الرسام والمعماري، خطوط وظلال، ط1،عمان, 2021.
2. ادوارد لوسي سميث، الحركات الفنية منذ 1945، ترجمة: اشرف رفيق عفيفي، المجلس الاعلى للثقافة 1979.
3. بلاسم محمد وآخرون، دراسات في الفن والجمال، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان 2006.
4. بلاسم محمد، الفن والعمارة، مكتب الفتح، بغداد، 2015.

5. بنيونس عميروش، مسالك البصري: مرجعيات ورهانات الفن المعاصر، خطوط وظلال، عمان، ط1، 2021.
6. رفعة الجادرجي، حوار في بنيوية الفن والعمارة، لندن؛ بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 1995، ص114.
7. عفيف بهنسي، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، ط1، 1997.
8. فاروق عباس حيدر، داليا فاروق حيدر، عمر فاروق حيدر، موسوعة العمارة الحديثة والمعاصرة وروادها، ج3, دار المعارف الاسكندرية، 2013.
9. كاظم نوير, نوار مهدي العادلي, البرجماتية بين الفكر والفن, من الحداثة الى ما بعد الحداثة, الدار المنهجية للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 2021.
10. مجلة افاق المستقبل، مركز الامارات للدراسات والبحوث، العدد رقم 19، سنة 2013.
11. محمد الكناني, محمد فهمي, الفن والخامات الجاهزة : تقنيات وطرق تركيبها, دار الفتح للطباعة والنشر بغداد, 2021.
12. ندى عايد يوسف, المرجعيات الاعلامية في الرسم المعاصر؛ دراسة في تحولات النسق, اطروحة دكتوراه غير منشورة, جامعة بغداد, كلية الفنون الجميلة, 2013.
13. هناء عبد الخالق، فن التجهيز، إشكالية العلاقة بين المبدع والمتلقي، دار المؤلف، ط1، بيروت 2019.
14. https://ar.thpanorama.com/
15. https://www.almothaqaf.com/e/g2/933331
16. https://www.marefa.org/

القوة الناعمة وتمظهرها في الدراما التلفزيونية

المسلسل العربي (التغريبة الفلسطينية) انموذجاً

Soft power and its Appearance in television drama

The Arab series (Palestinian Exile) is a model

م . بهجت عبد الواحد عبد الله

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

M . Bahjat Abdul Wahid Abdullah

Al-Qadisiyah University / College of Fine Arts / Department of Art Education

Email / bahjat.alzuhiri@qu.edu.iq

الكلمات المفتاحية / تمظهر , القوة الناعمة , دراما , التلفزيون

ملخص البحث

ظهر مفهوم (القوة الناعمة) في بادئ الأمر كمصطلح في الشأن السياسي والسياسات الخارجية للبحث في كيفية خلق سلاح مؤثر يحقق أهدافه من خلال الجاذبية والتميز واستثماره سياسيا بالنسبة لدولة معينة أو نظام سياسي بما يمكنها من امتلاك قوة مؤثرة تحقق مكاسب مادية ومعنوية دون الحاجة لأشكال أخرى من القوى التقليدية التي تفرض تأثيرها بأساليب قسرية وغير مشروعة كالإرغام او الابتزاز.

أذ يستند خلق تلك القوة على ما تمتلكه الدولة او النظام من سياسات وامكانيات عديدة تؤهلها لخلق قوتها الناعمة وتصديرها خارج حدودها ,مستثمرة امور عديدة من بينها فنونها وآدابها وتراثها فضلا عن تطوير وسائل اعلامها وتواصلها الاجتماعي .

ولما كانت الدراما التلفزيونية ليست بأقل تأثير من وسائل الأعلام والتواصل الاجتماعي ,فكان لابد لها من ممارسة دورها في خلق قوتها الناعمة لما تتصف به من معايير فنية ابداعية جعلتها الأقرب والاكثر تأثيرا لدى المتلقي .

وانطلاقا من هذه الاهمية لجأنا الى دراسة القوة الناعمة في الدراما التلفزيونية محددين مشكلة واهداف واهمية البحث وفارزين مجموعة من العناوين الفردية في الإطار النظري والتي أسهمت بالخروج بمجموعة مؤشرات اعتمدها الباحث في تحليل عينته النموذجية (مسلسل التغريبة الفلسطينية) وقد خرج البحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات المهمة للإجابة عن مشكلة البحث وكيفية تمظهر القوة الناعمة في الدراما التلفزيونية.

Abstract

The concept of (soft power) initially appeared as a term in political affairs and foreign policies to search for how to create an effective weapon that achieves its goals through attractiveness and distinction and invest it politically in relation to a specific country or political system, enabling it to possess an influential force that achieves material and moral gains without the need for other forms of power. Traditional forces that impose their influence through coercive and illegal methods, such as coercion or blackmail.

The creation of that power is based on the many policies and capabilities that the state or regime possesses that qualify it to create its soft power and export it outside its borders, investing in many things, including its arts, literature, and heritage, as well as developing its media and social communication.

Since television drama was not less influential than the media and social communication, it had to play its role in creating its soft power due to its creative artistic

standards that made it closest and most influential to the recipient.

Based on this importance, we resorted to studying soft power in television drama, defining the problem, objectives, and importance of the research, and sorting out a group of individual titles in the theoretical framework, which contributed to coming up with a set of indicators that the researcher adopted in analyzing his representative sample (the Palestinian Westernization series). The research came out with a set of important results and conclusions for the answer. About the research problem and how soft power appears in television drama

Keywords / Appearance, soft power, drama, television

الفصل الاول

الإطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث:

الـدراما التلفزيونيـة فـي تناولهـا كثيـرا مـن الحكايـا والموضـوعات ذات الاهتماماتالإنسـانية المختلفـة بتعقيـداتها السياسـية والاجتماعيـة والنفسـية وغيرهـا مسـتلهمة قـدراتها الفنيـة والتعبيريـة القـادرة علـى خلـق صـورتها الذهنيـة الخاصـة الملامسة لذائقة المتلقي والقريبة من خبراته العقلية والوجدانيةويبرز لدينا
بـين كثيـر مـن المفـاهيم والاصـطلاحات التـي غـدت اهـدافا للمعالجـات الدراميـة التلفزيونيـة مفهومـا اصـطلاحيا حـديث العهـد نسـبيا منطلقـةعالم الشـؤون السياسـية ألا وهـو مفهـوم (القـوة الناعمـة) الـذي وجـدا متسـعا لاسـتخدامه فـي مختلـف الاختصاصات العلمية والانسانية والنفسية والفنية .

ولمـا كانـت الـدراما التلفزيونيـة احـدى وسـائل عمليـات الاتصـال الجماهيريـة ومـوردا مـن مـوارد الجاذبيةالإعلاميـة , الثقافيـة ,الترفيهيـة

والمعتمدة أساسا في تحقيق القوة الناعمة وتصديرها للرأي العام,تنبع مشكلة البحث الأساسية في التساؤل عن ماهية ومفهوم(القوة الناعمة)وكيفيات توظيفها في سياق الدراما التلفزيونية حصرا ,املين في الحصول على نتائج علمية يمكن استنباطها من معطيات بحثنا العلمي .

ثانيا: أهداف البحث :

يهدف البحث الى تحديد مايلي :

1. التعريف بمفهوم القوة الناعمة .
2. كيفية توظيفها في مجال الدراما التلفزيونية .

ثالثا:أهمية البحث:

تبرز أهمية البحث في مادته العلمية واختياره لموضوع القوة الناعمة كإضافة معرفية في الدراسات العلمية والانسانية عموما ،وبشكل خاص في الفنون السمعية والمرئية التي نشأت منها الدراما التلفزيونية ,كذلك ينطوي البحث العلمي في أهميته ومادته بالنسبة لأصحاب الاختصاص والقريبين من المجال الفني .

رابعا :تحديد المصطلحات:

1. القوة الناعمة اصطلاحا :مصطلح سياسي صاغه الامريكي(جوزيف س ناي)وقد ورد بتسميات أخرى مرادفة مثل الأيديولوجية الناعمة ,الحرب الناعمة,الدبلوماسية الناعمة,القوة اللينة,القوة الرخوة والتي لم تخرج عن مفهوم التعريف الأصلي الذي أنتخبه(ناي) وهو(قدرة الحصول على ماتريد عن طريق الجاذبية بدلا من الإرغام اودفع الاموال,وهي تنشأ من ثقافة بلد ما ومثله السياسية وسياساته)[1](ناي , 2007 : ص12)مستندا على الفكرة الأساسية التي تقوم على تأكيد وجود قوة معينة بالإمكان أن تمتلكها أية دولة أونظام سياسي تضاهي القوة المادية كالعسكرية والاقتصادية وهذه القوة قوامها الجاذبية المستمدة من ثقافة الدولة وقيمها المتنوعة كالفنية والثقافيةوالتي من الممكن ان تحظى بمكانة محورية في أدبيات العلاقة الدولية والسياسات الخارجية.

وانتقالا الى محورالثقافة و الفنون كموارد أساسية ومصدر تثقيف وأعلام وإمتاع تعمل على خلق قوة ناعمة للدولة أو الكيان السياسي (بماتعنيه من تبادل للأفكار والمعلومات والفنون وباقي مجالات الثقافة بين الدول ,تمثل عملية تواصل ناجحة في العلاقات بين الدول وتنقل لشعوب أخرى عناصر فهم الحياة وثقافة شعب معين)[2](**https://fcdrs.com/polotics/785**)ومن الممكن اعتمادها وتطويعها للتأثيرفي أفكار مجتمعات معينة بهدف أحداث تغيير مستقبلي يؤدي الى تقبل الدولة المطبقة للقوة الناعمة ومجتمعاتها على مستوى السياسات الخارجية من خلال سعيها لبناء صورة لامعة أو غرس أيديولوجية تخدم مصالح خارجية ,وللدراما التلفزيونية خصوصية في تحقيق الجذب والأقناع وخلق الصورة الذهنية لدى المتلقي من الممكن استثمارها بغية تحقيق أهداف صريحة ومعلنة أو غيرمعلنة على الصعيد السياسي فأن التعريف الاجرائي للقوة الناعمة يكون(توظيف الدراما التلفزيونية كوسيلة فنية ثقافية إعلامية وأداة أساسية لتحقيق الجذب والإبهار وخلق الصورة الذهنية في خطابها المرئي لتكون انعكاسا لطبيعة تفكير وفلسفة الدولة وسلوكها السياسي على الصعيدين الداخلي والخارجي) .

2-التمظهر:

لغة: ظهر وتشير الى(تبين ويعني بدو الشي الخفي)[3](بن يعقوب , 2003 : ص391).

اصطلاحا :مايبدو من الشيء مقابل ما هو عليه في ذاته وفي الخطاب الدرامي التلفزيوني ابراز الجوانب الفكرية والإبداعية من خلال صيغة المعالجة الدرامية في بناء الأحداث وتطورها والرؤية الإخراجيةوإظهار مكامن الصدق الفني والتعبير عن المحتوى .

خامسا:حدود البحث:

1. **الحد المكاني:-**تتحدد مساحة البحث مكانيا في الوطن العربي من خلال الدراما التلفزيونية العربية ,أما عينة البحث فمسلسل(التغريبة الفلسطينية)من انتاج سوريا .
2. **الحد الزماني:**الفترة التي تقع ضمن حدود العينة (التغريبة الفلسطينية) والمنتجة في عام 2004.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:القوة الناعمة ,الأصل والمفهوم

تعبر القوة الناعمة عن الدور الذي تمارسه جهات سياسية , اعلامية , فنية الخ بهدف خلق الجذب والتأثير على الاخرين باعتماد اساليب وطرق اقناع متعددة لتكوين صورة ايجابية عن قضية او موضوع او حدث يتم من خلالها التعبير عن سياسات ومثل وأهداف وتحقيق التفاعل الايجابي معها

لقد صيغ مصطلح القوة الناعمة في الجانب السياسي وتحديدا السياسات الخارجية من قبل البروفسور(جوزيف ناي)* جاعلا من الولايات المتحدة الامريكية انموذجاً لتطبيقه لما تملكه من مؤهلات باعتبارها القوة العظمى المتربعة على عرش القوة العسكرية والاقتصادية عالميا فضلا عما تملكه من موارد ومصادر تأثير جاذبة يجعلها جديرة بصناعة قوتها الناعمة والاستفادة منها في السياسات الخارجية .

لقد امتلكت الولايات المتحدة (بحسب رأي نايت) مصادر جذب كثيرة باعتبارها اول واكبر مصدر للأفلام والبرامج التلفزيونية فضلا عن قوتها الاقتصادية وسياستها الرامية للترويج عن مشروعها الانساني والدعوة لمجتمع تسود فيه قيم الحرية والعدالة والمساواة وأمتلاك ناصية التطور العلمي مما مكنها من استقطاب اعداد كبيرة من الجنسيات الاجنبية التي وصل مداها قرابة الست اضعاف المهاجرين في دول العالم واستقطاب الباحثين والخبرات العلمية في مؤسساتها وغير ذلك من المقاييس التي تظهر تفوقها عن سواها[4](ناي , 2007 : ص63) .

يرى(جوزيف ناي)أن القوة الناعمة ترتكز على ثلاث موارد أساسية هي ثقافة البلد او النظام السياسي المروج لها وقيمه السياسية وسياساته الخارجية عندما يراها الاخرون مشروعة وذات سلطة معنوية واخلاقية[5](ناي , 2007 :ص32)الأمر الذي يتطلب تبني أساليب لتحقيق الجذب والتاثير على المستوى المحلي والعالمي وكسب الرأي العام بمعونة وسائل الاعلام والفنون بالدرجة الاساس .كذلك من الممكن تمييز القوة الناعمة على انها أفضل انواع الدعايات بيد ان القوة الناعمة أبقى تاثيرا من الدعاية نفسها ,فالجذر المشترك

بينهما انهما يخضعان لنفس المجهود الاتصاليالهادف للتاثير في السلوك والاراء والاتجاهات أما الدعاية فهي تسعى لتحقيق اهدافها ضمن مدى محدد سرعان ما تتكشف نواياها للمتلقي بزوال الغاية من وجودها حيث(تعتمد بعض الوان الدعاية الى ذكر اكاذيب وشائعات ومعلومات مضللة وغير صحيحة)[6](القليني , 2007 : ص36)في حين أن القوة الناعمة تحقق غاياتها عبر الأليات الجاذبة التي يفترض تناميها على المدى الزمني الطويل دون هز الصورة التي تبنيها في ذهن المتلقي

• جوزيف ناي (1937) استاذ العلوم السياسية وعميد سابق لمدرسة جون كيندي الحكومية في جامعة هارفارد , وقد شغل منصب مساعد وزير الدفاع الامريكي لشؤون الامن الدولي للفترة بين (1994 – 1995) .

وبثها بشكل انسيابي دون الوقوع في المبالغات أو التناقض في السلوك(فالمعلومات التي يبدو انها دعاية

يثبت انها ذات نتيجة عكسية اذا قوضت سمعة مصداقية البلد)[7](ناي , 2007 : ص160)

وعليه يمكن القول ان مسعى كل دولة او نظام سياسي لبناء قوة ناعمة يتطلب الحفاظ على رسم صورة أيجابية

والتمسك بالجانب المشرق عبر محتوى هادف يقدم المعلومة كحقيقة راسخة براقةغير قابلة للشك.

يرتبط اثر القوة الناعمة بالدور الذي تؤديه الفنون والاداب باعتبارها وسائل تواصل فكري تحرك المشاعر والعواطف ومع تطور أساليب التعبير وادواته ووسائله أزدادت الشعوب تمسكا بهويتها فراحت تنتج افلامها وتستعرض ثقافاتها وتراثها وغير ذلك الكثير مما تتمتع به فعبرت عن قوتها الناعمة من خلال(جاذبية مسلسلاتها وأفلامها وموسيقاها ورواياتها وأدبها ورياضتها ومطبخها وأكلاتها وسلاسل مطاعمها وأزياءها وصيحات ملابسها وغيرها من أعمالها الفنية وعناصر ثقافتها الشعبية أو الجماهيرية)[8](معوض , 2019 : ص18).

لقد استطاعت الصورة المرئية ان تحتفظ بمكانتها في خلق قوتها الناعمة من خلال دورها المهيمن جماليا وفكريا في كسب القلوب والعقول معا ومثالنا فيها ما صنعته السينما الامريكية(الهوليودية) وعلى مدى سنين طويلة

من تأريخ الفن المرئي هيمنت من خلالها عالميا على الصور والايقونات والمعلومات عبر ترسيخها في أذهان متلقيها من المجتمع الامريكي خاصة وصعودا نحو التلقي العالمي متيقنة في وجود(جماهير تطالب بأفلام معاصرة أفضل وبشكل وأسلوب يكون كاملا فنيا ومقبولا جماليا وفكريا)[9](ستابلز , 1981 : ص11) فما كان منها الا ان تواكب متطلبات العصربمتغيراته السياسية والاجتماعية والفكرية وكذلك تثقيف متلقيها في النظر لكل مايحيط بهم وفق معطياتها البصرية وأيقونتها الجمالية لأنها الواقع الفني المفترض للحياة المعاصرة.

حتى وقد أصبح الانسياق وراء قوة الصورة مبنيا في الغالب على أساس عاطفي أكثر منه عقلانيا مما يؤيد سطوة الصورة المرئية وانغرازهافي افكار واحلام المتلقين(انهم يصدقون الاخبار ليس من خلال تأمل الافكار وموازنتها وأنما من خلال الصورة التي يشعرون أنهم جزء منها ويرتبطون بها)[10](غردلز , 2015 : ص32)فالتماهي مع الصورة دليل قوتها الناعمة التي امتلكتها والتي تغيرت معها الثقافة البشريةفلم يعد لدينا كما في السابق قادة الفكر الذين أفرزتهم الخطابات الادبية وثقافة النصوص المكتوبة كالفلاسفة والعلماء والادباء اللذين تزعموا الثقافة الجماهيرية محدثين عليها تأثيرا فكريا أو سياسيا أو فنيا بل أصبحت الصورة هي القائد الفكري والمعرفي فانضوت تحت أمرتها جميع الطاقات البشرية فتغيرت معها اليات الاستقبال ومن ثم اليات التأويل اي التغيير في نمط الرؤية والفهم .

وعليه ومن خلال ما تقدم يتضح لنا دور الصورة المرئيةوإمكانياتهافي خلق تأثير القوة الناعمة على انطباعات المتلقين عن طريق الاقناع ورسم الصورة الذهنية لديهم من خلال الاستثمارالإبداعي للصورة وترسيخ قيمها الفكرية والجمالية .

المبحث الثاني :الدراما التلفزيونية وصناعة القوة الناعمة لدى المتلقي

تفردت الدراما التلفزيونية عن سواها من فنون الدراما الأخرى بامتلاكها قوة ناعمة فريدة لما أتسمت به من مواصفات فنية (تعبيرية – اتصالية) ساهمت في ترصين قوة الجذب والتأثير,حيث تناوبت معطيات تأثيرها في جوانب عديدة من بينها الابهار البصري القائم على تأكيد جماليات الصورة وبكل مايحمله من قيم جمالية وفكرية ملامسة ذائقة المتفرج المنساق

خلف شباكها عقليا ووجدانيا ,وكذلك مساحة تأثيرها الواسعة وانتشارها بين الأوساط الجماهيرية الكبيرة غير أبهة لحدود مكانية خاصة بفضل الثورة التقنية في مجال الاعلام المرئي التي تغيرت معها ظروف الأرسال والاستقبال ,فساعات البث التلفازي وتعدد المحطات الفضائية , فضلا عن وعي القائمون على تلك البرامج أثبت(أن أية عملية اتصال مع الجماهير بواسطة البث التلفزيوني يكون الهدف الرئيسي منها هو التأثيرعلى تلك الجماهير)[11](عطوان , 2008 : ص11)وجعل الدراما التلفزيونية قوة ناعمة تحظى بفرص التواصل مع جماهيرها بمعدلات مشاهدة كبيرة .

ان مايدعو للوقوف على مؤهلات الدراما التلفزيونية في خلق قواها الناعمة أنها استلهمت خصائص تأثيرها من فلسفة وثقافة عصر الصورة المرئية في بلورتها لوعينا وتحديد هويتنا الفكرية والثقافية (فهي تقتحم إحساسنا الوجداني وتتدخل في تكويننا العقلي بل أنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية –وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغة التاثير تماما مثلما تدير ردود فعلنا السياسية والاجتماعية وتؤثر في توجهاتنا الفكرية والثقافية)[12](الغذامي , 2004 : ص8)ممايبرهن لنا أمكانيات الصورة في التحكم بقراراتنا وتوجيهنا عاطفيا وفكريا تجاه الموضوع الذي تتبناه .

ولعل ما يحفز الدراما التلفزيونية في أطلاق قوتها الناعمة قدرتها في نقل الإحساس بالواقع ليس فقط على صعيد المعاناة الانسانية بل من ناحية جماليات الصورة عبرتفاعليتها والتكوين المرئي المصاغ بأدق التفاصيل في تأثيره على ذهنية المتلقي , فالإبهار البصري كان ولايزال مصدرا لأثارة الحواس وتحقيق المتعة الجمالية ومنذ البدايات الأولى لصناعة الفن المرئي(السينما)كانت الصورة مصدرا للجذب رغم بساطة انتاجها حرفيا حيث لم تكن العين البشرية قد اعتادت على رؤية أشخاص يتحركون ويفعلون أي شيء مثلما نراهم في الواقع,أما اليوم وبعد مرور أكثر من قرن على أنتاج أول صورة متحركة لم يفارق احساسنا كمتلقين شعورالواقع فالدراما التلفزيونية لم تبرح دورها في نقل ذلك الاحساس فأجيز لها أن ترسم صورة واقعها الخاص, ليس الكائن بل مايجب ان يكون حسب غاياتها وقصديتهامدركين(ان الصورة هي الاساس وليس الواقع ,والصورة أصبحت تسبق الواقع وتمهد له)[13](مشذوب , 2012 : ص56) بما ترسمه

وتصوره لنا وبشكل أدق بما تغرسه في أخيلتنا وقناعاتنا(فهي تعطينا الافكار ,وتساعد في تشكيل ارائنا ومواقفنا ,وهي تؤثر في عواطفنا وتؤثر فينا من الناحية الفسيولوجية وتؤثر في سلوكنا)[14](اسبايرغر , 2012 : ص95) أنه الواقع الذي تفرضه الحقيقة الفنية وأن كان مشوها أو مبالغا فيه وحتى عندما يكون غارقا في الخيال فنتقبله في تيار وعينا على انه الواقع منسابا بتأثيره على أفكارنا ومشاعرنا .

أذن فلابد لنا من القول أن الدراما التلفزيونية كقوة ناعمة استطاعتأن ترسخ فكرة جلية كونها فن الحياة فهي تقدم لنا الحياة وما فيها من قضايا ومشكلات الا ان حقيقة التنوع في وجهات النظر والابعاد الفكرية للقائمين عليها وأساليب التاثير التي تنتهجها يجعلنا ندرك تماما بأنها ليست نسخة مصدقة عن الواقع أو الحياة أنما هي واقع فني تترك انطباعا رائقا لدى متلقيها.

ليس من شك ان الدراما التلفزيونية أثبتت جدارتها كقوة ناعمة من خلال نفاذها لحياة الأنسان وتمثيلها لمتغيرات العصر الفكرية والنفسية والاجتماعية فمكنته من بناء تصور عن طبيعة واقعه في الظروف المختلفةعبر بثها لقيم وأفكارمحددة وترسيخها في فكره وهويته وسلوكه فصارت تلعب(دورا محوريا في توجيه سلوك الافراد وبث قيم اجتماعية ,وهي وسيلة فعالة لضبط اتجاهات الافراد وتحديد أهدافهم داخل المجتمع)[15](علي , 2009 : ص216) أذن فهي الوسيلة المثلى لخلق صورتها الذهنية بإثارة الانطباعات الحسية والوجدانية لدى المتلقين في كل مايرونه ويسمعوه ويتخيلوه فتحيلهم الى عالم تفاعلي يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل فينغمسون في أجوائه كما لو كانوا مشاركين حقيقيين (لقد تحول المشاهدون من التعامل مع مجرد تمثيلات عقلية للموضوعات والأشخاص والأحداث الى التعامل الإدراكي البصري معها والذي يوشك ان يكون تفاعلا فعليا واقعيا حقيقيا)[16](عبد الحميد , 2005 : ص31) فاصبح بالإمكانالتأسيس لأحداث تبني في تصورنا انطباعا واقعيا لما نراه ونتحسسه بمدركاتنا.

أن الصورة الذهنية حسب معطيات(علم النفس)نتاج للتفاعل بين الصورة الادراكية الخارجية والصورة العقليةالداخلية وهي تعبير عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية(المدرك البصري) وإعادةانتاجها ,كما وتعتبرها

المدرسة البنائية التابعة لعلم النفس احدى المكونات الفرعية للوعي او الشعور عندما تتداخل مع الاحاسيس والانفعالات (العواطف)أذن فهي تمثيل عقلي لخبرة حسية سابقة[17](عبد الحميد , 2005 : ص18- 19) كما وتستمد عمق تأثيرها من تجارب بصرية ارتسمتها العين البشريةلأنها تستمد خاصيتها من الرؤية باعتبارها تمثل(استثارة تداعيات ذهنية تراكمية تفيد في تحديد هذا الشيء أو ذاك,من خلال اضفاء بعض الصفات الاجتماعية الثقافية عليها)[18](جولي , 2011 : ص21) .

لقد استطاعت الدراما التلفزيونية أن تفرض قوتها الناعمة وتخلق صورتها الذهنية من خلال امكانياتها الخاصة وظروف المشاهدة التي تتمتع بها وسائل الاعلام المرئي المرتبط بالتلفزيون عموما ,وفي هذا الصدد يحدد لنا العالم الامريكي(جورج جربنر)في نظريته(الغرس الثقافي) مؤشرات ثقافية تؤكد قيام العلاقة بين ماتبثه وسائل الاعلام ومنها التلفزيون والصورة الذهنية من خلال ثلاثة عناصر متداخلة هي[19](السيد , 2017 : ص7) :

1. الصورة الذهنية التي تعكسها وسائل الاعلام
2. العلاقة بين التعرض الى الرسائل التلفزيونية ومعتقدات الجمهور وانماط سلوكه
3. العمليات المؤسسية والضغوط التي تؤثر على انتاج المحتوى الاعلامي.

ومن مؤهلات الدراما التلفزيونية كقوة ناعمة توغلها في أعقد الموضوعات والقضايا الإنسانية ذات المساس المباشر بحياة الأنسان في تداخلاتها وتعقيداتها و يتضح دور الدراما التلفزيونية في صناعة صورتها الذهنية وترسيخها قوة ناعمةعن طريق التفاعل بينها وبين المتلقي واستثارته نفسيا وجماليا من خلال اعتمادها على (ثلاثة)معطيات تعزز من دورها الاتصالي في مخاطبة المتلقي فهي تقوم على (الالفة) التي تخلقها مع المشاهد و(الفرجة) التي يشاهد من خلالها انعكاس واقعه والعالم بطريقة مبسطه تخاطب كل فئات المجتمع دون استثناء ,و(تكرار) تلك المعروضات لأكثر من مرة وبأشكال فنية مختلفة سواء أكان ذلك التكرار لمادة العرض كلها او جزء منها[20](مشذوب , 2015 : ص10) .

فالألفة تشير في دلالتها الى التوافق والانسجام النفسي والوجداني عند مشاهدة الدراما التلفزيونية ,أما الفرجة فأبرز تعريف لها عند(جوزيف م بوجز)هي(الاستجابة بحساسية مرهفة للتفاعل المستمر والمتزامن بين الصورة والصوت والحركة على الشاشة)[21] (بوجز , 1995 : ص13) , ومن خلال علاقتها الجدلية بعملية (التلقي)تقارن الفرجة بعملية (القراءة) للنص الأدبي ودور القارئ وتفاعله مع النص المقروء, ولذا يصبح التلقي رغم اختلاف نوعية الخطاب (فني-ادبي)متشابها في الألية التي تمكن متلقيه فهم واستيعاب المحتوى ,تلك الالية(النظام)التي تتطلب جهدا معرفيا خاصا(فالأدب يحتاج الى نوع خاص من القراءة طالما انه قطعة من خطاب مكثفة ومركزة دلاليا) [22](عيسى , 2008 : ص53) ومثله عملية الفرجة/المشاهدة الخاضعة أساسا لشروط الخطاب الصوري التي تقتضي تهيئة(قاعدتنا المعرفية المشكلة ثقافيا والتي تمكننا من فهم مانشاهده ويشمل ذلك تطبيق الرموز الجمالية التي اكتسبناها في أثناء نمونا ونحن نشاهد التلفزيون ومعرفتنا بقواعد السلوك,وفهمنا للغة المحكية ولغة الجسد وعدد من أشياء أخرى وهذا يعني اننا نقوم دوما بفك رموز النصوص التي نراها في التلفزيون)[23] (اسبايرغر , 2012 : ص88) واذا كانت متطلبات التلقي الادبي تمكن من جلب النصوص الادبية للحياة وتنوير مضامينها ,فان قراءتنا البصرية للأعمال الدرامية التلفزيونية تولد صورا ذهنية وتستنبط رموز ومعاني فكرية ووجدانية.

أما (التكرار)فيحدده(علاء مشذوب)بأنه(عملية اعادة بعض العناصر او مكونات الصورة السينماتوغرافية في مواضع مختلفة من الصورة التلفزيونية)[24] (مشذوب , 2015 : ص24) وقد يكون التكرار من خلال اللقطات او المشاهد أو تكرار فعل او حركة او مضمون درامي .

ومن هنا يرى الباحث أن الصورة الذهنية المتولدة من الدراما التلفزيونية تحققالقوة الناعمة لدى المتلقي من خلال غرسه بمعلومات وقيم وحقائق ,كذلك فان ما تقدمه الدراما التلفزيونية من موضوعات وبمعالجات درامية متنوعة يظهر أهميتها في خلق قوة ناعمة تخاطب العقول والقلوب على المدى الطويل .

المبحث الثالث :القوة الناعمة في الدراما التلفزيونية (الاهداف والأساليب)

تعتبر الدراما التلفزيونية أحدى الوسائل المهمة في خلق القوة الناعمة بسبب مواصفاتها الفنية ولغة تعبيرها الجمالي وكذلك سعة أنتشارها بين الاوساط الاجتماعية المرتبط بخصوصية التلفزيون والبث الفضائي الامرالذي يجعل من الممكن اعتمادها لبناء صور وأيديولوجيات معينة وبثها للعالم باسره.

وبمستطاع أية دولةوعبر برامجها الدرامية من تصدير قواها الناعمة خارج حدودها الجغرافية بغية تحقيق تأثيرات معينة في أفكار وسلوكيات المجتمعات الاخرى التي تقع ضمن نطاق تأثيرها و الدراما التلفزيونية احدى الادوات المهمة والبارزة لتحقيق ذلك ,ممايمكنها من امتلاك ناصية التأثير والسيطرة في بثالأفكارواستمالةالمشاعر في قضايا ومواضيع كثيرة منها السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها .

لقد وضفت الدراما التلفزيونية كقوة ناعمة في التعبيرعن الرؤى السياسية للأنظمة الحاكمة حين(أصبحت تمثل احدى أهم أدوات القوة الناعمة التي تمتلكها الدول وتحرص على تطويرها لدعم حضورها وربما نفوذها خارج حدودها الجغرافية)[25](https://www.google.com/amp/s/m.youm7.com نتيجة) لمساحة تأثيرها الواسعة وإمكانياتها الفنية في التعبيرالمرئي والمسموع ومنها حرفية الاخراج المقترن بجماليات الصورة واختيار النصوص الدرامية الرصينة المبنية على المحتويات والمضامين الفكرية المعالجة للقضايا والموضوعات المستهدفة فضلا عن تركيزها على البيئات المحلية في خصوصيتها وجماليتها مايترك انطباعا ذهنيا لدى المتلقي .

ان التوظيف الناعم للدراما التلفزيونية من شأنه جذب المتلقي نحو متابعة المزيد من الأحداث القائمة على عناصر الابهار التمثيلية والجماليةالمحفزفي أيصال رسالة العمل الفني الذي تتنوع أهدافه وغاياته وتصب في انماط كثيرة ,فالعديد من المسلسلات التلفزيونية تحمل رؤى فكرية متنوعة تختلف في اتجاهاتها(مابين تنشيط القطاع السياحي في دولة ما,أوتحسين الصورة الذهنية عن تلك الدولة أو خدمة أهداف سياستها الخارجية وغيرها من أنماط توظيف هذه

الصـــناعة)[26]((https://www.google.com/amp/s/m.youm7.com) .

وهـي تقـوم بتحسـين صـورة الدولـة/النظام مـن خـلال نقـل رؤاهـا وفلسـفتها فـي شـتى النـواحي والمجـالات أن الـدراما التلفزيونيـة تبـرز كقـوة ناعمـة تعمـل على تحقيق أهداف في نواحي عديدة يمكن أيجازها في عدة نقاط أهمها :-

1. خدمة أهداف السياسة الخارجي

لقـد شـهد فـن الـدراما التلفزيونيـة وبمعيـة الفـن السـينمائي توظيفـا ناعمـا فـي جميـع الظـروف والمتغيـرات التـي شـهدها العـالم وبخاصـة لـدى الـدول المتفوقـة فـي انتاجهـا الـدرامي والمسـوقة لـه عالميـا ,لاسـيما الـدراما الغربيـة عمومـا والأمريكيـة خصوصـا التـي اكتسـحت العـالم بالعديـد مـن الموضـوعات بمضـامين وأهـداف شـتى وصـولا الـى الـدراما الشـرقية التـي لـم تتوقـف عـن صـنع قوتهـا الناعمـة مـن خـلال الـدراما باحثـة عـن خدمـة فـي تصـدير سياسـاتها الخارجيـة للعـالم ومـن بينهـا الـدراما التركيـة التـي اسـتطاعت ان تحقـق لهـا مكانـة ونفـوذ خـارج حـدودها الجغرافيـة مروجـة مـن خلالهـا لبيئتهـا الطبيعيـة ومناظرهـا الخلابـة والحيـاة الاجتماعيـة والتمجيـد بتاريخهـا السياسـي وتلميـع صـورة الدولـة العثمانيـة ماضـيا والأنظمـة السياسـية الحاكمـة حاليـا بمـا يعـزز خدمـة لأهـدافها السياسـية وتوسـعها فـي المسـتقبل ,أمـا فـي الـدراما العربيـة فتبـرز قوتهـا الناعمـة علـى الصـعيد السياسـي فـي القضـايا والموضـوعات التـي تعـالج الجوانـب السياسـية والمعـززة للهويـة الوطنيـة كمـا فـي دراما المخـابرات المصـرية والقضايا التي تعكس عمق الأنتماءالقومي وابرزها القضية الفلسطينية .

2. تصحيح الصورة النمطية:

حيـث تعمـل الـدراما التلفزيونيـة ووفـق نظريـة الغـرس الثقـافي علـى خلـق تصـور عـن فكـرة معينـة فقوتهـا الناعمـة تتحقـق حينمـا تعمـد الـى تغييـر صـورة نمطيـة سـائدة فـي مجتمـع معـين بهـدف خلـق انطبـاع ايجـابي عنـه ومحـو التصـورات السلبية أو بـالعكس حينمـا يـراد رسـم تصـور سـلبي معين ومـن امثلتهـا مانتلمسـه فـي مشـاهداتنا لنمـاذج دراميـة مختـارة حيـث نلاحـظ تبني(الـدراما الصـينية والكوريـة الموجهـة لـدول المنطقـة العربيـة هـذه الاليـة لاسـيما فـي ظـل أنتشـار أفكـار مسـبقة عـن تلـك الـدول مفادهـا ان شـعوبها شـديدة العمليـة ولاتهـتم بالحيـاة الاجتماعيـة وأنهـا مجتمعـات منغلقـة علـى نفسـها ومقاومـة للمظاهرالغربيـة

وهي التي صححتها العديد من المسلسلات الكورية والصينية التي عرضت على الشاشات العربية مدبلجة للغة العربية)[27](https://www.futureuae.com/futureuae-backup.tar/) كذلك ينبغي الإشارة الى أهمية التوظيف الناعم للدراما التلفزيونية في تحطيم الصور النمطية السلبية اللصيقة بمجتمعاتنا العربية فكثيرا مايبالغ الاعلام الغربي بتشويه صورة الشخصية العربية وتقديمها بشتى الصور السلبية البعيدة عن الواقع كأن يظهرها شخصيات تعاني الانغلاق والتخلف ومحدودية التفكيرأو أظهراها بصيغة الشخصية الإرهابية وهو ماسعى الاعلام لبلورته في ذهن المتلقي الغربي وخاصة بعد احداث الحادي عشر من سبتمبر .

3. مواجهة العزلة

حيث يمكن الاستشهاد بتجربة الدراما الايرانية التي يعاني نظامها السياسي عزلة دولية نتيجة لضغوط وصراعات يمارسها الغرب بزعامة الولايات الأمريكية ,ألا أن الدراما الايرانية استطاعت أن تثبت حضورها وتحقق انتشارا إقليميا وعالميا رغم القيود فعلى مستوى الإنتاج السينمائياستطاعت أن تحقق نتائج إيجابية عالميا من خلال مشاركة ممثليها ومخرجيها في المهرجانات السينمائية مثل مهرجان(كان)وحصد الجوائز الذهبية .

وعلى مستوى الدراما التلفزيونية فأن اختيار موضوعات معينة وخصوصا الدينية بجهود أنتاج ضخمة وخبرات فنية استطاعت أن تحقق انتشاراواسعا ولاسيما في المجتمعات العربية حيث استطاعت ان تبني قوتها الناعمة وتوصل رسائلها خارج حدودها الجغرافية رغم انعزالها من خلال بناء لغة تعبير خاصة.

ويرى الباحث أساليب خلق القوة الناعمة في الدراما التلفزيونية يمكن تحقيقه بالنقاط التالية :-

1. اختيار الفكرة والموضوع الملائم

حيث تتنوع الافكار بمواضيعها حسب الأهداف والتوجهات التي تتبناها الشركات المنتجة للأعمال الفنية والتي تتحقق في اختيار المواضيع بمعالجات فكرية تتوائم مع طبيعة الظروف ومتغيرات الوضع الشاغل فتحمل بين طياتها المضامين وتروج لقضية معينة ظاهرا ام باطنا ,والمضمون هو الخطاب المعرفي بما يحويه من ايماءات ودلالات ومرجعيات تؤدي لتغيير المفاهيم لدى الأفراد والمجتمعات(وفي الدراما التلفزيونية هو المحتوى الذي تكشف عنه حكاية الدراما التلفزيونية وتوحي بها في نفوس المشاهدين بواسطة الشكل)[28](مصطفى , 2014 : ص17)

والمضمون في الدراما التلفزيونية يصنف حسب محتواه وطبيعة موضوعه الى أقسام ومنها :

1. السياسي:- وهو كل مايتعلق بالشؤون السياسية المتمثلة بنظام الحكم والقوانين والدساتير ومجالس النواب والعلاقات السياسية والخارجية وتصريحات المسؤولين وغيرها .
2. الاقتصادي:-كل مايتعلق بالشؤون الاقتصادية كالضرائب والأجور والرواتب والمستوى المعيشي والعلاقات الاقتصادية بين الدول وغيرها .
3. الاجتماعي:-ويشمل العلاقات الاجتماعية ومايتخلل المجتمع من ظواهر تخص الأسرة وحرية المرأة والعلاقات بين الرجل والمرأة وكذلك مايتعلق بالشؤون الثقافية والفنية والفكرية[29](مصطفى , 2014 : ص 17– 18)

أن اختيار الموضوع بمحتواه الدرامي يعتبر قوة ناعمة في العمل الفني وبالأخص الموضوعات ذات المحتوى السياسي كالموضوعات التي تعالج فكرة الانتماء للأرض وتعزيز الهوية الوطنية أو التي تناقش فكرة التسامح السياسي والديني والتطور العمراني والحضاري والقضايا القومية التي تلامس وجدان المتلقي كالقضية الفلسطينية امتدادا لقضايانا الوطنية والسياسية حيث تتجسد في محتواهاالمعاني والرموز والمشاعر فيتم من خلالها تكريس أو تغيير لمفاهيم معينة لدى الأفراد والمجتمعات بطرق مباشرة أوغيرمباشرة فتسهم في خلق قوة ناعمة بتوليدها انطباعا فكريا ووجدانيا لدى متلقيها .

2. الأبهار ودلالة الصورة المرئية:

حيث تتجلى القوة الناعمة في تعبيرية الصورالمرئية بمكوناتها الجمالية والدرامية التي تعزز فكرة المشهد والعمل الفني ككل ,فالصورة في شكلها الاخراجي ينبغي أن تكون حاملة للدلالات ومحملة بالرموزالمرئية التي تولد القوة الناعمة بأثارتها للمعنى وخلق الانطباع النفسي والوجداني والجمالي .

تسعى الدراما التلفزيونية الى تحقيق قوتها الناعمة من خلال دورها في أثارة المتلقي جماليا وجذبه نحو موضوعاتها مستندة على إمكانياتها الفنية في خلق الإبهار البصري كأسلوب يلجأ اليه المخرج في تقديم رؤيته المشهديةبالتقاطه جميع العناصر البصرية القادرة على جذب المشاهد وتحقيق الإبهار لديه أي محاولة استيعاب كل الجماليات الممكنة وتسخيرها في خدمة المشهد محققة قوة ناعمة من خلال الأسلوبالابهاري للمخرج .

تتحقق القوة الناعمة ابهاريا من خلال استعراض التفاصيل المرتبطة بالجانب العمراني المميز لهوية الدولة ودلالتها او ربما تراثها وتاريخهاوكل مايتعلق بثقافاتها وعادات المجتمع .

3. رسم الشخصيات الدرامية:

يعتبروجود الشخصية في العمل الدرامي عنصرا اساسيا للقوة الناعمةومصدرا للجذب بما تحمله من قيم فكرية جمالية وتعبيرية ,فالشخصية احد أهم عناصربنية الدراما منذ عصر الإغريقوحتى يومنا هذا .

ولذا فأنها تصنع قوتها الناعمة في شكلها ووظيفتها وعمق محتواها ودورها في ابراز المعنى التعبيري لتسهم في أيصال الفكرة والمحتوى الدرامي بأدواتها وأساليبها الفنية وكذلك دورها المباشر في تطور الأحداث ,وباختصار فان صناع الدراما عادة ما يلجؤون الى اختزال شخصياتهم الدرامية الرئيسية في صورة الرمز او البطل الوطني /القومي الذي يتصف بصفات معينة ويتحمل مسؤوليات كبيرة ولاسيما في الاعمال الدرامية ذات المضامين السياسية التي تؤكد فكرة حب الوطن والانتماء له والتضحية في سبيله وتتفجر في شخصياته صفات الشجاعة والنبل والانسانية والغيرة تلك المؤهلات التي تؤسطر شخصيات الدراما وتكسبها خطا وطنيا (وتمارس

الدراما التلفزيونية بشكل خاص دورا مهما في بناء الهوية الوطنية وذلك من خلال نشر الرموز الوطنية وتقديم الاساطير الوطنية لخلق مشاعر التوحد التي ينتج عنها نشاط حماسي يساعد في نقل الفكرة السياسية للدولة/الأمة وربطها بالمشاعر)[30](البنا , 2019 : ص10) ويتجلى لنا ذلك في الموضوعات التي تستعرض الحكايا والبطولات الوطنية لمجتمع معين متجسدة في شخصياتها الوطنية , كالأعمال الدرامية ومنها العربية التي تستعرض كفاح الشعب في مقارعة قوى الاحتلال او الانظمة الدكتاتورية في حقبة زمنية معينة في تأريخ البلد ,أو الأعمال الدرامية التي تستعرض ظروف مواجهة الجماعات الإرهابية والمتطرفة ,وكذلك الاعمال الدرامية الخاصة بموضوعة الجاسوسية والمخابرات فجميعها اعمال ملحمية تنشأ عنها قوى ناعمة في ابراز العنصرالحسن من تاريخ المجتمع متمثلة في بطولات أبنائه وشخصياته الفذة (ان مثل هذه الاعمال الدرامية تستلزم اعتماد شخصية مركزية تتمحور حولها الاحداث وتستقطب الاهتمام وقد يكون لهذه الشخصية وجودها الحقيقي على أرض الواقع أو قد تكون نتاج مزيج من الخيال والواقع ولابد لشخصية البطل من ان تنطوي على مواصفات خاصة)[31](خلوصي , 2000 : ص57)وهذا يتطلب رسم شخصيات تمتلك الحس الوطني /القومي فضلا عن دورها فيزرع مفاهيم حب الوطن .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا :منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بغية الوصول الى نتائج علمية مرضية ودقيقة في تحليل عينته المنتخبة , حيث أعتمد المنهج أسلوب المشاهدة والتحليل وفقا للمؤشرات التي خرج بها .

ثانيا : مجتمع البحث

تمثل مجتمع البحث باختيار نموذج في الدراما التلفزيونية العربية السورية (مسلسل التغريبة الفلسطينية) تجسدت فيه معايير القوة الناعمة .

ثالثا : اداة البحث

بعد استكمالالإطار النظري خرج الباحث بمجموعة من المؤشرات أعتمدها اداة لتحليل العينة المنتخبة , وصيغت فقراتها على النحو الاتي :-

1. تتمظهر القوة الناعمة من خلال دور الشخصيات الدرامية في شكلها ووظيفتها ودورها في بناء الأحداث وتطورها وبروز شخصية (البطل) لتسهم في أيصال الفكرة والمحتوى الدرامي.
2. القوة الناعمة تتمظهر من خلال الإبهار البصري في الكشف عن الجماليات والهوية المكانية .
3. تتبع القوة الناعمة منأسلوب المعالجة الاخراجية والمتضمن التوظيف الرمزي والدال لوحدات التعبير البصري على مستوى التكوين التشكيلي للقطة والمشهد والذي يفجر المحتوى الدرامي .

رابعا :وحدة التحليل

أعتمد الباحث المشهد التلفزيوني في المسلسل أداة ووحدة للتحليل بمكوناته التشكيلية البصرية الحركية

خامسا : عينة البحث

المسلسل العربي السوري(التغريبة الفلسطينية) تأليف(د.وليد سيف)وإخراجالراحل(حاتم علي) أنتاج شركة سوريا الدولية للإنتاج الفني عام 2004.

لقد اختيرت العينة التلفزيونية(التغريبة الفلسطينية) بشكل قصدي لاحتوائها على الاداة التي خرج بها البحث من خلال مؤشرات الاطار النظري أضافة الى مجموعة من الاعتبارات أهمها :-

1. من المسلسلات الدرامية العربية التي استطاعت أن تقدم المأساة الفلسطينية في صيغة قريبة من فهم شرائح واسعة من الجمهور العربي تعجز وسائل تعبيرية أخرى عن إيصالها .
2. حصوله على جائزة أدونيا كأفضل عمل متكامل والتي أطلقتها المجموعة المتحدة للنشر والإعلان في دمشق لعام 2005,وجائزة افضل مخرج للراحل(حاتم علي) .
3. حصوله على جائزة أفضل كاتب سيناريو(د.وليد سيف) في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون,وأفضل ممثلة للأردنية(جولييت عواد).

سادسا: تحليل المسلسل

حكايــة المسلسـل :-يـروي المسلسـل قصــة أسـرة فلسـطينية فقيـرة تكـافح مـن اجـل البقـاء فـي ظـل الانتـداب البريطـاني ثـم خـلال الثـورة الفلسـطينية الكبـرى ,وفي مخيمات اللجوء بعد نكبة عام 1948

1. تتمظهـر القـوة الناعمـة مـن خـلال دور الشخصـيات الدراميـة فـي شـكلها ووظيفتهـــا ودورهـــا فـــي بنـــاء الأحـــداث وتطورهـــا ,وبـــروز شخصية(البطل)لتسهم في أيصال الفكرة والمحتوى .

بـرزت القـوة الناعمـة فـي دور الشخصـيات الدراميـة التـي أتصـفت فـي شـكلها ومضـمونها بمواصـفات جمعـت بـين البطولـة والانسـانية وفـي شـكل اسـتطاعت فيـه أن تخلـق تعاطفـا مـع مـن يشـاهدها بأدائهـا والظـروف المحيطـة بهـا,ولا سـيما الشخصـيات الرئيسـة فـي طليعتهـا شخصـية البطـل الـوطني (أحمـد الحـاج يـونس السبعاوي)(ابوصـالح)التي حملـت مواصـفات البطـل الشـعبي النـابع مـن رحـم المعانـــاة وكـــذلك شخصية(رشـــدي)التي نهضـــت بـــدور البطولـــة الوطنيـــة ومواصـفاتها الفكريةوالإنسانيةأضـافة الـى شخصـية(د.علي يـونس)التي ظهـرت بـدور (الـراوي) فضـلا عـن كونهـا شـاهدا علـى مجريـات الأحـداث بأعتبـاره(أخ أحمد السبعاوي).

تنطلـق أحـداث المسلسـل فـي مشـاهد اسـتهلالي وثـق سـيرة بطـل فلسـطيني بشـهادة أحـد المعاصـرين لـه (أخيـه علي)الـذي ظهـر بـدور الـراوي مستعرضـا شخصـية أحمد(ابوصـالح)حينما يصـل خبـر وفاتهـا الـى (الـدكتورعلي)وهو فـي قمـة تألقـه العلمـي والمعرفـي وسـرعان مـا يـأتي الـى الأزقـة القديمـة والفقيـرة وفـي بيـت فقيـر يتجمهـر حولـه أبنـاء المخـيم لنشـاهد فـي داخلهـا جثة(أبوصالح)المسـجاة علـى سـريرها ,فـيجلس بقربهـا هامسـا فـي أذنهـا وبصـوت حـزين خاشـع (ابوصـالح ,يخـوي يابوصـالح ,انـا علـي اخـوك وابنـك بـس بـدي اقـول لـك شـيء ,انـا لـو مـاك مـا صـرت اي شـيء)ثم يجهـش بالبكـاء ويخـرج متألمـا ومتسـائلا فـي صـمت ثـم نسـمع (مـن خـارج الكادر)صـوت (الراوي:علـي) راثيـا اخيـه بعبـارة نثرية تلخص سيرة حياته ومنجزه .

(رحـــل الرجـــل الكبير,وتركنـــي وراءه أتســـاءل عـــن معنـــى البطولـــة ,اخي(أحمد)(أبوصـــالح),لم تعلـــن خبـــر وفاتـــه الصـــحف والاذاعات,ولايتســـابق

الكتاب الى استدعاء سيرته وفكره ومآثره,وقريبا يموت اخر الشهود المجهولين,اخرالرواة المنسيين,أولئك الذين عرفوه ايام شبابه جوادا بريا لم يسرج بغيرالريح

فمن يحمل عبء الذاكرة ؟ من يكتب سيرة من لاسيرة لهم ؟ ,أولئك الذين قسموا جسومهم في جسوم الناس ,وخلفوا اثارا عميقة تدل على غيرهم ولكنها لاتدل عليهم).

بتلك المرثية تم تلخيص حياة بطل الأحداث وقائدهابلسان (الراوي:علي) بعدها انطلقت مقدمة المسلسل(التايتل)بصور مشاهدها الملحمية الموثقة لنضالات ومعاناة الشعب الفلسطيني

لتسرد لنا بعد ذلك حلقات المسلسل(31حلقة) صورة المعاناة التي عاشتها عائلة فلسطينية في ظروف الاحتلال الانكليزي ومن بعده الصهيوني مرورا بتفاصيل نكبة عام 1948 وما بعدها

نتعرف في البداية على تفاصيل حياة فقيرة لعائلة فلسطينية تعتاش الزراعة على ارضها ويبدو الفقرفي هيئتهم وطريقة عيشهم والعائلة مكونة من(الاب-الأم-أحمد-مسعود-خضرة-والطفلين حسن وعلي)حيث تخبرنا المشاهد الاولى على العوز الكبير للعائلة الذي جعلهم يترددون في أرسال ابناءهم لإكمال الدراسة في المدرسة الناشئة حديثا في القرية ,بيد ان أصرار الأخ الكبير(أحمد)على ضرورة مواصلة التعليم للصغار يجبر العائلة على أرسالهم بالفعل .

ثم تبنى الاحداث ويبرز معها دور(احمد) في اعانة اهله وحرصه الشديد عليهم وسط التحديات والمشاكل التي تتعرض لها العائلة بسبب عوزها وتعرضها لاستفزازات البعض وبالأخص زعماء القرية أصحاب الجاه والنفوذ من امثال شخصية(ابو عايد)وصديقه(مختار القرية)والتي لم تخلو من مشاجرات عنيفة بسبب ندية وتحدي(أحمد)لهم مما يجعلهم يتصيدون له وعائلته.

كما تطلعنا الاحداث على الصفات الشيقة التي تمتعت بها شخصية(احمد)والمتمثلة بالشجاعة والتحدي ورفض الظلم على نطاق حياتهم الخاصة والتي سرعان ماصقلت شخصيته بملامح الوطنية المتمثلة برفض

أساليب المحتل الانكليزي التعسفية ومخططاته اللئيمة باستقدام اليهود الى أرض فلسطين وأنشاء المستوطنات لهم ومنحهم أراض الفلسطينيين بعد مصادرتها بحجج واهية.

ومع تطور الأحداث السياسية ينخرط(احمد)في مسؤولية قيادة التظاهرات التي مالبثت ان تحولت الى مواجهات مسلحة بانطلاق الثورة الفلسطينية الكبرى والتي كان (احمد)(أبوصالح) قياديا لفصيل مسلح فيها خاض قتالا ضاريا مع الانكليز وحقق انتصارات ومكاسب كثيرة فسطع نجمه في سماء المقاومة قائدا ومغوارا تشربت القضية الفلسطينية في دمه وأصبح عنوانا بارزافيها حتى بعد فشل الثورة وموتها .

كذلك يبقى الامل في الاجيال الجديدة مشروعا قائما لدى (أبوصالح)في تحقيق الانتصار,ففي الحلقة(31)والاخيرة تأتي قوة عسكرية تعتقل(ابوصالح)من منزله ,حتى يجد نفسه في مواجهة الضابط الصهيوني فيتساءلالأخيرفيما اذا كان الشخص الموجود امامه(ابوصالح)الشخصية التي يقصدونها ام مجرد تشابه اسماء في إشارة الى اهمية الدور الجهادي الذي خلده كقائد ورمز للمقاومة ,فيجيبه (ابوصالح) بانه هونفس الشخص المطلوب لديهم(بلحمه ودمه),ثم يتابع الضابط الحوار معه بالقول(لقد انتصرنا يا ابوصالح)فيجيبه الاخير(واحنا بعدنا موجودين وزاد عددنا)ثم يعاود الضابط(لازم اتضحلك أن الكثرة وحدها لاتعني شيء)فيقاطعه(ابوصالح)(الحرب ما انتهت والزمن ماخلص)وحتى نهاية المشهد الذي يتم فيه أخلاء سبيل(ابوصالح)تكون فكرة الحوار ان ما الت اليه الاحداث وظروف النكبة لم تنهي القضية الفلسطينية بل ستكون حاضرة دائما ومتجددة في رسالة ضمنية الى الاجيال التي ستكمل مشروع المقاومة حتى استرجاع الأرض.

لقد بدى الاصرار والتحدي واضحا لدى (ابوصالح)رغم الضيم والحيف الذي لحق بهم كذلك يعطي المشهد قوة ناعمة لخصت حلقات المسلسل أسوة ببقية المشاهد الأخرى في خلق التعاطف مع الشخصية وتأييد مشروعها الوطني الذي سعى العمل الفني الى اظهاره وترسيخه في ذهن المتلقي عقليا ووجدانيا .

شخصية علي صالح:

تركزت أهمية شخصية(علي) في دورها البارز ضمن مجرى الاحداث وعلى مستويين

أولا:تبنيه دور (الراوي) حيث انطلقتالحكاية بصوته (راويا)ومعلقا على أهم تفاصيل البناء الدرامي معطيا لمحة عامة عن طبيعة المكان والزمان والشخصيات فضلا عن التفاصيل التاريخية الموثقة لأحداث القضية الفلسطينية مرورا بالنكبة ومابعدها .

ثانيا:لقد كان للشخصية دورا ومساهمة في صناعة الحدث لمشاركتها الشخصيات تفاصيل المعاناة باعتباره شاهدا على ماجرى فنرى بداياته الطفولية ضمن محيط أسرة فقيرة كادحة لم يكن بمقدورها توفير أبسط مقومات العيش الكريم وكل ذلك بسبب الاحتلال الانكليزي الذي فرض على الفلاح الفلسطيني ضرائب باهظه انعكست سلبا على طبيعة حياته وزادته معاناة وشقاء وكل ذلك مهد الطريق لتسليم الأرض للصهاينة .

لقد ترجمة معاناة شخصية (علي) دراميا الظروف القاهرة التي رافقت مسيرته التعليمية رغم ماتتمتع به من ذكاء وحرص شديدين جعلته مصدرتألق علمي ومعرفي بين أساتذته وزملائه ,لقد امتلكت شخصية(علي)فكرا ووعيا وأدراكا جعلت منه شخصية يمكن التعاطف معها والتأمل برؤيتها ولغتها الادبية في تحليل الاحداث ونقل مضمونها الى المتلقي .

شخصية رشدي

أتصفت الشخصية بأبعاد ومزايا إنسانيةوفكرية أهلتها لأن تتبوأ دورا بطوليا في الاحداث ,كونها نشأت(اجتماعيا)يتيمة الأب(الشهيد) وتعاني العوز والفقر الذي الم معظم العوائل الفلسطينية القروية .

أتسمت شخصية(رشدي)بالبساطة والتواضع وحسن الأخلاق كما انعكست ظروف اليتم وافتقاده لوالديه على سلوكه الشخصي فخلقت أنسانا حساسا مرهف الشعور تجاه المواقف التي تذكره بحنان الأسرة فضلا عن المشاعر الوطنية الجياشة لديه .

في الحلقة الأخيرة(31)يتحول الشعورالى واقع فبعد أن يتم اجتياح المخيم من قبل دورية صهيونية يتم اخراج جميع الشباب والاطفال اليافعين والتنكيل بهموكان(رشدي)من بين المعتقلين بيد ان الشخصية تمر بمرحلة (التحول والادراك)عندما يقوم الضابط الصهيوني بضرب ابن خاله الصغير بطريقة عنيفة وامام مرأى الجميع دون أن يستطيعوا التدخل وإنقاذه فتتولد (صدمة كبرى)لديه بعد أن يرى(ابن خاله)طريح الفراش وسط غضب وحزن خاله وأهله ,فيخرج مهموما وغاضبا بين أزقة المخيم المملوءة بالشعارات التي تنادي بتحرير(فلسطين)وحينها تستيقظ في ذاكرته الصور المؤلمة بانفصاله عن والدته حيث يقوم بتمزيق ورقة القبول بإكمال دراسته في (باكستان)والتي حصل عليها مؤخرا ثم يتوجه الى(المغارة)مخبئه السري حينما تضيق به الدنيا فيستخرج قطعة السلاح ويخرج ليقاتل بها المحتلين الصهاينة حيث يكون قرارا حاسما لديه بضرورة الجهاد تاركا احلامه بالدراسة وغيرها لما بعد زوال الاحتلالوينتهي المسلسل.

لقد استطاعت الشخصية ان تفجر القوة الناعمة للمسلسل من خلال تلخيص فكرة ضرورة أستمرار المقاومة عبر الأجيال القادمة .

2- القوة الناعمة تتمظهر من خلال الإبهار الصوري في الكشف عن الجماليات والهوية المكانية.

أظهرت مشاهد المسلسلإبهارا صوريا تمثل بالجماليات المكانية للبيئة الفلسطينية تلك الطبيعة الساحرة التي تقوم عليها الأرض ,فالأحداث في بداية المسلسل تم التمهيد لها في صورة مبهرة متعت نظر الرائي في جمالها الطبيعي حيث ظهرت لنا قرية فلسطينية صغيرة في مكان وزمان محدد تحيط بها أشجار الزيتون والنباتات البرية وتحاذي الجبال الشاهقة في منظر يبعث على البهجة والسرور حيث أعطت دلالة الهوية المكانية لفلسطين (بلد الزيتون)بطبيعتها الخلابة .

لقد عمقت الصور المبهرة علاقة الفلسطيني بأرضه وخاصة بالنسبة للفلاح المرتبطة جذوره بجذور الأرض والمرتوية بعرق جنيه ومعوله الذي لايتوقف عن رسم خارطة وجوده وارثه التاريخي فهو الحارس الامين والمدافع القوي عن الأرض التي نشأ منها وأمتزج جسديا وفكريا ووجدانيا .

بيد أن الصورة المبهرة بجمال الطبيعة لم تكن سائغة بالنسبة للقرويين الذين عانوا الهم والحزن والشقاء بسبب سياسات المحتل فلطالما ارتسمت في أذهانهم صورة شاحبة كونها مثقلة بالمنغصات ونستشف ذلك من خلال تعبير الشخصيات وما نراه كواقع ملموس .

فبالرغم من الإبهار الصوري لجمال الطبيعة الذي شاهدناه في بداية المسلسل(الحلقة 1)يخبرنا(الراوي)أن تلك الصورة الجميلة في ظاهرها لم تكن بالنسبة للقرويين أنفسهم سوى واقع مرير في إشارة للظروف القاسية التي عاشوها تلك الفترة ,لقد استطاعت المقدمة الاستهلالية بصوت(الراوي)ان تعطينا تصورا واضحا عن العلاقة القائمة بين جمال المكان وقبح الاحتلال الذي سردت تفاصيله حلقات المسلسل ,ويتضح ذلك التصور على لسان شخصية(علي)عندما يتحدث في تعبيره الإنشائي عن طبيعة الحياة في الريف(الحلقة الخامسة)والتي يوضح فيها المعاناة والشقاء الذي يتعرض له المزارع الفلسطيني مقابل قروش قليلة يحصل عليها بسبب الضرائب الباهظة المفروضة عليه وسببها السياسة التعسفية التي سعت بريطانيا من خلالها مصادرة الاراضي وإعطائها لليهود ويختتم تعبيره الانشائي بعبارة(ما أجمل الريف وما أشقى حياة الفلاح).

لقد استطاعت جماليات الصورة أن تعطي انطباع القوة الناعمة التي تخاطب ذهن المتلقي ووجدانه لكي يشعر بالأسى على مصير الأرض الجميلة والشفقة على مصير أبناءها الذين جردوا من حق امتلاك تلك الأرض الخلابة بطبيعتها والتي لم يتبقى منها سوى الذكريات فجمال الأرض يقابلها قبح الاحتلال الغاصب.

3-تتبع القوة الناعمة من أسلوب المعالجة الإخراجية والمتضمن التوظيف الرمزي والدال لوحدات التعبير البصري على المستوى التكويني للقطة والمشهد والذي يفجر المحتوى الدرامي وإيصال رسالة العمل الفني.

عبرت دلالات الصورة من خلال اللغة الإخراجية عن قوة ناعمة لخصت الكثير من الرسائل المراد إيصالهاللمتلقي ,لقد أستطاع المخرج أن يوظف أمكانيات الصورة ودلالاتها التعبيرية موضحا فكرة المشهد والمضامين

المبتغى أطلاقها ,ولا سيما المشاهد المرتبطة بالشخصيات الرئيسية والاحداث المصيرية الهامة .

في الحلقة(5)يقوم أحمد(ابوصالح)بمغادرة القرية ليلا تحسبا لمداهمة الإنكليزواعتقاله بعد اشتباكه المسلح معه بعض افرادها على تخوم القرية,حيث تظهره اللقطات يسير وحيدا في طرقات خارجية كذلك وضفت المشاهد الليلية في دلالة فنية أعطتتعبيرا عن الهم والحزن الذي يملأ قلبه وكذلك المجهول وهو يغادر القرية ففي اللقطة الاولى لمشهد مغادرته يسير طريقا طويلا بدلالة الظلام الذي اختفت فيه الشخصية (السير باتجاه عمق اللقطة)ثم تمزج اللقطة مونتاجيا مع لقطة أخرى(نار مشتعلة)فتبدوا الشخصية في داخل كرة النار والتي أراد بها المخرج اعطاء دلالة الاحتراق الذاتي للشخصية واللوعة التي في داخلها (يرافق الصورة صوت موال فلسطيني حزين) ومن الممكن ان تعطي أيضا دلالة النار الرمزية للاحتلال والخطرالقادم الذي يوشك ان يحرق الجميع .

أما في الحلقة(6)يدخل(أحمد)السجن نتيجة مشاجرة مع مستوطنين يهود فيتعرف على شخصية(سعدي أحمد)المسجون بسبب زرعه عبوة ناسفة وتفجيرها تحت عجلة دورية عسكرية محتلة ,والمفاجأة عندما يعلم أن (سعدي) قد حكم عليه بالإعدام ,حيث يظهر(سعدي)مرتديا بدلة الإعدام الحمراء في لقطة متوسطة لوجهه وهو ينظر بشموخ خارج السجن والضوء يملأ وجهه ثم تنتقل الكاميرا بحركة بانورامية ل(أحمد)وهو ينظربرهبة لمصير(سعدي),لقد استطاعت دلالة اللقطة أن تظهر(سعدي) بصورة البطل الذي ينتظر موعد ارتقائه شهيدا لملاقاة وجه ربه (دلالة الضوء)كذلك الدور الذي ينتظر (أحمد)للسيرخلف طريق الأبطال والذي ارتسمت دلالة الكاميرا بحركتها البانورامية للربط بين الشخصيتين,وبعد تنفيذ حكم الإعدام رميا بالرصاص تنتقل الكاميرا ل(أحمد)وهو يردد عبارة(أنا صاحب الدم يا سعدي)حيث تبدأ شرارة المقاومة متقدة في ذهن (أحمد).

في الحلقة(10)تتكشف خيانة(أبوعزمي) بتواطؤه مع الإنكليز لتحطيم الثورة الفلسطينية والتآمر على رموزها مما يتسبب بصدمة عنيفة لابن اخيه(محمد)الذي كان يرى فيه قائدا ثوريا خاصة بعد ان تتكشف الحقيقة لديهبرؤيته مع الضابط الإنكليزي في داخل المعسكر,فيعود غاضبا الى منزل عمه ويبدو انه يخطط لفعل شيء ما ويقع نظره في تلك الأثناء على (أبنة عمه

)التـي ينـوي الـزواج بهـا ,ألا أن ثـورة انفعالـه تجعلـه يهـم مسـرعا بـالخروج ,لقـد عـولج المشـهد بـدالات بصـرية أعطـت حجـم الصـدمة النفسـية بداخلـه ومصـير علاقتـه (بأبنـة عمـه) ,فعنـدما يتبـع عمـه نحـو المعسـكر الانكليـزي للتأكـد بنفسـه يظهـر فـي حيـرة مـن امـره حيـث تظهـره الصـورة محاطـا بـين جـذعي شـجرة كبيـرة ضـمن منظـور (لقطـة عامة)لقـد أصـبح بدلالـة الصـورة مضـغوطا بـين قضـيتين فأمـا أثبـات صـحة الخيانـة أو نفيهـا ,أمـا مصـير علاقتـه بابنـه عمـه فتتـأزم بدلالـة نافـذة الشـباك التـي تشـبه السـجن المقيـد للشخصـية فتعطـي انطباعـا ان العلاقـة محكـوم عليهـا بالفشـل ويتحقـق ذلـك بالفعـل عنـدما يقـوم فـي ليلـة زفافـه بمباغتة عمه وأطلاق النار عليه.

كـذلك تتضـح دلالـة الصـورة وتعبيريتهـا فـي المشـاهد الاخيـرة للمسلسـل الحلقـة(31)عنـدما تقـوم الدوريـة الصـهيونية باقتحـام المخـيم واقتيـاد مـن فيـه(الرجال والفتيـان)بقوة السـلاح والتهديـد بغيـة التنكيـل بهـم وإرهـابهم وهـو مايجعل(رشـدي)يتخذ قـرارا مصـيريا (ينظرتحليـل شخصـية رشـدي وسـرد المشـاهد الأخيرة)لقـد أعطـت اللقطـات دلالات صـورية لخصـت فكـرة المسلسـل وحـددت مصير(رشـدي)حيث أظهرتـه اللقطـات يـركض بـين أزقـة المخـيم والشـعارات الفلسـطينية تمـلا الجـدران تطالـب بتحريرفلسـطين ,كـذلك الـذكريات المؤلمـة(فلاش بـاك) التـي عصـفت بذهنـه بسـبب النكبـة,أما المشـهد الـذروي الاخيرلـه يكـون فـي المغـارة, فبعـد أن يقـوم باستخراج(السـلاح)بين ركـام الحجـريهم مسـرعا للخـروج مـن الكهـف ثـم يقـف خارجـا والسـلاح بيـده فـي (لقطـة عامـة) يظهـر ان الشخصـية قـد خرجـت للنـور مـن ظلمـة الكهـف الـذي يـراد بـه دلالـة الخـروج مـن ظـلام الاحـتلال الـى نور(شـمس)الحرية التـي لايمكـن ان تتحقـق ألا بالسـلاح وهـو الطريـق المفـروض علـى الاجيـال الجديـدة .لقـد أعطـى المشـهد تفسـيرا لأحقيـة الفلسـطيني بحمـل السـلاح جـراء ماعانـاه مـن حيـف وظلـم فمـا أخـذ بـالقوة لا يسـترد الا بـالقوة فـي إشارةلاسـتمرار الكفـاح المسـلح سـبيلا وحيدا للخلاص .

الفصل الرابع:النتائج والاستنتاجات

النتائج:-

1. تحققـت القـوة الناعمـة فـي المسلسـل مـن خـلال دور الشخصـيات الدراميـة فـي نقـل رسـالة العمـل الفنـي ومحتـواه الـدرامي , وبـالأخص الشخصـيات

الرئيسية حيث مثلت شخصية أحمد(أبوصالح)صفات إيجابية عديدة ومنها الطابع الشعبي القريب من نبض الشارع كذلك تميزت بصفاتالإنسانية ,الشجاعة,حب الوطن,التضحية التي رسمت خطا من الصور الذهنية لدى المتلقي حول طبيعة الشخصية ومشروعية أهدافها وتوجهاتها ,في حين أتصفت شخصية(علي)بالثقافة والوعي والأدراك وجذوره الوطنية والريفية المرتبطة بالأرض والتي عبر عنها سرديباعتباره (صوت الراوي)على تفاصيل الحكاية فضلا عن الوظيفة الدرامية للشخصية في مجرى الأحداث,أما شخصية(رشدي)فقد امتلكت مواصفات خاصة بسبب أبعادها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية اهلتها لأن تسيطر على مساحة مهمة من الأحداث وتطور الصراع مما عزز من اهميتها ورسم صورتها الذهنية الخاصة.

2. أستطاع الابهار البصري ان يظهر قوة ناعمة للمسلسل من خلال الكشف عن جمال الطبيعة الفلسطينية وهوية أهلها وتأريخهم وتراثهم الخالد وسر تعلقهم بالأرض .
3. حملت المعالجة الإخراجية الكثيرمن الدلالات الصورية المفجرة لمحتوى المشهد وفكرة المسلسل خاصة في الحلقات(ح1,ح4,ح5,ح6,ح10,ح27,ح31)حيث تم التعبير عن طبائع الشخصيات وانفعالاتها والاجواء العامة المحيطة بالأحداث ,كذلك تلخيص رسالة المسلسل كما في مشاهده الذروية الأخيرة(ح31) التي وثقت الاحداث في صور وعلامات وذكريات أريد بها الخروج بحقيقة معينة وملامسة عقل ووجدان المتلقي في قضيته .

الاستنتاجات

1. تتمظهر القوة الناعمة من خلال أدوار الشخصيات الدرامية بما تحمله من مواصفات في رسم صورتها الذهنية لدى المتلقي .
2. يعزز الابهارالبصري من تأثير القوة الناعمة من خلال الكشف عن جماليات المكان .

3. اللغة الاخراجية عامل حاسم في تحقيق القوة الناعمة للمسلسل من خلال الكشف عن طبائع الشخصيات ومصائرها والتعبير عن محتوى المشهد وايصال رسالته .
4. تمتلك الدراما التلفزيونية لغة فنية وامكانات تعبيرية تضاهي وسائل الاعلام الاخرى في خلق قوتها الناعمة .
5. تعتبر الموضوعات السياسية الاكثر رواجا في خلق تأثير القوة الناعمة في الدراما العربية لحاجة المتلقي العربي الى مراجعة قضاياه المصيرية وسط الازمات والتحديات المتصاعدة .

التوصيات :-

في ضوء الاستنتاجات التي خرج بها الباحث , يرى ضرورة تحديد بعض التوصيات وايجازها بما يلي :-

1- تطوير الامكانيات الفنية واساليب التعبير المرئي والمسموع لخلق تأثير القوة الناعمة في الدراما التلفزيونية .

2- اعتماد الافكار والموضوعات التي تلامس اهتمامات المتلقي وتعزيز هويته الوطنية والقومية .

3- خلق لغة تعبير فنية بنكهة محلية يراعى فيها اختيار الشخصيات والاماكن والتراث والعادات والتقاليد.

المقترحات :-

1- اجراء دراسة عن القوة الناعمة في الدراما التلفزيونية وابراز الجوانب المختلفة الاجتماعية , الاقتصادية , التراثية , البيئية , الخ.....

2- اجراء دراسة عن القوة الناعمة من خلال المعالجة الفنية للشخصيات الدرامية .

3- اجراء دراسة عن القوة الناعمة من خلال الموضوعات التأريخية

قائمة المصادر والمراجع

1- البنا، (دعاء احمد) ، دراما المخابرات وقضايا الهوية الوطنية ، القاهرة : العربي للنشر والتوزيع ، 2019

2- السيد ،(محمد عبدالبديع) ، دور الدراما في تكوين الصورة الذهنية للمتدين لدى الشباب المصري ،القاهرة: مجلة كلية الأعلام وتكنلوجيا الأتصال ، 2017

3- الغذامي ،(عبدالله) ،الثقافة التلفزيونية ، المغرب: الدار البيضاء ، 2004

4- القليني ،(سوزان) ، الأتصال ووسائله ونظرياته ، الأمارات: دار النهظة العربية ، 2007

5- أسابير،(ارثر) ، وسائل الاعلام والمجتمع ،ترجمة صالح خليل ابواصبع ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2012

6- بن يعقوب،(مجد الدين محمد) ، القاموس المحيط ، بيروت:دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر ، 2003

7- بوجز،(جوزيف) ، فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبدالله ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1995

8- جولي،(مارتين)، مدخل الى تحليل الصورة ، ترجمة علي اسعد ، دمشق:دار الينابيع ،2011

9- خلوصي ،(ناطق)، الدراما التلفزيونية العربية ،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ،2000

10-ستابز،(دونالدز) ، السينما الأمريكية ، ترجمة نورالدين الزراري ، القاهرة:دار المعارف ، 1981

11- عبدالحميد،(شاكر) ،عصر الصورة ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، 2005

12- عطوان،(فارس) ، الفضائيات العربية ودورها الأعلامي ، عمان: دار أسامة للنشر ،2008

13- علي،(سامية أحمد)، اسس الدراما الاذاعية ، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية ، 2009

14- عيسى،(مها طاهر)، نظرية القاريء ،بغداد : دار الكتب والوثائق ، 2008

15- غردلز،(نيثان) ومايك ميدافوى ، الأعلام الأمريكي بعد العراق حرب القوة الناعمة ،ترجمة وتقديم بثينة التاصري، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2015

16- مشذوب،(علاء) ، توظيف السينوغرافيا في الدراما التلفزيونية ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 2012

17- مشذوب،(علاء)، الصورة التلفزيونية ، عمان : دار الأيام للنشر والتوزيع، 2015

18- مصطفى(ضياء)، السخرية في البرامج التلفزيونية ، بغداد: دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، 2014

19-معوض،(علي جلال)، مفهوم القوة الناعمة وتحليل السياسة الخارجية ، القاهرة: مكتبة الأسكندرية ،2019

20-ناي،(جوزيف) ، القوة الناعمة وسيلة النجاح في السياسة الدولية ، ترجمة محمد توفيق البجيرمي ، الرياض:مكتبة العبيكان، 2007

المصادر الألكترونية

1- العيسى،(ميثاق مناحي) ، الدراما العراقية وتجليات القوة الناعمة

https://fcdrs.com/polotics/785

2- بدون مؤلف ، التوظيف السياسي لصناعة السينما والدراما في المنطقة

/https://www.futureuae.com/futureuae-backup.tar

3- حبوشه،(محمد) ، التوظيف السياسي للدراما التلفزيونية ضرورة حتمية

https://www.google.com/amp/s/m.youm7.com

توظيف الاشكال الهندسية ودلالاتها في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية (لعنة بيضاء انموذجاً)

اية وسام حمزة
أ. م. د شيماء حسين طاهر
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

Dr. Shaymaa Hussein Taher
University of Babil، College of Fine Arts
fine.shamaa.hussan@uobabulon.edu.iq
+9647832563274

الكلمات المفتاحية /التوظيف، الشكل الهندسي، التقنيات

ملخص البحث

كان للأشكال وهندستها اثر كبير في تقديم الموضوعات على مدى عدة مراحل فنية وفلسفية، فحرص الفنان على اتخاذ معطيات معرفية وفنية وتقنية تشكل منطلقاً مفاهيمياً الغرض منه تحقيق تغيير في القواعد الثابتة، لكسر افق التوقع لدى المصمم المسرحي والمتلقي من اجل الوصول الى المتعة والدهشة الجمالية التي تحمل عدة إبعاد ودلالات.

ولقد احتوى البحث على أربع فصول، تناول الفصل الاول مشكلة البحث التي حُددت بالسؤال التالي: ماهي الوظيفة الجمالية للأشكال الهندسية في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

واهمية البحث تكمن في فهم طريقة توظيف جمالية الاشكال الهندسية في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر، لكونها ضرورية لتعزيز الاشتغالات التقنية في العرض المسرحي، الى جانب ذلك تعطي هذه الدراسة خصوصية جمالية، كما احتوى هذا الفصل على هدف البحث الذي اقتصر على التعرف على الوظيفة الجمالية للأشكال الهندسية في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

اما الفصل الثاني فقد شمل الاطار النظري والدراسات السابقة وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات وضم الاطار النظري محورين فكان المحور الاول: الاشكال الهندسية مفاهيمياً (فلسفياً) اما المحور الثاني: المدارس التي تضمنت الاشكال الهندسية اما المبحث الثاني فقد تضمن محورين المحور الأول دلالات الاشكال

الهندسية ورمزيتها اما المحور الثاني فقد تضمن دراسة الاشكال الهندسية في عروض المسرح العالمي العربي.

اما الفصل الثالث فشمل (اجراءات البحث) المتمثلة بمجتمع البحث وعيناته التي اختيرت بالطريقة القصدية وأعتمده الباحثان مؤشرات الاطار النظري بوصفها اداة للتحليل ضمن منهج وصفي (تحليلي) فكانت العينة المختارة عرض مسرحية (لعنة بيضاء)، في حين جاء الفصل الرابع بالنتائج ومنها:

1- اعتمدت التشكيلات الهندسية بالدرجة الاساس على الضوء والفضاء المتاح وفق تنوعات التكرار والانسجام والتوازن ورسم الوحدات الهندسية التي كانت مكملة للحدث المسرحي كما في عرض مسرحية (لعنة بيضاء).
2- حددت الاشكال الهندسية وعلاقتها بالإضاءة المسرحية المسلطة عليها في عرض مسرحية (لعنة بيضاء) قيمة للعناصر الشكلية وتركيبها في التكوين الهندسي فأثر التكوين الهندسي على مستوى كل تلك العناصر التقنية.

ثم الاستنتاجات ومنها:

1- صنعت الاشكال الهندسية لمنظومة العرض المسرحي صورا تشكيلية مستجدة اسهمت في جذب الانتباه والاحساس الجمالي والفني للمتلقي.
2- انتجت الاشكال الهندسية من (لون، شكل، خط)، ايقاعا متنوعا ومتحولا في الحركات الهندسية التي تم توظيفها في المسرح.
3- بلورة الاشكال الهندسية شكلا جديدا مغايرا في تصميم وفتحت فضاءً جديدا للعرض المسرحي.

وأخيراً وضعت الباحثان التوصيات والمقترحات والمصادر والملاحق، ثم الملخص باللغة الإنكليزية.

techniguees, shapes handasia, empolyment

Abstract

Shapes and their engineering had a great impact on presenting topics over several artistic and philosophical stages. The artist was keen to adopt cognitive, artistic and technical data that constitute a conceptual starting point for the purpose of achieving a change in the fixed rules, to break the horizon of expectation for the theatrical designer and the recipient in order to reach the aesthetic pleasure

and astonishment that carries several dimensions and connotations.

The research contained four chapters. The first chapter dealt with the research problem, which was defined by the following question: What is the aesthetic function of geometric shapes in the techniques of contemporary Iraqi theatrical presentation?

The importance of the research lies in understanding the method of employing the aesthetics of geometric shapes in the techniques of contemporary Iraqi theatrical presentation, as they are necessary to enhance the technical work in the theatrical presentation. In addition, this study gives an aesthetic specificity. This chapter also contained the aim of the research, which was limited to identifying the aesthetic function of geometric shapes in contemporary Iraqi theatrical presentation.

The second chapter included the theoretical framework and previous studies and the indicators that resulted from the theoretical framework. The theoretical framework included two axes. The first axis was: geometric shapes conceptually (philosophically). The second axis was: schools that included geometric shapes. The second topic included two axes. The first axis was the connotations and symbolism of geometric shapes. The second axis included a study of geometric shapes in Arab world theater performances. The third chapter included (research procedures) represented by the research community and its samples that were chosen intentionally and the researchers adopted the indicators of the theoretical framework as a tool for analysis within a descriptive (analytical) approach. The selected sample was

the play (White Curse), while the fourth chapter came with the results, including:

1- The geometric formations relied primarily on light and available space according to the variations of repetition, harmony, balance, and drawing of geometric units that were complementary to the theatrical event, as in the play (White Curse).
2- The geometric shapes and their relationship to the theatrical lighting directed at them in the play (White Curse) determined the value of the formal elements and their composition in the geometric composition, so the geometric composition affected the level of all those technical elements.

Then the conclusions, including:

1- The geometric shapes of the theatrical performance system created new formative images that contributed to attracting attention and the aesthetic and artistic sense of the recipient.
2- The geometric shapes of (color, shape, line) produced a diverse and changing rhythm in the geometric movements that were employed in the theater.
3- The geometric shapes crystallized a new, different form in design and opened a new space for the theatrical performance.

Finally, the researchers put forward recommendations, suggestions, sources, and appendices, then the summary in English.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

أولاً:- مشكلة البحث :

تعد الوظيفة الجمالية واحدة من الانساق التي تلعب دور أساسي في توصيل الخطاب الجمالي لذا فان الغرض او الهدف الذي يلعبه الفن سوى كان في التصميم من خلال استخدامها الأشكال الهندسية التي تعتمد علية تقنيات العرض في بث خطابها الجمالي واستثمارها تلك الأشكال مثل الدوائر والمثلثات والمستطيلات في تصميم سينوغرافيا وإعطاء العروض مظهرا جماليا مميز وكما أيضا يستخدم الشكل الهندسي في تصميم الإضاءة لتكوين أنماط وظلال مميزه تسهم في إثراء فن الأداء لذ تشكل الوظيفة الجمالية للشكل الهندسي احد الاهداف التي يسعى اليها المصممون لكونها تعطي حرية التعبير عن افكارهم ومشاعرهم بما تحمله تلك الاشكال من دلالات رمزية وتأويليه تسهم في اثراء خطاب العرض لكون الشكل الهندسي يحمل معاني ودلالات ورموز مختلقة من ثقافة الى اخرى فهناك من ينظر الى الشكل الدائري رمزا الى الاتصال والانسجام بينما يعتبر المثلث رمزا للتوازن والاتزان لذلك تعد وظيفة الشكل الهندسي في العرض وظيفة تأويلية تعتمد على السياق والتجربة الشخصية لذا فان الشكل في يلعب ادوار متعدد الوظائف من خلال قدرة المصمم او المخرج في استثمار هذا الشكل جماليا فالدائرة تعني توحي الاتصال الروحي والبعض يراها كرمز للعزلة كذلك يلعب الشكل دور في توصيل المناخ والجو النفسي ففي بعض الاحيان يمثل الشكل الهندسي مصدر قلق او خوف في الحالات التي تكون الاشكال المستديرة مرتبطة بالأمان والاتصال بينما تشكل الاشكال الحادة التي ترتبط بالتوتر او الصراع الداخلي لذا فان وظيفة المصمم المسرحي التقني هو معرفة تلك الاشكال بما تشكل من دلالات نفسية ورمزية لإعطاء بلاغة جمالية للعرض المسرحي لهذا السبب سعى العروض الحديث الى اعتماد الاشكال الهندسية وخلط فيها العناصر الشكلية مثل اللون والخطوط والاشكال الهندسية والتناظر والتوازن والتناسق لتحقيق المتعة الجمالية التي تبثها رسالة العرض وبما ان الأشكال الهندسية تتخذ معطيات معرفية وتقنية تشكل منطلقا مفاهيميا يسعى الى خلخلة القواعد الثابتة من خلال ما يهدف اليه الشكل من العمل على كسر افق التوقع لكسر المؤلف في التصميم والوصل بالعرض الى الدهشة الجمالية التي تسعى رسالة العرض لتحقيقه لذا فالسؤال الذي يطرحه البحث هو: ما الوظيفة الجمالية للاشكال الهندسية ؟ وكيف تمثلت في تقنيات العرض المسرحي العراقي؟

ثانياً: - أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي من خلال كيفية مدى توظيف جمالية موضوعه الاشكال الهندسية في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر باعتبارها مكملات ضرورية لتعزيز الفكرة التقنية لإخراج عرض مسرحي، الى جانب ذلك تعطي هذه الدراسة خصوصية جمالية، وأما الحاجة إليه فتكمن في أنه يفيد المختصين والباحثين في المجال التقني المسرحي و توظيفها جماليا من طلبة المعاهد وكليات الفنون الجميلة.

ثالثاً:- هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى : التعرف على الوظيفة الجمالية ودلالاتها بالشكل الهندسي في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر بطريقة تقنيه فنية.

رابعاً: - حدود البحث

1- الحد الزماني (2024)
2- الحد المكاني: (العراق: بابل).
3- الحد الموضوع :الأشكال الهندسية ودلالتها في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر.

خامسا:- تحديد المصطلحات:

اولا: الاشكال لغة:

عرفه (محمد بن ابي بكر الرازي) في مختار الصحاح حول الشكل "بالفتح و الجمع (أشكال) و(شكول) يقول هذا أشكل بكذا أي أشبه " (الرازي، 1989، ص302)

"تصورخ تماثلاً وتوافقاً صورة الشيء المحسوسة اوة المتوهمة ويراد به غالباً ما كان من الهيئات" (لويس معلوف، 1956، ص398)

اصطلاحاً:

يعرف(هربرت ريد) الشكل بأنه " الصورة أو التجريد الذي يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة. (هربرت ريد '، ص37)

رابعا: الهندسية لغة :

وتعرف "(الهندسة) العلم الرياضي الذي يبحث في الخطوط والابعاد والسطوح والزوايا والكميات أو المقادير المادية من حيث خواصها وقياسها أو تقويمها وعلاقة بعضها ببعض" (ابراهيم أنيس، 2004، ص997)

لقد عرفت الهندسةمن "(الهنداز) واصله بالفارسية(أنداز) ، يقال أعطاه بلا حساب ولا هنداز . ومنه (المهندز) الذي يقرر مجاري الفن والابنية إلا أنهم صيروا

الزاي سيناً، فقالوا مهندس لأنه ليس في كلام العرب زاي قبل الدال" (ابن منظور، 1999، ص146)

اصطلاحاً:

وعلم الهندسة عند المحدثين فرع من العلم الرياضي، "وهو العلم الذي يبحث في اوضاع الجسم واشكالها ، في خواص هذه الاشكال من جهة ماهي مستنتجة صورياً . لذلك قيل هو العلم الذي يبحث في خواص المكان من جهة ما هو ذو بعد واحد أو ذو بعدين أو ذو ثلاثة ابعاد**)** "جميل صليبا، 1982، ص524)

وهي كلمة" معرب اندازه ، القياس أبدلت الالف الاولى بالهاء والزاء بالسين واسقطت الالف الثانية فصار هندسة, وفي الاصطلاح هو علم يبحث عن احوال المقادير من حيث التقدير ، وصاحب هذا العلم يسمى مهندساً"**)** محمد علي التهانوي،1996،ص1744)

الاشكال الهندسية اجرائيا: هو الخطاب التقني والفني الذي يبثها الشكل بواسطة مجموعة من الخصائص الهندسية مثل الأبعاد والزاويا والضلوع لعكس بيئة العرض وتحقيق الوظيفة الجمالية.

الفصل الثاني

الاطار النظري

الاشكال الهندسية مفاهيمياً

أولاً:- المحور الاول : الاشكال الهندسية فلسفياً

تمثل الاشكال الهندسية في الفلسفة مجموعة من المفاهيم ورموز للكون والى النظام التي يعمل فيها العالم مما يعكس القوانين و الاسس التي يعمل فيهاالعالم في تشكل رموز للجمال والتناغم حيث يتجلى فيها النظام الذي يلعب به الشكل دور مهم في فهم الواقع ففي في الفلسفة اليونانية وهو جزء اساسي من الافكار الكاملة والاشياء الحقيقية حيث يعد العالم المحسوس مجرد نسخة من الاشكال الاساسية المثالية وهي انعكاس للواقع .

لذا يعد الشكل عند (طاليس) الذي تقوم فلسفته على" الاعتقاد ان العالم مصنوع من مجموعة من الاشكال الهندسية التي يمكن تحليلها وفهمها لذا تقوم فلسفته على وحدة الطبيعة والتنظيم الهندسي الذي يحكمها من خلال دراسة هذه الاشكال البسيطة التي من خلالها فهم الطبيعة والكون لذا فقد شكلت رؤيته للارض عبارة عن قرص مسطح مستوٍ يطفو على الماء " (ولترسنيس، 1984، ص29-30) ويعد مؤسس أقدم مدرسة في التأريخ وهي الايونية التي اعتبرت شكل من اشكال الهندسة المقدسة التي ارتكزت الى مبادئ الهندسة والتي تتضمن استخدام النسب الرياضية لانشاء تصميمات معقدة

وممتعة من الناحية الجمالية وكان مشهوراً بتعاليمه الرياضية والفلكية ويرد أسمه في إحصاء الحكماء السبعة.

كذلك يعد ديمقريطس الشكل الهندسي "اداة للتجريد والتفكير الفلسفي بدلا من تطبيقه على العالم المادي كان يرى الشكل الهندسي كوسيلة للتامل في الافكار الاساسية مثل الجمال والكمال والعدالة وليس فقد كوصف للظواهر الطبيعية كما فعل طليس لذا فان نظريات في تغيير الكون ووصف الارض بأنها تشبه جسماً أسطوانياً هندسياً وقال بعدد لا نهائي من العوالم الاخرى تسكنها أحياء مختلفة من الاشكال, ويرى إن المعرفة الوثيقة بالكم والمعرفة بالتجربة وظواهر الطبيعة ، تقوم نظريته على اساس أن الكون مكون من شيئين الذراء والخلاء واقترح طريقة لمعرفة تركيب المادة بأخذ قطعة من أي مادة وتقطيعها إلى أجزاء صغيرة ويسميها بالذرات وإنها تختلف في الشكل الهندسي والحجم وأن اشكال هذه الجسميات تختلف باختلاف الحجم"(ولترسنيس، 1984، ص29-30(

فالاشكال الهندسية عند الفيثاغوريينن ترمز الى الارقام الحسابية , فكل شكل يدل على عددمعين , فهذا المثلث يشير الى العدد او الرقم (3) والمربع الى الرقم (4) وهكذا ,ثم ان علم الحساب قد ارتبط بالهندسة عند فيثاغورس الا ان الهندسة المصطحة لم تصل الى مرحلة النضج في حينها وبالتالي لم يتم استغلالها واستثمارها بشكل كامل (اميره حلمي مطرالفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، 1998،ص47)

وأن فكرة الفيثاغوريين في تغيير شكل الاشياء، فان "العدد مادام هو الحقيقة المفسرة لظاهرة الصوت المحسوسة أو العقلية والعملية المفسرة للموجودات ليست المادة ولكن العدد الذي يمكن ان نعبر عنه بالشكل الهندسي، ويكون العدد حقيقة الاشياء من خلال الرجوع الى رواية أرسطو اذ يقول لقد عنى الذين عرفوا بالفيثاغوريين بالرياضيات وكانوا أول من افترض أن مبادئ الرياضيات هي أيضاً مبادئ جميع الاشياء ولاحظوا أيضاً أن الخواص والنسب التي تحد الانغام تعتمد على الاعداد فقد اقتنعوا بأن مبادئ العدد هي مبادئ كل شيء وتوصلوا الى أن السماء كلها ماهي إلا عدد وائتلاف، ثم نسب اليهم أرسطو مثلث العشرة هو الشكل الكامل الذي يحوي طبيعة الاعداد) "اميره حلمي، 1998، ص(74

وتمثل النقطة عند فيثاغورس هيئة او ذات وللسطوح غور والخط المستقيم والعرض وعندما تلحق النقطة بتغيير الى الخطوط ومنها الى السطوح تحمل عدة زوايا تعبر عن اشكالا هندسية يمكن القول ان الاعداد والاشكال عند فيثاغورس تحمل تاويلات عدة منها العاطفة والدين.

ومن هذ المنطلق يرى الباحثان ان الشكل يمثل التنظيم والترتيب في الكون والارقام في فلسفة فيثاغورس هي التي تحكم الكون وبالتالي فان الشكل يعبر عن هذه العلاقات وعد الاشكال الهندسية مثل المثلث والمستطيلات والدوائر مفاتيح لفهم العالم وتحديد قوانينه.

في حين اتخذ (افلاطون) (مجدي كيلاني، 2009، ص3)"موضوعات من العلوم الرياضية مادة لتأملاته الفلسفية وجاءت من تلك الموضوعات تحليلات لعلم الهندسة وعلم الحساب ونظرية المعرفة، وقد رفض المعرفة الحسية ونقد المعرفة الرياضية فتتمتع بقدرة عالية على التجريد وساعدت الانسان بالارتقاء من عالم الحس الى عالم المثل" (سلام جبار، 2009، ص2(

جمع أفلاطون بين العقلية الرياضية في فهم الكون وقال إن الجمال ليس كما يفهمه الناس تصويراً للكائنات الحية والطبيعة، بل هو موجود في أشكال هندسية ذات أحجام وتناسب وتناغم، وأن الجمال الذي كان يقصده كان جمالاً مجرداً عادياً ينتهي بالتأمل في الحقيقة الأبدية للجمال المطلق.

ويؤكد افلاطون " ان جمال الاشكال ليس كما يظن انه جمال الجسوم الحية والصور بل هو ايضا جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الاشكال ومن ثم يكون تركيبات رياضية تكتسب فاعليتها ونشاطها الجمالي لكونها تمثل الداخل والخارج بالمعنى البنائي نفسه بما هو مختزل وبسيط في منظومته البنائية على الرغم من التجريد في حين يتداخل الهندسي في هيكله التشكيلي بمرونة لانه يتركب تبعا لمفهوم الصورة الذهنية المتخيلة التي تعطي للشكل ابعادا وافاقا امتدادية واسعة يتجاوزها للسائد والمالوف" (وعد محمد حسوني، 2021، ص267)

وربط افلاطون الجمال بالشكل الهندسي وبين انها تعرف النفس والروح في تامل الوجود الحقيقي والمعرفة بصورة مستمرة ومثمرة ويعتبر الشكل من اكثر العناصر الاربعة التي يقوم عليها بناء العمل الفني فهو يتضمن, اشكال ذات طبيعة م يتافيزيقية, "فأفلاطون يميز بين الشكل النسبي والمطلق , وقد عنى أفلاطون بكلمة الشكل المطلق أو التجريد الذي يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والاشكال الصلبة التي تستخرج من مثل هذه الاشياء الحية بواسطة (المساطر والمربعات والقضبان الخشبية) ."(هيربرت ريد، 1998، ص37)

ويرى الباحثان ان افلاطون يؤكد على الباطن والجوهر ولا يهتم بالشكل لان الحقيقة عنده وراء الشكل الخارجي انطلاقا من قمة الوجود في عالم المثل , بينما ارسطو اعتبر الشكل هو الجوهر وهو المحتوى وهو الواقع ولا يعتقد بعالم المثل او تعددية المراتب فانصب اهتمامه على الشكل الذي هو الواقع.

اكد (سقراط)على ان جمال الاشكال الهندسية تنتج من حركة الخطوط المستقيمة والمنحنية والمتعرجة وغيرها من الانواع وهذه هي صفة الجمال الدائم وليس الجمال النسبي المحكوم زمنيا وفقا لاهداف وجوده , في حين يرى (أرسطو))محمد جديدي ، 2009) ان الشكل هو" العنصر الاساس والاهم في الفن, بينما المحتوى بمثابة العنصر الثانوي لأن ليست له القدرة على الاحاطة بكل جوانب الواقع والشكل في نظر أرسطو وكثيرين من الفلاسفة هو جوهر الواقع وإن كل مادة تتجه لأن تذوب في الشكل، فالشكل تحدده المادة ولكل ماده خصائص نوعية تسمح لها بالتشكل فمثلاً اشكال المسارح والبيوت تتعلق بالمواد المستخدمة سواء من الطين أو اللبن والشكل هو الذي يجعل الشيء المنتج أثراً فنياً") رياض عوض، 1994،ص61). فالشكل عند ارسطو يتمثل بافعال بالغة محسوسة تستجيب الى نسب وقياسات وحساب محدد.

فهو يمثل جوهراً أو ماهية مصورة وتتجسد هذه الماهيات بترتيب معين لتمثل أنماط ونماذج مختلفة نتيجة ارتباط العناصر بعلاقات تركيبية وإدراكية، وتكون اشكالاً حسية أو ذهنية كالأنظمة والبنى "ويتخذ الشكل خاصة ملموسة وتكمن امكانية الشكل في تحقيق رموز حسية يدركها المتلقي ويتفاعل معها و(المثلث) ناتج عن علاقة شديدة بين نقطة وخط وبناء و(الدائرة) هيئة محكمة منطوية الى الداخل ومركزها ثابت وتمثل الوجوه واقتصادية الشكل"**)** خديجة ناجي عامل، 2011، ص71)

في حين يذهب (هيغل) (عبد المنعم الحفني ، 1999)الى ان" الجمال الطبيعي بأنه التلاحم بين التشكيلات الطبيعية وبين المادة بالشكل في الطبيعة ملازم للمادة وهذا ما نجده في قطعة البلور الطبيعي الذي يعجب بتشكيلاته" (رمضان بسطاويسي، ص117)

ويصف الشكل الهندسي على انه دلالة تستخدم كرمز حيث ترمز الدائرة الى الحياة لديه وان الشكل الدائري لا يعد شكلا ناقصا بل اعتدى ذاته وان الاشكال الهندسية لا ترتبط بالزمان والمكان اي بعيد عن التقيد.

ولقد فرق(كانت) بين الجمال الخالص والجمال غير الخالص فأعتبر "الجمال الخالص فمثلاً هو الشكل الذي لا يثير فكرة أو تعبير ولا يحوي مضموناً مثل الاشكال الهندسية والزخارف أو في الايقاع الموسيقي الخالص ، أما إذا اقترن بفكرة أو منفعة فإنه يكون غير خالص") هديل بسام زكارنه ، ص41) يرى (كانت) ان الجمال الخالص هي فكرة مجردة بعيدة عن عالم الفهم او الحس مثل فكرة الله او الحرية وانما ترتبط بتصور ذهني ميتافيزيقي واقرب الاشياء المحسوسة لها الاشكال الهندسية.
(هديل بسام زكارنه ، ص42)

ويرى الباحثان ان الشكل المجرد من اي مضمون فهو جمال نقي وخالص وغيره جمال مشوب غير خالص.

واما (كروتشه) فقد عرف الفن بأنه "عيان أو حدس فقد لزم عن ذلك أولاً: ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو طبيعية كالضوء والصوت والكهرباء كما أنه لا يمكن أن رد الة مجموعة من الاشكال الرياضية أو الهندسية كالمكعبات والمثلثات وقد يكون من الممكن تقسيم الشكل المادي الى عناصر فيزيائية صغيرة بحيث تكون على سطح مغطى بالألوان والخطوط والالوان تكون في مجموعة مختلفة من العناصر اللونية والخطوط الى مجموعة من العناصر الخطية) "زكريا ابراهيم، 1966، ص43-44) آلف كروتشة بين الجمال وعلاقات هندسية مستندا الى الرافض الاول الغرض منها عدم تقيد الفن والذي يعنى فيزيائيالايمكن الفن معادلته علميا.

ويرى الباحثان ان للشكل في المسرح أهمية في التعبير فان الفلاسفة ومن خلال التأثير المزاجي للموضوع والترتيب التركيبي للعمل, يتطور الشكل مع تطور موضوع المسرحية بمظاهره المختلفة, هناك أنواع مختلفة من الأشكال، كل منها يعبر عن معنى مختلف عن الآخر، ومنها الشكل الثابت أو التكراري، فهو يعبر عن المواضيع التي تكثر فيه, تعبر الشكلية والمصطنعة والبرودة والشكل غير المنتظم عن موضوعات العشوائية والواقعية في الحياة, تعبر حرية الحركة والأشكال العميقة ومتعددة المستويات عن موضوعات الثروة والكرامة والنضج, يعبر الشكل الصلب عن موضوعات القوة والإرهاب واليأس, يعبر الشكل المنتشر عن اللامبالاة والتحدي والفردية.

ثالثاً:- المحور الثاني :المدارس التي تضمنت الاشكال الهندسية:

1- المدرسة التكعيبية :-

تعد المدرسة التكعيبية تيار فني فلسفي نشأ في القرن العشرين يهتم بتحليل الاشكال الهندسية والفضائية بطريقة هندسية . رفض القانون في فرنسا مبدأ تقليد الأشكال الطبيعية وبدأ في اختزالها إلى أشكال هندسية وإعادة صياغتها من جديد في صور بعيدة كل البعد عن عناصرها الأصلية ، "وتعتبر هذه الفكرة هي امتداد لأعمال الفنان "بول سيزان" الذي رأى في الاشكال الطبيعية مساحات هندسية مبسطة وتمكنوا الفنانون من تطوير افكارهم الهندسية فشاهدوا المكعبات والاسطوانات والاشكال المخروطية في الاشكال الطبيعية" (هاني محمد فريد، 2015، ص166) اعتمدت التكعيبية على الشكل في المقام الأول واللون في المقام الثاني، فبدأوا ينظرون إلى الواقع على أنه أشكال خالية من البقع اللونية.

كما" استطاعت التكعيبية أن تسجل تحولات مهمة في الشكل على يد الفنانين(بيكاسو وبراك) إن انتقلا من نزعة التحليل الى التأكيد على النزعة التركيبية وشمول الاشكال بمنظومة هندسية وخطوط حادة كالتقاطعات، ومن التحولات البناية التي احدثتها في الشكل قامت بإذابة واقعية الشكل المادية وإحلال شكل جديد لا ينهض على المفاهيم الفكرية والفلسفية التي تؤكد جمال الاشكال الهندسية حيث أخضعت الشكل الفني الى منظومة عقلية هندسية لا حسية " (ايمان فرغلي، 2016، ص217)

اتخذت التكعيبية موضوعه كنقطة انطلاق واستخرجت منه الخطوط المستقيمة والأقواس والأشكال ثلاثية الأبعاد باستخدام المساطر" وحل بيكاسو مشكلة البعد الثالث باستخدام الخطوط المائلة التي تدل على العمق والخطوط المقوسة تدل على الحجم ، وبهذا تتراكب الاشكال فوق بعضها البعض وتداخلها يساعد العقل على التركيز على مجموعة الصور كتكوين" (هديل هادي، ص207)

ويرى الباحثان ان المدرسة التكعيبية تاثرت بشكل كبير في مجال المسرح حيث استخدمت مبادئها الهندسية في تصميم المسارح والديكورات المسرحية وقدمت مساهمات في تطوير تصميم المسارح التي تعكس التناغم الهندسي والتوازن في فضاء المسرح.

2- المدرسة المستقبلية :-

بالرغم من ان الحركة المستقبلية ترتبط اساسا في اذهان الكثير بالفنون الا ان يعطى روادها الاوائل اهتماما كثيرا بالدراما المستقبيلية . "وقدركزوا على العالم الخاص الداخلي للعقل الانساني وانفصالهم عن العالم الواقعي او الموضوعي وذلك عن طريق تكنيك الرمز والاستعارة والتحول الى التجريد التام واللامنطق واستخدام تكنيك التاثير الحسي المباشر بدلا من الايحاء" (نهاد صليحة، 1994، ص37)

ربما تشكل مسرحية (الوان) "التي كتبها (فورتيوفاتوديبرو) نموذج لتطبيق الاشكال الهندسية من خلال استخدامه المستويات المعينية والشكل الحلزوني الذي تميل الروح حيث نجد الاشكال اضاءة معينة ونجد المستويات واهتزازها مستمر طوال العرض" (نهاد صليحة، 1994، ص48) لذا يشكل الشكل الهندسي عنصر مهم في تصميم المسرح والاداء في المستقبلية والتي تشمل التكنولوجيا المتقدمة مثل الهولوغرامات والرسوم المتحركة ثلاثية الابعاد والمؤثرات البصرية التي تعتمد بشكل كبير على الاشكال الهندسية.

في بداية القرن العشرين ومع ظهور الفن الحديث" ظهرت في ايطاليا حركة فنية اتصلت في بعض نواحيها بالحركة التكعيبية عرفت باسم (الحركة المستقبلية) كانت

هذه الحركة في بادئ الامر لدى جماعة من الادباء تحولت بعد ذلك الى ميدان الفن من قبل الشاعر والاديب الايطالي (فيليو توماس مارتيني) الذي اوجد الحركة المستقبلية في الفن والموسيقى وكان شديد الالتصاق بالحركة الفنية " (علي خضير، 2018، ص116(

كان هدف فنانوا المستقبلية نقل الحركة السريعة من خلال "تجزئة الاشكال الى عدد كبير من الخطوط والنقاط والالوان لتبدوا الاشكال متدافعة مستمرة وكانوا يرسمون الناس والحيوانات المختلفة بأطراف متعددة، فتتحرك الاشياء بتحرك ملامحها وتتحول الى اشكال كثيرة وتتشابك هذه الاشكال بعضها ببعض") لذا يرى الباحثان ان الاشكال الهندسية شكلت مصدر الهام المخرجين والمصممين لاستكشاف مفاهيم جديدة وافكار مبتكرة في عروضهم.

3- المدرسة التجريدية :-

اهتمت المدرسة الفنية التجريدية بالأصل الطبيعي، ورؤيته من زاوية هندسية ، "حيث تتحول المناظر الى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر وتظهر اللوحة التجريدية شبه ما تكون بقصاصات الورق أو اشكال السحب، وقد نجح الفنان (كاندسكي) وهو احد فناني التجريدين العالمين في بث الروح في مربعاته ومستطيلاته ودوائره وخطوطه المستقيمة أو المنحنية بإعطائها لون معين وترتيبها فوق نظام معين، ولا تهتم المدرسة التجريدية بالأشكال الساكنة فقط، ولكن بالأشكال المتحركة خاصة التي فيها تأثير الضوء كما في ظلال أوراق الاشجار حيث يظهر الظلال كمساحات متكررة ولا تبدو الاوراق بشكلها الطبيعي في الظلال بل بشكل تجريدي" (محيي الدين طالو، 2010، ص517)

لذا فان التجريد كان "ينتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية الى اشكالها الجوهرية الخالدة حيث التحول من الخصائص الجزئية الى الصفات الكلية ومن الفردية الى التعميم المطلق لذا كان التجريد لا يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية واردیتها الحيوية كي تكشف اسرارها الكامنة سواء كان التجريد هندسياً شاملاً أو جزئياً بتبسيط الاقواس والمنحنيات وسواء كان تجريد نصف كامل فإنه يعطي الابعاد بمضمون الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني" (محمد حسن محمد، ص157)

وتمثل الاشكال الهندسية التجريدية في ايجاد توازن وتناغم بصري في تصميم المسرحية لغرض ايصال رسائل فنية وعاطفية دون الحاجة الى التمثيل الواقعي لذا فان الاشكال الهندسية المجردة تتحول الى وسيلة فعالة للتعبير عن افكار معقدة وتفاصيل دقيقة في اطار فني غير تقليدي. لذا فان مسرح العبث يستخدم التجريد

للوصول الى الفكرة ففي مسرحية (انتظار كودو) تستخدم الشخصيات البسيطة. فهي تستخدم عناصر التجريد والرموز في جعلها تحفة مسرحية تناسب موضوع الاشكال الهندسية والتجريدية في المسرح.

5_ الباوهاوس :-

تعد مدرسة الباهاوس من المدارس التي عملت على تطبيق مبادئ التصميم والتعبير الذي يجمع ما بين الحرفة والفن وهي تهدف الى توحيد الفنون التشكيلية والتنظيم الصناعي تحت سقف واحد, ومؤسس مدرسة الباوهاوس (فالترغروبيوس) عام 1919 , وتكون من اكثر المدراس الفنية تاثرا في الحداثة , وكانت الفكرة الجوهرية التي قامت عليها الباوهاوس هي "محاولة التوافق بين القيم الفنية الرفيعة من ناحية وحاجات الانتاج الصناعي الحديث وقد امتد نشاطها الى جميع فروع الفن من عمارة وتصميم ومسرح وفوتوغرافيا" (ساره نيومايز، ص145(

يعتمد طراز الباوهاوس على" الابتعاد عن الزخرفة الزائدة والتي كانت ميزة الفن في أوروبا خلال حقبة ما قبل العشرين كما تعتمد على استخدام الوان بسيطة حيث يتركز استخدام الالوان الاساسية مثل الاحمر والاسود والابيض والاصفر كما يلاحظ في طراز الباوهاوس التركيز على الاشكال الهندسية مثل الدوائر والمكعبات والمثلث اضافة الى استخدام الخطوط والابتعاد عن المركزية في وضعية الصورة واستخدام نمط معين في طباعة الحروف اضافة الى ادخال التصوير الفوتوغرافي ومونتاج الصور الى الفن" (ايناس مهدي، 2014، ص1030)

وما تدعو إليه هذه المدرسة هو التغيير والحرية والإبداع والربط بين الشكل والوظيفة والابتعاد عن الزخرفة كانت من سمات الفن في أوروبا ونلاحظ في تصاميم الأقمشة والأزياء التركيز على الأشكال الهندسية مثل المثلث والمربع والمستطيل، والابتعاد عن مكانة المفردات والأشكال كما يمكن أن نلاحظ الفراغ الواسع في تصميم الأقمشة, وقد اعتمدت هذه المدرسة على توحيد الفنون ودمجها في المنسوجات الثقافية والبيئية.

بالتالي ضم (الباوهاوس) ورشة مسرحية، وظهرت مساهمته المسرحية على ثلاثة مستويات : الأول الجسم الإنساني في الفضاء، والثاني الضوء المتحرك، والثالث معمار المسرح، وقد ترأس الورشة النحات اوسكار شليمر، وكان توجه المسرحي قريبا من توجه المسرح الشرقي، وهناك شيء من اللمسات الطقسية في محاولاته التقليل من الشكل والحركة إلى أشكال أساسية، وبهذا الصدد قال" الإنسان، بنية الإنسان تقف في فضاء مكعب تجريدي هو فضاء المسرح... ولكل منهما نظام خاص، فمن هو الذي يتسيد " (سامي عبد الحميد، 2010، ص190(

ويرى الباحثان ان مدرسة الباوهاوس اعتمدت على التجريد والبساطة في التصميم والتعبير على الرغم من عدم تركيز المدرسة بشكل مباشر على المسرح , الا ان مبادئها العامة في التصميم كان لها تاثير على تطورات المسرح في القرن العشرين خاصة فيما يخص التجريب والابتكار في العروض المسرحية.

المبحث الثاني

المحور الاول: دلالة الاشكال الهندسية ورمزيتها :

ان الاشكال الهندسية لها دور كبير في الفن بصورة عامة , وممارسة الانسان قديما للرسم على الجدران ضمن المكان المناسب له يثير الاعجاب بأساليب فنية توحي بانه ادرك العلاقات فعمل على توظيفها , فكانت رسومه مترابطة هندسية معبرة اراد منها ان تنبض بالحياة فهو يعتقد ان الجسم الثابت ميتا وان الحركة في الحياة وحدها , فكان الانسان البدائي في معظم رسومه بأشكال مختلفة وتمثل نباتات او حيوانات تجري او الصيد والرقص فمن خلال رسوماته بأحجام مختلفة واشكال هندسية مترابطة, وتمكنه استخدام الاشكال الهندسية للوصول الى جوهر الطبيعة الموجودة تضمينا في هذه الاشكال المحملة بالمعاني.

لذا فان الشكل الهندسي ينقسم على اشكال هندسية التي "تضم اولا (المربع) الذي يمثل النقاء والعقلانية وهو مستقر عندما يكون على احد اضلاعه ويصبح ديناميكيا عندما يستند الى نقطة في احدى زواياه و (المثلث) المنتج من علاقة شد بين نقطة وخط و بناء على حركة تلك النقطة وموقعها يحدد شكل العلاقة وطبيعة المثلث من جوهره المميز للمثلث هو علاقة الجذب و التنافر بين النقطة والخط, و (الدائرة) وهي هيئة منطوية الى الداخل ولها مركز ثابت في وسطها وتمثيل الوجوه واستمرارية الخط واقتصادية الشكل وهي غالبا ما تكون مستقرة في محيطها وتبدو متحركة لذا دمجت مع غيرها في الخطوط" (خديجة ناجي، 2011، ص72)

ولقد درسنا جميعا نظريات اقليدس وتعلمنا مثلا "ان المثلث القائم اذا دار حول ضلعه القائم تولد عنه مخروط وان نصف الدائرة اذا دار حول قطرها تولدت عنها كرة غير ان علم الهندسة لا يقف عند هذه المبادئ الاولية وانما يمتد الى دراسات عليا معقدة يتعلق بعضها بالأشكال المتولدة عن حركة النقط او الخطوط او السطوح او الاجسام " (رمسيس يونان، 2011، ص332(

والأشكال الهندسية يمكن أن تكون إما ذات شكل منظم أو غير منتظم ويمكن تصنيفها إلى فئتين يمكن أن تكون الأشكال الهندسية غير المنتظمة الموجودة بمفردها بيضاوية، أو معينًا، أو مثلثًا بثلاثة جوانب غير متساوية و تحتوي الأشكال المركبة على أكثر من وحدة هندسية عند تحليل هذا النوع من الأشكال، نحاول أولاً تصنيف الشكل وتعريفه و

معرفة موقع السيادة إن وجد يتحدد بطبيعة الشكل نفسه وطبيعة الوحدات الهندسية المعنية.

- - المثلث: هو شكل سطحي أو هندسي له ثلاثة أضلاع وثلاث زوايا. وهناك المثلث متساوي الأضلاع، وهو من أكثر الأشكال المستخدمة في فنون الزخرفة والنقش والتصميم. يتكون المثلث متساوي الساقين من ضلعين متساويين في القياس وزاويتين متساويتين في القياس, "ان شكل الهرم مأخوذ من شكل المثلث واذا تداخل مثلثين يتكون شكل النجمة السداسية التي اصبحت هي المعبرة عن الحكمة المصرية كما هو فوق كذلك هو تحت واصبحت النجمة السداسية رمز لحالة الاتحاد بين القوى الروحانية والقوى المادية وترمز للتوازن الكوني واتحاد القوى المتضادة مثل الماء و النار" (عاطف عزت، 2018،ص184)

على سبيل المثال تشير التشكيلات المثلثية إلى الشعور(بالرسوخ والقوة والصمود) بقوة دراماتيكية لا يستحضرها أي تشكيل آخر, "مثل الهرم والشكل المخروط تتميز بهذه الخصائص وتتزايد هذه الاحاسيس الدرامية حين تتكرر المثلثات وتتراكب بعضها فوق بعض فترى خطوطا متعرجة نتجت عن تجمع هذه المثلثات وغالبا ما تتعاطف مع التكوينات المثلثة لارتباطها مع شكل جسم الانسان, وقد يعمد الفنان على تركيز زيادة البحر في منطقة قمة المثلث فيجعل لها لون قاتم يتباين مع باقي التكوين الذي تسوده الوان فاتحة وهذا امر قد يخيل بأحاسيس التوازن) " عدلي محمد، 2009، ص76-77(

و يعتبر المثلث جوهر التصميم والنسب الجمالية في عصر النهضة، وقد استخدم تطبيقه من قبل المنظرين المعماريين مثل ألبرتي.

- - المربع: ان المربع كالدائرة من حيث أنه قاعدة جميع الأشكال وأصلها إذا كانت أشكالاً هندسية و"المربع في حالة سكونه يدل على المكان بينما في حالة حركته يدل على الزمان فحركة المربع من نقطة محوره تنشا الدائرة واعتبرته بعض الحضارات مثل الحضارة الاسلامية رمزا للسكون والاستقرار والامان" (لينا نجيب، 2020،ص157)

يعد المربع أحد الأشكال الهندسية المهمة لأنه يحتوي على أربعة أضلاع متساوية الطول ومتعامدة، والتي عندما تلتقي تكون أربع زوايا قائمة وله قطران في الطول وعموديان، كل منهما يقسم المربع إلى مثلثين متساويين. " استخدم المعماريون المربعات في عدة تراكيب تخطيطية استخدموها في الزخارف وتخطيطاتهم الناظمة التي تدعى الاطباق النجمية والتي تعتبر ايحاءات لهواجس فلكية , ويعطي المربع رمزية الطبائع الاربعة مثل الاركان الاربعة وهي النار والهواء والماء والتراب

والازمان الاربعة مثل الربيع والصيف والخريف والشتاء) " علي ثويني، 2006، ص11.(

يعد شكل المربع هو رمز ودلالة على التوازن والتكامل والاستقرار ويشكل تناظراً رباعياً عند النقطة المركزية مع تقاطع الخطوط الأفقية والعمودية اذ تشكل الكعبة كقطعة مربعة رمزا للدين الإسلامي في كماله وتوازنه، والمربع هو أساس المضلعات المتعددة في الزخرفة الإسلامية.

ان المربع شكل هندسي" متساو من الخطوط والزوايا ولأجل هذا السبب فان المربع يميل الى ان يكون الاكثر تنظيما بين الاشكال ويضع الاشخاص من نمط المربع تركيزا شديدا على التنظيم والمنطق ويقوم المربعات على الدوام بتنظيم من حولهم من اشياء والشخص من نمط المربع هو جامع للمعلومات ومنسق جيد بسبب اهتمامهم بالتفاصيل" (سوزان ديلينجر، 2005، ص9(

- الدائرة: هو المحل الهندسي لنقاط لا نهائية تقع في مستوى على مسافة ثابتة من نقطة ثابتة هي مركز الدائرة لذلك "فان اصل تسميتها يعود الى الفعل دار وبما ان جميع الدوائر متشابهة فان النسبة بين محيط الدائرة وقطرها ثابت لجميع الدوائر رغم اختلاف الدوائر واطوال محيطاتها , وكانت الدائرة من اقدم الاشكال الهندسية التي تعود الى الحضارة المصرية القديمة حين لوحظت الدوائر في الطبيعة بقوة كالقمر والنباتات ذات الازهار الدائرية" (هيام مهدي، ص3)

ان الدائرة هي الشكل الذي ليس له بداية ولا نهاية فهي تمثل دائمًا رمزًا للخلود وتكون رمز للعناصر الرقيقة والناعمة في الطبيعة كما أنه يمثل رمزا للكمال والقداسة," يتألف الشكل الدائري من اتحاد اربعة اقسام يتكون من التقائها نقطة مركزية وكأنها نقطة فراغ مع تقسيم افقي يمثل المياه وشكل يمثل الصليب يقطع الدائرة الى اربعة اجزاء يمثل الارض و النار في الوقت نفسه , ان ثلاث دوائر متساوية القياسات والاحجام مرتبطة مع بعضها قد استخدمت في بداية تاريخ الكنيسة اذ ترمز الى قدسية الثالوث المقدس , بينما اذا قمنا بمضاعفة عدد الدوائر فأنها قد تشكل تكوينا يشبه شكل وردة او حلية معمارية تكون وردة بأوراق متعددة "(معتز عناد، 2013، ص37-38(

وفي العمارة استخدمت الدائرة من خلال الشكل الكروي البيضوي كما في قباب المساجد وهي من أهم سمات عمارة المساجد، حيث تعكس فكرة السماء التي تحيط بالمصلين وتمثل القبة قوس السماء الذي يحيط بهم حيث أن الشكل الكروي هو الشكل

الوحيد الذي يسمح لجميع الأجزاء بالتجمع معًا، وهو ما تفعله قوة الجاذبية المركزية، والتي تحاول جذب جميع العناصر إلى أقرب ما يمكن، وبالتالي خلق شكل دائري.
فالدائرة "حينما نرتب وننسق عناصرها من الشكل واللون والخط بصريا ونوظفها جماليا بصورة جديدة فأننا نحمل تعبيراتنا الفنية قيما وافكارا تبعث في المشاهدين الفرح والسرور دلالة على الجمال في معناه البسيط, والدائرة اذا اشركت في تكوين وبناء لوحة ما مع مفردات هندسية اخرى منتظمة او غير منتظمة لا تكون مسيطرة على التصميم بسبب مساحتها بل ذلك يتوقف ايضا على لونها بغض النظر عن التركيب للموضوع" (جمال الدين محجوب، 2014، ص87(

ان كل من المربع والمثلث والدائرة من الأشكال الهندسية الرئيسية على الإطلاق، وهي التي تشتق منها جميع الأشكال الثانوية الأخرى فيتمتع المربع بخصائص مستقرة ومتكاملة لأن أضلاعه متساوية وزواياه قائمة وهو من نسل الدائرة ومتعلق بها، ولكنه ينتمي إلى عائلة الخطوط المستقيمة فالدائرة مثل المربعلها في الأساس خصائصها المتكاملة مظهرها الجمالي وشكلها يتأثر بالمحيط من حولنا فمحيط الدائرة لا يمتد إليها ويفصل مساحتها عن المساحة المحيطة بها وذلك "لان الخط الخارجي لا يملك اي قيمة استقرارية وانما يعطي الشعور الدائم بالحركة والتكوين الدائري الهندسي فقير ظاهريا لكنه غني جدا لاحتوائه على امكانيات خلق اشتقاقات كثيرة فالشكل البيضاوي هو احد تلك الاشتقاقات "(حاتم محمد الحلو، 1999، ص76).

- المستطيل: وهو أحد اشتقاقات المربع، فهو يمنح الفنان الحرية المطلقة في استخدام المساحة طولاً أو عرضاً حسب ما يفرضه الموضوع وهو الشكل الأقرب لتحقيق النسبة الذهبية , "ويرمز المستطيل الى التغيير والابداع والنمو وهو اكثر ملائمة في اماكن العمل من المربع لتحريضه على التفكير الابداعي" (احمد دعدوش، 2014،ص14)

يرمز المستطيل إلى التغيير والشخص في حالة تحول وفي حين أن الأشكال الأربعة الأخرى تعتبر إشارات مستقرة نسبيا للسلوك البشري فإن المستطيل يمثل شخصا في مرحلة التكوين وعدم الاستقرار هذا هو الشخص الذي لا يشعر بالرضا عن الطريقة التي تسير بها حياته الآن وهو في حالة بحث عن وضع أفضل "ان المستطيل ليس شكلا خالصا بنفسه انه عبارة عن نمو وتحور وتكيف ناشئ عن شكل هندسي خالص وان المستطيل ناشئ من سلوك المربع واصحاب نمط المستطيل هم في الغالب اشخاص كانوا يعيشون ويعملون في حياة ووظائف المربعات لسنوات طويلة **"(** سوزان ديلينجر، 2005، ص12-13**(**

- - المكعب: فالمكعب يمثل كل ما "هو ثابت ومستقر بالمادة، لذلك نرى الفراعنة يجلسون على حجر مكعب، وهو رمز استقرار مملكتهم، أما بالحقيقة فإن المكعَب ليس تمامًا كالمربع، إذ إننا لو فتحناه ومثلناه على مستويين نجده صار كالمصلَب وهذا أحد الأسباب الذي جعل الكنيسة في القرون الوسطى تستعمل المكعَّب للتعبير عن ديمومة حكمها واستقرارها كون المكعَّب مغلق فإنه يمثِّل التحدُّد والسجن، لذلك كان الصليب المكوّن للمكعَّب يمثِّل أيضًا التحدُّد والقيود والمعاناة(www.maaber.org) ."

فيتولد المكعب منهجيا في حالة دوران السطح المربع على نفسه وترد في اللغة كل بيت مربع واخذت مفهوم لغوي يعني الشرف

المبحث الثالث

في فن الاخراج المسرحي يشير مفهوم الشكل الهندسي إلى تنظيم المساحة والعناصر البصرية على المسرح بطريقة هندسية لتحقيق تأثير معين أو لتوجيه انتباه الجمهور فيتمثل هذا التنظيم في استخدام الأشكال الهندسية، مثل الدوائر والمستطيلات ومربعات ومثلثات وغيرها.

تاديوش كانتور:(1915_1990)

فنان ومصمم ومخرج مسرحي وتشكيلي (سينوغرافي) من "اشهر مبدعي التجريب في المسرح البولندي اشتغل بالرسم كان خير بالسينوغرافيا واهتم بالباهاوس واتجه نحو تيار المسرح الطليعي وتأثر بمسرح (كريكوت) قبل ان يتولاه , استمد معظم توجهاته من فن التصور والهابننج والتكعيبية والتجريد وكان ينشد الى قضية توحد الفنون ومزجها ودمجها في كيان ابداعي لا يتقسم ولا يتجزأ" (حسين التكمه جي، 2011، ص104-105)

اخرج وصمم كانتور مسرحية(الخادمات الثلاث) اذ "وضع فيها ثلاث ماكينات اتوماتيكية بلون معتم دلالة على الموت , وربط بها قرص معدني دائري مثقوب بالمسامير فوق قطعة خشبية وعزل فضاء العرض بواسطة الاضاءة ووضع تصاميمه المنظرية بوساطة المادة التي تم تطويعها لعمل التشكيلات الهندسية المختلفة مثل مقاطع الخلايا الوراثية و مقاطع قابلة للاختراق اذ يعتقد ان الابدية تسكن هذه المواد ويعبر جوهرها عن احساس بدائي بالانتماء, فيحاول ان يتمسك تشكيليا بالمادة التي تبرز افعال المشهد بمأرزه عناصر التشكيل الاخرى" (عبد الرحمن داخل، 2023، ص75) ونجد عنده ان سطح الخشبة المسرحية مليء بالمساحات الهندسية والمداخل والسلالم.

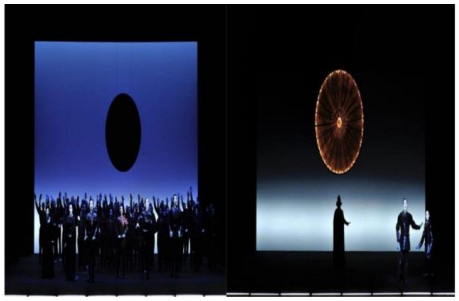
روبرت ويلسون: (1963_2007)

مخرج مسرحي امريكي الجنسية، عانى من عوق في النطق لم يبرأ منه حتى سن السابعة عشر، اسس مسرحه الخاص عام 1969 واطلق عليه اسم مسرح الرؤى يشتهر ويلسون بأسلوبه الذي يدمج الفنون البصرية والموسيقية والاداء الحركي في عروضه ويعتمد في تصميماته على الشكل الهندسي حيث يستخدم الاشكال لإعطاء تجارب فريدة ، اذ "اعتمد فيه على تكوين عروض مسرحية تبنى على تراكيب تشكيلية وبلاستيكية، وازدهرت عروض ويلسون باعتباره مصورا و معماريا هذا فضلاً عن قيامه بتقديم محاضرات تتعلق بالتعبير الجسدي على هواة ودارسي المسرح في انحاء مختلفة من العالم في عروض ويلسون لاتوجد قصة او تطور للشخصيات بل تغييرا مستمرا في خصائصها ومكوناتها وتحتوي على لوحات تركيبية تتضمن تاثيرات مسرحية تتضمن استخدامات السينوغرافية والأزياء والاقنعة والدمى" (زيجمونتهبنر، ص248-251)

كما يقدم ويلسون رموزاً قوية من الإشارات والدلالات والأصوات، لأنه لا يوجد حوار بين الممثلين، بل خطوط متقطعة تتكرر من فصل إلى آخر, مثل كاندينسكي، يبدع ويلسون بخلق مناظر طبيعية على الخشبة ويضع الأشكال المنحوتة والمجسمة التي تجذبنا بقوة ألوانها, وتعطينا أعماله أيضًا وهمًا بوجود مسرحية تتطور من خلال استخدام صور متعددة لا يمكن التوصل إلى رؤية نهائية واحدة لها, ومن الاشكال الهندسية عند روبرت ويلسون (ايناس عبد علي، 2023(

الاشكال الدائرية: استعمل دوائر متداخلة مضيئة كما في مسرحية الزنوج كما في الشكل رقم (1) تكون أضاءتها اقل شدة وتشبه ديكورات اماكن موسيقى الجاز, اما في مسرحية (ماكبث) فاستعملها في خلفية المسرح وكانت تتغير مع تنامي الحدث فتكون تارة مضيئة وتارة سوداء معتمة كما في الشكل رقم(2).

شكل رقم (1)



شكل رقم (2)

خطوط: استعملها في ترتيب الممثلين في تكوينات خطية مستقيمة مائلة ومتوازية وفي التقنيات استعمل خطوطا متداخلة كقطع ديكور واشكال مرسومة بالإضاءة كما في اوبرا القروش الثلاثة كما موضحة في الشكل رقم (3), ومسرحية (شكسبير سوناتا) في الشكل رقم (4).

شكل رقم (3)

فاضل القزاز:

مصممناظر عراقي وأن "لفاضل القزاز لغة اخراجية خاصة ويهتم بما تشعر به الشخصيات ويرتبط بالجانب الانساني والفكري لتصميم شكل العرض، وقد عمل في تصاميم الكثير من المسرحيات من بينها (النصيحة) ، التي استخدم فيها اجزاء حقيقية من الشجر ووظفها وصممها بما يلائم ويوافق العمل المسرحي almadapaper.net))

فمثلا عمل في مسرحية "(روميو وجوليت) اخراج محسن العزاوي كان المنظر يمثل بيت جوليت واستخدم القزاز الاقواس والانحناءات ذات الشكل الهندسي لتشكيل المنظر ففي اعلى المنزل قوس كبير يمثل حدود المنزل اما الشرفة عبارة عن قوس روماني يطل بشرفة صغيرة ذات سياج بقضبان رفيعة من المعدن تعطي لها مظهرا معماريا حديثا ينسجم مع احداثها وجعل المصمم حدود منظره عبارة عن انحناءات وزوايا مقوسة , وهذا الاستخدام للأقواس والمنحنيات اعطى للمنظر انسيابية تنسجم مع المشاعر وعاطفة الحب" (محمد عزيز، 2015، ص96(

اما في مسرحية "(المزيفون) اخراج سعدون العبيدي فقد تناولت حقبة الاستعمار الانجليزي في العراق واستغلال الشركات للنفط , عمل على "تقسيم الخشبة طوليا على ثلاثة اقسام على يسار المسرح شكل يمثل موقع للفدائيين وفيه تلال وزعت بشكل هندسي وفي الوسط محكمه الصهاينة وخلفهم باب كبيرة سوداء اللون كرمز للسجن ذات شكل عمودي هندسي وتحتوي على اقفال صغيرة مربعة الشكل وعلى اليمين

منصة تمثل قاعة احتفالات وكان المنظر ذات تصميم رمزي" (محمد عزيز، 2015، ص94(

ويرى القزاز ان للبيئة العراقية القديمة تأثيرا كبيرا عليه بما تركته من اثار معمارية برز فيها الفن التجريدي متمثلة بالزقورات والقصور الملكية القديمة مثل الجنائن المعلقة وقلاع الاشوريين كما ان الفن العراقي القديم ترك رسوما جدارية ذات منحى تجريدي من حيث الخطوط الهندسية والنقوش النباتية فكلها كانت ملامح تجريدية تتميز بالشفافية والرومانسية في وقت واحد , كما استخدم اسلوب المفردات السابحة في الفضاء والتي ساعدت معظم اعماله المسرحية وخصوصا في مسرحية (البيت الجديد) وكذلك اختزل المناظر في منظر واحد كما في مسرحية (الحصار) واستخدم الفيلم السينمائي الذي ساعده في الاقتصاد بتكاليف الانتاج وتقليل الجهد في تبديل القطع المنظرية وتغيرها وهو بذلك يقترب من السريالية حيث دمج الاماكن المختلفة في منظر واحد مستقل كما في مسرحية (هوراس)

(ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات)

1- الشكل الهندسي يمتلك طاقه تكنيكيه تساهم في بناء صوره المشهد بلغه الصورة المرئية وتحرير من أطار اللغة السردية لينطلق الفضاء الجمالي ذو التعددية والانفتاح على المرئي .

2- الشكل الهندسي يعكس المضمون والمظهر الخارجي للعمل دوراً مهماً في تحديد شكل وهيئه العرض المسرحي .

3- يتغير المنظر المسرحي بتغير الشكل الهندسي , مما يضيف تنوعاً وديناميةللعرض وتحويل المعاني والأفكار الى الرموز .

3-يمكن للأشكال الهندسية مثل(المربع - المثلث) أن ترمز الى مفاهيم مختلفة يخلق الإحساس بالحركة والملمس العميق وتوصيل العواطف والامزجة المتعددة مما يثري التجربة الفنية .

5- الشكل الهندسي يحمل دلاله نفسيه تثير عده انفعالات نفسية وعاطفية للمتلقي بناءً على رؤيه الفنان وفكرته مما يجعل التجربة الفنية أكثر عمقاً .

6-تتنوع المظاهر الخارجية للأشكال الهندسية في الحجم واللون مما يخلق تنوعاً وتجديد في

التعبير الفني وتحقيق قيم جمالية من خلال العلاقات والفواصل مثل(أستقرأ- أبداع – قوه-هيمنة).

7-الخطوط بعلاقتها التفاعلية تعد عنصراً أساسياً لخلق الايهام داخل الشكل الهندسي الذي

يوحي بدلالات الزمان والمكان .

8-الطرق الإخراجية في المسرح الحديث فرض على المخرج أسلوباً جديداً يتعامل به مع الشكل الهندسي باعتباره لغة بصرية مقرؤة تمتلك قدرات وموهبة ابداعية ناتجة من دلالات تعبيرية وبعلاقة سببية تقود الى معنى وفكرة حية ترتبط بأحداث العرض.

9-تتنوع الاشكال الهندسية تزامناً مع تنوع الفلسفة والمدارس الإخراجية الحديثة بشكل يتناسب مع تطور وتنوع التقنيات المسرحية مما يضيف تنوعاً ديناميكًا للعرض لتقديم صوراً جمالية ومضامين متنوعه لتوصيل الأفكار للمتلقي لتشمل مجسمات المرسومة على سطح ذات بعدين أو ثلاثة مما يثري التجربة الفنية ويعزز التفسير الإبداعي.

الفصل الثالث

أولاً:: اداة البحث :

اعتمد الباحثان على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة للبحث في اختيار العينة وتحليلها.

ثانياً: منهج البحث :

اعتمده الباحثان منهج وصفي تحليلي في تحليل عينات البحث التي تتوفر فيها الاشكال الهندسية وتوصل الباحثان الى نتائج البحث من خلال عملية التحليل التي اتبعتها الباحثان.

ثالثاً: تحليل العينة**:**

نموذج عينة رقم (3)

مسرحية(لعنة بيضا)

تأليف : أحمد عباس

إخراج : محمد حسين حبيب

المكان : قاعة حمزة نوري الرياضية- بابل- 2024

فكرة المسرحية :-

ان فكرة المسرحية قائمة على انتشار الفساد والسرقات في المدينة والتي تسببت في انتكاس المثل العليا، وأن لا نعطي أي اهتمام للقيم الدينية ولا الأخلاقية، ونشر سمة الأفكار الضالة وتطابق الآراء على فعل الشر، بدلالة عدم الاعتراف بالسلطة السماوية والتوكل على غير الله، وان للمرء القدرة على ان يبني واقعه في علاقة اساسية مع رغباته المكبوتة، ولهذا فان كل تعبير سلوكاً أو لغزاً أو خيالاً هو مجموعة علاقات معقدة تتوسط، وتتدخل فيما بينها، وفي كل ما يحيطها، وفي داخلهما أناس لا يعرفون بعضهم البعض في هذه المدينة المظلمة فكرياً ولا تجمعهم علاقات

المودة والألفة حتى الموت عندهم ظاهرة مألوفة لا تحرك مشاعرهم ومن ثم هو إختيار القرار البشري والذي به يكون الفرد مسؤولاً عن أفعاله، لتأتي الفكرة على انتاج رسائل ورموز للمتلقي لبيان الحالة النفسية والانفعالات للشخصيات وللكوامن النفسية وصراعاتها الداخلية إزاء الحدث المتصاعد، ليحاول المخرج بفرض الارادة بعملية محو السوداوية وازالة الظلام عن التفكير الإنساني، بتوظيف الرجل الأمين المصلح، فبالإرادة نستطيع أن نميز بين الخير والشر واصلاح المجتمع، والتمسك بالأصل وتحمل المسؤولية والدفاع عنه، والدعوة الى مرجعيات اجتماعية كحاكم على سلوكيات الافراد، ليتحول الصراع الى مقايضة المثقف بين ان يشارك اللصوص سرقاتهم أو يحرق، ليتمظهر صراع الخير والشر.

تحليل العرض:-

وأنت تدخل من تحت يافطة كبيرة مكتوب عليها (دخول المدينة) يهمس لك شخص الذي يسلمك بروكرام العرض بأن تضع موبايلك على الصامت وأن التصوير ممنوع، وكأنك تتلقى أوامر نقطة تفتيش الدخول الى هذه المدينة، بعدها تتفاجأ بضوء تورج لايت يصدم عينيك لا تعرف مصدره وكأن حامله لا تراه، وهو مخرج المسرحية(محمد حسين حبيب) آمر نقطة التفتيش، يروم الكشف عنك ثم لحظات تتعدد التورجات الضوئية الصادرة من (رجل النظام ومختار المدينة) كأنهما يكشفان عنك وعن المكان الذي تجلس عليه لتشاهد(لعنتهم البيضاء) في مدينتهم الكبيرة(قاعة حمزة نوري الرياضية المغلقة) بوصفها مكاناً افتراضياً مغايراً لمسرح العلبة التقليدي، لحظات وبدأ العرض مع حلول الظلام وهو في الساعة السادسة مساءاً لكي يكون متناغماً مع مناخ النص، لينساق مناخ العرض والجمهور لاحتضان ما ينتج من الممثلين من سلبيات اخلاقية ورذائل مجتمعية، ضمن الصورة البصرية التي تمازجت معها عناصر العرض.

ابتداء من العنوان (لعنة بيضاء) واللعنة هنا مفاهمياً تعني الوباء، البلاء، سخط الإلهة...الخ، تجسدت بأفعال الشخصيات، اما(بيضاء) فهي النقاء، الصفاء، العدل، الارشاد، الاصلاح...الخ، الخير كله، تجسدت بشخصية(أحمد عباس) لتمثل تلك المفاهيم الخير والشر في كل زمان ومكان، وعلية فأن أول خطوة للدخول ومشاهدة العرض نرى عبارة (دخول المدينة) ومن ثم الدخول الى داخل المدينة المظلمة، ثم صوت يتحدث عن الجمع بين النقيض ونقيضه، والكل خاضع للاختبار، كائن من تكون، فانك ستلاقي قدرك، بالرغم انك لا تسير على نهج تلك المدينة ما حييت، لتبدأ النغمات والغناء والموسيقى الصوفية الروحانية وتوجه عرفاني، مصاحبة لرقصات

الكيروكراف للممثلين وتشكيل كتل هندسية جسدية متنوعة ذات خطوط ورسوم مختلفة ومتناغمة مع كل ايقاع لتعطي رقصات بدائية وطقوس، تحت تساقط لأضواء تارة عمودية وأخرى جانبية ذات ألوان مختلفة لها دلالتها الشاعرية والهندسية، كما في شكل رقم (11)

شكل رقم (11)

مع وجود قطع ديكورية على جانبي فضاء مكان العرض على شكل أعمدة مستطيلة الشكل، بأشكال هندسية مختلفة، فجاء منزل الجار الطيب النقي ذات حجم قصير ليعطي المخرج دلالة رمزية هندسية بأن قيمة الإنسان تكمن في العقل والحكمة لا بما يملك من أشياء للتباهي والعلو، بالتالي ترغب نظرية الجشطالت الى أدراك الهيئات كأشكال متحولة من خلال خصائصها(البساطة، الاستمرارية، الانتظام) لتحقيق قيم تعبيرية وأبعاد جمالية تستحوذ الملتقي كما في الشكل رقم (12)

شكل رقم (2)

الشكل رقم (12)

والتي وظفها المخرج بأشكال رموز دلالية متعددة حسب الحدث الدرامي المتنوع المتصاعد جعل منها بيوتات لأهل المدينة حاملة مفاتيح لكل بيت منها، واستخدامها كأشكال هندسية مؤوله كمساطب في سوق شعبي وجدار وسياج عازل يحتجز به المثقف ليمنع من سماع خطاباته، وسجن يكبل الفاسدين نفسياً، وقاعة محكمة وسلاح، وعيادة طبيب، وحطاباً جمع ليحرق به المثقف، فان الشكل الهندسي يمتلك طاقه تكنيكيه تساهم في بناء صورة المشهد بلغة الصورة المرئية وتحرير من أطار اللغة السردية لينطلق الفضاء الجمالي وكما في الصور التالية:

شكل رقم(13)

شكل رقم(14)

شكل رقم (15)

شكل رقم (16)

ومع تلك الدلالات والتحولات في توظيف استخدام تشكلات القطع الديكورية، لم تفقد الحواجز اهميتها والغرض منها، وهي سمة تشير الى الاختزال، بينما تم وضع جسر أعلى وسط العرض ذات درجات هندسية محكمة في الارتفاع والشكل ضمن خطوط وضعت بدقة عالية، ليكون هذا الجسر الهندسي في نهاية المسرحية حاملاً للوشاح الأبيض للرجل الأمين بعدما حاول عبور الجسر للاتجاه الآخر حيث الخلاص

من دنس المدينة وأهلها، مستخدما المخرج اشكال هندسية لهذا الجسر ليوحي للمتلقي بالعبور، ولكن لم يتحقق العبور فتم حرقه بوسائط تقنية كالإضاءة والمؤثرات الصوتية، ليختفي ذلك العنوان الاصلاحي من الوجود، كما في الشكل رقم(17) و(18) .

شكل رقم (17)

شكل رقم(18)

ليكشف لنا المخرج وبصراحة عن مشاكل الواقع واثرها النفسي والفكري في فشل وانهيار الكثير من منظومات الاخلاق والعادات والتقاليد والاعراف والتعليم وانتشار الفساد الاخلاقي والاداري والمهني، مما أنتج خراب مجتمع كامل، بالتالي أعلن المخرج عن رزمة كبيرة من السلوكيات السيئة والمخالفة للقانون والتي سادت المجتمع، وفرض قانون تم تشريعه حسب هواهم ورغباتهم وافكارهم المريضة، ليمثل لهم هويتهم الجمعية وانتمائهم لهذه البيئة السوداوية وتعارضها مع مفهوم الهوية الثقافية، حتى ان عملية التوازن حسب شريعتهم يجب ان يكون جميع السراق أغنياء، فقد ضربوا جميع الانظمة الالهية والقوانين الوضعية، فالعرض المسرحي كان قريبا نفسيا وروحياً من المتلقي من خلال استخدام تقنية تشكل الاداء التمثيلي الجسدي والتحولات الادائية في الحركة والصوت والانفعالات النفسية، وتبادل الأدوار بين الممثلين في كثير من المشاهد ومنها مشهد السوق ومشهد الدكتور ومشهد سرقة البيوتات.

حيث جسد شخصية المختار والذي اجاد الدور بتلك الملابس الدينية والخلق الفضيل، والممثل الثاني بدور الطبيب الذي وصل به الحد الى استغلال المريض الى أبعد حد واستنزاف أمواله، بشتى الطرق مما يوحي للمتلقي بان بعض المهن الانسانية فقدت انسانيتها وعلمتيها وشخصيتها، على حساب المصالح الخاصة، وفي مشاهد اخرى أعطت صبغة جمالية فالتقنيات الرقمية الحديثة شكلت واقعاً افتراضيا جديداً لصياغة

الشكل الهندسي فقد قام المخرج باستخدام الداتاشو في مشهد الحريق المتوافق مع المشاعل الالكترونية والحركة المنضبطة مع الحدث لتشكل لنا اشكال هندسية كأنها واقعية في الحدث.كما شكل رقم (19)

شكل رقم (19)

بينما هناك ادائية حركية كوميدية مرحة تجلت بالسخرية والاستهزاء واستخدام الحيلة والخديعة في عمل الغش والتزوير من قبل الممثلين، بالتالي أعطت حرفية في عملية حفظ الأدوار وتبادل الأماكن رغم تعدد استخدام الاشكال الديكورية الهندسية لأغراض عدة، واختزال الزمان والتناغم والانسجام والألفة بين الممثلين والتفاعل مع مكونات العرض، بالرغم بان بداية العرض اتسمت بالسعادة ولكن النهاية اتسمت بالفاجعة والكارثة، لأن الذي لا يدوم ويعود على صاحبة بالدمار هو المال الحرام، كما جسده لنا المخرج بطريق توظيف واستخدام(الحصى) لتعطي دلالة ان سلة النفايات لن توضع فيها نفايات كالواقع وانا استعملها الممثلون للدلالة على نفايات معنوية تثقل اللصوص من اهل المدينة بحركة ذات أشكال وخطوط هندسية متقاطعة من خلال حركة الممثلين المستمرة في الحدث مع السلال بدلاً من استخدام التراب.

لأن الحصى مع تلك الاصوات الخارجة من عملية التعبئة والتفريغ تأتي متناغمة مع الحدث المتصاعد بجوار المؤثرات الصوتية الصاخبة وأشكال الإضاءة المتلونة، عند حلول المساء المظلم والذي يكون ستراً للسراق والمحتالين، وصوت الديك عند طلوع الفجر والذي يرمز الى الكشف عن حقيقة أهل المدينة، ليكون للمتلقي تصوراً ذهنيا عن أشكال وخطوط شروق الشمس، فالتنوع الزماني جاء مختلفاً في المساء والصباح وما يحويه من أحداث ودوافع نفسية ومكبوتات ذاتية.

وأن المخرج قد شكل هندسة جديدة وانتج خطوط تحدد نوعية الأماكن المتحركة هي أماكن غير مسرحية اصلاً يوظف فضاءها المسرحي للعرض بشكل هندسي جديد، أي إنها تشيد مؤقتاً ذات خطوط محددة، كأن تكون في الأزقة أو الكراجات أو الحانات أو الملاعب أو المحلات التجارية أو مآرب السيارات، يتغير المنظر المسرحي بتغير الشكل الهندسي ، مما يضيف تنوعاً وديناميةً للعرض وتحويل المعاني والأفكار الى الرموز وهذا ما قام علية العرض في قاعة (حمزة نوري الرياضية) كما أكد المخرج في فلسفته الاخراجية على آلية مسرحة المكان ذات اشكال هندسية، واكتشاف أماكن جديدة لم يُنقب عليها لتقديم عروضهِ المسرحية، كما في الشكل رقم (20)

شكل رقم (20)

فقد ركز على المكان وكيفية تحويلهُ حسب مفهوم الأشكال الهندسية إلى مكان مناسب للعرض المسرحي، وهو لهذا يحتاج أماكن غير تقليدية من أجل أن تستوعب عروضه المسرحية، وكانت البيئة المصممة لاحتواء هذا التشكل الهندسي للتجمع الواسع عبارة عن بناء بيوت خشبية واخرى يتكون من منصات وسلالم، ومنصة مرتفعة مثل الدرج، هنا تكمن فلسفته على اليه مسرحة المكان الهندسي، فقد وظف المخرج وقوف الممثلين كشكل تكتل جسدي هندسي على جانبي المسرح ليكون كندوة للنقاش المفتوح والمناظرة، حيث قام المخرج بتصميم فضاءات ذات خطوط واشكال هندسية ايقاعية تمتزج فيها اشكال مقاربة بالإضاءة الموسيقى المتغيرة للتعبير عن العواطف والدوافع، كما في الشكل رقم (21).

شكل رقم (21)

كما استخدم المخرج الرمزية كأسلوب هندسي في مسرحيته تمثلت في محاولاته ايجاد اشكال وخطوط من التوافق الرمزي بين الالوان والاصوات وتداعي الحواس والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة اثناء الحديث بدلاً من التأكيد على معنى الكلام وكذلك تطوير الأداء الإيمائي بحيث يصور الحالات السيكولوجية بشكل مادي ومباشر بدلاً من توصيفها بالحوار، فكانت لعنة بيضاء هي تكشف عن خيوط الجريمة.

الفصل الرابع

اولا: النتائج:

1- اعتمدت التشكيلات الهندسية بالدرجة الاساس على الضوء والفضاء المتاح وفق تنوعات التكرار والانسجام والتوازن والايقاع ورسم الوحدات الهندسية التي كانت مكملة للحدث المسرحي كما في عرض مسرحية (لعنة بيضاء).
2- حددت الاشكال الهندسية وعلاقتها بالإضاءة المسرحية المسلطة عليهافي عرض مسرحية (لعنة بيضاء) قيمةللعناصر الشكلية وتركيبها في التكوين الهندسي فأثر التكوين الهندسي على مستوى كل تلك العناصر التقنية.
3- تنوعت الاشكال الهندسية للديكور المسرحي في عرض مسرحية (لعنة بيضاء)وأعتمد المخرج في تصميمها ووظيفتها كيفية من التعامل سمحتلكل شكل هندسي بإنتاج معنى مختلف عن الاخر من جهة، أو لنفس الشكل ومعاني مختلفة من جهة اخرى، فأعطى طابعا جديدا متفرد في العرض المسرحي.
4- لعبت التقنيات الرقمية دورا فعال في التشكيلات الهندسية من خلال تفاعل الممثل مع التقنيات الرقمية لإظهار تشكيلا هندسيا جديدا ومغايرا اعطى عنصرا جماليا للمتلقي كما في عرض مسرحية (لعنة بيضاء).
5- اصبحت الاشكال الهندسية جزءا من ديناميكية العرض المسرحي وأثرت في تفاعل الممثل مع الفضاء المسرحي محققة وظيفة لهذه التشكيلات كما في عرض مسرحية (لعنة بيضاء).

6- كانلتنوع المشاهد المسرحية والعلاقات البنائية في التشكيل الهندسي موضوعات فنية مغايرة أكدت دلالات وظيفية وجمالية،فكونت تأثيرات مكانية وزمنية عميقة في فضاءات العرض المسرحي كما في عرض مسرحية (لعنة بيضاء).

7- ساهم تداخل الخطوط والالوان من خلال الاضاءة وتسليطها على الاشكال الهندسية بتكوين تصميما هندسيا ذو طابع جمالي كما في عرض مسرحية (لعنة بيضاء).

ثانيا/الاستنتاجات :

8- ان تجدد في عرض المشاهد المسرحية بطريقة غير مالوفة تعكس روح العصر والمجتمع المتجدد وتعكس روح التجريب في العرض المسرحي.

9- ان التقنيات الرقمية واستعمالها في العرض المسرحي ادت لايجاد اشكالا جديدة ومبتكرة للفن المسرحي وللشكل الهندسي.

10- خلقت الاشكال الهندسية لمنظومة العرض المسرحي صورا تشكيلية مستجدة اسهمت لجذب والاحساس الجمالي والفني للمتلقي؟

11- ان الاشكال الهندسية من (لون , شكل , خط), انتجت ايقاعا متنوعا ومتحولا في الحركات الهندسية.

12- خلقت الاشكال الهندسية شكلا جديدا مغايرا في تصميم وخلق فضاءا جديدا للعرض المسرحي .

ثالثا: التوصيات :

1- يوصي الباحثان طلبة الدراسات العليا بكتابة بحوث تتناول الاشكال الهندسية الغير منتظمة في تقنيات العرض المسرحي.

2- يوصي الباحثانباخراج عدد من العروض المسرحية العراقية تتناول تقنيات الشكل الهندسي الرقمي.

رابعا: المقترحات :

1- دراسة القيم الجمالية للزخرفة الهندسية في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

المصادر والمراجع

اولا : القران الكريم

ثانيا : المعاجم

1. ابراهيم انيس، المعجم الوسيط، ط4، (مصر: مكتبة الشروق الدولية، 2004).
2. ابن منظور,لسان العرب,ج9,(بيروت :د ت).
3. ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج 15، (بيروت: دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر ،1999
4. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج 1، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982).

ثالثا : الكتب

5. احمد دعدوش, قوة الصورة كيف نقاومها وكيف نستثمرها, ط1, (منشورات السبيل ,2014)
6. اميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها ، (القاهرة: دار قباء للنشر والتوزيع ، 1998).
7. ايمان فرغلي ، التعرف على سمات المدرسة التكعيبية وتحليل لبعض اعمال الفنان بابلو بيكاسو، (جمعية أميسا مصر، 2016)
8. جمال الدين محجوب الجاك جبريل و طارق عابدين ابراهيم, الاستخدام الجمالي للدائرة في التكوين الفني , ع4, مجلة العلوم الانسانية, ط1، تر: فؤاد كامل وآخرون ، (القاهرة: المركز القومي للترجمة ، 2014)
9. رمسيس يونان, دراسات في الفن, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011).
10. رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن ، ط 1، (لبنان: جروس برس ،1994).
11. زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر,(القاهرة:مكتبة مصر,1966).
12. ساره نيومايز، قصة الفن الحديث ،تر: رمسيس يونان،(سلسلة الفكر المعاصر د.ت).
13. سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ,تاريخ ووصف موجز لأبرز أعمال المؤلفين والمخرجين والمصممين, (بغداد : مكتب الفتح ، 2010).

14.سلام جبار شهاب، فلسفة العلم ومنهاج البحث العلمي، (الجامعة التكنولوجية، قسم العلوم التطبيقية ، 2009).
15.سوزان ديلينجر, التواصل رغم اختلافاتنا التعرف على نظام الاشكال الهندسية النفسية,ط1,(مكتبة جرير للنشر والتوزيع,2005).
16.عدلي محمد عبد الهادي و محمد عبدالله الدراسة, مبادئ التصميم, ط1, (عمان: مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع,2009).
17.محمد حسن محمد، مذاهب الفن المعاصر،(القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت).
18.محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ط 1، ج 2(بيروت؛ مكتبة لبنان ثاذرون 19
19.محيي الدين طالو، تاريخ عباقرة الفن التشكيلي، ط1، (سوريا: دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، 2010).
20.معتز عناد غزوان, التصميم والزخرفة, (عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع,2013).
21.نهاد صليحة, المدارس المسرحية, (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ,1994).
22.هاني محمد فريد، تاريخ الفن الغربي من العصور الوسطى حتى العصر الحديث ،ط1 ،(عمان : الوراق للنشر والتوزيع ،2015).
23.هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الاسرة ،1998).
24.هينجنيلمز, الاخراج المسرحي, تر: امين سلامة,(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ,1961)
25.وعد محمد حسوني , جماليات الشكل والمضمون في نتاجات الخزف القاجاري , مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية,ع 11, 2021.
26.ولترسنيس، تاريخ الفلسفة اليونانية ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع .1984).

رابعا : المجلات

27. ايناس مهدي ابراهيم الصفار، ابعاد الفكر البرجماتي في فن الباوهاوس، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ، مجلة العلوم الانسانية، ع 5، 2014.
28.خديجة ناجي عاجل, التحولات الهندسية للشكل في الرسم الحديث, مجلة الاكاديمي, ع 60, 20

29. علي ثويني, رمزية الاشكال وروحانيتها في العمارة والفنون, مجلة المدى الثقافي , ع627, 2006.
30. علي خضير محمد حسن، اليات التشكيل الهندسي في التصوير الاوربي الحديث، جامعة بابل، مجلة العلوم الانسانية ، ع6 ،2018.
31. هديل هادي عبد الامير، اثر الفن الزنجي على رسوم بيكاسو، مجلة جامعة بابل العلوم الانسانية، ع 4، ط20.
32. هيام مهدي سلامة, قوة الشكل الدائري واثرها في جماليات الشكل الهندسي في الفن الاسلامي, وتطبيقاتها المعاصرة, مجلة العمارة والفنون,ع3,جامعة حلوان

خامسا : الانترنيت

33. (www.maabeb.org)

الطابع التراجيدي في الرسم الاوربي الحديث

The tragic character in modern European painting

محمد رعد احمد

Muhammad Raad Ahmed

أ.د. تحرير علي حسين

Prof. Dr. tahreer Ali Hussein

العراق-جامعة البصرة-كلية الفنون الجميلة

Email: tahreer.huseen@uobasrah.edu.iq

raadmuhammad87@gmail.com

ملخص البحث :

يعد مفهوم التراجيديا أو المأساة من المفاهيم القديمة وتعد أحد فروع الدراما التي تتعامل مع الأحداث الحزينة أو الصعبة التي يواجهها الممثل أثناء أداء عمله الفني سواءً في البطولة أو كدور ثانوي بأسلوب جاد وحازم، وبالإمكان تطبيق مصطلح تراجيديا على الأعمال الأدبية والفنية الأخرى ومن اهم خصائص التراجيديا تعد جزءًا مهمًا في الفن المسرحي والتمثيل، وأيضا في الفنون التشكيلية يعدها اغلب الفلاسفة على انها مفهوم مأساوي متعارف عليه في العمل الفني يعبر عن الفنان بصيغ جمالية تعبيرية مختلفة.ويهدف البحث الحالي الى الكشف عنالخطاب التراجيدي في في الرسم الاوربي.اما الاطار النظري احتوى مبحثين جاء الاول ليعرف مفهوم التراجيديا في الفكر الفلسفي .اما المبحث الثاني تناول الملامح التراجيدية في تاريخ الفن .ومن ثم مؤشرات الاطار النظري .اما الفصل الثالث اجراءات ابحث واختار الباحثان مجتمع بحث وانتقاء عينة قصدية استملت (3) اعمال فنية لفنانين اوربيين.وجاء الفصل الرابع لطرح النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية : الطابع _ التراجيديا _ التراجيديا في الفن_الرسم الاوربي _الفن التشكيلي

Keywords: character_tragedy_tragedy in art_European painting_plastic art

Research Summary :

The concept of tragedy or tragedy is one of the ancient concepts and is one of the branches of drama that deals with the sad or difficult events that the actor faces while performing his artistic work, whether in the lead or as a secondary role, in a serious and decisive manner. The term tragedy can be applied to other literary and artistic works, and one of the most important characteristics of tragedy is that it is An important part in theatrical art and acting , and also in the plastic arts, most philosophers consider it to be a tragic concept known in the artistic work that expresses the artist in different aesthetic expressive forms . The current research aims to reveal the tragic discourse in European painting. The theoretical framework included two sections: The first is to know the concept of tragedy in philosophical thoughtThe second section dealt with the tragic features in the history of art, and then the indicators of the theoretical framework. As for the third chapter, research procedures. The researchers chose a research community and selected a purposive sample that included (3) works of art by European artists. The fourth chapter presented the results, conclusions, recommendations, and proposals..

الفصل الاول: الاطار العام للبحث

اولا : مشكلة البحث :

ارتبطت الفنون منذ القدم بكل مايتعلق بحياة الإنسان وممارساته ومعتقداته وعبر الإنسان من خلاله عن كل مايشعر به ويعتقد به ويعكس مدى تفاعله مع الأحداث الحياتية والبيئية وعبر عنها بأنواع من التعبير سواء كان تعبيرا يدل على السعادة

والرضا او يدل على الحزن والألم وتعد التراجيديا نوع من أنواع التعبير وهي إحدى الأمور التي يشعر بها الإنسان تجاه الأحداث او المواقف التي تلازمه في حياته واعتبرت من أقدم وسائل التعبير الفني والتراجيديا جاءت في الأصل بأنها محاكاة لفعل تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفـني.

وفي الأدب تشكل دلالة التراجيديا على أنها قصيده مسرحية تعرض حدثا مهما وكاملا مقتبسا من التاريخ أو الأسطورة ويشترك في أحداثه شخصيات بارزة تثير في نفس المشاهد الرعب، وفيها تمثيل لأدوار متعددة ينتهي أكثرها بالموت أو ما يشبه الموت من النهايات الفاجعة . وتعددت الآراء والتعاريف للتراجيديا ويشر الاغلب بأنها لفظه تطلق على المسرحيات التي تبعث الحزن والرعب بما تصوره من أحداث محزنة يزجها القدر ولا يد للإنسان فيها ، ويحدث الفعل عند تصادم العواطف في خط مرسوم لها لا تعد له الأحداث الخارجية او الإرادة البشرية أو هي مجازاً يعبر باللفظة عن كل صراع نفسي عنيف، أو كل إحداث دامية. وفي الفن شكلت العديد من الوقائع الدرامية تاثير على الفنانين منذ العصور القديمة ولحد عصر الحداثة ومابعدها وشكلت الوقائع والاحداث التي مر بها العالم الفعل الاهم في تشكيل سلطة قوية على الفن والفنان وعكس الفنانين تلك الوقائع التراجيدية كخطاب في اعمالهم واساليبهم الفنية وفي الرسم الاوربي نجد الكثير من تلك الوقائع التي خلدهتا الاعمال الفنية مثل اعمال ديلاكروا في حادثة طوف الميدوزا الشهيرة التي وثقت بعمل فني تراجيدي وايضا عند الفنان فرانسيسكو غويا في لوحته الشهيرة اعدام الثوار التي مثلت فعلا دراميا تراجيديا موثرا في المجتمع وايضا مع بابلو بيكاسو عندما صور لوحت الشهيرة الجورنيكا والتي نقلت سلطة الخطاب التراجيدي لتصوير الفعل الانساني في حادثة قصف مدينة جورنيكا الاسبانية وقتل الاطفال والابرياء فيها كل هذه والعديد من الشواهد الفنية الخالدة مثلت انعكاسات سلطة الخطاب التراجيدي في الفن .وتنطلق تساؤلات مشكلة البحث التي يحددها الباحثان: ماهو الخطاب التراجيدي الذي يبثه منجز الفنان التشكيلي في الرسم الاوربي؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه :

1. تأتي أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على موضوعه التراجيديا في الفن التشكيلي، وما مثلته كظاهرة مهمة تنتاب الواقع التشكيلي.
2. يخدم طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة في أنحاء القطر كافة فضلاً عن نقاد الفن.

ثالثاً: هدف البحث :

يهدف البحث الحالي التعرف على الطابع التراجيدي في الرسم الاوربي الحديث

رابعاً: تحديد مصطلحات البحث :

التراجيديا((المأساة))

لغة : وهي نوع من أنواع الفن الدرامي، المأساة والملهاة. والتراجيديا جاءت في الأصل من دمج لفظتين الأولى Tragos وتعني الماعز والثانية oides وتعني أغنية وباتحادهما تكون أغنية الماعز عند تقديمه كقربان وتؤدي المعنى المجازي أغنية الماعز الحزينة ومنها اشتقت كلمة التراجيديا. ويعرفها أرسطو: بأنها " محاكاة لفعل تام في ذاته، له طول معين ـ في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني" (إبراهيم حماده ،128،2009).

اصطلاحا: كما يحدد أرسطو التراجيديا بأنها" محاكاة لفعل نبيل والفعل ينطوي على أناس يقومون به وهؤلاء يلزم أن تكون لهم خصائص تميزهم في الخلق والفكر وحينما تنسب إلى الأفعال صفات ما" (جبور عبد النور،1979، ص232). حسب أجزاء التراجيديا "محاكاة تتم بواسطة الفاعلين، لا عن طريق القصص، وتثير في نفس المشاهد مشاعر الخوف والشفقة التي تؤدي الى التطهير في مثل هذه المشاعر" (التكريتي،1980،ص104) ُيعرف جبور عبد نور في المعجم الادبي التراجيديا المأساة "أصلا قصيده مسرحية تعرض حدثا مهما وكاملا مقتبسا من التاريخ أو الأسطورة ويشترك في أحداثه شخصيات بارزة تثير في نفس المشاهد الرعب، والشفقة بعرضها الأهواء البشرية المتصارعة مع قدرها، أول من عنى بهذا الفن الإغريق الذين كانوا يمزجون الأحداث المؤثرة والمأساوية بعناصر غنائية. أن في المأساة أكثر من الحزن. وفيها تمثيل لأدوار متعددة ينتهي أكثرها بالموت أوما يشبه الموت من النهايات الفاجعة"(عبد النور ،1979، ص233).

التعريف الاجرائي: التراجيديا: هي الاحداث الجادة التي تصور الشخصيات في صراعهم مع معطيات الحياة بتعداد اشكالها وحالاتها من اجل ان تثبت قيما ترتبط بإنسانية الانسان وتثير عواطف الخوف والشفقة والرحمة والاعجاب في النفوس ويعبر عنها الفنان التشكيلي بأساليب فنية مختلفة.

الفصل الثاني : الاطار النظري والدراسات السابقة :-

المبحث الاول : مفهوم الخطاب فلسفياً ومعرفياً

منذ ان وجد الانسان في أقدم العصور وزاول حياته الاجتماعية بدأ بمحاكاة قوى الطبيعة التي طالما احتاج إليها في فترات الجفاف وقلة الخيرات والعواصف والكوارث، والتي كان يفسرها دائماً بغضب قوى الطبيعة، ولكنه جهِل تماماً من تكون هذه القوى، ومن هو وراءها، فقط كان متأكداً بأنه يستطيع التواصل معها والتوسل والاسترضاء إليها لتلبية حاجياته وحمايته، لذا بدأت معه أول ابتكارات فن المخاطبة الإيمائية إذ أصبح الرقص طقساً دينياً استخدمه للتعبير عن الانفعالات والأحاسيس التي كان يُكمن داخلها فرحه وأحزانه.

وابتكر الإنسان في ذلك الوقت فن المخاطبة الإيمائية التي كانت فرضاً أساسياً مع الأضاحي، مضيفاً إليها بعض الترانيم والطقوس مثل الدوران حول النار أو الوقوف على مكان عال عند تقديم الأضاحي البشرية من فكان الإنسان القديم مدركاً ومؤمناً بأن طريقة التواصل مع قوى الطبيعة أو مع من يتحكّم بكل تفاصيل الحياة اليومية، يجب أن تكون مختلفة عن طريقة التواصل مع البشر، فهذا التواصل المقدس لا بدَّ أن يرافقه أدوات وكلمات وتعابير حركية خاصة جداً لهذه القوى. ومن هنا بدأ يبني أول المشاهد الدرامية التي كانت قائمة على سيناريوهات في الأذهان يتوارثها الأبناء عبر مجمع القبيلة او الجماعات البشرية آنذاك (عبد العزيز سعد، 1966،ص33). نشاءة من تلك الطقوس تلك البدايات من الحركات والرقصات والاغاني الأولى التي سميت تاريخياً بـ (اغاني الديثورامبية) والتي كانت عبارة عن طقس من الطقوس الدينية تؤدى في عبادة الإله (ديونيزوس أو ديونيسوس) والاحتفال به، وتقسم الأعياد التي تتم فيها هذه الطقوس والاحتفالات إلى ثلاثة وهي: أعياد ديونيزوس الكبرى أو أعياد المدينة، أعياد العصير، الأعياد الريفية. (محمد حمدي ابراهيم،20،1993)

واخذت مواضيع تلك الرقصات والايماءات تمثل تجسيد فعلي لمحاكاة الآلهة التي كان يُبنى عليها مشاهد التمثيل في عروضهم الطقوسية وبقيت ذاتها عند اليونانيين في الفترة الأولى أي نحو القرن السادس قبل الميلاد، فقد كان اليونانيون في تلك الفترة، رغم تطور شكل المسرح ومكانه، يعرضون فقط مسرحيات خاصة بالأعياد الدينية متجسدة في موضوعين رئيسين وهما:

التراجيديا: مثل عروض (الإلياذةوالأوديسا) التي كتبها الشاعر "هوميروس" وكانت تمثل الصراع الاجتماعي الذي ينشب بين فئات مختلفة لمجتمع واحد. اما

الكوميديا: وهي عروض (الديثرامب أو الديثراميوس) التي كان يُمجّد فيها إله الخمر والنشوة "ديونيزوس" بالأناشيد والرقصات.(محمد حمدي ،1993، ص31)

التراجيديا كمصطلح جاء على يد اليونانين والحضارة اليونانية هي التي انتجته، ويرجع المؤرخين الى ان تاريخها يمكن ان يعود الى القرن الخامس ق.م، كشكل من اشكال التمثيل والمسرح الديني واحتفالات الطقوس الدينية وكان يعرض امام الجمهور والمجتمع بأكمله. ومفهوم التراجيديا عموماً تتعلق باستعراض أحداث من الحزن ونتيجة مؤسفة في النهاية، كما تنطبق هذه التسمية أيضاً في الثقافة الغربية على" وجه التحديد على شكل من أشكال الدراما التي حددها أرسطو اتسمت على جانب من الجدية والشهامة والتي تنطوي على شخص عظيم يمر بظروف تعيسة" وتم اشتقاق موضوع المآسي اليونانية بشكل رئيسي من اشعار اليوناني هوميروس، والتي تضمنت مصائب أبطال التاريخ والأساطير الدينية. اذ ان اصول فكرة التراجيديا عند الاغريق ترجع الى الطقوس الدينية والاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس اله الخمر والكروم، وكانت تتضمن الرقص والغناء والفكاهة فمن خلالها نشأ المسرح بشقيه الكوميدي والتراجيدي، حيث كانت المرحلة الاولى هي مرحلة اغاني الديثرامب التي ظهرت في القرن التاسع والقرن الثامن ق.م "فأخذ الشعر الهوميروسي بداياته الاولى من الاناشيد والتراتيل الدينية كما اخذ اجنته الاولى من اسطورة ايزيس واوزوريس الفرعونية واوغاريت الفينيقية وكلكامش البابلية والشعر الهوميري بدوره يعد المرحلة المتطورة للدراما الاغريقية (محمد محمود،1998،ص37). فضلا عن ان الطبيعة لعبت دورا بالغ الاهمية في حياة الاغريق ,لأنها وبتنوعها خلقت في نفسه الاحساس المرهف ونمت فيه الخيال وعودته حب التأمل وبذلك فأنها ساهمت بصورة فاعلة في انماء روح التأليف التراجيدي التي تحتاج الى رهافة الحس والخيال الواسع الناتج عن التأمل البعيد فكتبوا مسرحيات ذات موضوع جادة ذي طابع حزين، يظهر الصراعات القائمة بين الانسان والقوى المحيطة به فتناول موضوعاتها مشاكل الفرد وقضاياه حيث كان الفرد الاساس في التراجيديا لا الجماعة ومن هنا برز مفهوم البطولة الفردية (عليا حمد محمود،1990،ص39).

ومفهوم التراجيديا فلسفياً هو مفهوم عن شقاء الانسان، آلامه ومعاناته، سقوطه في الرذيلة والخطأ، وكذلك شقائه اذن المأساة تتناول كل ماهو انساني، كل ماهو متعلق بشقاء الانسان وعذاباته وآلامه، وكيفية الخلاص من هذا الشقاء والألم وهذا ما يذهب اليه (الارديس نيكول) " إن الماساة تتناول موضوع الالم واحيانا تتناول موضوع

الرذيلة وفي كثيرة من الاحيان موضوع الشقاء وفي كثير من الأحيان أيضا، وان لم يكن بالضرورة ، موضوع الموت".(نيكول الادريسي،1992،ص181)

الفيلسوف ارسطو جاء ليعرف ويفسر مفهوم التراجيديا في أعماله الشعرية الشهيرة بأنها المأساة هي تقليد عمل مثير للإعجاب وكامل يتألف من مقدمة ، الجزء الأوسط ونهاية ، ولديه حجم في لغة ممتعة ، يتم فصل كل من أنواعه في أجزاء مختلفة يقوم بها ممثلون ، وليس من خلال السرد ؛ التأثير من خلال الشفقة والخوف من تطهير هذه العواطف ويمكننا أن نفهم الهدف من المآسي اليونانية وهو تنقية هذه العواطف ، ودعا أيضا التنفيس وهو تحرير من التوتر العاطفي ، بعد تجربة ساحقة ، تعيد أو تنعش الروح . وهو بذلك أجاب عن اهم نقطة في مفهوم الفكر الفلسفي للتراجيديا " التي تعتبر أولى الإجابات على انها محاولة لآثاره مشاعر الرأفة والخوف عند الانسان وهي بالوقت ذاته تحدث فينا تطهيرا" (علي احمد ،1979،ص26) ويعتبر اول من استخدم مصطلح التطهير في كتابه فن الشعر، وحدد مصطلح التطهير كغاية للتراجيديا، من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد المواطن ، فقد ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل تطهير النفوس من ادران انفعالاتها وهذه العملية بالتطهير لها تأثير ايجابي ومباشر على المتلقي، لأنه من خلال تجسديها امامه يستقي منها العبر والموعظة والحكمة، والشي الذي لابد من ذكره بقصدية ارسطو لاستخدام تعبير التطهير هو ليس مجرد علاج، فهو ايضا من الوسائل التي تُحقق المتعة لدى المتلقي، فإلى جانب المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة والايهام المسرحي، هناك المتعة التي تتولد من عملية التطهير.(الياس ماري ،1997،ص130)

اما الفيلسوف افلاطون قد انتقد ارسطو، ويجد "من ضمن رفضه للمحاكاة واعتبر ان التأثير الذي يؤدي اليه الشعر والفنون هو تأثير سلبي، لأنه يتأتى عن التمثل ويؤدي الى اضعاف المتلقي وليس العكس)" (ماري الياس،المصدر نفسه،ص130). مرجعية المصطلح الطبي ولدت اختلافات بتفسير مفهوم التطهير وهذا منطقيا ، كونه مبهما على مستوى الفنون، ولماذا تم استخدامه ولماذا لم يستخدم ارسطو تعبير تنظيف او تنقية وهما ايضا يرتبطان بالطب لكن ارسطو حدد مصطلح التطهير كغاية للتراجيديا، من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد المواطن، فقد ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل. يذكر بإن ارسطو هو اول من استخدم مصطلح التطهير، وايضا نجد بان المستر لوكاس يذهب بعيدا عن طروحات ارسطو وسبب استخدامه لهذا المصطلح كهدف سامي للتراجيديا، بقوله" ان المأساة، التي هي

ابعد من ان تكون –عملية غسل وتطهير هي وليمة حقه وليمة من التجارب نتناول اطايبيها ما نشاء لما تثيره فينا من نهم إلى ملاحظة الحياة في صورة من اشد لحظاتها ألما".(دريني خشبة، 2020،ص200)

وتطورت التراجيديا اليونانية مع انتقال الحياة اليونانية من الحياة القديمة الى الحياة المدنية ومن المؤكد بأن كل تطور يساهم بظهور إرهاصات جديدة، وربط المؤرخ الفرنسي (جان بيير فرنان) هذا التطور ببنية التراجيديا اليونانية والبنية السياسية والاجتماعية والفكرية للحضارة اليونانية في فترة تبلور هذا النوع من القرن الخامس قبل الميلاد. لان هذه الفترة تميزت بالانتقال والتحول من الثقافة القديمة الأسطورية والغيبية إلى قيم المدينة الوليدة ، فقد عكست التراجيديا التساؤلات التي طرحها المواطن حول نظام جديد لا يعرفه تماما، بل ذهب فرنان الى ابعد من ذلك بإشارته الى دخول التطهير على التراجيديا اليونانية بممارسات اجتماعية كانت تتم باليونان قبل ظهور التراجيديا، وتقوم على نفس مبدأ علاج الداء بالداء والخلاص منه بالنبذ ولكن على مستوى اجتماعي. وفي ضوء ذلك يكون النص الدرامي القوة التي ترتكز عليها المأساة، وبهذا فليس من الضروري تجسيدها، بل بقراءتها أيضا، يتم إنجاز هدفها بتوعية الآخر، عبر تبنيه الابتعاد عن تلك الأفعال التي تقف ضد الإرادة الإلهية، ولعل هذا من أهم الأسباب التي دعت الدراما الإغريقية ألا تعطي أهمية للعناصر المسرحية الأخرى، حتى تظل العلامات اللغوية متحكمة في الخطاب المسرحي. وهذا ما يؤكده تركيب النص، فالحبكة تتكون من حدث واحد وليست مجموعة أحداث، من أجل عدم التداخل بالأحداث والموضوعات ومن ثمّ منع تقويض الهدف الجوهري، أي التطهير. وكل شخصية تعمل من أجل تعميق الهدف المأساوي الواحد، ولا تحيد عنه، في وقت يجب أن يبقى الفعل مركز الحدث، متسلسلا، متحد الحلقات لا يتجزأ (شرجي احمد،2013،ص34)

وفي علم النفس وجدت التراجيديا صدى لها في الدراسات النفسية وخصوصا الدراسات النفسية التي قدمها الفيلسوف والعالم النفسي (سيجموند فرويد) في تحليل الابداع الفني عند الفنان من ناحية قراءته التحليلية النفسية في بعض الاعمال الادبية الفنية وأول محاولة في التحليل النفسي لنص مكتوب وكتاباته حول الأساطير والحكايات الخرافية والدراما التراجيدية خاصةً اعمال شكسبير الادبية واعمال دستوفوكلس وأيضاً اهتمامه بأعمال اخرى المبكرة وكلاها اهتمامات لا تقف عند النص الأدبي بل تأخذه تكأة لتحليل الأعماق اللاشعورية للمؤلف أو الفنان ذاته.(عبدالحميد ،2001،ص339)

اخذ مفهوم في الفكر الفلسفي عبر تطوره الكثير من التفسير والحكم والتحليل العلمي والنفسي وهنا يرى الفيلسوف (فردريك نيتشة) ان التراجيديا تعبر عن اهم معنى في الفلسفة وهي معنى الوجود، " فاليوناني اكتشف بأن بوجود شيء رهيب وعبثي فالتراجيدي النتشوي مرتبط بالإحساس المرعب، لكن هذا الرعب لا يعني التخلي عن الحياة والانصراف عنها بقدر ما يعني تحمل المعاناة بوصفها لذة" فالتراجيدي بالمعنى النيتشوي هي ضد الاستسلام والاعتزال والفن المأساوي هو الفن الذي يقول نعم لكل ما هو اشكالي وفظيع، إنه يعلّم الإنسان عدم التوقف أو العودة إلى الوراء والانكماش. وفي هذا الصدد يقول ينتشه: "في الحقيقة ليس هناك أي فنان يوناني يتعامل مع جمهوره وغدت التراجيديا تهتم بالإنسان العادي ويكتب عن همومه اليومية، ومشاكله الاجتماعية والسياسية ".(احسان بورقية،1990،ص135)

المبحث الثاني : الملامح التراجيدية في تاريخ الفن الاوربي

ان الفن وعلاقته بالمجتمع عبر دوماً عن الفعل والميول والظواهر التي يعتقد انها سائدة في المجتمع ، وكثيرا ما يستعين المؤرخون والمهتمون بالواقع المجتمعي والدراسات السوسيولوجية على نحو مشروع بالفن نفسه وبأقوال الكتاب والفنانين وبأسلوب تنظيم الفن، وعلى مستوى اعمق، في وسع المؤرخ محاولة استعمال تأملات الفنان في السلوك الاجتماعي لصياغة تفسير الاوضاع التاريخية وبهذا يمكن استنتاج الكثير عن طبيعة الحرب من الفنانين المبدعين وطبيعي ان حقيقة الحرب نفسها اثارت تفكيراً تراجيدياً مشوباً بالخيال في القضايا الاكثر اهمية التي تتعلق بالحرب . (مارويك ارثر،1990،ص120)

استمرت التراجيديا عبر التاريخ بتمثيل ما يتعرض له الانسان في أي مجتمع وفي أي زمان ومكان وجاء الفن كصورة عاكسة لتلك التمثيلات الشعورية وخصوصاً الجانب المأساوي في تمثيل بشاعة الحرب ومآسيها وما يرافقها من آلام وشقاء ، ولعله مامثلته اعمال الفنان الاسباني (غويا) في تمثيلها بتمثيل تراجيدي واضح وفق سمات البشاعة والتشويه واللقطة الدرامية محاولاً تمثيل الخصائص المميزة ، لا الجمال في مفهومه التقليدي ، لذل

ك تناول الإنسان في أسلوب أقرب إلى التعبيرية . كما في لوحته الشهيرة(اعدام الثوار)(شكل1)

(شكل1)

(شكل2)

والفنان (غويا) أيضا مثل الطابع التراجيدي في اعمال أخرى مثلت حالة من حالات الهلع والخوف والجنونِ الإنسانيِ وجَعل الاضطرابات النفسية مثل القلق العام موضوعاً رئيساً في اعماله كما في لوحة (الاله ساتورن يفترس ابنه) (شكل3) وهو يصور ذلك المشهد التراجيدي الدامي وتعد هذه الغرابة وهذا الجنون جزءا لا يتجزأ من الدراما الابداعية في الفن وتقوم على غلبة الخيال على الواقع، والاعتماد على العاطفة الشخصية ، والبحث عن فعل التراجيديا في الغموض والاغترابية للوصول إلى عالم جديد غريب بتقاليده ومظاهر الحياة فيه.

وعبر علاقة المجتمع والفنان بالجانب التراجيدي وخصوصاً في مرحلة الحداثة التي جاءت بعد التغيرات الكبيرة في المجتمع الغربي وظهور مؤسسات فلسفية وفكرية وسياسية واقتصادية جاءت بها الثورات المختلفة والثورة الصناعية بشكل خاص ، نلاحظ بان مجمل النتاج الفني الحديث ينتمي إلى التعبير الذاتي عن تجربه الفنان الوجدانية التي تؤكد على المضمون الانفعالي إزاء المتغيرات الاجتماعية والإنسانية، وتقديم عوالم مغايرة والتعبيرية ليست مجرد أسلوبا وطريقة في الفن بل ملاذا لإسقاطات الفن ومرجعا لتأويلات ومستويات لتعميق حقيقة هذا الموقع المرئي من خلال رؤى الفنان، وإسقاطاته الذاتية وأصبح تقيم هذه الأشياء بمعنى الحيوية والتعبير والذات في عنصرنا وليس بمعايير الجمال الكلاسيكي والصفة التي سادت سابقا. فالمشاعر والأحاسيس تقدم أولا وكما يقول (كريشز) أحد أعمدة (التعبيرية الألمانية) "ليس هناك فن حي دون عاطفة أو إحساس ، فبدونهما يصبح الفن مجرد صنعة".(اوهر اورست،1989،ص81)

فقد وضع معظم فلاسفة القرن التاسع عشر الفن على قدم المساواة مع الأخلاق والمجتمع والدين وغيرها من مظاهر النشاط البشري ، وعدّوه ظاهرة حضارية تتطور مع التأريخ وتتأثر بأوضاع المجتمع وتتفاعل مع غيرها من الظواهر الإجتماعية الأخرى ، مما ساعد على ظهور المدرسة الإجتماعية في دراسة الفن ، التي إعتمد

مفكروها على تفسير الخبرة الجمالية في ضوء العلاقات بين الفن والمجتمع . (زكريا ابراهيم،9،1966) وأتباع منهج (النقد السياقي) يضعون مسالة ان العمل الفني يستمد فاعليته من خلال الفنان ومجتمعه ليصبح أكثر ثراء في معناه وقوته التعبيرية بعد الكشف عن دلالاته الإنسانية. وتبين النظرية السياقية إن خلق العمل الفني ليس مسألة إلهام فردي فحسب، بل إن الفن نشاط اجتماعي من بين أوجه النشاط الأخرى. لقد وضعت هذه النظرية الفن في إطاره الطبيعي عندما تؤكد على إن الفن ليس سراً روحياً غامضاً، وإنما ينشأ في ظروف الحياة البشرية ويُعنى بحاجات بشرية. (ستولنيتز جيروم،1980،ص49)

كما مثلها الفنان التعبيري (جمس انسور) الجانب الدرامي للمجتمع برؤية مأساوية هزلية " اذ تجسد اعمالة وتشير تلك المعادلة في النفس إحساسا متضارباً ممزقاً ، فمن ناحيه نحس إزاءها بان القناع وهو من جهة النظر الخارجية اشد ما يحمل على الضحك ومن ناحية اخرى انما يخفي في طيا ته رعباً مفرطاً ، نحس بأن الموت يضحى شيئاً مضحكاً في خصم هذه الأقنعة المزركشة روعي أن القناع استخدم في المراسم الجنائزية وان الهياكل العظمية تثير الضحك الى جوار المهرجين في مواكب الكرنفال ، فأننا نفهم إلى أي حد ينجح انسور في الربط بين الهياكل والاقنعه في إفراغ الحياة من معقوليتها وذلك في معادلة رائعة جمعت بين جلال الموت ورهبته وبين سخرية القناع وأثارته للضحك، جمعت بين الهول الكبير والعبث الصغير الذي عاش القسم الأكبر من حياته في عزلة ". (عطيه نعيم،1979،ص49)وهو يعتمد في اعماله البعد التراجيدي والدراما النفسية في تمثيل النفس الإنسانية داخل المجتمع .كما في (شكل 3-4)

(شكل 3)

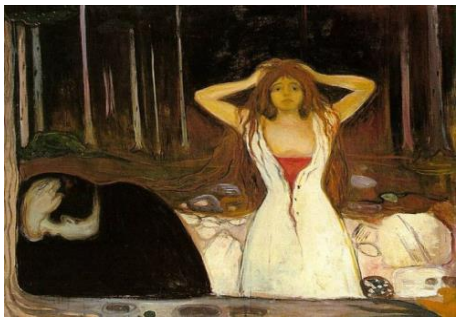
(شكل4)

إنّ الاحداث السياسية المتأزم آنذاك، كان لها التأثير المباشر على نفسية الانسان الفنان، كونه واقعاً مرفوضاً يقف بالضد من القيم الانسانية وندا لها، وانعكس ذلك على النتاج الفني والأدبي بطروحاتهما المختلفة، إذ تحوّل من خلالهما الرسم حاملاً لمعاني

ومضامين العصبية التعبيرية، وهذا ما جاء بطروحات (إدلر) التحليلية ، ومثل الفنان (كرشنر) في اعماله الذات المتفردة برؤيتها في التعبير عن القلق، إذ جعل فرشاته تخط تعابير القلق في لوحته (بورتريت شخصي 1915)، (شكل4)، إذ عرض تلك المضامين النفسية في محترفه مع الموديل، فتظهر طرف يده مبتورة، مرتدياً الزي العسكري، رامزاً إلى استحالة الرسم خلال ذلك الوقت أي وقت الحرب، وهو يقول" نحن لم نعد نرسم من أجل الفن، بل من أجل الناس ".(الان باونيس ،1990،ص153)

وفي السياق ذاته فان الحالة الشعورية والمضمون النفسي المتأزم ينعكس في اعمال الفنان الشهير(ادفاردمونش) الذي مثل من خلال اعماله عالمه النفسي وصدى المجتمع من خلال اعماله ذات البعد التراجيدي لتكون الأعمال الفنية معادلاً صورياً لحياة الإنسان/ الفنان وقلقه، فقد عبّر عن رؤية ذاتية عميقة، أحالت أعماله إلى دلالات الحياة وقلق الإنسان، ومعالجة العلاقات التكوينية وفق رؤية رمزية نفسية، متقصي بحدسه غاية مطلقة وفكرة شمولية تنأى عن كل ما هو نسبي ومادي، كما في عمله الشهير لوحة (الصرخة) (شكل 5) حيث عدت هذه اللوحة التعبيرية تجسيداً للقلق الوجودي، اذ إنها تمثل رجلاً يعكس وجهه مشاعر الرعب واقفاً على جسر وهو يمسك رأسه بيديه ويطلق صرخة، على خلفية من الأشكال المتموجة وتدرجات اللون الأحمر الصارخة. تعد أشهر أعمال الفنان إدفاردمونش_منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ربما يعود سبب شهرة هذه اللوحة إلى شحنة التراجيديا المكثفة فيها والخوف الوجودي الذي تجسده. في الجزء الأمامي من اللوحة نرى طريق سكة حديد، وعبر الطريق نرى شخصاً يرفع يديه بمحاذاة رأسه بينما تبدو عيناه محدقتين بهلع وفمه يصرخ . للنفاذ من الواقع ومآسيه، اذ يؤكد (نيتشه) بـ(حرية الاقتدار والقوة) أن يواجه الإنسان ذلك الجانب المأساوي للحياة بنوع من القبول الذي يتسم بالتحدّي لحقائقها الصعبة، بقوله:" إنّ التشاؤم دليل الضعف، أما التفاؤل الحزين، فهو صفة الرجل القوي الذي ينشد الحرية من عمق التجربة ". (هادي احمد،2000،ص196)

(شكل5)



(شكل6)

وقدم في اعمال أخرى (شكل6) يعكس فيها جملة القيم والحقائق والأخلاقيات المترسخة في الواقع المجتمعي، لتتحول بذلك اللوحة في حالة التعبير والشعور المكبوت إلى الخطاب الموجه الناقد، مما يمكن للتأويل أن يفعله فعله هنا ولهذا نجد أن الفنان ربط شكل المرأة الصارخة ورجل الباكي لها مضامين رمزية موضوعية ، رموز تختزل أفكار الذات الممثلة للمجتمع معبرة بصورة قريبة من الفهم العام ومنغلقة على دلالات ومضامين بعينها. ورافقت التراجيديا تشيؤ الانسان تحت سلطة العقل الغربي الحداثي ذلك العقل الذي جعل الانسان عبدا للنظام واصبح العلم ذا غاية عكسية تجاهه ، فصارت الطبيعة والانسان عبدا للعقل ومع ازدياد الحاجة لموارد الطاقة وتشغيل الماكنة البرجوازية التي هيمنت على مجمل المجتمع الصناعي في اوربا ، ازدادت الحاجة الى العمالة الرخيصة للحصول على اكبر قدر ممكن من فائض المال لدى اصحاب رأس المال ، فخلق هذا التناحر صراعا كبيرا مع نشوء الفكر الماركسي وظهور التيارات الاشتراكية. (محمد رمضان،1998،ص52)

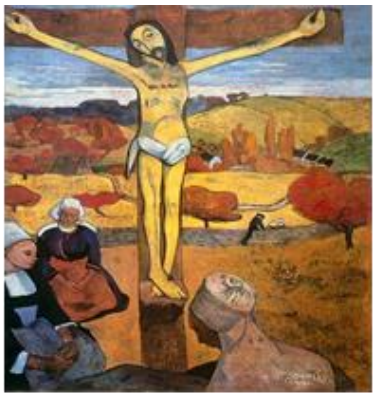
(شكل7)

وخير من مثل تلك فنياً الفنان الهولندي (فان كوخ) الذي يعد ابا للتعبيرية، وخصوصاً في لوحته (اكلوا البطاطس) التي صور لنا البعد التراجيدي في عتمة الالوان التي يعيشها فان كوخ وسواد القلق المتنامي بين جنبات الفقراء وعمال المناجم الذين غرسوا احزانهم في قلبه، رسم العدم وهو يتغلغل الى تلك الوجوه الشاحبة كما لو انه رسم شحوب الحياة البائسة وما تنطوي عليه سحنة العائلة انما هو تمثيل لحقيقة الطبقة الكادحة في تلك الفترة، حيث تحيطه العتمة كتصوير تراجيدي للفقر والحزن والوجوه كما لو انها قدمت صورة الواقع المسكوت عنه والغير مرئي كما في الشكل (7) .

اظهر التمثيل التراجيدي الفني للعالم والمجتمع الأوربي فالعالم غير موجود بانعدام الذات المدركة له، والمسيح ليس الشخص التاريخي المقدس بل هو الانسان الذي امامنا وهو يعيش لحظات الالم تجاه خطيئة الانسان المعاصر الذي لا يرى غير الاوهام وقد سلبته وجوده الفردي في المجتمع الحديث كما قدمه الفنان (كوكان) في لوحته (المسيح الأصفر)(شكل8) حيث جسد المسيح من اعلى اللوحة الى اسفلها بلون اصفر محاطا بنساء من طبقة الفلاحين في حالة خشوع وحزن كبيرين، ولكن لو نظرنا الى شخصية المسيح ذاته لوجدنا ان الفنان قد رسم نفسه مصلوبا بمشهد تراجيدي وهو ما لم يجرؤ احد على التفكير به على الاطلاق منذ مرحلة الكلاسيكية وحتى لحظة رسمها على يد كوكان، وهو ما يشكل صدمة للمشاهد الذي انزل المقدس من المجرد الى الذاتي المحسوس، أيضا في التراجيديا وعلاقتها بالجانب المتخيل في بنية الوعي المجتمعي نجد التخيل والخيال وآليته المعقدة التي تعتمد على كل شيء بدءاً من الاحساس والشعور والادراك والذاكرة والحلم والتصور فالوعي يربط عناصر الخارج في ضوء الخبرة المعيشة ومدى انطباق الشعور معها , بحيث ينسجم الاحساس الداخلي مع الشكل الخارجي للموجود ، ولذلك نجد انه يفصل بين واقع العمل الفني وحقيقة وجوده الفعلي في العالم ، لقد كان لظهور عتبة الرمزية بصفتها واحدة من عتبات الفن الحديث الاثر الكبير في انتاج مفهوم المتخيل في العمل الفني باعتباره " ابداعا تخيليا " بوصفه صورة للعمل غير المستلب. (ايغلتون تيري1980،ص37)

خاصة وان الرمزية ولدت من رحم مجتمع الادب محملة بقيم الرؤى الشعرية التي اسبغها الفنانون على السطح التصويري ، حيث اصبح " الخيال " ذاته قوة سياسية في مواجهة الرأسمال الصناعي في تلك الفترة ، وعالم السوق وهيمنة العقلية الصناعية، حيث يتعالى الاحساس الداخلي ليشكل تجل للموضوع في الصورة ، ويدخل الانفعال كعامل مهم في وعي الشعور الذي يعيشه الفنان باعتباره الخوف من العالم فلوحات

(اديلون رودان) التي تعج بالرمز بأجواء الاحلام والكوابيس والتشويهات التي تشير الى تصورات وعي الفنان, يصبح الخيال وصوره لباس الفكرة . (شكل9)



(شكل8)

(شكل9)

مؤشرات الاطار النظري :-

1- ومفهوم التراجيديا فلسفياً هو مفهوم عن شقاء الانسان، آلامه ومعاناته، سقوطه في الرذيلة والخطأ، وكذلك شقائه اذن المأساة تتناول كل ماهو انساني وكيفية الخلاص من هذا الشقاء والألم.

2- الفيلسوف ارسطو جاء ليعرف ويفسر مفهوم التراجيديا في أعماله الشعرية الشهيرة بأنها المأساة هي تقليد عمل مثير للإعجاب وكامل يتألف من مقدمة ، الجزء الأوسط ونهاية.

3- الفيلسوف ارسطو يعتبر اول من استخدم مصطلح التطهير في كتابه فن الشعر، والتطهير كغاية للتراجيديا، فقد ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل.

4- اما الفيلسوف افلاطون فقد رفض وظيفة مفهوم التطهير الذي طرحه ارسطو، كونه لا يخلق متلقيا واعيا لما يدور حوله ، باعتبار ان التطهير لا يتأتى من التمثل.

5- وافلاطون يجد في أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصورة أحسن ما هو عليه في الواقع، فهي اقرب إلى النماذج

المثالية، اما الكوميديا فتصور الإنسان ادنى من الواقع لذلك كانت اكثر اتصالاً بالواقع المحسوس وأكثر اهتماماً بوصف الجزئيات.

6- اما المؤرخ الفرنسي (جان بيير فرنان) فقد ربط تطور التراجيديا اليونانية بتطور البنية السياسية والاجتماعية والفكرية للحضارة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد.

7- في علم النفس وجدت التراجيديا صدى لها في الدراسات النفسية عند العالم النفسي (سيجموند فرويد) في تحليل الابداع الفني عند الفنان من ناحية قراءته التحليلية النفسية في بعض الاعمال الادبية الفنية والدراما التراجيدية خاصةً اعمال شكسبير الادبية واعمال دستوفوكلس.

8- يرى فرويد إن الفن هو المجال الوحيد الذي تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا. ففي الفن فقط يحدث للإنسان المعذب برغباته أن حقق شيئاً شبيهاً بالإشباع، وبفضل العمل الفني، تولد هذه اللعبة، الآثار الانفعالية نفسها.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

مجيتمع البحث : أشتمل مجتمع البحث على اعمال الرسم الاوربي الحديث التي تخص موضوعة التراجيديا للاعمال الفني، وقد تم حصر مجتمع البحث وقد شمل أعمال الفنية فقد اطلع الباحثان من خلال اطلاعها على البحوث غير المنشورة والدوريات ومواقع الإنترنت . وتعذر حصر مجتمع البحث لكثرة الاعمال الفنية التي يشملها الرسم الاوربي الحديث.

منهج البحث **:** اعتمد الباحثان طريقة تحليل المحتوى الفني المستمدة من المنهج الوصفي في تحليل عينات البحث ، وصولاً إلى تحقيق أهداف البحث .

عينة البحث : تحددت عينة البحث بثلاثة اعمال فنية تم اختيارها قصدياً ، وفق موضوعة البحث .

اداة البحث : اعتمد الباحثان على اداة الملاحظة الدقيقة لحيثيات العمل وتركيبه والاشكال به والتي جسدت تمثيل الترجيديا فيها.

تحليل نماذج العينة :

(نموذج 1)

اسم الفنان: جيمس انسور .

اسم العمل: هياكل عظمية ومصباح .

سنة الإنتاج: 1907

المادة : زيت على كنفاس .

القياس : 44×38 و 58.

العائدية : متحف الفن باريس .

يقدم الفنان عملاً غريباً يحمل الكثير من الابعاد التعبيرية ونوع التعبير عن المصير الإنساني يصور انسور في هذا المشهد شخصية رئيسية لشكل أمرأة بدينة ترتدي قميصا فضفاض أبيض، تحيط بها مجموعة من الجماجم البشرية بشكل ساخر وهي ترتدي قبعات وملابس. يستخدم الفنان في هذا العمل رسم الهياكل العظيمة التي تدل على الشحنات الوجدانية الطاغية والغنية بمعاني القيم الإنسانية التي توضح الحياة والموت وادراك حقيقتهما , يرتبط أشد الارتباط بالانفعالات العنيفة ومشاعر جياشة واتجاهات سلبية ورسم الفنان انسور في السقف مصباحاً غيرمتوهج.باستخدام الهياكل العظمية الى جانب الحياة المتمثلة بالمرأة للتعبير عن الإحساسات والافكار أي عما يريد الفنان قوله ففر الى الافكار المجردة واهتمامه وموقفه عن الحياة والموت والكون من خلال شكل فني مميز يحمل من الدلالات والمعاني واللمسات ما يزيد كثيرا على انه مجرد عمل فني يمثل التراجيديا الفنان من خلال حالة الغرابة في المشهد التصويري لهذه التآيفة المنافية لمنطق العقل والحاملة لبعد مآساوي حزين وحالة الشجن وهما نتيجة مباشرة لنجاح الفنان في استيعاب كل امكاناته لمضمونه الفكري وأخضاعها للمقومات الدرامية التي تتخذ من الهياكل العظمية والجماجم وشكلها التمثيلي طريقا للوصول الى ما يرمز اليه.فلدى الإنسان ميل شديد الى الخوف من المجهول والغريب وغير المتوقع , فالخوف من الموت يولد قلقا مستمر في الحياة يبدا من حيث ينتهي أي يعود الى نقطة البداية ويحيط بالإنسان من كل الجوانب.

(نموذج 2)

اسم الفنان: فان كوخ .

اسم العمل: اكلوا البطاطس .

سنة الإنتاج: 1885

المادة : زيت على كنفاس .

العائدية : مؤسسة فان كوخ امستردام .

يصور الفنان مشهدا كأبياً لعائلة تجلس على مائدة الطعام على ضوء المصباح وهم ياكلون البطاطس باجواءها اللونية الكئيبة والتي تدل على حجم الفقر والبؤس لهذه العائلة الفلاحية البسيطة. تلك اللوحة التي صور لنا البعد التراجيدي في عتمة الالوان التي يعيشها فان كوخ وسواد القلق المتنامي بين جنبات الفقراء وعمال المناجم الذين غرسوا احزانهم في قلبه، رسم العدم وهو يتغلغل الى تلك الوجوه الشاحبة كما لو انه رسم شحوب الحياة البائسة وما تنطوي عليه سحنة العائلة انما هو تمثيل لحقيقة الطبقة الكادحة في تلك الفترة، حيث تحيطه العتمة كتصوير تراجيدي للفقر والحزن والوجوه كما لو انها قدمت صورة الواقع المسكوت عنه والغير مرئي.وقد استخدم انسور الالوان المعتمة كالبني المعتم والظلال القوية واللون الأصفر الذي ينير ظلمة المكان بحس درامي واضح مع ضربات الابيض الضوئية , فضلاً عن اللون السود الذي يقتحمها ليرمز الى حجم البؤس والفقر والحالة المادية الصعبة التي يعيشها الفلاحين .فالمضمون والبنية التعبيرية والادائية للفنان في هذا العمل يعكس الدراما الماساوية التي جسدها فان كوخ والتي تثير في النفس الحزن والشجن وهما نتيجة مباشرة لاحساس الفنان بتلك المعاناة واستيعاب كل امكاناته لمضمونه الفكري وأخضاعها للمقومات الدرامية التي تتخذ من تمثيل وجوه الشخصيات المرسومه وحجم البؤس والشقاء فيها طريقا للوصول الى ما يرمز اليه , فالماساة في هذه اللوحة شكلت التراجيديا وغرابة بعيدة عن الواقع لكنها اهتمت بالجانب الجاد والمتهجم من الحياة .

(نموذج 3)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو .

اسم العمل: عازف القيثارة المسن .

سنة الإنتاج: 1903

المادة : زيت على كنفاس .

القياس:121×92سم

العائدية : مؤسسة فان كوخ امستردام

عمل للفنان بيكاسو في المرحلة الزرقاء رسم فيها شخصية انسان كبير في العمر وهو يعزف على آلة الكيتار حيث يبدو الفنان انه اعتمد على رسم الشكل من خلال مجموعة من الانحناءات ، والأشكال ، والخطوط المقوسة، المصاحبة لالتواءات الجسم كوحدة كاملة . إذ أن أغلب رسومات المرحلة الزرقاء طغى عليه الالتواء والذبول تبعاً للحالة النفسية الذاتية التي تهدف إلى التعبير عن الحاجة إلى الدفء والحنان والتخلص من حالة التشرد ، والضياع . تبرز الصفة الدرامية في العمل من خلال التعبير عن حالة الكآبة والحزن والضياع لعازف الجيتار عن طريق هيمنة اللون الأزرق والضوء الفضي . وهي انتقاله أسلوبية مميزة أثرت فيما بعد على رؤية الفنانين الحداثيين وحتى الشعراء الذين جاءوا من بعده .

فالذات الإنسانية هنا تلتقي مع الموضوع ليصبح معها أكثر شمولية وجوهرية وكلية ، بالرغم من ذاتية الطرح والتأثير والإرادة ، ومع هذا فالموضوعي يبقى حاضراً في طبيعة الخطاب الوجداني والشكلي الذي يقدم إلى المتلقي ، لكن لا على أساس أن الموضوع الذي يبقى خاضعاً لحسيته ، بل الموضوعي الذي تقدمه الذات إلى الآخر بوصفها ذاتاً إنسانية.

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها :-

1- تشكل الطابع التراجيدي في جميع نماذج العينة من خلال الاعتماد على الذات الانسانية، وهذا ما أرسته الفنون الحداثية منذ الرومانسية والتعبيرية وباقي المدارس الحديثة وهذا ما أثر على فناني الحداثة في تمثيل أعمالهم من خلال التمثيل للبعد الإنساني من خلال التراجيديا المضمونية.

2- تشكل الطابع التراجيدي في نماذج عينة البحث طبقاً للمؤثرات الاجتماعية والنفسية التي يعيشها الفنان في مجتمعه والتي لعبت دور كبير في الفن الحديث وأصبح جزء حيوي من المجتمع يتحسس همومه ويعيش محنه ولذلك فهو قيادي في عملية التغيير الثقافي والاجتماعي .

3- اظهر تحليل اعمال عينة البحث ان جميع الاعمال تظهر فيها ملامح الحزن والألم والعذاب وهي البنى الدلالية لمفهوم المضمون التراجيدي حيث جسد الفنانون هذا الطابع اعمالهم كل باسلوبه ورؤيته وحالته النفسية .كما في جميع نماذج العينة.

4- افرز تحليل عينة البحث بسياده الاشكال التراجيدية والالوان السوداء والتي عبرت عن ملامح التراجيديا من خلال الصراع، الموت، العنف والمعاناة.

الاستنتاجات:

1- مثلت الترجيديا التعبير الأهم في العديد من التيارات الفنية الحديثة رغم اختلافها واختلاف مؤسساتها الفكرية والجمالية والادائية الا انها ترتبط جميعها في التعبير عن الهم الإنساني.

2- التراجيديا في الفن انعكاس ملحوظ لواقع وبنية الفنان النفسية في ظل المجتمع الذي يعيش فيه

3- التراجيديا لم تبقى على مجال المسرح التي نشأة منه بل انتقلت تدريجياً الى الفنون التشكيلية وفي مختلف المراحل التي مرت بها.

4- التراجيديا لها دور كبير في نقد المجتمع والامتثال لكل مايمر به الانسان من ظلم او قسوة او معاناة حقيقة .

مصادر البحث :

1. الأرديسنيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبه ، وكالة الصحافة العربية, 2020،
2. ماريإلياس و حنانقصابحسن: المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان دار ناشرون،بيروت ،1997،
3. الياس ماري وقصاب حسن : المعجم المسرحي، مكتبة لبنان نشارون، الطبعة الأولى، 1997،
4. عبد النور،جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت : 1979،
5. التكريتي ،جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، وزراه الثقافة والأعلام. بغداد. 1985،
6. محمد رمضان: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان ، 1998،
7. عطيه . نعيم . حصاد الالوان، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ، 1979،
8. عبد الحميد، شاكر: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت، 2001،
9. أوهر .اورست . روائع التعبير الألمانية . بغداد . دار الشؤون الثقافية 1989 ،
10. ميرشنت ,مولوين و كليفوردليتش : التراجيديا والكوميديا,تر:عليا حمد محمود ،عالم المعرفة :الكويت,1990،.
11. مولوينمرشنت ،التراجيديا والكوميديا، ترجمة:علياحمد،سلسلة عالم المعرفة،العدد 18،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،1979،
12. محمد حمدي ابراهيم ،نظرية الدراما الاغريقية ، الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة،مصر،1993،
13. محمد , محمود علي : الاصول الشرقية للعلم اليوناني ، عين للدراسات والبحوث الانسانية ،القاهرة , 1998،
14. مارويك ، آرثر، الحرب والتحول الاجتماعي في القرن العشرين، ت سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون والنشر، بغداد ، 1990،
15. عبد العزيز، سعد: الاسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، شارع الأصبغ بالزيتون، 1966،
16. شرجي، أحمد ، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحاملا للعلامات، دار عدنان، بغداد، دار صفحات، سوريا، 2013

17. ستولنتيز، جيروم : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، ط2، الهيئة المصرية العامة ، مصر ، 1981،
18. زكريا أبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، 1966 ،.
19. حسان بورقية، نيتشه وقلق الكتابة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الحادي عشر، لسنة1990،.
20. تشادويك, تشارلز: الرمزية,ت:نسيم إبراهيم يوسف,الهيئة المصرية العامة,للكتاب,1992
21. باونيس ، ألان ، الفن الأوربي الحديث ، ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990
22. هادي أحمد : دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية ، ط1 ، مكتبة العصور العلمية للطباعة والنشر ، 2000

جماليات التلقي في عروض مسرح الطفل على وفق نظرية القراء والتلقي (مسرحية كلكامش الذي رأى انموذجا)

The aesthetics of reception in children's theater performances according to the theory of readers and reception

(The play of Gilgamesh Who Saw is an example)

مصطفى محمد باقر

Mustafa Mohammad Baqir

Master's student at Wasit University/collage of Fine Arts

Assistant Professor: Fadel Aram lazem

Mustafa.muhammed@uowasit.edu.iq

أ.م.د. فاضل عرّام لازم / مديرية تربية واسط

flazem@uowasit.edu.iq

كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

College of Fine Arts / Wasit University

كلمات افتتاحية : جماليات – القراءة والتلقي –مسرح الطفل

أن القارئ للعرض المسرحي هنا هو المتلقي الذي يحاول التحاور والتفاعل فيما بينهما يُنتج رؤية جديدة في تشكيل المعنى لذلك العرض , فالخطاب المعرفي لرؤية المتلقي تقترن بوجوده الواقعي ، ومصادر هذه الرؤية التي تتشكل عليها قراءته في رسم ملامح خطابه الجديد تقع ضمن اشتراطات مرجعية لقيم المعرفة والعقل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني وهي تتمحور ضمن معطيات الخيال والواقع ، فتكون البحث من اربع فصول ، الفصل الاول تناول الباحثان الاطار المنهجي للبحث ، والفصل الثاني تكون من ثلاث مباحث المبحث الاول القراءة والتلقي، والمبحث الثاني جماليات التلقي والمبحث الثالث التلقي في مسرح الطفل ، والفصل الثالث اجراءات البحث وتحليل العينة ، والفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن ثم المصادر .

Abstract:

The reader of the theatrical performance here is the recipient who is trying to dialogue and interact with each other, producing a new vision in shaping the meaning of that performance. The cognitive discourse of the recipient's vision is associated with his realistic existence, and the sources of this vision on which his reading is shaped in drawing the features of his new discourse fall within the reference requirements for the values of knowledge and the social mind. The political, economic, and religious aspects are centered within the data of imagination and reality, so the research consists of four chapters. The first chapter discusses the methodological framework of the research, and the second chapter consists of three sections: the first section is reading and reception, the second section is the aesthetics of reception, the third section is reception in children's theater, and the third section is the research procedures. The sample is analyzed, and the fourth section details the results, conclusions, recommendations, proposals, and then the sources.

الفصل الأول :

أولاً / مشكلة البحث :

تُعد الفنون الجميلة جزءاً من العملية التعليمية التربوية المتعلقة بالتطور الإنساني بجميع مجالاته , من خلال الارتباط في تشكيل محتوى الموضوعات الجمالية التي تسهم في تكوين المشاعر والأحاسيس وتنمية الذائقة الفنية والجمالية والثقافة. لذا فأن الفن هو وسيلة لإدراك فكرة أو مفهوم متمثل في صورة بصرية أو سمعية أو حسية , وهذه الصورة يشعر بها المتذوق من خلال تأمله للموضوعات التي تمثلها.

إن دراسة العمل الفني مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالجانب المعرفي , أي سيطرة النشاط العقلي من خلال عمليه تحليل وتركيب النتاجات الفنية بما يقتضيه التكوين لتلك

النشاطات ومن تلك النشاطات هي العروض المسرحية . فتحليل العرض المسرحي يحتاج إلى طريقة في التلقي من خلال فك رمزوه ومعرفة أبعاده الفنية والجمالية وتركيب عناصره (العرض المسرحي) , إذ تتحرك عملية قراءة العروض المسرحية عبر شبكة من العمليات البحثية في المعاني العميقة والدلالات المنفتحة والإحالات المباشرة وغير المباشرة على ألا تكون هذه القراءة منفصلة عن التجربة الجمالية للمتلقي .

وبما أن القارئ للعرض المسرحي هنا هو المتلقي فان التحاور والتفاعل فيما بينهما يُنتج رؤية جديدة في تشكيل المعنى لذلك العرض , فالخطاب المعرفي لرؤية المتلقي تقترن بوجوده الواقعي ، ومصادر هذه الرؤية التي تتشكل عليها قراءته في رسم ملامح خطابه الجديد تقع ضمن اشتراطات مرجعية لقيم المعرفة والعقل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني وهي تتمحور ضمن معطيات الخيال والواقع .

ومن هذه النظريات نظرية الحديثة (القراءة والتلقي) التي حاولت الوقوف عند مصادر التلقي للنتاجات الفنية والأدبية والعوامل المؤثرة في تشكلها والنظريات المفسرة لها والمؤثرة فيها، ، ففي أواسط الستينيات (1966م) وفي مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية في ألمانيا قبل ظهور التفكيكية ومدارس ما بعد الحداثة ظهرت نظرية القراءة والتلقي على يدي كل من (فولفغانغ إيزر, وهانز روبير ياوس) . إذ اهتمت هذه النظرية بالنتاجات الأدبية , وركزت على المرجع الواقعي, , وقد عدت المتلقي طرفا فاعلا في عملية إنتاج المعنى من خلال القراءة المنتجة للأعمال الأدبية , والتركيز على أهمية التفاعل بين عنصرين مهمين (القراءة- والتلقي)، وان النتاج الحاصل من تفاعل هذين العنصرين كفيل بجعل القراءة منتجة وفاعلة ، شرط أن يكون التواصل مستمر بين الطرفين .

ومن الممكن أن تنسحب هذه النظرية (القراءة والتلقي) للنتاجات الفنية ومنها العروض المسرحية . فالمتلقي للفن المسرحي في أثناء قراءته للعرض المسرحي ينشئ صوراً متخيلة للمعاني القصدية وغير القصدية في بناء قاعدته المعرفية في قراءته للعرض محاولاً فهمها فهماً واقعياً , إذ لا يمكن أن يكون نقلاً حرفياً للعرض ولا توضيحاً أو ترجمة له،بل هي تلك العلاقة التعاضدية بين الأنساق اللغوية والأفعال الحركية والأشكال الصورية التي تشكل بمجملها مفردات نظام شفرة العرض المسرحي . وعلى هذا الأساس يمكن أن نفترض بأن العرض المسرحي ، هو لعبة لا تكتمل إلا بالتلقي، إي القراءة التي تنقل قارئه من الأشياء المتخفية الجامدة إلى الفكر الفعال ، وبهذا التوجه يكتسب القارئ ويتجاوز حدود امتلاءه الوعي الجمالي ، وتحدد

من خلال فعل القراءة لتصبح القراءة شرط مسبق ضروري لجميع عمليات الفهم ، ولان العرض المسرحي وفق صيرورته الفنية لا يستغن عن متلقيه، لذا كان لابد ان يكون المتلقي عنصرا من عناصر العرض المسرحي، وليس حالة منفصلة عنه، وان كان هو كذلك منذ نشأت المسرح إلا انه اتخذ أشكالاً مختلفة، تناسبت مع متطلبات التجديد المسرحي. وبناءا على ذلك صاغ الباحثانان مشكلة بحثهما بالتساؤل الأتي: **(هل هناك جماليات في تلقي عروض مسرح الطفل وفق نظرية القراءة والتلقي (مسرحية كلكامش الذي رأى انموذجا)) ؟**

ثانياً / أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي بالآتي :

1. يفيد العاملين في مجال المسرحي من ممثلين ومخرجين ونقاد في عملية تذوق وتحليل النتاجات المسرحية وخاصة عروض مسرح الطفل على وفق نظرية القراءة والتلقي.

2. أنها دراسة لاستخلاص مميزات وآليات التحليل العلمي والفني على وفق وفق نظرية القراءة والتلقي(لايزر وياوس)

3. يعُد البحث الحالي تحليل العروض المسرحية للطفل وفق نظرية القراءة والتلقي (لايزر وياوس) محاولة للتقارب بين قراءة وتلقي الفنون الأدبية وتلقي وقراءة الفنون المسرحية برؤية فنية حديثة تخضع لأساليب القراءة والتلقي الحديثة .

ثالثاً / هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف جماليات التلقي في عروض مسرح الطفل على وفق نظرية القراء والتلقي (لايزر وياوس).

رابعاً / حدود البحث :

تتمثل حدود البحث الحالي بالاتي :

1- الحد الموضوعي: جماليات التلقي في عروض مسرح الطفل على وفق نظرية القراء والتلقي (مسرحية كلكامش الذي رأى انموذجا).

2- الحد الزماني : عام (2023)[*]

3- الحد المكاني : جمهورية العراق – محافظة بغداد – شبكة الاعلام العراقي وكلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

رابعاً / مصطلحات البحث

حدد الباحثان مصطلحات بحثه الحالي بالاتي :

1) جماليات :

الجمال في اللغةً:

وردت كلمة (الجمال) بمعنى ((الحسن وهو يكون في الفعل والخلق ، والجمال مصدر الجميل والفعل جمُل ، وجمّلهُ أي زيّنهُ ، والتجمّل: تكلّف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث النبوي الشريف (ان ﷲ جميل يحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الأوصاف))**(لسان العرب ، ص 133)**

أما الجمال اصطلاحا :

فالجمال عند (كروتشه)هو" عملية تجري في خيال الفنان ثم يتم ترجمتها بعد ذلك عن طريق وسيط فني" **(خضر، ص 96).**

والجمال عند ريد : " هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا**"(ريد، ص37).**

فيما يرى قطب: " أنَّ الجمال صفة متحققة في الأشياء، وسمة بارزة من سمات هذا الوجود، تحسه النفوس وتدركه بداهة" **(قطب، ص85).**

الجمالية اصطلاحاً :

وتعرف الجمالية على أنها: " الدراسات النظرية لأنماط الفنون على اختلاف أنواعها ، وللفعاليات النفسية المتصلة بها ... ولقد تم تناولها على أنها فرع من فروع الفلسفة وعلومها " **(بنتون، ص5).**

ويرى كلايف بل أن الجمالية في كل عمل فني هي : " النزعة المثالية في تنظيم الخطوط والألوان التي تتركب بطريقة معينة من أشكال وعلاقات خاصة ، وهذه الأشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية "**(bill، p4)**. وتعرف الجمالية بانها ((ظاهرة ديناميكية متطورة ، وتقديرها يختلف من شخص الى آخر ، ومن لحظة الى اخرى))**(شلق، ص50)**.

---

[*](2023) وهو العام الذي تم عرض مسرحية (كلكامش الذي راي) بالتعاون مع شبكة الاعلام العراقية وجامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة.ورابط يوضح ذلك
https://youtu.be/cf4CgAm4Xns?si=LDcCyS9XLSohjYNi

أما الأعسم فقد عرف الجمالية بأنها : " تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني" **(الاعسم، ص8)**.

ويعرف الباحث الجمالية إجرائياً على أنها :

دراسة الموقف النظري من ظاهرة الجمال في عروض مسرح الطفل، بوصفها عملية تذوق وإدراك حسي للموقف الجمالي وهذا ما يتطلب معرفة العمل الفني من خلال عناصره المكونة له التي تتركب بعلاقات معينة .

2) القراءة والتلقي :

القراءة في اللغة:

القراءة :جمع قراءات – النطق بكلام الكتاب او نحوه علم الاول القراءة**(مسعود، ص625)**.

قراءة : تسمية للشيء ببعضه، وعلى القراءة نفسها، يقال: قرأ يقرأ قراءة وقرآناً.

الأقتراء : افتعال من القراءة قال : قرأت اي صرت قارئاً ناسكاً**(ابن منظور، ص7917)**.

القراءة اصطلاحاً:

وتعرف القراءة بأنها " هي تفاعل مع نص العالم او تفاعل مع عالم النص ، عبر نتاج نصوص اخرى بغية الكشف عن استراتيجية القراءة **"(ايكو، ص203)**.

القراءة : هي ان يقرأ التلاميذ على الشيخ من كتاب والشيخ منصت يقارن ما يلقي بما فيه نسخته او بما وعته . ويقدم لهذا بعبارة اخرى " قرأت على فلان **"(شوقي، ص271)**.

يعرف الباحثان القراءة اجرائياً على انها:

عملية معقدة تقوم على مجموعة من الاوليات والاشتغالات النفسية والثقافية والاجتماعية والجمالية ، كون القراءة نشاط نفسي او استجابة داخلية لعروض مسرح الطفل .

التلقي في اللغة :

التلقي : "الاستقبال ولقي كل شيء استقبله او صادفه او وجده **"(ابن منظور،ص 1414)**.

والتلقي العلم يتلقاه اي : تعلمه واخذه، وتعني ايضاً تناوله بالحديث، يقال تلقى هذا الموضوع بلسانه اي خاض بالحديث عنه**(عبد الباقي، ص586)**.

التلقي اصطلاحاً:

عرفه ياوس : "بأن مفهوم التلقي هنا معنى مزدوج يشمل الاستقبال (التملك) والتبادل معاً**"(ياوس، ص101)**.

يعرفه اولريش كلاين قائلا" يفهم من التلقي بمعناه الضيق- الاستقبال (اعادة انتاج، التكييف والاستيعاب التقييم النقدي) لمنتوج ادبي، او لعناصره بأدماجه في علاقة اوسع ، فالتلقي نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي"**(مونسي، ص342).**
وعرفه عناني بأنه " تذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية والفنية"**(عناني، 188).**

يعرف الباحثان التلقي إجرائياً على انه:

عملية استقبال وتفاعل بكافة المدركات الحسية مع ما يرسلها العرض المسرحي الموجه للأطفال من أشارات وشفرات إلى المتلقي.

نظرية القراءة والتلقي لايزر وياوس :

عرفها حجازي " هي الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ او المتلقي ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ"**(حجازي، ص145).**

3) عروض مسرح الطفل :

عرفه (فيلس) : بانه "مصطلح يغطي فعالية يقدمها ممثلون محترفون بالغون او هواة او محركوا دمى للاطفال سواء في مسارح او في قاعات مدرسية , وهو لا يشمل التمثيل الاحترافي للاطفال ولا علاقة له بالوسائل التعليمية"**(Phyllis ، p170).**
وعرفته (دينفريد وارد) : "بانه ملتزم بتقديم افكار جديدة واخراج سائق لمجموعة من الصغار وتعريفهم بالوان مختلفة من الفن "**(وينفريد وارد، ص 152).**
عرفه (السالم) : "العمل المسرحي الموجه للاطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم ويهدف الى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية"**(سالم ، ص 13).**

وعرفالباحثانعروض مسرح الطفل اجرائياًبالاتي:

: هي العروض المسرحية التي تقوم على وفق مقومات الدراما, على ان تأخذ بالاعتبار في تركيبها العلاماتي قدرة الطفل على فك شفرات المشهد المسرحي التربوية والتعليمية والجمالية بيسر.

الفصل الثاني :

المبحث الأول: القراءة والتلقي

مفهوم التلقي :

نظرية القراءة والتلقي:

ان لنظرية التلقي الدور الكبير بدراسة (القراءة – والتلقي) من خلال البحث في تاريخها وبما يخص فعل القراءة وطرق اشتغالاتها ، لما فيها من حلقة وصل بين

الجانب الفني المتمثل بالنص والجانب الجمالي المتمثل في القارئ لذا اخذ الاهتمام بدور " القارئ في دراسة النص الادبي حيزاً كبيراً ومهما في الدراسات النقدية بين المبدع والقارئ على انها علاقة منتجة ومستهلك ، ولا تتعدى في ذلك الى حدود التفاعل والمشاركة ، ولكن الى القارئ بدأت تتغير ، فالقارئ لم يعد مستهلك ، ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ ، وانما يقوم القارئ هو الاخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع ان يدخل الى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص **"(ربابعة، ص99)** فهنا يكمن الدور الفعال عند المتلقي من خلال إثراء جوهر النص الادبي والاطلاع على كل عناصره الجمالية ، فهو يعبر في ذلك حدود البنية المغلقة منطلقاً الى الفضاءات والافاق التأويلية وهذا ما اراد تبيانه ياوس وآيزر بجعل نظرية التلقي فهم وتفسير جديد للادب .

ان المفهوم العام لهذه النظرية قد وضعت عدت تصورات تسهم في بناء المعنى ، كون المفاهيم التي شكلتها اتت من قاعدة محكمة ، تهدف الى تفسير البواطن في النص الادبي عبر طرح افكار جديدة مغايرة غير تقليدية وربما " تكون نقداً مشاكساً لمفاهيم الادراك المألوف ، والابعد من ذلك هي محاربة لكشف ما نسلم به جدلا على انه ادراك مألوف هو في الحقيقة تشييد تاريخي ونظرية معينة ، تبدو بالنسبة الينا شيئا طبيعيا جدا ، ولم نعد ننظر اليها بوصفها نظرية ، ان النظرية بوصفها نقدا للادراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساءلة المسلمات او الافتراضات ذات الاهمية البالغة في الدراسات الادبية وزعزعة اي شيء قد تم به التسليم جدلا ، ان هذا يعني إعادة طرح لهذه الاسئلة ما المعنى من هو الكاتب؟ ما القراءة ؟ ما الانا او الذات التي تكتب او تقراء او تفعل ؟ كيف ترتبط النصوص التي انتجت فيها **"(كولر، ص 18)** ، كون النظريات جاءت عبر ممارسات فنية سابقة ساهمت في تطبيق مبادئ ذات معايير لان الاعمال الادبية لم تنشئ من الفراغ ، فلو امعنا النظر لوجدنا ان كل نقاد عبر التاريخ قد توصل الى نظرية من خلال اطلاعه على الاعمال الفنية بشتى مجالاتها سواء كانت ادبية او تشكيلية او مسرحية او موسيقية ، فيقوم بتحليلها وتفسيرها وبذلك يطلق عليها حكما وفقاً لارائه لبتي تطور وتؤكد نظريته . (لذلك ان نظرية التلقي في اسلوبها الحديث بينت الدور الرئيسي في عملية الابداع عند القارئ المتلقي وفق ما يملكه من نشاط ذهني يعبر عن منحى وابعاد تسهم في تحريك القارئ دائما بفك شفرات النص وبملأ الفجوات الموجودة فيه وعليه ان يفهم المعنى فقط بل عليه ان يفهم وجهة نظر الكاتب ، وبالتالي يشارك في وجهة النظر هذه)**(روبرت سي هولب ، ص77).**

المبحث الثاني : جماليات التلقي

ان الاساليب الحديثة التي ظهرت في تطور النقد الادبي ، ونمى عبر التجارب والارهاصات المتعددة ، والتي جادت عبر مداخل متفرقة في التاريخ الادبي ، لكن فيما يخص جماليات التلقي التي كشفت عن مفاهيمها في توسيع دائرة القراءة فيما يخص منظومة القراءة الفاعلة والتي جاءت من خلال الدراسة الفعلية على المنهج الادبي الذي افرز سجلاً وافراً بقراءة جماليات النصوص التي تنم عن عمق الفهم الواعي لهذه النظرية التي تنظر بعمقها الجمالي ، ولا سيما فيما يخص ابراز دور القارئ المتلقي لذلك يرى ياوس في ان " جماليات التلقي تشترك مع الاتجاهات التي ظهرت ما بعد البنيوية بوصفها ردة فعل على مركزية العقل (اللوغوس) التي تبنتها البنيوية حين استبعدت الذات الفاعلة (المنتجة للادب) وعلاقتها (بالذات المتلقية) كونها تسهم من خلال فعل الادراك في بناء المعنى الجمالي ، وبهذا فقد اعتقدت البنيوية ان المعنى متمركز في البنية اللسانية للعمل الادبي ، لأن الكلام يتضمن النظام المجرد للغة الذي يشير الى الابنية العقلية اللاواعية للانسان **"(خضر،ص133) .**

ان المحاولات والممارسات التي قام بها ياوس في مواجهة الانقسام الشكلاني الماركسي حول ممارسة الابداع الفني والموضوعات الادبية القائمة بمعزل عن التاريخ الذي انتقده ياوس ، عند الماركسيين امثال (جورج لوكاتش – ولوسيان جولدمان) فيما يخص التطورات التاريخية وفق المنهج الجديد " الذي يراه ياوس حلاً تاماً لدراسة تاريخ الادب فهو ذلك الي يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية ، اي يحقق المطلب الماركسي والوسائط التاريخية ، ويحتفظ في الوقت نفسه بثمار الادراك الجمالي، وقد خرج ياوس من هذه الثنائية ، بما اسماه جماليات التلقي ... وتاريخ الادب ، انما يتشكل من خلال الجدل بين الانتاج والاستهلاك اي بين المؤلف والجمهور " **(هولب، ص14).**

وهذا يظهر لنا جلياً على ما قدمه ياوس عبر مقاله النقدي (التغير في نموذج الثقافة الادبية) بأطلاقه عدداً من المصطلحات التي كونت تحت طياتها دراسة الاطار العام لتاريخ الادب ، وتحت ما يسمى بعنوان (جماليات التلقي) والذي ينظر من خلاله الى الفن والادب ، وعليه جاءت المفاهيم المفسرة لهذه النظرية التي جعلت التفاعل بين الكاتب والجمهور فكان افترض ياوس ان بداية جماليات التلقي كانت " جمالية مستقلة محيلة على الاعمال الفنية التي تتجاوز افق انتظار جمهورها بفضل قيمتها البريئة او السلبية ويفضل معانيها التي تثير فيما بعد بعداً تاريخياً تأويلياً غنياً . وفي حدود طرح جديد لمشاكل الوظائف الاجتماعية للفن ، على حقل الابحاث ان ينفتح على تقاليد ادبية

لما بعد الفترة المستقلة للفن وخارج المفهوم الانساني للنهضة وعلى التواصل في اتساع لكل الوظائف **"(يلوس، ص112).**

ان كل ما بذل من جهد حول الدراسات السابقة التي اعطت القيمة الفنية للنص وما يحتويه من جماليات تجعل القارئ يعمل على فك شفراته ورموزه المصحوب بالخبرة الجمالية وعليه يفترض " ياوس ان اللذة الجمالية تتضمن لحظتين : الاولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع ، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جمالياً **"(روبرت سي هول، ص92)**هذا لان عملية القراءة تكون خاضعة الى عدة مقومات واهمها المقوم الذهني الذي يعمل عليه القارئ اثناء قراءته للنص ، لان النص يقدم للقارئ مقومات عديدة تجعله يشعر بالفضول حول تفسير الظواهر التي تواجهه من خلال القراءة ، لكن لا ننسى ما تفعله الخبرة الخاصة " فالخبرة بالنص تنشأ من تفاعل ديناميكي لا يمكن وصفه بأنه خاص او تعسفي بل هو دمج القارئ للنص داخل خبرته " **(اسماعيل،ص120)**

وعليه ان جماليات التلقي التي يرى ياوس في ان الاعمال الادبية " تستقبل على افق موجود من التوقعات المكونة من معرفة القراء اللحظية وتصوراتهم عن الادب ، وان معاني الاعمال تتغير بقدر ما يتغير ذلك الافق **"(عز الدين،ص27)**، فبذلك تأتي اهمية المرحلة المكونة من المصادر المنهجية " التي تريد جماليات التلقي اقرارها في كل تأويل ذي طراز علمي تتركز على التمييز بين افق الاثر المتضمن في العمل الفني وافق تلقيه الراهن ذلك ان من الواجب القيام بهذا التمييز اذا كنا نريد فهم شبكة البنيات التي تشرط اثر هذا العمل والمعايير الجمالية التي اعتمدها مؤولوه في مراحل مختلفة من تاريخ الادب **"(ياوس،ص110)** وحتى يتمكن القارئ من استقباله للجماليات المعطاة في النص والعمل على تأويلها لكي " تتمثل الدلالة الجمالية الفنية في حقيقة ان اول استقبال من القارئ لعمل يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية ، مقارناً بالأعمال التي قرئت من قبل ، والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي ان فهم القارئ الال سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل الى جيل ، وبهذه الطريقة سوف تتصور الاهمية التاريخية للعمل ،و يتم ايضاح قيمته الجمالية **"(هولب،ص103)**
.ولكي تتم عملية التلقي والاتصال وإنتاج المعنى يجب حدوث الأتي :
(التكييف - التحويل - الفعل والممارسة- مصادر الإرسال والاستقبال)**(جوليان،ص74).**

المبحث الثالث : التلقي في مسرح الطفل

ان الطفل يختلف تفكره وتخيله عن الشخص البالغ الكبير فيكون تلقيه مختلفاً ، فالطفل يحب المبالغة والتفخيم في الاشياء ، لانها تثير عنده الانفعالات وخصوصاً في المسرح ، فان الاطفال بمختلف فأتهم العمرية عبر تلقيهم للمسرح بشكل هادف ينمي لديهم الذائقة الجمالية والخيال والقيم التربوية بحيث يجب ان " تتناسب في اشكالها ومضامينها مع نمو الاطفال عقلياً ونفسياً واجتماعياً ولغوياً ، وهذا يعني ان تتلاءم مع حاجات ورغبات وقدرات الاطفال في كل مرحلة " **(عيسى، ص101).**

ان العروض المسرحية التي تنمي خيال الطفل وتحسن الذائقة الفنية لديه وتجعل فيه طاقة ايجابية تجاه الاشياء التي يتلقاها بصور مختلفة ، لذلك ان مسرح الطفل يعد الوسيلة الفاعلة في ايصال القيم التربوية والقصص التي تحمل الحكم والمبادئ الخلاقة، فكل تلك الصفات يستطيع المسرح ايصالها للمتلقي الطفل عبر خطاب العرض، لكون العرض يحمل وسائل متعددة تكون جاذبة لأنتباه الطفل عبر الزي والموسيقى والاغاني والمناظر وغيرها من الوسائل المساعدة التي تكمل جماليات العرض.

فمسرح الطفل منذ نشأته يعمل على ترسيخ القيم والمبادئ، ونبذ ما هو غير مطلوب وغير مرغوب فيه بصيغ بسيطة وواضحة ومؤثرة وبصورة مشوقة وجميلة ، إذ " يتلقى الطفل مبادئ العلوم والفنون في أسلوب ممتع وشيق والأحداث التاريخية المشرقة والسير الحميدة ويتعلم المبادئ التي يجب إن يشب عليها كمبادئ الإيمان الصحيح والمبادئ الوطنية الصادقة ومبادئ الحرية والسلام "**(الجوهري، ص5)** . فالمسرحية كغيرها من الفنون تعكس ما تطرحه من مواضيع تنم عن العادات الحميدة فيتلقاها الطفل بصورة فنية مزينة قريبة الى وجدانه وعاطفته . بما ان مسرح الطفل يحمل خصوصية كبير ومهمة عند الاطفال ومؤثرة عبر التلقين والتلقي لما يبثه العرض من علامات تثير استجابة الطفل ، وعليه يرى الباحث (مارك توين) بقوله " إن كتب الاطفال لا يتعدى تأثيرها العقل ، وقلما تصل اليه بعد رحلته الطويلة الباهتة ، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الطفل ، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق ،بل تمضي إلى غايتها "**(عيسى، ص89).**

فمن المنطلق الفكري في عملية التلقي وخصوصيتها عن الاطفال في الخطاب المسرحي، لان على وجه الخصوص ان " الخطاب الموجه للطفل يصبح اكثر تعقيداً مما هو عليه في مسرح الكبار لن جمهور الصغار دائم التعبير والتحول لاسيما في المراحل العمرية المبكرة والتي تعد من اهم مراحل الاعداد فهي مرحلة القواعد والمهام "**(الطائي،ص63)** . كون تتسم مراحل التي ينمو بها الطفل بمراحل التأسيس

التي تنمي الوعي والادراك لديه عبر التلقي والاستعداد " لفك الرموز والشفرات المرسلة بأتجاهه وبالتالي اعادة قراءة الرسالة (العرض) وانتاج المعنى، فعلى الطرف الباث ان يدرك الخصائص العمرية للاطفال والخصائص الفنية والجمالية للخطاب المسرحي، عليه يعتبر الطفل المتلقي للمسرح حاجة اساسية لابد للمربين والفنانين ان يسعون الى تلبية متطلباتها كي يكتمل الخطاب وتتحقق رسالة المسرح الفنية والتربوية التي يكون فيها الجمهور عنصراً اساسياً "**(الطائي،ص63)** . لان ذلك يعتمد على وسائل متعددة ومنها التعبيرية التي تكون على شكل وسائل سمعية ومرئية تشترك مع بعضها بغية استثارة الطفل المتلقي .

ان الاهتمام بالجانب النفسي والعاطفي عند الطفل جعل التجارب المسرحية والمنظرين في هذا المجال مراعات ما يقدمونه للاطفال على خشبة المسرح والاخذ بعين الاعتبار الجانب التفاعلي عند الطفل، لان جمهور مسرح الطفل جمهور متلقي من الدرجة الاولى، كونه ينظر الى الاشياء التي يعيشها بالواقع بمنظور اخر لما هو موجود على خشبة المسرح، وعليه يكتسب الطفل لذة الفهم والمحاكاة للاشياء التي يراها فيحاول تقليدها عبر التمثيل (لان طبيعة التلقي عند الطفل اليوم تتجه الى الاعتماد بشكل اساسي على مشاركة الطفل واحياناً تدخل في مجرى العرض مما يزيد من حيز الحوار بين الممثل والمتلقي كما يزداد التوجه نحو كسر العلاقة التي يفرضها المكان المسرحي التقليدي)**(الياس،ص43).** ويمكن ان تتحقق عملية التلقي عند الاطفال من خلال عدة جوانب مهمة وهي **(الشاروني،ص71).**

1- التركيز على شخصية اساسية واحدة في المسرحية حتى يسهل متابعتها وفهمها .
2- بساطة الحكاية ووضوحها، وتظمين العرض بمواقف طريفة.
3- الدخول في الاهداف مباشرة بعد رفع الستار.
4- استخدام الحركة الجميلة وعناصر المسرح الشامل والحركات الايقاعية والرقص والاغاني.
5- توظيف التقنيات المسرحية (مناظر، اضاءة...الخ) توظيفاً جمالياً معبراً ومثيراً .

فمسرح الطفل عبارة عن عمل يقدم الى المتلقين الاطفال على وجه الخصوص، لأنه يهدف الى الترفيه والتثقيف والتربية الجمالية ، لان العمل المسرحي يقدم وفق توظيف تقنيات مناسبة من اجل ان تتم عملية الاتصال عبر الموضوع الجمالي المقدم ،

فتعتبر المادة الجمالية تغذية راجعة في تنمية الذائقة لدى المتلقي الطفل من خلال الاتصال بالصورة والرمز والحركة المبثوثة من قبل العرض الى المتلقي الطفل.

الفصل الثالث : منهجية البحث وإجراءاته

أولاً / منهجية البحث :

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي لملائمته وإجراءات بحثهما .

ثانياً / مجتمع البحث :

قام الباحثان بدراسة استطلاعية من اجل تحديد مجتمع بحثهما , وحصر وجمع المسرحيات

المقدمة في عروض مسرح الطفل , لكنه وجد صعوبة في حصرها وجمعها ,كون إنتاج مثل هكذا مسرحيات لا ينتمي إلى جهة تربوية وفنية معينة واحدة , بسبب تعدد الجهات التعليمية والتربوية والفنية والثقافية, والتي قلما نجد فيها أرشيف لمثل هكذا مسرحيات , لذا اعتمد الباحثان مسرحية (**مسرحية كلكامش الذي رأى**)أنموذجاً لبحثهما الحالي .

ثالثاً / عينة البحث :

اختار الباحثان مسرحية (**مسرحية كلكامش الذي رأى**) (*)كونها قُدمت ضمن مهرجانات عالمية وعربية , وحصدت جوائز عديدة , وكونها تتفق وإجراءات بحثهما الحالي .

رابعاً / أداة البحث :

لغرض الوصول للأهداف المرسومة للبحث , صمم الباحثان أداة بحثهما (استمارة التحليل) على شكل استبانه والتي تضمنت اربع محاور (القارئ الضمني , ملئ الفجوات , افق التوقعات, المسافة الجمالية), في ضوء ما جاء في الإطار النظري , ومن خلال الاطلاع على البحوث والدراسات السابقة التي تناولت نظرية القراءة والتلقي , وقد تم عرضها على مجموعة من الخبراء في التربية الفنية , والفنون المسرحية, وتم التعديل عليه من قبل السادة الخبراء , انظر (ملحق-1) .

خامساً / صدق الأداة :

بعد استكمال بناء أداة البحث (استمارة التحليل) بصيغتها الأولية. قام الباحثان بعرضها في

(*)(**مسرحية كلكامش الذي رأى**) : مسرحية من إعداد وإخراج : حسين علي هارف , بطولة احمد خالد مصطفى , .قُدمت ضمن مهرجانات عدة , ونالت أفضل الجوائز , , وقدمت أيضا على شبكة الاعلام العراقي , وتم عرضها في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد لمرات عديدة ,للمشاهدة انظر الرابط الالكتروني للمسرحية : .https://www.youtube.com/watch?v=XP7xFt5EEWY

استبانه مفتوحة على السادة ذوي الخبرة والاختصاص, لبيان آرائهم في صلاحيتها, , وفي ضوء أرائهم تم إجراء بعض التعديلات من حذف وإضافة, وقد حصلت الاستمارة على نسبة اتفاق (95%0) على صلاحيتها بعد التعديل , والذي عدهُالباحثان (صدقاً ظاهرياً) , انظر (ملحق- 2).

سادساً / ثبات الأداة :

لغرض الوقوف على صلاحية الاستخدام الفعلي للأداة قام الباحثان باستخراج ثبات أداة البحث (استمارة التحليل) بطريقة إعادة تطبيقها على العينة نفسها بفاصل زمني قدره (15) يوم، ولاحتساب قيمة الثبات تم استخدام (معامل ارتباط بيرسون) حيث بلغ معامل الارتباط (89%), وهذا يشير إلى أن الأداة صالحة للتحليل إذا ما تكرر تطبيقها , بفعل ما تحقق لها من مؤشرات الصدق والثبات.

تحليل عينة البحث :

الوصف العام :

مسرحية : مسرحية كلكامش الذي رأى.

إعداد وإخراج : حسين علي هارف.

مكان العرض : مسرح الرواد / قسم الفنون المسرحية .

حكاية المسرحية :

المسرحية تحكي عن كلكامش الملك جسدها على الخشبة الفنان ناجد جباري والأداء الصوتي للدكتور جبار خماط، فتبين بعض من صفاته التي يغلب عليها الطغيان والظلم والذي تجسد في نقطة جوهرية واساسية ركز عليها العرض وهي شغفه بالنساء واستئثاره بالليلة الاولى لكل عروس مما اثار غضب ورفض الشعب تجاه هذه الافعال الشنيعة .ومن ثم تعرض المسرحية علاقته بانكيدو الذي جاءه محاربا اياه تلك العلاقة التي بدأت بعراك وعداوة وانتهت بصداقة .وهذه الصداقة هي نقطة التحول التي اسهمت في تغيير تفكير كلكامش.ومن ثم وفاة هذا الصديق العزيز لتاتي مرحلة التفكير الفلسفي في ماهية الموت والوجود والخلود ليكتشف كلكامش تاليا في مسعاه في البحث عن عشبة الخلود من ان الخلود الحقيقي هو بالعمل وبالعمل فقط يخلد الانسان وتعمر الاوطان وهي الثيمة الاساسية للعرض .

التحليل :

ان سلسلة الاحداث تسير بخط افقي يوازي افق توقع القارئ من حيث المرجعية ، عند متابعة المشاهد الى نهاية العرض يتبين ان المخرج (حسين علي هارف) حافظ على التقديم بالمشاهد الفيلمية المصورة ونماذج من التماثيل الشاخصة على الجدران العالية،

التي ساعدت في صناعة المكان وعلاقته بالسرد الدرامي للملحمة، كالبحر والزورق والقلعة والقصور، والغابات وغيرها مع خلق علاقة تفاعلية وبتوظيف أقرب ما يكون إلى فضاء المسرح في مشاهد محددة ، فكان كسر ايهام المتلقي من خلال التلاعب بالاحداث الدرامية في سيرورة العرض الذي شكل الصراع في مواطن مختلفة كقتل كلكامش لبعض المخلوقات والمتوحشين وثور السماء ، بحيث كانت هذه المشاهد تحمل اشارات ورموز وتأويلات عدة ، قد فتحت امام المتلقي افاق معرفية لاستنطاق الصور المبثوثة في العرض ،في كلكامش كان هناك قيادة مخرج مع هيئة اخراج في رسم الحركات والافعال للشخصيات بقدر اقل من كاف، لسبب فصل الدمى كرؤوس عن جسد الممثل، وكذلك لضيق مساحة مسرح العرض، والذي حدد عدد المجاميع التي يفضل أن تكون أكثر عددا في مملكة الوركاء الفخمة، وكذلك يمكن اتساع مساحة حضور عشتار آلهة الحب وحلبة المغامرات التي رافقت الملحمة، فكانت المسافة الجمالية في هذا العرض المسرحي قد تمظهرت العلامة الصورية التي حملت وبقدر مكتنز الوعي التربوي والانساني ، وبعيدا عن الحسية والأيحاءآت الجسدية والآيروتيكية ، ورغم ذلك، كان التجسيد، محافظا على الخطاب التربوي الثقافي، بأسلوب متمسك بلياقة لغة النص، واسلوب الاداء،الذي أجاد به الممثلون بفصاحة الاداء ومخارج الحروف المشبعة بشحنات تعبيرية عالية الاحساس،وفي بعض المشاهد،حاول المخرج الاقتراب أكثر إلى ذائقة التلقي بتوظيف بعض الاغاني التراثية الشعبية المتداولة عاطفيا كومضات لحنية موغلة بالشجن. ،و من الرائع ان يكون الكاتب حسين علي هارف هو من كتب نصوص الاغاني التي لحنها ابراهيم السيد و قد لعبت دورا دراميا و تعبيريا هائلا مانحة اللوحات الكوريغرافية جمالية مضافة ، فكان العرض يحمل دلالات متعددة بأسلوب ملحمي يحمل طابع المخاطبة المباشرة نحو المتلقي فقد حمل في طياته الاسلوب التعليمي والتعريف بالثقافة والتاريخ العريق لبلاد وادي الرافدين وما تحمله البلاد من ارث حضاري ممتد الى آلاف السنين .كماتحتل موضوعة التراث الحضاري والتاريخي في مسرح الطفل والفتيان اهمية كبيرة ومكانة مهمة من بين كل الموضوعات التي تناولها حيث انها تلعب دورا فعالا في التعريف به ورسم صورة متجددة عن هذا الارث محققا بذلك فائدتين هما الفائدة الجمالية للعرض المسرحي بصريا وسمعيا والفائدة المعرفية والتوجيهية والاخلاقية من خلال الصياغة الفنية المحكمة والقادرة على اغناء الذائقة وخيال الطفل والناشئ.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1- تشكل العرض ما بين المسرح الحديث والكلاسيكي ، من خلال توظيف فجوات خلقت مسافة جمالية وفق الاحداث الدرامية في العرض.

2- شغل توظيف السينوغرافيا والتقنيات في العرض ازالة الغموض والضبابية في بعض شاهد العرض بحيث جعلت المتلقي جزء من صيرورة العرض المسرحي.

3- بث العرض شفراته بصورة مباشرة وغير مباشرة من خلال الخطاب الذي وجهه الراوي والممثلين نحو المتلقين بأسلوب ملحمي .

4- اخذ العرض نحو استراتيجيات في التلقي بجعل الجمهور يكمل عملية بناء المعنى من خلال ردود الافعال.

الاستنتاجات:

1- اخذت وظيفة القراءة والتلقي في سير العرض بصورة فعالة في انتاج المعنى ، لذلك ادى الى تشكيل المعنى داخل العرض وليس خارجه.

2- لقد كسر العرض افق توقع المتلقي في بعض المشاهد، ذلك من اجل ايصال فكرة المخرج نحو المتلقي ، فتولدت عملية التفاعل لانتاج معنى وبناء معنى اخر.

3- شكلت المنظومة الصورية الى خلق فجوات حققت الدهشة الجمالية لدى المتلقي، من خلال تسلسل الاحداث الدرامية في العرض .

4- لقد بث العرض صياغات رمزية مشفرة ، لأيصال فكرة المخرج فقد صنع المخرج الفكر الجمالي وتحديداً بالخطاب المباشر ، بجعل المتلقي بموقف المتذوق وليس المؤول .

التوصيات :

يوصي الباحثان بأقامة ورشات تسعى لتطبيق نظرية القراءة والتلقي ومشاهدة عروض منتخبة تراعي حركة التطور الحاصلة في نظريات المسرح وجماليات التلقي، والاخذ بالحسبان الابعاد الاجتماعية والثقافية للمتلقي.

المقترحات:

يقترح الباحثان دراسة نظريات التلقي في نصوص مسرح الطفل .

المصادر :

1- إبن منظور: لسان العرب، ، ،الدار المصرية للتأليف والترجمة ،ج14 .

2- خضر، سناء : مبادئ فلسفة الفن، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر ،2004 .
3- ريد ، هربرت : معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ،986 .
4- قطب ، محمد: منهج الفن الاسلامي ، دار الشروق ، بيروت ،1963 .
5- بنتون , ويليم : الجمالية ، ترجمة : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2000 .
6- شلق ، علي: الفن والجمال ،المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ،1982.
7- الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث . أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
8- جبران مسعود : المعجم الرائد ، بيروت لبنان ، 1992 ، ط السابعة ، دار العلم للملايين .
9- امبرتو ايكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيك، ت: سعيد بنكراد ، الدار البيضاء ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 2000 .
10- احمد شوقي بنين ومصطفى العربي : معجم مصطلحات المخطوط العربي ، ط3 ، 2005، مراكش ، المطبعة والوراقة الوطنية .
11- محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث ، القاهرة ، ط2 ، 1988 .
12- هانز روبرت ياوس : جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الادبي ، ت رشيد نجدو ، منشورات المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2004 .
13- حبيب مونسي : فلسفة القراءة واشكالية المعنى ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ،الجزائر ،2000.
16- محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة ، بيروت ، مكتبة لبنان ، 1996.
17- سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر ، دار الافاق العربية ، ط1 ، القاهرة ، 2001.
18- وينفريد وارد: مسرح الاطفال :ترجمة محمد شاهين الجوهري (بغداد :وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , المطبعة العصرية ,1986).
19- مصطفى تركي السالم : الالقاء في مسرح الطفل _ بناء نظام مقترح , اطروحة دكتوراه غير منشورة (بغداد_جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة_1998 .

20- موسى سامح ربايعة : جماليات الاسلوب والتلقي ، دراسة تطبيقية ، دار جرير للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط1 .
21- كولر جونثان : مدخل النظرية الادبية ، ترجمة ، مصطفى بيومي عبد السلام ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط9 ، 2003 .
22- روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال ، ترجمة ، رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، سوريا .
23- ياوس : جماليات التلقي والتواصل الادبي مدرسة كونيستانس الالمانية ، ترجمة ، سعيد علوش ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 38 ، 1986 .
24- حسن البنا عز الدين : قراءة الاخر / قراءة الانا ، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الادبي العربي المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2008 .
25- جوليان ، هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجم د . نهاد صليحة / الهيئة المصرية
للكتاب / القاهرة / 1994.
26- فوزي عيسى : ادب الطفل (الشعر ، مسرح الطفل، القصة) ، ط1 ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، 2007.
27- محمد شاهين الجوهري : الأطفال والمسرح ، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1965.
28- ماري الياس حنان قصاب : المصدر سابق .
29- يعقوب الشاروني : فن الكتابة لمسرح الطفل ، مجلة المسرح الاردنية ، العدد 3،4 ، الاردن ، 1993.

حَتمية الإختلاف وَالتَقَنية وَإنعكاسها في التَشكيل المُعاصر

The inevitability of difference and technology and its reflection in contemporary composition

ناصر عَبد الحُسين زبين

Nasser abdullhosien zbayan

Mobile:07748205154

Nasser.abd2202p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

إشراف الأستاذ المساعد الدكتور : شيماء وهيب خضير

shaima whaib khodair

shaimaa.khodair@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مُلخَص البَحث: سارَ الفِكر الفَلسفي الإنساني بِتحولات أَلقت بِظلالها عَلى النِتاج الإبداعي في الأَدب وَالفَن , وَتُعد الحَتمية في الفِكر المُعاصر عَاملاً فاعلاً في مَسار التغيير الذي طرأ في عَجلَة هذا الفِكر , فَكانَ لوجود الأَسباب وَالمُسببات تَمهيدا لِطريق التَحولات الجَديدة لتُحَرك المياه الراكدة وَليخرج الثابت مِن جمودهِ نَحوَ اللّيونة باتجاه الآخر المُختلف , فَكانَ الإختلاف وَالتِكرار وَالتَقنية مِن أَهم المُؤثرات المُسببة التي أَنتجها الفِكر الفَلسَفي لتَهشيم الصَلد في الفِكر , فَالفِكر المُعاصر يَخطو نَحوَ الحَدث الآني اللّحظوي بَدل الثَابت الأَيقوني وَالتَسطيح بَدل العُمق وَالصورة بَدل الكَلمة , وَليسَ الفَن التَشكيلي المُعاصر بِبَعيد عَن مَفاهيم وَفلسفة الإختلاف وَالتَقنية المُعاصِرتين , فأَصبَحَ الفَن مُختلفا وَمُتكرراً , مُستنسخًا متوالداً وَمُصطنعاً في الشَكل وَالمضمون , وتكفل بكل ذلك الذكاء الاصطناعي الذي أخذ على عاتقه مهمة الاصطناع بدلا من الأداء الذهني العَقلي وَاليدوي لِلإنسان , عَبرَ تَطبيقات متاحة لِكُل , إنسان يَرغب أن يُصبح فَنان , فَتتوالد عَبر وَصف الكَلمات مَجموعة لا حَصرَ لها مِن الأَشكال الجَديدَة , ينُظر لَها مِنَ المُتلقين كَتَفسيرات لا حَصرَ لها مِنَ التأويلات المُختلفة , وَهي خِلاصَة مُدخلات على تَطبيقات الذَكاء الإصطناعي المُتكونة مِنَ كَمٍ هائل مِنَ البَيانات وَالمُدخلات وَالصّور وَالأرقام التي تَتَحكم فيها الخَوارزميات المَنطقية التي إنعكست أشكالاً مُستَجدة في التَشكيل المُعاصر .,(الكَلمات المفتاحية : حَتمية , إختلاف, تَقَنية ,التَشكيل المُعاصر)

Abstract :Human philosophical thought went through transformations that cast a shadow on the creative output in literature and art. In contemporary thought, determinism is

considered an effective factor in the path of change that occurred in the wheel of this thought. The presence of causes and causes was a paving way for new transformations to move the stagnant waters and for the constant to emerge from its stagnation towards softness towards the other. The different. Difference, repetition, and technology were among the most important causal influences produced by philosophical thought to shatter the solidity of thought. Contemporary thought steps toward the immediate, momentary event instead of the iconic constant, flatness instead of depth, and image instead of words. Contemporary plastic art is not far from the concepts and philosophy of contemporary difference and technology, so it has become Art is different and repetitive, reproduced, reproduced, and artificial in form and content, and all of this is ensured by artificial intelligence, which took upon itself the task of artificiality instead of the mental and manual mental performance of humans, through applications available to every human being who wishes to become an artist, so an endless variety of images are generated through the description of words. The new forms are seen by the recipients as countless interpretations of different interpretations, and they are a summary of inputs on artificial intelligence applications consisting of a huge amount of data, inputs, images and numbers controlled by logical algorithms that are reflected in new forms in contemporary formation.…

keywords ; inevitability,difference,technology,contemporary composition.

الفَصل الأَول : الإطار المَنهجي

أولاً ـ مُشكلة البَحث وَ الحَاجة إليه :-

مَرَ تاريخ الفَن بِتحولات كان لها الأثر الواضح في التَشكيل الذي يَحمل الجدة , وَالدهشة والغرائبية , وَكُل هذا نتج عن تغيير واضح في الفلسفات التي سادَت العُصور المتلاحقة وبتأثير مباشر من المجتمعات التي تتبنى نزعة الرفض للمقولات التي تكبل الفرد والمجتمع والفن , فكانت البنيوية التي أكدت على النسق والنظام ووحدة الأشياء والأشكال ضمن السياق ووحدته , والتأكيد على تأصيل ذلك الشيء والشكل ومعناه والبحث في أعماقه , إلى أن جاءت حقبة جديدة في نهايات القرن العشرين تمثلت بفلاسفة وضعوا خطوط عريضة لما يجب أن تكون عليه مفاهيم الفلسفة , التي أعلت من شأن الأدب والرواية على حساب الفلسفة والسرديات الكبرى والميتافيزيقيا ولصالح التشظي والتشتت والتشعب على حساب وحدة النص ولصالح والجذمور على حساب الجذر والتسطيح محل الأعماق , والواقع التجريبي التقني على حساب المقولات القبلية والتمثل والذاتية , ولصالح إنتاج المفاهيم على حساب الثوابت , والمُهمش على حِساب المَركز والمَركزية , وَلصالح المُتغير على حِساب اللا متغير , وَكان للتَقنية المعاصرة دوراً جوهرياً فاعلاً في تَحويل مَفاهيم الإختلاف وَالتكرار وَتمثيلها عينيا كواقع مادي ملموس في جسد الأعمال التشكيلية , فَتَسابق الفَنانون التَشكيليون المُعاصرون إبتداءً مِن النصف الثاني للقرن العشرين إلى اِنتقاء الخامات وَالمواد لإظهار أَفكارهم , فكَانت نَزعة التَنوَع وَالإختلاف على مستوى الفَنان الواحد هيَ السائدة وَالتَجريب لأَكثر مِن تَقنية ضِمن فَترة زَمنية قَصيرة , ذلك أن التقنية أتاحت للفنان حرية ومدى واسع للاختيار , بسبب التطور في تصنيع المواد وكذلك سيادة نزعة الاستهلاك وتطور وسائل الطباعة وموادها , كالطباعة بالشاشة الحَريرية والتي عمادها مواد الأكريليك و(حرير الأوركنزا الصناعي) و أصباغ (الووتر بروف) فكانت نتاجات فنانو تشكيل ما بعد الحداثة خير معبر عن مجتمع الإعلام الاستهلاكي الذي يصارع الزمن , ومنها لوحات الفنان أَندي وارهول (عِلب الشوربة) وَلوحة الفَنان رالف غوينغز (السَلطة الأميركية) وَلوحة ريتشارد هاملتون (البيوت جذابة جداً ومختلفة جداً) ولوحات روي لخنشتاين الساخرة المسطحة (الفتاة الغارقة والتي نُشرت في مجلات الترفيه وبطريقة الطِباعة النقطية الضوئية الحامضية (benday dots) وصولا لعصرنا الحَديث وَدخول الحاسبة , التي تَعتمد على الشاشة المُتكونة مِن البكسلات (bexels) الثلاثية الألوان (الأحمر , الأصفر , الأخضر) وخوارزميات منطقية رياضية , وبرمجة اِدخال بيانات , وَعبر وصف بالكلمات حسب رغبة الفنان المبرمج ومن ثم إخراج جديد بأداء تقني إلكتروني وفقا لعدد كبير مِن الصور والبيانات ,

فالإنسان قد أوكل عقل الآلة لكي يتماهى ويتقمص عقله لتنتج أشكالا اِبتكارية كَسرت حاجز اللّا ممكن والذي أصبح ممكنا , ووفق ذلك تتحدد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : كيف انعكست حتمية الاختلاف والتكرار والتقنية في التشكيل المُعاصر ؟ .

ثانياً- هدف البحث : يَهدف البَحث إلى تَعرف على اِنعكاس الإختلاف وَالتقنية في التَشكيل المُعاصر .

ثالثاً - أَهَمية البَحث :تقديم محتوى مَعرفي عَن الأَعمال التشكيلية يَحمل صِفات الإختلاف وَالتقنية الحَديثة, وَخَاصة للمهتمين بتطور الفنون التَشكيلية المُعاصرة .

رابعاً : حدود البَحث :

أ - الحدود المَكانية :أوربا وَالولايات المُتحدة الأَمريكية .

ب الحدود الموضوعية : أَعمال الفَنانين التشكيليين الغربيين الأوربيين و الأمريكان المُنجزة بالحاسوب والذَكاء الإصطناعي تطبيق (وومبو دريم wombo dream) .

ت - الحدود الزمانية :2022-٢٠١٨ م .

خامساً : تحديد المصطلحات :

أ- الحَتمية لُغة : حَتَم بِكذا – حَتماً : قَضَى وَحَكم . وَ- الأَمرَ: أحكَمَه. و- عَليه الأَمَر : أَوجبهُ فهوَ حَتْمُ – حُتوم (اِنحتَم) الأَمرُ : وَجب وُجُوباً لا يُمكن اِسقاطهِ(مجمع اللغة العربية، 2008، صفحة 155).

ب- الحَتمية اصطلاحاً : مذهب فلسفي يرى أن كل أحداث الكون، ولا سيما الأفعال البشريّة مترابطة ترابطاً، تكون فيه الأشياء ما تُكونه في لَحظة مُعينة مِنَ الزمن، بحيث لا يكون لكل لحظة مِن اللّحظات السَابقة أو اللّاحقة، سوى حالة واحدة ووحيدة متوافقة مَعَ الأُولى.المعنى المجرد سِمة نظام وقائع أو أشياء يَكون كُل عنصر فيها مُتعلقاً بِبعض العَناصر الأُخرى، بِحَيث يُمكن أَن نتوقع، أن تحدث، أو أن نَمنع الحُدوث، بِكل تأكيد، وفقاً لِمَعرفتنا، لإحداثنا أو لِمنعنا حُدوث هَذهِ العَناصر وَالنقد الإختباري يَشك في كُل شَيء، باستثناء مَبدأ الحَتمية العِلمية.حَيثُ تَتَشكل الإرادة مِن تِرابط الأَسباب وَالمُسببات(لالاند، 2001، الصفحات 267-268).

ت- الحَتمية إجرائياً: هيَ تَرابُط المُعطيات التي تؤدي وُجوب وُقوع الأَحداث في الزَمان وَالمَكان بَعدَ تَضافر أَسبابها , فَهي حَتمية تَطّور الإختلاف وَالتَقَنية وَتَنعكس في التَشكيل المُعاصر .

ث- الاختلاف لغةً :الخُلفُ اسم مِن الإخلاف وفي عِلم الفَلسفة : المُحال الذي ينافي المنطق , وَيخالف المعقول , الخُلفُ : المُختلِف , أَخلاف , وخُلوف , الخلْفَةُ : الاخْتِلاف يقال : القومُ خِلْــفَة : مختلفون , وأبناؤه خِلفَــة :نصفُ ذكورُ ونصفُ

إناثُ , والخُلفَــة : الخِلاف و العَيبُ والفساد(مجمع اللغة العربية، 2008، صفحة 215).

ج- **الإختلاف اِصطلاحاً :**إختلاف تَباين سِمة تميز نَوعاً من أَنواع أخرى مِن جنسٍ واحدٍ ,كُل ميزة تُميز مَفهوماً مِن آخر، أَو شَيئاً مِن شَيء آخر(لالاند، 2001، صفحة 282).

ح- **الإختلاف إجرائياً :** ما اِختلف عَما قَبله مِن أَحوال السَائد مِن الثَقافة وَمغاير في الفَن وَهو الغَير مألوف في فُنون التَشكيل وَالمُثير للإستغراب وَالدَهشة وَيختلف في أُسلوب وَطريقة الطَرح وَالعَرض

خ- **التَقَنية لُغةً** : أَتْقَنَهُ : أَحكمهُ , وَفي التنزيل (صُنْعَ اللهِ اَلذِي أَتقَنَ كُلَ شيءٍ خَلقهْ) وتَتَقَّنَتِ البئرُ: خَرجَ مِنها طينُ رَقيق يُخالطه حَمَأُ , والتَقْنُ: الرَجلُ المُتقن الحَاذق وَ الطَبع , وَالطين الذي يَذهب عَنهُ المَاءُ فيتشقَق(مجمع اللغة العربية، 2008، صفحة 86).

د- **التَقَنية اِصطلاحاً:** ما يتعلق بالطرق الفنية، العلمية أَو الصناعية: أطلق اسم تربية تقنية على التربية التي تسمح لكل فرد بأن يقوم بِمهنتهِ على أفضل وجه ممكن.في الفن: في مقابل ما يشكل إما موضوع العمل الفني، وإما قيمتهِ التعبيرية والوجدانية. إن كنّا لا نُحب الطَبيعة , فإن مشهداً قَد لا يَعود يَهمنا أكثر مِن طَبيعة مَيتة أو مِن سواها. وَقد تَتَجسد فيها وَبالطريقة عينها مهارة الرسام. إن رسم موقد يمكنه أن يأسرنا بوصفه رائعة مهنية(لالاند، 2001، صفحة 1427)

ذ- **التقنية اجرائياً :** هي التَطور المُضطرد والمُتسارع في المواد والأجهزة والوسائل العلمية , والآلات التي يتعامل معها الإنسان والتي تجعل الاتصال والتواصل بين بني البشر أسهل كاستخدام مُستجد في عَملية إظهار اِبتكاري للفَن وَمنها الذَكاء الإصطناعي الذي أدخَلهُ الإنسان للآلة الحاسِبة كَقدرات رَقمية وَبَيانات تَشمل صوّر وَأداءات لَها القُدرة على الإستدلال والإستنتاج وَادراك للعِلاقات الجِمالية في التَشكيل بواسطة أَنظمة خَوارزمية تُحاكي التَفكير وَقدرات الذَكاء البَشري المُستقلة .

ر- **المُعاصَرة لغةً** : جاءَ في المُنجد تحت جَذر (عَصر) عاصَرَ معاصرة كانَ عَصرهُ ، بِعصرِ مُطاوع عَصرهُ ، والعصري المنسوب إلى العَصر السائد على نهج عصره (أفرام، 1986، صفحة 148).

ز- **المعاصرة اصطلاحا** : صِفة للإنسان أو الحدث الذي يتفق وجوده مع غيره في نفس الوقت ،وإذا أطلق انصرف إلى الوقت الحاضر، كأن يقال: الرواية المعاصرة مثلا(وهبه، 1979، صفحة 207) .

ذ- التعريف الإجرائي للمعاصرة -: يتبنى الباحث تعريف عَبد السلام الحسري كَتعريف إجرائي للمعاصرة ، والذي يقول المُعاصر هنا يَرتبط بالزَمن ولأَن الزَمن هو ماض ومستقبل فإن ما تتوسط هي لحظة الحاضر التي تشكل الزمن المعاصر، وتَتسع فِكرة الحاضر فتمتد أبعادها من اللحظة الآنية إلى الفضاء الأَوسع فَضاء لعقودٍ مِنَ السنين(; الحسري , عبد السلام، 1983، صفحة 908).

الفصل الثاني : الإطار النظري

المَبحَث الأَول : حَتمية الإختِلاف :-

اِنتهى فِكر الحَداثةُ بحسب جيل دولوز إلى إخفاق الشَكل، كَما مِن ضَياع الهَويات(جيل , دولوز، 2009، الصفحات 30-38).فمَذهب الهَوية العَنيد الذي حَكَم الفِكر الفَلسفي لزَمنٍ طَويل هوَ وَليد فِكر التَمثل القائم على صوّر مُنعكسة للوَاقع وَليسَ الواقع كما هوَ في حقيقةِ أَمره كما تَبينه الخِبرةِ الواقعيةُ أَو العِلم التَجريبي، وَجُلَّ ما سَعَى هذا الفِكر إلى تَحقيقهُ هوَ الحصوُلُ على تَطبيق بيَنَ الشَكل وَالواقع ,فَفَلسَفةُ دولوز تَتَجه في مَساراتِها المُتَنوّعَة والمُتَشعبةُ إلى كِتابةُ الفِكر الفَلسَفي التَقليدي القَائمُ على مّحاكاة النَماذج والصوّر التي يَنُتجها العَقل الذي يَكتَفي بِتأليفَها في أَفكارٍ مُوّحدة ثابِتة ومُطمئنة إلى ذِكر يَجعلُها في حِراك وصَيرورةً وتَّغّير ، وَذلك بِاعتِبار أن الواقعَي هربُ مِن التَعييّنات التي تَشدهُ إلى التَثبُتُ في هَويات لها خَّصائِص عَامةٍ أَو شُبه دائِمة في خَصائِص تُفَكر بِعينهِ هُوَ فِكر الهَويةِ الّذي مَعناهُ لا يَعدو أَن يَكونَ أَكثرَ مِنَ شَكل إنعِكاساتهِ النِهائية في أَدوار لإنعكاسات أُخرى، وَهذِهِ الهَوّيات لَها بِحسب دولوز وُجود مُؤقت، وَهمي وِمُصطَنع يِضمِن لَهُ الفِكر، وَلكن سِرعانَ مَا يَكتَشِف أَنَ مُكوناتِ هَذِهِ الهَويات وَ قَدّ نَتَجت بُوصفِها أَثراً بِصرياً عَن لُعبةٍ أَعمَق هيَ لُعبة الاختِلاف والتَكرار(دولوز , جيل ، 2009، صفحة 38). فَفي قِراءَتهِ لِتاريخ الفَلسَفَة اِستَعادَ دولوز مَفاهيمِ أَساسية وأُخرى هَامشية لِفلاسفَة مُعينين وَمارَسَ عَليها ضَرباً مِنَ الإزاحة مِنَ مَواقِعَها الأصلّية وَخَلخَلة أَساسياتِها التي تَثبّتت فِيها وَتَكوّنَت مِن خِلالها وَأصبَحت جامِدة لا حَياةَ فيها ولا حِراك، وَمِنَ أَعادَ تَمّلُكَها وَلكن تَحتَ بِناء نَظري جَديد يَقومُ عَلى بِنّية الحَياة والاختِلاف فيها وإخراجها مِنِ الجُمُود وَالإهتراء. وَهذا أَمرُ لا يُقال بِهذا إنها الرّاسِخةُ دونَ هَدمِ أَو خَلطَة، دونَ اِزاحَة جَذرية للمَبادئ التي تُؤلفها وَتشّد كَيانَها. فَكانَ مَبدأ الاختِلاف، أَو فِكر الاختِلاف أَو فَلسَفةُ الاختِلاف، هُوَ اللّحظة الجَديدةُ التي يَفهَمها دولوز في الفِكر الفَلسَفي المُعاصر، وَهيَ لَحظَة اِنعِراج عامَة في هَذا الفِكر أصبَحت مَعَها جَميع المَفاهيم واقِعة تَحتَ وَطأةُ الاختِلاف، أَي أَصبَحت خاضِعةُ لِصَيرورة والزَمّان إن تَتبَع بعضُ مَسَارات هَذِهِ القِراءَة وَالإستِعادَة للمَفهومَين السَابِقين هُما مَفهومَا العود الأَبدي لَدى نِيتشه

والتِكرار عِندَ كيركيغارد، والإزاحة اَلتي يَتَعَرضان لَها داخل نَسق قِراءَة مُختلف بُعَيد تَمَلُكهُمَا بِطَريقَةٍ جَديدةٍ فَيُصبح العَودُ الأَبدي لِذاتِ النَفس عَندَ نيتشه عَوداً أَبدياً للمُختلف، وَيُمسي تِكرار ما هُوَهُوَ عِندَ كيغارد تَكريراً للاِختلاف(دولوز , جيل ، 2009، صفحة 396).لَقَد ظّلّ الِفكر الفَلسَفي الكَلاسيكي يَفترض وُجود وِحدة أَصلية وَينطَلق مِنها ، إذ تَصير هَذهِ الأَخيرة ثِنائية يظّلُ العَالم يَرزح تَحتَ قِسمتها الأَوَلية وَ بِالتالي يظّل يَفتَقد المُتعدد الحَقيقي الذي يُشكّل الفِكر وَالوُجّود مَعاً . إنَ الفِكر الكلاسيكي حَسَب دولوز لمْ يُفهم قَطْ المُتَعَدد، بَل ظّل يَنطلق مِنَ " وحدةٍ رَئيسية قَوية وَمُفتَرَضَة لِيصل إلى الإثنين وفِق مَنهَج مِيتافيزيقي(Gilles Deleuze,، 2003، الصفحات 11-48). إنَ فِكر الجَذمُور لَدى دولوز هُوَ ضدّ كُل أَنموذَج بِنائي أَو تَكويني ، أَو أَنموذَج تَمثيلي كَما هُوَ الحَال مَعَ مَنطق الشَجَرة الجَذر ، الذي يَدور حَولَ نَفسِه وفقَ مَراحِل مُتَتَّالية ، فَفكر الشَجَرة - الجَذّر يَتَلَخص في مَنطِق الإستِشفَاف وَالتّوالد ، سِواء تَعَلَق الأَمر باللّسانيات أَو التَحليل النَفسي ، فمُوضوعَه هُوَ اللّاشُعور المَعروض وِفق رُموز مُشَفَرة (surcodage) ومُوزّع عَلى مُحور تَوليدي وَداخل بِنية عَميقَة.أَمّا مَنطِق الجَذمُور فَهوَ خَريطَة وَلَيسَ وَرقاً شَفافاً ، لِذا يَتَعَين رَسم الخَريطَة وَليسَ تَقليد الرَسْم(Deleuze, 1980. , p. 20) . إذ يَرى دولوز أَن ثَمّـةَ عَلامات ثـَلاثْ في الفِكر المُعاصِر تُؤدي إلى فِكر الإختلاف وَهـيَ: 1- تَوّجـُه هايـدجر المُـتَدرج نَحوَ فَلـسَفة للاِختـِلاف الأَنطـولوجي 2 –مُمُـارسة البـُنيوَية المُؤسّسـة عَلـى تَـوزيع السِمَات التَـفاضِلية في فَضـاء التـَعايش 3- فـَن الروايـة المُعـاصِرة الذي يَـدور حـَولَ الإختـلاف والتَكـرار(دولوز , جيل ، 2009، الصفحات 37-38). وَمنَ مَنطِق الهَوية إلى مَنطِق الإختلاف كانَ لِمفهوم التَعددية والإختلاف مَكانة بارِزة في الخِطاب الفِكري والنَقدي الذي سَادَ في النِصف الثاني مِنَ القِرن العِشرين، بِحيث يُعَد هذا المَفهوم مِفتاحاً لِفَهم النِتاج الفِكري لهذا الخِطاب فالفَلسَفة سَتتَحوّل مِنَ كَونِها أَداة نَسقية تَبتَغي الوحدة إلى أداةً مُهمَتها تَفتيت الأَشياء وَتَفكيكها. وَرُبما كانَ السَبَب الرَئيس الذي أَحدّث هذا التّحوّل هُوَ تلاشي منطق (الهَوية) من الخطاب ليحل محله مفهوم التعددية التعددية بكل أشكالها،تَعددية الخِطاب وَالمَعنى وَالظاهِرة والقُوى، لا يُوجد حَدث وَلا ظَاهرة وَ لا كَلمة ولا فِكرةإلا ومَعناها مُتعَدد، فأَيُ شيءٍ قَدْ يَكونَ هذا أَو ذاك وأَحيانا يَكون شيئًا أَكثر تَركيباً بِحَسب القِوى التي يَحوزها. مِنَ هُنَا لا يُوجَد مَعنى حَقيقي للشيء الواحِد، هناكَ تَعددية، وجهات للنّظر، تَجاوبات مَعَ الأَحداث وَالوَقائِع فَالظاهَرة الواحدَة لها أَقنعة عَديدة وَخَلفَ كُل قِناع يَكمُن قِناعٍ آخر) Deleuz, Gilles, 1990, p. 42). ظَهرَ مُصطَلح السيمولايكر أَو موّت الواقَع وظُهور المُزيّف كَلفظ (simulation) الّذي يُوظِفهُ جان بودريار وَيقابِلهُ باللّغةِ

العَربية لَفظ (الإصطناع أَو التَّصنع أَو التَّمويه أَو الإيهَام أَو التصاوّر): مَفهوم أَساسي في فِكر بودريار، وَمَدخل مُهم لفك أَلغاز أُطروحَتِه حَولَ مَوّت الواقع. وقد اِستعار بودريار في مُؤلفه المُصطَنع وَالإصطناع هوَ المُصطلح الذي يَقتَرحهُ بِحيث اِعتَمدَ عُنوان المُصطَنع وَالإصطناع كَتَرجَمة لِعنوان مُؤلف بودريار (Simulacres Deleuze, Sense of Logic)(. التَمويه ,وَيرى بودريار أَن المُجتَمعات ما بَعَد الحَداثية أَو ما بَعَد الصِناعية أَنموذج حَي لهذه الحكاية، إن لم نقل إنها وصلت إلى عكسها ونهايتها. لقد انهارت الخريطة حسب بودريار كَتجريد وَكَمُضاعَف وَكَبديل وَكَمرأة للأَرض بِحَيث إنها لَمْ تَعُد تَصنَعاً أَو مُحاكاة لأَرضٍ أَو لِكائنٍ مَرجعي أَو لِمادة مُعينة لَقُد تَحوّلت إلى اِستراتيجية للتَوليد بِواسطة نَماذج لِواقعٍ بلا أَصل وٍبلا هَوية. لَقد أصبَحت واقعاً فائقاً أو واقعيةُ مُفرطة(بودريارد , جان ، 2008، صفحة 40).إن التَصنُع كاستراتيجية للتَضليل تَجعَل إمكانية التَمييز في الفَن مثلا بينَ الجَميل والقَبيح والجَيد والرديء أَمرًا مُستعصياً، وَفي هذا الصَدد يُقدِّم بودريار في مُؤلفه مُؤامرة الفَن The Conspiracy of Artتَشخيصاً لِحالة الفَن في اللّحظة الراهنة، فالإصطناع جَعَل مِنَ الفَن المُعاصر آلةُ التَحويل الإبتذال والسَطحية والتَفاهة إلى اِستراتيجية بَقاء(Baudrillard, jean, 2005, p. 18). وَيؤكد بودريار أَنه فيما وَراء كُل الإختلافات الفَنّية المُعاصِرة توجد لُعبة تضليلية واحدة تَتَمثل في محاولة إقرار التَفاهَة والسَطحية ثُمَ تَحويلها إلى قيمَة أساسية واِعتبارها مُتعة جَمَالية. يقول بودريار بِطبيعةِ الحال تَزعُم هذهِ التَفاهَة السُمو بِذاتها بالإنتقال إلى المستوى الثاني وَالساخر للفَن، وَمَعَ ذلك، فَهذهِ اللّعبة لا تُجدي شيئًا، بل تَتَحول هيَ ذاتها إلى ردائة مُضاعفة(Baudrillard, jean, 2005, p. 20). والفَن المُعاصر كَما يرى بودرياد قَطَع الصِلة مَعَ الجَمالية , بل أَصبحَ يُنتج جَمالية مُصطَنَعة , (لَقد تَمكَنَ الفَن المُعاصر مِن التَّحوّل إلى الهامشي والرَديء بأَن شَكّل بَديلاً دُرامياً عَن الواقع وَعَمَلَ على نَقل بِنية اللّا وَاقع وَضَخها داخلها)(Baudrillard, jean, 2005, p. 21). والفَن المُعاصر في عالم التَصنيع الفَائق يَنحى بِاتجاه السُخريــة , وَهيَ سُخريــة ليست اِستــراتيجية هامــشية , وإنما وليدة التواطؤ السري بَينَ الفَنّان والجَماهير المَذهولة والمخدوعَة في وضع الفـَن الإصطِنــاعي الذي هوَ عليه .(Baudrillard, jean, 2005, p 27). وِيرى بودرياد أَن طَبيعة الفَن قَد تَحوّلت نَتيجَة دُخول الشَاشَة , كَمُتغَير تِقني جَديد في المُعادلة الفَنّية (إنه تَحوّل مِنَ ساحة العَمل أَو سَاحة المَسرح أَو سَاحة التَمثيل أَو حَتى سَاحة السّياسة إلى سَاحة الشّاشة)-(Baudrillard, pp. 147 148) .وَالواقع إنه قَد سَبق لفالتر بنيامين الذّهاب إلى شَيء شَبيه بِذلك في مَقالتِهِ: العَمل الفَني في عَصر الإستِنساخ التَقني, فَقَد أَكد بنيامين أَن العَمَل الفَني لَمْ تَعُد لَهُ

تِلك الأَصالة التي كانَت لهُ في الماضي، وَما هَذا في رأيه إلا نِتاج للتَطور التِقني في عَمَلية اِستنساخ الصُوّر، الأَمر الذي أَفضى في النّهاية إَلى ضَيّاع ما أُطلق عَليهِ بنيامين (هَالة الفَن). وَلا تُشير هَذه الهَالة إلى مُكوّن ما مِنَ مُكونات العَمل الفَني، وإنـما تُشير إلـى الجَانب المُرتبط بأَصالـة العَمل الفَني وأَصالة الفَنان الذي أَنتَجه(بنيامين , فالتر، 2010، صفحة 165) . وَتَمرُ الصوّرة حَسَب بودريارد وَهي تَجسيـد للفِعـلي الخارجي , وَهيمَنة الأَصل والحَدث هوَ تَمثيل لواقِع ما أَو حتى اِستكشافـه , في اِستنسـاخ مُـمُنهج لحيـن الوصول إلـى مَرحلة نَسق الصُورة المُزيَفة وَقَد ظَهَرَت تِلك المَرحلة مَعَ ظُهور ثَقافَة ما بَعدَ الحَدَاثة فيما بَعد خَمسينيات القِرن العِشرين وَقَد عَبّر عَن ذلك المُفكر والمُؤرخ الفَنّي ريجيس دوبري بقولهِ: (عَبرَ الفُوتوغرافيا وَالسِينما وَالتِلفاز وَالحاسوب , اِستَطاعَت آلات البَصر في قِرنٍ وَنِصف مِنَ الزَمَن , بِإنتقالها مِنَ الكيميائي إلى الرَقمي , أَن تحتوي الصوّرة القَديمة التي يصنَعُها الإنسان بِيديه , وَقَد نَتَجت عَن ذلك شاعِرية جَديدة : أَي إعادة تَنظيم عام للفُنون البَصرية وفي الرِحلة دَخلنا في عَصر الشَاشة بوصفِهِ تَقَنية وأَخلاقية لا تُشَكل ذُروة مُجتمع الفُرجة وإنما تُعلن عَن نِهايتهِ)(دوبري , ريجيس، ٢٠٠٧، صفحة 213) . لَقَد تَشَكلَ الواقع الجَديد وأَصبَحَ يتَطلع إلى صورة مُستقبلية تَرتكز على وَسائل الإعلام التي اِختَرقت تَطوراتها كُل جَوانِب الوُجود الإنساني بِكافةِ مُستوياتهِ , وَهوَ ما اِستدعى ظُهور عَالم شَهدَ تَغّيرات اِجتماعية وَ سايكولوجية مُكثَفة , سُميَ مُجتَمَع الصورة حَسَب بودرياد وَ في هَذا المُجتَمَع (لَمْ يَعُد هُناك عُمُق , إذ تَذوب الفَوارق وَ الإختلافات في كُلِ شَيء بواسطة عَبث عَشوائي فاختلطت العُلوم وَ نتج عنها أُسلوب إرتجاعي إتضَحت مَعالمهُ في المُوضَة والمُوسيقى والسينَما التي تَتَناول الفَرد الذي عَانى الإغتراب في ظّلِ الرأسمالية الإحتكارية سابقاً , وأَصبح الآن فِصامياً فاقداً للمِصداقية وَالشُعورُ بِالصدق)(بيتر , بروكر، 1995، صفحة 48).(وَكانَ الفَيلَسوف الأَلماني فيورباخ صادقاً عِندما تَنبأ في القِرن التاسِع عَشر بأَن العَالم المُعاصر يُفضل الإصطناعي على الطَبيعي وَالصوّرة على الشَيء, وَالنِسخة على الأَصل, وَيُقدّس الوَهمْ على الواقع. نَحنُ نَعيش عَصر تَكنُولوجيا الصورة.فَقَد تَقَدمت كُل الأَشكال الثَقافية الأُخرى لتُصبح تَعبيراً وأَداة في تَشكيل مَشاهد الحَضارة المُعاصرة)(https://alarabi.nccal.gov).

المَبحث الثاني :الحَتمية التّقَنية

و عَن مَعنى كَلمة التِقَني، يَقول الفَيلسوف مارتِن هايدجرإن التِقَني تَنحدر (مِنَ كَلمة يونانية هيَ"تَكنيكون" وَهيَ الشَيء الذي يَنتمي إلى التَقنية، وَلِفهم هذهِ التَقنِية عَلينا أَن نَأخُذ بِعين الإعتبار نُقطَتَين أساسيتين:الأُولى: أَن التَقنِية لا تَعني فِعلَ الصّانِع وَفَنه فَقط، بَل تَعني كَذلك الفَن والفُنون الجَميلة، فالتَقنية وَهي جُزء مِنَ فِعل الإنتاج. والثّانية:(جاكسون بولوك–حِكاية صُورة – (الرقم 5) شكل(1))

فَكَلمة التَقنِية نَجدها أَيضا أَكثر أَهمية في حدود فترة إفلاطون، بِحيث كانَت كَلمة "التَقنِية" مُرتبطة دائما بكلمة "أبِيستينون" وَهيَ تَعني العِلم أَو المَعرِفة، والإثنان حَسب هايدجر اِسمان للمَعرِفة بالمَعنى الأوَسع، فَهما يَعنِيان فِعل القُدرة على الإهتِداء في شيء ما، والتَعرف إليه، تُقدم المَعرفة إنتاجات عَن نَفسها، وَبما هيَ كَذلك فَهي "اِنكشاف" وَحَسب هايدجر يُميز بَينَ المَعرفة وَالتَقنِية. وَذلك مَن حيثُ ما يكشفانهُ والطَّريقة التي يَكشفان بِها، إن "التَقنِية هيَ شَكل مِن أَشكال الآليتيا" ، بِمَعنى تَكشف هَذا الذي لا يَنتجُ ذاتهُ، وَليسَ بَعد أمامَنا، وَهوَ يأخذ مرةّ هذا المَظهر ، ويأخُذ كذلك مرة أُخرى شكلاً آخر(هايدجر, مارتن، الصفحات 53-54). والتَبدُل التَقني هوَ العامل الأَول في التّطور البَشري الذي جَعَل الإنسان يَنتَقل نَقله نَوعية مِنَ عَالم الآلات اليَدوية البَسيطة البِدائية إلى عَالم القُنبلة الذَرّية، فَشَبكة الأَنترنت ثُمَ الإستِنساخ .... إنها نَتائِج مهمة وَخطيرة في الوَقت نَفسه لأَنها قَلبت رأساً على عَقب ما كان يَعتقد فيهِ العُلماء والفَلاسفة فأَصبحت الآلات وَالثقافات بالنسبةِ للإنسان وَحدهُ هيَ العَناصر الأَساسية لوجودهِ، وَلهذا فالتَقنِية هيَ العُنصر الرَئيسي الذي تَحدد وجودهِ(أحمد , أبراهيم ، 2006، صفحة 22). فالتَقنِية جَعَلتهُ يُسَيطر على الطَبيعة وبالتالي تَغيرت نَتيجة هَذا التَطور التَقني الكَثير مِنِ المَفاهيم القَديمة وَنَمط المَعيشة وَشَملَ حتى التَعامل بَينَ بَني البَشر , فهيَ أَي التَقنِية أصبَحت سرّ سَعَادةُ الإنسان إلى جَانب كونها مَدعاة لبؤسهِ وتَعاستهِ . والأَدَاء قَد يُعادِل الإنجاز Achievemenبِمَعنى أَن أَي أَداء لابُد أَن يَشتَمل على قَدرٍ مُعينمِنَ الكَفاءةُ والتَمكُن والسَيطرة على الأَدوات والأَساليب والوسائل والمَهارات التي يتم من خلالها هذا الأَداء. فالأَداء هوَ سُلوك يَتمُ بِقدرٍ مُعينمِنَ المَهارة في مَجالٍ مُعين وَهوَ يتطلب قدراً مُناسبا مِنَ

التدريب والإستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مَرحلة التَمكن أَو الكَفاءة , وَيُمكن القول بِالإضافة إلى ما سَبق إن كُل نَشاطات الإنسان تَشتمل على جانب مُعين مِنَ الأَداء سواءُ في(الفنانأندي وارهول : مارلين مونرو شكل(2)) الفَن أَو في غَير الفَن أَو في الحَياة الجَادة أَو الحَياة اللّاهية في العِلم وَالفَن والأَدب واللّعِب والحَياة. وَمِنَ المُهم أَن يَتمكن الإنسان أياً كانَ وأياً كانَ مَجالهُ مِنَ النَشَاط الذي يُؤديه وأَن يُؤديه بأَكبر قَدر مِنَ التَمكُن والإتقان)(ولسون، 2000، الصفحات 8-9) .أَصبَح ما تُفرزه فُنون ما بَعَد الحَداثة وتَضَعه حَيّز التّداوّل، بِفِعل الحاجَة إلى جَعل الفَن المُعاصر ذو تَبدل واِستثمار أدائي تَقني لكُل المُمكنات التي مِن شأنها رَفع وَتيرة التَقابل بينَ الفَن المَرحلي والجَماهير. مثّلهُ مَنَهج النَقد السَاخر، والَتهكم بالثَوابتَ الماضية، لأَجل جَعل الأَدَاء التَقني في فَن ما بَعَد الحَداثة صَادماً وَمقارباً لمَطلب الفرادةِ والتَغريب. والأَمرُ لا يَشتَمل تَعريضاً بِثوابت قيمية دونَ غَيرها، فَمَنهَج السُخرية وَالنَقد، يُمثل سِلاحاً يُمكن اِستخدامهُ بِحَسَب رَغبة الفَنَان وَقُدراتهِ في تَوظيفهِ، وَبما يُحقق لِفنون مابَعدَ الحَرب العَالمية الثانية حتى اليَوم، طابع خاص وَطُرق مُعالجة جَديدة كُلياً (إن العَملُ الفَني بَعدَ الحَداثي هُوَ عَمل لعوب، ساخر حتى مِنَ الذات)(هارفي , دبفيد ، 2005، صفحة 24). وَلا تَعني السُخرية إلتزام السَطحية في الطَرح وَمُلامسة القيم الآنية القابلة للتبدل، بِمقدار ماتُمثل الأداءات التِقنية المُعاصرة، عَملية بَحثٍ لا تُفرق بَينَ ماضٍ مُتوارث وَحاضرٍ أُحلَ جديداً. مِنِ ثَمَ سَتمثل مَساحة الإنتقاء كُلُ ما يَطالهُ , وَتَكونُ السُخرية مِنهُ ذاتَ مَغزى واضح وَهادِف.وَبِما يُعزز طُروحات الثَقافة بِمعالجات بَنّاءة، بِمقدار مايوسمها بِمنهجية عَبثية ظاهرة.الأَمر الذي يُمنهج السُخرية ويدمجُها في طروحات تَمس بِناء الحَضارة المُعاصرة، ويعززها بِرؤى ذَات قَبول جَماهيري مُتسع، يَحوز عَليهِ حَقل الفَن التَشكيلي مُنذ القِدم. وَبِما يُبقي على مَكانة الفَنان الإجتماعية وَ دوره الرّيادي في قيادة الذائِقة العَامة وَتوجيهها، إذ (يَدمج هؤلاء الفَنانون عَناصر السُخرية العَميقة بِعَناصر المَسؤولية الجَادة عَن قِيم الثَقافَة)(رزبرج , نيكولاس، 2002، صفحة 131).وَمِنهُ تَكون الأَعمال المُعاصرة، مِمَن تَلتَزم طَابع السُخرية، ذات قبَول في التَلقي بِفعل مَوجة النَقد التي تَحملها، والطَابع التَهكمي الذي تُقدِم بِهِ مادَتَها. وَمَعَ اِحتِساب كُثرة الأداءات التي تُولّد يَومياً، مِنَ المُمكن تَأشير تَيار يَلتزم هَكذا اِتجاه في المُعالجات. وَبِما يُعزز

وجود فُسحة أوسع في الإختيارات المُتاحة للفَنانين اليَوم. مِن ثَمَ فإن مَنهجية بِهذا التَخطيط الجديد، تَحتاج إلى وِلادات لِمواضيع وَطروحات جَديدة ضِمن نفس المَسار، وَالنَقد السَاخر الذي لا يكون مُلزما بأَساليب دون سواها، سَيجد في العَديد مَنِ المَنَافذ التي تَقَدَمت، إغراء لأَجل التَركيز عليها وَتطويرها. والأَمر في ذلك يبدو جلياً فيما قَدمهُ الدادائيون، مِنَ البِداية في هذا الإتجاه، وَإن كانَ لَهُ داعٍ ظَرفي حينها، فإن فَنانو مابَعدَ الحَرب العالمية الثانية، قَد تَلَقَفوا هَذهِ النَزعة وَالتزموا بِها في العَديد مِنَ طُروحَاتِهم. وَبما تَركز كَواجِهة للثَقافة المُعاصرة، في مَسَاحة مُوسّعَة مِنَ(لوحة الفنان هاملتون ما الذي يجعل البيوت جذابة ومختلفة جدا شكل (3))

طُروحَاتها الفَنّية (قَدَمت الثَقافة مابَعد الحَداثية، خِلال فَترة وجودها القَصيرة، مَجموعَة غَنية، وَجَريئة، وَمُميزة مِنَ الأعمال طالت جَميع الفُنون، مِمَا لا يُمكن بِأي حالٍ مِنَ الأحوالِ أَن يكون عاقِبة صدود سِياسي، الفنية وغيرها ,إلا إنها خلقت أيضاً ما يَزيد على حِصتَها مَنِ سَقط المَتَاع بَالغ الرَداءة)(إيغلتون, تيري، 2000، صفحة 62). فاَستخدام أَي مَادةٍ مُصنعة أَو طَبيعية، بِعرضَها كَما هيَ أَو مَعَ المُعالجات، لن يُشكل سَبقا مُنفرداً في التَشكيل المُعاصر، وإنما سَيُمثل اَضافة في الإمتداد الأدَائي الذي اِبتدأه (مارسيل دوشامب) وَمُعاصريه , والأدَاء الإستِثنائي سَيتثمل في تَعزيز وَقع الصَدّمة، التي أَصبحت أصعَب مِنَ السَابِق، مَعَ عَرض وَجهة نَظر نَاقِدة مِن خِلالها.(إن الفَنان أَو الأَديب مابَعدَ الحَداثي يَلعب دَور الفَيلسوف، فالعَمل الذي يُنتِجهُ أَو النَص الذي يَكتبهُ لَيسَ مَحكوماً بِعَدد مِنَ القَواعِد أِو المَقاييس التي وُضِعت بِصورة مُسبَقة، وَمِن ثَمَ لايمكن الحُكم على هذهِ الأَعمال وفقاً لتَصور مُسبق مِن خِلال تَطبيق صِيغ أَليفة أَو جَاهزة على النَص أَو العَمل ... وَمِن ثَمَ تَتَخذ أَعمال مابَعد الحَداثة شَكل ((الحَدث)) لا شَكل المُمَارسة) (رزبرج , نيكولاس، 2002، صفحة 66). وَالعَملُ الفَنّي الذي يأَخذ طَابع الحَدث ، لا أُسلوب مُمَارسة، يَرتَكز بالضَرورةِ على أَفكار جَديدة: أَفكار لها القِدرَةِ على جَعل الظَاهر,الحِسي المُتشَكل مِنهُ العَمَل الفَنّي، وِعَاء يَضمُ التَصميم الذِهني وَيَتَرَاجَع في المَعنى نَحو مَرتَبة لاحِقة. مِنَ ذلك تَبرُز صِناعَةُ الأَفكار كَمُتَطلب يَحوزُ على الأَهَمية الكُبرى. وَاِتخاذَها صَدارَة الأَداء الفَنّي، بِاعتِبار أَن وَسائِط الإظهار مُتاحةُ وَمُتَيَسرة للجَميع، وإن تَمَ التَركيز عَليَها، فَسَيكون الفَنْ حِينها أَمام عَقَبة تَقارب الأَداءات وَتَشابُه النَاتج الشَكلي. فالبَحث هُنا تَحوّل نَحوَ المُحَرّكات لا نَحوَ النَتّائج، التي غَدت اِنعِكاسًا لَها، دونَ إلزام بِقدرةٍ حِرفية كَما في

المَاضي، وَبِما يُعطي للفَنان المُعاصر صُورة تَعريفية جَديدة بِحكُم مَنهَج أَدائه المُستَحدَث (المُثَقف هوَ فاعلُ فِكري في المَقامِ الأَول، بِما يَخلقُه مَن بيئاتٍ فِكرية أَو عَوالم مَفهومية تَتَضاعَف مَعَها إمكانِيات التَفكير والتَدبير)(حرب , علي، 2004، صفحة 148). فَبيئةَ التَلقي المُعاصرة، اِحتَوت على مُشاهدين فَعّالين، يَنشدون طُروحَات فِكرية بَعيداً عَن طَرائق المَقدرة اليَدوية ذات الـتَسّيد المَاضي. فالحِرفة قائِمة مَهما كانَ مُستوى الفِكر المُحمّل في العَمل، لكن مايَشدُ الإنتباه يَنتُج عَن التَغريب

الذي يَعتَمد الأَداتية كَناقِل لَيسَ إلا.سَيكونُ على ذلك الفَن مُتاحاً للجَميع،لَيسَ كـَمُتلَقين وَحَسبْ، وَإنما كَفَنانين يُقدمون طُروحات أَدائية، يَعجَز عَنها سابقاً مَن يَفتَقِر للمَهارَة الحِرَفية. وَبَاتَ فَنان المُعاصَرة يَنشد تَقديم التَغريب دون التأَكيد على قدرات يَدوية اِستثنائية. وَهذا ما تُقدمُهُ جُملةُ تَيارات فَنيةٍ مُعاصِرة، كَالفَن الحَركي والبوب آرت والفُنون الرَقمّية، التي تَراجَعَ فيها دورُ الحِرفَة اليَدَوّية، لِمَصلَحَة تَوليد وَصِنَاعَة الأَفكَار الجَديدَة. فَالمُهم هُنا ما يُمكن للفَرد تَخَيلهُ وإدراجهُ واقعاً حسياً، كَنتاجٍ فَنيٍ، وَذلك ما بَيّنه الفَنّان (فِكتور فاساريلي) بِقوله : (أَصبَح الفَنّان حُراً,فكُل فَردٍ بإمكانهِ أَن يَدعي إنه فَنّان، أَو حتى عَبّقري , أَي بُقعة لّون، أَي تَخطيط(لوحة أُنتجت بواسطة الحَاسوب آروون شكل (4)

لا يَلبث أَن يُوصف عملاً بِحجة الإحساس الذاتي المُقدس، ويَطغى الدَافع التِلقائي على المَعرِفة التَقنية. التَقنية الحِرفية المُخلِصة أُستُبدلت بإرتجالية ذاتُ نزوةُ عابرةُ)(سميث، 2000، صفحة 57) . بِذلك يَصطف هَذا المُتَطلب، مَعَ ما تَقَدَم ذِكرهُ في تِبيان طَبيعة الفَن ما بَعدَ الحَداثَة ، وَتَطُلعات المَراكز المُرسلة لُهُ. مِن حَيث تَوسيع قاعِدة التَلقي وَتوسيع دَائرةُ الفَنانين، وإنفتاح الفَنُ عَلى الحَياة دونَ تَقنين كَما كانَ مُتَخذ تاَريخياً. وَمِنهُ يُمكن مُلاحظة أَعمالاً فَنّية لا تَملُك أَي سِمات حرفة أَو مهارة ، عدا ما تُقدمهُ مِن أَفكار جَديدة قَد تَصدُم المُتَلقي. وَبِما يُعزز مِن فُرص التَجنيس الفَني والإبتعاد عَن التَفرقة بينَ فُروع الفَن التَشكيلي مَعَ بَعضَها، أَو مَعَ مُجاورَاتِها مِن فُنون. وَباتَ النِتاجُ التَشكيلي المُعاصر قادراً عَلى عَرض الصورة والصَوت واِستخدام السِعةُ المَكانّية وَغيرها مِن خَصائِص جَديدَة (فأَصبَحت الفِكرةُ هيَ المُهمّة وَلَيسَ العَمَلَ بِحدِ ذَاتِهِ وَتَمَ الخَلط بَينَ عِدة أَنظمة فَنّية مِن (نَحت وَمَسّرح وَموّسيقى وَتصوّير وفيديو وأداء جَسَدي ليّتحول العَمل الفَني بِذلك إلى استعراض سَمعي بَصري حَركي)(الحاتمي ، 2013، صفحة 20). فَلَم يَعُد مَهما عِندَ الفَنان أَن يُفرز ويُقنن بأَنساقٍ وَتعريفاتٍ كَما المَاضي،

بمقدار تَركيزهِ عَلى تَصدر عَرض الأَفكار الجَديدةِ والصادِمة، عَلى اِعتبار المَهَمَة الأَولى للفَن المُعاصِر,فَالتَدريب سَيكون في مَجال جَمع وَتَقديم الأَفكار الجَديدة، أَكثر مِن الإهتِمام بَتطوير المَهارة اليَدوية التي كَانت تَشغَلهُ لِدائرة التَعريف عَن (الفَنان) في السَابق.أصبَحَ بذلك الفَن ما بَعدَ الحداثي باحثاً عَن مُتلقي يَتتبَع تَفاصيل الفِكرة المَعروضة مُباشرةً، نِسبةًإلى تَرابُطها مَعَ مُحور الزَمَن، وَحالما تَتَم سَتَنتهي وَيُصار إلى تَفعيل جَديد, عَكس الثَبات الذي تَملّكه الفَن التَشكيلي سابقاً وَالذي يَمنَح المُتلقي فُرصةُ أَكبر عَلى قِراءَة وَتَحليل المادة الفَنية المَعروضة. مِنَ ثَمَ فإن اِلتزام الفَن الذي يُعنى بِصِناعِة الأَفكار، بِمُحدِدِ زَمَني، يَكون مُلتزماً كَذلك بِالزوَال وَالتَلاشي بَعد اِنتهائِهِ، حتى وإن تَمَ تَوثيقهُ بالوَسائِط المُعاصرة، على اِعتبارإن العَمل الفَني مِنَ مِثل هذا الأَداء التِقني ، يَلتزم المُشاهدةُ المُباشرة وَالإنطِباع الأَول. وَمِنهُ سَتختفي الكَثير مِنَ الأَفكارُ الجَديدَة، بَمجرد وِلادتها، فَتَتَحول هَذهِ الآلية إلى إحدى رَكائز الفَن المُعاصر، الذي يَجلب مَزيداً مَنَ الأَفكارِ الجَديدَة يومياً، وَيَخسَرها يومياً كَذلك (إحدى العَلامات المُميزة لِما بَعدَ الحَداثة هي سُرعة ظُهور الأَفكارِ في إطارها وُسرعة اِختفائِها)(كرايب ، 1999، صفحة 237), خاصةً أَن التَقنية فيما بَعد الحَداثة ، أصبحت فَضاءً قادِراً على تَحويل كُل الأَفكارإلى أِعمالٍ فَنية، وَبما تَملكهُ مِن إغراءٍ للفَنانين، لِما تُقدِم مِنَ إضافةٍ في التَخّيل وَالتَنفيذ، كَعَقلٍ وَيدان أَدائَيان تَقَنيان. يَكون تَوجُه الفَنانين نَحوَهُما مُرجَّحاً، مِنَ ثَم تُصبِح فُنون الصورَة الفُوتوغرَافية مِنَ أَبرَز مُمتَلكات الأَداء الذي يَعتَمد صِناعَة الأَفكار الجَديدَة. وَميداناً للتَنافس فيها بِهذه الخَاصية. يُضاف لِذلك مايَملكهُ هذا التَخصص مِنَ تأَثير واسع عَبرَ وَسائط الإشهار المُعاصرة، وَقاعِدةُ مُتَلّقين قَد تُفرَض عَليهم الأَعمالُ فرضاً، أَو يقرأونها طواعيةً، وَمِنهُ تَنكَشف أَهمية التَوّجه إلى هَذا الحَقلُ المُتخَصص وَطَرح الأَفكار الجَديدة فيهِ (الإبداع التِقني هوَ سَيد سَاحة التَنافس وَسِلاح الظَفر فيهِ. فالإنِتاجُ لَم يَعد يَقومُ على الكَمية، بَل على النَوعية , إنتاج أَفكارٍ تَخرُج عَن المَألوف قَابلةُ للتَحوّل إلى تقنيات خارجة عَن المَألوف بِدورها مِما يُشكل سِمة عَصر مَابَعدً التكنولوجيا. فالسيادة المُستَقبلية هيَ لِمَن يُنتج الكَثير مِنَ الأفكار العلمية والبحثية ويحولها إلىتكنولوجيا)(حجازي ، 2000، صفحة 201) . لذلك لن يكون لكثير من الأَعمال الفَنيةِ المُعاصِرة فُرصة البَقاء، كَمراجع دائِمة، وَ إنما سَتَدخُل ضِمنَ تَراكُم، يُؤسس مِن خَلالها لأَعمالٍ جَديدَة قَائمة على أَفكار جَديدَة، قَد تَكون مُشتقة مِنها أَو مُباعِدةُ عَنها. وَمنها يَكون فَنان المُعاصرة مُلزما بالتَزوّد بالأَفكار وَباحثاً عَنها، بَعدما تَنَافس مَعَ آخرون لايَملكونَ بالضَرورةِ قُدراتِه التي كانَ لَها حُضوراً لايُدانَسابقاً.كَانَ للتَقنية المُعاصرةالتي تَشمُلهَذا التَوسُع وَبِهذهِ الكَيفيةِ، وَلن يَكون مُجديا البَحث في التَفاصيل البِنائية لِكُل فَنان أَو لِكُل مَجمُوعة

فَنّية، على وِفق المِنهاج المُتقدم مُنذُ الحَداثَة نُزولاً في التَاَريخ , إذ يُحتَسب المُستَجَد المُغاير الآن مِنَ مُتَطَلَبات الدُخول في السِياق المِعاصِر، طالما إن الفَنّان يَبحث عَن التَوَاجد عَلى المُستَوى المَحلي أَو أَبعدَ مِن ذلك، وَهوَ ماسَيمثّل الرَكيزةُ الأَبرْز التي يَعتَمِدُها الفَنّانون في الوقت الحاضر شكل (4) ، " بِاعتبارِأن المُعاصرَة فَرضَت ذلك الإنفتاح وأَصبح تَقبّلهُ شَرطاً لِأجل ضَمان عَدم اِنسلاخ التَجربة التَقنّيــة وَتَلاشيها في عَصرَ السُرعة **"**إن عَصرِنــا، بِطغيانِه التَقني، وَبِسرعَتِهِ، وَبِعلومِهِالجَديدَة، وَبِنظَرياتِه، وَبمُكتَشَفاتَهِ ، وبِأشيائِهِالغَريبــة، يَفرُضُقانونَهُ عَلينا شِئنا أَم أَبينا**"**(سميث، 2000، صفحة 58) . فَقَد اِتَسَمت في ذلك المُعاصرة بِطابعٍ تِقني مُمَيز، أَكدَدُخولُالآلات وَ اِعتبارها مِنَ مُتَطلباتِ الإنتِشار وَتقديم التَصورات الفَنِية بأَقرب اِنطباق بَينَما يُنتَّج وَالمُتخَيَل، لدرجة إنها زاحمت مسار الإنتاج اليدوي،وإن لم تملك قدرة إقصاءه، غير إن خطها بدى واضحا عَبرَ جُملةُ مِنَ الحَركات الفَنِية المُعاصِرة، وَ هي تَعود لِتأكيد دَور التَقنية مراراًمَعَ كُل ولادَة , لأداءٍ جَديد. " وَمِن ذلكَ يُمكن القولُ إن أَدوات (الرّسام) قَد تَغيرت، مِثلما يُمكنُ القولُأَن الفَن المُعاصر لايَلتزم بالتَفرعات أَو التَقسيمات السَابقة، فالتَصورات الذهنية التي كانَت مُكبلة بالبُعدين، أَصبحت مُمكِنة الإدراج في فَضَاءات ثُلاثية ورُباعية الأبعاد، ماكَانَ تَحقيقها مُمكناً مُسبقاً. وبذلك" تَبدأ مَرحلةُ جَديدَة حَاوّل الرَسم فَسح المَجال أَمام ثَقافة أَكثر حُرية تَدخُل مَعَها التَكنولوجيا المُتَقدِمة بيته المتفرد (اليَدوي) وَتُحدِث فِيهِانكساراً تاريخياً لِصالح الصِناعي وَالآلي وَالكُمبيوتر وَفَضاء الشَبكات (الأَثيرية)*"(جسام , بلاسم محمد ;، 2015، صفحة 296). هَذِهِ الثَقافة بِقدر ماهيَاِختيارية، بِقَدر ماهيَ مُستَلزَم يَجب اِمتلاكه لِكل فَنَان يُحاوّل أَن يَجعَل مِنَ أَدَائِهِ ذو صِفة عَالمية مُنتشرة وَمُتداولة, والأَمرُ مِن ذلك لايُلزم فَقط وَسائط الإنتاج، بَل يَتَعَداها إلى وَسائط العَرض وَالتَقديم التي تَنتَشر اليوم، ليَكونَ حُــضُور المُميز ذو اِمتداد أَوسع، مِنَ ثَمَ فُرصَةُ القُبول والإنتشار أَكبر.إن كانَت التَقنّية المُعاصِرة قَد حَرَرَت الفَنان جُزئيا وأَرسلت المُخَيلة إلى مَدياتٍ بَعيدةٍ، تَحتَ سَقفِ إغراء قُدراتِها، فإن ماتَطرَحَهُ لابُدَ أَن يَمتلك حِدوداً مِثلَما يُوحي بِالإنفِتَاح. وَ إن كانَت الأَداةُ في المَاضي، حتى مَعَ تَطَورها البَطَيء، تُعطي إضافات جُزئية بِمِقدارٍ ماهوَمُتَوفر، فإَن للمُعاصَرة وجهاً مُشابهاً كَذلك,فَكلّما تَولد تَقنية جَديدَة تَفتَحُ مَنفذاً جَديداً مَعها، وَمعهُ حُدود مُعطياتهِ، لحين ولادَة بَديل يَحلُ مَحلهُ وَيفتَح سِعة اِشتِغال أَوسع مِنَ السابق وَ هكذا. وَفي كُل مَرةٍ يَملك الفَنّان مُستوى مِنَ الحُريّة تَمنَحهُ الرَغبَة في خَرق

*أثيرلفظ معرب من اليونانية aither يدلعلى مادة الأجرام السماوية وهي مادةلطيفة للغاية لا تكون ولا تفسد. ويسمىالأثير بالعنصر الخامس Quinta essentialتمييزا له من العناصر الأربعةالخاضعة للكون والفساد، وهي الماءوالهواء والتراب والنار. وقد استخدمهذا المصلطح في القرن التاسع عشرعندما احتاجت نظرية الكهرومغناطيسيةإلى وسط تنتشر فيه الموجات. المصدر:(مجمع اللغة العربية، 2008، صفحة 22).

المُتَداول وَالتَفكير بأَبعد منهُ"لَقَد حَررَ تتَكنُولوجَيا المَعلومات الفَنان مِن قيُود المَكان وَالزَمان، وَمكّنَتهُ مِنَ أَن يَرى عَملهُ وفقَ رؤى مُختلفة ،وأَن يُمارستَجاربهُ الإبداعية بحريةٍزائدة، غَيرَ أَنه مِنَ المُؤكد أَن هَذِهِ الحُرية لَنْ تَدوم طَويلاً، فَسُرعان مَاسَيتجاوَزها الفَنان المُبدع كَعادَتهِما هوَ مُتاحُبَينَ يَديه، فيسَعيهِ الدائم المُستَمر إِلى اِكتشاف الجَديد ،ليَصطَدم مرةً أُخرى بِقيود جَديدة،وَهكذا دَواليك"(علي ، 2001، صفحة 490). وَ لا تَقتَصر مُعالجة التَقنيات على دَور فاعلٍ في صِناعَة الطُروحات المُستَحدَثة وَتَنفيذها فَقَط، إِذ تُمثل التَقنية بِحَد ذاتِها قيمةُ تُؤثر في المُتلقي، مَتى ما تَمت مُعالجة العَمل الفَني بِها، وَبِدلالة واضِحة عَن دَورها في المَعروض. فَخارج مَجال الفَن تُفعل التَقنية المُعاصرة فِعلاً مؤثراً في مَسار الحَياة اليَومية، بِمقدار التَحديث الذي تُحققهُ. مِن ثَمَ، وَلِكون الفَن جُزءً مِن المَنظومةِ الإجتِماعية، سَيحصل على ذات المستوى مِن إِثارة المُشاهد، مَتى ماقَدمَ الفَنّان صورةُ واضحة عَنها وَعَن دَورها البَارِز في العَمَل الفَني الذي أَنجَزه، بِاعتبار"أَن تَقنيات أَو آليات الإنتاج الصِناعي مِن شَأنها أَن تَعمل في عَصر الإنتاج الصِناعي هالةَ العَمل الفَني , أَو تَفَردهُ وَخُصوصيتِه"(رزبرج , نيكولاس، 2002، صفحة 35)." وظَهرت في ضَوءِ ذلك تَقنيات إِخراج اللّوحة الجَديدة وَساهَمَ الحَاسوب المُعاصِر في فَتحِ مَجالات لَم يَكُن إِلى فَترةٍ قَريبَة بِاستِطاعة الفَنان اِدراكها , لَقَد أَصبَح بِإمكان الفَنان أَن يَقوم بِعَملية الرَسم على الشّاشَة ثُمَ يطبع نتاجه حيث يشاء أما بواسطة طباعة الفلكس والتي حلت محل القماش كما يستطيع الحاسوب أَن يوّفِر (بَاليت) مِن الأَلوان بِتدرج لَوني يَتكوّن مِن 256 دَرَجَة مُختلفة للّون الواحد , وَعَليه فاللّوحات المُنتجة في الوَقت الحاضرتَتَعامل مَع وَسائط أُخرى غَير تِلك التي جَاءت بِها حَركة مَا بـَعد الحَداثة , التي عَمَدت على إِعطاء غَرابة في المَادة"(http://www.iraqiart.com). وَوفِق ما تَقَدم يُمكنالقَولُ إِن التَقنِية المُعاصِرة تَصنَع الفَنان، عِندما تَصنع نِتاجهُ المُتَمَيز, وَعِندما تُقدِمَهُ بِصورةٍمُتَقنَة جَديدَة للمُتلقي , فاِحتساب دَورها يُصبح مَطلباً للفَنان المُعاصر, وتـُصبح مَعهُ ضَاغِطاً مُباشراً ,عَبرَ الإعتِراف بِدورها يُمكن للفَنان أَن يَحصل على الحُضور بِغض النَظَر عَن قُدراتِهِ الفَردية وَمُستَوى أفكارهوَمهاراته الأَدائية , وَعليه فإِن الوَسيط المَادي الكُومبيوتر وَشاشتِهِ تُفسّر أَفكار الفَنان وَيصبح نِتاجِهِ الفَني ظَاهراً للعَيان عَبرَ الأَنتَرنَت للمُتلقي الذي يستذوّق هَذا النَوع مِنَ الفُنون المُستَحدَثة وَالتي غَالباً ما يَطغى عَليها مَوضوعات تَتَسم بِالغَرابَةِ , تَتَضَمّن جَانب الرُعب وَالفوبيا وَالأَحلام وَعَوالِم فانتَازيا خَياليةكَما فيشكل(5)(أحد أعمال الفنانة الأمريكية مارسيتطبيق وامبو دريم شكل (5))

و"تَحرراً مِن الإعتِماد عَلى الفَنانمَهارات كَرسّام يَدويواِختصاراً لوَقت الإنجاز"(Alberro , Alexander; Stimson , Blake;, 1999, p. 12). وَاِستناداً إلىالتَقدُم المُذهِل فيالخَمسين سَنة المَاضية لِلعِلم وَ التَكنولوجيا وَفيعامها الخَمسمائة في البَحث عَن صِناعَة الذَكاء الإصطناعي (الحَياة المُشابهة لِحياة البَشر) ، قَد اِخفقت في ذلك حَتى وَقتنَا هَذا، مُقارنةً بِما وَصلّت إليهِ التَقنية الحَديثة مِن دَعم للأَدب وَ المُخيلة الصُوَرية (خاصةً في الخَيال العِلمي والما فَوقية)، لَقَد ساهَمَت التَقنية الرَقمية في خَلق وَاجهة للتَفاعُل بَينَ التَطور البايولوجي وَ التَكنولوجي" ,Nalven) (Joseph; Jarvis, J. D;, 2005, p. 2." يَقوم تَطبيق يُسمى "دريم وومبو Dream Wombo" بِتَحويل الكَلمات إلى عَمل فَني خِلال أَقل مِن 20 ثانية فَقط مِنَ اِكتِمال وَصف الصُورة بِالكَلمات "وَبِحسب مَوقع "تك كرانشTechCrunch"المتخصص في مَوضوعات التَكنولوجيا، فإن الفَنان لَن يَشعر بِالمَلل خِلال هِذهِ الثَواني الـ20 التي يَنتظر خِلالها ظُهور اللّوحة الفَنية على شاشَة الجِهاز، حيثُسَيعرِض التَطبيق لَمحات عَن دَور الذَكاء الإصطِناعي في العَمل وَيظَّهر هَذَا التَطبيق الثَورةالهَائلة في مَجال النَمذجة ، بَدءاً مِنَ وَضع عَلامات تَحديد بِداية العَمل الفَني وَحتى وَضعالإضافات السَريعة على قِماشَة اللّوحة، وُصولاً إلى إنتاج الصُورةِ النِهائِية وَبِالطَبع، فإن بَعض الأَعمال يقوم تطبيق "دريم" بِتحويل الكَلمات إلى عَمل فَني خِلال أَقل مِن 20 ثانية فَقط مِناِكتمال وَصف الصورة بالكلمات"(https://www.aljazeera.ibd/news/scienceand) .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

1- تَتَمظهر حَتميةالاختلاف من الجزئيات ومعلومات الآلة المنتجة وتفاعلاتها فيزيائيا والتحقق منها باللجوء إلى وقائع أخرى ويعد ذلك تقارب جديد واقعي عيني بين العلم والفن وتتلاشى الهوية ويحل محلها المصطنع .

2- حَتمية الاختلاف في تقنيات الذكاء الاصطناعي في التشكيل المعاصر , تعد اختلاف جديد بما هو حدث الصورة والإصطناع والإستنساخ المستمر والتوالد في اِبتكار أشكال وأساليب جديدة في التشكيل فهو تجميع (كولاج) عَبر التقنية الإلكترونية .

3- تتمظهر الاختلاف في الذكاء الآصطناعي جدليا بتقديم نتاج فني مُستحدث وغرائبي يقترب من النتاج الفني الإنساني وفقاً للتطور في المعلومات والخوارزميات المزودة للحاسوب وَيكون أقرب للواقع الفوتوغرافي وضوحا وتقنيا كلما زادت عدد البكسلات التي تتكون منها الشاشة .

4- كانت أعمال الذكاء الاصطناعي تتسم بالفرادة لحيازتها على قيمة جمالية يتوخاها الفنان تترجم انفعالاته النفسية واستخدام التقنية في تركيب أشكال مختلفة وغير متجانسة في عمل فني أشبه بالكولاج , يعد خطوة جديدة لم يكن الفنان قادر أن يحوزها في التقنيات التقليدية . والتشكيل بالذكاء الإصطناعي يمثل قدرة الفنان ذهنيا في استعمال الآلة لإنتاج نوع من الصدمة والدهشة , وتقارب الأشكال الميكانيكية مع البايلوجية في العمل الفني وهذا ما يبحث عنه الفنان المعاصر.

5ــ تتألف كل الصور التشكيلية في الذكاء الاصطناعي من علاقات منظمة بطريقة ذات معنى, وأحياناً يأتي الأسلوب عفوياً دون هذا الغرض ، وهذه العلاقات يمكن استخدامها بوسائل متعددة بإضفاء اللمسة الفنية كاستخدام الفحم ، الطباشير ، الأصباغ ، والحبر ، وأستخدم الصبغ المضغوط مع الهواء داخل علب الرذاذ التي يتكفل بها الحاسوب وأحينا التركيب بين الصورة والأشياء الجاهـــزة.

6ـ إن الذكاء الاصطناعي ,على الرغم من أن الآلة هي من تتكفل بكل عمليات الانتاج , عبر الأفكار الجديدة والخيال الواسع للفنان مما يعد نتاجا مشتركا بينهما .

7 ــ إن التشكيل بالذكاء الاصطناعي يحوز على التميز عند مقارنته مع أصول أو مرجعيات بشرية فإن ذلك يأتي من باب المقاربة الجمالية لا المقاربة المرجعية .

8ــ إن التشكيل بالذكاء الاصطناعي وعن طريق الخوارزميات في الشبكات الاصطناعية , تحاكي آلية التفكير الذهني البشري ولكنها تختلف من ناحية الانتاج حسب نوع وتطور الآلة الحاسبة ودقة ألوانها ومميزاتها.

9ـ أن التشكيل بالذكاء الاصطناعي يتساوق مع الأعمال الفنيــة في مدارس الفن المعاصر كالتعبيرية والتجريدية والسريالية ذات خصوصية ووفق نظام عمل فني مدروس , وممكن تكرار ونسخ أعداد من الرسوم في أي وقت زمني.

10ـ إن التشكيل بالذكاء الإصطناعي في تَطور تَصاعدي من جانب التقنية والتقدم في الزمن المعاصر, نتيجة للتقدم في كم ونوع الخوارزميات الرقمية و البيانات مخرجاتها المتطورة للحواسيب الجديدة وذاكراتها وهي القادرة على تحويل الاختلاف والتكرار إلى واقع حسي ومنها تطبيقات التعلم الآلي و تقليد النمط وبجهد قليل ووقت قصير .

11_ إن مايُعزز طروحات ما بعد الحداثة وحتميتها الأداء التقني في اعتبار الفن مساحة توليد أفكار مستحدثة , فيكون الفن الرقمي في نفس مسار حركات التجميع والفنون البصرية والحركية والفن المفاهيمي، التي تعتمد هيمنة الفِكرة على حساب العمل الفني نفسه، بمعونة التقدمات التقنية المعاصرة ,و إن دور الآلة في إعانة العقل وتيسير مراحل التنفيذ من خلال تبني خطوات التشكيل اللاحقة لولادة الفكرة المزودة

بها، باعتبار إن أي شخص يمكن أن يصبح فنانا لأن اجهزة الحاسوب والتطبيقات الجديدة قادرة على القيام بالأعمال آليا بدل الفنان.

الفَصل الثالث

إجراءات البَحث :-

أ- **مُجتمع البَحث :**اِطلع البَاحث على ما مَنشور مِن تَطبيقات الذَكاء الإصطناعي المُتعلقة بِمجتمع البَحث وَالتي هيَ ضمن حدود البحث الزَمانية و المكانية 2018_2022 في الولايات المتحدة الأمريكية و أوربا , وقد أفاد الباحث مما مَنشور في شبكات التواصل الاجتماعي وَخاصةً الفيس بوك والتَطبيق العالمي Wombo (Dream) بِما يُغطي هَدَف بَحثِه .

ب- **عَينة البحث :-** اِختارَ الباحث (3) عَينات مِن مجموع (30)مصورة أنتجت وفق التطبيق المذكور آنفا ووفق النسبة والتناسب فإنها تمثل 10% من مجتمع البحث ووفق رؤية (أساتذة فن التشكيل)*, قصديا والافادة من المؤشرات التي توصل إليها الباحث من الاطار النظري للبحث وصولا إلى النتائج والاستنتاجات لاحقاً على اِعتبار أَن هذِهِ الأَعمال ذات قَبول وَتأثير جَمالي وبما يحقق الاحاطة بكيفية تمثل حَتمية الإختلاف وَالتقنية بين الذكاء الاصطناعي و التشكيل المعاصر .

ج- **أداة البَحث :-** من أجل الكَشف عن كيف اَنعكس حتمية الاختلاف والتقنية في التشكيل المعاصر بين الذكاء الاصطناعي كمنجز تشكيلي معاصر ووفق مؤشرات الاطار النظري الفلسفية والمفاهيمية والأدائية والتقنية كأداة للبحث الحالي وفق آلية تعتمد المنهج التحليلي مراعيا بصورة رئيسية جدل العلاقات بين مكونات الصورة المنتجة وغرائبيتها وفرادتها ومدى قدرة التقنية الجديدة في تحقيق موضوعات ورؤى غير مطروقة سابقا بالذكاء الاصطناعي .

د- **مَنهج البَحث :-** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث الحالي تماشيا مع هدف البحث في كيف انعكس الاختلاف والتقنية في الذكاء الاصطناعي كمنجز تشكيلي المعاصر مع محاولة تأويلية للباحث في الدوافع الذاتية والموضوعية لاستخدام هذا التطبيق الجديد .**ه- تَحليل عَينات:-**

*1- أ.د. عياض عبد الرحمن
2- أ.د. أنغام سعدون
3- أ.م.د. سلام ادور

العينة (1) : ذكريات مرت

اسم الفنان : الألماني ماريو كلنغمان
سنة الانجاز : 2018
المادة : ذكاء اصطناعي
القياس : غير محدد
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة
دار sotheby's

من جهة اليمين لشابتان تندمجان في وجهيهما وترتبطان برقبة واحدة أحداهما تمثل شكل المرأة المصور في الرسوم الكلاسيكية في الفن الأوربي (الألماني) وتبدو أكبر من الشابة الثانية التي تبدو بشكل معاصر على اعتبار أن الشكل المعاصر للمرأة قد أجريت عليه عمليات تجميل وتغيير فبدا اختلاف عن الشكل القديم لقوام المرأة التقليدي , أما من الجهة اليسرى فنجد كذلك وجهين لامرأة ورجل في مقتبل العمر , نجد أن المرأة أيضا ذات شكل يمثل كلاسيكيات الرسم الأوربي في قوام الوجه بينما الرجل الشاب يمثل الاختلاف الذي طرأ عليه نتيجة عمليات التجميل التي أحدثت تغيير في شكله , وتدلى من كلتا الصورتين اللتين أنتجتا بالذكاء الاصطناعي سلكين يتصلان جانبي صندوق قديم وصور العمل التركيبي بكامله في معرض للصور ذي جدران باللون الأزرق الفاتح , فهو تعبير عن نظام كومبيوتر مخفي داخل قطعة أثاث ذات مظهر عتيق , والتي تبدو كأنها تقاطع بين خزانة حديثة في منتصف القرن العشرين مذياع (وراديو) قديم الطراز, لقد تمثلت الاختلافات والتناقضات هنا في هذا العمل التركيبي الذي يجمع الرسم مع المصنوعات الجاهزة , فهذا الاندماج التقني بين خامات ومواد مختلفة , مرده أن الفنان يود ايصال فكرة عن أن التجميع له قدرته على ابتكار تكوينات جديدة تتماشى مع الذائقية الجديدة , فكان تهجين الشكل البشري بين الرجل والمرأة , لقد تمثلت الاختلافات الاداء التقني عبر الذكاء الاصطناعي بواسطة خوارزمياته المتطورة للعمل على دمج أشكال الرجل والمرأة وتحريك ملامحهما لتنتج هذه الاختلافت مزاوجة ما بين الماضي والحاضر, فهما يحدقان بالمتلقي على جانبي صورتي الرسم معلنتين عن الماضي المتمثل بمدارس الفن القديمة الثابتة من جهة واتجاهات الفن المُعاصر التي تتغير كل لحظة بانفتاح بصري يستطيع القاصي و الداني مشاهدته وتجربته إذا ما امتلك التقنية مثل الحاسوب الذي وضعه الفنان داخل صندوق قديم يصل بين الصورتين بسلكين جانبيين , إنها صرعة العصر الجديدة والتمازج والاندماج بين الذكر والأنثى وبين الصورة والصندوق بين ذكريات الماضي و أحداث الحاضر بين الحاسوب والفنان من جهة والمتلقي الذي يستقبل العمل الفني

بدهشة من جهة أخرى , فتظهر لنا مقارابات شكلية استطاع الفنان أن يفعل جانب العفوية والمصادفة في طرح موضوعه وبنى على ذلك تركيب يتسم بالجدة والابتكار والتحوير لقد استطاع الفنان ماريو كلينغمان أن يؤسس لمجموعة من موضوعات الاختلاف و أداء التقنية , فالذكريات والصور التي تعلق على الجدران والحنين إلى الماضي يفترض أن تكون حاضرة لأنها رصيد الإنسان ودافع انتقال للتجديد من حال إلى حال والفنان ماريو غليندمان يفترض أن التقنية والمادة هي علاقات بين المواد المختلفة تجعل المتلقي المتذوق يؤول العمل الفني بما يتناسب مع انطباعاته ورؤيته وتأويله وافتـــراضـــاتـــــــــه .

العينة : 2 (النعيم)
اسم الفنان : البلجيكي فالنتين بافاجو
سنة الانجاز:2021
مادة العمل : الذكاء الاصطناعي
القياس: 19×30 سم
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة
موقع Artsper

لوحة عبارة عن ثمان مقاطع متموجة بخطوط داكنة وفاتحة في الأعلى يبدو تموج ست منها عموديا مائلا قليلا فيما يكون اثنان منها في الأسفل بتموج أفقي وعكس اتجاه الست في الأعلى فيما استلقى رجلان من جهة اليسار, أحدما يرفع رأسه يتأمل تموجات الخطوط ذات اللون البني الداكن واللون الأصفر وهو يرتدي كنزة ذات لون جوزي, أما الرجل الآخر فقد أمال رأسه باتجاه اليمين في وضع النوم وهو يرتدي كنزة باللون الأخضر الزيتوني وسروال باللون الرمادي أنجزت تقنية الذكاء الاصطناعي التي تبدو وكأنها خطوط الخداع البصري Op أوب آرت أو تموجات الخطوط المتصلة في لوحات فان كوخ لتعطي انطباعا حركيا عبر انسياب الخطوط وتوازيها الداكن والفاتح فتقنية الذكاء الاصطناعي تتبنى أفكار الفنان وتحيل جدله الذي يتصوره إلى كلمات تخرج من مكنونات نفسية عميقة , لقد تمكن أداء التقنية وعبر تحليل الكلمات وتحليل البيانات المدخلة مسبقا للآلة الحاسبة والتي تم مسحها وتم قياس تناسب اللون والخطوط بالبيكسل لترتقي الصورة المنجزة إلى نوع من الصورة الواقعية وأن الأشخاص المستلقين في حقل افتراضي غرائبي سريالي , وغير متوفر أو موجود إلا في الأحلام , فهذه اللوحة تقنيا تؤشر إلى الكم الهائل من البيانات

الموظفة لتدريب الذكاء الاصطناعي , ومن ثم تحقيق أفضل النتائج عبر التحليل الخوارزمي الرياضي ونتائجه المنطقية التي توصل أفكار الفنان , فالفنان (فالنتين بافاجو) وعبر هذين الرجلين ينقل المشاهد والمتلقي المتذوق إلى عالم الاسترخاء والانقطاع عن العالم إلى عالم خيالي في مقابل التموجات المتضادة والمنسابة التي تشير إلى عالم الواقع المعاش الملموس , إذ لابد للإنسان من فسحة من الراحة يتخلص عبرها من هموم الحياة التي تثقل كاهله , يقدم العمل الفني غرابة عبر الذكاء الاصطناعي فينتقل الاختلاف والتقنية لدى الفنان وعلاقته مع الآلة الحاسبة إلى جدل المتلقي ليثير أحاسيسه وخياله فينتج أفكارا بدوره وممكن أن يتحول إلى تجربة جديدة تعكس مكنوناته التي يضيف عليها تجربته الشخصية الخاصة , لقد تمكنت تقنية الأداء بالذكاء الاصطناعي أن تحاكي لا بل أن تعبر عن الأحاسيس البشرية المختلفة فالرجل الذي يشاهد التموجات المتكررة ويدهشه منظرها يدل على ذلك الاهتمام المفرط بهمومها ومآسيها وأهوالها , بينما الرجل الذي يغمض عينيه في وضع النوم ومستغرق في غفوته إنما يدل على عدم اكتراثه وتجاهله لها ولمصائبها . لقد أثارت تقنية الذكاء الاصطناعي الدهشة لترفد حركة التشكيل العالمي كل يوم بفنانين جدد , بحيث يستخدم فنانو الذكاء الاصطناعي ما هو افتراضي لمقاربة الواقع ، والاستيلاء على الملموس ، وإنشاء الأصل . إن ما قدمه الفنان (فالنتين بافاجو) من عالم سريالي خيالي لا يتفق سوى ظاهرا مع الواقع ويتعارض مع أي مقبلة عقلانية , في عالم أشبه بعالم الأحلام بحيث يضاعف الانطباع و بما توحي به الاختلافات من صمت وسكون من جهة وحركة تموجات الخطوط البنية الصفراء التي تشعر المقابل باللانهائية من جهة أخرى مما يولد شعورا واحساسا غرائبيا وجدل جديد في الاختلاف والتكرار والتقـــــــــنيـــــــــــة .

العينة : (3) شيزوفرينيا
اسم الفنان : الامريكي كورتس بنجامين
سنة الانجاز: 2022
المادة : ذكاء اصطناعي
القياس : غير محدد
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة في الفيس بوك

لوحة (شيزوفرينيا) أو اِنفصام الشخصية هي عبارة عن شخصين في شخص واحد , تمثلت اللوحة بصورة عامة من هذين الشكلين

وكأنهما ظلين أو خياليين و ربط رأسيهما بضماد أبيض في الجهة اليمنى حيث الشخص الهادئ الأصغر حجما وفي الجهة اليسرى الشخص الذي يفتح فمه و يصرخ , يغطي رأسيهما شعر أسود وأشبه بالفقاعات المندمجة مع خلفية الصورة بالجدار وكأن الشخصين المتناقضين ملتصقين مع بعضهما ويشبهان توأمين سياميين وبوجهين مشوهين وتكوينات ترتبط بهما واندماج الشكلين بالجدار وألوانه البنية والصفراء والتي تبدو وكأنها جدران كهوف إنسان ما قبل التاريخ , لقد استخدم الفنان (كورتس بنايامين) تقنية التحكم بالأوامر الصادرة للحاسوب بحيث تعطي تقنية رش الرذاذ الانطباع بخشونة ملمس الجدار وتدرجات اللون البني والأصفر واندماجهما لإعطاء ذلك الانطباع الأركولوجي الأثري بحيث يقرأ الذكاء الاصطناعي الكلمات المعطاة عن انفعال انفصام الشخصية ويقابله بما يناسبه من ألوان , هذا الانفعال هو تعبير عن اللاشعور الفردي الذي يمثل ذكريات الشخص الذي تنتابه تلك النوبات بحيث تجعل منه في غير واقعه ويتصرف بعيدا عن منطق العقل والطبيعة , فلوحة شيزوفرينيا تعبير عن خيال منجز من قبل تصورات ينتجها فكر جدل الاختلاف فيضع الفنان نفسه بموضع شخصية الانفصام الشخصي ويصيبه نوع من الرهاب والخوف كشخص ويجعل المشاهد يشترك بما يعانيه هؤلاء الفئة من المرضى النفسيين , إن تمازج الذكاء الاصطناعي و أداءاته ليعبر عن الانفتاح الذي توفره الآلة الحاسبة بأسلوب تعبيري ينقلنا إلى لوحات مونخ و كريشنر وحتى غويا الرومانتيكي , لقد منحت شيزوفرينيا حالة من التجديد تمنح الغرابة بحيث يتبين للمتلقي مدى رؤية الشكل البشري المركب آليا , إن تقنية الذكاء الاصطناعي وكم الصور والمفردات التشكيلية المزودة للآلة الحاسبة تجعلها تستجيب وتستحدث أشكالا جديدة مختلفة و متمازجة ومتكررة بحكم خبرة من عمليات تجارب تقنية وخوارزميات رقمية منطقية فتنتج فرادة وأشكالا غير مكتشفة سابقا , لقد أصبحت شيزوفرينيا وغيرها من منتجات ثقافية مستجدة تخضع للطلب في سوق الأعمال الفنية , فهي تعرض في متاحف ومعارض فنية افتراضية ويمكن للفنان أن يطبع نسخ مكررة منها على أي وسيط مادي يختاره مقتني اللوحة الرقمية مثل الكانفاس أو الفلكس أو حتى الخشب , وهذه اللوحة وغيرها معروضة في كافة أنحاء العالم , وهي ليست أسيرة الخزن بحيث تبلى أو تندثر ويطويها النسيان في رفوف الخزن التقليدية , ويجد الباحث بأن شيزوفرينيا تطرح موضوع مفاهيمي أكثر من كونه موضوع جمالي يسلط الضوء على ظاهرة الاختلاف والتناقضات المعاشة في عالم اليوم , إن عامل الغرابة والتفرد في اللوحة ينشأ من قدرة الذكاء الاصطناعي على التفكير , وصولا إلى مرحلة قريبة جدا من أسلوب التخيل لدى الإنسان , حيث يقوم بإنشاء وتوليد أشكال مبتكرة يمكن تكرار نسخها

كأعمال فنية واضفاء أوصاف جديدة عليها فيتحول إلى منجز فني مبتكر وفريد يفتح أفق التلقي نحو مديات تخيل جديدة وقبول الآلة الحاسبة كساند تقني في عملية إنشاء النص البصري المُصطنع وابتكاره .

الفصل الرابع :

أولا : نتائج البحث :-

التي توصل إليها الباحث على ضوء التحليل في إجراءات البحث:-

1-ظهرت حتميةالاختلاف والتكرار لدى فنانو الذكاء الاصطناعي عبر هيئة الأشكال و العلاقة في التقنيات وتحول في أسلوب العرض من المكاني (اللوحة الجدارية والمسندية) إلى (الزماني) بما يتماهى مع عرض الصورة السينمائية في أنموذج العينة رقم (1) و(2) و(3) .

2- إن حتمية الاختلافو أداء التقنية , كان اختلاف جديدا يجمع ما بين ذهنية الفنان والتقنية وقطعا هو نتاج فكر وروح وعقلية الفنان الذي يستخدم التطور التقني الجديد وهو تركيب بين مكونات وصور مختلفة كما في الشكل (1) و(3) .

3- كانَ النتاج الفَني يُقدم موضوعات ذات مَسحة إنسانية , على الرَغم مِنَ الأَشكال الغَرائبية وَالسريالية التي تَقتَرب مِنَ الخَيال وَمفارقة للواقع , كَما في أنموذج العَينة رَقم (2) و (3) .

4- اتسمت أعمال الذكاء الاصطناعي بالفرادة والقيمة الجمالية التي تفصح عن مفهوم يعبر عن الحالات النفسية التي تكتنف النفس البشرية والتي يظهرها الذكاء الاصطناعي بناء على الأوامر والكلمات التي يزودها الفنان للحاسوب ليترجم أفكاره كما في أنموذج العينة رقم (3) .

5- تآلفت الرسوم في الذكاء الاصطناعي بالتركيب ما بَين الصورة المُنتجة و الشكل المجسم (مصنوعات جاهزة) كنوع من التجنيس ما بين الصورة المتكونة تقنيا نتيجة علاقات رياضية وخوارزميات تنتج أشكالا مركبة (صوّر الرَجل والمرأَة) و(المرأَة مع المرأة) من جانب والصندوق القديم ظاهرا والذي يحتوي بداخله (حاسوب) حديث كما في أنموذج العينة رقم (1) .

7- الرَسم بالذكاء الإصطناعي أَنتج أَعمالاً تتوافق مَعَ مَدارس الفَن المُعاصر وَخاصةً التَعبيرية والسِريالية وَفنون ما بَعدَ الحَداثة وَكانَ الذَكاء الإصطناعي وِتقنياتهِ الجَديدة مَساحة لِتوليد الأَفكار الجَديدة وَالأشكال المُستحدثة ما بَينَ الفَنان وَالمُتلقي كَما في أَنموذج العَينات رَقم(1) و(2) و(3) .

ثانيا : استنتاجات البحث :-

1- حَتمية الإختلاف والتكرار حَركة وَتطور مُضطرد لَيسَ على مُستوى ذهنية وَعقل الإنسان , بل على مستوى ما ينتجه من آلات أخذت دورها في الاداءات التي يبحث عنها والتغيير ودورها في التفكير والانجاز بدلا عنه وتسهل على الفنان اشتغالاته الابداعية .

2- يستنتج الباحث أن حتمية الأداء التقني بالذكاء الاصطناعي ذو مسحة إنسانية وإن كانت الآلة قد تكفلت بإنتاجه أو اظهاره فالإنسان هو من زودها بكم البيانات والمعلومات الهائلة والصور , فالمنتج الفني هو من روحه وعقلة وذكائه وابتكاره .

3- سَعَت العَقلية الغَربية إلى جعل الفن عالمياً , ولا يقتصر على مُجتمعات دون غيرها عن طريق التطبيقات المعروفة بالسوشيال ميديا , على الرَغم من أن الباحث قد اِختار الأعمال التي أنتجها فنانون لهم باع طويل وخبرة فنية طويلة في الحقل الفني الغربي .

4- كانت حتميةالإختلاف والتقنية حضور, مِن حيث التغير والتوالد فيهماوهو الغالب عبر الأسلوب أو المَدرسة أو الاتجاه من الأوامر الصادرة من قبله للآلة , فيما سبق كان الأسلوب ثابت وفي المعاصرة أصبح الأسلوب والتقنية التي يستخدمها الفنانون عبر العالم متغيران ومتوالدان تبعا للتطور والابتكار التقني والتكنولوجي المتسارع في العالم .

ثالثاً : توصيات البحث :-

1-يوصي الباحث الفَنانين المُعاصرين في العراق والوَطن العربي إلى مواكبة التطور التقني والتكنولوجي عن طريق تزويد مراكز تطوير المواقع والتطبيقات بالمعلومات والمفردات البيئية والتراثية

المُعبرة عن الشخصية التراثية وتضمينها الهوية العربية و الشرقية .

2- ضرورة ممارسة الفنانين العرب و العراقيين هذا النوع من تقنيات فن الذكاء الاصطناعي , فهو فن تقام له مسابقات ومعارض وسوق رائج عبر كافة أنحاء العالم , فهذه التقنية متاحة للكل ولا تقتصر فقط على الغرب .

رابعاً : مُقترحات البَحث :-

اِستكمالا للبحث الحالي فإن الباحث يقترح اِجراء دِراسة تَتضمن .

1- حَتمية الإختلاف والتقنية في التَشكيل السبراني المعاصر .

2-مَعايير الإختلاف الجمالي بَين اِلنتاج البشري وَنتاج الذَكاء الإصطناعي .

خامساً : قائمة المَصادر:

المصادر باللغة العربية والإنكليزية :

1- أحمد , أبراهيم . (2006) .إشكالية *التقنية والوجود عند مارتن هايدجر* . الجزائر : منشورات الإختلاف الدار العربية للعلوم ..
2- ادورد لوسي سميث.(2000). (فن ما *بعد الحداثة*. (فخري خليل ، المترجمون) بغداد: وزارة الثقافة والإعلام _ دار الشؤون القافية العامة..
3- الحاتمي آلاء علي عبود .(2013). تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة (المجلد ط1). عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع مؤسسة دار الصادق الثقافية.
4- أندريه لالاند. (2001). *موسوعة لالاند الفلسفية*.. بيروت. منشورات عبيدات.
5- أيان كرايب. 1999). (. *النظرية الاجتماعية- من بارنسونز إلى هابرماس*. (محمد حسين غلوم ، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة. .
6- إيغلتون, تيري. (2000). *أوهام ما بعد الحداثة*. (ثائر أديب، و ثائر أديب ، المترجمون) دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع.
7- بنيامين , فالتر.(2010). *مقالات مختارة*. (أحمد حسان، المترجمون) القاهرة: دار ميريت..
8- بيتر , بروكر. (1995). *الحداثة وما بعدها*. (عبد الوهاب علوب، المترجمون) أبو ظبي: منشورات المجتمع الثقافي.
9- بودريارد , جان . (2008) . المصطنع والإصطناع. (جوزيف عبدالله، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
10-جسام , بلاسم محمد ;. (2015). *الفن والعولمة من كتاب زهير صاحب و آخرون دراسات في الفن والجمال* . بغداد : دار الفتح للنشر والتوزيع والطباعة.
11-جلين ولسون. (2000). (شاكر عبد الحميد، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
12-جيل , دولوز(2009).. الاختلاف والتكرار. (شريفة وفاء شعبان، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
13-جيل , دولوز. (2009). الاختلاف والتكرار. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
14- حرب , علي. (2004). *أوهام النخبة و نقد المثقف* (المجلد ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.
15- ريجيس. (٢٠٠٧). *حياة الصورة وموتها*. (فريد الزاهي، المترجمون) تونس: أفريقيا الوسطى.

16-رزبرج , نيكولاس. (2002) . (*توجهات ما بعد الحداثة* (المجلد ط1). (ناجي رشوان ، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
17- فؤاد أفرام. (1986). منجد الطالب . تأليف فؤاد أفرام، *منجد الطالب*. بيروت : دار الشروق .
18-مجدي وهبه. (1979). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . تأليف مجدي وهبه وكامل السيد، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. بيروت : مكتبة لبنان .
19- مجمع اللغة العربية. (2008). المعجم الوسيط. تأليف مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط* (صفحة 86). مكتبة الشروقالدولية.
20- مصطفى حجازي. (2000) . *حصار الثقافة: بين القنوات الفضائية والدعوات الاصولية*. بيروت: المركز الثقافي العربي
21- نبيل علي . (2001) .*الثقافة العربية وعصر المعلومات: رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي* . الكويت.
22- هارفي , دبفيد . (2005) . عالم المعرفة حالة ما بعد الحداثة- بحث في أصول التغير الثقافي . الجزائر : مركز دراسات الوحدة العربية.
23- هايدجر, مارتن. (بلا تاريخ). *التقنية الحقيقة والوجود*. (محمد سبيلا، و عبد الهادي مفتاح، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي.

24 -Baudrillard, jean.. (2005) . *The Conspiracy of Art: Manifestos, Texts, Interviews.* (New York: Semiotext e ,MIT:Ed. S. Lotringer .
25-Deleuz, Gilles.(1990). *by translated ,Sense of Logic.* London , Lester Mark: Press Athlone..
26-Gilles Deleuze1980 ..Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2 .Gilles Deleuze ،*Félx* .Paris :éditions de Minuit.*Guattari: Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie* .
27-Gilles Deleuze .(بلا تاريخ) .Sense of Logic The .: London: Press Athlone.
28-Gilles Deleuze,. (2003) . Deux Régimes de Fous .Gilles Deleuze ،*Deux Régimes de Fous*.Minuit..

29-Mike Gane Baudrillard .(بلا تاريخ) .*Live.*Selected Interviews London And York New:roulg
30-Nalven, Joseph; Jarvis, J. D;.. (2005)*Going Digital,.* Thomson Course Technology PTR..
31-Stimson , Blake .1999.Conceptual Art: *A Critical Anthology.*london: The MIT press. Cambridge. Massachusetts..
32-www.iraqiart.com .(بلا تاريخ) .*http://www.iraqiart.com*.
33-www.alarabi.nccal.gov(1994(429 .ع. *عالم الصورة وثقافة العين*).
34-www.aljazeera.ibd/news/scienceand .

السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل في التربية الفنية لطلبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد

Features in drawings according to the meaning of form in art education for students of the College of Fine Arts, University of Baghdad

نبراس علي حسون صادق المرياني

مدرس مساعد - ماجستير تربية فنية

ثانوية المتفوقين الأولى

07700500174

nebras.ali2205p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Nibras Ali Hassoun Sadiq Al-Maryani

Assistant Lecturer - Master of Art Education

First Outstanding High School

ملخص البحث

ما توصلت إليه الدراسة أن السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل لدى طلبة التربية الفنية والذي تضمن المشكلة ومقدمة وأهمية البحث، وهدفه وحدوده، وعينته ومن أهم المصطلحات الواردة في الدراسة والدراسات السابقة. اما مشكلة البحث فهي السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل لطلبة التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة، هذا ما شهدته من تحول كبير واهتمام واسع برصد المتغيرات المفاهيمية لإطار الرسم البنائية التي تناولت ميادين مختلفة تجاوزت بها المضامين المقننة عبر مراحلها لتصل الى توظيف صور وموضوعات الرسوم وفق دلالة الشكل وإثارها في الخطاب المؤثر ودوره الجمالي للفن، بحيث شغلت حيز معطيات مؤثر وكبير في واقع تلك النتاجات المؤثرة للرسوم وفق دلالة الشكل التي رافقت مع انبعاثات التغيير في الفكر

الفلسفي والجمالي لمعطيات الرسوم وفق دلالة الشكل. وذلك تجلت الرسوم وفق دلالة الشكل التنوع للفن وخاصة الانساق للدلالة في البناءات الفنية المؤثرة لرسوم الحداثة ليتعالى صداها في ماضي طبيعة الاشتغال الفني المتبع في اسلوب التيار والفنان. وبذلك تحديد مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ما السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل لرسوم لطلبة في التربية الفنية؟ وتجلت اهمية البحث بكونه يسهم في اقتفاء أثر المعطيات الفكرية والجمالية المساهمة في صياغة وتوظيف الرسوم وفق سمات ودلالة الشكل لدى رسوم الطلبة من أفراد العينة وردم هذا الفراغ المعرفي بالجهد العلمي الحالي بصفة العمل الفني المثالي. كما هدف البحث الى الكشف عن السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل لدى طلاب كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد من طلبة التربية الفنية، وفيما تقتصر حدود البحث على دراسة الرسوم المنفذة بالمواد المختلفة (زيتية، مائية، الاكريليك) والتي تشمل الرسوم وفق الدلالة للشكل في تيارات الحداثة ودلالات الرسم، والموجودة في المصادر الفنية لأفراد العينة. واشتمل الفصل الثاني على مفهوم الشكل وسماته ودلالة الشكل في الرسم والدراسات السابقة. اما الفصل الثالث فقد احتوى على مجتمع البحث وعينته البالغة (3) عملاً فنياً، واداة البحث، ومنهج البحث وتحليل نماذج عينة البحث. احتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات والمقترحات، وتوصلت الباحثة إلى الجانب الاجتماعي للطلاب والذي يمثل بيئة الطلاب، وكذلك محدودية امتلاك الخبرة والتجربة الفنية لدى الطلاب ودقة اطلاع أفراد العينة على أهم احداثيات التطور التقني السائد في العالم، وكذلك أوصت الباحثة إجراء دراسة مماثلة لدور الفن وإنعكاساته على تطوير الفن لدى أفراد عينات أخرى من الطلبة وللوحات فنية أخرى. **الكلمات المفتاحية: السمات- الدلالة- الشكل**

Abstract

What the study found is that the features in the drawings are according to the meaning of the form among students of art education, which includes the problem, introduction and importance of the research, its goal and limits, and its sample and among the most important terms mentioned in the study and theoretical and similar studies. The problem of the research is the features in the drawings according to the

meaning of the form for students of art education in the College of Fine Arts. This is what has witnessed a major transformation and a wide interest in monitoring the conceptual variables of the constructivist drawing framework, which dealt with various fields in which it exceeded the codified contents through its stages to reach the use of images and themes of the drawings according to the meaning. Form and its effects in influential discourse and its aesthetic role in art.So that it occupied an influential and large data space in the reality of those influential products of drawings according to the meaning of form, which was accompanied by the emanations of change in the philosophical and aesthetic thought of drawing data according to the meaning of form. The drawings were manifested in accordance with the significance of the diverse form of art, especially the coordination to indicate the influential artistic constructions of modernist drawings, so that their echo rose in the past of the nature of the artistic work followed in the style of the current and the artist.Thus, the research problem is defined by the following question: What are the features in the drawings according to the meaning of the form for drawings for students in art education? The importance of the research was demonstrated by the fact that it contributes to tracing the impact of intellectual and aesthetic data that contributes to formulating and employing drawings according to the features and significance of form in the drawings of students from among the sample members, and filling this knowledge void with the current scientific effort as an ideal work of art.The research also aimed to identify drawings according to the meaning of form for students' drawings in art education for members of the sample of art

education students. While the limits of the research are limited to studying drawings made with different materials (oil, watercolor, acrylic), which include drawings according to the meaning of form in the trends of modernity and the connotations of drawing, And found in the technical sources of the sample members. The second chapter included the concept of shape, its characteristics, and the significance of shape in drawing and similar studies.As for the third chapter, it contained the research community and its sample of (3) artistic works, the research tool, the research methodology, and analysis of the research sample models. (Chapter Four) contained results, conclusions and proposals. The researcher reached the social aspect of the students, which represents the students' environment, as well as the limited possession of expertise and artistic experience among the students and the accuracy of the sample members' knowledge of the most important coordinates of technical development prevailing in the world. The researcher also recommended conducting a similar study of the role of art. And its repercussions on the development of art among other samples of students and on other artistic paintings.

Keywords: features - significance - form

الفصل الاول

1-المشكلة ومقدمة البحث

ما تناولته الدراسة لمشكلة البحث بتميز طبيعة الفنون والرسوم وفق الدلالة على العموم التشكيلية خاصة منها الارتباط الوثيق بالمجتمع ومشاكله الفنية وفق حاضنته الفكرية والفنية، فتعكس تجسيداته للفن الحديث المعاصر انماط متعددة من اشكال للصور والاشكال المتعلقة والمتمثلة بالدلالة والتي توظب الاشكال والمعطيات وسياقات العمل والتي تفرض على صياغة معالجة المشكلة. وبذلك تضمنت بعض لأنواع الاسئلة، والتي هل للطالب مقدرة أن يحدث متغيرات في صياغة الشكل والمضمون الفني المتعمد على نوع اللوحة وتشكيل الصور المختلفة أو رسم صورة متتالية لها ذات تأثير عميق ومؤثر، ومن ذلك يبدو الطابع الاجتماعي لها مثالاً يحتذى به، حينما يراد من خلاله الولوج الى البنية العميقة للصور الانسانية المنتوجات ضمن حرفتها، ولذلك كانت طرق التعبير عنها متاحة ومؤثرة وفعالة من خلال الفن التشكيلي وبالتحديد فن الرسم ودلالته – تستخلص أنواع السمات البارزة والمؤثرة في التجربة للحياة الانسانية، لأجل تكوين صور مؤثرة جديدة مهمتها نقل صور للخطاب الانساني – بعيداً عن التقريرية الى الولوج بسطح اللوحة التشكيلية. وكشف اهمية تناول القضايا الانسانية والاجتماعية والنفسية من منظور مختلف، والحقيقة أن الدور للبناء وفق دلالة العمل (اللوحة) تنفتح فضاءاتها وتؤثر في ذهن وفكر المتلقي من خلال نمط تحولاتها التي تطال بنية الشكل والمضمون، وهذا ما عملت عليه سمات وفنون الرسم على وجه الخصوص لأداء واضح ومميز وفن المعايير المطلوبة لدلالة الرسم وفق دلالة الاشكال في التربية الفنية.

لقد شهدت النتاجات الرسم في الشكل للإنتاج المؤثر الحديث بمراحله المتعاقبة لرسم الصور الانسانية المحاكاة وفق التسجيل والتعويل والتسجيل على تمفصلاتها التعبيرية وتوسيماتها في مساحة الاشتغال الجمالي للفن. فحراك وإدراك نوع الفكر الفلسفي والجمالي لإخضاع كل النتاجات بالانصياع لمعطياته وبالتالي انعكس بشكل مباشر على الصياغات للمعطيات والتيارات الفنية للرسم، وبالذات ما حدث مع واقع نوع رسوم الحداثة لفنون الطلاب محور الدراسة من طلاب الكلية التي قد دللتها المعطيات بان هنالك مقاربة تحليلية بين توظيف المنجز الفني لنوع لرسوم وفق دلالة وسمات الحداثة وبين

المكانة الاجتماعية التي تحتلها أي وفقاً لطابعها الابتكاري. وقد تعددت هذه المقاربات فمنها ما يرتبط بالدلالة الواقعية ومنها ما يبتعد عن تلك الدلالة الى اخرى تكعيبية او تجريدية او سريالية او غيرها، ولكنها وفي كل الاحوال تغدو أكثر تعبيراً عن رؤية الفنان الذاتية والموضوعية لدى الطلاب وفنونهم وفق نتاجاتهم الابداعية كطلاب متخصصين في الجانب الفني في كلية التربية للفنون الجميلة- جامعة بغداد.

ومن هنا كانت ابنية العمل الحداثي الحامل للرسوم وفق سمات ودلالات الشكل للرسم ومدى الحد الذي تكون فيه، قد ارتبطت بصورة مباشرة بآليات البحث والتجريب الفني، الذي يتناغم مع الاسلوب الشخصي للطالب والذي ينتمي اليه من جهة اخرى، وفق البيئة والمحيط الذي عاش فيه، وبالتالي اعلان فلسفة التعبير عن الحدث او الفكرة الكامنة ورائه، حيث برزت مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: (1) السمات وفق دلالة الشكل في الرسم لدى طلاب كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد (2) هل من الممكن تصوير الرسم لقضية لدى المبدع وايعاز عمله لتكتسب شكله ودلالته المتنوعة والعديدة المرتبطة بالفكرة أو ما توصل إليه الطالب في فن الابداع؟ (3) هل أن صياغة الاستعانة من خارج التوظيف للعمل داخل اللوحة التشكيلية لاسيما الجانب الفكري المؤثر وخاصة إذا كان اجتماعي أو ثقافي للتعبير عنها والتي تفتح خيارات ومجالات واسعة لهذه التجارب المراد دراستها؟ والبيئة التي أحاطت الطالب.

2-أهمية الدراسة

وفق متطلبات البحث عادةً ما نلجأ إلى الاستعارات والرموز في التعبير عن مفاهيم دلالة النص، ويكون مرتكزا على مفردات استعارة تتشابك مع مفردات اللوحة، أو التمثال، او القطعة الخزفية، فالاستبدال أو استعارة المعنى هو محور العمل الفني لتنقله من نص المقدرة إلى العرض (المتلقي)، (كون لغة العمل الفني ليست بالضرورة كلامية، ولكن هناك أنظمة أخرى من الدلالات إن وجدت تقدم عدد من القراءات المحتملة). والفكرة المفترضة الواحدة للنص في العمل الفني يمكن بفعل الدلالة أن تنتج لها صورة وأفكار متعددة للتعبير عنها، وبهذا كونت نوع من الاعتماد على متطلبات على القدرة التأويلية، عند الفنان أو عمله أو إنتاجه الفني، هذه الخاصية وفق الدلالة تمكن العمل من القفز على المعنى الواحد، ولا سيما أن العمل أي العمل الفني بدلالته يتضمن

عدة معان، وبهذا الانطلاق للمحور نحو هذه التعددية، والمرهونة بأسس النص الدلالي ومن ثم انفتاحه على التأويل عبر السمة أو تجاوز اللغة المعبرة والنصية بلغة الرسوم والسمة والدلالة للإنتاج الفني، قد يعطيها نوع من التكثيف لان تختزل الكثير أو في اقل تقدير تختزل عدد من صيغ ونوع المفردات من معطى الرسوم والسمة والدلالة والأفكار بالاعتماد على المعطيات الذهنية، هذه كونت نوع من العلاقات للرسوم وصيغ السمات والدلالة ، في سلسلة أعطت نوع من الحقيقة، ابرز ما يمكن استخدامه في العمل الفني، عندما تتحول الرسوم إلى المفردة النصية، إلى رسوم لسمات ودلالات محددة ضمن بنية النص، هذا التأسيس الجديد، كان يتم وفق الرسوم وسمات ودلالات الانتاج، ربما عملت في دائرة الجمال، ليحاول العمل أن يقرأ وفق مساحات جديدة مكونة تنتج المعنى، فعملية السمة والدلالة موجهتان داخل نوع العمل، وتخضع الرسوم وسمات ودلالات مصدر تصدرت إلى المتلقي والمعنى من خلال تلك العلامة نفسها. ترى الباحثة أن الرسوم والسمة والدلالة تصب في قراءة نص العمل من حيث إنتاج المعني، فالرمز يؤدي إلى الإيحاء وبدوره يؤدي إلى التأويل هذا التتابع هو احد المعطيات الذي توفر لدى المتلقي عند قراءته للنص، وتكون أدواته هي ليست الخامات فحسب وإنما هناك أدوات مولدة يستخدمها بفعل الرسوم وسمات ودلالات النص إلى اقتراح تأويلات مجددة، أي إننا نستطيع أن نوسع النص عندما يتصدى الفنان المبدع أو الرسام لمفردات ذات دلالات وسمات جديدة وثقافات جديدة هذه تميزه للوصول إلى معان للنص أحدثتها السمة وفق دلالة العمل.، أما الرسوم وفق ودلالة الشكل الجيدة التي تحسب للنص الدلالي في العمل الفني للرسوم لدى أفراد العينة، الذي يتضمن مفردات يتم الاشتغال عليها بانفتاح أكبر، لكونها تحمل علامات مكثفة تؤدي الى تأويلات متعددة وفق رسوم لدلالة الشكل بصورة معينة فأنه يدرك آليات ارتباط النص بالرؤيا الخاصة، ويعمل على إجراء نوع من العمليات لإزالة التعقيد في صورة الرسم التي تعطي الفرصة لإبراز تفصيلات قد تكون هي الأخرى منتجة للقيمة الفنية لإنتاج اللوحة، من خلال ملئ فجوات النص، بأفكار ذات قيمة وسمة دلالية واضحة، لذا فأن الرسوم للسمة وفق الدلالة هي من العمليات التي تؤدي إلى الفهم عندما تعتمد على الحواس، (تبدأ بالإدراك وهو المستوى الأول الذي يعتمد على حواس المتلقي، ثم التعرف بوصفه عملية ذهنية، ثم يلي ذلك مستوى الفهم الذي يساعد على فك رموز العلامات والتوصل إلى نوع الرسوم وفق

السمة دلالة الشكل للمحتوى، بفعل يشترك التأويل في العمل الفني ومع هذه الضرورات يصبح هناك نوع من التفرد في غرابة المعنى، ومن ثم إنتاج قيم جديدة ولكن بتأويلات جديدة ومن ذلك بروز أهمية البحث مدى معرفة السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل بما يلي:

1. يسهم البحث في بلورة اطر اشتغال جديدة تعنى برصد الظواهر الفنية الاجتماعية (للرسم) وتماثلاتها في السمة ودلالة الشكل لدى نتاجات طلاب الثانويات الرصافة الثانية أفراد العينة.
2. يمثل البحث محاولة جادة لكشف أثر المعطيات الفكرية والطروحات الجمالية الفاعلة في صياغة وتوظيف السمات ودلالة الشكل في الرسم لدى نتاجات الطلاب.
3. يتوخى البحث الى تأسيس قراءة منهجية للرسوم والسمات وفق دلالة الشكل الحديثة للطلاب، وفقاً لمعايير تحليلية تمنح المتلقي انطباعاً عن تبادلية الاثر وعمق التجربة البنائية.
4. يرفد هذا البحث المكتبات المحلية والمتخصصة بمواضيع الفن.

3- هدف البحث: الكشف عن السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل لدى طلاب كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

4- حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة الرسوم الحاملة لسمات ودلالة الشكل في الرسم لدى طلبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

- مجال البشري: طلاب كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد بأعمار (21-22) سنة.

- المجال الزماني: للفترة من 2024/2/17 ولغاية 2022/4/17.

- المجال المكاني: كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد

5- تحديد المصطلحات

1- تعريف السمات في القرآن الكريم: في القرآن الكريم، المعنى الذي تفرد له (يُمدِدكم ربكم بخمسة الاف من الملائكة مسوّمين) (آل عمران / 125). أي موسومين بعلامات خاصة ومميزة. ومسومة جاءت في قوله تعالى (زيّن للناس حبُ الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة

والخيل المُسوّمة) (آل عمران /14) وأيضاً فالخيل الموسومة هي التي تتسم بعلامات خاصة تميزها عن أقرانها، كما جاءت لفظة (سيماهم) في القرآن منها قوله تعالى (سِيمَاهُم في وجوههم من أثر السجود) (الفتح /29) والمراد بها" السمة التي تحدث في جبهة السجاد من كثرة السجود"(الزمخشري: 1984- 550). وقال تعالى (وَنَادَى أَصْحَابُ الاعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بسيماهم) (الاعراف / 48): أي بعلامات خاصة بهم.

السمة والمعنى في اللغة وتعني الاثر والجمع سمات، ويرى (الراغب الاصفهاني) (ت 502 هـ) ان " الوَسْمُ التأثير والسمةُ الاثر، قال تعالى (سيسُمه على الخرطوم) (القلم / 16) أي نعلمه بعلامة يعرف بها(الاصفهاني: 1998، 534).

وجاءت عند (ابن منظور) (630 – 711 هـ) بانها: وسمه وسماً وسمة، اذ اثر فيه بسمة، واتسم الرجل لنفسه سمة يعرف بها، والسمة: الوسام، ما وسم به البعير من ضروب الصور(ابن منظور: 1996، 121)

أما ما عرفه (العروسي) فذكر بان "السمة هي الزمن المعلق للنزعات في انتظار تملك الوسائل الجسدية والطبيعية ولأداء تحقيقها"(العروسي: 1996، 112-117).

السمة (اصطلاحاً): اما (مونرو) فعرفها:" هي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني، او أي معنى من معانيه"(مونرو: 1972، 41).

السمة (اجرائياً): هي توصيف يتمظهر كـ (نسق) دال، ضمن بنية العمل الفني واجراءاته ضمن الأداء الفني للوحة.

2- الدلالة: الدلالة لغة، تدل مادة (دلل)على انه الشيء بأمارة تعلمها (ابن الحسين: 1998، 395)، ثم اشتقت من هذا الأصل كلمة (دلالة) فالليل ما يستدل به، وقد دل على الطريق يدل **دلالة** فالدلالة بمعناها اللغوي تعني الإرشاد إلى شيء ولأبانه عنه.

الدلالة اصطلاحا، عرفت الدلالة بأنها كون الشيء بحالة يلزم العلم به –العلن بشيء أخر والأول الدال والثاني المدلول (علي بن محم: 1991، 339) ويمكن القول إن العلاقة بين الدال والمدلول هي تلك الدالة التي تربط بينهما، لذا استقر في المفهوم أن الدالة: هي العلاقة بين الدال والمدلول وهي تلك

الدلالة التي ترتبط بينهما فقد اسقر في المفهوم اللغوي للحديث. إن الدلالة هي علاقة بين الدال اللفظ والمدلول المعنى (أحمد نعيم: 1993، 84).

3- الشكل لغوياً: عرفه أحمد العايد وآخرون (١٩٨٨) بانه هيئه الشي، وصورته، بشكل واضح في شكله الحالي.

- الشكل اصطلاحا: عرفه جان بارتليمي (١٩٧٠) بانه مجموعة الروابط الداخلية ضمن القالب والذي يؤسسه ذلك العمل تمامه كيانه وهو الشي الذي يستطيع أن يضم هذه الكثيرة في وحدة الكل وان يدخل أجزائها في موضوع العمل جسدا منتظما (شاكر عبدالحميد: 1987، 242).

التعريف لدلالة الشكل في الرسم: وهي مجموعه من المعاني والرموز الكامنة في المفردات الشكلية المكونة وليتمركز عليها البناء الشكلي للتجربة الفنية والمتعددة المعاني لكل تنوع موضوعي وفكرة ومضمون بناء يعمل عليها الفنان ضمن صياغة تجاربه الفنية المتنوعة لاسيما ارتباطها بالجانب الاجتماعي والثقافي والنفسي والتنوع حسب تنوع بيئة كل فنان.

الفصل الثاني: الدراسات النظرية والمشابهة

1-1 مفهوم الشكل

تمثل الشكل مفهوماً كخطوة مهمة استند عليها الفنانون أو الفنون وشكلت من خلاله لينتج عنه التجربة كلغة حوار تبث رسائله وطروحاته الفكرية ليجسد كلغة حوار مع المتلقي والتي تعد لغة عالمية واضحة للتحاور والتفاهم ما بين التجربة والمشاهد عبر البصر. فعملية التحويل التي طرأت على الفنون عامة هي عملية التغيير والتجديد في بنائي الشكل كونه يعد من المفردات المهمة التي يستند عليها مفهوم الإنسان وكيفية إدراكه لبقية الأجزاء وعناصر الفن، بل يتجاوز ذلك إلى الأشمل في التعبير والإظهار المعن للملتقى. إذ يرى (ستولينتز) ليس هناك عمل فني بلا شكل مهما اختلف أو تجرد عن مرجعتيه، والشكل ليس كياناً مستقلا، بل هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد مختلفة ومنتظمة. (ستولينتز: 1980، 59) الذي نجد بأن الشكل قد أخذ حيزاً واسعاً في نظم التشكيل الفكري والفلسفي الجمالي التعبيري لا سيما ثراء بيئتنا المحيطة بالأشكال والمفردات المختلفة التي اعتمدها الفنان بعد إعادة صياغتها كشكل جديد يتناغم مع تكويناته الشكلية الأخرى ليتحقق عبر ذلك التنظيم بشكل موحد بنقل مضمون فكرة العمل الموجه للملتقى عبر البصر.

يعكس حالة الاهتمام للمتصل البصري. ويعد هو الباب الأهم والمدخل الواسع لقراءة وفهم الأعمال الفنية، اننا في العمل الفني أمام ظاهرة محسوسة هو الشكل والذي ترى من خلاله العمل ، نستوعب من خلاله فكرة ما، فإن له اهمية وقيمة فلسفية عظيمة على الرغم من تسميته وتنوع تمظهراته وارتباطه بالذائقة الجمالية، إذ أنه يشكل خطاباً اتصالي بين ذات الفنان وذات المتلقي وما تراه ذائقته الجمالية كونه مركز الأدراك البصري والشعور الجمالي الفني والكثير ما يخلط بين الشكل والهيئة، ولهذا فالشكل هو الصياغة الأساسية لجسم وللمادة، بينما الحياة هي مفهوم العام للشكل.(فرح: 1982، 13)

اما في مجالات أخرى فسر الشكل حسب مفهوم لدى آراء المفكرين الأخرين الذين تقاربت وجهتهم في الرأي حول الشكل وعلاقته بعالم الواقع الظاهر، فإن الشكل بمفهومه هو علاقه جسد مدرك بعالم محسوس.(ميرلو: 1987، 187) فالشكل هو الجزء المرئي للأشياء ولغة الفكر واداة التعبير وتجسيد الأفكار، وهو الصورة عند الفلاسفة ومقابل المادة والشكل هو ما يميز به الشيء وهو وسيلة للتعبير وتجسيد الفكرة.(شاكر، 2001، 242) اما بعض الآراء الفلسفية التي تباينت في وجهات النظر حول ارتباط الشكل في بنائية وعلاقتها بالداخل والمدلول وكيفية اعادة تنظيم العناصر لتشكيل وبناء الشكل وفق سياق أو نظم مقيدة كالتي وجدناها في تفسيرات البنيوية حسب وجهة نظرهم للشكل. قدم على أنه إدراك للعلاقات بين الأشياء ولأهمية لكل عنصر بصورة منعزلة عن بقية العناصر، بل ان أهميته تكون بارتباطه مع الكل على وفق قوانين صارمة تقودنا الادراك وفهم معناه فإن بنية الشكل هي اندماج العناصر فيها ضمن وحدة الهدف، فالبنية تتمسك بدراسة العلاقة بين عناصر في النظام ما يشترط كل معناها وجود الآخرين وليس جوهر وكل منها مستقل بذاته. (ستروك : 1996، 9) ومن هنا ننطلق بحسب ذلك التنوع في تناول الشكل وتنوعها حسب الآراء الفكرية الفلسفية وكيفيه صياغة الشكل بأنواع حدد عبرها ماهي الشكل.

1. **الشكل بالمعنى الادراك الحسي**: وهو شرط ضروري التشخيص الادراكي الحسي للمحتوى.

2. **الشكل بالمعنى البنائي:** وهذا هو المفهوم الكلاسيكي للشكل وبالعلاقات، التناسبية لإجراء بعضها مع بعض ويمكن تحليله وتحويله إلى أرقام.

3. **الشكل الممثل للفكرة**: وهو الشكل أفلاطوني، إذ جاز التعبير وتغلب عليه الرمزية وهو أكثر ارتباطاً بالقيم الأخلاقية والعقائدية والجمالية، وبهذا يعد الشكل أساسياً وضرورياً للتعبير عن أي فكرة ومعنى "ولا يبدو هذا التعبير إلا في صورة معبرة ولابد أن يكون الشكل معبراً فلابد أن يكون عضويا تابعاً في تعبيره عن العواطف والأحاسيس من خلال العلاقات التي تأخذ شكلا داخل الحياة (حكيم: 1986، 64)

وهناك الكثير من الآراء الفلسفية التي تناولت الشكل عبر قراءتها المختلفة من ناحية الكم والكيف، وكيفية القدرة إدراك الشكل من خلال اندماجه بمضمون العمل كالتي توصلنا إليها في مراحل فنية جسدت تباياناتها في تعليق الشكل مع المضمون أولها المرحلة الرمزية والتي هي مرحلة ايحاء بامتياز، ثم مرحلة الفن الكلاسيكية القديمة الذي هو محاكاة، ثم فن الروماني الذي هو فن تحرير الروح من هيمنة المادة.(الزبير: 2008: www.fnon.het)

وبدأ ظهور الشكل في الرسوم أو الفنون القديمة وكيفية تسليط الضوء عليه من ناحية الظاهرية وتجسيد الملامح واظهار تفاصيل الأشكال والتي التمسناها لدى بعض الحضارات القديمة التي كانت لديها الشكل مهم في تجسيد تفصيلياً لاسيما اعتمادهم على تمثيل الجمال والتعبير عنه بواسطة الجانب الحسي في تناول تلك الأشكال ادمية وحيوانية وغيرها من الأشكال، بدأ بالفن الاغريقي فالموضوع هنا مختلف إذ يعد مثلث الفلسفة سقراط أفلاطون أرسطو من رواد المفكرين الذين تناولوا المواضيع الجمالية والشكلية وقد أصدر أفلاطون حكماً بأن الشكل وليس المضمون هو ما يجعل العمل الفني جميلاً أن واعد أيضاً الجمال مستقلا عن الحقيقة والنفع ولكنه كثيراً ما كان يتمنى حدوث ً تالف بين الشكل والمضمون الأمر الذي تلجأ في فنون الإغريق ونتاجهم الفني موكدين على اهمية الشكل والمضمون معا، إذ ترجموه على عمل المثال بأبهى صورة واكتماله فهو يعتبر (المثال) فكراً من خلال محاولاتهُ لتحقيق المثال في أبهى صوره واكتماله(شاكر: 2001: 14)

إذ اعتمد الفنان الاغريقي في تجسيد ماهيه الشكل عبر إظهار تفاصيله التي تمثلت في أجساد الإنسان كتعبير عن الفكرة المثالية التي جسدت المضمون الحقيقي لديهم بتسليط الضوء على الجانب الحسي والمحسوس كأساس في انطلاق الفلسفة الاغريقية وهذا ما جعل المنجز الفني الاغريقي: هو انعكاس للفلسفة المثالية القائمة آنذاك والتي اهتمت بجعل المضمون بالعمل

يتخذ من بنيه الشكلية مثالاً لتحقيق فكره) الجمال المثالي(الذي ترتبط به خصائص القوة والحركة فالفنان الاغريقي كان يسعى ليجاد تقابل موضوعي بين اشكاله وما تحمله من مضامين. فقد أكد سقراط (٤٩٩-٣٩٩ق م) على ماهي اختيار الفنان الملامح والتعبير الإنسانية الدالة من الفضيلة. (أمير: 1996، 35) وهذا ما حقق نتيجة مطلقة لديهم بأن الجمال المطلق يتحقق عبر تجسيد الظاهر عبر الفن عامةَ مروراً الآخر المحسوس ومحاكاة الطبيعة وتجسيدها بالجانب موازي لعالم المحسوس الشكل وتجسيد الظاهرة إلى المثالية المتحققة عبر تجريد ليكمن المضمون في ذاته وليس في ظاهره المحسوس الذي أكد عليه الفن الاغريقي "وهذا ما أشار إليه أرسطو. بتكوين التعبير عن الجمال المطلق في الاشكال المجردة التي تشكلت منها فهي تحكي المثل العليا واقتراب منها بعكس الاشكال الموجودة في الطبيعة فأنها غير ازلية وهي فأنية، وقد أكد أرسطو بأن الشكل كامن في ذاته وهو يضفي عليه طابعاً الذي يجعله منتسباً إلى هذا النوع"(وائل: 1996، 35)فالشكل هو الغاية الجمالية وهو يفسر اهتمامهم ودراستهم النسب والقياسات الحقيقية للإنسان وأصبحت لديهم معرفة واسعة بالتشريح ويعلم المنظور وجسد المضمون من خلال إيماءات الحرية المعبر.(هاوزر: 1981، 392) وان التحولات على الصعيد الفني، اعتمدت على بحث روح الكلاسيكية الاغريقية القديمة فهي تسعى إلى المضمون والجور من خلال الشكل.

2-1 سمات الشكل

يعد الرسم الحديث أحد الأساليب الفنية المتفردة من بين الأساليب الأخرى لاسيما على الصعيد الموضعي والفكري والتقني إذ كان أول بوادر ظهوره في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الذي شهدته أوربا من حيث التحول والتعبير في التجارب والتنوع في المواضيع التي اعتمد عليها الفنان الحديث في تشكيل وطرح أهم تجاربه الفنية في تلك الفترة بالانطباعية بدأ والمرحلة التي سبقتها والتي تعد مرحلة مهمة في نضوج الرسم الحديث من حيث التمرد على القوانين. السابقة والانفتاح نحو تناول الأفكار المختلفة المتعلقة بالبيئة وثقافته المجتمعات بمختلف طبقاته ومؤثرات الجانب الاقتصادي والسياسي..... وغيرها والتحرر من القيود السابقة التي نشأت عليها الفنون السابقة بحكم خدمه الكنيسة والطبقات الثرية والمجتمعات الراقية وغيرها، وهذا ما ألتمسناه في أهم المدارس الحديثة والتي برز منها العديد من الفنانين

منهم (سيزان- فإن كوخ – ماتيس –تولوز)، إذ شكلت مرحلة الانطباعية أولى المراحل المتقدمة والبارزة في الرسم الحديث من حيث التحولات والمتغيرات في طرح المواضيع واختلاف أساليبها مع التنوع في الاساليب والطرح الفكري، وهذا ما جعلها عتبه رئيسية اعترف بها العالم وانفرد بها الفنانون اعترف بها العالم وانفرد بها الفنانون بنظرتهم الخاصة والمختلفة عن السابق فضلا عن توازي ما بين أساليب الفنانين وطرق التعبير عن المشاعر والوجدان(الجوهر) لاسيما التركيز على المضمون الداخلي لذات الإنسان. وهذا ما جعل التجربة الفنية قادرة على إظهار أهم الأفكار والأهداف التي يصبو إليها الفنان الحديث باعتماده على أهم الطرق والتقنيات في إنجاز أعمالهم الفنية فضلا عن إسناده بصوره فكرية ذهنية قائمة على الخيال والمخيلة من أجل إظهار تنوعاً في صياغة مواضيعه وكيفية إعادة تركيب تكويناته الشكلية وفق لطرق جديدة غير مألوفة موازينه لعالم الواقع. بدأ بالسمات التي تفردت بها الانطباعية والتي عدّت العقبة الأولى في تمرد الفنان الانطباعية على أسس الأكاديمية والمواضيع الفكرية المتعلقة بالقيم والتقاليد السابقة، ولاسيما الانطلاق نحو الطبيعة وكسر القيود الرسم المغلق الخاص بالاستوديوهات من أجل توثيق اللحظة المتعلقة بالظروف الطبيعية (كشروق الشمس وغربها) وهذا ما جعل تسميه هذا المدرسة يقترن بالطبيعة وإحساسنا بالضوء. أن بعض الفنانين أرادوا أن يصلوا إلى رسومات وأشكال غير مألوفة فقرروا أن ينفذوا أو يرسمون لوحاتهم في العالم الخارجي على الهواء الطلق حتى تكون لهم القدرة على توثيق وتسجيل الظواهر التي توجد في العالم الخارجي.

أن بعض الفنانين أرادوا أن يصلوا إلى رسومات وأشكال غير مألوفة فقرروا أن ينفذوا أو يرسمون لوحاتهم في العالم الخارجي على الهواء الطلق حتى تكون لهم القدرة على توثيق وتسجيل الظواهر التي توجد في العالم الخارجي، كما نرى في لوحه (كلود موني) (١٨٧٢) وهي انطباع شروق الشمس كما في شكل رقم (1)

وهي تمثل تمرد وعصيان على الفن الأكاديمي.

اظهر الشمس منعكسة على سطح المياه المليء بالضباب واختار عدد من المراكب الشراعية الصغيرة. وعلى ذلك سميت بالانطباع. (اهمز محمود: 1981، 35) ومن هنا بدأ تمرد الفنانون على قانون كانوا يرفضون ممارسه الأعمال الفنية العقلية إلا أنها لا تمتزج مع الهواء الطلق والشمس وأيضا رفضوا مزج خيالهم وإحساسهم أفكارهم لأنهم يرون هذا سوف يتعمق في الواقع وهم ضد الأشياء الواقعية، لذا أصبح كلود موني رائد المدرسة الانطباعية والتي تعتبر أبرز حركه في الفن التشكيلي. (بهنسي عقيق: 1982، 77)

أيضاً آتى بعد الفنان ادورد مانيه الذي قام بالمرد في لوحته

المشهورة (غداء على العشب) (كما في الشكل 2)

استمد في عام 1863 من لوحة معلمه كوربيه "بعد العشاء في أرونان" فكرة جريئة جديدة دمج فيها العاري الكلاسيكي مع موضوعات حديثة مرسومة في الهواء الطلق، وفي ذلك يقول: أعلم أنه من الصعب تعرية النموذج في الشارع. ولكن هناك الحقول، في فصل الصيف يستطيع المرء أن يقوم بدراسات العري في الريف، وطبّق ما قاله فكانت لوحته (الغداء على العشب)، والتي عرضت بصالون المرفوضين وباتت رمزاً للثورة في الفن، وهي تمثل فتاة عارية جالسة في غابة تتحدث مع رجلين بملابسً ذلك الزمان العصرية، فكانت فضيحة طنانة هوجمت بشدة من قبل النقاد والناس العاديين على السواء، حتى إن نابليون الثالث انتقدها حين رآها بقوله: إنه يهاجم الفقر والحياء، ولم تقتصر الفضيحة على الموضوع، بل تعدتها في التقانة، إذ احتفظت بالتضاد بين الفاتح والقاتم؛ ولكنها زادته حدة باستعمال السطوح الكبيرة والألوان القاتمة للخلفية والفاتحة للأشخاص وهي رسمها بين عامين (١٨٦٢- ١٨٦٣) وتم عرضها في متحف (اورساي) في فرنسا وهي كانت بمعنى النقد الفاحش. وبهذا الأسلوب يعد مانيه واحد من أهم مؤسسي هذا

المذهب كان يدعو الى رفض لوحات الفنانين الحديثة والمعاصرة وخاصة لوحات الشباب وإن هذا العمل هو من أهم أعمال مونيه في الفن المشاهد التشكيلي والأوربي وفتح له أبواب الشهرة وذلك بسبب الجريئة الزائدة أو الغير محدودة وقدرته القوية على إدخال القيم الفنية بتواجد في ذلك الوقت (نهيل: 6).

3-1 دلالة الشكل في الرسم

شكلت ابرز التحولات الفنية والفكرية على الصعيد الفني للرسم، لاسيما ما ولدته للمواضيع السابقة والتي تؤثر بشكل مباشر في عملية صياغة التجربة الفنية لكل فنان وفقاً للفكرة المطروحة والمواد المستعارة سواء المواد اللونية والخامات المختلفة في تشكيل تلك السطوح التصويرية الثرية بالمساحات الشكلية واللونية المعززة للتكوين العام للعمل الفني، مما ادى ذلك الى تنوع الدلالات الشكلية واختلافها من تجربة فنية لأخرى باختلاف الأساليب والوسائل المتبعة من قبل كل فنان ليعكس من خلالها ابرز المعاني التي طرحت بأساليب وتقنيات مختلفة تفرد بها كل فنان عن الأخر مما حقق الصدمة لدى المتلقي عبر مخاطب العقل وفقا .لتأثيرات الصور الذهنية المشكلة الخاصة لكل ملقي الناتجة عن تأثر بالمشهد التصويري المطروح لكل فنان وهذا ما يخلق حوارا وخطاب ما بين العمل والمتلق ليخلق المعنى، وهذا ما خلق الأبداع والتفرد. الرسم عند الأصوليين أخص من الحد لأنه قسم منه، وعند الصوفية هو العادة وخلق وصفاته، لأن الرسوم هي الأثارة، وكل ما سوى هلال تعالى أثار ناشئة عن أفعاله. ويرى فلاسفة (البورورويكال) ان تعريفات الأشياء قسمان الأول هو الحد المؤلف من الجنس القريب، والثاني هو اسم المؤلف عن عرضيات تختص بالشيء وتعين على تميزه من غيره. فلو سلطنا الضوء على تلك التجارب الفنية المتحققة عبر مواضيعها المتعددة، وفقا للخاصية الأسلوبية والتقنية المتبعة لديه، لوجدنا تلك الدلالات الشكلية قد نتجت بشكل واسع ومختلف في المعنى من خلال تلك التجارب الفنية بدا بما تمثلت تلك الدلالات عبر تأثيرات الرمزية لما خلفته التكوينات الشكلية لبعض فنانيها ومنهم (ادوردمونخ) وهو يعتبر احد فناني التعبيرية والذي كان احد الرسامين التعبيريين ولد سنة (12 ديسمبر ١٨٦٣- ٢٣ يناير ١٩٤٤) من النرويج وكانت احد ابرز اعماله هي لوحة بعنوان (الصرخة) تأثر بكريستان كروغ، إذ ركز على الفن التعبيري، لتحقيق المعنى الذاتي لديه كالمعاناة

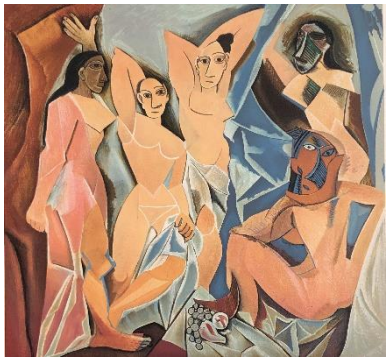
والياس والحزن... مما حقق عبر ذلك دلالات رمزية بواسطة تحريفية للشكل، وهنا تحقق المعنى الذاتي لديه كما في تجربته الفنية (الصرخة) التي حقق من خلالها دلالة رمزية.

وهدفه كان واحد وهو نقل كل ما موجود في اعماقه من احداث او تجارب عاطفية مؤثره في ذاته على سطح اللوحة فهي قراءة للعالم والواقع من خلاله، متحرراً من المقاييس المتبعة في تنفيذ العمل الفني بشكل عام، وهي النسب التقليدية. وتباع اليه الانحراف في الخط واللون والتحوير او التحريف لأشكال والشخوص، بغية خلق علاقات جديدة وأدراك معبر بإحساس مفعم بأساليب الفنان ووجدانه تجاه مضمون العام ومعاناته الداخلية وهواجسه أحاسيسه وإنفعالاته داخل عالمه الخاص والعام. (يحيى: 83)

بينما نجد الدلالات الشكلية والرمزية في تجربة الفنان فيما بعد قد اختلفت وفقاً لأسلوب بالموضوع والتقنية والمتبعة في تنفيذ العمل الفني مما اخرج التكوينات الشكلية بصيغة مختلفة في الدلالة والمعنى لاسيما ما حققه الفنان من خلال المبالغة في اختزال وتبسيط الهيئة الخارجية للشكل تارة وتضخيمه وتحويره تارة أخرى ويمكننا نلتمس ذلك في تعبيرات الوجوه التي تعكس نفسية الإنسان وانفعالاته التي ينقلها الفنان فضلاً عن ما يقدمه الخطوط من تعابير أخرى التي بدورها سوف توثر على المشاعر مع الكثير من المبالغة وتحويل الشكل. وهكذا يمهد لأسلوب الكاريكاتيري كنوع من التعبيرية وهو الفن الذي يفهمه الجمهور بسهوله(ساره: 139) مروراً بالتعبيرية اتسمت المدرسة التكعيبية التي اهتمت بفن اللصق والكوالج، وايضا شهدت تغيرات في مراحلها الفنية التي كانت بداياتها هندسية تعتمد على الواقع الذي يعيش فيه واعتمادها على الطبيعة التي تحيطه واراد تحويلها الى اشكال هندسية بسيطة ، إذ تغيرت نظرة الفنان على ما كانت عليه في التعبيرية اي اصبحت نظرته او مفهومه الفني هو بناء الشكل اي أعتمد وبشكل كبير على الطبيعة، كما ذكرنا سابقا وحاول تجسيدها بواسطة خطوط هندسية واستخدم والوان حيادية.

سعى الفنان التكعيبي عكس صورة ذهنية للمتلقي يجعله يتوغل داخل تلك التكوينات الشكلية ويراها تتحرك في جميع اتجاهاتها ويلمس زواياها في ان واحد. وهناك عده فنانون برزوا في المدرسة التكعيبية منهم (بيكاسكو) استطاع بيكاسكو وهو احد فناني المدرسة التكعيبية تجسيد الأشكال التي تمهد

للفن البدائي من خلال تجسيد الأشكال بواسطة الفنون القديمة والفن الاغريقي ١٩٠٧ وهكذا ما نجده وضحا على الملامح الاغريقية الواضحة على وجوه مفرداته الشكلية ونلتمس ذلك في لوحته (آنسات افنون) كما في الشكل(3) (بهنسي: 1982، 268)



2- الدراسة السابقة

بعد الاطلاع على العديد من الدراسات العربية والأجنبية ذات العلاقة في موضوع دراستنا الحالية، تم تصنيف هذه الدراسة المرتبة من الاقدم إلى الدراسة الأحدث وهي دراسة محمد 2006 والتي كان هدف الدراسة فيها معرفة فعالية برنامج التذوق الفني لتنمية الثقافة البصرية والرسوم لدى طلبة شعبة التكنولوجيا للتعليم لكلية التربية جامعة حلوان في جمهورية مصر العربية والتي اعتمدت الدراسة فيها إلى المنهج التجريبي من عينة قوامها (80) طالباً منهم (40) مجموعة ضابطة و(40) مجموعة تجريبية من طلبة شعبة تكنولوجيا التعليم كلية التربية في جامعة حلوان، حيث تضمنت الدراسة معلومات عن استخدام الاستبانة والاختبار التحصيلي والتي أثبتت فيه الدراسة عالية لبرنامج التذوق الفني للرسم في تنمية الثقافة البصرية لطلبة شعبة التكنولوجيا التعليم كلية التربية جامعة حلوان.

الفصل الثالث

منهج البحث واجراءاته الميدانية

1- منهج البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي كونه يلتقي مع أسلوب وآلية اشتغال العمل الفني لطلبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

2- مجتمع البحث: تنحصر دراسة البحث المجتمع بطلبة الصف الرابع- التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد.

3-**عينةالبحث:** اعتمدت الباحثة على مجموعة من التجارب الفنية الخاصة بطلبة التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد بأعمار (21-22) سنة والتي تعد عينة بحثها، اختيرت وبشكل عمدي للتماثل مع موضوع البحث السمات في الرسوم وفق دلالة الشكل لرسوم طلاب كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ويبلغ عددها (15) طالباً، تم اختيار (3) طلاب عن طريق القرعة لأجراء التجربة عليهم. وهي (3) أعمال من الاعمال الفنية لرسوم (ضوء في آخر النفق، والحلم، الصرخة).

4- الأجهزة والأدوات المستخدمة في البحث[1]

اعتمدت الباحثة في تحليل العينات على استمارة التحليل للخبراء(*) في التربية الفنية، يذكر فيها جميع النقاط او الركائز الأساسية والمعتمدة عليها في انجاز رسوم الطلبة وفقا لموضوع البحث وأهدافه.

(*) أ.م. قيس عيسى عبدالله رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
م.د. زين العابدين جاسم محمد رسم كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
م.م. عمار صباح عبدالله نحت كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

تحليل العينات:

1- اسم العمل: الصرخة

الاسلوب: التعبيري

المواد: ألوان زيتيه في عمل اللوحة

القياس : ٨٠سم×50سم

يتشكل سطح العمل الفني من تكوين بنائي قائم على مجموعة الألوان متضادة توازت مع مركزية العمل والذي تمثل بجسد بشر رسم في حالة الانفعال أو الانهيار الشديد المتحقق عبر التعبير الرمزي لهيئة الشكل المنفذ وبصورة خارجية هنا لمألوف تحقق فكره الصرخة مع تجاور الألوان متباين في شدته تمثل (عدة الوان). هذه اللوحة تعكس وجه رجل يبدو على ملامحه الخوف والقلق الشديد، ويمسك رأسه بيديه، ويطلق صرخة، والخلفية عبارة عن تموجات لنهر، وفوقه تموجات بلون بارز وصارخ، وعلى الرغم من بساطة هذه اللوحة، إلا أنها اكتسبت شعبية كبيرة جداً بين الناس، وربما كان سبب شهرة هذه اللوحة هو مأتم تجسيده، ومشاعر القلق والخوف المتدفقة من وجه الشخص الذي بداخلها

2-اسم العمل: ضوء في آخر النفق

الاسلوب : تعبيري

المواد: ألوان الاكرليك

القياس:70سم ×50سم

يتمثل التكوين الفني العام من بناء شكلي لمجموعة من العناصر الفنية التي ارتكز عليه تنفيذ السطح التصويري والذي تمثل بمساحات لونية وعناصر شكلية. مثل هذا العمل

الفني هو التحرر من الظلام الى النور والسالم .. حيث استخدمت الألوان الغامقة من الأزرق في جدران النفق في الجانب الأيسر والأيمن في عمق اللوحة ..وعلى النقيض تمام استخدم اللون الأبيض والسمائي كلون للتعبير

عن السلم في آخر النفق تم تصوير المشهد عن طريق ثقبا وكسر في احد جدران المعبد كدليل على الانقلاب والفوضى وكانت النتيجة هي الانتصار والتحرر أيضا لون لاحظ ان الناس اللذين يتجهون نحو النور هم في حالة خمول وانتظام وليسوا في حالة حماسا و ركض وما الى ذلك.. حيث صّورهم الفنان بهذه الطريقة تعبيراً عن يأسهم وموت الملل قلوبهم للخروج والتحرر من العبودية .

3-اسم العمل : الحلم

الاسلوب: واقعي رمزي

المواد : الألوان زيتي

القياس:70سم ×٥٠سم

يتشكل العمل الفني من هيكلية شكلية ظاهرة بصيغتها النهائية كل وحده هندسيه متناغمة مع مساحتها اللونية وعناصره الشكلية .. والتي نفذت وفقا للأسلوب التعبيري الرمزي، والذي يمثل موضوعها قصه الحلم القائمة على تضادات لونيه متجاورة للالوان الحارة والباردة كدلالة تعبيرية لحاله من الاضطراب والتوتر، مع حركات حيوية لبعض ضربات من الفرشاة ووفقا للأسلوب الواقعي الرمزي بتقنيه الرسم التقليدي بألوان الاكريليك المائي المكثفة وبضربات فرشاه سريعة.

الفصل الرابع

1- عرض النتائج وتحليلها ومناقشتها

اسم العمل	الموضوع			الاسلوب				طريقة التنفيذ		الحجوم						التفاصيل		المواد المستخدمة	
	طبيعي	تكوين	اجتماعي	آخر	واقعي	غير واقعي	آخر	عشوائي	غير عشوائي	صغير	وسط	كبير	آخر	مختزلة	غير مختزلة	الوان اكريليك	الوان زيتية
ضوء في آخر النفق			*				*		*	*				*		*	
لوحة الصرخة				*			*		*		*			*		*	
لوحة الحلم			*		*				*			*		*		*	*
			%2	%1	%1		%2		%3	%1	%1	%1		%3		%3	%1

استمارة التحليل عمل الطلاب لرسوم اللوحات الثلاث

من خلال النتائج للجدول أعلاه خرجت الباحثة بنتائج عدة تمثلت في:

١. تمثلت المواضيع التي اعتمدها الطلاب في الرسوم الفنية (لسمات ودلالة الشكل) ولاسيما المواضيع المتعلقة بالجوانب الاجتماعية وما تتضمنه من مشاكل نفسيه للتعبير عن المعاناة والحزن والمأساة وأهم المشاكل التي تحد من حريته ومشاكل الحرمان وغيرها. التي عالجتها الرسوم.

٢. للطلاب ميل في اساليبهم وهو اسلوب (التعبيري، التعبيري الرمزي) في صياغة سطوحه التصويرية وفقاً لنوع السياق الواحد في تنفيذ غير متغير أو متجدد مما ينعكس على الحد من التأويل نحو التنوع في المعنى من تلقي لأخر ما توصل إليه الطلاب من اكتشاف مكونات اللوحة.

٣. عدم تحدد الطلاب في قياساتهم للوحة على الأغلب، في تمثيل عملهم الفني وهذا ما التمسناه عبر النسب المسجلة، والتي خرجنا بها من استمراره التحليل والتي تعود للأعمال المختارة كأنموذج عينة للبحث واجراءاته الميدانية.

٤. لم يهتم الطلاب في تمثيل رسومهم الفنية على محاكاة الشكل تفصيليا وإظهارها بدقة بل اكتفوا بتمثيل بصورة مبسطة ومختزلة يغلب عليه االتسطيح.

5. اعتماد الطلاب بشكل أكبر، على تنفيذ عملهم الفني (لسمات ودلالة الشكل في الرسم) بواسطة لون محدد من الألوان لاسيما الألوان الاكريليك، وتوظيفها في ملأ مساحته وعناصره الشكلية المكونة لبناء العمل الفني المؤثر للوحة.

2- الاستنتاجات:

1. أن الجانب الاجتماعي الذي يمثل بيئة الطلاب المحيطه بهم، مسبباً أكبر ومباشر في دفعه نحو عكس كل ما أثر به من صراعات نفسية وعاطفية ومادية ...الخ من المشاكل التي تحيط به والتي تحيل من تحقيق أحلامه ومشاريعه المستقبلية وهذا ما يجعله ميالا لاختياره وتفضيله لتلك المواضيع المتشابهة والتي تعكس ما يحيط ويشارك ويوثر فيه من تلك النزعات.

2. كان لمحدودية امتلاك الخبرة والدراية والتجربة الفنية لدى الطلاب في إنجاز رسومهم الفني وفقاً للاسلبي المؤثر في الوجوه المختلفة الأخرى، والمقترنة بتقنيات وآليات إظهار حديثة تعكس مدى ضعف التنفيذ أو البساطة والاختزال في عناصره أو مفرداته الشكلية المركبة لسطوحه التصويرية والتي تفتقر الى التفصيل في تمثيلها بشكل أدق وأعمق وأكثر وضوح.

3. أن دقة اطلاع الطلاب على أهم احداثيات التطور التقني السائد في العالم لاسيما على الصعيد التقنيات وتحديثها بشكل مستمر ينعكس ذلك إيجاباً في التحول الشكلي والتعبيري في صياغة التجربة الفنية الحداثوية بصورة متجددة فضلاً عن دخول آليات وأدوات اتصال متعددة ومتطورة تساهم في تجديد الطروحات والأفكار الجديدة والحديثة والمواكبة في الخلق الفني والإبداع على المستوى الذهني و(المفاهيمي) والمدرك العقلي والحسي من خوض التجارب الفنية المستحدث والغير مألوفة لدى عينة البحث.

3-التوصيات

حيث أوصت الباحثة بما يلي:

- أجراء دراسات مكثفة وورش عمل فنية تحظى بأهمية التدخل التقني في صياغة التجارب الفنية المعاصرة والمستحدثة وفق طابع التطور القائم في

المجتمعات المتقدمة ثقافياً ومعرفياً وخاصة عند طلاب كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة.

- أجراء دراسات مشابهة مؤثرة لعناصر في الفنون الأخرى في فن النحت أو الزخرفة لعينات أخرى.

4- المقترحات

خرجت الباحثة بمقترحات للبحث:

١.فاعلية الدلالات الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة وانعكاسها على رسوم نتاجات طلبة التربية الفنية.

٢.اليات المتحول التقني في فنون ما بعد الحداثة وانعكاسها على رسوم طلبة كلية الفنون الجميلة.

3.جماليات السمات الفنية للفن المعاصر وتمثلاتها في رسوم طلبة التربية الفنية.

المصادر

1. ابـن منظـور ، جمـال الـدين بـن مكـرم الانصـاري : لسـان العـرب ، ج 5 ، الـدار المصـرية للتـأليف والترجمـة، طبعـة مصـورة عـن طبعـة بـولاق، 1996. .
2. احمـد العايـد، وآخـرون: المعجـم العربـي الإسـلامي للمنضـمة العربيـة والثقافـة والعلوم١٩٩٨.
3. جـان بـارتليمي :بحـث فـي علـم الجمـال ت :أنـور عبـد العـزي، منضـمة الوفـاء، مؤسسه فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة (1970).
4. الجبـوري، محمـد محمـود الجيـار: الشخصـية فـي ضـوء علـم الـنفس، وزارة التعلـيم العـالي والبحـث العلمـي، جامعـة صـلاح الـدين، كليـة التربيـة، مطبعـة دار الحكمة، بغداد، 1990.
5. الراغـب الاصـفهاني ، ابـو القاسـم حسـين بـن محمـد : المفـردات فـي غريـب القـران ، تحقيـق : محمـد سـيد كيلانـي ، دار المعرفـة للطباعـة والنشـر ، بيروت.
6. الزمخشـري ، ابـو القاسـم ، جـار الله ، محمـود بـن عمـر الخـوارزمي ، (ت 538 هـ) : الكشـاف عـن حقـائق التنزيـل وعيـون الاقاويـل فـي وجـوه التأويل، شركة ومطبعة البابي الحلبي واولاده ، 1984 ، ج 3.
7. سـيبويه (١٤٨هـ- -١٨٠هـ) وهـو عمـر بـن عثمـان بـن قنبـر الحـارث للولاء أبو البشـر الملقـب بـن أحمـد ففـاق هـو صـنف كتابـه المسـمى سـيبويه فـي النحو، 1983
8. شـاكر عبدالحميـد : العمليـة الإبـداعي فـي فـن التصـوير، سلسـله عـالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،١٩٨٧
9. العروسـي ، مـوليم : الفضـاء والجسـد ، منشـورات الـرابط ، الـدار البيضـاء ، 1996 .
10. علـم الدلالـة بـين النصـر والتطبيـق، أحمـد نعـيم الكـركيين المؤسسـة الجامعية، بيروت، ١٤١٣ه،١٩٩٣م.

11. العيسوي، عبد الرحمن محمد، سيكولوجية الطفولة والرسوم في دور المراهقة، بيروت، دار النهضة العربية- 1997.

12. كتاب التعريفات: تأليف على بن محمد الجرجاني،(ت 816هـ) تحقيق عبدالمنعم الحفني، دار الرشاد القاهرة١٩٩١.

13. لسان العرب جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابي القاسم بن منصور، ت :٧١١هـ)، طبعه دار المعارف القاهرة، 1999..

14. معجم المقاييس في اللغة، تأليف ابي الحسين أحمد بن فارس بن زكريات٣٩٥ه تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر بيروت، الطبيعة الثانية،١٤١٨هـ١٩٩٨.

15. مونرو ، توماس : التطور في الفنون، ت : محمد علي ابو درة واخرون ،الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1972، ج 2.

16. ستولينتز: النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفيه ترجمه فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، ١٩٨٠.

17. فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، /دار لفين للنشر، ميلانو، ١٩٨٢.

18. مير لو بونتي: المرئي ولا مرئي، تر سعاد محمد خضر، مراجعة نيقولا داغز، بغداد دار الشؤون والثقافة العامة ١٩٨٧.

19. شاكر عبد الحميد: التفضل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني علم المعارف لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠١.

20. ستروك جون: البنيوية وما بعدها، من ليفي ثتراوس البدريدا، محمد عصفور، الكويت المجلس الوطني للثقافة والآداب، سلسلة عالم المعارف ١٩٩٦.

21. حكيم راضي: فلسفة الفن عن سوزان، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٨٦.

22. الزبير محمد: الرمزي في الفن، شبكة الفنون ٢٠٠٨ www.fnon.het

23. اميـــرة حلمـــي: فلســـفة الجمـــال أعلامهـــا ومـــذاهبها، دار قبـــاء للطباعـــة والنشر والتوزيع القاهرة، ١٩٩٨.

24. وائل بركات: مفهوم بنية النص، دار الطباعة والنشر،١٩٩٦.

25. هـــاوزر ارنولـــد: الفـــن والمجتمـــع عبـــر تـــاريخ، ترجمـــة: فـــؤاد زكريـــا، بيروت مؤسسه العربية للدراسات والنشر ،١٩٨١.

26. نهيل نزال. مانيه ادورد ١٨٣٢-١٨٨٣ الموسوعة العربية.

27. يحيـــى مصـــطفى: القـــيم التشـــكيلية قبـــل وبعـــد التعبيريـــة، دار المعـــارف، مصر،

28. نيـو مـاير، سـاره: الفـن الحـديث، مـيس يونـان، سلسـلة الفكـر المعاصـر، مكتبة المصرية، القاهرة.

29. بهنسـي عقيـق: الفـن الاوربـي عـن عصـر النهضـة وحتـى الرائـد اللبنـاني، المجلد الثاني، 1982.

(ملحق بحوث المؤتمر العلمي الثاني لكلية الفنون الجميلة

الذي إقيم يومي 4 _ 5 /اذار/2024)

(التحولات الجمالية والمتغير التقني في مسلسلات الرسوم المتحركة)

The Aesthetic Transformations and Technological Variables in Animated Series

الدكتور محمد سمير محمد

تدريسي في كلية الفنون الجميلة _ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية _ جامعة ديالى

بحث مشارك ضمن المؤتمر العلمي الدولي الثاني /كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط 2024

Dr. Mohammed Sameer Mohammed

Teaching at the College of Fine Arts - Department of Cinema and Television Arts - University of Diyala

009647702938854

dr.mohammed.sameer.iq@gmail.com

ملخص البحث

غالبا ما تُصنف أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة بفئة عمرية معينة تعكس محتواها وطريقة تصميمها الشكلي وملائمتها للجمهور المستهدف، فمثلا هنالك أفلام ومسلسلات تستهدف الأطفال وتكون مصممة لهم من حيث المحتوى والتوجيه، وفي الآونة الأخيرة نرى تطوراً كبيراً مع التقدم التكنلوجي،وهنالك أفلام ومسلسلات رسوم متحركة حققت نجاحاً كبيراً تجاوز وعي وادراك الفئات العمرية التي كانت تُحدد سابقا، أي أفلام ومسلسلات تستهدف فئة عمرية أكبر، مثل الشباب و البالغين وتكون موجهة إليهم، من خلال القصص أو المواضيع التي تتناسب مع اهتماماتهم، وتحتوي على مشاهد أو مواضيع أكثر تعقيدًا أو جدية، اذ أصبحت أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة مطلب فني يسعى لمشاهدته من جميع الفئات العمرية، ودخل هذا النوع الفني في تنافس كبير من حيث عدد المشاهدين وارباح شباك التذاكر، وذلك لتنوع نتاجها وزيادة جمهورها بسبب المتغيرات التقنية والقيم الجمالية التي تواكب هذا العصر، وفي هذاعام 2019 في Top Box Office احتلت أفلام الرسوم المتحركة مراكز الصدارة الستة الأولى في شباك التذاكر، وكما هو معروف ان السينما صناعة وفن وتجارة، ويقاس نجاح أي فيلم بنسبة العائدات المالية من شباك التذاكر، ويحدد الباحث عدد من أفلام الرسوم

المتحركة التي حققت اعلى الإيرادات بسبب متغيراتها التقنية وتمظهراتها الجمالية، وهي تنافس الأفلام الروائية في سنة 2019، ومن هذه الافلام:

المرتبة الأولى لفيلم: Avengers: Endgame
المرتبة الثانية لفيلم: The Lion King
المرتبة الثالثة لفيلم: Toy Story 4
المرتبة الرابعة لفيلم: Captain Marvel
المرتبة الخامسة لفيلم: Spider-Man: Far From Home
المرتبة العاشرة لفيلم: The Hidden World

الكلمات المفتاحية: سينما – تلفزيون – متغيرات تقنية – تحولات جمالية – مسلسلات – رسوم متحركة

Abstract:

Animated films and series are often classified by age category, reflecting their content, design style, and suitability for the target audience. For example, there are films and series designed specifically for children in terms of content and direction. Recently, with technological advancements, we have seen significant developments. There are animated films and series that have achieved great success beyond the awareness and understanding of the age groups previously defined. These films and series target an older audience, such as youth and adults, and are directed towards them through stories or topics that match their interests. They contain more complex or serious scenes or themes. As a result, animated films and series have become an artistic demand sought after by all age groups. This genre has entered into intense competition in terms of the number of viewers and box office revenues due to the diversity of its production and the increase in its audience due to

technological changes and aesthetic values that keep pace with this era.

In 2019, animated films occupied the top six positions in the Top Box Office. As is well known, cinema is an industry, art, and commerce, and the success of any film is measured by the financial returns from the box office. The researcher identifies several animated films that achieved the highest revenues due to their technological variables and aesthetic manifestations, competing with live-action films in 2019. These films are:

1. **Avengers: Endgame** (Ranked 1st)
2. **The Lion King** (Ranked 2nd)
3. **Toy Story 4** (Ranked 3rd)
4. **Captain Marvel** (Ranked 4th)
5. **Spider-Man: Far From Home** (Ranked 5th)
6. **The Hidden World** (Ranked 10th)

Keywords:

Cinema -Television - Technological Variables - Aesthetic Transformations- Series - Animation

(الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث

هناك علاقة جدلية بين التحولات الجمالية والمتغير التقنية، فالتقنية تؤثر بشكل مباشر على الشكل في المنجز الفني عموما وافلام ومسلسلات الرسوم المتحركة على وجه الخصوص، بسبب ان طبيعة الصناعة تؤثر في طبيعة تناول القصص او الاحداث وكيفيات تجسيدها او التعبير عنها صوريا، وكذلك صناعة الشخصيات وكذلك جميع

التفاصيل التي يمكن تحديدها بوصفها بناء شكلي متكامل داخل الصورة المتحركة، لذا تتبع الباحث تاريخ أفلام الرسوم المتحركة ومسلسلاتها وكذلك تأثير التقنية في احداث تحول كبير في صناعة الأفلام والمسلسلات ونوعيتها وكذلك شكلها بما يستحدث به من سمات أساسية لم تكن موجودة سابقاً، ويتطور باستمرار بفضل التقنية التي تؤثر على عناصر الشكل والقيم الجمالية، وهذا ما يجعله فن متنامي لا يستقر على تقنية او طبيعة عمل معين.

ان طبيعة التعامل مع أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة لا يقل أهمية عن باقي الاشكال الفنية في الخطاب الصوري سواء أفلام روائية او مسلسلات تلفزيونية درامية او أفلام وثائقية، الا ان أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة لها فضاء خاص بها نتيجة اعتمادها على تقنيات تختص بها و تعتبر فن متكامل يمتلك الخصوصية، نهضت على اعتاب اشكال فنية أخرى مثل فن (الكومكس) او فن (الانمي) الياباني وغيره من الفنون التي مثلت عمق تقني وشكلي لأفلام الرسوم المتحركة، وهذا ما جعل من أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة تمتلك شخصيتها الخاصة وادواتها الإبداعية،لذا وبعد مشاهدة العديد من أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة وكذلك قراءة الادبيات المرتبطة بتاريخ وتطور التقنيات المرافقة لصناعة أفلام الرسوم المتحركة، توصل الباحث الى تحديد مشكلة بحثه في التساؤل الاتي:

ما هو المتغير التقني وتمظهراته الجمالية في أفلام الرسوم المتحركة المعاصرة ؟

ثانياً: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يبحث في دراسة العلاقة المتبادلة بين المتغير التقني بوصفه العصب الأساس في ظهور هذا الفن (الرسوم المتحركة)، وبين التحولات الجمالية التي تنتجها التطورات التقنية، بالإضافة الى أهميته لطلبة الفنون الجميلة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، كذلك العاملين في مجال الفن السينمائي.

ثالثاً: أهداف البحث.

يهدف الى ما يلي:

معرفة مستويات التحولات الجمالية والمتغير التقني في أفلام الرسوم المتحركة المعاصرة، والكشف ايضا عن التقنيات الرقمية المعاصر في صناعة أفلام الرسوم المتحركة.

رابعاً: حدود البحث.

الحد الموضوعي: مسلسلات الرسوم المتحركة.

الحد المكانـــــي: المسلسلات العالمية.

الحد الزمـــــاني: 2021.

خامساً: تحديد المصطلحات.

التحولات:

لغةً: كل شيء حال بين اثنين، يقال: هذا حوال بينهما، أي: حائل بينهما، فالحاجز والحجاز والحول يجري مجرى التحويل، وحال الشيء يحول حؤولا في معنيين، "يكون تغييرا ويكون تحويلا والحائل: المتغير اللون رماد حائل، ونبات حائل وحولت كسائي إذا جعلت فيه شيئا ثم حملته على ظهري، والاسم: الحال والحائل: كل شيء يتحرك من مكانه، أو يتحول من موضع إلى موضع، ومن حال إلى حال" (الخليل، 1993، ص298)، وحال عن العهد حؤولا: انقلب، وحال لونه، أي تغير واسود، عن أبى نصر، وحال إلى مكان آخر، أي تحول. وحال الشخص، أي تحرك. وكذلك كل متحول عن حاله"(اسماعيل، 1987، ص1679).

ويشير (ولفلن) إلى إن "هناك احتمالان لحدوث التحولات الدورية في الفن وما يتصل بالفن من وسائل معرفة فالاحتمال الأول، هو أن يحدث التغير في إشكالية المعرفة نتيجة لتطور داخلي أي إن بعض أشكال الإدراك الحسي لها وجود سابق بحيث تشكل إمكانيات معينة، والاحتمال الثاني أن يحدث التحول نتيجة ظروف ودوافع خارجية"(توماس، 1971مـ، ص66)،هنا يؤكد ان التحول يعمل على تحول مضمون وشكل فالأول يتعلق بالأفكار والمعالجات أي (السيناريو) والثاني يعمل على الشكل والأدوات والبرمجيات الرقمية هي التي تحدد الآن نوع الشكل في فن الرسوم المتحركة المعاصر.

أما الدكتور محمد الكناني فيعطي تعريفاً لمصطلح التحول "بأن الجذر الاصطلاحي لمفهوم التحول يؤكد على إن التحول، تغيير يلحق بالأشياء وهو قسمان تحول في البنية العميقة وتحول في المظاهر، فالتحول في جوهر الشيء هو حدوث صورة مغايرة جديدة، تعقب الصورة الأولى كتحول الماء بالتحليل إلى أوكسجين وهيدروجين، والتحول في

ظاهر الشيء تغير مظهره من حال إلى حال"(محمد جلوب، 2004، ص139)، والباحث يتبنى تعريف الدكتور محمد الكناني ....

(التحولات) اجرائياً:

هي التحولات التيتسعى الى حدوث شكلاً جديداً في الرسوم المتحركة لزيادة جاذبيتها لجمهورأوسع، من أجل تحقيق بنى فكرية متنوعة واتساع دائرة التكوين الجمالي.

(الاطار النظري)

المبحث الأول: التحولات الجماليةللرسوم المتحركة.

ان خصوصية اشتغال التحولات الجمالية في الرسوم المتحركة يأتي من تصور وتتبع الباحث عمليا وتاريخيا للرسوم المتحركة، وكما هو معروف ان الفن السينمائي قد بدأ فن للرسوم المتحركة وتطور ليغدو فنا روائيا وهو الان يقترب من العودة ليكون فن رسوم متحركة ولكن بمتغيرات تقنية جديدة تختلف عما كانت عليه في التقنيات الكلاسيكية، وفي الأربعينات من القرن العشرينتحولت الرسوم المتحركة من السينما الى التلفزيونية،وأصبحت أجهزة التلفزيون المنزلية أكثر شهرة واصبحت وسيلة فعالة،وأطلق عليها اسم (المربي الثاني) في الأسرة نظراً للوقت الطويل الذي يقضيه الأطفال أمامه، ودخلت الرسوم المتحركة على اثر انفصال مجموعة من فناني الرسوم المتحركة من شركة ديزني وأسسوا تجمعا "(اتحاد أصحاب الإنتاج الأمريكي) كانوا يرفضون أسلوب الواقعية الطبيعية التي تعمل به والت ديزني، ويركزون على المسطحات اللونية"(M.KEITH BOOKE، 2006، p46) تماشيا مع الاتجاهات التشكيلية الحديثة آنذاك، وبهذا الأسلوب تبين انخفاض التكاليف الإنتاجية وانعكس سلباً تأثيرات هذا الأسلوب على الأداء، لكنه ساعد على انتشار الرسوم المتحركة في جميع دول العالم، وادى هذا الانخفاض في تكاليف الإنتاج الى نجاح الإنتاج التلفزيوني من الرسوم المتحركة لبرامج الأطفال، أدت الرسوم المتحركة دورا بارزا في الثقافة الشعبية الأميركية بعد انطلاق التلفزيون الملون إلى الحياة الأمريكية في عام 1951، وأصبح عنصرا هاما منذ ذلك الحين يستهدف معظم صغار السن(للأطفال) بعدها امتدت للبالغين أو جمهور مختلط ، وهذه البرامج غالبا ما كانت تبث في أيام وأوقات محددة وخاصة وقت الذروة، ومن المسلسلات التلفزيونية الكارتونية الأكثر شهرة آنذاك (فلينستونس- Flintstones) الذي ينطوي على مواقف هزلية "بث الحلقة الأولى من The

Flintstones يوم الجمعة، 30 سبتمبر 1960، على تلفزيون ABC "(M.KEITH BOOKE، 2006، p47)ليكون أول مسلسل كارتوني، والمسلسل الأخرالذي أخذ صداه (عائلة سيمبسون- The Simpsons) من أعظم 50 شخصية كرتونية، بدأ البث في شهر أبريل عام 1987 "واصبحوا في وقت لاحق أهم عائلة تلفزيونية في تاريخ البث الأمريكي"(M.KEITH BOOKE، 2006، p3)وبالتالي استطاع التليفزيون جذب انتباه الجمهور بعيداً عن الرسوم المتحركة المعروضة في دور العرض.

لما كانت الرسوم المتحركة مجالا للتفاعل وتجسيد مخيلة العقل البشري في مختلف العوامل الفنية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، أخذت التكنلوجيا على عاتقها تطوير هذا الفن في مختلف مفاصلة كلا بحسب الاختصاص، وتحديدا في عصر التقنيات الرقمية الذي قدم لهذا الفن مرونة واسعة في التحكم والتجسيد لتحقيق المتخيل وخاصة في الخطاب السينماتوغرافي، بدأ "الكومبيوتر يحتل مركز الصدارة في حقل السينما والتلفزيون ولم يقتصر على المختصين بل امتد للهواة لكن بفارق النتيجة، أدى الى الدمج بين التقنية والفن"(Angie، 2007، p22)، فدخول تقنيات الرسوم عملت على تغيير رؤية الفنان وتوسع تلك الرؤيا والطموح في الشكل الفني التي أثرت في تغير طرق التعبير الفني.

التحولات الجمالية في العصر الرقمي:

الفن الرقمي (Digital Art) [*] وهو شكل تعبيري جديد يُنتج بواسطة الحاسوب ظهر في نهايات العام 1960 وبدايات العام 1970، ويطلق هذا المصطلح على الأعمال الفنية التي توظف التكنلوجيا الرقمية بشكل أساسي في إنجاز العملية الإبداعية، وظهركاتجاه فني امتداد لانتشاره و لتوافر أجهزة الكومبيوتر في متناول الجميع فضلا عن توافر البرمجيات الفنية الرقمية في المونتاج والكاميرات الرقمية والصوت الرقمي والضوء واللون الرقمي والرسم الرقمي والنحت الرقمي، التي تُعد إحدى المكونات الأساسية للفن الرقمي، فالرسوم المتحركة الرقمية هي احدى مخرجات الفن الرقمي والتي تتضمن الإعمال الرقمية ذات المعالجات الفنية المتداخلة والمتراكبة ثلاثية الإبعاد

[*] (Digital Art): هو مصطلح يستخدم لوصف الفن الذي يتم صنعه أو تقديمه باستخدام التكنولوجيا الرقمية، أول استخدام لمصطلح الفن الرقمي في أوائل الثمانينيات عندما ابتكر مهندسو الكمبيوتر برنامج رسم استخدمه الفنانHarold Cohenوهي آلة روبوتية مصممة لعمل رسومات كبيرة معروفة باسم AARONمنذ هذه الغزوة المبكرة للذكاء الاصطناعي. ينظر: ANNA BENTKOWSKA،HISTORYARTDIGITAL، London UK، 2005، 102.

والبعد الرابع الذي يمثل الحركة ذات التجسيمات التفاعلية، "إن التكنولوجيا الحديثة قد أضافت إمكانيات جديدة للإنسان لم تكن موجودة من قبل مما ضاعف من قدرة الإنسان على الإبداع الفني وأضافت فنوناً جديدة مثل فن الكومبيوتر والفن الرقمي، وأسهمت الأدوات الجديدة في اكتشاف صور وأشكال من الجمال"(رمضان، 2000، ص256).

المبحث الثاني: المتغير التقني والجمالي في مسلسلات الرسوم المتحركة.

تغيرت تقنيات الرسوم المتحركة بشكل كبير مع التقدم التكنولوجي، من الرسومات ثنائية الأبعاد إلى الرسومات ثلاثية الأبعاد، ثم استخدام التقنيات المتقدمة مثل CGI (الرسوم المتحركة بالكمبيوتر) والرسوم المتحركة بالحركة (Motion Capture)،هنا سوف يركز الباحث على مجمل المتغيرات التقنية:

1-تقنيات الرسم والتصميم:تطورت التقنيات والأساليب الجمالية والأدوات المستخدمة في إنتاج الرسوم واصبحت أكثر ثراءً وإثارة من الناحية المرئية لأنها تطورت بالفعل إلى نوعها الخاص من الصور النمطيةالى تطور الرسم والتصميم من خلال الخطوط والألوان والتفاصيل واستخدام الظل والإضاءة ودخلت في " ألعاب الفيديو ثلاثية الأبعاد والتي كان لها أيضًا دور في تشكيل وترسيخ هذا الإهتمام الناتج من الكمبيوتر، خاصة بين المشاهدين الصغار"(Angie jones، 2007، p22)وثراء لـ 3Dالذي يكمن التحكم فيه وبناء جميع تفاصيل الصورة.

2- تغيرات الشخصيات والعوالم:هناك تغيرات في شخصيات الرسوم المتحركة من حيث الشكل والطابع وسمات الشخصية، مقارنة بين شخصيات الرسوم الكلاسيكية والشخصيات في الإنتاجات الحديثة، بما في ذلك التغيرات في التصميم والعمق النفسي للشخصيات، وتطور تعبير الشخصيات وتحركاتها عبر الزمن، بما في ذلك استخدام تقنيات التحريك الجديدة والمتقدمة.

3-تطور تقنيات الرسم والتحريك:

أ- الرسوم المتحركة بالحاسوب (CGI):تعتمد هذه التقنية على استخدام الحواسيب لخلق الرسوم المتحركة. يتم إنشاء النماذج الثلاثية الأبعاد للشخصيات والمشاهد والكائنات باستخدام برامج خاصة.

ب- التقنيات الثلاثية الأبعاد (3D): تسمح للرسوم المتحركة بأن تبدو أكثر واقعية وعمقاً من الرسوم ثنائية الأبعاد. تتطلب هذه التقنية استخدام النماذج الثلاثية الأبعاد والتحريك الحقيقي للكائنات والشخصيات.

ج-تقنيات التحريك (Animation Techniques):تشمل هذه التقنيات مجموعة متنوعة من الأساليب، لإعطاء حركة للشخصيات والكائنات في الرسوم المتحركة، مثل "التحريك باليد، والتحريك بالحاسوب، والتحريك بالواقع المعزز"(Lance Flavell، 2010، p48).

اذ نجد هناك مجموعة واسعة من التقنيات المستخدمة في مجال الرسوم المتحركة، لخلق الأفلام والمسلسلات الرسومية واضفاء الطابع الجمالي لها، عل سبيل المثال في المسلسل التلفزيونيالرجل العنكبوت (Spider-Man: The Animated Series) ثمة مقارنه للنمط الفني، لمعرفة أساليب الرسم والشخصيات بين الاصدارين القديم الذي انتج عام (1994) وبين مسلسل الرسوم المتحركة التي انتجت عام (2017) للحصول على فهم جيد، لكيفية تطور هذه السلسلة الشهيرة عبر العقود وتحولاتها الجمالية، كما موضح ادناه بالصورة:

(Spider-Man: The Animated Series) انتاج 1994

(Spider-Man: The Animated Series) انتاج 2017

نلاحظ استخدام التقنيات الرقمية والرسوم المحسنة بالحاسوب،للشخصيات والعوالم المحيطية التي تعطي انطباعالواقعية وتفصيلًاتها، يبدو أن توجه مجموعةمارفل الجديد في صناعة الأفلام قد بدأ يؤتي ثماره، من خلال إعادة إنتاج الأفلام القديمة الرائجة إلى أفلام حية حقيقية ثلاثية الأبعاد الجديدة، فهم يبثون حياة جديدة في أفلامهم، وعندما نقارن بين النتاجين نجد هنالك تحولات جمالية عالية على مستوى بنية الصورة وتفاصيلها المجسمة.

ان تقدم التكنلوجيا على البنى الفنية الكلاسيكية في الرسوميات الرقمية قد يودي الى اختزال فريق العمل الميداني ومساعديه ويقتصر على اشخاص معينين يمتلكون المهارة الرقمية البرمجية في تحقيق رؤاهم الفنية الفكرية لصالح العمل الفني، لان عملية انتاج الرسوم المتحركة هي عملية تأزر وتعاضد مجموعة روى فكرية إبداعية لتحقيق المنجز، من خلال صياغة مجموعة من الآراء والافتراضات لشخصيات اوبيئات معينة بالتعاون مع المخرج واللجوء الى التجريب ومن ثم الانتقال الى الإنتاج، وبالتوازي مع ذلك التطور "هنالك تطوراً في مجال القصص والتنوع"(Adam، 2001، p21)، حيث يتم تقديم قصص أعمق وأكثر تعقيداً تستهدف جمهوراً متنوعاً من مختلف الأعمار والاهتمامات لان جميع التخيلات والروئ الفنية للمخرج يمكن تنفيذها.

مؤشرات الإطار النظري:

1- جودة الصورة المرسومة حاسوبيا ثلاثية الابعاد تعطي تفاصيل أكثر دقة وحيوية في عالم الرسوم المتحركة.
2- تعابير الوجه وحركات الجسم أكثر واقعية ومعبرة للشخصيات الرسومية، مما يعزز قدرتها على التواصل والتفاعل مع الجمهور.
3- تسهم تقنيات الإنتاج الرقميةبالحاسوب (CGI)في إضافة أبعاد جديدة للصورة وزيادة واقعيتها وجاذبيتها البصرية.

(إجراءات البحث)

أولا: منهج البحث

أعتمد الباحث في إنجاز بحثه الحالي على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل الوصفي، والذي يعرف بانه "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره"(أبو طالب، 1990، ص100)، ويوفر هذا المنهج الإجراءات البحثية المناسبة لفحص العينات والوصول الى النتائج المتوخاة.

ثانياً: مجتمع البحث:

تم تحديد مجتمع البحث للفترة الزمنية 2021، وبفضاء يشمل النتاجات التلفزيونية العالمية، فضلا عما يرتبط بموضوع المتغير الجمالي التقني فيالرسوم المتحركة، وبسبب سعة مجتمع البحث وامتداده زمانيا ومكانيا، فقد تم اختيار عينة بحث قصدية للبحث.

ثالثا: عينة البحث:

لقد حدد الباحث عينة قصدية، وهو المسلسل الأمريكي (Monsters at Work)، اخراج: ، سنة الإنتاج: 2021.

رابعاً: أداة البحث:

اعتمد الباحث مجموعة من المؤشرات التي ستكون أدوات التحليل، وعلى النحو الاتي:

1- جودة الصورة المرسومة حاسوبيا ثلاثية الابعاد تعطي تفاصيل أكثر دقة وحيوية في عالم الرسوم المتحركة.
2- تعابير الوجه وحركات الجسم أكثر واقعية ومعبرة للشخصيات الرسومية، مما يعزز قدرتها على التواصل والتفاعل مع الجمهور.
3- تسهم تقنيات الإنتاج الرقمية بالحاسوب (CGI)في إضافة أبعاد جديدة للصورة وزيادة واقعيتها وجاذبيتها البصرية.

خامساً: وحدة التحليل

لابد من اختيار وحدة تحليل ثابته يرتكز عليها ويعتمدها أو يستخدمها عند عملية التحليل، وهذه الوحدة ينبغي لها إن تكون محددة وواضحة المعالم، وقد اعتمد الباحث (اللقطة السينمائية) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينة البحث.

سادساً: تحليل العينة

اسم المسلسل:Monsters at Work

اخراج: روب ماشيل

مونتاج:دان مولينا

انتاج: ديزني للرسوم المتحركة التلفزيونية

انتاج: 2021

ملخص المسلسل:

هو مسلسل رسوم متحركة يستكمل قصة فيلم "شركة المرعبين المحدودة"، يأخذ المسلسل المشاهدين في رحلة جديدة داخل عالم الوحوش الطريفة والمثيرة، يتبع المسلسل مغامرات تايلر توسكمون،الذي يحلم بأن يصبح مخيفًا مثل بطله سليكي،وعندما يتم تعيينه في قسم المنتجات، يجد نفسه في مواجهة تحديات جديدة وفرص لاكتشاف ما يجعله فعلاً (مخيفًا)، مع مساعدة من أصدقائه وزملائه في العمل، يتعلم تايلر قيم الصداقة والعمل الجماعي، وكيفية التأقلم مع التغييرات في الحياة والتحولات في العمل، يتم تقديم سلسلة من المغامرات الكوميدية والمواقف المثيرة التي تجعل المسلسل ممتعًا ومشوقًا للمشاهدين من جميع الأعمار.

بالإضافة إلى ذلك، يعود بعض الشخصيات المألوفة من الفيلم الأصلي، مثل مايك وازاوسكي وسليكي، بالإضافة إلى شخصيات جديدة تضيف الكثير من الحيوية والإثارة إلى القصة.

المؤشر الأول:جودة الصورة المرسومة حاسوبيا ثلاثية الابعاد تعطي تفاصيل أكثر دقة وحيوية في عالم الرسوم المتحركة.

جودة الصورة في مسلسل (Monsters at Work)في جميع الحلقات عالية الجودة، حيث أنه يعتمد على تقنيات الرسوم المتحركة الحديثة ثلاثية الأبعاد(3D) ، والتي تسمح بإنتاج صور نابضة بالحياة وغنية بالتفاصيل، حيث عمل المخرج (روب ماشيل) على توظيف برمجيات رسومية ذات مخرجات عالية الدقة، ليكون التصميم الرسومي للشخصيات والعوالم واقعيًا ومفصلًا، مع تفاصيل دقيقة في استخدام ألوان زاهية، يُنتظر أيضًا أن تكون الحركة سلسة وطبيعية، مما يسهم في تعزيز جودة الصورة وإضافة الواقعية للمشاهد، فمثلا نرى في الحلقة الثانية دقيقة رقم 6:45نلاحظ دقة الصورة ورونقها من ناحية تجسيم الشخصيات الغرائبية واكسائها والبيئة المحيطة والألوان الزاهية كما موضح في الشكل الاتي:

ان جودة الصورة في الرسوم المتحركة تعتمد على ميزانية الإنتاج والموارد المتاحة، لكن بشكل عام، يمكن أن نتوقع أن تكون جودة الصورة في(Monsters at Work) مرتفعة، مما يوفر تجربة مرئية ممتعة ومشوقة للمشاهدين.

المؤشر الثاني:تعابير الوجه وحركات الجسم أكثر واقعية ومعبرة للشخصيات الرسومية، مما يعزز قدرتها على التواصل والتفاعل مع الجمهور.

تطوير تعابير الوجه وحركات الجسم للشخصيات الرسومية في مسلسل(Monsters at Work) يعد جزءًا هامًا من تحسين جودة الرسوم المتحركة وجعل تجربة المشاهدة أكثر واقعية وممتعة، و تعتبر هذه العوامل جوانب حيوية لتعزيز التواصل والتفاعل بين الشخصيات والمشاهدين،حيث عمل المخرج (روب ماشيل) على توظيف بعض الأساليب التي قد تساعد في جعل تعابير الوجه وحركات الجسم في مسلسل(Monsters at Work) أكثر واقعية ومعبر كما في اللقطة الاتية في الحلقة الثالثة دقيقة رقم 13:10:

1. **التنوع في التعابير الوجهية:** عمل المخرج (روب ماشيل)على تحقيق تعابير وجهية معبرة من خلال استخدام مجموعة متنوعة من التعابير الوجهية، مثل التعبيرات السعيدة، الحزينة، الغاضبة، الخائفة، وغيرها بحسب المواقف والمشاعر التي تعيشها الشخصيات.

2. **الانتباه إلى التفاصيل الدقيقة:** نرى حركات الوجه والعيون دقيقة ومتقنة، مما يعني الانتباه إلى التفاصيل الدقيقة مثل حركة الحاجبين، وإنفاح العيون، وتشكيل الفم، وغيرها من التعابير الدقيقة.

3. **استخدام تقنيات التحريك المتقدمة:**استخدام المخرج (روب ماشيل) تقنيات التحريك المتقدمة مثل التقنيات الحسابية لتوليد حركات أكثر نعومة وواقعية، والتي تساعد في جعل تعابير الوجه وحركات الجسم أكثر طبيعية.

4. **الاهتمام بالتفاصيل العامة للجسم:** اهتم المخرج (روب ماشيل)بحركات الجسم لتكون متناسبة مع التعابير الوجهية، والتي يمكن أن تساهم في تعزيز التواصل غير اللفظي وتعبير الشخصيات عن أنفسهم.

من خلال تنفيذ هذه العوامل بشكل متقن ومنسجم، يمكن تعزيز واقعية ومعاناة شخصيات مسلسل(Monsters at Work)وجعلها تتفاعل بشكل أكبر مع المشاهدين.

المؤشر الثالث:تسهم تقنيات الإنتاج الرقميةبالحاسوب (CGI) في إضافة أبعاد جديدة للصورة وزيادة واقعيتها وجاذبيتها البصرية.

تقنيات الإنتاج الرقمية بالحاسوب (CGI) تساهمت بشكل كبير في إضافة أبعاد جديدة للصورة وزيادة واقعيتها وجاذبيتها البصرية في مسلسل(Monsters at Work) والاستفادة من كل هذه العوامل لخلق عالم ملون ومثير يجذب الجمهور ويجعله يشعر وكأنه جزء من القصة، بحيث نرى في الحلقة الثالثة في الدقيقة 14:47 التفاعل الكبير بين الشخصيات والتفاصيل الدقيقة كما موضح في اللقطة الاتيه.

1. **تفاصيل دقيقة:** اتاحت تقنية CGI إمكانية للمصمم من إنشاء تفاصيل دقيقة إلى الصورة، مما يجعل الشخصيات والعوالم تبدو أكثر واقعية وملمسًا،من خلال اتقان تصميم الشعر والملابس والبيئات والخلفيات بتفاصيل دقيقة تعكس الواقعية.
2. **حركة طبيعية:**ساعدت تقنية CGI المخرج على تحقيق حركة طبيعية وواقعية للشخصيات والأجسام. يمكن تصميم الحركات بدقة فائقة، مما يعطي انطباعًا للمشاهد بأن الشخصيات حقيقية وتتفاعل بشكل طبيعي مع البيئة من حولها.
3. **إضاءة وظلال متقنة:** استخدم المخرج التقنيات الرقمية باحترافية عالية لتحسين إضاءة الصورة وتطبيق الظلال بشكل دقيق، مما يخلق تأثيرًا واقعيًا ومثيرًا للجو والمزيد من العمق في المشاهد.
4. **تأثيرات بصرية:** استخدام CGI المخرج لإضافة تأثيرات بصرية مذهلة مثل الانفجارات، والأمطار، والنيران، والتحولات السحرية، وغيرها. هذه التأثيرات تعزز جاذبية المشاهد وتضيف عمقًا إلى القصة والإثارة للمشاهدين.

باستخدام هذه التقنيات بشكل متقن ومتناسق، يمكن لمسلسل(Monsters at Work)أن يخلق عالمًا مدهشًا ومليئًا بالحيوية، يجذب الجمهور ويجعله يشعر وكأنه جزء من القصة.

(النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج

1- هنالك تطورًا واضحًا في جودة الرسوم والتصميمات عبر الزمن بفضل تقنيات الرسم والتصميم الحديثة التي سمحت بإنتاج صور أكثر واقعية وتفصيلًا مقارنة بالإنتاجات القديمة.
2- تحول كبير في تعابير الوجه وفاعلية الشخصيات الحركية مع الموجودات المحيطة، اضفت مزيداً من التعبير والعمق النفسي.
3- تعميق الارتباط العاطفي مع الشخصيات والقصص، من خلال استخدام تقنيات التحريك الجديدة والمتقدمة.
4- ان تطور تقنيات الحاسوب والرسوم (CGI) قد غيرت بشكل كبير عملية الإنتاج والتحريك، هذا التطور يسمح بإنتاج مشاهد أكثر تعقيدًا وديناميكية وتحقيق مستويات جودة أعلى.

ثانياً: الاستنتاجات

1- هنالك تحولات في عوالم القصةما في ذلك التغيرات في التصميم البيئي والديكورات.
2- تأثير التكنولوجيا على التحولات الجمالية في تصميم الشخصيات والعوالمبما في ذلك استخدام التقنيات الرقمية والرسوم المحسنة بالحاسوب.
3- يتضح أن التغيرات الجمالية في مسلسلات الرسوم المتحركة، ليست فقط ناتجة عن التطور التقني، بل تتأثر أيضًا بالعوامل الثقافية والاجتماعية، التي تؤثر على أساليب الإنتاج والتصميم.

(قائمة المصادر)

أولا: المصادر من الكتب العربية.

1- الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ج3، بيروت، 1993.
2- أسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، ج 4، تحـ: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، القاهرة، 1987.
3- توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي أبو درة وآخرون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج1، 1971.
4- محمد جلوب جبر الكناني، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، 2004.
5- رمضان بسطويسي، الإستطيقا والتكنولوجيا، القاهرة، دار المعارف، 2000.
6- أبو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، الموصل، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990م.

ثانياً: مصادر اللغة الاجنبية.

1- M. KEITH BOOKER, Drawn to Television PRIME-TIMEANIMATION, Printed in the United States of America, 2006.
2- Angie jones, Thinking Animation: Bridging the Gap Between 2D and CG, Printed in the United States of America, 2007.
3- Adam Watkins, 3D Animation from Models to Movies, Printed in the United States of America, 2001.
4- Lance Flavell, BeginningBlender, Printed and bound in the United States of America, 2010.
5- Robert Hoekman, Projects for Learning Animation andInteractivity, Printed in the United States of America, 2006.

دور التعريب والترجمة واللغة الانجليزية في الفنون التشكيلية : علم الجمال انموذجا

م. م. علي اسماعيل الجاف / دائرة صحة واسط

بحث مشارك ضمن المؤتمر العلمي الدولي الثاني /كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط 2024

alialjaf@yahoo.com

07801776891

الملخص:

إن الفنون التشكيلية تخضع لتأثير العلم والاكتشافات الجديدة والعصرية حيث بدأ العلماء يبحثون عن علاقة الضوء بالألوان (محسن عطية، 2006: ص. 143). وتشمل اللغات ثقافات غنية ومليئة بالأسرار العلمية، وتمثل اللغة الانجليزية احد تلك اللغات التي تساهم في تنمية وتأهيل وتطوير الموارد البشرية والقدرات والقابليات الابداعية والابتكارية، خصوصا القدرات الذهنية والعقلية، وتعد اللغة الانجليزية مفتاح الكثير من العلوم والآداب والفنون التي تعد من اهم اللغات الحديثة التي يطلق عليها لغة العلم (علا علي، 2020). وتساهم الترجمة في التأثير على الفنون والثقافة، ويمكن للعمل الفني أن يؤثر على المجتمع في تعزيز التفاهم النوعي عبر النقل والتعريب بين الثقافات والفنون المختلفة. وتعزز الترجمة والتعريب الامكانية للوصول إلى الفنون عبر تحدي اللغة للحفاظ على النتاجات الادبية والعلمية، وتطوير تقنيات واساليب فنية عصرية وجديدة. كما تساهم الترجمة والتعريب في نقل الرسائل الانسانية عبر الفنون لمد الجسور في التفاهم والتحاور والاتصال والانفتاح ايجابيا بين الامم والثقافات والحضارات والبلدان والدول والشعوب عمليا. وتعد الترجمة والتعريب اهم عوامل تعزيز الجانب والاسلوب الفني (ذكي بوت، 2023). لهذا، ان اللغة الانجليزية والترجمة والتعريب احد اركان الاعمال الفنية البارزة في التنويع والتطور النموذجي والمنافسة والتواصل عالميا، لأن اسرار الفن تكتشفها الترجمة وتنقلها اللغة بين الاجيال الفنية والثقافية والاجتماعية رياديا وابداعيا ونوعيا عبر الانسجام والاحكام الفنية ذات القيمة المثلى لاظهارمضامين الفنون الجميلة معياريا. إن الترجمة هي لعبة تحدٍ وجدٍ تضعنا أمام مرآة أنفسنا (فريد الزاهي، 2015).

المقدمة:

إن علم الجمال يساهم في اعطاء الاشياء القيمة عبر دراسة الجانب الشعوري والفني باستخدام الحواس والمعايير والاحكام التي تميز المستويات والاساليب كون الجمال يضيف الصفات والخصائص التي تمكن الانسان من الحكم بمتعة ورغبة وقابلية واستجابة واضحة لإبعاد التفكير السلبي. وتشترك احكام سائدة في تحديد الجمال منها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والاخلاقية حسب البيئة الفنية المتنوعة، ويمنح علم الجمال الارادة والادراك والسلوك مكانة جيدة في تحديد الاشكال الفنية المتنوعة التي يتبناها الشخص، لأن التفسير والتحليل الجمالي يمثل وحدة متكاملة في الحكم النهائي عبر الملاحظة والمراقبة والتقييم، وهذا ما اثبته الدراسات العصرية في مرحلة تقديم مفهوم الفن الابداعي بوصفه "الفن النقي"، بحيث يسمح باستخدام المهارة في التطبيق،خصوصا في مرحلة التقييم للأعمال الفنية. ومن ثم اصبح الفن متداخلا مع العلوم الانسانية والعلمية والصرفة بطريقة موضوعية لإظهار الاتزان والقياس والتنسيق والتنظيم والترتيب والوضوح، بينما الاشياء التقليدية والمعاصرة تحتكم إلى الاشكال المحسوسة والتجديد والخبرة الفنية والاسهام التكاملي للترجمة والتعريب واللغة الانجليزية؛ لأن اللغة الانجليزية اصبحت لغة العلوم كافة في عصرنا الحاضر. يعد الفن المرحلة الأولى في الانتقال إلى الجمال عبر الادراك الحسي والخيال النوعي والمتعة والرغبة بالتأثير النموذجي. وساهم الجمال في التبادل الموضوعي للحقائق والاحداث على الرغم من وجود التنويع والقيم بفضل الثورة الرقمية وتكنولوجيا المعلومات والتمدن العصري بوعٍ متجانس. الفن: "هو عبارة عن مجموعة متنوعة من الانشطة البشرية لإنشاء اعمال بصرية أو سمعية أو اداء (حركي)، للتعبير عن افكار المؤلف الابداعية أو المهارية الفنية." (قاموس اكسفورد، 2024). وتركز الترجمة في الفنون البصرية على ثلاث طرائق وعمليات: الترجمة المرئية وغير المرئية إلى لغة بصرية ناضجة عبر التأويل والتحويل والنقل لبلورة العمل الفني.

إن علم الجمال:"هو فرع من فروع الفلسفة الذي يطلق عليه بتسمية"نظرية القيمة أو علم الحقيقة البديهية." (Slater, 2021).

وتظهر واجهة مبنى البرثنين تفسيرا عجيبا للمثلثات الذهبية الدقيقة بصورةتلقائية، وهي تضفي على دراسة الحواس أو القيم الشعوبية المحسوسة التي تسمى بعض الاحيان احكام العاطفة أو التذوق أو الحس الفني.وبالحقيقة، ان علم الجمال مرتبط ارتباطا وثيقا بفلسفة الفن.

دراسة احوال الكلمة وتاريخها

إن اصل مصطلح "علم الجمال" هو اغريقي من مصطلح "aiaorjtikf" وتعني جمال وتم تقديمهاعن طريقالفيلسوفألكسندر جوتليب بومجارتنفي العام 1935. وتعني كلمة "الجمال": "هو العلم الذي يبين كيفية معرفة الاشياء من خلال الحواس" وقد استخدمت هذه العبارة (علم الجمال) من قبل الالمان لمدة قصيرة بعد بومجارتن، وادرج مصطلحها اللاتيني "Aesthetice،" ولكن لم تكن مستخدمة بصورة كبيرة من قبل الانجليز حتى بداية القرن التاسع عشر. توجد هناك العديد من الدراسات التي اجريت حول الموضوع التي توصلت إلى ان الدراسة تصب في تعزيز "معايير التذوق" أو "احكام التذوق" وتبعها المرادف الذي اوجده ديفيد هيوم قبل المقدمة الطويلة التي طرحت حول علم الجمال.

ماهي احكام علم الجمال؟

إن احكام علم الجمال وقيمته تعتمد بصورة واضحة على قدرتنا في التميز على المستوى الاحساسي، ويخوض علم الجمال الاسلوبي في معرفة ما هو الشيء الذي يجعل شيء ما جميلا، ورائعا، ومقرفا، ومسليا، وظريفا، وسخيفا، وممتعا، ومتظاهرا، ومتنافرا، ومتناسقا، ومملا، ومضحكا، وجيدا، ومأساويا.

ودائما ما تميل الاحكام الجمالية لتذهب إلى التميز الحسي، بينماديفيد هيوم يتحدث عن ان شهية التذوق ليست فقط القدرة في معرفة المكونات الرئيسيةفي الفن التشكيليأو شكل ما، ولكن ايضا احساسنا في الآلام والسرور التي توجه وتحرك البشر. وبالتالي ان التميز الحسي مرتبط بصورة اساسية بالقدرة في التمتع والسرور، وتعتبر المتعة بالنسبة إلى أمنيول كانت هي النتيجة عندما تكونالمتعة ناتجةمن الاحساس أو الشعور، ويصبح الحكم شيئا جميلا فيه مطلب ثالث هو: ان الشعور يبعث لنا المتعة المتحققة بمشاركة قدراتنا التفكيرية أو التكميلية العكسية. ولهذا، ان الحكم على الجمال هو شعوري واحساسي وعاطفي وعقلي والجميع في لحظة واحدة يمر بهذا الامر دوريا.

ما هي العوامل التي تدخل في الحكم الجمالي؟

يبدو الحكم على الجمال يتطلب توفير العديد من الانواع الاخرى والمسائل المختلفة، وان الاستجابات على الاشمئزاز، على سبيل المثال،تبين ان التنبؤ الشعوري مرتبط بالطرق الغريزية أو الفطرية الواضحة من التعبيرات المعلنة. وكذلك،يمثل السلوك الواضح تشابه في وضع الكمامة على الفم كشيء يعكس تصرف أو سلوك ما.

وبالنتيجة،يمكن ان يكون الاشمئزاز غالبا في مسألة ثقافية مكتسبة، كما اشار داروين، بحيث ان رؤية بقايا حساء على لحية رجلا ما يمثل شيئا مقززاللآخرين حتى لو كان الحساء نفسه غير مقزز، وربما ترتبط علاقة الاحكام الجمالية بالعواطف أو تكون شبيهة بالعواطف،وترتبط بصورة جزئية بأفعالنا الجسدية. وربما يعطينا رؤية مشهد المنظر الطبيعي الرائع ردة فعل فيها منالرهبة والخوف، المعلن والخفي معا، تظهر أو لا تظهر جسديا بوصفها زيادة نسبة ضربات القلب أو اتساع العينين. وربما تكون هذه الافعال غير الواعية جزئيا متكونة بحكمنا كالقول ان الحكم على المنظر الطبيعي انه رائعا.

وبالمثل، ربما تكون الاحكام الجمالية عرضة للشرط الثقافي في بعض المجالات والمديات، ويرى غالبا الكثيرين في بريطانيا ان فن النحت الاغريقي شيء قبيح، ولكن بعد مرور سنون على هذا الرأي، فان الجماهير الادويرية رأت ان الفنون النحتية نفسها شيء جميل، وربما يرتبط التقييم الجمالي في الرغبة. وبالتالي، ان الحكم على القيمة الجمالية يمكن ربطها بالإحكام الاقتصادية والسياسية أو القيمة الاخلاقية، وربما نحكم على سيارةLamborghiniالفاخرة بمواصفاتها على انها جميلة بسبب ان الرغبة تمثل رمزا أو نحكم عليها على انها قبيحة بسبب انها تدل على الاستهلاك المفرط في البنزين وتسيئ إلى القيم الاخلاقية والسياسية من حيث التبذير في بيئة فقيرة.

وربما تكون الاحكام الجمالية بوصفها البذرة الرقيقة ولكنيعكس داخلهامفاهيم مختلفة اخرى. وبالمثل، فان الاحكام الجمالية ربما في الاغلب تبدو على الاقل عقلية وتفسيرية جزئيا، وهي تبين ما الشيء وما يعنيه أو يرمز إليه؟

وبالنسبة لنا ان الموضوع في اغلب الاحيان يحتاج إلى الحكم المتواصل أو ما نحكم عليه بصورة مستمرة. وان اصحاب الجمال في العهد الجديد اكدوا ان الرغبة والارادة كانت دائما خاملة في التجربة الجمالية لحد تقديم الافضلية والاختبار اللذان لا يظهران مهمة الاختبار في علم الجمال كما يبدو مهما ببراءته لدى بعض مفكرين القرن العشرين.

ولهذا،ربما الاحكام الجمالية ترى الاعتماد على الاحاسيس، والعواطف، والآراء، والعقلية والفكرية، والارادة، والرغبة، والثقافة، والتفضيل، والتقسيم، وسلوك اللاوعي، والقرار الواعي والصائب، والتدريب، والغريزة، والمنطق الاجتماعي أو بعض من الاشياء المعقدة الاخرى بالاعتماد على النظرية التي يتبناها شخص ما.

هل ان الاشكال الجمالية القبيحة أو المملة نحكم عليها بالطريقة نفسها؟

إن الفكرة الرئيسية الثالثة في دراسة الحكم الجمالي هو في الية توحيدها عبر الاشكال الفنية، ويمكننا تسمية شخص ما، أوبيت ما، أو سيمفونية ما، أو عطر ما، أو برهانرياضي ما بانه جميل. أذن، ما هي الخصائص والصفات التي تمتلكها تلك الاشياء لتحصل على هذه المرتبة؟ وما هي الصفة الممكنة التي تمكنها من اثبات ان البرهان والعطر يتقاسمان الجمال في المعادلة والاحساس؟

إن التفكير الذي يجعل رسم ما جميلا ربما يكون مختلف تماما من الذي يجعل موسيقى ما جميلة، ويقودنا هذا التفسير إلى ان نقترح بأن كل شيء، بشكل فني، لديه نظامه الخاص به بالنسبة للحكم على علم الجمال. وربما ان هوية الجمال هو استجابة شرطية نشأة في ثقافة ما أو نص ما. هل يوجد هناك وحدة محددة للحكم الجمالي وهل يوجد طرق للنطق بالتشابهات الخاصة في الحديث عن البيت الجميل، والبرهان الجميل، وشروق الشمس الجميل؟ وبالمثل، يدور الان نقاش طويل عن كيفية عمل الادراك أو الفهم الجمالي أو فهم الجمال في العالم الطبيعي، خصوصا عنطريق ملاحظة ان الشكل الانساني بوصفها شيء جميل وافتراضالتمسك بالملاحظة الجمالية في الفن أو الحقائق الفنية بوصفها نموذج تعبيري يساهم في التفسير والتبرير.

علم الجمال والفلسفة الفنية

ليس غريبا ان نجد ان علم الجمال يستخدم بوصفها مرادف للفلسفة الفنية. وكذلك، ليس عجيبا ان نرى المفكرين يصرون على انهم مميزين بين هذه الميادين ذات الصلة الوثيقة.

ما هو المعيار بوصفه فن؟

ما هو افضل شيء لتعريف مصطلح "الفن" وهو موضوع فيه الكثير من السجالات والنقاشات الواسعة، وتوجد العديد من الكتب والمقالات الصحفية التي نشرت تناقش اساسيات ما نعنيه بمصطلح "الفن" وبين فيودو أدورنو في العام 1969 ان الموضوع عبارة عن شيئا بديهيا، ولا يوجد هناك شيء يخص الفن سوى البديهية أو انه موضوع لا يحتاج الى اثبات اكثر. وبالحقيقة، لا يوجد وضوح حول من لديه الحق في تعريف الفن. ويستخدم الفنانين، والفلاسفة، وعلماء النشوء البشري، والنفسين، والمبرمجين الفكرة الفنية والفن في ميادينهم كلا حسب منظوره. ويعطيه التعاريف الحركية التي لا تتشابه مع بعضها بصورة كلية. وبصورة اوسع، اصبح واضحا بأن ظاهر التعريف

الاساسي لمصطلح "الفن" قد تغير عدة مرات خلال التعاريف التي مضت تحديدا خلال القرن العشرين.

وإن الفهم الحديث الرئيس حول "الفن" هي مختصرات الفن الابداعي أو "الفن النقي" ونعني هنا استخدام المهارة للتعبير عن الابداع الفني أو اشراك الاحاسيس الفنية للجماهير أو شد الجماهير نحو احترام الاشياء "الانقى." وغالبا يعتبر الناس الموضوع بعبارة عن حرفة بدلا عن الفن إذا استخدمت المهارة بطريقة عملية بحيث ان العديد من المفكرين دافعوا عن الاشكال العملية على انها فن ذات مواضيع واسعة. وعلى سبيل المثال،اناستخدام المهارة بطريقة صناعية وفنية سيعتبر بوصفها تصميم وليس فنا في هذه الحالة، وبالعكس يمكن الدفاع عنها على انها اشكال فنية وربما تسمى "الفن التطبيقي."وإن بعض المفكرون ناقشوا الاختلاف بين الفن الجميل والفن التطبيقي لان فيهما الكثير من الاختلافاتالتي تخص الاحكام التقييمية.

وفي نهاية العام 1912 كان طبيعيا في الغرب يحدث اعترض بين الفنون يهدف إلى ابراز الجمال لانالشيء الحسي يهدف ان يكون جميلا بحيث يتحقق الناتج النهائي له هو الفن. وإن الحركات الفنية امثال إيغور سترافينسككانت تصارع ضد هذا المفهوم بان الجمال كان مركزا على الفن. وبهذا، تحقيق النجاح طبقا لما قاله آرثر دانتو: "إن الجمال قد اختفى ليس فقط من الفن المتقدم للستينيات، ولكن من الفلسفة الفنية المتقدمة من تلك السنون" وربما ان بعض الآراء امثال "التعبير" في (نظرية كروسي) أو " البيئة المضادة" في (نظرية ماكلوهان) التي يمكنها استبدال النظرية السابقة لدور الجمال.

وربما كما جاء في (نظرية كنك) لا يوجد تعريف للفن وربما بالإمكان التفكير والتأمل حول الفن على انه مجموعة من المفاهيم متداخلة بموضوعية Wihgenstcinian. وتوجد هناك طريقة اخرى تقول ان بعض "الفن" اساسا صنف من المنطق الاجتماعي على الرغم من مسايرة الفنون في المدارس والمتاحف والفنانين معها الا انه اعتبر بوصفه فن بغض النظر عن التعريفات الرسمية له. وإن هذا التعريف المتكون للفن قد تصارع عليه جورج دكي . واعتبر الكثير من الناس ان صندوق بريلو ليس بفن حتى مجيء اندي ورهوك ومارسلودوجماب الذين وضعوه في السياق الفني، على سبيل المثال،"المنصة الفنية"التي اخيرا اوردت اشتراك هذه الاشياء بالقيمة التي تُعرف الفن.

وغالبا يقترح السلوكين ان العملية يتكون أو يحرض عنطريقها العمل الفني والذي يجعله "فنا" هو ليس الصفة الملازمة للشيء أو النوعية الجيدة التي ظهر بها،وإنمابالتكنيكيات الفنية بعد تقديمه إلى المجتمع بحجمه الضخم. وبالنسبة إلى جوف

دوي، على سبيل المثال،يقول: "إذا كان الكاتب ينوي ان يكون جزئا من عمله على شكل قصيدة، فأن حال الموضوع هو هل يقبل به هو والشعراء الاخرين ويعترفون به بوصفه عمل فني لقصيدة كتبها كاتب وفيما إذا كتبت مجموعة الكلمات نفسهامن قبل صحفي بهدف ان تكون مختصرة وبملاحظات مفيدة لمساعدته بكتابة مقالة طويلة فيما بعد؟ وبالتالي، لا تكون هذه قصيدة من جانب، ويدعي ليوتولستوي بأن ما يجعل شيء ما فنا أو ليس بفنٍ هو كيف يتعامل معه جمهوره وليس الهدف من انشده؟ ويحاور الوظيفين امثال مونرو بياردسلي بان اي جزء من عمل هو يحس ويستشعر على انه فنا ويعتمد هذا على الوظيفة التي يؤديهما في سياق خاص. وربما تلعب المزهرية الاغريقية نفسهاوظيفة غير فنية في احد السياقات ووظيفة فنية في سياق اخربحيث تسعدنا على تقيم جمال الشكل الانساني.

ما الذي يجب تقيمه عندما تقوم بالتقييم الفني؟

يمكن ان يكون الفن خداع لمستوى ما وراء الطبيعة، وكذلك، بمستوى نظرية القيمة عندما ترى اداء هاملت، كم عدد الاعمال الفنية التي تمارسها، وما هي التي يجب ان تحكم عليها؟ وربما يكون هنالك عملا متصلا واحدا فقط بالفن هو الاداء العام، والذي يعني ان هناك الكثير من الناس ساهموا به سيظهر قليلا ويختفي. وربما ان المخطوطة التي خطت من قبل شكسبير هو عمل فطري أو غريزي من فن في المسرحية أُديت من قبل جماعة من الممثلين أو الفنانين التي هي ايضا غريزية أو فطرية أو اداء المسرحية من قبل اولئك الممثلين في تلك الليلة. وبالتالي،إن الحكم الثلاثي يمكن القيام به، ولكن هل الحكم يتحقق بمعايير مختلفة؟

وإن اشتراك اي شخص في الموضوع ربما يولد حكم خاص به أو بها طبقا الى تقديراتهأو تقديراتها، وكل صفة أو اسلوب له خطة خاصة بها في العمل الفني (ربما يكون على المخرج في النهاية توحيد الجميع بصورة واحدة) وتظهر مشاكل مشابهة على الصعيد الموسيقيأو في الفلم وحتى في الرسم. لنصل إلى السؤال الجوهري: "هل بمقدوري الحكم على الرسم نفسه، اي عمل الرسام أو ربما الرسم في سياقه عندما نشاهده في المتحف يعرض لنا من قبل عمال المتحف؟"

إن هذه المشاكل تسبب حدوث امور صعبةمتداخلة وشائكةلأنهاتثير المفهوم الفني منذ الستينات بحيث نلاحظ الصناديقلبارلو الشهيرة انديورهول هي بالتأكيد تشكل الصفة المميزةلها في الوقت الحاضر. ومن الخطاء ان تقيم وتثمن تصميم ورهوللصناديقه التي صممت من قبل جيمس هارفي، لحد ان المفهوم قد عرض تلك

الصناديق بوصفه فن في متحف بصحبة انواع اخرى من الرسومات التابعة إلى ورهول .

هل نحن نحكم على مفهوم ورهول؟ ان تركيزه على المفهوم كان في المرتبة الوسط؟ وسماح المقيم بإدخالنظرته في جعل ورهول يعرض صناديقه؟ والنتيجة بالتالي؟ هي ادخال خبرتنا وتفسيرنا للنتيجة؟ ومن المنظور المنطقي والفكري، كيف نفكر في العمل الفني؟ هل هو شيء مؤذي؟ اشياء عديدة؟ صنف من اشياء؟ شيء عقلي؟ شيء خرافي؟ شيء محسوس؟ حدث ما؟

ماذا يجب ان يكون الفن؟

تحدثت العديد من السجلات حول الفن، وان الفنانين غالبا يتحاورون قائلين بأن هدف أو اخر هو الاسمى بطريقة موضوعية. ويناقش كلمت كرنيبيوك في العام 1960 "ان كل وسيلة فنية يجب ان تطلب بما يجعلها موحدة بين الأوساط الاخرى. وبالتالي، تنفي نفسها من كل شيء ماعدا التغيير الخاص بتوحيدها ووصفها شكل." ومن جانب اخر، يرى تريستان تزارا في العام 1918 "ان وظيفة الفن هو تدمير الترتيب الاجتماعي الجنوني، ويجب علينا ان نزيل وننظف ونؤكد على النظافة الفردية اي نظافة الفرد بعد حالة الجنون التي اصابت شخص ما يعرف "الجنون العدواني الكامل للعالم." "وبالنسبة إلى الاهداف الرسمية والابداعية والتعبير الذاتي والاهداف السياسية والاهداف الروحية والفلسفية وحتى اكثر من هذا الاهداف الفنية والادراكية التي كلها كانت بمثابة صور شائعة حول: ماذا يجب ان يكون عليه الفن؟

ما هي قيمة الفن؟

نتحدث بصورة اكثر تركيزا من هذا السؤال يوجد سؤال اخر حول ما الذي يجب ان تكون عليه قيمة الفن؟ هل هذا ان الفن يعني كسب المعرفة لبعض الانواع الخاصة؟ هل تعطي نظرة بعيدة إلى دخل الحالة الانسانية؟ كيف يرتبط الفن بالعلوم والدين؟ هل ان الفن وسيلة التعليم أو انه التلقين لمبدأ أو فكرة ما؟ هل يجعلنا الفن اكثر اخلاقا؟ هل يزيد من شأننا الروحي؟ هل الفن هو السياسة من وجه نظر اخرى؟ هل يوجد هناك قيم اخرى نتقاسمها أو نعبر عنها عاطفيا؟ وربما يمثل الفن القيمة الفنية للفنان مختلفة تماما عندماتكون موجهة إلى الجمهور؟

وبما ان القيمة الفنية إلى المجتمع تكون تماما من نظرة الافراد (تسمى الموارد البشرية أو الطاقات الكامنة من القوى العاملة حديثا) لها؟ هل تختلف دلالية القيمة الفنية من

شكل لأخر؟ وبالعمل على القيمة المطلوبة للفن التي تهدف في تحديد أو تعريف العلاقات بين الفن والمحاولات الاخرى. ويوضح بأن الفن لديه اهداف روحية عديد الاطر، ولكن النتيجة تقدم لنا الاسئلة الاتية: ما هو الاختلاف المضبوط بين الفن الديني ورجال الدين؟ هل ان كل الطقوس الدينية هي جزء من الاداء الفني وعليه فأن الفريضة الدينية ببساطة اتجاه فني اخر؟

تاريخ علم الجمال؟

علم الجمال القديم

لدينا امثلة كثيرة عن الفن ما قبل التاريخ، ولكنها نادرة، وان اسلوب انتاجها واستخدامها لم يكن واضحا. ولهذا، اننا ننقلبصورة واضحة بعيدا عنالتخمين حول المخطوطات الفنية التي ابرز انتاجها وتفسيرها.

كان الفن القديم ضخما بحجمه على الرغم من انه لم يكن معتمدا بصورة كاملة على الحضارات الست العظيمة: مصر، وميسوبوتاميا، واليونان، والرومان، والهند، والصين. وان كل هذه المراكز الحضارية قد طورت اسلوبا موحدا وموصوفابصورة واضحة في فنها. وبالتأكيد،إن اليونان لديه التأثير الاكبر على تطوير علم الجمال في الغرب. وشهدت مدة الفن اليوناني تمجيد للشكلالجسدي الانساني وتطوير المهارات الاعلامية لإظهار القوة البدنية والتوازن والجمال والاتزان وصحة النسب القياسية التشريحية.

وكانت بمثابة شيئا جميلا، وظهر انشعر افلاطون يصور الاشياء الجميلة التي تتباين بالنسب والتنسيق والوحدة بين اجزائها. وبالمثل اوجز ارسطو عن الاشياء ماوراء الطبيعة حيث بين ان عناصر الجمال العالمية هي التنظيم، والترتيب، والوضوح.

علم الجمال الاسلامي

رفض الفن الاسلامي التعلم الجمالي المبكر وتصوير الله (عز وجل)وبنو البشرأو المخلوقات (لأنها ربما تغوي الناس لعبادة الاصنام)، وعلى الرغم من ان هذه الانتقادات القياسية قد تفككت تدريجيا، ويرفض المتعصبين من المسلمين فقط الصورة أو اللوحة الانسانية اليوم. وبصورة اوسع يعتبر الله (عز وجل) شيئا محصنا لا يمكن تمثيله بوصفها صورة أو تمثال. لهذا، يؤكد علم الجمال الاسلامي على الوظيفة الزخرفية للفن أو وظائفه الأنية عن طريق عدم تمثيل الاشياء. وان الاشياء والنماذج

الهندسية الاخرى المتعلقة بالأزهار، المحسوسة والشائعة، كما كان فن تحسين الخطوط أو ما يعرف "الخط الجميل"حيث كان الترتيب والوحدة من المعاني الشائعة.

علم الجمال الهندسي

يركز علم الجمال الهندسي في التأكيد على التركيز على الحالات الفلسفية والروحية الخاصة لدى الجمهور أو تمثيلهم بالصورة الرمزية أو التصويرية. وطبقا إلى كابيلا فاسيلينيطور الفن المعماري والنحت والرسمي والادبي والموسيقي والترفيهي والهندسي الكلاسيكي قواعدهم المشروطة بأعلام التعبير، ولكنهم يتقاسمون مع بعضهم ليس فقط المفاهيم الروحية العميقة للفعل الفلسفي الديني والهندسي، ولكن ايضا الاساليب التي بواسطتها تظهر علاقة الرمز والحالات الروحية تفاعل بالصورة التفصيلية.

علم الجمال الصيني

لدى الفن الصيني تاريخ طويل فيه من الاساليب المتنوعة والتشديدات العديدة. ففي العصور القديمة كان الفلاسفة يناقشون علم الجمال. واكد كونفوشيوس على دور الفنون والدراسات الانسانية، خصوصا الموسيقى والشعر في توسيع مكانة الطبيعة الانسانية والمساعدة في ارجاعها إلىاصولها لمعرفة اساس الانسانية. وناقش خصمه موزي بأن الموسيقى والفنون العذبة أو الداخلية كانت بمثابة الاشياء الكلاسيكية وهدر للوقت والمستفيد الوحيد هو الفني وليس الناس من العامة.

وبحلول القرن الرابع، كان الفنانين يناقشون ايضا كتبا حول الاهداف الصحيحة للفن، ويملك كوكوزي ثلاثة كتب خالدة على نظرية الرسم كونها ظاهرة غير شائعة ان نجد العلماء والفنانين يخلقون الفن ويكتبون عن تكوين الفن فيما بعد. وكان التأثير الفلسفي والديني شائعا على الفن (متباين) ولم يكن شاملا بحيثيسهل ان تجد فنا يبسط بصورة كبيرة الفلسفة والدين بصورة متواصلة في كل المدد الزمنية الصينية.

علم الجمال الافريقي

تشير العلاقة البارزة إلى الجامع العظيم المتمثلة بعنوان "المنارات الثلاث" التي تسيطر على السوق المركزي إلى دجين اي: "علم الجمال الميلاني الموحد."

وقد ظهر الفن الافريقي بإشكاله واساليبهالعديدة ذات التأثيرالقليل والمعتدل من خارج افريقيا، ويعتمد اغلبه على الاشكال القديمة التي ركزت على التقاليد الفنية التي كانت

تسلم شفهيا وكتابيا. وان فن النحت والاداء الفني بارزين، وتُقيم الاشياء المحسوسة أو الاشكال المحسوسة بطرق جزئيةجيدا قبل وصولالتأثير للتقاليد الغربية. وان الثقافة لنوك هي شهادة على هذا، وبين جامع تمبكتو أو جامع سنكوري المناطق الافريقية الخاصة التي طورت علم الجمال الموحد.

علم الجمال للقرون الوسطى

عند الاطلاح على الفن الوسيط نجده دينيا بصورة تركيزية كبيرة، ويمول بصورة نموذجية من قبل (كنيسة وافراد من رجال الدين العظماء أو برعاية من علمانيين اغنياء واثرياء (القساوسة). وغالبا ما تكون القطع فيها بهدف وظيفيلممارسة الطقوس الدينية، فمثلا، قطع مذبح الكنيسة أو التماثيل. ولم تكن الواقعية انموذجا ذات اهداف مهمة، ولكن كانت بمثابة تعزيز مكانةالشأن الديني .

وكذلك يتبع الانعكاس على طبيعة ووظيفة الفن والخبرات الفنية الخطوط نفسهابحيث تعقب اس تي بونا فينجا الفنون للوصول إلى اللاهوت (فلسفة الالهيات) وهو شيء نموذجي يناقش المهارات لصاحب حرفة كالهدايا المنحوتة من قبل آلهة بهدف ايضاح التقرب من الله (عز وجل) من قبل بنو البشر عن طريق اربعة "انوار" ضوئية تعزز المهارة في الفنون الميكانيكية وتقرب عالم الحقائق الفنية الموجه بواسطة ضوء الادراك الشعوري التي بدورها تساهم في تقريب عالم الاشكال الطبيعية الموجهعبر ضوء الفلسفة وبدوره يعطي عالم الحقيقة الفكرية، ويدار عن طريق ضوء الحكمة السماوية التي تحدث عالم انقاذ الحقيقة.

وكما تحول عالم القرون الوسطى نحو الفن التجديدي، وعاد للتركيز مرة اخربعلى هذا العالم وعلى المسائل العلمانية من حياة الانسان،وساهم في تلائم الفلسفة الفنية للرومان واليونان القدماء، ومثال على هذا لورش كوبسلفي العام 778-820 ملعب المدرسة المعروفة باسم "الجالمنجن."

عالم الجمال الحديث

في أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن العشرين شهد علم الجمال الغربي ثورة بطيئة بما نسميه غالبا الحداثة. واكد المفكرون الالمان والانجليز على الجمال بوصفها جزء اساسي للفن وللخبرة الفنية،ولاحظوابأن الفن يهدف بصورة اساسية إلى الجمال.

وبالنسبة إلى بوم كازنتيعتبر"علم الجمال" علم خيرات الاحساس التي تمثل الاخت الشابة للمنطق. وبالحقيقة، إن الجمال هو نوع من المعرفة الكاملة التي يمكن للخبرة

الحسية امتلاكها، بينماكازنتيصر على ان الخبرة الجمالية للجمال هي الحكم الموضوعي، ولكنه يمثل الحقيقة الشاملة بحيث ان كل الناس تثقف على ان "هذه الزهرة أو الورقة جميلة" إذا كانت كذلك بالحقيقة. وبالتالي، لايمكن تقبل الجمال لأية شيء من غير المجموعة الاساسية لصفاته. ومن جانب اخر، يرى شيلد ان النثيم الجمالي للجمال هو الاصلاح والتسوية التامة للأجزاء الشعورية والاصلاحية في طبيعة الانسان.

بينمايرى هيكل ان كل الثقافة هي موضوع الروح الكاملة تظهر وتعلن عن نفسها تدريجيا. والفن هو المرحلة الاولى الذي تظهر فيه الروح الكاملة مباشرة إلى موضوع الجمال،ولكنيوضح مشو بنهور ان التفكير والتأمل الجمالي في الجمال هو الاكثر حرية بحيث ان العقل الصافي يمكنه ان يتكون من ما تمليه الرغبة أو الارادة، ويحدث هناالتأمل في كمال الشكل من غيرظهور نوع من التأثيرات (اجندات) العالمية عليه. وبالتالي،ان حدوث التدخل المنفعي أو السياسي سيحطم نقطة الجمال.

وكان البريطانيون منقسمين بصورة كبيرة في المعسكرات التحليلية والحدسية. ويعتقد اصحاب الحدس ان التجربة الجمالية كانت مفتوحة تستمد من الفكرة العقلية الفريدة لبعض الانواع. وبينالايدل (هو نبيل انجليزي برتبة السامي) لي شفتس بيوري الذي كان محددداللإحساس الاخلاقي لان الجمال يكشف بالإحساس العقلي الداخلي، ولكنها اثبتت على انها الحقيقة الموضوعية الاكثر من الحقيقة العرضية.بينما النظريات التحليلية وروادها امثال لورد كامس وليم هوكرثوادوموند بورك يأملون في تقليل الجمال ليكون في قائمة الجمال ما يتكون من (1) العمل على ضبط الاجزاء الخاصةبالتصميم؛ (2) التنويع في العديد من الطرق ان توفرت الامكانية؛ (3) التوكيد والتنظيم والتنسيق الذي يكون جميلا فقط عندما يساعد في الحفاظ على شخصية الضبط؛ (4) البساطة أو الفطرة التي تعطي المتعة ليس بذاتها، ولكن عن طريق تمكين العين من التمتع بتوفير التنويع السهل؛ (5) التوطيد الذي يزود وظائفالطاقات الفعالة عن طريق توجيه العين بصفة اسلوبيةلمطاردة نوعيسمى "مطلق العنان"؛ و(6) النوعية أو الاهمية التي تسرق انتباهنا وينتج عنها الاعجاب والغرابة العاجلة. وبعدها سعى الجماليون والتحليليون ربط الجمال ببعض من النظرية العلمية لعلم النفس، امثال جيمس مل أو بالعلوم الاحيائية، امثال هيربرت سنبسر.

علم الجمال ما بعد الحداثة

في نهاية مجموعة بلومز بيوري العائدة إلى الفن ما بعد الانطباعي في الاعوام 1990و 1912 فقد كان هناك الافتراض الشائع في القرن بأن كل الفن يجب ان

يهدف نحو الجمال، وعلى الرغم من ان ماتيسي واخرون بدأوا تحدي هذه الفكرة. وخلال القرن العشرون، كان هناك تمردا حادا نوعا ما ضد الجمال كحاجز اساسي لعلم الجمال أو الفن. وغالبا ما كان يهدف ذلك إلى توحيد الاحاسيس الجميلة للثقافات الغربية وغير الغربية لأنهاتعتبر جزءا مهما لعلم الجمال ما بعد الحداثة علما اجريت العديد من المحاولات لاستبدال الافكار الاخرى بحيث توحد الفن وعلم الجمال معا. واقترح كروز بان "التغير" مركزيا بطريقة يكون فيها الجمال مقدم على اعتقاد انه لمدة محددة، واقترح جورج دكي بأن الاسس المنطقية والاجتماعية للعالم الفني هي بمثابة الغراء التي تثبت الغطاء الخارجي للفنون الاحساسية بهدف التوحيد. واقترح مارشلماكلوهان بأن الفن دائما يوظف بوصفها بيئة عكسية صممت لجعل المرئي عادة غير المرئي حول مجتمع ما. وشعر ثيودور أدورنو بأن علم الجمال لايمكنه الاستمرار بدون مواجهة دور الثقافة الصناعية في السلعة الفنية والتجربة الجمالية.

علم الجمال في ميادين خاصة واشكال فنية متنوعة

الفنون المرئية السينمائية

تشترك عادة الاعتبارات الجمالية والفنون المرئية بإحساس الرؤيا حيث ان الفن الشخصي يفهم ايضا عن طريق اشراك السمع واللمس،بينمايفهم الرسم أو فن النحت ايضا عن طريق المشاركة والسياقفي بعض المديات والمجالات بحواس الشموالسمع واللمس. ويمكن ان يكون شكل العمل عرضة إلى الجمالية بقدر تعلق الامر بالمحتوى. ففي فن الرسم نرى التقليد الجمالي الذي يتمثل بتعبير يسمى "ثلاثية الابعاد" وليس اللوحات الزيتية ثنائية الابعاد، وتفهم بصورة جيدة على ان اغلب الناس لا يركزون بانهم يقومون بالتفسير الفني. وهذه الفكرة هي الاساس المحسوس للانطباعية. ففي الولايات المتحدة الاميركية، وخلال المدة ما بعد الحرب، فأن سياسة نظريات "المد والجزر" لهانز هوفماناوضحت العلاقة بين اللون والعمق الملاحظ أو المدرك، واثر بصورة كبيرة على جيل الرسامين البارزين بذوقهم الحسي، ودرس العديد منهم السلوك العام تجاه الذهول كفضيلة الامر الاخلاقي للرسم الحقيقي والجذب الذي كان ايضا متوترا، ويوجد بعض التأثيرات الجمالية في الفنون المرتبة وتشمل: التنويع، والتطابق، والتكرار، والتأثيرات المدنية، والتنسيق، والادراك الكمي، والتركيب الرائع، والحركات الخطية، والشدة، والراحة، والنموذج، والتناقض، والتطور، والابعاد الثلاثية، والحركة، والايقاع، والوحدة، والجشطالت أو الغشطالتي (نظرية علم النفس)، والمصفوفة، والنسبية.

الخرائط

يتعلق علم الجمال بفن رسم الخرائط بالتجربة أو الخبرة المرئية لقراءة الخريطة،وتأخذ شكلين: الاستجابات إلى الخريطة نفسها بوصفه شيء جمالي، على سبيل المثال،عن طريق التفاصيل واللون والشكل، وايضا موضوع الخريطة وتمثيله الرمزي غالبا ما يكون منظرا طبيعيا، على سبيل المثال، تعبير خاصة لمنطقة أو تضاريس معينة التي تشكل تجربة مرئية خيالية للجمال.

ويأخذ رسامو الخرائط الاحكام الجمالية عند تصميم الخرائط للتأكيدان المحتوى يشكل تعبيرا واضحا للفحوى، وربما تحترم وتقدر الخرائط القديمة بسبب قيمتها الجمالية التي تبدو انها مشتقة من اساليبهم الزخرفية والجمالية. وتبدو الحالة في ان علم الجمال غالبا ينظر إليه بصورة خاطئة كونه يعتبر الانتاج الثانوي للتصميم. وإذا اخذ من منظار ان الاحكام الجمالية تنتج بالسياق المجتمعي المحدد، فهي ركيزة اساسيةإلى الرمزية لرسام الخريطة به تتمم وظيفة الخرائط.

الموسيقى

تعبر بعض من العناصر الموسيقية، في الموسيقى، بصفتها القصائد الغنائية التي تحتوي على الانسجاموالتنويم المغناطيسيوالدافعيةوالحركات المؤقتة وحجم الحركةوالسجع والمرح واللون والروعة والبهجة والعمق والنمط. ويعتقد غالبا ان علم الجمال في الموسيقى ذو حساسية فائقة لسياقها الموسيقيالذي يبدو جيدا في الضجيج الموسيقي الامريكي الحديث كونه يمثلازعاجا لسياق موسيقى في عصر فن الباروك المبكر.

الفنون الادائية

تناغم الفنون الادائية الجمالية التي نملكها من اخبار تخص التمجيد والتوازن والطبقة والتوفيق والقوة والصدمة والمزحة والمادة والسخرية والجمال والمسرحية والشك والاحساس. بينما الاداء الحي على المنصة عادة ما يكون مقيدا بالحقيقة الجسدية للواقعية، ويمكن ان يضيف الاداء السينمائي العناصر الجمالية للإداء بمستويات عاليةالخيال والتسجيل الموسيقي المنشود بصورة معقدة. وغالبا ما يخلط الاداء الفني بوعي علم الجمال لأشكال متعددة، وينظر بعض الاحيان إلى الادوار على انها فن ادائي بتركيب جمالي خاص به يسمى "نظرية RPG" .

الادب

يستخدم المؤلفين في الشعر والقصص القصيرة والروايات، الحقيقية والخرافية، اساليب متنوعة لمناشدة القيم الجمالية بالاعتماد على نوع الكتابة التي ربما يوظف فيها المؤلف الايقاع والايضاح والتركيب والتحليل والابتسامة والفكاهة والتفكير بصوت عالي جدا.

ففي علم الجمال الادبي، ان دراسة "التأثير" يوضح التراكيب العميقة للقراءة ومعرفة الاعمال الادبية، وربما توحد هذه التأثيرات بصورة اوسع يرمز إلى كتابتها والعلاقة التي بها يفترض القارئ خلال الوقت. وان الكثارسس (التطهير أو التنفيس في نظر ارسطو)Catharsisهو تأثير اكتمال الحدث المثير في وقته،والجكروسس (الاخلاء الذاتي بمنظور التعاون والعمل الجماعي)Jcairosis هو تأثير الروايات التي يدمج شخصياتها في وقتها، والكينوسس (التفريغ الذاتي)Kenosis هو تأثير القصيدة الغنائية التي تخلق شعورا بالفراغ.

فن الاكل الجيد

اختيار اطباق من الفاكهة أو الحلوى تقدم بعد وجبة الطعام على الرغم من ان الطعام يعتبر شيئا اساسيا وضروريا، وتجرب دائماالسلعة بغاية فائقة لمعرفة الإمكانيات الجمالية للطعام الذي يمكن تحويله من خلالها إلى مرحلة فن الاكل الجيدبحيث يصور رئيس الطهاةمتمتعابالجمالية الانجازية عبر الشكل عن طريق الاحساس المرئي باستخدام اللون والترتيب الذي يعبر عن احاسيسنا في التذوق والشم كما هو الحال باستخدام البهاراتوالتنويع والتناقض والمشاركة والاغراء والزخرفة والتزين. كذلك، يوجد هناك، فيما يتعلق بالماء الصالح للشرب، صنفا رسميا للقيمة الجمالية المتمثلةبالتعبير واللون والمواد الصلبة غير المتحللة والنقاءالتكميلي.ويوجد هنالك المعايير الرقمية في الولايات المتحدة الامريكية لقبول الجمال لهذه الحدود.

تكنولوجيا المعلومات

يركز علم الجمال في تكنولوجيا المعلومات على دراسة التفاعل الانساني مع جهاز الحاسوب وانشاء اجهزة مرغوبة لدى المستخدمين بوجود تطبيقات مثالية تساهم بالمتعة الجمالية، وان "واجهات المستخدم البيانية" قد بينت اثبات المنتوج. وكذلك، تعتبر المعدات نفسها ابعاد جمالية (علم الجمال للمعدات الرقيقة) كما تتوسط تكنولوجيا المعلومات المعالجات والتجارب من امثال العاب الفيديو في جهاز الحاسوب والمنبهات الحقيقية والفعلية. وان ثقافة الارقام هي غريزة جمالية للحكم على الرغبة في البيئات

الرقمية من امثال صفحات التصفح في الانترنت والايقونات والفن المرئي الذي ينتج عنها بصورة حصرية مع التكنولوجيات الرقمية. إن الفكرة الخاصة بالفضاء الالكترونيCyberspace ترتبط بعض الاحيان ارتباطا وثيقا بمفهوم الروعة.

علم الرياضيات

إن علم الجمال في الرياضيات غالبا ما يقارن مع الموسيقى والشعور. وقد عبر الهناري الرياضي بول اردوسبأفكاره وآرائه حول الجمال الذي لا يمكن وصفه في الرياضيات عندما قال "لماذا الارقام جميلة ؟" وهذا شبيه عندما نسأل لماذا السنفونية التاسعة لبتهوفن جميلة،ويناشد الرياضيات "الاحاسيس" الخاصة بالمنطق والترتيب والابداع والروعة والاكتشاف. وان بعض المفاهيم في الرياضيات التي تتطلب التطبيق الجمالي الخاص يشمل النسب المحدودة في الهندسة ومبادرة البديهيات وغموض وصعوبة الكسور وصلابة ونظامية القوانين ونقاء علاقة النظريات المنطقية عبر الانظمة.

علم الجمال النووي

تعد العلوم الفكرية علم الجمال بوجود علم الجمال النووي المكتشف من قبل سيمزوكي الذي يطالب بتوضيح دور الفن العظيم بوصفه هيكل للمبادئ البيولوجية للعقلالتي تسمى "الاعمال العظيمة"، وتسيطر على جوهر الاشياء بوصفه خيال، ويسيطر العقل على الاساسيات في العالم من المجرى المتغير باستمرار للمدخلات الشعورية.

التصميم الصناعي

بجانب تقديم الخصائص الوظيفية فأن المصممين يترأسون العديد من النوعيات الجمالية لأثباتنوعية السوق للمنتوجات المصنعة بوصفها النعومة والبراق والانعكاسية والسياقات والنموذج والانحناءات واللون والبساطة والعادة والسرعة والانسجام والطبيعية والحداثة. ويركز فريق التصميم الجمالي على التصميم والظهور والطريقة التي بها الناس يفهمون المنتوجات. إن علم الجمال التصميمي يتمتع بظهور المنتوجات، وتوضيح اهمية هذا الظهور بحيث يدرس بصورة اساسية على المستويات الاجتماعية والثقافية باستخدام بعض العناصر المساعدة. ويعتمد التركيز المميز على الوحدة في البحثوالتعليم في ميدان النماذج الشعورية وعلاقتها بتصميم المنتوج، وتولد هذه الميادين الجاذبة للانتباه حزمة التصميم الذي يمكن المهندسين من تصميم

المنتجات والانظمة والخدمات ويوصلونها إلى الميدان الصحيح لاستعمالها بالشكل الابداعي والريادي والابتكاري الهادف.

التصميم الداخلي والمعماري

على بالرغم من ان استقامة التركيب يكلف كثيرا بوصف طبيعة المواد المستخدمة في البناية والمنافع الوظيفية للبناية التي تساهم بصورة كبيرة في عملية التصميم، ويمكن للمعمارين ان يضعوا الاعتبارات الجمالية في البنايات،ويربطوا التراكيب المعمارية الاخرى معا. وتشمل المبادئ التصميمية الجمالية الشائعة: الزخرفة، وتساوي الحافات، والانسيابية، والانسجام، واللون، والجيوب، والتفاعل في ايجاد ظل الشمس والظلال.

التنسيق والشفافية

وبالحقيقة، ان المصممين في الجانب الداخلي لديهم التطبيقات المتعددة والواسعة لاستخدام علم الجمال في عملهم وهم اقل تعقيدا بالقضايا التركيبية، وربما يحددوا التنسيق اللوني والاوراق الجدارية والزخرفة والتزين والاثاث والمفروشات والمنسوجات والانارة والمعالجات الارضية المتعددة. وكذلك، التمسك بالمفاهيم الجمالية الساندة.

الحياة المدنية

يعيش تقريبا نصف بنو البشر في المدن على الرغم من ان هذا يمثل الهدف الاضخم، ويتطلب تحقيق التخطيط للحصول على علم جمالي مدني (الجمالية النقية) الذي يستدعي تعاملا جيدا مع توفير الفرصة التاريخية والحوادث المروعة. ومن الناحية الجمالية فأن المدن التي تشهد الرواج المدني فأنها تشارك في التنوع الثقافي والمعرفي والسمات المحدودة والمنصات الدقيقة التي تزيد من تنويع الخضروات وتوفير وسائل النقل الكافية ومدى توفير الابنيةالواسعة والعمرانيةالتيتخلق منها المناطق السكانية المكتظة والكثيفة والمزدحمة، وتوفير وسائل النظافة في الشوارع وازالة النفايات والمنظر الجغرافي بمشهده الجميل بوصفها (المحيطات والجبال) والمساحات العامة والمواقف واماكن الاستراحة والموسيقى المتنوعة عن طريق الراديو المحلي أو موسيقى المتجولين في الشوارع، وتعزيز القانون الذي يمنع الضوضاء والجريمة والتلوث السمعي والبصري.

تصميم المنظرالطبيعي

يقوم مصممو المنظر الطبيعي برسم العناصر التصميمية من امثال المحور والخط وشكل الارض والسطوح العمودية والافقية والنسيج والتوازن لخلف التنويع الجمالي بالمنظر الطبيعي، ويمكنهم الاستفادة من العناصر الجمالية بوصف الأعمدة والاساسيات والنافورات المثالية الممتلئة بالمياه والاشجار والنباتات الجميلة المتواجدة في البيئة القريبة حسب التنويع والحجارة والعطر الجذاب والانارة الخارجية والتماثيل والحدائق المفروشة بالخضار.

تصميم الزي

يستخدم مصممو المودة اساليب متعددة لإتاحة الفرصة للناس للتعبير عن الحقيقة حول عقولهم غير الواعية بطريقة ارتداء ملابسهم. ولخلق شخصية ذات رونق ومظهر جذب يستخدم المصممون المخمل والقطع واللون والتوازن والاشارات الماضية والنسيج والتنسيق اللوني والالبسة الشفافية والإكسسواراتوالحلي والتطوير. وايضا تستخدم لإيجاد معدل حجم الاشياء لجعل المنتوج مناسبا لعدد كبير من الزبائن.

المصادر:

ادبيات الفن الحديث الانجليزي، 2008.

علا علي، ما اهمية اللغة الإنجليزية؟ 2020. منشور على موقع:
https://www.almrsal.com

فريد الزاهي، الفن والترجمة علاقات مرئية، 2015، منشور في موقع:
https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts/2016

محسن عطية، اتجاهات في القن الحديث؛ عالم الكتب؛ القاهرة: 2006، ص. 143.

"Aesthetics Archived Wayback Machine", Internet Encyclopedia of Philosophy, Barry Hartley Slater. Retrieved 28-02-2021.
https://en.wikipedia.org/wiki/Aesthetics

https://www.ar.m.wikipedia.org

https://www.Art: definition. Oxford Dictionaries.

ملحق رقم (1): الاسئلة التنويرية والاستكشافية والاستنباطية والتنموية بمنظور التعريب والترجمة واللغة الانجليزية والفنون التشكيلية بهدف الاستفادة النموذجية، هي:

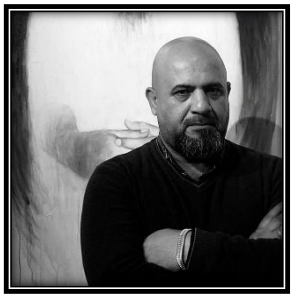
1. هل يوجد علم القيمة أو علم الحقيقة البديهية؟
2. ماذا تعني الاحكام الاجمالية عندما تتداخل مع القيمة الجمالية في التخصصات المتنوعة في الحديث عن هوية الجمال من منظور فني متعدد؟
3. من يمتلك الحق في تعريف كلمة "الفن" معياريا؟
4. كيف يعتبر الفن ابداع نقي ومهارة تعبيرية؟
5. لماذا اثرت فلسفة الفن المتنوعة على الفن النقي؟
6. كيف يتم الحكم على الاعمال الفنية: غريزيا ام فطريا ام بحكم المتداخلات والواقعات المبسطة؟ كيف نقيم العمل الفني حسب المرتبة والمكانة والمنزلة؟
7. ماذا يجب ان يكون عليه الفن؟
8. متى يبدو الفن معرفة مكتسبة بعيدا عن المهارة والخبرة والكفاءة؟ هل ان الفن وسيلة التعليم القديمة والحديثة (التنمية الفنية المعاصرة انموذجا)؟
9. ماذا ساهمت الانسانية في علم الجمال لدى الشعوب والدول؟
10. بين الفرق فلسفيا ومعياريا الفن القديم المناطقي والفن العصري التكميلي والشامل؟
11. كيف نثبت ان الجمال هو المعرفة الكاملة والحكم الموضوعي عمليا؟
12. متى اصبح الجمال علما بذاته، ومن ساهم في ذلك تطبيقيا، وكيف ساهم التحليل بدوره في الوصول إلى علم الجمال؟
13. تحدث عن دور الثقافة الصناعية في السلعة الفنية والتجربة الجمالية المنقولة قطاعيا؟
14. لماذا تعتمد ميادين علم الجمال على التفسير والسلوك والتوطين المهاري والمعرفي المتماسك؟
15. ما هو مدى وحيز علم الجمال في العلوم الصرفة: الرياضيات انموذجا؟

كلمة رئيس التحرير

تمثل مسيرة البحث العلمي اشتغال في العمق التنظيري الذي يتأسس على مخرجاته نظام العمل الفني بشتى اصنافه,وفي الوقت الذي يخصص الجهد الاكاديمي الكثير من اهتمامه باكتشاف ذلك العمق يذهب في الجانب المقابل الاتجاه العملي المؤسس على ذلك التنظير الى الاعتماد على ذاته ليعرب عن داخله الجمالي ويطلب ان تكون له النسبة الانسب من الاهتمام مناصفة او سواها مع البحث العلمي على ان كلاهما ما هو الا نتاج العقل المتنور والمتسلح بادوات الجمال والرغبة في اختلاق عوالم انسانية موازية لعالم الواقع ومتشابكة معه لكنها اكثر تقدما بدرجة بوصفها العوالم التي يطمح الفنان ان تكون لذاته ولذوات المتلقين.

رئيس هيأة التحرير الاستاذ المساعد الدكتور علي مولى سيد/ عميد كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

كلمة فنان تشكيلي



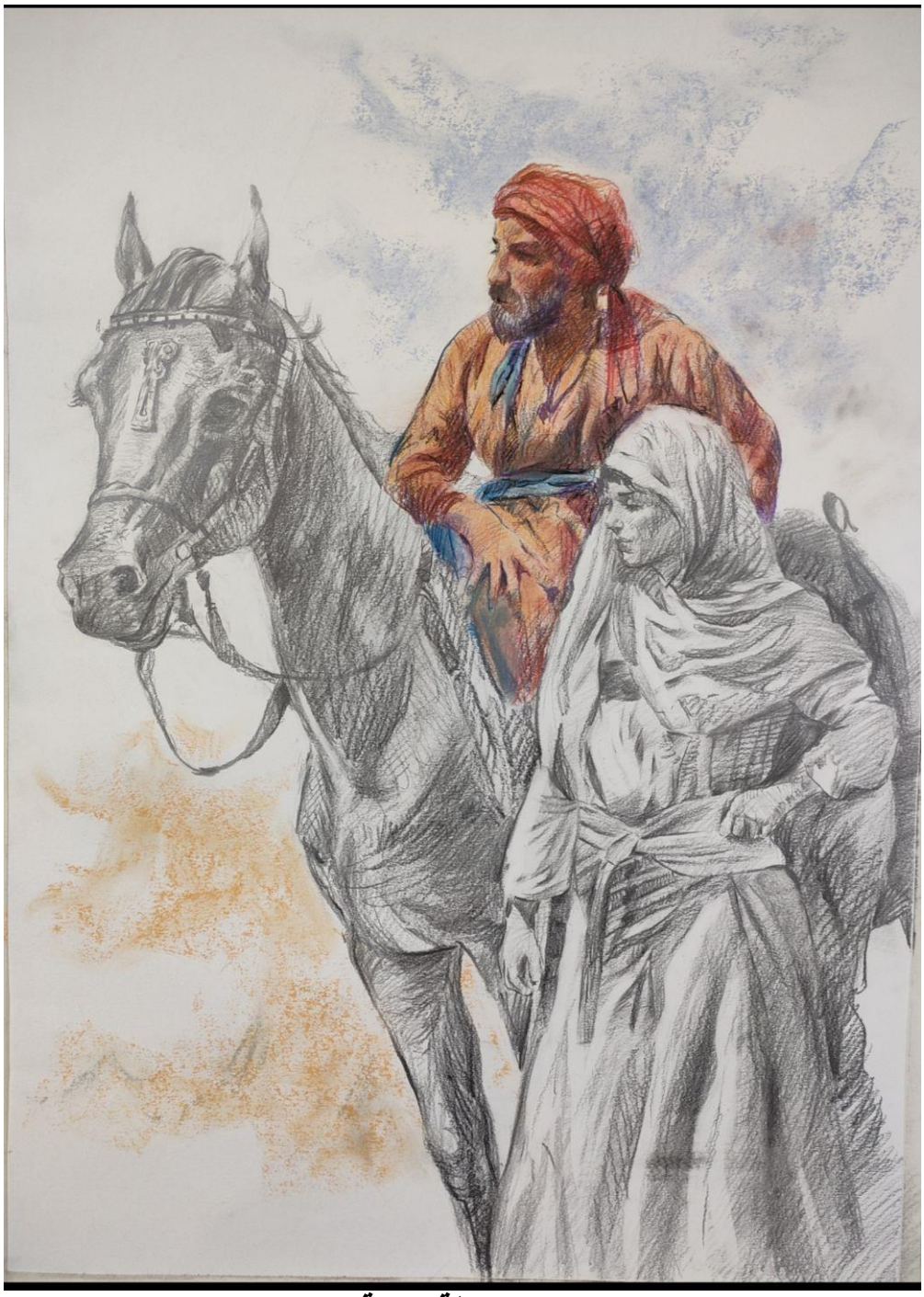
ان عصر الصورة الذي نعيشه اليوم يعد الضاغط الاول للنتاجات الفنية بمختلف اساليبها و اتجاهاتها. لذلك فان المؤسسة الحكومية المناط بها دور تفعيل و تنشيط الفعل الثقافي و الفني لزاما عليها خلق اتموسفير يدفع نحو وضع اسس علمية و اكاديمية بالاضافة الى البنى التحتية, وهو ما تسعى له المؤسسة الاكاديمية ممثلة بكلية الفنون الجميلة في جامعة واسط عبر تأسيس رؤيا لطلبتها عبر العملية التعليمية و مساعدتهم للعمل على استدعاء الاشكال المحملة بالمعاني العميقة و الانتقال بالعملية التعليمية من الملاحظة الى فهم الطبيعة الادائية, و بهذا تكون مخرجات الرسوم احدى وسائل التعبير و خلق الشخصية الفنية لكل فرد منهم و هو ما يمكن ان يقودهم الى تحقيق هوية العمل الفني..

ا.م.د. عبدالكاظم علي / استاذ مادة الرسم / كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

الملحق الجمالي

حسين علاء/ المرحلة الثانية

قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط



كرار صادق/ مرحلة رابعة / متخرج

قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

منى محمد حميد/ المرحلة الرابعة

قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

بنين زهير/ المرحلة الرابعة

قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

مها صالح/ المرحلة الرابعة

قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط