

مجلة فنون جميلة

عدد خاص / وقائع المؤتمر العلمي الدولي الثالث / نيسان 2025

الجزء الاول

© 2022 Wasit University

<https://faj.uowasit.edu.iq/>

Additional copies can be obtained from:

faj@uowasit.edu.iq

First published March 2022

Printed in Iraq

Address: University of Wasit ,hay alrabee, Kut, Wasti, Iraq

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9

P-ISSN:2790-7252

E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

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

القياس: 18.2 × 25.8 سم

رقم العدد: عدد خاص / وقائع المؤتمر العلمي الدولي الثالث / نيسان 2025

الجزء الاول

تاريخ الطبع: 2025
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	تربوية 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 محمد جاسم زناد
مسجل بيانات المجلة / ريم كريم محسن
متابعة الموقع الالكتروني / علاء الدين عبد الحسين عويد
امين الصندوق / د. عذراء جميل منشد
الملحق الجمالي اشراف ا.م.د. عبد الكاظم علي خلف
الإخراج الفني/ اسراء فاضل
طبع في

الطبعة الأولى: ٢٠٢٢

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 الإلكتروني
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	qalhossainy@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 خف	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

الصفحة	العنوان	الاسم	ت
1-18	تكاملية المبنى والمعنى في الخطوط العربية الزخرفية (الخط العربي الكوفي انموذجا)	أ.د. عادل سعدي فاضل السعدي أ.د. خضير عباس دلي المسعودي أ.م. وسام جاسم حسين أ.م. هبة كمال محمد	1
35-19	أثر استراتيجية قائمة على المهام التعليمية في تنمية مهارات الطلبة بمادة الأشغال الفنية	أ. د فراس علي حسن الكناني	2
62-36	استراتيجية ميردر وأثرها بتنمية الدافعية المعرفية لطلبة قسم التربية الفنية	الأستاذ الدكتور محمد صبيح محمود	3
80-63	التحولات الاجتماعية وتأثيرها في الغناء العراقي بين السرد القصصي وجمالية الألحان البستة البغدادية أنموذجاً	أ. م. د. أنيس حمود معيدي	4
111-81	سيمائية الانساق الزخرفية الاسلامية (ضريح السيد تاج الدين انموذجاً)	أ.م. د. حسن هادي حسن	5
145-112	الأبعاد الجمالية والوظيفية في التصميمات الداخلية لمدارج عروض الأزياء.	أ.م.د. زياد عودة ربح الزهراء ماجد صالح	6
190-146	الجدور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر	أ.م.د. سعد علي ناجي الجبوري	7
206-191	التحولات الدلالية في العرض المسرحي	أ.م.د.فلاح كاظم حسين	8
225-207	التصوف وتمثلاته في فن الحد الأدنى	أ. م.د. كريم محسن علي سمير الكعبي	9
241-226	صياغة الإعلانات للمسلسل التلفزيوني في السوشيل ميديا أنموذجا الفيس بوك	م.د/صابرين كامل زيدان	10
267-242	جماليات فن التجميع في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر	م. د. فاطمة عبد العزيز عبد الرسول	11
296-268	برنامج تعليمي قائم على نظرية الغرس الثقافي في تحصيل مادة علم الجمال	م.د. وضاح طالب دعج	12

	زيادة المرونة المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية		
314-297	الأساليب الإخراجية وتحولات الأداء المسرحي في عصر الرقمنة	م. د. يوسف هاشم عباس	13
343-315	التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في الفن العراقي المعاصر	ا.م علي رسن منصور	14
371-344	بنية الخطاب الفني ومؤثرات المحيط العام وتأثيره في المتلقي	أ.م. هببه كمال محمد	15
396-372	البُنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية/ الصابئة المندائية في العراق نموذجاً	د. أنمار علي حسين العمار	16
440-397	الهوية الفنية وتحولات الأسلوب بين الذات والآخر - دراسة في نماذج من الفن التشكيلي الحديث	د . بن هلال سارة العالية	17
461-441	تحديات فهم الخطاب الفني في الفن المعاصر	د. حمزه تريكي	18
483-462	آليات البناء الدلالي لحركة الممثل في المسرح العراقي مسرحي كوكابين انموذجاً	د. سعد فاخر شبيوط	19
499-484	التمثيل بين النمطية والتكرار في عروض مسرح الطفل	د. سمير أغا حيدر د. محمد علي إبراهيم الاسدي /	20
525-500	التأريخ ومسرحته درامياً في نصوص خزعل الماجدي المسرحية	م.م. أمير نعمة محمد أ.د. رياض موسى سكران	21
548-526	التدجين الفكري وتمثلاته في النص المسرحي العراقي المعاصر	م.م حسنين علي حلو	22
569-549	الصورة الشعرية للخطاب الإشهاري في نصوص فلاح شاكر المسرحية	م.م. رواء محسن سلطان العتابي	23
590-570	تنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم)	م . م زينه حامد مجيد أ . د . د . رحاب خضير عبادي	24

613-591	الأبعاد التربوية للمينيمالية في المسرح التعليمي وتنمية المهارات الإبداعية	م.م سجاد عبد ناصر حلو	25
637-614	صورة الآخر وفقاً للمتغيرات الجيوسياسية في نصوص قاسم محمد المسرحية	م.م. صالح علوان عنيور الشمري	26
663-638	التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي	م.م. عمر عباس فهد حاتم	27
692-664	وظيفة الموروث الشعبي وابعاده التربوية في المسرح العراقي	م.م. مرتضى ساجد خضير	28
712-693	الخزف التفاعلي تكامل بين الفنون البصرية والتكنولوجيا الحديثة	م. هديل سلمان سعيد	29
736-713	فاعلية العرض المسرحي المدرسي في تطوير شخصية الطفل	إسماعيل محمد مجبل	30
767-737	اللغة التفاعلية في مسرح الشارع	حبيب ظاهر حبيب	31
792-768	صناعة الصورة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي وانعكاساتها على مصداقية وسائل الاعلام	أ.م.د. حسام حسين عباس م.م. حمزة صالح جاسم محمد	32
814-793	الايدولوجيا الصورية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر	حيدر سلام مصطاح أ.د. سافرة ناجي جاسم	33
845-815	حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر	م.د. رشيد عكار راضي	34
867-846	الجمالية الرقمية في ظل التكنولوجيا: شعارات مواقع التواصل نموذجاً	صبرين سهلاوي، القيروان	35
900-868	جماليات الملمس في الخزف العراقي المعاصر	عادل عامر سلمان حسين الشمري	36

921-901	فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة في كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط	عمار كاظم مرشد ذرب	37
941-922	انسيابية الأداء التخصصي التشكيلي ومقارباتها في العمارة النحتية المعاصرة	ا.م.د قاسم جليل مهدي ناصر عبد الحسين زبين	38
956-942	دور الفنون التشكيلية في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي	نورس علي عبد الحسين عليوي	39
976-957	المظاهر الاجتماعية في الواقعية المفردة الأميركية	ناصر عبد الحسين زبين	40
9-1	ВЛИЯНИЕ ФОТОГРАФИИ НА РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ	Захарук Наталья Евгеньевна Рахимбаева Инга Эрленовна	41
23-10	СТАНОВЛЕНИЕ КОННОГО МОНУМЕНТА КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ЖАНРА СКУЛЬПТУРЫ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА	Пустобаева Елена Алексеевна, Рахимбаева Инга Эрленовна,	42
33-24	СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРАКТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	Спиридонова Александра Владимировна Рахимбаева Инга Эрленовна	43
44-34	ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ НОМЕРОВ АРТИСТОК ВОЗДУШНОЙ ГИМНАСТИКИ	Улегина Марина Анатольевна Андреева Юлия Юрьевна	44
60-45	Инсценирование как эффективный метод развития читательской компетентности на уроках литературы: опыт российской школы	Анна Алексеевна Зарецкая	45
66-61	Диагностика художественного развития младших школьников	Анна Адаскина Аль-харган Хуссейн Исмайл Хуссейн	46

شروط النشر :

- 1- ان يكون البحث المقدم للنشر على صلة مباشرة بجوانب الفنون عامة او علاقة الفنون بالعلوم المجاورة .
- 2- تنشر المجلة البحوث الاصلية 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 مرسله 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 ملء 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 ولا تعاد 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 هيئة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقع بمدة لا تزيد عن (30) يوم من تاريخ استلام البحث من هيئة 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 مسئل بحثه.

4- تعامل البحوث المستتلة 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- تنوع مجالات البحوث في تخصصات الفنون جميلة كل ما امكن ذلك.

- 6- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هيئة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هيئة 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 حالاً او ترسم خطأً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكاراً 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.

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 وأخلاقيات البحث العلمي التي تعتمدها مجلة فنون
جميلة
:

((تعهد خطي)))

أقر أنا ----- والموقع ادناه بانني الباحث الفعلي للبحث الموسوم (---
-----) وافر 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 مسئل
وغير مسروق من رسائل الماجستير او اطاريح الدكتوراة (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 حالي 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 هيئة التحرير المجلة الى توفير فرص متساوية لجميع الباحثين، لنشر أبحاثهم المتخصصة في الفنون الجميلة وفن العمارة، وتدعو هيئة 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 هيئة التحرير والمحكمين والباحثين، والتي تتوافق مع مبادئ لجنة أخلاقيات النشر العالمية.

- يقوم رئيس التحرير بمتابعة وتقييم البحوث تقييما اوليا، وملاحظة مدى صلاحيتها للنشر او الاعتذار عن نشرها قبل ارسالها الى السادة المحكمين.
- يتولى مدير التحرير وبالتعاون مع هيئة تحرير المجلة من ذوي الاختصاص مسؤولية اختيار المحكمين المناسبين وبإشراف 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 استخدمت برمجيات مكافحة الانتحال (Turnitin) ، للتحقق من أوجه التشابه بين الأبحاث المقدمة والأبحاث المنشورة .
- تلتزم هيئة 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 هيئة 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 المرسله للنشر وتمثل مناقشة النتائج تعبيراً 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 وحداثها .

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 التوقيع 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 .

تكاملية المبنى والمعنى في الخطوط العربية الزخرفية (الخط العربي الكوفي انموذجا)

- أ.د. عادل سعدي فاضل السعدي ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – قسم التصميم-
اختصاص الخط العربي والزخرفة
- أ.د. خضير عباس دلي المسعودي ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – قسم
التصميم- اختصاص الخط العربي والزخرفة
- ا.م. وسام جاسم حسين -، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – قسم التصميم-
اختصاص الخط العربي والزخرفة
- أ.م. هبة كمال محمد ، وزارة التربية – مديرية تربية الكرخ الاولى- اختصاص تربية
فنية

إلى المؤتمر الثالث- كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط – نيسان -2025 .
الكلمات الافتتاحية : (التكاملية- المبنى-المعنى)

ملخص البحث : الخط الكوفي من أقدم الخطوط العربية وقد تطور عبر الزمن حتى وصل الى ما نعهده اليوم من تراكيب كوفية ، فاستغل الخطاطون حروفه القابلة للتزيين فهو اكثر الخطوط حظا في مجال التزيين الزخرفي فضلا عن جماله الرياضي كونه خط هندسي وذات زوايا حادة ، فاشتمل هذا البحث على اربعة فصول وتمثل الأول المنهجية المعتمدة ابتداء من مشكلة البحث والاهمية وهدف البحث المتمثل بالتعرف على (تكاملية المبنى والمعنى في الخط العربي الكوفي) ثم حدود البحث الذي اقتصر على العراق من (1432 هـ – 1445 هـ) وتحديد المصطلحات والتعريف لما ورد في عنوان البحث (التكاملية- المبنى-المعنى) .

اما الفصل الثاني فخصص للاطار النظري حيث قسم هذا الفصل الى مبحثين الاول (مفهوم التكاملية) اما الثاني تمثل ببنية النص الزخرفي وتنوعاتها من خلال العلاقات التصميمية وتطبيقها والعلاقة بين الهيئة الزخرفية للنص والمعنى كوظيفة قرائية .

اما الفصل الثالث فتمثل بإجراءات البحث كمنهجية ومجتمع البحث واداتها واختيار العينة ثم التحليل ، اما الفصل الرابع فقد خصص للنتائج والتوصيات والمقترحات .

(Integration-building-meaning)

Research summary

Kufic script is one of the oldest Arabic scripts and has developed over time until it reached the Kufic structures we know today. Calligraphers have exploited its letters that can be decorated, as it is the most fortunate script in the field of ornamental decoration, in addition to its mathematical beauty, as it is a geometric script with sharp angles. This research includes four chapters, the first of which represents the adopted methodology, starting with the research problem, importance, and the research objective, which is to identify (the integration of structure and meaning in the Kufic Arabic script), then the limits of the research, which was limited to Iraq from (1432 AH - 1445 AH), and determining the terms and definition of what was mentioned in the research title (Integration - Structure - Meaning). The second chapter is devoted to the theoretical framework, divided into two sections: the first deals with the concept of integration, while the second addresses the structure of the decorative text and its variations through design relationships and their application, as well as the relationship between the decorative form of the text and its meaning as a reading function. The third chapter addresses the research procedures, including methodology, the research community and its tools, sample selection, and analysis. The fourth chapter is devoted to the results, recommendations, and proposals.

الفصل الاول

مشكلة البحث

يعد الخط الكوفي اكثر الخطوط حظا في مجال التزيين الزخرفي لما تنال تناسب حروفه وترتيب في كلماته واتزانها، حيث استمر استخدامه لما فيه من الاستقرار والثبات فضلا على جماله الرياضي الذي لعب دورا مهما في ابراز الجانب الجمالي له،

وقد استغل الخطاط الصفات الزخرفية في حروفه حيث يتكيف مع اي مساحة واي شكل، فضلاً عن المطاوعة والليونة والقدرة على التشكيل فهو فن تشكيلي عربي اصيل وضع اسسه الجمالية فنانون عبر اجيال متعاقبة فادخله بتكوينات خطية زخرفية معتمدا على التكرار في كلماته لإبراز وحدة متكاملة ذات هيئات متنوعة قوامها الحروف والكلمات الكوفية، حيث تميز بوظيفة زخرفية اكثر من الوظيفة القرائية، وتميزت بنية النص الكوفي بتكاملية التصميم ضمن الهيئة الكلية يوحي الى المعنى الدال على الهيئة الشكلية وتارة اعطاء الشكل الاهمية بغض النظر للنص، وبلا شك فإن الخطاط حاول بذلك توسيع مدركاته الفنية في استغلال حروف الخط الكوفي من اجل تحقيق اكبر مقدار من التنوع في أشكال الحروف من اجل ابراز الجانب الزخرفي للتكوين لإعطاء و ابراز القيمة الجمالية للخط الكوفي من جهة و اظهار امكانية الخطاط الابداعية في التصرف بكلمات هذا النوع من الخطوط من جهة اخرى .

ومما تقدم فقد صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي(ما هي تكاملية المبنى والمعنى في الخط العربي الكوفي من خلال :

- 1- الهيئة التصميمية للنص الخطي .
- 2- هل تحقق الجانب القرائي في بنية التكوين الكوفي الزخرفي.

اهمية البحث

- 1- ممكن الاستفادة من البحث الحالي بتحقيق الجانب القرائي للنص الزخرفي الكوفي وتكاملية البنية النصية كأساس في تلك التراكم .
- 2- يفيد البحث الحالي جميع الدارسين والباحثين والمهتمين بفن الخط العربي والزخرفة .

3- يعد اضافة علمية في الجانب النظري لفنون الخط العربي والزخرفة .

هدف البحث : التعرف على (تكاملية المبنى والمعنى في الخطوط العربية الزخرفية

(الخط العربي الكوفي انموذجا)

حدود البحث

الحدود الموضوعية (تكاملية المبنى والمعنى في الخطوط العربية الزخرفية

(الخط العربي الكوفي انموذجا) للتكوينات المنفذة على الورق .

الحدود المكانية : (العراق – مصر) كون هذان البلدان تزهرا فيه مثل تلك التراكيب وهو اكثر البلدان تطورا لهذا النوع من الخطوط .

الحدود الزمانية : من 1432هـ-1445هـ وتعد هذه المدة قمة ازدهار التراكيب الخطية الزخرفية بالخط الكوفي .

تحديد المصطلحات :

التكاملية لغة : "كَمَلَ يُكْمَلُ وَكَمِلَ يَكْمَلُ كَمَالاً وَكُمُولاً، فهو كامل وكَمِلَ ويستعمل الكمال في الذوات وفي الصفات والأفعال... يقال كَمَلَ إذا تمت أجزاؤه وَكَمِلَتْ محاسنه. وَكَمِلَ الشيء وأكْمَلَهُ أَتَمَّهُ وَجَمَّلَهُ. وَتَكَمَّلَ الشيء وَتَكَامَلَ وأكْتَمَلَ كان كاملاً." (البستاني، 1975، ص103).

اصطلاحا : عرف انه "خلق التجانس في وحدة متكاملة ومتجانسة " (علي، 1989، ص7).

التعريف الاجرائي للتكاملية : هو الانسجام والترابط بين عناصر البنية النصية مكونة تركيباً خطياً زخرفياً متكامل الأبعاد الجمالية والوظيفية .

المبنى لغة:- البنية : مشتقة من الفعل "بنى يبني" البنى ضد الهدم ، بنى البناء البناء بنياً والبناء وبنى (مقصور) وبنياً وبنية وبناية... والبناء المبنى والجمع أبنية ... والبناء مدير البنيان وصانعه... وفلان صحيح البنية أي صحيح الفطرة (المنجد، 1986، ص50).

اصطلاحاً : طريقة البناء التجميع ، التركيب والتنظيم ، أي كيفية التجميع (Horny (1976،KA

المبنى اجرائيا : هو بنية النص متكاملة العناصر ذات هيئة تصميمية معينة .

المعنى لغة: ذكرت على ان المعنى (هو ما يقصد بالشيء فحواه، مضمونه) (مسعود، 1967، ص1405).

اصطلاحاً : ويرتبط مفهوم المعنى بالبنية، فمعنى أي شيء لا يظهر إلا من خلال تعريف علاقته بأشياء أخرى ضمن السياق الذي يوجد فيه، وبذلك تعمل البنية على أظهار الخواص النهائية والمعنوية لنظام معين من العلاقات. (166 Schulz،1977،p .

المعنى إجرائيا: هو ما يحتويه النص من مفهوم واضح دال على الوظيفة بالإضافة الى الجانب الجمالي كهدف للبنية الخطية التكاملية .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم التكاملية

عني الدين الإسلامي بنظرية التكامل البشري كون الانسان هو مجموعة قوانين وتعاليم خالدة تتجلى في حياته الخاصة ومعاملاته الشخصية والاجتماعية ، فهو ليس مجموعة عبادات فحسب بل هو نظام متكامل ذلك لان الكمال لله وحده .

ويؤدي العمل بنصوصه القرآنية وأحاديثه الشريفة الى تكامل المعارف الإلهية والى التكامل الاجتماعي ويكون العبد بقطعه مراحل التكامل موضع عطف ورغد الخالق سبحانه ومقرباً اليه وكما جاء في الحديث الشريف للرسول الكريم (ص) أكمل المؤمنين أيماناً أحسنهم أخلاقاً" وبذلك "فقد أسس الإسلام المدينة الفاضلة التي تنتظر الى النفس وتستهدفها وتعمل ضمن تحقيق الحياة المادية السعيدة من أجل تكامل النفس وارتقاءها" (احمد امين، ص161)، كما ان ذلك انعكس على ثمره الابداع البشري ذوقا وعبرة ووصفا وخيالا ليكون حلقة في سلسلة التكامل المتحقق بالإنسان، ليؤسس جمالا امتلاك خاصية تسامي الوجود.

لقد عُدّ الجمال في الفكر الإسلامي من الكمال ، ذلك لان الجمال يبدو في العقل والبلاغة والصناعة الفنية كصناعة الخط، وفي الشكل الانساني الحسن وفي جمال

الأخلاق والشمائل، ولذلك فقد عرف (أبو حيان التوحيدي الجمال من انه كمال في الاعضاء وتناسب بين الاجزاء ، مقبول عند النفس (بهنسي ، 1970، ص31).

فالتوازن والتناسق والكمال هي من أهم الصفات لاكتمال البنية الجمالية في الفن الاسلامي ولاسيما فن الخط العربي باعتباره الهندسة الروحانية الذي عُد أداة من أدوات البيان الدلالي من خلال بيانه الجمالي الذي يقوم على هندسة الخط ، إذ يقول ابن خلدون: (وأعلم بان الخط بيان عن القول والكلام ، كما ان القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني ، فلا بد لكل منهما ان يكون واضح الدلالة ، وهكذا يبدو الخط يشتمل بيان الدلالة كلها ، فالخط المجرد كماله ان تكون دلالاته واضحة بإبانة حروفه المتواضعة واجادة وضعها ورسمها كل واحد على حدة ، متميز عن الاخر في الشكل والصناعة والتعليم (البدراي ، 2008، ص8).

التكامل في المبنى

يتحقق المبنى من خلال العناصر والعلاقات التي تنشأ داخل المنظومة البنائية للشكل،(والبنية عند الفلاسفة ترتب الأجزاء التي يتألف منها الشيء "ويعدها" معنى خاص وهو إطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها ،(صلبيا ، 1982، ص 217 – 218).

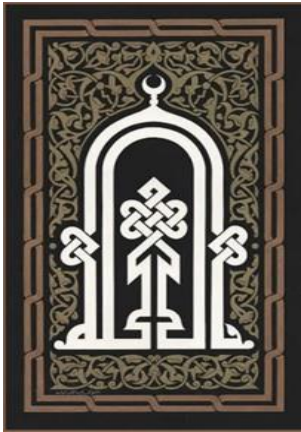
وتعد تكامل البنية في الخط العربي مثلاً حيث يتم توزيع وتنظيم الكلمات والحروف سواء كانت نص مكتوب ام حروفيات داخل مساحة او هيئة معينة على وفق نسق فني مدروس لكي يتحقق من خلاله البعد الجمالي له ، فهو الخطة التي تتوافق وتتوازن فيها الوحدات لتتجاور مع بعضها البعض لتشكل بنية تصميمية مكتملة الاسس والعناصر لإنشاء وانتاج مؤثر في نفس المتلقي ليحقق نظاماً متكافئاً في توزيع النص على وفق المساحة المعدة لإظهار البنية بالشكل النهائي على وفق الاسس التصميمية .

وينتج النظام البنائي بفعل ابداعي ويتحكم بتاهيل الاجزاء عبر وجودها في الكل ثم الدخول في الادراك والوعي والمعطيات ومعانيها ودلالاتها تفقد عند عزلها من الكل ، فانتظام الاجزاء فيما بينها بالعلاقات الرابطة تضفي الدلالة والمعنى فتمثلت في الصورة البصرية كمادة تحوي عناصر الدلالة (الدال والمدلول) ، فالبنية كعمل فني هو نظام من الدلالات والرموز يرتبط بمفاهيم تتوافق مع الفنان لذا يعد نصاً بصرياً ولغوياً يعتمد اشكالاً وعلامات وخطوط

والوان وحركات وهي بمجملها تحمل دلالات لمعان وافكار وتم تصنيف الدلالة الى ثلاثة انواع هي (الرمز الدال الذي يحتويه العمل الفني بمفهومه النقدي اما النوع الاخر المعنى الدلالي والذي يوحي ما يريد اليه من معنى ويليه التفسير الدلالي الذي يجد ايضاحات دلالية مفهومة لدى المتلقي في ايصال فكرة العمل الفني (محسن، 2007، ص124).

المبحث الثاني : بنية النص الزخرفي .

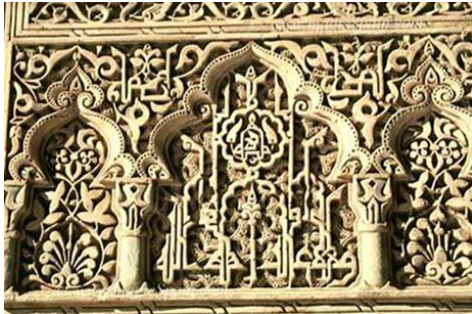
تعد الزخرفة ممارسة فنية، متزامنة مع الوجود الإنساني فلا يمكن للإنسان أن يستغنى عنها فهو يزخرف أشيائه وكل أبنيته بقصد تجميلها، ويتأكد من هذا القصد في المعنى اللغوي حيث زخرفة الشيء زينة وحسنة وكلمة، والزخرف كمال حسن الشيء (ان الأسدية، 1990، ص60)، وعلى الرغم من تعدد أساليب معالجة الزخرفة فأن الكشف عن سرها يكمن في تحقيق بنيتها الرياضية للتعرف على مضامينها التي هي مضامين تشكيلية ناتجة عن علاقاتها البنوية والإحياءات الحركية المتولدة من هذه العلاقات ، إن بناء الشكل الزخرفي تجعل من الممكن استيعابه واستذكاره على الرغم من تعقده، إذ يتعامل المتلقي مع النظام الذي يبني الزخرفة ليمسك بكليتها ، قبل أن ينشغل بتأمل التفاصيل وثرائها وتعبير الرياضيات عنصراً مشتركاً بينها وبين الخطوط الكوفية إذ كلاهما يعتمد على نظام الرياضيات من الحساب في تشكيل النسبة النصية الخطية والبنية الزخرفية، إن التكاملية في الخط الكوفي تكمن في كونه من يسير بجمال الأشكال والتراكيب ويمكن استخدام انواع متعددة من الخطوط في اللوحة الواحدة ، سواء كانت هذه الخطوط المستوية أو الموزونة ومنها الخط الكوفي بأنواعه واشكاله المتعددة (هاج، ٢٠٢٢، ص12) كما في الشكل رقم (1)



شكل رقم (1)

وقد تحدث التكاملية في الزخرفة من خلال الأنماط الزخرفية (المتمثلة بالزخارف الهندسية والزخارف

النباتية سواء كانت الإسلامية المسماة (السليمي) أو الزخارف الحديثة المسماة (الهلكار) حيث تعتمد على مبدأ التكرار وتنتج التكاملية من حقول التنوع والتناغم بين الأشكال والانواع الزخرفية. ومن الأمثلة التاريخية البارزة التي تظهر التكامل بين المبني بين الزخرفة والخط العربي الكوفي المشاهد التاريخية المتمثلة في العمارة الدينية سواء كانت القديمة أو الحديثة حيث ارتبط الخط الكوفي في بادئ الأمر



بالعمارة وعلى ايدي الحرفين الذين يصوتون لنا الترابط والتكامل الجمالي بينها من خلال تنظيم وترتيب الأجر) وبأشكال متعددة، كما في الشكل رقم (2).

شكل رقم (2)

إن التكاملية بين الخط العربي والزخرفة عبر المبني والمعنى جاءت بعد محاولات الخطاطين للارتقاء بفن الخط العربي نحو الشمولية والارتقاء به المستوى الفنون الأخرى من الرسم والنحت والتصميم وغيرها من الفنون . وما أن الخط العربي يخضع الجملة من المتغيرات الذاتية والموضوعية تجتمع في النهاية التمثل بناء عملاً فنياً قصدياً معبراً، ومحققاً هدفاً معيناً أو مجموعة من الأهداف التي يتوخاها الخطاط لعرض كفاءته وقدرته في بناء هذه التكوينات التي قد تجاوزت كونها بنية نصية خطية الى بنية ذات بعد تعبيرى (الفنان هو ذلك المبدع الذي ينظم عملة عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفي مقدمتها جميعاً واسطة التعبير، وليست عبقرية الفنان في أن ينقل الواقع بأمانة وانما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق) (اياد، ٢٠٠٨، ص 22) وأن اي عملية تكوين خطي سواء كان في الخط الكوفي أو بقية الخطوط الأخرى تبنى في ضوء عدد من المرتكزات التي تختلف في درجة الأهمية غير أن المحصلة النهائية، تعنى بتحقيق مفهومين أساسيين أحدهما الفائدة من عملية الانجاز الخطي بكل أبعادها الاتصالية والجمالية والتفصيلية والآخر مفهوم الدلالة ببعديه الذاتي الذي يتصل بالفضاء والزمان وخاصية المكان (بهية، 1997، ص 22)، وبما أن المنجزات الخطية ذات طابع بعدي فني ، مهني لو تشكل وقائع سيميائية تنجح فيها العوامل المذكورة أعلاه بحالات الوعي الجماعي حتى يتسنى للمحلل السيميائي فك سنن وقائعها وعلاقاتها أثناء عملية الإدراك الجمالي ومحاولة منهم قابلية للتوصيل (سانتيانا، ٢٠٠١ ص 263) شكل رقم (3) .

شكل رقم (3)



إن عملية التأسيس لمفهوم التكاملية بين المبنى والمعنى من حيث المفهوم والأفكار تحتاج الى اسلوب معين لغرض تحويلها إلى التمثيل البصري كل حسب خصائصه الذي تؤصله للشكل ومدى موائمة خاصية التموين أو أحد معالجاتها بين يعتمد في تحقيق الجانب التعبيري، مثل تكوين الأيقوني في الخط الكوفي على سبيل المثال لا يأخذ الشكل الثابت الذي للأشياء الحقيقية، إلا بعد أن يكون قد أصابة التغيير والتحوير، بسبب تحول الانتباه إلى إدراك علاقات جديدة؟. إذ أن تحويل الشكل الزخرفي (عملية البناء) لا يتم

بطريقة عشوائية إنما يأتي بعد دراسة مستفيضة للمعنى وامكانية تقبله وانسجامه شكلياً وتقنياً ضمن نمط الاخراج الفني للتكوين، وتطوير صياغة الفكرة التصميمية وما يطرأ عليها من تحويل مناسب فعلى الرغم من حدية شروط حروف من الخط العربي الكوفي الا أن تحريرها وتطويعها بما يعزز البعد التعبيري يعد نوعاً من الأصالة لنوع من المفاهيم أو المعاني المترابطة ، كطريقة تغيير بني الحروف الذي يعد نوعاً من المعالجة لتكثيف بنى بعض الحروف أو أجزائها لينسجم شكلياً مع المعنى، فأن صفات بعض الحروف لها القدرة على التنوع بأشكال عديدة على صعيد الشكل (المبنى) بما لا يحدث خللاً جمالياً على الحرف فهذا الأسلوب يعد بمثابة مؤشر على طوعية الحرف وقدرة الخطاط على التغيير في المبنى والمعنى، ومن أكثر الخطوط العربية تقبلاً لمفهوم (تفصيل الفضاء) بناء الشكل هو الخط الكوفي، حيث تصبح للنسق الخط القدرة على أن يقرأ عبر متغيرين هما النص الأصلي المتقدم على الأرضية من جملة وكذلك الفضاءات البنائية التي يمكن أن يستغلها الخطاط على بعض الإضافات الزخرفية لتحقيق البعد البنائية والجمالي، ويرى الباحثون إن عملية تحقيق التكامل بين المبنى والمعنى من خلال الخط الكوفي تخضع لمجموعة من النقاط:

1. التوازن والتنسيق : إن عملية بناء التكوين الخطي الزخرفي يجب أن يتحقق التوازن بين المكونات وأهمها النص - واللون بين الشكل والأرضية والتوازن بين حجم الحروف والإضافات الزخرفية لاستكمال التكوين .

2. الاختيار والتمايز اللوني : إن عملية استكمال التكوين يجب أن تخضع بالتنسيق بين النص والعناصر الزخرفية، وبين النص والأرضية من جهة أخرى، حيث أن عملية

التنسيق بين الالوان يمكن أن تحقق البعد الدلالي من خلال معنى النص وبناءه الشكلي، وبما يحققه البعد الجمالي من جهة أخرى.

3. التفاصيل: إن إضافة التفاصيل الأخرى المكمل للبناء من تعارف متنوعة سواء كانت بنائية أو حقيقة ، الهدف منها إضافة الجانب التكاملي بين الخط والزخرفة مختلف الانواع .

4. التكرار والايقاع : إن عملية التكرار مبدأ مهم في تشكيل التكوين الخطي الهندسي ، وعملية التكرار بأنواعه المتعددة يمكن أن تحقق التكامل الشكلي للنص الواحد، هذا فضلا من عملية تكرار المفردات الزخرفية بما يجمعه التكامل والجمال ، كما ينتج عن تكرار العناصر البنائية الايقاع .

5- التناسب والتناغم : هو احد الاسس التصميمية ف بناء التراكيب الخطية المهمة لذلك يعد معيارا لجمال التركيب لا نه يحدد العلاقة بين الاجزاء والجزء مع الكل والذي يعتمد على الرياضيات والهندسة لتحديد النسب بين اجزاء التركيب الخطي كما يرتبط التناسب بمبدأ التوازن كونه ينظم المبنى ويجعله ذات علاقة توازنية ضمن النظام العام للعمل .

6- الوحدة والتنوع : من خلال تنوع العناصر داخل التركيب الخطي لابد من التركيز على مبدأ الوحدة لخلق ديناميكية بين الاجزاء .

7- التباين والتضاد : التضاد اقصى حالات التباين فيحدث عندما يكون لون الخط مناقضا مع الارضية لإبراز جمالية التركيب الخطي .

8- السيادة (الهيمنة) في بعض التراكيب الخطية الكوفية ابراز جزء من الكلمة على باقي الاجزاء او جزء من النص او بعض الحروف كبنية جمالية للنص وفي اغلب الاحيان ابراز كلمة لفظ الجلالة على باقي النص لإعطاء مبدأ الوحدانية .

مؤشرات الاطار النظري

1- تتعد الاسس البنائية للنص احدى الصفات الاساسية التي تتم من خلالها عملية البناء التصميمي لهيئة التراكيب الكوفية المزخرفة .

2- يعد تكامل البناء الكوفي بتوزيع الكلمات على وفق المساحة بنسق معين ليحقق نظاما متكافأ ومدرسا .

- 3- املأ الفضاءات بالكلمات دون الاخلال بالبنية النصية كمعنى وظيفي .
- 4- البناء النصي كمفهوم دلالي الذي يوحي الى معرفة معنى النص من دلالات او رموز.
- 5- اعتمدت البنية الزخرفية للنص الكوفي على نظام رياضي كعنصر مشترك في ترتيب الحروف .
- 6- ينتج التكامل في الخط الكوفي المزخرف من خلال التنوع والتناغم كعلاقات جمالية في بناء التركيب الخطي والتي تظهر من خلال المعنى .

الفصل الثالث / اجراءات البحث

منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي كونه الاقرب لتوجهات البحث الحالي .

مجتمع البحث

شملت الدراسة الحالية النماذج الملائمة لتوجهات البحث بغية الوصول للنتائج المتوخاة حيث قام الباحث بحصر المجتمع الكلي والبالغ (25) انموذجا والتي تضمنت تراكيب بالخط الكوفي الزخرفي بأشكاله المختلفة ضمن الحدود المحددة للبحث .

اداة البحث

اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري في تحليل عيناته لغرض الوصول الى هدف بحثه .

عينة البحث

قام الباحث باختيار العينة باسلوب الانتقاء القسدي والممثلة لمجتمع البحث الحالي حيث بلغ عدد العينات (4) انموذجا مختلفة في التركيب والهيئة الزخرفية بالخط الكوفي .

التحليل



انموذج 1

الخطاط : احمد عبد العزيز

سنة الانجاز: 1432 هـ

البلد : مصر

النص : لا اله الا الله محمد رسول الله

التحليل : لوحة بالخط الكوفي الحديث اعتمد الخطاط في زخرفة البنية النصية على الحروف الصاعدة في كلمة لفظ الجلالة بطريقة التظهير كما طبق مبدأ التكرار المتناظر الغير متطابق في كلمتي لفظ الجلالة حيث تم بناء هذا النص بتنظيم الكلمات داخل المساحة على وفق نسق فني قصد الخطاط فيه لاعطاء لفظ الجلالة الاولوية في بناء التصميم تحقق من خلاله جمالية ذلك التوزيع لإبراز المعنى حيث تم بموجبها تنظيم الكلمات المزخرفة على وفق العناصر والاسس الجمالية ، مما يحقق نسيجا مترابطا من خلال ابراز الوحدات ذات النوع الواحد وبشكل مكرر عدة مرات كما نراه في زخرفة حروف الالف واللام في لفظ الجلالة بطريقة التظهير والتشابك فضلا عن ناتج للوحدات المكررة على شكل علاقات تتكون مابين العناصر كالتطابق والتناغم سواء كانت متماثلة او متقاربة ، كما نرى التباين النوعي مابين الوحدات البنائية كالكلمات او المساحة المنفذ عليها مما يؤسس اتزاناً في زخرفة الحروف لاشغال المساحات الناتجة من الحروف الصاعدة في لفظ الجلالة كضرورة تصميمية لابرار جمالية المعنى النصي والوظيفي ، ومن الواضح في بنية هذا التركيب الكوفي المزخرف بان الخطاط لم يغفل الجانب القرائي كمعنى نصي وظيفي وجمالي رغم التصرف في توزيع الكلمات واشغال المساحات الناتجة عنها .

انموذج 2

الخطاط : توفيق حجاز

سنة الانجاز: 1434 هـ

البلد : مصر

النص : وان المساجد لله فلا تدعو مع الله احدا .

التحليل :



لوحة بالخط الكوفي ذات الطابع الزخرفي الايقوني والتي تتفق مع النص القرآني الكريم في البناء المعماري للآية والتي تمثل مسجداً بتفاصيله المعروفة باستخدام المرتفعات المتمثلة بحروف

الالف واللام الصاعدة من الكلمات كبناء لهيئة تصميم التركيب لاشغال المساحات للفضاء الناتج عنه ويتضح بان الخطاط بالتصرف برسم الحروف الصاعدة على وفق بناء المسجد معبرا عن معنى النص فاصبح شكلا ومضمونا كما شغل بعض الفضاءات الخارجية بالزخارف النباتية ومكررة من الجهتين لتحقيق جمالية التركيب وبالوان جميلة خصوصا في القبة والمأذنة والذي قصد الخطاط باعطائهم لون مغاير عن بقية كلمات النص لابرار هيئة المسجد للتعبير عن المعنى ، ومن الواضح في البنية النصية بانها واضحة المعنى كوظيفة قرائية رغم التصرف بحروف الالف وجعل التركيب بشكل معماري وبذلك فقد حقق الخطاط التكامل من خلال تطبيق الاسس والعناصر البنائية مع ابراز المعنى لتلك البنية .

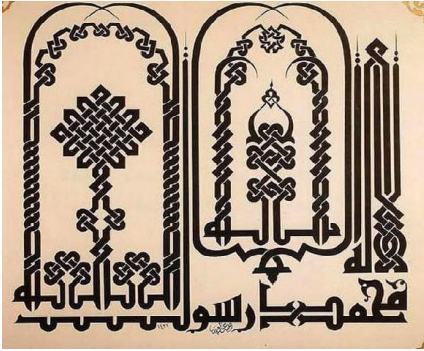
أنموذج رقم (3)

الخطاط : أشرف حسن

البلد : مصر

الخامة - الورق

سنة الانجاز : ١٤٤٢ هـ



النص، وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ وَقَمُ الزَّمَانُ تَبَسُّمٌ وَتَنَاءٌ

التحليل

تركيب بالخط الكوفي الزخرفي الحديث هو عبارة عن شكل عقد مقوس ، ابتداءً الخطاط بناء التكوين من الأعلى بكلمة (ولد) على شكل ثلاث مستويات انتهى بالمستوى الثالث الأرضي بكلمة (تناء) مع الاستفادة من حروف الألف واللام. لاستكمال غلق التكوين من الأعلى في حين وظف كلمة محمد بالحظ الكوفي المربع حيث كردها أربع مرات لاستكمال التكوين المربع فقد بصورة مغايرة مستعينا بمفهوم الشكل المربع في انتاج نسق خطي متمين ، الآن الحظ الكوفي المربع يمتاز بصفة الهندسية الزوايا الحادة للحروف ، فقد سعى الخطاط يفعل خيرته الفنية وذائقته الجمالية أن يخرج عن هذه الميزة من خلال تكييف الحروف العمودية بشكل قوس نصف دائري للدلالة. على القدرة على التكيف، وكذلك فقد عمل المد لحروف (الألف واللام) على اشتغال مساحة اكبر كنوع من الحلول الجمالية والاستكمال متطلبات المتكون أشغال مساحة الى كذلك يمكن أن تشكل بعداً تعبيرياً من خلال المعالجات الزخرفية للنص بعداً . تعبيرياً من خلال بعض الحروف لكلمة ولد المتمثلة بولادة سيد الكائنات محمد من عليه وآله وكلمة (التناء) إلى الشكر لله على هذا الخلق . إن إضافة على الشكل الزخرفي لكلمة محمد على شكل دائري على شكل تاج متخلياً بذلك افتراضياً الهيبة والجلال والسلطان لهذا المخلوق العظيم، كذلك فقد جاءت دلالة الألوان المستخدمة في التكوين منسجمة مع كلمات والخير والنماء، بينما وظف كلمات النص بالأبيض وهو يرمز الى النقاء والخير والسعادة وقد يرمز الى الجنة في الأرض هذا فضلاً عن كلمة (محمد) باللون الذهبي وهو يرمز أيضاً الى الخير والسيادة والعتاء.

إن عملية إنشاء وبناء التكوين من خلال الالوان المستخدمة ومدى تطابقها مع النص ، هذا فضلاً عن بعض الإضافات الزخرفية قد حقق التكامل في المبنى والمعنى بين

الشكل (التكرار) من جهه والألوان والاضافات الزخرفية مما يدل على مدى قدرة وحرفيه الخطاط في عملية بناء التكوين ، كذلك فقد أعطت بعض الحروف من خلال مطاوعتها للخطاط على اكتمال الانشاء كحرف الألف والكلام كذلك من خلال تطبيق مبدأ التكوين لكلمة (محمد) في أعلى النص لكونها اكثر المفاهيم شيوعاً في حياتنا اليومية كونها أحد المظاهر الكوفية التي تحكم النظام الكوني وخاصة في حكمة (محمد) من خلال تكرارها يومياً (٥) مرات أثناء الصلوات الخمسة.

وقد حقق التكوين الخطي لمفهوم التكاملية من خلال (النظام) الخطي والذي كان على ثلاث مستويات ما عدا حكمة (محمد) في اعلى التكوين كذلك من خلال الألوان والإضافات الزخرفية الأخرى .

انموذج رقم (4)

الخطاط : أوس البندر

البلد : العراق

الخامة . الورق

سنة الانتاج : ١٤٤٥هـ

النص ، قل لا أسألكم عليه أجراً إلا المودة في القربى

التحليل

إن عملية بناء التكوين الخطي ابتدأت على شكل نظام سطري من أربعة كلمات اقل لا أسألكم عليه أجراً على شكل ثلاث تقسيمات، بينما توسطت كلمة (المودة في القربى في أعلى النص) على شكل زخرفة كاسية.



يمثل النظام في هذا التكوين الخطي الزخرفي أحد الآليات الرئيسية المتبعة للتعامل مع النص وطريقة بنائه، ويتصف هذا النظام بشموله بطابع النسق الخطي، حيث يراد فيه الى وضع كل كلمة أو حرف في موقعه المثالي ضمن البنية الكلية مع مراعاة علاقته بالحروف الأخرى وكلمات النص ، من حيث التسلسل القراني، وحسب نظام التكوين والعرض صنة، حقق التكوين مراعاة التسلسل القراني وكذلك حقق البعد الجمالي .

استخدم الخطاط في كتابة هذا النص الحبر الأسود على أرضية بيضاء وذلك لتحقيق مبدأ السيادة والعظمة لهذا النص .

حقق التكوين التكاملية بين المبنى والمعنى من خلال بناء التكوين من الأسفل الى الأعلى، حيث شكلت بعض الحروف الترابط فيما بينها مشكلة حزمة من الترابط على شكل أيدي متشابكة ، كونت ثلاث أشخاص ، بينما توسط النص من الأعلى زهرة كأسية تحيل المتلقي والقارئ من خلال أوراقها على شكل أيدي بشكل دعاء ، دلالة على عمق النص ودلالته الشكلية والمعنوية.

شكل التكوين من حيث البناء على مقدرة الخطاط على مجازاة النص في التشكيل المعنى الدلالي، حيث الاستفادة من معطيات بعض الحروف على الامتداد تحرف الألف والكلام مع بعض الاضافات الزخرفية من تقاطعات الحروف فيما بينها مشكلة حلقة من الترابط والتواصل بين البشر والخالق من خلال هذا الترابط النفسي والروحي . حقق التكوين حالة من التوازن والانسجام بين الكتل من الأعلى من خلال الزهرة الكاسية حيث شكل التكوين حالة من التوازن الاشكلي بين الكتل المشكلة التكوين

الفصل الرابع / النتائج والمقترحات والتوصيات

النتائج

1- اعتمد الخطاط في بناء التراكم الكوفية الزخرفية على مبدأ التكرار كاحد الاسس التصميمية والجمالية

2- حقق الخطاط الاسس والعناصر التصميمية في البناء التصميمي للتركيب لاطهار الجانب الجمالي له ،

3- لم يغفل الخطاط الجانب الوظيفي للمعنى للبنية النصية بالخط الكوفي على الرغم من اظهار الجانب الزخرفي له .

4- اعتمد الخطاط في البنية النصية للخط الكوفي على الحروف الصاعدة لزخرفتها كما اظهر في زخرفة الحروف بخاصية التظهير في الغالب .

5- لم يغفل الخطاط المساحة الناتجة من البنية النصية باستغلالها ببعض الكلمات دون الاخلال بالبنية النصية وتسلسلها السطري دون الاخلال بمعنى النص كجانب وظيفي له

6- استغل الخطاط لفظ الجلال واعطائها المساحة الكافية لابرازها زخرفيا من خلال حروف الالف واللام .

الاستنتاجات

- 1- يعد التكرار واحدا من اهم الاسس الجمالية لذلك كان اعتماد الخطاط عليه لابرار الجانب الجمالي للمبنى في تراكيب الخط الكوفي .
- 2- ان استخدام الاسس البنائية كنظام ثابت لتأسيس تركيبا ذات الطابع الجمالي كون هذه الاسس تنظم الهيئة رياضيا لتناسب اجزائه .
- 3- لاستكمال الجانب الجمالي راع الخطاط الجانب الوظيفي كاحد اركان العملية البنائية لتراكم الخط الكوفي لابرار المعنى منه .
- 4- التوصيات
- 1- يوصي الباحث بإمكانية البحث والدراسة بالاساليب الزخرفية للخط الكوفي .
- 2- يوصي الباحث باظهار الجانب التقني بزخرفة الحروف الكوفية .

المقترحات

- 1- يقترح الباحث دراسة (تكاملية بناء النص الزخرفي لحروف الخط الكوفي المربع

قائمة المصادر العربية والاجنبية

- 1- أحمد أمين، التكامل في الإسلام، ج1، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ب.ت.
- 2- ان الأسدية ، اسعد باليد، الزخرفة في العمارة الإسلامية و رسالة ماجستير غير مشورة ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة المعمارية : ١٩٩٠ .
- 3- اباد حسين عند الله ، من التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق، الجزائرية اط ادارة الثقافة والإسلام والنشر الشارقة - الامارات العينة العشرة ٢٠٠٨ .
- 4- البدراني ، محمد طيب ، مقدمة ابن خلدون في الخط العربي ، مجلة حروف عربية ، العدد 21 ، تصدر عن ندوة الثقافة والفنون ، دبي ، 2008 .
- 5- البستاني، المعلم بطرس، معجم محيط المحيط، طبع في مؤسسة جواد للطباعة، مكتبة لبنان، بيروت، 1975.

- 6- بهنسي، عفيف، علم الجمال عند أبو حيان التوحيدي ومسائل في الفن، بغداد ، 1970 .
- 7- سانتيانا، جورج الاحساس بالجمال (تخطيط النظرية في عالم الجمال) ترجمة من منطق بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مهرجان القراءة للجمع، القاهرة، ٢٠٠١ .
- 8- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، الجزء 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
- 9- عبد الرضا بهية داود ، بناء قواعد الدلالات المضمون في التكوينات والخطية اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية النون الجميلة ، جامعة بغداد 1997 .
- 10- علي عبد الجبار كاظم. إشكالية التكامل الفني في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم المسرح، بغداد، 1989.
- 11 - محسن محمد عطية، التفسير الدلالي للفن ، عالم الكتاب، القاهرة، 2007.
- 12- المنجد في اللغة والاعلام، دار الشرق : ط 23 ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1986 .
- 13- مسعود، جبران، الرائد المعجم اللغوي العصري، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1967.
- 12- هاجر سعيد احمد ، التكاملية بين الشكل والمضمون في تصميم الحلّي الزجاجية، بحث منشور جمعية العمارة والفنون والعليا الإسلامية العدد ٩ – ٢٠٢٢ .
- 13-Dictionary , Oxford University Press, London Eighteenth impression , 1976
- 14-Horny KA. S & Paruwel , E. C. : Oxford An English – Redder's 14
- 15-Schulz, C.N.C. Intentions In Architecture) MLT -125 press, Cambridge, 1977..

أثر استراتيجية قائمة على المهام التعليمية في تنمية مهارات الطلبة بمادة الأشغال الفنية

The effect of a strategy based on educational tasks in developing students' skills in the subject of artistic works

بحث مقدم إلى كلية الفنون الجميلة في جامعة واسط للمشاركة بالمؤتمر العلمي
من قبل الباحث

ا. د فراس علي حسن الكناني

Prof. Dr. Firas Ali Hassan

الجامعة المستنصرية / كلية التربية الأساسية / قسم التربية الفنية

firasa30@uomustansiriyah.edu.iq

07705582785

الكلمات المفتاحية: (استراتيجية التدريس، التربية الفنية، الأشغال الفنية، المهام التعليمية).

تمثلت مشكلة البحث بضعف مهارات الطلبة في الأشغال الفنية ضمن مادة التربية الفنية استنادا على الدراسة الاستطلاعية التي طبقها الباحث على عينة من الطلبة بمادة التربية الفنية والتي تؤثر على تعلمهم ، لذا يهدف البحث تعرف اثر استراتيجية قائمة على المهام التعليمية في تنمية مهارات الطلبة بمادة الأشغال الفنية موازنة مع الطريقة التقليدية، استخدم البحث المنهج التجريبي، حيث تم اختيار عينة من الطلبة من مدرسة متوسطة في بغداد . تم تقسيم العينة إلى مجموعتين: تجريبية وضابطة. تم تطبيق التجربة وباستعمال الاختبار التائي أظهرت النتائج أن هناك فرقا بين أداء الطلبة الذين درسوا باستخدام الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية وأولئك الذين يتعلمون باستخدام الطريقة التقليدية.

استنتج الباحث عدة نتائج أبرزها ان الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية لها اثر ذي دلالة إحصائية في تنمية مهارات الطلبة بمادة الأشغال الفنية.
واستنادا لهذه النتائج يوصي الباحث:

1. استخدام الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية في تدريس مادة الأشغال الفنية.

2. توفير التدريب اللازم للمعلمين على استخدام استراتيجية قائمة على المهام التعليمية.

Keywords: teaching strategy, art education, artistic works, educational tasks.

Research summary

The research problem is represented by the weakness of students' skills in artistic works within the subject of art education according to the exploratory study that the researcher applied to a sample of students in the subject of art education, which affects their learning. Therefore, the research aims to identify the effect of a strategy based on educational tasks in developing students' skills in the subject of artistic works compared to the traditional method. The research used the experimental method, where a sample of students was selected from a middle school in Baghdad. The sample was divided into two groups: experimental and control. The experiment was applied and using the t-test, the results showed that there is a difference between the performance of students who studied using the strategy based on educational tasks and those who learn using the traditional method.

The researcher concluded several results, the most important of which is that the strategy based on educational tasks has a statistically significant effect on developing students' skills in the subject of artistic works.

Based on these results, the researcher recommends:

1. Use the strategy based on educational tasks in teaching the subject of artistic works.
2. Provide the necessary training for teachers to use a strategy based on educational tasks.

الفصل الأول : التعريف بالبحث

أولاً : مشكلة البحث

في عصر يتسم بالتطور التكنولوجي السريع والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية المتلاحقة، أصبحت الحاجة إلى تطوير مهارات الطلبة في مختلف المجالات التعليمية أكثر إلحاحاً. تُعد مادة الأشغال الفنية من المواد التي تسهم في تنمية الإبداع والتفكير النقدي لدى الطلبة، مما يجعلها عنصراً أساسياً في المناهج التعليمية. ومع ذلك، فإن تحقيق الأهداف التعليمية المرجوة يتطلب استراتيجيات تعليمية فعالة تعزز مشاركة الطلبة وتنمية مهاراتهم بشكل عملي.

وعليه تتمثل مشكلة البحث بضعف مهارات الطلبة في الأشغال الفنية ضمن مادة التربية الفنية استناداً على الدراسة الاستطلاعية التي طبقها الباحث على عينة من الطلبة بمادة التربية الفنية والتي تؤثر على تعلمهم , وانطلاقاً من هذا يتساءل الباحث :
س: ما اثر استراتيجية قائمة على المهام التعليمية في تنمية مهارات الطلبة بمادة الأشغال الفنية؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

تُعد مادة الأشغال الفنية من المواد التي تعزز الإبداع والابتكار لدى الطلبة. إذ تهدف هذه المادة إلى تنمية المهارات اليدوية والفنية، بالإضافة إلى تعزيز القدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر من خلال الأعمال الفنية. كما تسهم في تنمية المهارات الاجتماعية والعاطفية من خلال العمل الجماعي والتقييم الذاتي، كما تؤدي دوراً حيوياً في تزويد المتعلمين بالمهارات الفنية المتنوعة التي يحتاجها المعلم لإضافة المتعة والتشويق لدرسه , ويحتاجها الطلبة لتعرف طرق التعامل مع المواد وإظهارها بأشكال فنية بتقنيات وأساليب مميزة تعبر عن اهتماماتهم وتفكيرهم وتزيد من علاقتهم بالمجتمع والتراث , الأمر الذي يتطلب اهتمام بتدريسها وفق طرائق واستراتيجيات مميزة ومبتكرة يمكن ان تضيف للموقف التعليمي أثراً ايجابياً أو تزيد من فاعلية التعليم والتعلم باعتبار ان التعليم يؤدي دوراً فاعلاً في تطوير بيئة التعلم (الهاشمي والدليمي, 2008,ص29) .

ويوجز الباحث الأهمية للبحث الحالي بالنقاط الآتية :

1. قد يسهم البحث الحالي بتقديم خطوات عملية لاستراتيجية حديثة تقوم على المهام التعليمية بأسلوب مميز وواضح .

2. قد يوضح البحث الحالي الأبعاد التربوية والتعليمية لطريقة توظيف الاستراتيجيات القائمة على المهام التعليمية في التدريس.
3. قد يقدم البحث المهام التعليمية ورؤية منظومية حديثة .
4. قد يسهم البحث في تعرف احتياجات الطلبة .
5. قد يعالج البحث صعوبات التعلم لدى الطلبة على وفق خطوات الاستراتيجيات .
6. قد يزيد البحث من مهارات الطلبة الفنية بمادة الأشغال الفنية .
7. يشكل البحث الحالي محاولة معرفية لتطبيق الاستراتيجيات الحديثة في التدريس .
8. يقدم البحث الحالي مساق الأشغال الفنية كمادة دراسية مهمة في مناهج التربية الفنية للمهتمين والباحثين , الأمر الذي يشكل إضافة علمية في مجال البحث العلمي .

ثالثاً : هدف البحث وفرضياته:

يهدف إلى استكشاف أثر استراتيجيات قائمة على المهام التعليمية في تنمية مهارات الطلبة في مادة الأشغال الفنية. من خلال الفرضيات الآتية :

- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين يدرسون مادة الأشغال الفنية ضمن منهج التربية الفنية وفق استراتيجيات المهام التعليمية , وبين متوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار المهاري القبلي .
- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين يدرسون مادة الأشغال الفنية ضمن منهج التربية الفنية وفق استراتيجيات المهام التعليمية , وبين متوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار المهاري البعدي .

رابعاً : حدود البحث :

1. الحدود الزمانية: العام الدراسي 2024 – 2025 .
2. الحدود المكانية: العراق / محافظة بغداد - مديرية تربية الرصافة الأولى – مدرسة نور المصطفى.
3. الحدود البشرية : طلبة الصف الثاني متوسط .

4. الحدود الموضوعية: المواضيع المحددة بدليل المعلم (أشغال الورق , أشغال الكولاج , أشغال التجميع والتركيب) .

خامسا : تحديد وتعريف مصطلحات البحث :

أولا : الاثر :

عرفه شحاته والنجار 2003 بأنه " نتيجة تغير مرغوب فيه أو غير مرغوب يحدث نتيجة التعليم " (شحاته والنجار , 2003, ص 22). ويعرفه الباحث إجرائيا بأنه : التغير المرغوب فيه والذي يظهر على مهارات الطلبة بمادة الأشغال الفنية كنتيجة استعمال استراتيجية قائمة على المهام التعليمية في التدريس .

ثانيا : الاستراتيجية :

عرفها عبد الله 2015 بأنها : " فن استخدام الوسائل والإمكانيات المتاحة لتحقيق أهداف محددة" (عبد الله , 2015, ص 36). ويعرفها الباحث إجرائيا بأنها(الخطط والإجراءات التي يستعملها الباحث في مادة الأشغال الفنية بالاعتماد على خطوات استراتيجية قائمة على المهام التعليمية لتنمية مهارات الطلبة في المادة ضمن مدة التجربة) .

ثالثا : استراتيجية قائمة على المهام التعليمية :

يعرفها الباحث اصطلاحا بأنها : (مجموعة من الإجراءات التي يتبناها المعلم في تحضير وتقديم المادة التعليمية لتدريب الطلبة وتعليمهم لاكتساب المحتوى المعرفي والمهاري للمواد الدراسية بشكل مبسط يضمن قدرتهم على الإفادة منها وتحقيق الأهداف التعليمية) .

يعرفها الباحث إجرائيا بأنها : (مجموعة الإجراءات التي يتبناها المعلم في تدريسه مادة الأشغال الفنية للطلبة تعتمد على فحص وتحليل محتوى المادة التعليمي وتقديمه كمهام تعليمية مع مراعاة قدرات وميول الطلبة لتنمية مهاراتهم في المادة ضمن مدة التجربة) .

رابعا : الأشغال الفنية : يعرفها الباحث إجرائيا بأنها إحدى التضمينات والجوانب الأساسية في مادة التربية الفنية تهدف إلى تنمية قدرات المتعلمين

وصقل مهاراتهم الفنية وتعريفهم بأهمية ممارسة النشاط الفني وإعادة إنتاج وصياغة المواد والخامات المختلفة بأشكال جمالية وفنية).

الفصل الثاني: الإطار النظري ودراسات سابقة

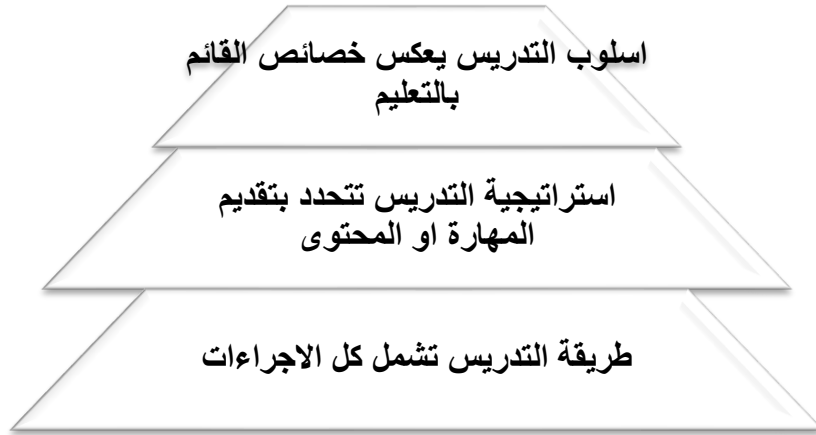
أولا /الإطار النظري:

1. الاستراتيجية التعليمية القائمة على المهام , المفهوم والأهمية:

تُعد الاستراتيجية التعليمية القائمة على المهام من الأساليب التعليمية التي تركز على تنفيذ الطلبة لمهام محددة تتطلب منهم تطبيق المعرفة والمهارات التي تعلموها في سياقات واقعية , وفي هذا السياق يشير قطاوي 2007 إلى ان (أهم التحديات التي تواجه التدريس جعل المتعلمين يعتمدون على أنفسهم في التوصل إلى المعرفة مع إجادة التعامل معها والتفكير والمشاركة في تصنيعها) (قطاوي , 2007, ص 186). تعتمد الاستراتيجية على مبدأ "التعلم بالممارسة"، حيث يتم تعزيز الفهم العميق للمفاهيم من خلال التجربة العملية, وتبنى المهام التعليمية على فكرة أن التعلم يكون أكثر فعالية عندما يتم من خلال ممارسة الأنشطة العملية التي تتطلب من الطلبة تطبيق المعرفة والمهارات في سياقات واقعية.

هذه الاستراتيجية تنطلق من النظرية البنائية (Constructivism)، التي تؤكد على أن الطلبة يبنون معرفتهم بشكل فعال من خلال التفاعل مع البيئة التعليمية والمهام المقدمة لهم. بدلاً من أن يكون الطالب متلقياً سلبياً للمعلومات، يصبح مشاركاً نشطاً في عملية التعلم.

ويؤكد الباحث هنا دور الاستراتيجية في تقديم الدرس إذ ان هناك أخطاء شائعة في تعريف المفهوم الخاص (باستراتيجية التدريس) فالكثير قد يشير هنا إلى المعنى العام أو البعيد للاستراتيجية باعتباره تخطيط شامل , في حين أنها هنا تحددت بالتدريس والتدريس يحدث بحدود الزمان والمكان للموقف الصفي , فعليه استراتيجية التدريس هي خطوات تحدد تقديم المادة الدراسية ضمن طريقة وأسلوب المعلم والشكل أدناه يوضح الاستراتيجية في التدريس :



شكل 1 من تصميم الباحث يبين مفهوم الاستراتيجية في التدريس

كما تشير الدراسات مثل دراسة (جاد 2018) و(البيلي 2021) أن الاستراتيجيات القائمة على المهام تعزز التعلم النشط، حيث يتم تحفيز الطلبة على التفكير النقدي وحل المشكلات بشكل مستقل. كما أنها تسهم في تنمية مهارات العمل الجماعي والتواصل، حيث تتطلب العديد من المهام التعاون بين الطلبة لتحقيق الأهداف المشتركة.

مما تقدم يلخص الباحث أهمية الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية بالاتي:

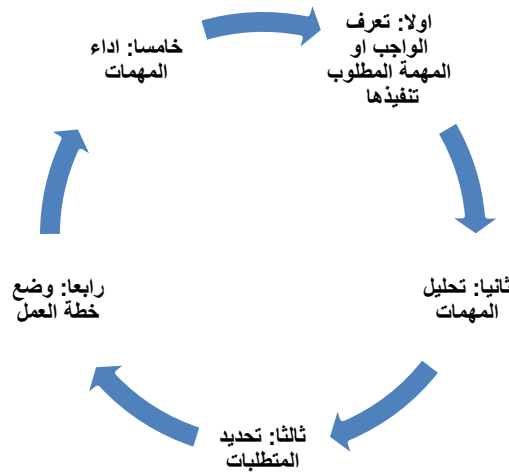
1. تعزيز التعلم النشط: تشجع الطلبة على التفكير النقدي وحل المشكلات بشكل مستقل.
2. تنمية المهارات العملية: تساعد الطلبة على تطبيق المعرفة في مواقف حقيقية، مما يعزز فهمهم العميق للمفاهيم.
3. تعزيز التعاون: تتطلب العديد من المهام العمل الجماعي، مما ينمي مهارات التواصل والعمل ضمن فريق.
4. زيادة الدافعية: تجعل التعلم أكثر تشويقاً وملائمة لاهتمامات الطلبة، مما يزيد من حماسهم للتعلم.

خصائص التعلم المستند على المهام:

1. يتأثر بالبيئة الصفية والجوانب التطبيقية فيها.

2. يتطلب نمو معرفي وقدرات جسدية , من شأنها تحقيق التآزر الحسي والحركي.
3. يكون التعلم أكثر فاعلية إذا ارتبط التعليم بالتعزيز الايجابي .
4. تصحيح الأخطاء بشكل مباشر يعزز التعلم .
5. توزيع المهام بشكل متساوي بين الطلبة هو أساس في استمرار التعلم .
6. العمل على وفق خطوات تكاملية متدرجة .
7. لكل متعلم نمطه التعليمي الخاص الذي يعالج المعرفة بشكل متفرد وبالتالي يعطي تصور جديد . (عبد العظيم, 2009: 76).

ويرى الباحث ان هذه الاستراتيجية تسمح للمتعلم ان يحلل الموقف التعليمي إلى عناصر يمكن التعامل معها وتعرف العلاقات التي بينها في سبيل انجاز مهامه وكما في الشكل الآتي :



شكل 2 من تصميم الباحث يوضح مراحل عمل الطالب وفق استراتيجية المهمات التعليمية

دور المدرس وفق الاستراتيجية :

1. خلق بيئة تعليمية مناسبة .
2. تنظيم الموقف الصفّي .
3. التوزيع المتجانس والغير متجانس للمتعلمين .
4. تقسيم المادة موضوع الدرس لمهام تعليمية .

5. متابعة العمل واكتشاف قدرات الطلبة على الانجاز .
6. تقديم التغذية الراجعة الفورية .
7. إثارة التنافس الايجابي بين الأفراد والمجموعات .

ويحدد الباحث ان ادوار الطلبة وفق خطوات الاستراتيجية في تنفيذ المهمات هي كالآتي :

1. التأمل ودراسة المهمة .
 2. تحليل متطلبات العمل وتوفيرها .
 3. التعاون في انجاز التصميم .
 4. النقد .
 5. التعاون في أداء المهمات .
- 2. مادة الأشغال الفنية وأهدافها التعليمية**
- التعليم جزء أساس من التربية , وهو نشاط تربوي اجتماعي يجب ان يسهم به المعلم والطلبة لتحقيق الأهداف التعليمية والتربوية , ومن هذا المنطلق تُعتبر مادة الأشغال الفنية من المواد التي تعزز الإبداع والابتكار لدى الطلبة. تهدف هذه المادة إلى تنمية المهارات اليدوية والفنية، بالإضافة إلى تعزيز القدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر من خلال الأعمال الفنية. كما تسهم في تنمية المهارات الاجتماعية والعاطفية من خلال العمل الجماعي والتقييم الذاتي , وأشارت دراسة (Alsaif, 2019) إلى أن دمج الأشغال اليدوية في المناهج التعليمية يعزز الإبداع والمهارات الحركية الدقيقة لدى الطلاب، خاصة في مراحل التعليم الأساسي. كما أكدت الدراسة على دورها في تنمية الجانب العملي للتعلم (Alsaif, M. 2019,p: 45-60).

من ابرز أهداف الأشغال الفنية الآتي :

1. تنمية الإبداع: تشجيع الطلبة على التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم من خلال الأعمال الفنية.
2. تحسين المهارات اليدوية: تعليم الطلبة استخدام الأدوات والمواد الفنية بشكل صحيح.
3. تعزيز الثقة بالنفس: تمكين الطلبة من إنتاج أعمال فنية يعتزون بها.
4. تنمية المهارات الاجتماعية: تعزيز العمل الجماعي والتواصل بين الطلبة.
5. حب العمل اليدوي والتعريف بأهميته كجزء من التراث والتاريخ الحضاري للبلاد.

6. تعزيز التقدير الفني: تعريف الطلبة بالفنون وتاريخها.

ويرى الباحث ان استخدام المعلم والمدرس للاستراتيجيات الحديثة في تدريس الأشغال الفنية أمر أساس في نقل المهارات والمعلومات الخاصة بتنفيذ المادة والإفادة من مهاراتها , وقد يسهم في شد انتباههم وبناء شخصياتهم .
ومن الأعمال الفنية التي تركز عليها مادة الأشغال الفنية حسب دليل المدرس أشغال الورق وكما موضح بالصور أدناه:



وأشغال أخرى تنفذ بتقنية الكولاج تعتمد قص ولصق الصور بأشكال متباينة ضمن موضوع محدد , وكما موضح بالصور أدناه:



وأشغال أخرى تنفذ بتقنية أشغال التجميع والتركيب تعتمد قص وتركيب أشكال بخامات متباينة ضمن موضوع محدد , وكما موضح بالصور أدناه:



نماذج مختلفة لأشغال فنية بسيطة بفن التجميع والتركيب

دراسات سابقة حول تدريس الأشغال اليدوية:

1. دراسة (Smith & Jones, 2020) والموسومة :

(Handicrafts and Academic Achievement)

والتي بينت أن استخدام الأنشطة اليدوية في تدريس المواد الفنية يحسن الفهم العميق للمفاهيم النظرية، ويرفع مستوى التفاعل الصفّي. كما أظهرت نتائج الدراسة تحسناً في التحصيل الدراسي بنسبة 20% مقارنة بالطرق التقليدية.

2. دراسة (Garcia, 2022) والموسومة :

(Social-Emotional Learning Through Crafts)

التي أكدت أن العمل الجماعي في المشاريع اليدوية يعزز مهارات التعاون والتواصل بين الطلاب، مما يساهم في تنمية الذكاء العاطفي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً : التصميم التجريبي:-

تم إتباع تصميم المجموعتين ذاتا الضبط الجزئي في البحث الحالي , لتمييزه بالدقة , و الضبط , والشكل أدناه يوضحه:

مج	المتغير المستقل	الاختبار البعدي	المتغير التابع
م . ت	استراتيجية التعلم القائم على المهام		المهارات الفنية
م. ض	طريقة تقليدية		

ثانيا : مجتمع وعينة البحث:

تمثل مجتمع البحث بطلبة المدارس المتوسطة في بغداد جانب الرصافة , تم اختيار العينة من متوسطة (نور المصطفى للبنين) ،والبالغ عددهم 64 طالب وبعد استبعاد الراسيين إحصائيا فقط , تم تقسيمهم إلى مجموعتين: مجموعة تجريبية تم تطبيق الاستراتيجية القائمة على المهام عليها، ومجموعة ضابطة تم تدريسها بالطريقة التقليدية وبواقع 30 طالب في المجموعة الواحدة.

إجراءات التكافؤ بين المجموعتين (التجريبية والضابطة)

لضمان دقة النتائج ومصادقيتها في البحث، يتم اتخاذ إجراءات تكافؤ بين المجموعتين (التجريبية والضابطة) قبل البدء في تطبيق التجربة. هذه الإجراءات تهدف إلى التأكد من أن الفروق في النتائج بعد التجربة تعود إلى تأثير الاستراتيجية التعليمية وليس إلى عوامل أخرى. وفيما يلي أبرز إجراءات التكافؤ التي يمكن تطبيقها:

1. التكافؤ في المستوى المعرفي والمهاري:

- الاختبار القبلي: يتم إجراء اختبار قبلي لقياس مستوى المهارات الفنية لدى الطلبة في كلتا المجموعتين قبل بدء التجربة. هذا الاختبار يساعد في التأكد من أن المجموعتين متكافئتين في المستوى الأكاديمي والمهارات الأساسية.
- تحليل النتائج: يتم استخدام الأساليب الإحصائية (مثل اختبار "ت" T-test) لمقارنة متوسطات درجات المجموعتين في الاختبار القبلي كما في الجدول أدناه .

المجموعة	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		الدلالة
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	30	26 , 11	3 , 24	1, 34	2	غير داله
الضابطة	30	22, 21	3 , 32			

يتضح من الجدول أعلاه ان القيمة المحسوبة تساوي (1, 34) و الجدولية (2) عند مستوى دلالة (0,0 5) وهذا يعني عدم وجود فرق دال إحصائيا بين المجموعتين في مهارات الطلبة في مادة الأشغال الفنية. هذا يدل على تكافؤهما في المستوى المعرفي والمهاري .

2. التكافؤ في العمر: يتم التأكد من أن عمر الطلبة متشابه في المجموعتين

3. التكافؤ في البيئة التعليمية

- توفير الظروف المادية: يتم التأكد من أن المجموعتين تدرسان في نفس البيئة التعليمية (نفس الصف، نفس الإضاءة، نفس الأدوات، إلخ).
- المعلم: تم تدريس المجموعتين من قبل الباحث لتجنب تأثير اختلاف أساليب التدريس.

4 - التكافؤ في الوقت المخصص

- نفس المدة الزمنية: يتم التأكد من أن المجموعتين تتلقى عدد متساوي من الدروس المدة الزمنية للتدريس واحدة .
- نفس التوقيت: يتم تدريس المجموعتين في نفس الوقت من اليوم لتجنب تأثير عوامل مثل التعب أو النشاط الزائد.

2. أدوات البحث

تم استخدام أدوات متنوعة لجمع البيانات، بما في ذلك اختبارات قبلية وبعدية لقياس مستوى المهارات الفنية لدى الطلبة، اذ صمم الباحث اختبار معرفي مهاري تكون من 20 فقرة من نوع الاختيار من متعدد لتعرف ما يمتلكونه الطلبة من خبرات معرفية ومهارية سابقة وتم إيجاد صدقه بعرضه على مجموعة من الخبراء في التربية الفنية وطرائق تدريسها , أما الثبات فقد تم إيجاده من خلال التطبيق على عينة استطلاعية بلغ عددهم 40 طالب من غير طلبة المجموعة الأساسية , بالإضافة إلى استمارة ملاحظة الأداء المهاري التي تكونت من خمس فقرات (التهيئة , التصميم, التنفيذ , مواد التنفيذ, الإخراج النهائي للعمل) بواقع خمسة مستويات هي (ضعيف , مقبول, متوسط , جيد, ممتاز) , و استبيان لتقييم مدى رضاهم عن الاستراتيجية الجديدة. كما تم استخدام الملاحظة المباشرة لتقييم تفاعل الطلبة أثناء تنفيذ المهام.

إجراءات تطبيق التجربة :

قام الباحث بتطبيق التجربة على طلبة المرحلة المتوسطة – مدرسة نور المصطفى خلال الفصل الدراسي الثاني العام الدراسي 2024-2025 وبواقع ساعتان أسبوعيا , ولكلا المجموعتين بواقع ستة خطط دراسية أعدها الباحث للمجموعة التجريبية تعتمد الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية وخطوات الاستراتيجية

وطريقة التعلم التعاوني, فضلا عن ستة خطط للمجموعة الضابطة بطريقة العرض(الطريقة التقليدية) .

تطبيق الاختبار بعدي :

بعد تطبيق التجربة لمدة ستة أسابيع وفق الخطط الدراسية للمجموعتين تم تطبيق الاختبار البعدي على الطلبة لتعرف نتائجهم والمتوسط الحسابي لمجموع إجاباتهم في الاختبار المهاري لموضوعات الأشغال الفنية(أشغال الورق , أشغال الكولاج , أشغال التجميع والتركيب) ، على مجموعتي البحث بعد انتهاء تدريس المهارات المقررة من المحتوى الدراسي .

الفصل الرابع : نتائج البحث:

أولا : عرض وتفسير النتائج:

لتعرف نتائج البحث الحالي وصحة فرضيته التي نصت :

-((لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات الأداء المهاري لطلبة المجموعة التجريبية في مادة التربية الفنية باستعمال الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية ، ومتوسط درجات الأداء المهاري لطلبة المجموعة الضابطة في المادة ذاتها باستعمال الطريقة التقليدية في الاختبار التحصيلي البعدي.))

وبعد تطبيق التجربة على المجموعتين وجمع البيانات باستعمال الاختبار المصمم للباحث الحالي بعد نهايتها ,تم استعمال الاختبار التائي (**T - test**) لعينتين مستقلتين توصل إلى النتائج المبين في الجدول أدناه .

المجموعة	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		الدلالة
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	30	03 , 35	5 , 11	5, 45	2	داله
الضابطة	30	73 , 26,	5 , 58			

يتضح من الجدول أعلاه ان القيمة المحسوبة تساوي (5, 45) والجدولية (2) عند مستوى دلالة (0,05) وهذا يعني وجود فرق دال إحصائيا ولصالح المجموعة التجريبية التي درست وفق الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية , تشير النتائج إلى أن الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية كانت فعالة في تنمية مهارات الطلبة في (أشغال الورق , أشغال الكولاج , أشغال التجميع والتركيب) بمادة الأشغال الفنية وهذا يعزوه الباحث للتفاعل بين الطلبة وفق خطوات الاستراتيجية وهذا يتفق مع دراسة (Smith & Jones, 2020) التي أشارت إلى تحقيق التفاعل الصفي ودوره في التربية الفنية كما يتفق مع دراسة (Garcia, 2022) التي وضحت أن التعلم النشط والمشاركة العملية تنمي وتزيد اكتساب المهارات .

ثانيا : الاستنتاجات :

- 1- إن التدريس باستخدام الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية يعطي المتعلم دورا ايجابيا في تجزئة وتعلم المادة الفنية لا سيما وهي تتوافق و تندمج مع الخبرات التعليمية السابقة للمتعلمين .
- 2- يؤدي استخدام الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية إلى رفع من المستوى المهاري لطلبة الثاني متوسط في(أشغال الورق , أشغال الكولاج , أشغال التجميع والتركيب) ، من خلال مهمات التعلم والمجموعات المتضافرة.
- 3- يتضح إن استخدام الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية اثبت جدوى وفعالية في الأداء المهاري لموضوعات الأشغال الفنية(أشغال الورق ,أشغال الكولاج , أشغال التجميع والتركيب) ضمن مادة التربية الفنية بالصف الثاني متوسط .

ثالثا : التوصيات :

بناءً على النتائج التي تم التوصل إليها، يمكن القول إن الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية تُعد أداة فعالة لتنمية مهارات الطلبة في مادة الأشغال الفنية. لذلك، يوصى :

- 1- بتطبيق هذه الاستراتيجية في تدريس المواد الفنية بشكل عام.

2- إعداد دورات تدريبية لمعلمي التربية الفنية لاستخدام الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية.

3- الاستفادة من النتائج الحالية لدراسة متغيرات دراسية أخرى مثل مهارات التفكير الجانبي .

رابعاً : المقترحات :

- 1- الكشف عن فاعلية استخدام الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية وأثرها في المراحل الدراسية الأخرى.
- 2- توظيف الاستراتيجية القائمة على المهام التعليمية ومقارنتها مع نماذج واستراتيجيات تعليمية أخرى.

المصادر

- (1) شحاته، حسن والنجار (2003): معجم المصطلحات التربوية والنفسية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
- (2) الحفني، عبيد منعم (1978): الموسوعة لعلم النفس النفسي، ط: 2، ج : 3، لبنان.
- (3) الهاشمي والدليمي، 2008، ص29
- (4) عطية، محسن علي (2009): الاستراتيجيات الحديثة في التدريس الفعال، ط1، دار الشرق، عمان.
- (5) عبد الله ، سامية محمود (2015)، استراتيجية التدريس، الأسس – النماذج ، التطبيقات، ط1، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة.
- (6) عبد العظيم ، ريم أحمد (2009)، فاعلية برنامج قائم على استراتيجيات التفكير المتشعب في تنمية مهارات الكتابة الإبداعية وبعض عادات العقل لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية، مجلة القراءة والمعرفة، ع، 94، ص 112-32 مصر.
- (7) عايش ، احمد جميل (2008): أساليب تدريس التربية الفنية والمهنية الرياضية، ط1، دار المسيرة ، عمان، الاردن.
- (8) عمرو، كايد وغنيم ، خليل (1985): التربية الفنية ، ط1، وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب، سلطنة عمان.
- (9) الفنيش، احمد علي، 1975م: التربية الاستقصائية أصولها النظرية وتطبيقاتها العلمية، الدار العربية للكتاب، تونس.

- 10) السرور، ناديا هائل، (1998): تعليم التفكير في المنهج المدرسي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان.
- 11) قطاوي، محمد إبراهيم (2007)، طرق تدريس الاجتماعيات، ط1، دار الفكر للنشر، عمان، الأردن
- 12) . الكناني، ماجد نافع، و فراس علي ، 2012م: طرائق تدريس التربية الفنية، مصر مرتضى، العراق.
- 13) وزارة التعليم السعودية. (2023). دليل تقييم المهارات الفنية. الرياض: وزارة التعليم
- المصادر الأجنبية

- 1- Alsaif, M. (2019). The Role of Handicrafts in Primary Education. **Journal of Educational Arts**, 12(3), 45-60.
- 2- Smith, T., & Jones, R. (2020). Handicrafts and Academic Achievement. **International Journal of Creative Learning**, 8(2), 112-130.
- 3- Khalil, A., et al. (2021). Challenges in Teaching Handicrafts. **Educational Research Quarterly**, 44(1), 75-90.
- 4- Garcia, L. (2022). Social-Emotional Learning Through Crafts. **Journal of Child Development**, 15(4), 200-215.

استراتيجية ميردر وأثرها بتنمية الدافعية المعرفية لطلبة قسم التربية الفنية

الأستاذ الدكتور محمد صبيح محمود

Muhammm.edbs@uomustansiriyah.edu.iq

كلية التربية الأساسية / الجامعة المستنصرية

الأستاذ في قسم التربية الفنية

ملخص البحث :

- يهدف البحث الحالي إلى معرفة اثر استراتيجية ميردر في تنمية الدافعية المعرفية لطلبة قسم التربية الفنية ، وتحديدًا في مادة طرائق تدريس الفنون ولتحقيق أهداف البحث صاغ الباحث عدد من الفرضيات ناقش النتائج من خلالها ، وقد اقتصر البحث على :

- طلبة قسم التربية الفنية / الصف الرابع
- كلية التربية الأساسية / الجامعة المستنصرية
- الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي (2024-2025)
- مادة طرائق تدريس الفنون

واعتمد الباحث منهجان للبحث هما المنهج الوصفي طبق لإجراءات بناء المقياس والمنهج التجريبي وتحديدًا التصميم التجريبي ذو المجموعتين لقياس اثر الاستراتيجية ، ولذلك تطلب البحث إعداد أداتين ، الأولى كانت الاختبار التحصيلي ، والمتكون من (20) والثانية كانت مقياسا لدافعية المعرفية متكون من (10) فقرة موزعة على ثلاثة مجالات لمقياس ليكرت الثلاثي، أما عينة البحث فتكونت من (40) طالب وطالبة من طلبة القسم ، أجرى الباحث بينهم تكافؤ في عدد من المتغيرات ، ثم درس الباحث بنفسه أفراد المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة، طول مدة التجربة والتي استمرت (6) أسابيع ، واستخرج الباحث لأدوات البحث الخصائص السايكومترية ، أما الوسائل الإحصائية فقد تم تطبيق عدة وسائل لمعالجة البيانات من خلال الحقيبة الإحصائية (Spss).

وأسفرت نتائج البحث عن اثر استراتيجية ميردر في تنمية الدافعية المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة طرائق تدريس التربية الفنية.

وفي ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث خرج بمجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

Research Summary

The current research aims to investigate the effect of the MURDER strategy on enhancing the cognitive motivation of students in the Department of Art Education, specifically in the subject of Methods of Teaching Arts.

To achieve the research objectives, the researcher formulated a number of hypotheses and discussed the results accordingly. The study was limited to:

Fourth-year students in the Department of Art Education.

College of Basic Education, Al-Mustansiriyah University.

First semester of the academic year 2024-2025.

Methods of Teaching Arts as the subject of study.

The researcher adopted two research methodologies: the descriptive method, applied to construct the measurement tool, and the experimental method, specifically the two-group experimental design, to assess the strategy's effect. Accordingly, the research required the preparation of two instruments:

1. An achievement test consisting of 20 items.
2. A cognitive motivation scale, comprising 10 items distributed across three domains based on a three-point Likert scale.

The research sample included 40 students from the department, with equivalence established across several

variables. The researcher personally taught both the experimental and control groups over a six-week period. The psychometric properties of the research instruments were determined, and various statistical methods were applied to analyze the data using SPSS software. The research findings demonstrated that the MURDER strategy had a significant effect on enhancing the cognitive motivation of Art Education students in the Methods of Teaching Arts course

.Based on these findings, the researcher formulated a set of conclusions, recommendations, and suggestions for further research.

الفصل الأول (التعريف بالبحث)

أولاً: مشكلة البحث:

يتسم العالم في العقدین الأخيرین بالعديد من التغيرات السريعة المتلاحقة في كافة المجالات نتيجة للقفزات الهائلة في مجال المعلوماتية والتكنولوجية ، خاصة ان هذا الانعكاس ، شمل جميع ميادين الحياة وبما فيها ميدان التعلم والتعليم الأمر الذي فرض على المهتمين والباحثين في ذلك الميدان ان يواكبوا كل هذه التغيرات والانتقالات السريعة كي يرتقي أداء المتعلم بما يلزم الانفجار المعرفي الحاصل.

الأمر الذي اوجب ان تتساير طرائق واستراتيجيات التدريس مع طبيعة الثورة المعلوماتية مما يؤكد أهمية مساحة التجريب في مجال طرائق التدريس ، كما ان مجرد البحث عن تلك الاستراتيجيات الحديثة والسعي لتجريبها مع متغيرات ذات علاقة مباشرة بأداء المتعلم يعد سعياً منطقياً نحو التطور التكنولوجي الذي صار سمة هذا العصر، إذ أشارت العديد من الدراسات إلى ضرورة التجديد في مجال طرائق التدريس ، بما يواكب الثورة التقنية الكبيرة التي لا تزال كل يوم تطرح بعداً جديداً ، ولعل من بين ابرز هذه الدراسات كانت دراسة (دعج، 2023) والتي أكدت بشكل مباشر على أهمية مسايرة التطورات وضرورة زيادة الدافعية لدى المتعلمين في ذات الوقت ، إذ توصلت الدراسة إلى أهمية الدافعية بوصفها متغيراً مهماً في الارتقاء بمستوى المخرجات التعليمية ، وانطلاقاً من هذا الطرح يسعى الباحث إلى محاولة

تجريب إحدى الاستراتيجيات التعليمية القائمة على النظرية المعرفية بوصفها أساس للخطوات بنائها وهي تحديدا استراتيجية (M.U.R.D.E.R) ، والسعي العلمي لمعرفة أثرها على الدافعية المعرفية ، لذا فمشكلة البحث الحالي تتبلور في السؤال الآتي: ((هل لاستراتيجية ميردر اثر بتنمية الدافعية المعرفية لطلبة قسم التربية الفنية؟))

ثانيا: أهمية البحث:

تبرز أهمية البحث الحالي في الآتي:

1. ان التعليم الجيد يفرض تنمية حقيقة للقدرات المتعلم وتنمية دوافع المعرفة ، ليكون تعلمها ذات نتاج فعال .
2. قد يمنح البحث الحالي تشخيصا لمستوى دافع المعرفي لطلبة كلية التربية الأساسية مما يقدم دعما معرفيا للارتقاء ذلك المستوى من خلال إجراءات عملية علمية.
3. يقدم البحث الحالي أهمية للباحثين عن تطبيقات لاستراتيجيات تدريس حديثة ، ذات منطلقات علمية قائمة على النظرية البنائية .
4. قد تساعد الاستراتيجية المعتمدة في البحث الحالي على منح التدريسيين رؤية عن مدى جدية طلبتهم في البحث التعلم من خلال مستوى الدافع المعرفي لديهم .

ثالثا : أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي التعرف على

معرفة اثر استراتيجية ميردر بتنمية الدافعية المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية في كلية التربية الأساسية .

رابعا : فرضيات البحث:

ولتحقيق أهداف البحث صاغ الباحث الفرضيات الصفرية الآتية:

1. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية التي درست مادة طرائق تدريس الفنون على وفق استراتيجية ميردر ومتوسط درجات المجموعة الضابطة التي درست وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي بعديا .

2. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية ومتوسط درجات المجموعة الضابطة في الدافعية المعرفية بعديا.

3. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية التي درست مادة طرائق تدريس الفنون على وفق استراتيجية ميردر ومتوسط درجات المجموعة الضابطة التي درست وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي بعديا وتبعاً لمتغير الجنس .

4. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية ومتوسط درجات المجموعة الضابطة في مقياس الدافعية المعرفية بعديا تبعاً لجنس.

خامساً: حدود البحث:

و يقتصر على الآتي :

1. الحد البشري: طلبة المرحلة الرابعة/ قسم التربية الفنية.
2. الحد المكاني: قسم التربية الفنية / كلية التربية الأساسية / المستنصرية.
3. الحد الزمني: العام الدراسي: (2024-2025) الكورس الدراسي الأول.
4. الحد المعرفي: مادة طرائق تدريس الفنون و مقياس الدافعية المعرفية (المعد من الباحث)

سادساً : تحديد المصطلحات

1. استراتيجية (M.U.R.D.E.R)

- عرفها (سلمان 2015) : هي استراتيجية تدريسية صممت لمعالجة النص بصورة فردية أو على شكل مجموعات صغيرة.(سلمان ،2015،ص43)
 - عرفها حمودة (2005) بأنها : استراتيجية تعلم معرفية تتكون من ستة مراحل هي (المزاج والفهم والاستدعاء والهضم والتوسع والمراجعة) حيث تمثل الأولى للمكونات والخطوات المتبعة لمعالجة النصوص واستيعابها ويجري الطالب فيها تجهيز ومعالجة واستدعاء للمعلومة.(حمودة ،2005، ص20)
2. الأثر:

- عرفه (شحاته والنجار 2003) بأنه: " محصلة تغير مرغوب أو غير مرغوب فيه يحدث في الطالبات نتيجة لعملية التعليم المقصود". (شحاته والنجار، 2003، ص22)

- عرفه (فاخر، 1988) : بأنه " حادث أو ظاهره تتلو أخرى في علاقة سببية " (فاخر ، 1988 ، 126)

- تعريف الباحث الإجرائي للأثر:

قدرة استراتيجية ميردر على تنمية الدافعية المعرفية في أداء الطلبة عينة البحث عبر إجاباتهم على مقياس الدافعية المعرفية الذي أعده الباحث البعدي .
3. التنمية :

- عرفها(زاير، وسماء 2013)، بأنها: "هي التطور والتقدم الحاصل للمتعلم نتيجة تعرضه إلى متغيرات تعليمية فاعلة "(زاير وسماء، 2013، ص157).

- تعريف الباحث الإجرائي للتنمية زيادة مهارات وقدرات الطلبة أفراد عينة البحث ، بعد مرورهم بعملية تعليمية مخطط لها ، وتقاس هذه القدرات أو المهارات بأساليب تقويم مختلفة .

4. الدافعية المعرفية

- عرفه (عريفج 2000) على انه : " الرغبة المستمرة في الحصول على المعرفة والفهم والإتقان وحل المشكلات " (عريفج، 2000، ص23)

- عرفه (المعايط 2000) بأنه: "رغبة الطلبة في الحصول على المعرفة وفهمها وكذلك إتقان المعلومات وصياغة المشكلات وإيجاد الحلول المناسبة لها ".(المعايط ، 2000، ص153)

تعريف الباحث الإجرائي لدافعية المعرفية: هو شعور ذاتي يوجه سلوك أفراد عينة البحث نحو الحصول على المعرفة وحل المشكلات وإتقان ما يسند إليهم من واجبات في المجال الدراسي.

الفصل الثاني

الإطار النظري ودراسات سابقة

المحور الأول: الأساس النظري لاستراتيجية ميردر (M.U.R.D.E.R)

تنطلق جميع الاستراتيجيات التدريسية من أساس نظري تعد المرجع الفكري لها والذي يستمد من طروحاتها المقدرة على برمجة الخطوات العملية التطبيقية لتنفيذ تلك الاستراتيجية ، واستراتيجية (M.U.R.D.E.R) وتعد هذه الاستراتيجية التدريسية واحدة من نتاجات النظرية المعرفية ، التي ابتكرها (دونالد دانسريو) ، وصممها وفق خطوات محددة ينفذها الطالب والذي تساعده في زيادة قدرة المتعلم على خزن المعلومات .

- مراحل استراتيجية ((M.U.R.D.E.R))

تقوم هذه الاستراتيجية على ستة خطوات أساسية ينتقل الطالب تتابعيا بين تلك الخطوات بهدف تنظيم وتجهيز وخزن المعلومات واستدعائها . وهذه الخطوات هي:

1. المزاج: تعد الخطوة الأولى وتهتم بالوضع النفسي للمتعلم عند توجيهه إلى القراءة ، وضرورة تنظيم المزاج للكل طالب وتهينته بيئته التي تلعب دورا إيجابيا في تنظيم مزاجه ، وذلك باختيار الوقت الملائم لدراسة، وهذا يتم تهينته بطريقتين هما:

- خلق مواقف ايجابية ، عبر دعم المتعلم وتقليل من خوفه ودعمه نفسيا .
- محاولة إيجاد الرغبة لدى المتعلم لتعلم ، عبر تشجيعه .

(Hayes,1989,p186)

2. الفهم: يقصد من هذه الخطوة تحديد الأفكار الأساسية الواردة في النص ، من خلال تأشير تلك الأفكار من قبل المتعلم عند اطلاعه على النص لأول مرة ، بمعنى يجري حصرها لها ، ليتحول إلى القراءة الثانية التي يبدأ معالجة ما تم تأشيرها وينفذ أسلوبا مناسباً لقدراته لفهم كل ما تعرف عليه وحدده كأفكار في القراءة الأولى.

(سلمان،2015،ص38)

3. الاسترجاع: يتم في هذه الخطوة محاولة استدعاء للمعلومات والأفكار التي تم خزنها في المرحلة السابقة التي تم تأشيرها أولا كأفكار رئيسية ومن ثم خزنها ، وفي هذه المرحلة يتم اعتماد آليات استدعاء وهذا يتم عبر تقسيم الأفكار إلى أساسية وأخرى فرعية ، ويتم التوصل إلى هذا عبر أسلوبين هما:

- عملية تلخيص يجريها المتعلم للمعلومات والأفكار الواردة في النص يعتمد في إعداد ذلك على مفرداته ومستوى فهمه ثم وضعها في إطار محدد يساعده في تعميق الفهم.

- يشكل المتعلم صورة ذهنية لما توصل إليه من مفاهيم كامنة وراء تلك المعلومات و ثم تشفيرها وربطها بعلاقات وصولا إلى المواد المراد تعلمها .

(Bernhard E . & Heinz2004,P256)

4. الاستيعاب: وهذه خطوة يحاول المتعلم ان يحققها عبر السعي لإدراك معنى المادة التي يدرسها من خلال ترجمتها وتفسيرها وشرحها وتلخيصها وتكوين

تنبؤ منطقي ، وهذا يحدث عبر رجوع الطلبة إلى المعلومات التي لم يتمكن من فهمها وقراءتها مرة أخرى حتى يتمكن من استيعابها بشكل أكثر .

5. **التوسع:** يجري الطالب في هذه الخطوة ارتباطات بين الموضوعات في مادة دراسية معينة أو ارتباطات بين أكثر من مادة وتكوين خلاصة لكل عمليات الربط .

(Stillings, N .A. Feinsein, ,1987,P77)

6. **المراجعة:** إذ يقوم المتعلم بإجراء مراجعة شاملة لكل مادة استطاع ان يخزنها ويوجد علاقات بينها من خلال اتباع طرائق تساعده في فهم وحفظ واستدعاء المعلومات كالتسميع والكتابة والمخططات والاستعانة بهذه الوسائل أثناء دراسته المستقبلية ، مما توفر له هذه الآلية التعرف على أخطائه ومراجعتها والبحث عن حلول لها.

(الإبراهيمي، 2021،ص30)

المحور الثاني:الدافع المعرفي (المفهوم والأسس)

يعد هذا المصطلح من بين أهم المتغيرات التي تبحث في مجال العلوم التربوية والنفسية ، وهذا بسبب ان الدافعية ما هي إلا شعور نفسي ذاتي داخلي تتولد عند الشخص ،وتشير العديد من المصادر إلى ان أولمن بين مفهوم الدافع المعرفي هو (Murray 1938) وكان هذا عبر تقديم قائمة متكونة من عشرون حاجة أساسية لتنظيم مكون الدافع المعرفي واعتبر ان الحاجات التي تؤثر في المتعلمين هي الحاجات التي تؤثر في العادات الدراسية وآلية تنظيمها وكان موقفه من هذه الحاجات أنها مفهوم افتراضي. (يحيى،2010،ص86)

ولعل ان من أهم الحاجات التي تؤثر على مهام الطلبة هي المتعلقة بالدراسة والذاكرة، وهي تنحصر في عدة محاور منها :

1. المعرفة 2. الحاجة إلى الاستكشاف 3. الرغبة في القراءة والاطلاع 4. إثارة الأسئلة

(بلقيس ومرعي، 1983،ص94)

لذلك يعد الكثير من علماء النفس ان هذا الدوافع المكتسب مع انه في ذات الوقت يرتبط بالاستعداد الفطري ، فهو وثيق الصلة بالقابليات ، كما انه يتأثر بشكل كبير بالنمو والتنشئة الاجتماعية للفرد.(محمود،2004،ص51)

الدافع المعرفي في العملية التعليمية

يشكل هذا النوع من الدوافع ، واحد من أهم الدوافع المرتبطة بالتحصيل الدراسي ، وعنصرا مهما في عملية التعلم ، لما يثيره في الفرد ويوجه سلوكه نحو الانجاز ، من خلال تحفيز المتعلم"

(aggarwal,2007,202)

لذلك فأن لهذا الدافع دور فعال في عملية التنشيط والتحفيز لمواصلة الحصول على المعرفة وإثارة وتوجيه سلوك المتعلم ، فضلا عن استثارته بصورة غير مباشرة عبر دمج الجانب الفسيولوجي والجانب السايكولوجي ، مما اوجد نوعين من الافتراضات للعلاقة بين الاستثارة والأداء يتمثل بالآتي :

- ان لكل نوع من أنواع النشاط المدرسي مستوى معين من الاستثارة .
- عند قيام الطالب بأداء معين يستخدم طريقة معينة لحفظ مستوى الاستثارة التي تساعده على الأداء بصورة مستمرة.

(الكرعاوي،2024،ص76)

الدراسات السابقة

يعرض الباحث الدراسات السابقة ، وكالآتي:

أولا الدراسات التي تناولت استراتيجية (ميردر) لقياس التحصيل المعرفي

- دراسة الإبراهيمي (2021)

أجريت هذه الدراسة في جامعة كربلاء ، كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة ، وهدفت إلى قياس تأثير منهج تعليمي معد وفق استراتيجية ميردر في التحصيل المعرفي ، صاغ الباحث لها عدد من الفرضيات الصفرية إذ اعتمد المنهج التجريبي ذو المجموعتين ، وكان مجتمع البحث طلبة المرحلة الثالثة في كلية التربية البدنية ، إذ بلغت حجم العينة (118) من الذكور وكانت أداة البحث هي اختبار تحصيلين أثبتت النتائج بعد معالجتها إحصائيا تأثير الاستراتيجية على المجموعة التجريبية، بذلك وضع الباحث عدد من التوصيات والمقترحات .

ثانياً: الدراسات التي تناولت متغير الدافع المعرفي

- دراسة (يحيى 2010)

أجريت هذه الدراسة في العراق وهدفت إلى معرفة مستوى الدافع المعرفي لدى طلبة كلية التربية الأساسية في جامعة الموصل، وكما هدف الكشف عن أثر متغير الجنس على الدافع المعرفي، وبلغت عينة البحث (126) طالب وطالبة من تخصصات علمية وإنسانية، واعتمد المنهج الوصفي لتطبيق الدراسة، وأما أداة البحث فكانت مقياس جاهز تبناه الباحث هو مقياس (محمود 2004) وبعد تطبيق القوانين الإحصائية لنتائج ظهر مستوى مرتفع بشكل عام لدى الطلبة أفراد عينة البحث، وكذلك وجود أثر لمتغير التخصص الدراسي لصالح طلبة التخصص العلمي، وبناء على هذه النتائج صاغ الباحث مجموعة من التوصيات والمقترحات.

الإفادة من الدراسات السابقة

استفاد الباحث من الدراسات السابقة من عدة أوجه وهي كالآتي:

1. تشكيل رؤية واضحة لإعداد الإطار النظري وتنظيمه.
2. اختيار عينة البحث.
3. ساهمت الدراسات السابقة في بناء تصورا لاختيار منهج البحث الملائم.
4. ساعدت الدراسات السابقة في تحديد التصميم التجريبي المناسب لإجراءات البحث

الفصل الثالث (الإجراءات)

أولاً: منهج البحث:

اختار الباحث المنهج التجريبي ومنه التصميم التجريبي ذو العینتين (التجريبية والضابطة) وذات الاختبار البعدي كونه الملائم لاحتياجات البحث وظروف إجراء التجربة وبحسب متغيرات البحث.

ثانياً: مجتمع البحث : تشكل من طلبة كلية التربية الأساسية / قسم التربية الفنية المرحلة الرابعة.

ثالثاً: العينة: حدد الباحث طلبة قسم التربية الفنية في كلية التربية الأساسية الجامعة المستنصرية بالطريقة العشوائية البسيطة والبالغ عددهم (61) طالب وطالبة موزعين على ثلاث قاعات، إذ بلغ عدد طلبة القاعة الأولى (20) شكلوا المجموعة التجريبية

وطلبة القاعة الثانية وعددهم (20) شكلوا المجموعة الضابطة، بينما طلبة القاعة الثالثة مثلت عينة استطلاعية أولى وعددهم (21).
رابعاً: تكافؤ مجموعتي البحث: حرص الباحث على إجراء تكافؤ في عدد من المتغيرات هي:

1. **الاختبار القبلي التحصيلي:** تم إجراء الاختبار القبلي لإجابات الطلبة في الاختبار التحصيلي وظهرت قيمة التائية المحسوبة تساوي (1,35) وهي اصغر من درجة مستوى الدلالة والبالغة (2,02) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (38) وهذا يعني تكافؤ مجموعتي البحث في نتائج الاختبار التحصيلي القبلي ، كما في جدول (1)

جدول (1)

يوضح تكافؤ مجموعتي البحث في الاختبار القبلي التحصيلي

المجموعة	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (0,05)
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	20	7,05	1,73	38	1,35	2,02	غير دالة
الضابطة	20	6,1	2,63				

2. **الاختبار القبلي لمقياس الدافعية المعرفية :** تم تطبيق الاختبار القبلي الطلبة على المقياس وظهرت قيمة التائية المحسوبة تساوي (1,21) وهي اصغر من الجدولية والبالغة (2,02) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (38) وهذا يعني تكافؤ مجموعتي البحث في نتائج الاختبار القبلي لمقياس المرونة المعرفية ، كما في جدول (2)

جدول (2)

يوضح تكافؤ مجموعتي البحث في الاختبار القبلي لمقياس الدافعية المعرفية

المجموعة	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (0,05)
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	20	14,5	3,13	38	1,21	2,02	غير دالة
الضابطة	20	13,25	4,35				

3. الجنس: سعى الباحث لضبط متغير الجنس لمجموعتي البحث، وذلك تم عند

اختيار عدد عينة البحث إذ اختار الباحث (8) ذكور و(12) إناث في كل

مجموعة .

خامسا: ضبط متغيرات البحث :

1. الانذار التجريبي: تم استبعاد ثلاث طلبة لعدم الالتزام.
2. قاعة التدريس: حدد الباحث قاعة التقنيات في القسم لتطبيق التجربة لمجموعتي البحث

3. تحديد المادة الدراسية: تم تحديد ما سيتم تدريسه لأفراد (عينة البحث) بالعناوين الرئيسية (ما التعليم وما التعلم وما التدريس، مفهوم التدريس، الأهداف التربوية، صياغة الأهداف السلوكية، أنواع طرائق التدريس ،أسس استراتيجية التدريس،الوسائل التعليمية ، التخطيط)

سادسا: الأهداف السلوكية: بعد اطلاع الباحث على الأهداف العامة لكتاب مادة طرائق تدريس الفنون اعتمد في صياغته للأهداف السلوكية على المستويات الأربعة الأولى من تصنيف بلوم (المعرفة-الفهم-التطبيق- التحليل). لذا صاغ الباحث (45) هدفا سلوكيا، عرضهم على محكمين بعد ان أجرى الباحث التعديلات، تبينت نسبة الاتفاق أنها (85%) وكانت الأهداف بواقع (35) هدف لمستوى لمعرفة (30) هدف لمستوى الفهم (25) أهداف لمستوى التطبيق و(10) أهداف لمستوى التحليل.

سابعا: إعداد خطط التدريس: نفذ الباحث خطط للمجموعة التجريبية على وفق استراتيجية (ميردر) بحسب الموضوعات التي تم تحديدها في مادة طرائق تدريس الفنون. وتم أيضا إعداد خطط للموضوعات نفسها لكن بالطريقة الاعتيادية لتطبيقها على أفراد المجموعة الضابطة.

ثامنا: أدوات البحث

أولاً: (الاختبار التحصيلي) اعد الباحث اختباراً تحصيلياً لقياس أثر استراتيجية (ميردر) وموازنتها (بالطريقة التقليدية) في تحصيل طلبة مجموعتي البحث (المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة) كما موضح في ملحق (1) وتم إتباع الخطوات الآتية:-

1. إعداد الخارطة الاختبارية: إن عملية إعداد جدول المواصفات يسهم بشكل كبير في بناء الاختبار وجعله متسماً بالصدق كما أشارت ملحم (ملحم, 2001, ص 209) لذلك فإن الباحث اعد خريطة اختبارية لموضوعات التجربة من كتاب مادة طرائق تدريس الفنون ، وفق الأهداف السلوكية للمستويات الأربعة الأولى لتصنيف (بلوم)، وتكونت الأداة من (25) فقرة و كما في جداول (3)

جدول (3) الخارطة الاختبارية

مجموع الاسئلة	الوزن النسبي لأهداف				الأهمية النسبية للموضوعات	عدد الصفحات	الأهداف السلوكية الموضوعات
	التحليل 10 (%) هدف	تطبيق (25%) هدف	فهم (%) (30) هدف	معرفة (35) (%) هدف			
2	0	1	1	1	16%	7	الدرس الأول (حصة واحدة)
5	1	1	1	2	19%	8	الدرس الثاني (حصة واحدة)
3	0	1	1	1	14%	6	الدرس الثالث (حصة واحدة)
2	0	0	1	1	6%	3	الدرس الرابع (حصة واحدة)
3	0	1	1	1	10%	4	الدرس الخامس (حصة واحدة)
2	0	0	1	1	7%	3	الدرس السادس (حصة واحدة)
5	1	1	1	2	19%	8	الدرس السابع (حصة واحدة)
3	0	1	1	1	9%	5	الدرس الثامن (حصة واحدة)

25						44	المجموع
25							مجموع الدرجات

2. صياغة فقرات الاختبار التحصيلي: انتخب الباحث الاختبارات الموضوعية لإعداد أداة البحث وتم تحديد صيغة الاختيار من المتعدد. وحدد الباحث عدد فقرات الاختبار التحصيلي البعدي ب (25) فقرة اختبارية (اختبار من متعدد) وب (4) بدائل لكل فقرة، وتم اعتماد التوزيع العشوائي للإجابات الصحيحة بين فقرات الاختبار.

- صدق اختبار الأداة: أن من مؤشرات صدق المحتوى هو بناء الخارطة الاختبارية (غانم , 1997, 102) وقام الباحث بإعداد خارطة اختبارية من أجل التأكد من صدق المحتوى للأداة.

- إعداد تعليمات الاختبار: وضع الباحث التعليمات الآتية:

- تعليمات الإجابة كما في ملحق (1)
- تعليمات التصحيح: قام الباحث بصياغة إجابات نموذجية لأسئلة الاختبار وخصص (1) درجات للفقرة التي تشير إلى الإجابة الصحيحة وصفر للإجابة غير الصحيحة.

- التجربة الاستطلاعية: بعد إتمام إعداد الاختبار طبقه الباحث على عينة استطلاعية مكونة (23) طالباً من طلاب المرحلة الرابعة وكانوا من غير عينة البحث الأصلية، بهدف معرفة الوقت اللازم للإجابة ومستوى صعوبة كل فقرة والقوة التمييزية لها وفاعلية البدائل.

- تحليل فقرات الاختبار: يعد تجريب الاختبار وتحليل كل فقرة من فقراته بصورة إحصائية واحداً من أهم مراحل بناء الاختبار ذلك من أجل الوصول إلى دلالات إحصائية تقضي ببقاء الفقرة أو تعديلها أو حذفها من الاختبار (كوافحة ، 2010، ص147)

وبعد جمع إجابات عينة البحث الاستطلاعية، وترتيبها بشكل تنازلي اختار الباحث أعلى (27%) من الإجابات وأدنى (27%) كونها النسبة الأفضل التي يمكن من خلالها إيجاد صعوبة كل فقرة وذلك لأنها تقدم أقصى حداً من حجم وتمايز الفقرات (الزوبعي، وآخرون 1981، ص74) وقام بتحليل إجابات كل مجموعة من المجموعات العليا والدنيا وبحسب مستوى صعوبة وقوة تمييز كل فقرة من الفقرات الخاصة بالاختبار وكما في الخطوات الآتية:

- مستوى الصعوبة للفقرات: تراوح معامل صعوبة كل فقرة من الفقرات بين (0,23-0,72) وهي نسبة مقبولة بحسب بلوم (Bloom) فهو يؤكد أن الاختبار إذا كانت قيمته بين (0,20-0,80) يكون مقبولا (Bloom,1971,p60)
- قوة التمييز للفقرات : هي قدرة فقرات الاختبار على التمييز بين الفئات العليا والفئات الدنيا، هذا يعني انسجام تمييز الفقرة مع تمييز الاختبار بصورة كلية (عودة , 2002، ص36)، ومن خلال حساب القوة التمييزية لفقرات الاختبار، تبين أنها كانت تتراوح ما بين (0,32-0,52) ووفق راي ايبيل (Eble) فإن فقرة الاختبار تعد جيدة إذا كانت قوة تمييزها (0,20) فأكثر. (406Eble,1972,p)
- فاعلية البدائل الخاطئة: لتقييم مدى فعالية البدائل غير الصحيحة ضمن فقرات الاختبار، أجرى الباحث التحليلات الإحصائية المطلوبة وتبين أن الخيارات غير الصحيحة نالت باهتمام نسبة أكبر من الطلبة في المجموعة ذات الأداء المنخفض مقارنة بنظرائهم في المجموعة ذات الأداء العالي، وبناء على ذلك، اختار الباحث الاحتفاظ بجميع الفقرات.
- ز- ثبات الاختبار: من أجل التأكد من ثبات الاختبار والاتساق تم تطبيقه على أفراد العينة الاستطلاعية بطريقة (الاختبار - وإعادة الاختبار) بعد مدة أسبوعين من تاريخ إجرائه ، ثم طبق الباحث معادلة كيوذر ريتشارسون (20) .
- د- الصورة النهائية للاختبار: بعد الإنتهاء من جميع الإجراءات الإحصائية الخاصة بفقرات الاختبار، خرج الباحث بصيغة نهائية للاختبار تكونت من (25) سؤال من الاختيار من متعدد، كما في ملحق (1).

4. بناء مقياس الدافعية المعرفية: اعد الباحث مقياس خماسي على وفق مقياس ليكرت كما في الملحق رقم (2) وهو مقاييس يستخدم لقياس الميول والرغبات والأفكار، من أجل قياس الدافع المعرفي تكون من ثمان فقرات تكون أعلى درجة فيه هي (40) وأقل درجة هي (8) وتم عرضه على مجموعة من الخبراء في مجال علم النفس والقياس والتقويم من أجل استحصال الخصائص البايومترية للمقياس وكما في الملحق رقم (3) وقد أجرى الباحث قياس الاتساق الداخلي لإعداد المقياس وفق الاعتماد على إطار نظري للمصطلح الدافعية المعرفية وتم بناء فقراته وفق لذلك وعرضت على عدد من المحكمين ، كما تم تحديد طريقة القياس وفق مقياس لكرت ثم تم إجراء تطبيق معادلة الفا كرونباخ لكل بعد منفصلا إلى جانب معامل الثبات الكلي لمعرفة (علاقة

الفقرة بالدرجة الكلية للمقياس) وحذفت الفقرات التي ظهرت قيمة منخفضة وكان عددها (4) فقرات.

5. تاسعا: تطبيق التجريبية:

بدا الباحث تطبيق تجربته على عينتي البحث (التجريبية والضابطة) بواقع حصة واحدة أسبوعيا لكل مجموعة وذلك في يوم الأربعاء الموافق (2024 /10/2) وبواقع ثمانية أسابيع وانتهت التجربة يوم الثلاثاء الموافق 2024/12/3.

عاشرا: الوسائل الإحصائية :

الوسائل الإحصائية: استخدم الباحث الوسائل الإحصائية بواسطة الحقيبة الإحصائية (spss) وكالاتي :

1. الاختبار التائي لعينين مستقلتين: استخدم لمعرفة دلالات الفروق الإحصائية بين مجموعتي البحث عند التكافؤ الإحصائي وفي تحليل نتائج الاختبار التحصيلي.
2. معادلة كيودر ريتشارسون (20) لمعرفة الثبات والاتساق الداخلي .
3. معامل صعوبة الفقرة: استعملت هذه الوسيلة لحساب معاملات صعوبة فقرات الاختبار
4. معامل تمييز الفقرة: استعملت هذه الوسيلة لحساب معاملات القوة التمييزية لفقرات الاختبار.
5. فاعلية البدائل: استخدمت هذه الوسيلة لقياس فاعلية بدائل فقرات الاختبار من متعدد.

الفصل الرابع

عرض النتائج وتفسيرها الاستنتاجات والتوصيات

أولاً: عرض النتائج وتفسيرها: تضمن هذا الفصل عرضاً تفصيلياً للنتائج التي توصل إليها البحث اعتماداً على نتائج الاختبار التحصيلي (القبلي والبعدي) لمجموعتي البحث ومناقشتها ولأهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث وسيتم عرض هذه النتائج تبعا لفرضية البحث هي:

أولاً - عرض النتائج وتفسيرها :

يعرض الباحث نتائج البحث وتفسيرها، بناء على فرضيات البحث وكالاتي:

1. (الفرضية الأولى) عرض وتحليل الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي بعديا .

جدول (4)

نتائج الاختبار التائي للمجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار التحصيلي البعدي

المجاميع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		مستوى الدلالة (0.05)
			المحسوبة	الجدولية	
الضابطة	20,55	2,65	4,29	1,69	دالة
التجريبية	16,15	3,75			

يتبين من الجدول (4) ان الوسط الحسابي للمجموعة التجريبية يبلغ (20,55) وبانحراف معياري يبلغ (2,65) بينما المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة يبلغ (16,15) وبانحراف معياري (3,75)، وفي حين ان القيمة التائية المحسوبة بلغت (4,29) وهي أكبر من القيمة الجدولية والبالغة (1,69) بمستوى دلالة (0.05) مما يدل على وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين قيم المجموعتين في الاختبار التحصيلي البعدي ولصالح المجموعة التجريبية ، وبذل ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة .

2. (الفرضية الثانية) عرض وتحليل الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) في الإجابة على مقياس الدافعية المعرفية بعديا .

جدول (5)

نتائج الاختبار التائي للمجموعتين التجريبية والضابطة لمقياس المرونة المعرفية البعدي

المجاميع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		مستوى الدلالة (0.05)
			المحسوبة	الجدولية	
الضابطة	33,5	4,32	2,27	1,69	دالة
التجريبية	29,05	7,64			

يتبين من الجدول (4) ان الوسط الحسابي للمجموعة التجريبية يبلغ (33,5) وبانحراف معياري يبلغ (4,32) بينما المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة يبلغ (29,05) وبانحراف معياري (7,64)، وان القيمة التائية المحسوبة بلغت (2,27) وهي أكبر من القيمة الجدولية والبالغة (1,69) بمستوى دلالة (0.05) مما يدل على وجود فروق دلالة احصائية بين قيم المجموعتين في الإجابة على مقياس الدافعية المعرفية البعدي ولصالح المجموعة التجريبية ،وبذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة .

3. (الفرضية الثالثة) عرض وتحليل متوسط ومجموع رتب التطبيق البعدي للاختبار التحصيلي لمجموعتي البحث التجريبية والضابطة. تبعا لمتغير الجنس

جدول (6)

يوضح متوسط الرتب ومجموع الرتب وقيمة (ي) المحسوبة والجدولية لرتب

الجنس	التجريبية	الضابطة	قيمة (ي)	دلالة الفرق

التطبيق البعدي للاختبار التحصيلي لمجموعتي البحث وتبعا لمتغير الجنس لتحقق من الفرضية الثالثة استعمل الباحث اختبار (مان -وتني)، فكان متوسط الرتب (12,6) مجموع الرتب (126) لطلاب المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (6,7) ومجموع الرتب (67,5) ولمعرفة دلالة الفروق، تبين أن الفرق غير دال إحصائيا عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (84,5) وهي أكبر من القيمة الجدولية (23) وهذا يدل على وجود فرق ذو

الجنس	التجريبية		الضابطة		قيمة (ي) المحسوبة	قيمة (ي) الجدولية	دلالة الفرق
	متوسط الرتب	مجموع الرتب	متوسط الرتب	مجموع الرتب			
الطلاب	12,6	126	6,7	67,5	69	23	غير
الطالبات	55,5	5,5	5,9	59	41	23	دال

دلالة إحصائية بين طلاب المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي ؛ لصالح طلاب المجموعة التجريبية .

واستكمالا لشرط الفرضية فيما يخص نتائج الجنسين، فكان متوسط الرتب (5,5) مجموع الرتب (55,5) لطالبات المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (5,9) ومجموع الرتب (59) ولمعرفة دلالة الفروق، تبين أن الفرق غير دال إحصائيا عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (28) أكبر من القيمة الجدولية (23) وهذا يدل على عدم وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين طالبات المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي، لذلك تقبل الفرضية الصفرية الثالثة ترفض البديلة . وكما موضح في جدول (6)

جدول (7)

	متوسط الرتب	مجموع الرتب	متوسط الرتب	مجموع الرتب	لمحسوب ة	الجدولي ة	
الطلاب	8,9	89	4,4	44,5	43	23	غير دال
الطالبات	12,2	122	6,4	64	33	23	

يوضح متوسط الرتب ومجموع الرتب وقيمة (ي) المحسوبة والجدولية لرتب التطبيق البعدي لمقياس الدافعية المعرفية لمجموعي البحث التجريبية والضابطة. تبعا لمتغير الجنس

لتحقق من الفرضية الرابعة استعمل الباحث اختبار (مان - ووتني)، فكان متوسط الرتب (8,9) مجموع الرتب (89) لطلاب المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (4,4) ومجموع الرتب (44,5) ولمعرفة دلالة الفروق، تبين أن الفرق دال إحصائياً عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (43) أكبر من القيمة الجدولية (23) وهذا يدل على عدم وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين طلاب المجموعتين (التجريبية والضابطة) في متغير المرونة المعرفية، ولمصلحة المجموعة التجريبية .

واستكمالاً للفرضية ، فكان متوسط الرتب (12,2) مجموع الرتب (122) لطلبات المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (6,4) ومجموع الرتب (64) ولمعرفة دلالة الفروق، تبين أن الفرق دال إحصائياً عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (33) أكبر من القيمة الجدولية (23) وهذا يدل على عدم وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين طالبات المجموعتين (التجريبية والضابطة) في متغير الدافعية المعرفية وبذلك تقبل الفرضية الصفرية الرابعة ترفض البديلة وكما موضح في جدول (7)

ثانياً- تفسير النتائج:

أظهرت نتائج التجربة تفوق طلبة المجموعة التجريبية على طلبة المجموعة الضابطة في الاختبار التحصيلي وفي مقياس الدافعية المعرفية ، كما وأظهرت نتائج التحليل الإحصائي عدم وجود فروق في الاختبار التحصيلي تبعا لمتغير الجنس ، وكذلك الأمر في مقياس الدافعية المعرفية تبعا لمتغير الجنس عند (الذكور والإناث) .

ويورد الباحث تفسيراً لنتائج البحث الحالي تبعا لمتغيرات الدراسة ولأسباب الآتية:

1. ان تطبيق استراتيجية ميردر منح المتعلمين فرصة اكبر للاشتراك والتفاعل والايجابي في المعرفة مما انعكس ذلك على النتائج ، وهذا يمكن ان يعزوه الباحث إلى تفوق المجموعة التجريبية مع المتغيرين .
2. قدمت استراتيجية ميردر فرصة كبيرة في تحقيق خصوصية للمتعلم وزيادة دافعيته نحو المعرفة من خلال خطوات بنائها غير التقليدية ،فأثارت الدروس رغبة حقيقية لدى المتعلمين وجذبته لان يكونوا فاعلين أثناء الدرس وهذا لن يتم دون ان يكونوا ذوي دافعية نحو المعرفة.
3. وفرت استراتيجية ميردر فرصة لتوفير تعلم غير تقليدي زاد من جذب المتعلمين وتفاعلهم الايجابى.
4. ويعزو الباحث ظهور نتائج ايجابية دالة لصالح المجموعة التجريبية عند الذكور والإناث إلى تأثير استراتيجية ميردر وخطواتها التي تحقق تعليماً غير تقليدياً، مما أثارت المتعلمين على تنمية قدراتهم المعرفية في موضوعات الدروس ، في الوقت الذي لم تحقق الطريقة الاعتيادية هذا البعد الايجابى لدى أفراد المجموعة الضابطة.

ثالثاً: الاستنتاجات: في ضوء نتائج البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

1. ان تطبيق استراتيجية تدريس توفر للمتعلم آليات غير تقليدية يمكن ان تسهم بشكل فاعل في الارتقاء بنتائج علمية التعليم .
2. ان تنوع خطوات الاستراتيجية أسهم في زيادة التحصيل والدافعية المعرفية.
3. ان عملية البحث الدؤوب عن لتقديم تدريس غير تقليدي يعتمد دوراً فاعلاً للمتعلم يسهم بشكل كبير في زيادة دافعية المتعلمين نحو التعلم واكتساب المعرفة .
4. ان اعتماد استراتيجية تدريس تقوم على طروحات النظرية المعرفية حقق مردوداً ايجابياً في الدافعية المعرفية .
5. ان التركيز على مفهوم الدافعية بوصفه شعور نفسي داخل الفرد والتعاطي معه أثناء عملية التجربة ربما كان مؤشراً على نتائج أفراد مجموعتي البحث خاصة في إجاباتهم على مقياس الدافعية المعرفية .

رابعاً: التوصيات: في ضوء نتائج البحث يوصي الباحث بما يأتي:

1. إقامة ندوات تثقيفية للمعلمين والمدرسين تؤكد على الاهتمام بالجوانب النفسية المتعلم وخاصة التي يكون انعكاسها واضحاً في تفوقه كالدافعية .
2. إعداد ورش تطويرية للمعلمين والمدرسين تركز على دور وقيمة الدافع المعرفي في ميادين العملية التعليمية.

3. الاهتمام الحقيقي باستراتيجيات تدريس حديثة بشكل أكبر ضمن مادة طرائق التدريس سواء في معاهد الفنون الجميلة أو كليات التربية الأساسية وكليات التربية

خامسا: المقترحات:

استكمالاً لما تم التوصل اليه يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

1. إجراء دراسة لذات المتغيرات على عينات مختلفة .
 2. إجراء دراسة مقارنة بين الاستراتيجية المعتمدة واستراتيجيات أخرى مع المتغيرات التابعة ذاتها.
 3. إجراء دراسة لمتغير الدافعية المعرفية في بيئات تعليمية غير طبيعية .
- المصادر

1. الإبراهيمي ،عدي خنياب (2021) تأثير منهج تعليمي باستخدام استراتيجية ميردر في التحصيل المعرفي وتعلم أداء بعض المسكات من وضع الجلوس بالمصارعة للطلاب، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة كربلاء ، كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة .
2. حمودة ،بهاء ، (2005) تنمية القدرة على حل المشكلات لدى طلاب الصف الأول الثانوي باستخدام استراتيجية (ميردر) معرفية القائمة على تجهيز ومعالجة المعلومات ،رسالة ماجستير ،جامعة عين الشمس ، كلية التربية .
3. زاير ، سعد علي وسماء تركي داخل(2013) اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية، دار المرتضى ، بغداد .
4. الزوبعي ، عبد الجليل و محمد احمد الغنام (1981) ، مناهج البحث في التربية ، الجزء الأول ، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد .
5. سلمان،سهاد عبد النبي(2015) ، اثر تصميم تعليمي قائم على استراتيجية (M.U.R.D.E.R) المعدلة لمساعدات التذكر في التحصيل ومهارات معالجة المعلومات في مادة الرياضيات لدى طالبات الصف الرابع العلمي ، أطروحة غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية العلوم الصرفة ابن الهيثم .
6. شحاتة، حسن، زينب النجار(2003) معجم المصطلحات التربوية والنفسية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،
7. عريفج،سامي سلفي(2000) مقدمة في علم النفس التربوي، دار الفكر،عمان
8. فاخر عاقل (1988): علم النفس ، دار العلم للملايين ، بيروت

9. الكرعوي ،همام مصدق، (2024) اثر استخدام استراتيجية التعلم المستند الى المشكلة في تحصيل وتنمية الدافع المعرفي لدى طلاب الصف الثاني المتوسط في مادة الاجتماعيات.
10. كوافحة ، تيسير (2010) القياس والتقويم واساليب التشخيص في التربية، دار المسيرة .
11. ملحم، سامي محمد،(2000) مناهج البحث في التربية وعلم النفس، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان.
12. يحيى ، أياد محمد،(2010) قياس الدافع المعرفي لدى طلبة كلية التربية الأساسية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد9 العدد3.
13. دعج، وضاح طالب،(2023) برنامج تدريبي قائم على وفق نظرية العبء المعرفي في تطوير مهارات الإخراج لدى مشرفي النشاط المدرسي وزيادة دافعيتهم الانتاجية، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية ، قسم التربية الفنية.
14. Bernhard E . & Heinz M (2004):Kooperationsskripts als Lernstrategie, ,
15. Bloom, (1971.)Berg M. creativity theory and research new haver: college and university press U.S.A
16. Eble (1972), R.L Essential of Educational Measurements. 2nd Ed. New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice-Hal.
17. Hayes, J. R (1989) :The complete Problem Solver, 2ed, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.
18. Stillings, N .A. Feinsein, M .H. Garfield, J . L Rissland, E. L.,Rosenbaum, D.A., Weisler, S. E ., & Baker-Ward(1987) : cognitive science an introduction . London, a Brad ford book, Journal of education and psychological measurement .

الملاحق

ملحق (1)

الاختبار التحصيلي

عزيزي الطالب أمامك اختبار من (25) فقرة عليك الإجابة عليها جميعا بتحديد البديل ملائم .

1. يوصف التعليم بأنه :

أ) عملية تلقين الطلاب ب) عملية توصيل المعلومات والمعرفة ج) عملية التقييم د) عملية الترفيه

2. التعلم هو

أ) جمع المعلومات ب) قراءة الكتب ج) تغيير دائم في السلوك د) الاستماع إلى المحاضرات

3. التدريس هو:

أ) شرح النصوص ب) إعداد الامتحانات ج) عملية تفاعلية بين المعلم والطالب د) تنسيق الأنشطة المدرسية

4. من عناصر التدريس:

أ) الطالب والمعلم والمحتوى ب) الطالب فقط ج) المعلم فقط د) المحتوى فقط

5. الهدف التربوي هو:

أ) تخطيط للأنشطة الترفيهية ب) تحديد النتائج المرغوبة للعملية التعليمية ج) وضع الخطط المالية د) تحديد الأنشطة

6. من أنواع الأهداف التربوية:

أ) الأهداف الرياضية ب) الأهداف السلوكية والمعرفية ج) الأهداف الترفيهية د) الأهداف الاقتصادية

7. من أنواع طرائق التدريس:

أ) الطريقة التقليدية والنشطة ب) الطريقة التقليدية فقط ج) الطريقة النشطة فقط د) الطريقة الحديثة فقط

8. تعتمد الطريقة النشطة على:

أ) التلقين المباشر ب) تفاعل الطالب والمعلم ج) تقديم المعلومات فقط د) الاعتماد على الكتاب فقط

9. الهدف السلوكي الجيد هو:

- أ) هدف غير قابل للقياس ب) هدف عشوائي ج) هدف غير محدد د) هدف قابل للقياس والتحديد
10. من أسس صياغة الأهداف السلوكية:
- أ) الوضوح والتحديد ب) الغموض ج) التعقيد د) الاعتماد على الحظ
11. استراتيجيات التدريس تشمل:
- أ) استخدام الوسائل الترفيحية ب) استخدام الأساليب المتنوعة حسب المادة والمتعلمين ج) الاعتماد على الكتب فقط د) التخطيط العشوائي
12. من فوائد استراتيجية التدريس الجيدة:
- أ) تحقيق الأهداف التعليمية بفعالية ب) إضاعة الوقت ج) تعقيد العملية التعليمية د) تجاهل احتياجات الطلاب
13. التخطيط في التدريس هو:
- أ) عملية تحضيرية لتحديد الأهداف والأساليب ب) عملية تقييم فقط ج) نشاط ترفيهي د) عملية تلقائية
14. من عناصر التخطيط الجيد:
- أ) تحديد الأهداف والأساليب والتقييم ب) تجاهل الأهداف ج) الاعتماد على الحظ د) التفكير العشوائي
15. الوسائل التعليمية هي:
- أ) أدوات تستخدم لتوضيح وتبسيط المفاهيم ب) نشاطات ترفيهية ج) أدوات تزيين د) برامج ترفيهية
16. من أمثلة الوسائل التعليمية:
- أ) الأفلام الترفيحية فقط ب) الألعاب الإلكترونية فقط ج) الأنشطة البدنية فقط د) السبورة والمجسمات
17. في التعلم النشط، يكون دور المعلم:
- أ) الملقن ب) المرشد ج) المراقب د) المنفذ
18. أحد أسس التعلم النشط هو:
- أ) الاعتماد على الكتاب المدرسي فقط ب) تفعيل دور الطلاب في العملية التعليمية ج) التقليل من الأنشطة التفاعلية د) التلقين المستمر
19. إدارة الصف الجيدة تهدف إلى:
- أ) السيطرة على الطلاب ب) خلق بيئة تعليمية محفزة ومرتبطة ج) منع النقاشات الصفية د) التركيز المتعلم الجيد
20. من مهارات إدارة الصف:

- (أ) تقديم دروس مملة (ب) القدرة على تحفيز الطلاب (ج) التركيز على العقاب فقط (د) تجاهل احتياجات الطلاب
- 21. استخدام الخرائط الذهنية في التدريس يعزز:**
- (أ) الحفظ الصم (ب) الاعتماد على الحظ (ج) التقليل من التفاعل (د) الفهم العميق للمفاهيم
- 22. إحدى استراتيجيات التعلم التعاوني هي:**
- (أ) العمل الفردي (ب) إلغاء العمل الجماعي (ج) تشكيل مجموعات طلابية للعمل معاً (د) العمل دون توجيه
- 23. استخدام التكنولوجيا في التعليم يساهم في:**
- (أ) زيادة التفاعل بين الطلاب والمعلم (ب) إلغاء التفاعل البشري (ج) تقليل مشاركة الطلاب (د) التركيز فقط على الجانب النظري
- 24. من أمثلة التكنولوجيا التعليمية:**
- (أ) الكمبيوتر والإنترنت (ب) الورق والقلم (ج) الألواح الخشبية (د) الكتاب المدرسي فقط
- 25. التقييم البنائي يستخدم لـ:**
- (أ) تقييم تقدم الطلاب خلال العملية التعليمية (ب) تحديد الدرجات النهائية فقط (ج) مقارنة الطلاب ببعضهم البعض (د) التركيز على النتائج النهائية فقط

ملحق (2)

مقياس الدافع المعرفي في مادة طرائق تدريس الفنون

عزيزي الطالب، هذا مقياس (8) فقرات تهدف إلى قياس دافعك المعرفي في مادة طرائق تدريس الفنون، اقرأ كل فقرة ، ثم ضع علامة (✓) أمام الخيار الذي يوافق رأيك .

ت	الفقرات	المعيار				
		لا أوافق بشدة (1) درجة	لا أوافق (2) درجة	محايد (3) درجة	أوافق (4) درجة	أوافق بشدة (5) درجة
1	يزداد حماسي عند اكتشاف أساليب					

					تدريسية جديدة في مجال الفنون.	
					أسعى دوما للحصول على مصادر إضافية لتطوير معرفتي بطرائق تدريس الفنون	2
					أستمتع بحل المشكلات التربوية التي تواجه معلمي الفنون	3
					أشعر بالرضا عند فهم نظريات وأساليب تدريس الفنون	4
					أجد متعة في مناقشة استراتيجيات التدريس المختلفة مع زملائي لتوسيع معرفتي.	5
					أعتقد أن تطوير طرائق تدريس الفنون أمر أساسي في نجاحي المهني	6
					ان فهم أساليب تدريس الفنون أهمية كبيرة.	7
					أن دراسة طرائق تدريس الفنون تمنح فهما أعمق ومتعة أكبر عند ممارسة التدريس .	8

ملحق (3)

أسماء السادة المحكمين ونوع الاستشارة

نوع الاستشارة	التخصص الدقيق			مكان العمل	الدرجة العلمية	اسماء المحكمين	ت
	أ	ب	ج				
	+	+		مركز الأمومة والطفولة	إ.د.	خنساء محمد حسن	1
	+	+		الكلية التربوية	أ.د.	رعد عزيز	2

				المفتوحة		كريم	
+	+	+	ط.ت التربية الفنية	كلية لتربية الأساسية / المستنصرية	ا.د	فراس علي الكناني	3
+	+	+	ط.ت التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة /ديالى	ا.م.د	عمار فاضل حسن	4
+	+	+	ط.ت التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة /ديالى	أ.م	عمر قاسم علي	5

*حيث (أ) تمثل الاختبار التحصيلي (ب) مقياس المرونة المعرفية (ج) خطط الدروس

التحولات الاجتماعية وتأثيرها في الغناء العراقي بين السرد القصصي وجمالية الألحان البستة البغدادية أنموذجاً

The Social Transformations Effect in Iraqi Singing Between Narrative Storytelling and the Aesthetics of Melodies The Baghdadi Basta as a Model

أ.م.د. أنيس حمود معيدي

العراق - جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية

ANIES HAMOOD MIADEI

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section
Theatrical Arts

Email: anis.hamoud@uobabylon.edu.iq. Te:

07825373014

ملخص البحث.

تسعى هذه الدراسة إلى كيفية توظيف التحولات الاجتماعية للمجتمع العراقي في نصوص الأغاني العراقية على شكل سرد قصصي مرتبط بجمالية الألحان، بوساطة نوع غنائي مميز في الموسيقى العراقية، إلا وهو (البستة البغدادية)، إذ اتصفت ظروف العراق بأحداث كبيرة متنوعة الافرازات الاجتماعية انعكست موضوعاتها على الشعراء لتضمينها في نصوص أغانيهم على شكل سرد قصصي.

استلهمت نصوص (البستة) معانيها المعبرة من جوانب الحياة الاجتماعية اليومية تنوّه وتؤرخ لحدث تاريخي معين أو مناسبة اجتماعية محددة، لتعبر عن صورة ذهنية قريبة عند الفرد وجعله في موقف المتفاعل الايجابي ووسيلة ترويح جاذبة، وقد لفتت انتباه الملحنين نحوها وجذبت المتلقين إليها لسرعة انتشارها وسهولة حفظها واستمرت متداولة بين أبناء المجتمع.

جاء البحث في أربعة فصول، تضمن الأول الإطار المنهجي للبحث، وعني الفصل الثاني بالإطار النظري وجاء في المبحث الأول منه نشأة وتطور البستة البغدادية، أما المبحث الثاني فقد جاء فيه أولاً: أساليب نظم الشعر الغنائي في البستات، ثانياً: الأوزان الموسيقية المصاحبة للبستات، ثالثاً: أنواع دخول البستات عند غنائها،

وأحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث وتحليل العينة المختارة, وجاء الفصل الرابع بالنتائج التي توصل إليها, ومنها.

1- البيسة أغنية ذات مقطعين الأول المذهب والثاني الغصن (كوبليه) ويكون مقامها من ذات النغم الذي يؤدي به المقام العراقي, واعتمدت في بنائها علي مقدمة موسيقية ثم

المذهب ثم الكوبليات المتشابهة.

2- أكثر ما كانت تصاحب هذه البيسات آلات تراثية مصنوعة من الخشب كالجوزة والسنبور, وآلات مصنوعة من الفخار كالرق والطبل.

3- تكون ذات لحن منفرد(مونوفوني), متكون من مذهب وكوبليه متكرر مع تغير الكلام غالبًا. **الكلمات المفتاحية:** التحولات الاجتماعية, الغناء العراقي, السرد القصصي, البيسة البغدادية.

Research summary.

This study seeks to explore how to employ the social transformations of the Iraqi society in Iraqi songs through texts in the form of narrative storytelling linked to the beauty of the melody through a distinctive type of singing in Iraqi music, namely (Basta Baghdadi), as the circumstances of Iraq were characterized by major events with diverse social secretions, the topics of which were reflected on the poets to include them in the texts of their songs in the form of narrative storytelling

The texts of (Basta) were inspired by their expressive meanings from aspects of daily social life, noting and documenting a specific historical event or social occasion, to express a close mental image in the individual and put him in a positive interactive position and an attractive means of entertainment, and it drew the attention of composers towards it and attracted recipients to it due to its rapid spread and ease of memorization and it continued to be circulated among members of society. The research came in four chapters, the first of which included the

methodological framework of the research, and the second chapter dealt with the theoretical framework and the first section included the emergence and development of the Baghdadi Basta, while the second section included: First: Methods of composing lyrical poetry in Basta, Second: The musical meters accompanying Basta, Third: The types of Basta entry when singing, and the third chapter included the research procedures and analysis of the selected sample according to the descriptive analysis method, and the fourth chapter came with the results it reached, including.

- 1- Basta is a song with two sections, the first is the refrain and the second is the branch (couplet), and its maqam is from the same tune with which the Iraqi maqam is performed, and its construction depended on a musical introduction, then the refrain, then similar couplets.
- 2 -Most of these Basta were accompanied by traditional instruments made of wood such as the nut and the santur, and instruments made of pottery such as the riq and the tabla.
- 3- It has a single melody (monophonic), consisting of a repeated refrain and couplet, with the words often changing.

Keywords: Social transformations, Iraqi singing, narrative storytelling, Baghdadi Basta.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

1- مشكلة البحث (The Research Problem).

تعد الأغاني الشعبية انعكاس تعبيرى ما بين الفرح والحزن والتصوير الرفيع الراقي للتحولات والأحداث الاجتماعية، وعلى اختلاف أنماطها وتعدد موضوعاتها

تعد ثروة غنائية موسيقية مستمرة، اجتهد المتخصصين في الأمم المتحضرة بجمعها وحفظها بطرق متعددة، فضلاً عن أن هذه الأغاني كانت ولا تزال مصدر حي للموسيقيين باستثمار ألحانها في مؤلفاتهم، إذ أنها تراث اجتماعي تنعكس فيه اهتمام الشاعر في استعمال الكلمة المنعمة لتصوير حياة الناس.

تستند الأغنية العراقية إلى ماضٍ غني وعريق وألوان من المقامات والإيقاعات أنتجت التركيبة الاجتماعية للبلد وتراث زاخر للمناطق، وتنوع أغراض الأغاني الشعبية يستند إلى أن هذه الأغاني تعبر عن الوجدان الاجتماعي لجماهير الشعب، وظلت هذه الأغاني محتفظة بحيويتها التي ما زالت قوية التعبير شديدة الإمتاع، ونشأت البسطة البغدادية من ينبوع التنوع والثراء، لتشهد تطوراً كبيراً بتنوع نصوصها وجمالية تلحينها.

والبسطات البغدادية مصادر سرد غنائية مميزة مهمة استعملت في التنويه إلى تحولات اجتماعية وحدث تاريخية، إذ كان بعض الغناء لدى البغداديين يؤرخ به لأكثر من مسالة حدثت في حياة الناس وصارت البسطة المحور الحقيقي للأغنية الحديثة وقرينة ببغداد بوساطة نموذج غنائي تميز بخصائص إيقاعية وشعرية وموضوعات اجتماعية وهو البسطة البغدادية والتي تمثل مرآة لحياة المجتمع والتعبير الحقيقي للثقافة الاجتماعية الزاخرة بالنتائج التي تحوي في طياتها العديد من القصص التي تحتاج إلى إبرازها ودراستها وحياتها وإبعادها عن الاندثار لأهميتها في الحياة الاجتماعية.

وتتركز مشكلة الدراسة في التساؤل الآتي: كيفية توظيف التحولات والأحداث الاجتماعية في الغناء العراقي بين السرد القصصي وجمالية الألبان البسطة البغدادية أنموذجاً؟.

2- هدف البحث (Research Aim).

التعرف إلى التحولات والأحداث الاجتماعية التي تم توظيفها في الغناء العراقي بين السرد القصصي وجمالية الألبان البسطة البغدادية أنموذجاً.

أهمية البحث (The Importance of Research).

1- يسعى إلى إثراء معرفي لأغنية تنوه لتحولات وأحداث اجتماعية في التاريخ العراقي بشكل غنائي.

2- يساعد في معرفة البناء اللحني والإيقاعي لشكل غنائي ارتبط بحياة أبناء المجتمع.

3- يساهم في التوصل إلى التحولات والأحداث الاجتماعية التي جاءت على شكل أغنية بسرد قصصي وجمالية لحن تداول بين المتلقين.

حدود البحث (Research Limitation).

أ-المكانية: العراق.

ب- الزمانية: الحدث الذي يؤرخه النص الغنائي.

ت-الموضوعية: التحولات الاجتماعية في الغناء العراقي بين السرد القصصي وجمالية الألحان البستة البغدادية أنموذجاً.

مصطلحات البحث(Terminology Of the Research).

التعريف الإجرائي (البستة البغدادية): أغنية تؤرخ أو تنوّه لتحول أو حدث أو متناسية اجتماعية غالباً، تأتي بعد الانتهاء من غناء المقام العراقي (ملحقة به)، تكون من جنسه الأساسي ومن درجة استقرار تسليم المقام، يؤديها المغني نفسه أو الفرقة الموسيقية (الجالغي البغدادي) المصاحبة للمغني، والبستة بالباء المنقوطة بثلاث نفاط وليس بالباء المنقوطة بواحدة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: نشأة وتطور البستة البغدادية.

البستة البغدادية نوع من الغناء الشعبي العراقي سهلة اللحن ملحقة بالمقام العراقي ولها دوراً أساسياً في تصوير جوانب من حالة المجتمع العراقي، وثقت العديد من الأحداث بشكل عفوي، ولكل بستة قصة محددة يستطيع المتلقي معرفة قصص هذه البستات بوساطة كلماتها يتناقلها أبناء الشعب وأستلهمها الشاعر العراقي واشتهرت البستة بوساطة كلماتها القريبة من اللهجة الشعبية المفهومة وألحانها البسيطة، وقد برع العديد من المطربين العراقيين في غناء البستات البغدادية المتنوعة وتسجيلها على اسطوانات.

والبستة نوع من الغناء عرف في العراق، غطت مساحة واسعة من المناسبات الشعبية الخاصة والعامة، ولا يعرف على وجه التحديد متى ظهرت في العراق غير أن ما أمكن الحصول عليه من نصوص وألحان وتسجيلات، لا يسمح بالذهاب إلى أبعد من مطلع القرن العشرين شأنه شأن أنواع الغناء التي عرفها الإنسان ورافقته في أطوار حياته المختلفة في المناسبات العامة والخاصة التي يحتفل بها الشعب وواكبت دورة حياة الأفراد والجماعات (حبيب ظاهر العباس. 2012، ص83)⁽¹⁾.

وتمثل البستة ثروة غنائية مستمرة يهتم الناس بحفظها، إذ أنها مازال تمثل إلهام للعديد من المغنيين والمؤلفين الموسيقيين، فهي تراث شعبي جماعي تنعكس فيه حاجات ورغبات الناس وظلت محتفظة بحيويتها تعبر عن الوجدان الجماعي للجماهير، والكثير من البستات ألحانها في غاية التوفيق مجهولة الهوية والتي لم تكن قادمة من الخارج، مازالت متداولة ولها تأثير في أمزجة ومشاعر المتلقي.

لقد أعتاد قراء المقام الاوائل على أناطه مهمة غناء الپسته إلى أحد أفراد فرقة الجالغي البغدادي من غير العازفين يسمى (الپستجي) وإذا لم يتوفر فالمهمة تقع على عاتق العازفين والپستجي أشبه برئيس الشغالة في المولد النبوي الذي يسمى (الخلفة)، فالپستجي يمتلك كل مواصفات المغني الحاذق إذ مهمته اختيار الپسته الملائمة بعد المقام ومن طبقة قارئ المقام نفسها التي أستقر عليها في تسليمه للمقام، وهذه مهمة ليست سهلة إذ تحتاج إلى أذن موسيقية مرهفة وسيطرة موفقة على النغم (كاظم 1964، 27)(2).

والپستجي لفظ يطلق على من يغني الپستات وليس مؤهلاً لغناء المقامات الصعبة في التحولات النغمية، و كان سابقاً يطلق على مؤدي الأغاني المصاحبة للمقام العراقي (پسته كار) وهو ناظم الپسته أو مرتبها وفي بغداد يسمى بالپستجي بالجيم المثلثة.

لقد أحدث ظهور قارئ المقام العراقي محمد القبانجي انعطافاً موسيقياً، فهو أول قارئ تصدى لغناء الپسته ونظم ولحن معظم أغانيه، وسجلها ووظفها لمختلف موضوعات التحولات السياسية والاجتماعية وهي ترجمة واضحة عن حركة وحالة المجتمع، والپسته وسيلة راحة للمغني عند الانتهاء من قراءته للمقام لكي يرتاح ويتهيا لغناء المقامات واحد بعد الآخر داخل الفصول وللپسته مذاق وجداني وشعور شعبي أو حالة تواجد شبه راقصة (ط. فريد، نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية 2005، 307)(3).

وپسته المقام العراقي من حيث الشكل والبناء اللحني بسيطة التكوين إيقاعية الطابع وأوسع انتشاراً بين المتلقين من الجمهور مقارنة بالمقام الأصلي الذي تربط به لاسيما بعد انتشار وسائل الاتصال الحديثة.

قد يبدوا صعباً ومستحيلاً أداء المقام إلا على من يجيده من المغنين نجد أن البعض يتمكن من غناء عدد من الپستات التابعة لعدد من المقامات، وفي المدد الاخيرة من القرن العشرين قد توقفوا عن غناء المقام الأصلي لصعوبة أدائه أو صياغته، بسبب فقدان التواصل الأدائي، إلا إن پسته ذلك المقام مازالت شائعة التداول بين الناس بنصها الأصلي أو جرت عليها بعض التغيرات لمفردات معينة أو حتى غيرت بعض اشطر أو أبيات نصها الشعري.

إن الپستات تظهر وتشتاع دون أن يعرف لها ملحن، ولا تقدم إلا في المناسبات وإذا ظهرت فأنها تبقى مدة طويلة يرددنها أبناء المجتمع، ولا تتلاشى عن المسامع حتى تظهر غيرها، ومما يؤسف له عدم وجود تدوين موثق به قصص هذه الپستات، ولكن

سجل العديد من قراء المقام العراقي والمغنيات العراقيات عددًا كبيرًا من الپستات على أسطوانات في فترة العشرينات..

أكثر الپستات البغدادية القديمة قصة أو حدث اجتماعي، إذ أنها نظمت وتم الغناء بها في مناسبة محددة وشاعت بعد ذلك، مثلًا: إن فتاة زوجها أهلها بمن لا تحبه وكان صداقها بالعملة التركية (نوط) ورق، في وقت كان هذا النوط في غاية التدهور وكانت الليرة الورقية التركية يومذاك تساوي ربع دينار فقالت الفتاة:

أنا المسجينة أنا أنا المظليمة أنا

أنا الباعوني هلي بالنوط والوعة سنة

فالوعد (المدة) سنة فقد كتب على النوط التركي بعد مرور عام من انتهاء الحرب (العالمية الأولى) يدفع بدله ليرة ذهب ولكن لم تعوضه لسقوطها (المشهداني 2012م، 240)⁽⁴⁾.

وعند ظهور السدارة (غطاء الرأس) غنى محمد القبانجي الپسته (ياجيكو يابو السدارة متيمك سوي له جارة)، وحين قصت بعض الفتيات جدائلهن غنى القبانجي (لبنية بنت البيت كصت شعرها) وعندما صار القطار وسيلة التنقل كانت الپسته حمل الريل (القطار) وشال للناصرية وحين دخل البرق إلى العراق ونصبت أعمدته غنيت له الپسته.

ياتيل يابو عمد ودي لعشيري أخبار

فاركتهم من جهل مدري وررايه أشصار

وعن قلة المواد الغذائية وهو ما عرف بالتموين شاعت الپسته والتي جاء في مطلعها:

عمي يبو التموين ييه دمضي العريضة.

ومن الشخصيات التي خلدها غناء الپستات أغنية (جواد جواد مسيبي) وكل الذي يمكن من معرفته من كلمات الپسته أن جوادًا هذا نسب إلى مدينة المسيب، وأنه ترك العمل ورحل، أما المدكدگ*، سلمان في كهوة عزاي أحد هؤلاء الرواد يكاد يكون علامة دالة لهذه الكهوة ومع اندثار كل أثر لكهوة عزاي فستبقى الپسته (ياكهوتك عزاي بيها المدكدگ سلمان) من الپستات المحببة إلى المتلقين العراقيين. والعديد من الپستات اقتبست من وسط أو جنوب العراق باعتبارها أغان شعبية، وفي بغداد أداها المغنون مع الفرق الموسيقية، ولربما أجرى بعضهم تغيرات في شكلها أو بدل بعض مقاطعها الشعرية لتصبح ملائمة لذوق المجتمع في بغداد (حبيب ظاهر العباس. 2012، 93)⁽⁵⁾.

هناك نوعين من البيستات، الأول البيستة في المدينة والثاني البيستة في الريف، ويمكن المقارنة بينهما بالشكل الآتي (حبيب ظاهر العباس. 2012، 48)(6).

1. قاطعت مفردات البيستة في الريف السلطة الحاكمة المتمثلة بالإقطاع بمفردات تندد بالظلم وجوره وبالفقر والمعاناة المترتبة على ذلك.
2. تعد البيستة في المدينة أكثر رصانة وثباتاً من البيستة في الريف لكونها خضعت لسلطة الآلات الموسيقية المتوفرة في المدينة لمرافقتها في أدائها.
3. في حين رافقت العفوية والشفوية أجواء البيستة في الريف واستمرت خاضعة للاجتهاد والتغيرات نظراً لابتعادها عن الآلة الموسيقية.

نموذج لمذهب البيستة في المدينة:

أسم البيستة: جواد جواد.

الشاعر والملحن: مجهولين.

جواد جواد مسيبي وانت سبيت اهل الهوى

وعجب انت ما تنسبي من يابلد جوادي

مسيباوي لو بغدادي.

نموذج للبيستة في الريف.

أسم البيستة: عمي يباع الورد.

الشاعر: مجهول.

الملحن: مجهول.

عمي يبايع الورد كلي الورد بيش	بالك تدوس على الورد وتسوي خله
باچريصير حساب بيه لله شتكله	موءكل ورد زرعوه ورد ورد الزرعته
من دجلة والفرات مي أنه جيته	شم الورد بهداي كلبه والتذ بطيبه
ورد الزرعته خوش ورد صاير عجيبه	موء كل ورد زرعوه ورد والريحة طيبة

يصح ورد موء خوش ورد ولراسك يشيبه.

بداية القرن العشرين وجد بعض المهتمين في غناء المقام العراقي إلى استثمار ألحان التواشيح والتنزيلات في الطقوس الدينية ونقلها إلى أشكال البيستات الدنيوية من بوساطة تغير كلماتها الدينية والحفاظ على لحنها الأصلي فذاع صيتها وانتشرت مصاحبة لقراءة المقام العراقي ولقد كان للشاعر الغنائي العراقي (عبد الكريم العلاف) (1896-1969م) الريادة في هذا المضمار إذ غير كلام التنزيلات التي كانت تقدم بين فصول المناقب النبوية من مضمونها الديني إلى الدنيوي، وبعضها كان من ألحان الملا عثمان الموصلي ومنها.

(زورو قبر الحبيب مرة) التي تغير كلامها الى زوروني كل سنة مرة حرام
و(فوك العرش

فوك) التي تغير كلامها إلى فوك النخل فوك وغيرها (سالم 1986، 146)(7).
مذهب النص الديني الأصلي.

أسم البيتة: فوك العرش فوك.

الشاعر: مجهول

الملحن: ملا عثمان الموصللي.

فوك العرش فوك معراج أبو إبراهيم هادي للأكوان بالهجر والفرقان
سيدي زود بنا الشوك سيدي بيت النبوة مفتونكم عثمان سيدي يرجو المروه
مصدق الدعوة زود بنا الشوط سيدي.

مذهب النص الديني.

أسم البيتة: فوك النخل

فوك النخل فوك يابه فوك النخل فوك

مدري لمع خده يابه مدري لمع طوك

والله ماريده باليني بلوة.

أسم البيتة: زورو قبر الحبيب مرة.

الشاعر: مجهول.

الملحن: ملا عثمان الموصللي.

النص الديني.

زورو قبر الحبيب مرة غرام يا قلب زر مرة غرام

كي تحظى بنظرة اخذنا أسرة الزهرة

علو في جدهم قدري غرام يا غرام زر مرة غرام

كي تحظى بنظرة سقوني منهل العرفن

بها قلب وعلى القرآن فخلي الخير يا عثمان

يا قلب زر مرة غرام كي تحظى بنظرة.

ومن البيتات العراقية الشهيرة والتي كان أصلها نص ديني ثم تم تغير كلماتها

إلى نص دنيوي واشتهرت بأصوات كثير من المغنين ولا سيما المغنيات منم.

أسم البيتة: خيه لوصي المار.

الشاعر: مجهول.

اسم الملحن: مجهول.

النص الديني للمذهب.

حادي الركب وياك خذلي الكئيب لعند أبو إبراهيم طه الحبيب
 هيا نزور المصطفى خير البرية وأريدكم وأريد نظرتهم عليه).
 النص الدنيــــــــــــــــوي للمذهب.
 مالي عتاب وياك وبه نصيبي شمتت بي اعداي ليش يا حبيبي
 خية لوصي المار ما يقبل وصية لا أريدكم لا اريد جيتهم عليه.
 في اربعينات القرن العشرين وبعد تطور الثقافة الموسيقية في العراق بوساطة
 تأسيس معهد الفنون الجميلة بداية الثلاثينات, ظهر ملحنون عبروا عن ثقافتهم الجديدة
 في بناء الپسته الحديثة وأنجزوا الپستات الكثيرة في هذا الاتجاه البنائي الجديد, ويعد
 ناظم الغزالي أول مطرب يغني الپسته والأغنية العراقية الحديثة في شكلها وبنائها
 الجديد نصاً وموسيقاً.

بعد افتتاح الإذاعة العراقية عام 1936م أختص عدد من الموسيقيين بتلحين
 پستات جديدة لتغني من قبل المغنين والمغنيات, وقد برزت هذه الپستات وأصبحت
 شائعة بين المتلقين والذي مازال إلى الآن منذ ظهورها في الأربعينات والخمسينات من
 القرن العشرين, وللپستات تأثير على المتلقي وقد أصبحت بمرور الوقت تغنى مستقلة
 عن المقام وبذلك انتشرت بين عامة الناس وصارت من الأغاني المحببة إلى نفوس
 المتلقين العراقيين (الرجب 2002، 315)⁽⁸⁾.

المبحث الثاني: الشعر الغنائي والأوزان الموسيقية في الپستات. أولاً: الشعر الغنائي في الپستات.

يخضع الشعر الذي يغنى في الپستات لطرائق وأساليب في النظم وهي على
 الأغلب بثلاثة أساليب.

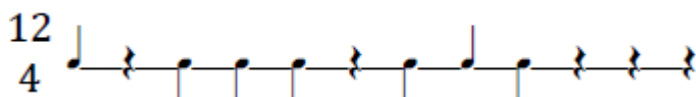
- 1- التوشيح: أو ما يسمى نظم البنات, فالنساء أكثر نظماً له, ومنه.
 ريت الوصال أكون ليلي ونهاري واللي سعى بفرگاك يسعر بناري
- 2- المربع: من أبحر شعر مختلفة ويتكون من أربعة أشطر ثلاثة بقافية واحدة والشر
 الرابع بقافية أخرى, أي المقطع الرابع يكمل بقافية الپسته, ومنه.
 سلم عليّ من بعيد وحواجه هلال العيد
 ممنون غلي شمترید سواها بيه سلمان
- 3- النظم الخاص: أي أن كل بسة لها نظم وكلمات خاصة بها دون غيرها مثل پسته
 (يزارع البزرنكوش, علروزنة الروزنة, داري, طلعت يامحلى نورها, عبودي
 جاي من النجف) (العباس 2010، 311)⁽⁹⁾.

إن ارتباط الپستات بالمقام العراقي, لا يمنع تنوع أشكالها سواء الريفية أو في
 المدينة العراقية, إذ لم تعد مقتصرة على الموضوعات العاطفية والمضامين الوجدانية,

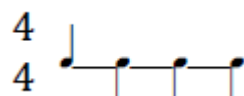
إنما تناولت جوانب مختلفة من الحياة, فقد صارت تؤدي البسطة في الطقوس الدنيوية, لكونها كتبت بنص شعبي سهل ولحن بسيط يتعد عن التعقيد, فضلاً عن أدائها في المناسبات الدينية على شكل تنزيلات وتواشيح دينية.

ثانياً: الأوزان الموسيقية المصاحبة للبسات.

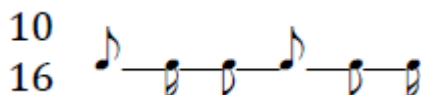
1- اليكرگ.



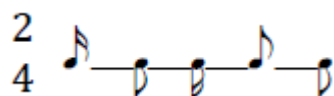
2- الوحدة.



3- وزن الجورجينا.



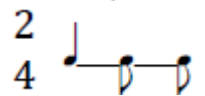
4- الوحدة المقسومة.



5- سنكين سماعي.



6- الهجع.



إن للبسات البغدادية أنواع من البدء في الميزان عند أدائها, فمنها ما يكون

دخولها من

بعد الدم ومنها ما يكون دخولها مع الدم.

أ: الدخول من بعد الدم.

1. في ميزان السنكين السماعي مثل بسطة (دشداشة صبغ النيل).

2. في ميزان الجورجينة مثل بسطة (منك يلسمر).

3. في ميزان الوحدة المقسومة مثل بسطة (أشلون حالي وشلون).

ب: الدخول مع الدم.

1. في ميزان اليكرك: مثل بستة (يخفيفة المنغال) هذا وإن جميع البستات التي ميزانها اليكرك يكون دخولها مع الدم.
 2. في ميزان السنكين سماعي: بستة (عسك) ويجوز الدخول في هذه البستة من بعد الدم.
- ت: الدخول من التاك.
1. في ميزان الوحدة المقسومة مثل بستة (عن دربة ميلو) الدخول من التاك الأخير.

الفصل الثالث

إجراءات البحث.

- 1- أدوات البحث.
 - أ- المدونات الموسيقية الخاصة بالعينة.
 - ب- المادة السمعية لنماذج العينة.
 - ج- برنامج تدوين موسيقي muse score
 - 2- منهج البحث.

اعتمد البحث المنهج الوصفي، بتحليل محتوى العينة المختارة، بوصفه منهجاً يتناول طبيعة الظاهرة موضع الدراسة، ويشمل ذلك تحليل بنيتها، وبيان العلاقة بين مكوناتها ومن ثم رصد متطلبات البحث الإجرائية، لتحقيق الهدف، بوساطة دراسة موسيقية بغية التوصل إلى النتائج التي تتوافق مع أهداف الدراسة.
 - 3- عينة البحث.

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية تبعاً للمسوغات الآتية.

 - أ- إنها الأقرب لموضوع البحث وهدفه.
 - ب- توفر المصادر السمعية.
 - 3- تم كتابة النص الشعري بأكمله باللغة الشعبية، واتسم بالعدوية البعيدة عن التعقيد، فضلاً عن كلمات النص تحمل عديد المعاني المعبرة عن الجوانب الاجتماعية.
 - 4 تعد أنموذجاً للبستة المتكاملة في طريقة نظم نصها واسلوب أدائها وبناء لحنها.
- تحليل نماذج عينة البحث (البستة).
- العينة الأولى: فوك النخل فوك.
- النص الشعري.
- المذهب.
- فوك النخل فوك يابه فوك النخل فوك
- مدري لمع خدة يابه مدري لمع طوك

والله ما ريدہ باليني بلوة
الكوبليه الأول.

تسألني علتی مني—ن يابه وانت سببها
كتبه عليه هاي يابه ربك كتبها
الكوبليه الثاني.

أنه التعبت وياك يابه واعدمت حيلي
وانت طلعت بذات يابه ناكر جميلي
الكوبليه الثالث.

ما جوز انه من اهواي يابه مهما جفه وراح
أتمنه أعيش وياه يابه ريحته قداح
التدوين الموسيقي للپسته.



بطاقة التعريف

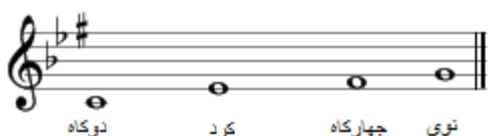
فوك النخل فوك	أسم النتاج الغنائي
پسته	القالب
غنائي	نوع التأليف
عبد الكريم العلاف	كلمات
ملا عثمان الموصلي	ألحان
تودی بعد مقام الحجاز (الحويزاوي والمدمي)	المؤدي
حجاز	المقام
8	عدد الموازير
2	الميزان
4	الضرب
الوحدة المقسومة	

التحليل الموسيقي.

تم تحليل الغناء فقط لتشابه الكوبليات في اللحن مع تغير الكلمات, تتكون هذه الپسته من مذهب وكوبليات متشابهة باللحن ومختلفة في الكلام, المذهب يتكون من جملة موسيقية واحدة في مقام الحجاز من عبارتين موسيقيتين.

العبرة الأولى, من م1 : م4 ابتداء الغناء من مقام الحجاز من بعد سكتة كروش من درجة الدوكاه, وهي عبارة عن تتابع نغمي واستعراض جنس الحجاز والصعود الى درجة العجم ومن ثم النزول والاستقرار على درجة الدوكاه بقفلة تامة على درجة أساس السلم الموسيقي.

العبرة الثانية من م5 : م8 وتكون من مقام الحجاز ايضاً من بعد سكتة كروش من درجة الحسيني والنزول الى درجة الدوكاه والاستقرار عليها. ظهر في الپسته, جنس حجاز على درجة الدوكاه.



المسار اللحني للپسته, تكون من ست نغمات.



المساحة الصوتية للپسته, أوطأ نغمة درجة دوكاه.

أعلى نغمة درجة عجم, فتكون بذلك بعد موسيقي من نوع (سادسة صغيرة).



العينة الثانية, بالحاجب ادعي بالخير.

النص الشعري.

المذهب.

بالوحنة أجلي الليل بالعين

بالحاجب ادعي بخير بربي تتم

أسلم

ترف بيك الخلك هامة

حلو حلو وبوجنتك شامة عليك الليل ما أنامة

عليك الليل ما نامة

الكوبليه الأول.

أهلاً وسهلاً بيك يل جنت غايب
المصايب

حلو حلو وبوجنتك شامة عليك الليل ما أنامة
الكوبليه الثاني.

خلي اليلوم يلوم غلبي يحبه
حلو حلو وبوجنتك شامة عليك الليل ما أنامة

التدوين الموسيقي

بطاقة التعريف

أسم المنتج الغنائي	بالحاجب ادعي بالخير
ال قالب	پسته
نوع التأليف	غنائي
كلمات	من التراث العراقي
ألحان	مجهولة الملحن
المؤدي	تؤدي بعد مقام الهزام

المقام	الهزام
عدد الموازير	26
الميزان	10
	16
الضرب	جورجينا

التحليل الموسيقي.

تتكون هذه البسطة من مذهب وكوليهايات متشابة بالحن ومختلفة في الكلام.

من م⁽¹⁾ 11 : م⁽¹⁾ 6 مقدمة موسيقية في مقام الهزام من درجة السيكاة والركوز علي الدرجة نفسها.

من م⁽¹⁾ 7 : م⁽¹⁰⁾ 8 كولية أول, من درجة السيكاة ركوز علي درجة السيكاة.

من م⁽¹⁾ 9 : م⁽¹⁰⁾ 10 في مقام السيكاة من درجة السيكاة ركوز علي درجة النوى.

من م⁽¹⁾ 11 : م⁽²⁾ 12 في مقام السيكاة من درجة السيكاة ركوز علي درجة السيكاة.

من م⁽³⁾ 12 : م⁽¹⁰⁾ 12 فاصل موسيقي من درجة السيكاة ركوز علي درجة السيكاة.

من م⁽¹⁾ 13 : م⁽¹⁰⁾ 14 كولية ثاني من درجة السيكاة ركوز علي درجة السيكاة.

ومن م⁽¹⁾ 15 : م⁽¹⁰⁾ 16 في مقام السيكاة من درجة السيكاة ركوز علي درجة النوى.

من م⁽¹⁾ 17 : م⁽²⁾ 18 في مقام السيكاة من درجة السيكاة ركوز علي درجة السيكاة.

من م⁽³⁾ 18 : م⁽²⁾ 19 في مقام الرست من درجة الرست ركوز علي درجة الرست.

من م⁽³⁾ 19 : م⁽⁵⁾ 20 في مقام الرست من درجة الرست ركوز علي درجة الرست.

من م⁽⁶⁾ 20 : م⁽⁵⁾ 22 في مقام الرست من درجة الرست ركوز علي درجة الرست, والاستقرار على درجة السيكاة.

من م⁽⁶⁾ 22 : م⁽⁵⁾ 24 جنس حجاز مصور من درجة النوى ركوز علي درجة النوى.

من م24 (6) : م26 (10) في مقام الهزام من درجة السيكاة ركوز علي درجة السيكاة.
المساحة الصوتية.



ظهر في الپسته, جنس حجاز على درجة النوى, جنس الرست على درجة الرست, جنس السيكاة علي درجة السيكاة.

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات.

أولاً: نتائج البحث ومناقشتها.

- بناءً على ما جاء من تحليل عينة البحث، تم التوصل الى النتائج الآتية.
- وثقت الپسته أحداث وتحولات سياسية ومناسبات اجتماعية، وصارت متداولة لسهولة نصها وبساطة لحنها.
- الپسته أغنية ذات مقطعين الأول المذهب والثاني الغصن (كوبليه) ويكون مقامها من ذات النغم الذي يؤدي به المقام العراقي، واعتمدت في بنائها علي مقدمة موسيقية ثم المذهب ثم الكوبليهاة المتشابهة.
- أكثر ما كانت تصاحب هذه الپستات آلات تراثية مصنوعة من الخشب كالجوزة والسنطور، وآلات مصنوعة من الفخار كالرق والطبلة.
- تكون ذات لحن منفرد (مونوفوني)، متكون من مذهب وكوبليه متكرر مع تغير الكلام غالباً.
- بنائها اللحني يعتمد على أقل عدد ممكن من الأجناس، وقد يقتصر الأمر في كثير من الاحايين على جنس واحد كمادة نغمية تكوّن البناء اللحني للپسته.
- مقامات الپسته هي مقامات الموسيقى العربية، وتكون مقاماتها قليلة الثراء النغمي ومحدودة الانتقالات المقامية.
- يقوم أداء الپسته في أغلب الاحايين أعضاء فرقة الجالغي البغدادي وفي أواخر القرن العشرين اتجه إل غنائها قارئ المقام.

ثانياً: الاستنتاجات.

- في ضوء نتائج البحث التي تم التوصل اليها، استنتج الباحث الآتي:
- أغلبها كتبت باللهجة العامية مجهولة المؤلف والملحن، فضلاً عن پستات معلومة الملحن.
- تتبدل وتتكيف كلماتها وفق المناسبة الدينية أو الدنيوية مع ثبات اللحن.

3. تعد وثائق نغمية مميزة بألحانها وادائها، استغلت للتنويه لحدث تاريخي يؤرخ لمسألة في حياة الناس.
4. صورت الپسته العراقية حالة المجتمع العراقي ووثقت جوانب مهمة من حياة الناس، وإن لأكثر الپستات العراقية القديمة قصة ومناسبة، إذ انها نظمت وتم الغناء بها في تلك المناسبة وشاعت بعد ذلك.
5. تتسم بالحيوية والنشاط وتكون أوسع انتشاراً بين الجمهور مقارنة بالمقام الذي تربط به.
6. إن اغلب الپستات تظهر وتشاع بين الناس في المناسبات وإذا ظهرت تبقى متداولة أزماناً طويلة حتى تظهر غيرها.
7. وسيلة راحة المغني عند الانتهاء من غناءه للمقام العراقي مجالا للأبداع اللحني ين الملحنين واستدعاء مشاركة المتلقيين لما لها من مذاق وجداني وشعور شعبي.

ثالثاً: التوصيات:

1. الاهتمام بالپسته وأدراجها في مناهج والتذوق الموسيقي لطلبة الكليات الموسيقية.
2. تشجيع الدارسين على الاهتمام بالپسته ومناسبة تأليفها والتعرف علي اشهر الملحنين والمطربين.

المراجع:

1. حبيب ظاهر العباس. أعلام ومفاهيم موسيقية،. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2010.
2. حبيب ظاهر العباس. منهل المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق. , التسلسل88. العراقق: دار الثقافة والنشر الكردية، وزارة الثقافة، بغداد، 2012.
4. سعدي حميد السعدي. محمد القبانجي. المجلد ص275. بغداد: وزارة الثقافة، دائرة الفنون الموسيقية، 2005.
5. طارق حسون فريد. نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية. بغداد: دار الجامعة للطباعة والنشر ، 2005.
6. عبدالله إبراهيم المشهداني. موسوعة المقام العراقي. بغداد: مطبعة أسعد، 2012م.
7. كاظم. الاصطلاحات الموسيقية . تحرير ترجمة أبراهيم الداوقوي. بغداد: مطبعة دار الحرية، 1964.
8. كمال لطيف سالم. ناظم العزالي سفير الاغنية العراقية. بغداد: كتبة الاشتراكي، 1986.
9. هاشم الرجب. من تراث الموسيقى والغناء العراقي. بغداد: وزارة الثقافة، آفاق عربية، 2002.

سيمائية الانساق الزخرفية الاسلامية (ضريح السيد تاج الدين انموذجاً)

**Semiotics of Islamic decorative patterns
(the shrine of SayyidTaj al-Din as a model)**

أ.م.د. حسن هادي حسن

A. P. Dr . Hassan Hadi Hassan

جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة

University of Wasit - College of Fine Arts

hasanhadi@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية: سيمياء، الانساق، الخزف، الاسلام، تاج الدين.

الملخص :

يمكن ارجاع نشوء اولى المظاهر المعمارية -العائدة الى بدايات ترقى المفاهيم الفكرية الاسلامية في بحثها عن بواذر النهوض العمراني وتشكيل هويتها في الفن الإسلامي- الى بناء المسجد الاول للرسول محمد (ﷺ) في المدينة المنورة مع بدء تاريخ الهجرة النبوية اليها سنة (622م) ، ومنها استمرت وبالتعاقب التطورات الفنية في هذا المجال ليلحق بها وبعد فترة وجيزة مظاهر التشكيل والتكوين الزخرفي بأنواعه المختلفة الذي انتشر بصورة ملحوظة ليتكامل مع ما الفتته بواذر النهضة الفنية في الاسلام ولينتزع بعدها مكان الطليعة ضمن تلك الفنون حتى اطلق على الفن الاسلامي ردهاً من الزمان بالفن الزخرفي ، وقد رافقت تلك الترميزات الزخرفية مجمل الفنون الاسلامية ومنها فنون العمارة بشقيها الدينية و المدنية ، إلا انها وبحكم البنية المفاهيمية للدين الاسلامي اخذت نسقاً تجريدياً ابعدت فيها اشكالها عن التشبيه الموضوعي المنضبط بمثيلاتها في الواقع العياني ، ومن الابنية الدينية التي شملت تلك الانساق الزخرفية بمظاهر التزيين والتجميل والاجلال والسمو هو ضريح السيد الجليل تاج الدين الذي يركز موضوع ورقتنا البحثية هذه في ابراز اهم القراءات السيميائية لأنساقه الزخرفية التي علت واجهاته المعمارية .

Keywords: Semiotics, Systems, Ceramics, Islam, Taj al-Din.

Abstract :

The emergence of the first architectural manifestations that go back to the beginnings of the advancement of Islamic intellectual concepts in their search for signs of urban revival and the formation of their identity in this art can be traced back to the construction of the first mosque of the Prophet Muhammad in Medina with the beginning of the history of the Prophet's migration to it in the year (622 AD), from which the artistic developments continued in succession in This field to catch up with it, and after a short period of time, the manifestations of formation and decorative formation of its various types, which spread remarkably to integrate with what was drawn by the signs of artistic renaissance in Islam and to seize the place of the vanguard within those arts until Islamic art was called for a period of time by decorative art, and these decorative symbols accompanied the entirety of it. Islamic arts, including the arts of architecture, both religious and civil, but by virtue of the conceptual structure of the Islamic religion, they took an abstract pattern in which their forms were distanced from the objective and disciplined analogy with their counterparts in the real world. The religion, which is based on the topic of our research paper, is to highlight the most important semiotic readings of its forms The decorative facade of its main entrance .

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

تتمثل القيمة الدلالية للعلامات الفنية الزخرفية ضمن اي سطح تصويري او تشكيلي او تزييني بكونها تعتمد على ما تبثه تلك البنى التوليفية من احساسات تتزامن في رؤيتها مع المظاهر التاريخية ذات المعطى العقائدي التي شغلت رشحاً من الزمان اذهان الفنانين المسلمين حينما وظفوا تلك الاشارات التجريدية ضمن ما عرف على نطاق عالمي واسع بالفن الزخرفي ، لتكون ذات مغزى يتوافق في انشائه التصحيفي مع ما فرضته توجهات ذلك الفن بالابتعاد عن تمثيل او مشابهة كل ما له علاقة بالعالم الحسي ، أو عالم الموجودات الطبيعية التي هي من صنعة وابداع الخالق جل وعلا ، ولتهدم تلك النظرة على عموم نتاجاته ومظاهره، خوفاً من الوقوع في شبهة التحريم حينما يكون عمل الفنان المسلم متوجهاً الى محاكاة فيوض الخالق ، كما ان المغزى التحريمي لم يفعل ضمن نتاجات الفن الاسلامي كون تلك المتلازمات التشبيهية تمس فحوى المكانة الوجودية ما بين العابد والمعبود وتحجم الدور النسبي للمخلوق الضعيف حينما يتناول في نتاجه البصري للمساس ولو بالهينات الخارجية لكائنات واجب الوجود .

ومن خلال تلك النظرة الضيقة التي حجّمت بانعكاساتها التشريعية إمكانيات الفنان المسلم وضيقته عليه الخناق ليتوارى في عالم التجريد والتصحيف ، فطلق ذلك الفنان يتحاور ويتألف مع مرموزاته الزخرفية الفنية ليعبث فيها حياةً جديدة ، عبر ارتقائه بالمعطيات او بالأدوات والعناصر المتوفرة له الى مصاف الفنون العالمية ، بعد ان اكسبها ومن خلال ملكاته الثرة وامكانياته المتفردة ابهى حلة ، فأصبحت تلك العلامات فناً قائماً لوحدها تجود بالتنظير والتفريع لها أقلام المختصين والدارسين من العرب والغرب المستشرقين .

ولكون ان الدرس السيميائي ، أو ما عرف عند منظري هذا المنهج بعلم العلامات ينطلق ضمن آلياته التحقيقية والتحليلية من فحوى النظام العلامي الذي يباشر الموضوعات الفنية بأنواعها واشكالها المتنوعة ومنها الفنون الزخرفية ، ليتحاور مع أنظمتها التركيبية فيحيلها الى انساق علامية ذات تمفصلات عنصرية بسيطة ومعقدة ، عليه فان المعنى الاحالي الذي سيمثله تطبيق ذلك المنهج على الأسس التنظيمية للتشكيلات الزخرفية سيشكل قاعدة معرفية وجمالية ترتبط وبصورة جوهرية بالفعل الدلالي الذي تمثله تلك التكوينات بأشكالها وانواعها المختلفة .

وللسياقات الانتاجية المتشعبة والغزيرة التي جادت بها الفنون الزخرفية الإسلامية على مر عصورها وطرزها المميزة ، فقد كان للتوجه في اثرها جانب محدد من تلك الآثار والتمثل بمرقد الصحابي الجليل (السيد تاج الدين) التفاتة لإعطاء مضمون للدراسة الحالية يختلف عن الدراسات التي سجلت انتمائها للفنون الزخرفية تبعاً للاختلاف الحاصل ليس في الأثر المدروس فحسب ، وانما في الأنظمة العلامية التي تشكلت على اثرها تلك النتاجات الفنية .

ومن خلال تلك المقدمة نستشف المشكلة التي كانت من وراء تبني موضوعة البحث والتي يمكن ايجازها بالتساؤل الآتي : كيف تمثلت سيميائية الانساق الزخرفية الإسلامية في ضريح السيد تاج الدين ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تظهر الدراسة الحالية والتي سلط الضوء من خلالها على جانب مهم من جوانب الفنون الزخرفية ، وما انتجته تلك المنظومة الفنية من هياكل واشكال تحيل بتركيباتها وصياغتها الى طبيعة الأنظمة السيميائية التي كانت من وراء تبني اشكالها لتلك الدوال ، وللمدلولات المتحققة تبعاً لصياغاتها الظاهرية تلك ، لذا ستكون هذه الدراسة بمثابة دليل فني وعلميو تاريخي على تلك النتاجات ، وبالأخص ما تحقق منها في الأثر المدروس والتي تهتم في مجملها الباحثين والدارسين في ميادين التاريخ والفنون الإسلامية ، والفنون الزخرفية، والتصميم ، والعمارة ، وبصورة خاصة طلبة وباحثي الفنون الجميلة .

هدف البحث :

الكشف عن سيميائية الانساق الزخرفية الإسلامية في ضريح السيد تاج الدين .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : تنحصر حدود البحث ما بين عامي 1985-1995 وهي الأعوام التي تم فيها تجديد وتحلية المرقد بالأجر المزجج والسيراميك المزخرف .
الحدود المكانية : مرقد السيد تاج الدين في محافظة واسط .

الحدود الموضوعية : دراسة سيميائية الانساق الزخرفية الإسلامية في ضريح السيد تاج الدين ، الذي يقع ضمن حدود محافظة واسط ، خلال الاعوام (1985-1995) .

تحديد المصطلحات :

سيميائية:

لغة :

- وَسَمُهُ يَسِمُهُ وَسَمًا وَسِمَةً ، فَاتَّسَمَ ، وَالْوَسَامُ وَالسِّمَةُ ، بكسرها : ما وُسِمَ بِهِ الحيوانُ من ضُرُوبِ الصُّوَرِ وهي العلامة (الفيروزابادي ، 2005 ، ص1166-1167).
- السيماء : العلامة التي يُعرف بها الشيء وأصله الارتفاع ، لانه علامة رفعت للظهور (احمد رضا ، 1960 ، ص756).

اصطلاحاً :

- السيميائية : دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة ، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات للتواصل في الواقع(سعيد علوش ، 1985 ، ص118) .
- وتعني علم أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة .. ومجال عمل السيميولوجيا هو اللغة النظام ، دون اللغة الأداء ، ولهذا فالسيميولوجيا تظل ممارسة استقرائية استنتاجية (ميجان الرويلي و سعد اليازعي ، 2002 ، ص177و179).
- وهي بالمجمل نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر ، كما انها نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع ، وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز(فيسل الأحمر ، 2010 ، ص13)

التعريف الاجرائي للسيميائية :

وهو العلم الذي يدرس مختلف العلامات الثقافية ومنها العلامات الزخرفية ، ليقوم بتحليل الأنظمة التركيبية وعلاقاتها التي تقوم عليها دوالها الشكلية،ل فك شفرتها وفتح قنوات التواصل بينها وبين المتلقي وتحفيز فكره للغور في مضامينها واحالاتها الدينية والعقائدية .

نسق :**لغة :**

- النسق : ما كان على نظام واحد من كل شيء . يقال : جاء القوم نسقاً ، وزُرعت الأشجار نسقاً (مجمع اللغة العربية ، 1994 ، ص614).
- ونسق نسقاً نظمه ، والكلام عطف بعضه على بعض ورتبه ، ونسق الشيء نظمه ، وحروف النسق هي حروف العطف (مجموعة من علماء اللغة ، 1986 ، ص1063).

اصطلاحاً :

- النسق هو مساق يخضع لقاعدة ومكون من وحدتين او اكثر من النمط نفسه (جيرالد برنس ، 2003 ، ص228).
- ويعرف على انه نظام ينطوي على استقلال ذاتي ، ويُعرّف كليةً بآنية علاقاته التي لاقيمتلاجزاء خارجها ، ولكل أثر ابداعي نسق يميزه عن اثر ابداعي آخر .. وفي الرسم تتكون اللوحة من مجموعة انساق بنائية كالنسق (اللونية ، الخطي ، التركيبي ، الضوئي) ، وتتمظهر هذه الانساق في اللوحة بوصفها انساقاً علامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية (بلاسم محمد ، 2018 ، ص19)
- والنسق أو النظام في تعريف اللغة على انها نظام يقوم على علاقات بين عناصر عديدة وعلى مستويات مختلفة .. ويعطى اسم النسق ايضاً لكل مجموعة من الالفاظ المتعلاقة داخل النسق العام الذي هو اللغة (المنظمة العربية للتربية والثقافة ، 2002 ، ص147)

التعريف الاجرائي للنسق:

وهو نظام فني زخرفي مستقل في علاقات اجزائه بالكل ، ويتشكل في المقابل من مجموعة من الانساق العلامية التي ترتبط بعلاقات ظاهرية وباطنية وهي عناصر واسس التكوين الزخرفي .

زخرفة :**لغة :**

- وردت في القرآن الكريم في سورة (الزخرف/34-35) ، وسورة (يونس/24) ، وسورة (الانعام/112) ، لتشير الى الزينة المضافة على الاشياء ، أو الزينة الطبيعية التي تبرز في الوان الارض ونباتاتها ، وايضاً في زخرف القول ، اي الكلام المنمق (محمد مرتضى الزبيدي ، 1965 ، ص379-380).
- وقد جاء تعريفها : بأنها الذهب والزينة وكمال حُسْن الشيء ، والزُّخْرُف من القَوْل : حُسْنُهُ بِتَرْقِيشِ الكَذِبِ ، والزُّخْرُف من الأرض : ألوانُ نَبَاتِهَا (الطاهر احمد الزاوري ، 1984 ، ص273) .

اصطلاحاً :

- والزخرفة هي عملية تكييف وتحويل العناصر الطبيعية من نباتية وحيوانية وأدمية ، وابعادها عن صورتها الأصلية لتحقيق غايات ومآرب واهداف يقبع خلفها البحث عن الترسيم الجمالي المبتكر لتلك العناصر ، واعطاء تكويناتها المجردة ابعاداً دلالية جديدة (خالد حسين ، 1983 ، ص56) .
- وعرفت ايضاً على انها : من الآثار الفنية الجمالية في حياة الانسان ، ويعود منشؤها الى الموقف المناهض لتمثيل عناصر الواقع والابتعاد عن هيئاته الموضوعية ، ومنها التجأ الفنان المسلم الى العناصر الهندسية والعمارية والكتابية ، فافرغ طاقاته الكامنة فيها (علاء الدين احمد العاني ، 1983 ، ص123) .
- وكذلك عرفت : بأنها جمع بين الصناعة والفن الجميل والغاية منها هو تجميل محيط الإنسان ، ورفع لمستوى تذوقه (سوسن عاهد الزغبى ، 2010-2011 ، ص13) .

التعريف الاجرائي للزخرفة الاسلامية :

وهي مجموعة العناصر والاشكال المحورة والمجردة عن مظاهر الطبيعة بابنيتها وانواعها المختلفة والمعدة لتحلية السطوح وبالأخص ما ظهر منها في مرقد السيد تاج الدين .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول :

سيمائية الانساق البصرية .

يتقاسم الدرس السيميائي ضمن اصوله المستحدثة من اوليات منهجه وتفاصيل نشأته علمين من اعلام اللغة كانا ضمن طروحاتهم المنهجية التي وضعها في هذا المجال من المبشرين بظهور هذا الاتجاه التحليلي لنصوص الخطاب وفي كافة مستوياته سواء منها المنطوق او المنظور أو المسموع أو حتى الملموس ، وهؤلاء هم كل من العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) ، وعالم المنطق والرياضيات الامريكي (تشارلز ساندروس بيرس) ، وعلى الرغم من خوض هذين العلمين في ابحاثهم ورؤاهم المنطقية بعلاقاتها اللغوية في تفاصيل وكوامن النظرية السيميائية إلا ان كل واحد من هؤلاء كان له تصنيف علمي لمنهجية هذا النظام يختلف بطريقة او بأخرى عن الآخر ، ف(دي سوسير) ذهب وفي غمرة بحثه عن التمثيل العلامي والذي قسمه الى لغوي وآخر غير لغوي ، بأنه يمكن ان يطبق وبحسب رؤاه الفكرية كصيغة دلالية على كل مظاهر واشكال وتمثلات الوجود ، أو عالمي الذات والموضوع ، فأرجع العلامة بناءً على هذا المفهوم الى (كيان ثنائي المبنى ، يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية ، الاول هو الدال او الصورة الصوتية للمتكلم ، وتستدعي تلك الصورة ما يسمى بالمدلول بعد التقاط اذن المستمع لها فتنشأ إثر ذلك الصورة الذهنية في مخيلته ... وطبيعة العلاقة التي تجمع الدال بالمدلول هي علاقة اعتباطية لأنها تكون غير ذات صلة شكلية إلا بالمضمون المتواضع عليه)(عبد الله إبراهيم وآخرون ، 1996 ، ص74-75).

أما العالم الامريكي (بيرس) فقد ذهب الى ابعد من ذلك في غمار دراسته لتفاصيل نظريته السيميائية ، ففي الوقت الذي كانت فيه العلامة عند (سوسير) هي عبارة عن علاقة ثنائية بين (دال ومدلول) ، أضحت من وجهة نظر (بيرس) تحمل (روابط عدة مع الموضوع الذي تحيل اليه ، ولهذا فهو يميز بين الايقونة والمؤشر والرمز ، من ناحية ان الايقونة هي علامة تحيل الى موضوعها وفق تشابه يستند الى تطابق خصائصها الجوهرية مع خصائص هذا الموضوع ، وأما المؤشر فهو علامة تؤدي وظيفتها وفق مبدأ السبب بالنتيجة ، وأما الرمز فانه علامة اعتباطية تستند في ارتباطها بموضوعها الى العرف)(امبرتو ايكو ، 2007 ، ص90-91). وفي الوقت نفسه تبرز من خلال تلك الطروحات أو المقولات التصنيفية التي ارسى قواعدها المفكر الامريكي (بيرس) اهمية ما يمكن ان تمثله العلامة سواء في مجال الفكر

اللغوي أو الفني للإنسان ، فالأخير وحسب اعتقاد بيرس (لا يمكنه ان يفكر إلا بواسطة الكلمات او بواسطة رموز خارجية ، فالإنسان وذلك النوع من العلامة الخارجية سيكونان في مثل هذه المعادلة متماثلين ، كون العلامة التي يستعملها الانسان هي دلالة على الانسان نفسه ، وهي تأكيد على ان كل فكر هو علامة)(امبرتو ايكو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، 2005 ، ص112-113).

وفي لغة الانساق البصرية يتحقق تواصل الانسان مع عالمه الخارجي بكيفيات علامية عديدة ومتنوعة ، بل يمكن ان نقول بانه لا حصر لها ، ومن جملة الانظمة البصرية التي حددها ، وأشار اليها عالم اللغة والفيلسوف الإيطالي (امبرتو ايكو)ضمن سياق دراسته السيميائية على مختلف الانساق البصرية هي : (الصور ، الايقونات ، الرسوم البيانية ، اللوحات الفنية المعاصرة ، الإعلانات ، الأفلام ...) (امبرتو ايكو ، سيميائياتالانساق البصرية ، د.ت ، ص26 وما بعدها)، وغيرها الكثير ، وتبعاً لتلك الانساق فقد اعتُبر مبدأ التفصل معياراً أساسياً لتحليلها وفق المنهج السيميائي .

وفي هذا السياق ايضاً ذهب العالم الالسنى الفرنسي (اندرية مارتيني) الى ان الالسن الطبيعية تتمفصل مرتين : في الأولى تلتئم العبارة اللغوية من وحدات دلالية بسيطة هي الكلمات أو (المونيمات – المورفيمات) ، بينما في التفصل الثاني يرجع تقطيع دال الوحدة الدلالية ذاتها الى وحدات أولية غير دالة تسمى (الفونيمات) ، أي تقطيع الكلمة الواحدة وارجاعها الى حروفها الأولية التي تتكون منها ، للتمييز بين الكلمات (عادل فاخوري ، 1988 ، ص765)، بمعنى ان التحليل السيميائي لاي نسق سواء اكان بصري ام غير ذلك سيتبع طريقة التفصل او دراسة الأجزاء المكونة لذلك النسق او النظام ، للوصول الى طبيعة الابعاد والاسس التكوينية والعنصرية التي خلقت مجرى التواصل ما بين المتلقي وما بين العمل ، او النسق البصري .

وفي معرض تفنيده لاعتراض عالم الاجتماع والانثروبولوجي الفرنسي (كلود ليفي شتراوس) على كون الرسم التجريدي المعاصر لا يقدم علامات ، بل يقدم أشياء طبيعية بسيطة وخالصة ، اكد (امبرتو ايكو) بان تلك الانساق هي ليست مجرد تمثيلات بصرية ، انما هي في واقع الامر ابنية سيميائية معقدة تتضمن عناصر متعددة كالألوان والاشكال والتكوين ، وكل منها يمكن ان يحمل دلالات مختلفة ، ففهم النسق السيميائي لتلك الأنظمة البصرية يتم عن طريق تحليل عناصرها المستندة الى السياق الثقافي والتاريخي الذي تظهر فيه للوصول الى المعنى (امبرتو ايكو ، د.ت ، ص139-1320)، وحين العروج الى الانساق البصرية في طابعها الزخرفي ومحاولة

الربط المنهجي على أساس المعيار النسقي الذي تتشكل من خلاله تلك الأنظمة البصرية ، سوف يحيلنا هذا النسق المشار اليه وفق المنظور السيميائي للرجوع الى عناصر وعلاقات التكوين الزخرفي وتحليلها استناداً الى سياقها الثقافي والعائدي الإسلامي للوصول الى معانيها .

فبطبيعة الحال وضمن التصنيفات السابقة فان الانساق التركيبية والتمثيلية للفنون التشكيلية والزخرفية والتي تدخل ضمن مجموعات تحكمها ضرورات داخلية ، هي ذات تعقيدات جمة ولا تحدد وحداتها الا من خلال سيميولوجيا تكشف أنظمة العلاقات الدالة داخل العمل الفني (بلاس محمد ، مصدر سابق ، ص146).

وحينما نعمن النظر في الاصطلاحات الشكلية التي تتبناها تلك الأنظمة الفنية الزخرفية نجدها تتخذ منحى تجريدي يضطلع فيه الرمز بدور اساسي في عمليات البناء والصياغة وصولاً الى لغة سيميائية مكملة او عاكسة لمجمل الصور الذهنية المتولدة جراء التأثيرات النفسية والوجدانية النافذة في طبيعة وهيئة تلك الصور ، لتحيلها في النتيجة الى محمولات استنباطية تفسر ماهية الدوافع التي كانت من وراء تبلور تلك الرموز الفنية وظهورها بشكلها النهائي من خلال النتاج البصري المتحقق بالفعل ، (فاذا كانت العلامة الفنية تملك خصائص مشتركة مع شيء ما ، فان ذلك الشيء الواقعي ، بل نموذج الادراكي ، هذا النموذج القابل لان يبنى ويتعرف عليه انطلاقاً من العمليات الذهنية ذاتها التي نقوم بها لبناء الموضوع المدرك فنياً ، يتم باستقلال عن المادة او الموضوع الخارجي الذي تتجلى من خلاله تلك العلاقات)(امبرتو ايكو ، د.ت ، ص50)، وتلك التفسيرات العلامية تنطبق بمفهومها الكلي على ما حققه الفنان المسلم من صيغ تجريدية ذات منحى رمزي ممثلة بالأشكال والهيئات والتكوينات الزخرفية التي اسست لبناء لغة سيميائية تتعالق مع المبادئ العقائدية التي كانت السبب والدافع الأساسي من وراء ظهور وانتشار ذلك النوع من النتاج البصري الزخرفي . فتلك العلامات ضمن العرف السيميائي ما هي الا انساق او مكونات بصرية مجازية لشيء ما موجود في الواقع او محور عنه ، لا يرتبط بما يمثله أو بما يدل عليه باي علاقة سوى ما تعارفت عليه السنن الاسلامية والمبادئ العقائدية التي بلورت الرؤية المفاهيمية للفنان المسلم باتجاه الابتعاد عن مكونات العالم الحسي ومشايعة المادية ، سعياً لتحقيق الارتباط العاطفي والوجداني مع عوالم الغيب وصولاً لتجليات المطلق .

المبحث الثاني :الزخرفة الاسلامية نشأتها وانماطها وتكويناتها الفنية .

ليس هناك من شك في ان اجلى معالم الحضارة الاسلامية قد تمثلت في فنونها الزخرفية التي بلغت شأواً من الرقي والافتقان والجمال تضعها في نصاب عرق الفنون واكثرها اصالة وتميزاً ... فلقد احتلت الرموز الزخرفية الاسلامية مركزاً جوهرياً بين انماط الفن الاسلامي ، (اذ تفوق المسلمون في شتى الفنون التطبيقية التي كان للزخرفة دور كبير في نجاحها وتألقها مثل فنون الكتاب من تجليد وتذهيب وخط وتصوير ، ومثل فنون الخزف والخشب والنسيج والسجاد وغيرها) (حسن الباشا ، 1999 ، ص125)، وقد نشأ كل من هذه الفنون على اسس نسقية متينة ، وتطور المنتجات متنوعة ، وشمل انواعاً مختلفة وادوات عدة ، وكان له طرقه الصناعية الخاصة به وعناصره الزخرفية المميزة له.

ويعد اتجاه الفنان المسلم الى الزخرفة ك رغبة في الانزياح عن محاكاة او تقليد الطبيعة كي يتحاشى الوقوع في المحذور ومنه المساس بأشكال الوجود الحي ومحاكاته سواء ما تمثل منه بصور الكائنات الحية او في الرسوم النباتية التي تمثل مرجعها الطبيعي بدقة ، ولإشباع رغباته ونوازعه الفنية التجأ ذلك الفنان الى كفاءات زخرفية متنوعة كالزخارف الهندسية التي تطورت بشكل كبير غير مسبوق في الفن الاسلامي ، لتأخذ اشكالاً وانواعها وصنوفاً متعددة ، كما تبنى الفنان المسلم رموز الخط العربي وتشكيلاته المتفردة بعد ان عظم الاهتمام بها لارتباطها في تدوين نصوص القرآن الكريم ، واصبح الأخير علة في تطور فنون أخرى ذات صلة به وهي فنون التذهيب والتجليد ، ونتيجة للاهتمام الكبير بتدوين الكتاب المقدس والاعتناء الشديد بتشكيلاته الخطية ، اضحى الخط العربي من اهم الفنون الزخرفية الاسلامية وكثرت مدارسه وتشكيلاته وانواعه ، وقلما نجد اثرأ معمارياً او نتاج فني اسلامي يخلو من التزاويق والتزيينات الخطية ، وعبر حرص الفنان المسلم وتمسكه باصول ومبادئ عقيدته الإسلامية عمد الى الابتعاد عن زخرفة وتزيين مساجد العبادة ودور التعليم بصور آدمية أو حيوانية (من ذوات الارواح) ، حتى وان لم تتجاوز تلك الموضوعات السياقات العقائدية الملزمة ، كما كان الحال في الفنون السابقة او المعاصرة للإسلام كالفنون المسيحية ، وبالنتيجة فقد تم تجاوز اشكال النتاجات الفنية الإسلامية في تلك الأماكن المقدسة وحل محلها الزخارف الكتابية ، المتمثلة بأي الذكر الحكيم ، والاحاديث النبوية الشريفة ، فضلاً عن الزخارف الهندسية ، والنباتية المجردة عن أصولها الطبيعية .

وبعبارة أخرى كان لمفاهيم ومبادئ الدين الحنيف اثر كبير في نشأة الانساق الزخرفية الاسلامية بأنواعها واشكالها وتراكيبها الملفتة المتميزة بطابعها الجمالي المرتبط بأصول العقيدة (عبد الله عطية عبد الحافظ ، 2005 ، ص 19-20)، وعليه فقد استمد فن الزخرفة الإسلامية مكانته من نزوع الفنان المسلم إلى تخليد وحدانية الله فأصبح فناً معززاً مرغوباً فيه ، ينشد فيه المسلم واسطته للتعبير عما انطبع في وجدانه من خلال تذوقه للجمال الذي حُظر عليه التعبير عنه بواسطة تمثيل او تصوير ذوات الارواح ، وإجمالاً فالرموز الزخرفية الإسلامية بأنواعها وانماطها الشكلية المختلفة منهندسية ، ونباتية ، وكتابتية ، وأدمية ، وحيوانية ، ومركبة ، يعود الفضل في نشوئها ، وازدهارها إلى علاقتها الصحيحة بالدين الإسلامي وكتاب الله (فيليب حتي ، 1991 ، ص 164).

على انه من ابرز ما يميز الفن الاسلامي انه فن زخرفي ، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر طبيعية نباتية شكل منها أجزاء زخرفته النباتية ، والتي هي عناصر مستمدة من الاوراق والفروع والازهار الطبيعية (شكل 1 و2)، فأحالتها الى تكوينات مجردة تعود الى أساس بنائي واحد وهو الغصن الدائري الذي ينساب بأشكال متموجة او حلزونية ، أو متشابكة (فداء أبو دبسة وآخران ، 2009 ، ص 48)، إلا انه لوحظ ان اللوالب ، أو الاشكال اللولبية تشكل الغالبية العظمى لتلك التكوينات ، بل يمكن اعتبار اللولب مبدأ عام ، اذ يذهب بعض الباحثين الى اعتباره الهيكل الأساسي والواحد تقريباً للرسم الإسلامي والزخرفة النباتية (الكسندر بابادوبولو ، 1979 ، ص 53)، إلا ان الأسلوب الهندسي او الزخرفة الهندسية بكل ما تمثله من اشكال (مضلعة ، دائرية ، اطباق نجمية ، مثلثات مربعات ، مستطيلات ...) كان لها الحضور الفاعل ضمن أنواع التشكيلات الزخرفية الإسلامية ، والمتمعن بهذه التشكيلات يجد انها تتكون من توالدات لشكل اولي واحد ، وهو الأصل يجري ضمن ايقاعية في منظومة هندسية رائعة (شكل 3 و4) (علاء ياسين عبد الحسين ، 1995 ، ص 47)، أما الزخرفة الحيوانية فهي بالمقابل تتشكل من العناصر الطبيعية المحورة مثل الطيور والحيوانات وغيرها (شكل 5 و6) اذ يؤدي التحوير والتبسيط الدور الأهم في إخراجها النهائي (سوسن عاهد الزغبى وآخران ، 2010-2011 ، ص 147)، والنوع الآخر المتمثل بالزخارف الأدمية المأخوذة في الاساس من شكل الانسان وحركاته لتحقيق اهدافه الزخرفية المجردة والاصيلة (شكل 7)، عدا الزخارف الكتابية التي هي عبارة عن عناصر زخرفية تتألف من الخط الكوفي والثلاث بأشكالهم الكتابية الرامزة (شكل 8 و9) ، كما اتجه الفنان المسلم الى ايجاد اتجاه جديد في الزخرفة لم يعرفه الفنانون من قبله ، ألا وهو الارابيسك (زخرفة التوريق)

(شكل/10) ، والتي شكلها في كثير من الاحيان من مجموع الانواع الزخرفية التي سبقتها ولذلك اطلق عليها ايضاً اسم (الزخرفة المركبة)(محي الدين طالو ، 1986 ، ص68)



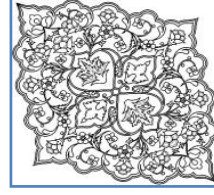
شكل 5/



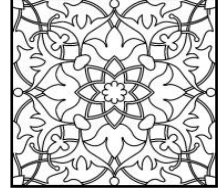
شكل 4/



شكل 3/



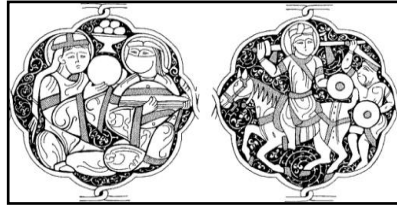
شكل 2/



شكل 1/



شكل 8/



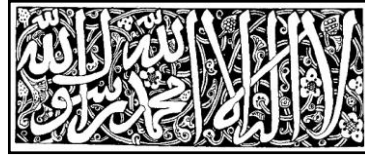
شكل 7/



شكل 6/



شكل 10/



شكل 9/

ويستند العمل الزخرفي الى نمط من التكوين الفني المنتظم والمدرّس ، فمن المستحيل ان ندرك المعنى دون النظام او النسق ، فالزخرفة لا تتضمن إشارات الى مادة الموضوع خارج التكوين لكنها تتصف بالاستغلال الحساس للإمكانات الكامنة داخل الاشكال الرمزية وتكويناتها الظاهرية من (نقطة وخط ، وشكل ، ولون ، فضاء حجم ، اتجاه)(اسعد الاسدي ، 1999 ، ص52):

- النقطة : هي ابسط علامة نجد أن لها القدرة على خلق نمط والتعبير عن الإيقاع والحركة ، وأيضاً لها القدرة على أن تكون بؤرة الاهتمام ومنطقة ذات صفة مميزة(فردريك مالينز ، 1993 ، ص11)، أما الخط : فينشأ من حركة النقطة ، او النقاط وتراصفها مع بعضها ، ليأخذ اشكاله ووضعيته المختلفة كأن يكون

(مستقيم ، مائل ، منكسر ، منحني ، حلزوني ..)(شيرين احسان شيرزاد ، د.ت ، ص25) .

- الشكل : يتكون حينما تتحرك الخطوط وتتلاقى لتحصر داخلها سطوحاً واشكال ، وتكون تلك الاشكال اما على مستوى واحد ، أو يبرز بعضها الى الامام فيكون هناك تباين مع الأرضية (سامي رزق ، 1982 ، ص25).

- اللون : يستند في الفن الإسلامي على مراتبه وأذكاره القرآنية في الظهور على سطوح المباني وتفصيلها المعمارية ، فالأبيض رمز الطهارة ، والأسود رمز العصيان ، كما انه رمز للهيبة والقداسة كونه يعتلي بيت الله المشرف ، والأخضر لون ثياب الجنة ، والأزرق رمز الذنوب والمعاصي ، الا انه اذا مزج مع الأخضر نتج عنهما اللون الفيروزي الذي يرمز الى السمو والعلو والرفعة ، كما يشير لون الأزرق الفاتح الى لون السماء المرفوعة بغير عمد وهي من معجزات الخالق جل وعلا ، والأصفر الفاقع النالسرور (حسن هادي ، 2012 ، ص75-76).

أما مراتب النفس وتصنيفها اللوني فتبدأ من الأعلى باللون الأخضر الذي يرمز الى النفس الراضية المطمئنة بقضاء الله ، أما الأبيض فيرمز الى النفس المطمئنة المتوكل على الله ، اما الاحمر فيرمز الى النفس الملهمة بالخشوع والهيبة ، والأصفر الى النفس اللوامة ، والأزرق الى النفس الامارة بالسوء (صفا لطفي عبد الأمير ، 2006 ، ص108).

- الفضاء : يتكون خلف الأشكال أو يتخللها سواء أكانت زخرفة ، أم نحت ، أم عمارة ، وأهمية الفضاء لاتقل عن أهمية الشكل ، فالفضاء هو الذي يحدد الشكل ، ويوضحه ، وذلك عن طريق تباينه معه (سامي رزق ، المصدر السابق ، ص67).

- الاتجاه : من العناصر المهمة في تحديد الحركة وفاعليتها ضمن الإطار التكويني للعمل ، كونه خاصية من الخواص التي توحى بالحركة نحو جهة معينة من جهات العمل الزخرفي مما يثير الانتباه (معتر غزوان ، 2009 ، ص74).

أما علاقات التكوين مثل (الوحدة والتنوع ، والتماثل ، والتكرار ، والتتابع ، والسيادة ، والانسجام ، والتضاد) فهي قيم الحياة التي نبحث عنها في النظام الزخرفي ، فهي ليست مجرد مجموعة من القوانين المختلفة لنقيّم بها وعن طريقها الهيكل الزخرفية إنما هي معايير نوعية مُستنتجة لأصول النسق الزخرفي (احمد حافظ رشدان ، 1970 ، ص86) .

- الوحدة والتنوع : اقترنت الوحدة في أعمال الفنان المسلم بالتنوع الواضح في محاولة منه لوضع منهجاً نظامياً مؤلفاً من مفاهيم لإبراز التنوع غير المتناهي لأوضاع الكون ، والقوة هي صفة الواحد الأحد والممثلة لمفهوم الوحدةانية ، أما الآثار المترتبة والمتعددة الناشئة من هذه القوة فهي تمثل مبدأ التنوع(صفا لطفي عبد الأمير ، مصدر سابق ، ص96).
 - التماثل : يعرف التماثل بأنه إمكانية رسم خط مستقيم وهمي يمر خلال وسط التكوين بحيث يمكن الحصول على جزئين متناظرين ومتطابقين(أياد الحسيني ، 2002 ، ص15).
 - التكرار : هو خاصية تركيبية تحول الوحدة الزخرفية البسيطة إلى نسق مركب ومتداخل نتيجة تكرارها لترفع من قيمتها الجمالية(شيرين احسان شيرزاد ، مصدر سابق ، ص83).
 - التتابع : وهو توالي المفردات الزخرفية الواحدة بعد الأخرى من دون أن يكون بينهما فواصل ، وغالباً مايكون منشأ هذه العلاقة بواسطة التنظيم الخطي الزخرفي(يسرى خضير عباس ، 2007 ، ص47).
 - السيادة : او الهيمنة وتعني الترجيح والتفوق ، وتنتج من هيمنة احدى العناصر الزخرفية على سائر الاخرىاتسواءاً أكان بالشكل ، أو اللون أو الحجم ، أو الاتجاه ، أو بالفضاء ، وبدون وجود الهيمنة فان العمل الزخرفي يبقى معلقاً تتجاذبه أطراف التناقض دون استقراره (شيرين احسان شيرزاد ، المصدر السابق ، ص59).
 - التضاد : او التباين يجلب الاهتمام والإثارة ، فعملية التباين جاءت بالأساس لتنفي حالة الرتابة والملل التي قد تصيب المتلقي من جراء عمليات التكرار والتماثل المتبعة في تشكيل البناء الزخرفي(شيرين احسان شيرزاد ، المصدر السابق ، ص47).
- عليه فقد توجهت ملكات الفنان المسلم لتتحول في مجمل انساقها الفنية والتزيينية الى مجموعة من التظاهرات الزخرفية المستندة في انظمة تكوينها ووتشفيرها على الطابع التجريدي الذي ينأى بها عن مشابهة الاشكال الطبيعية التي جاءت كما في انواع الزخرفة النباتية والحيوانية والأدمية لتشير اليها ، ففعلت مبدأ التصحيف والتحريف الشكلي عليها لتتوائم في ابعادها ودلالاتها الشكلية مع مقتضى التحولات العلامية للفنان المسلم باتجاه التماهي مع تلك الاشكال المجردة لتكون مسكاً تأويلياً ببعد عقائدي يربطه بتجليات ومقامات المطلق ، فأصبحت تلك الدلالات ذات البعد العقائدي متلازمة في معناها وانساقها التكوينية مع اغلب المساحات البنائية التي تعود

في معظمها الى مقامات واضرحة ومساجد وشواهد دينية ، عكست رغبة ذلك الفنان في اصفاء الطابع العقائدي الملتمزم على تلك الاماكن والبقاع المقدسة ، واعطائها من الخصوصية ما يتناسب وما تمثله من رموز كان لها الاثر الواضح في تقوية شوكة الاسلام بمختلف عصوره واعلاء شأوه ، من خلال ما سطرته من قصص وملاحم اوضحت عنواناً لتخليدها والتبرك بمقاماتها كونها ارتبطت بالدرجة الاساس بالكفاح الديني والتضحية الغير مشهودة والتي بلغت من الرفعة والتعالي ما تضاعلت معها مكانة النفس وقيمتها لتقدم قرباناً في سبيل احقاق الحق وتثبيت اسس الدين الحنيف واركانه ، ومن هذه الرموز او الشخصيات الفذة التي ارتبط اسمها وعنوانها الجهادي بمحافضة واسط ، هو السيد تاج الدين(*) ومقامه الجليل الذي جاءت الورقة البحثية هذه للكشف عن اهم المعطيات الدلالية في جانبها العقائدي التي مثلتها الزخارف المثبتة على بوابته الخارجية .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

- 1- نهجت المنظومة السيميائية بياناتها الأولى بعد افول المناهج التي قطعت السياقات الخارجية بالارتباط بالنتاج الفني ، فأعادت الآليات السيميائية للتجربة الفنية ارتباطاتها بالسياقات الثقافية والتاريخية التي أضحت باباً من أبواب التواصل البناء بين النتاج الفني والمتلقي .
- 2- اخذت المنهجية السيميائية مع عالم اللغة بيرس مدرياتها التحولية من ناحية ارتباطها بموضوعها ، فاصبحت تشتمل على العلامة التي تشير الى مبدأ التشابه ما بينها وبين مرجعها ، والمؤشر الذي يرتبط مع مرجعه بمبدأ السبب والنتيجة ، والرمز الذي لا يتقارب مع مرجعه الا بما تواضعت عليه الجموع الثقافية ضمن الحاضنة التاريخية الواحدة .

(*) السيد ابو الفضل تاج الدين الأويالأفطسي والذي يعود نسبه الى الامام زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن ابي طالب امير المؤمنين(عليه السلام) ، قتل شهيداً صابراً سنة (711هـ) بأمر رشيد الدين الطبيب وزير السلطان خدابنده محمد الجايئو المغولي المتوفى سنة (717هـ) ، وبعد ان قتلوه مثلوا به وبولديه الشهيدين السيد (شمس الدين حسين) ، و (شرف الدين علي) ، يقع مرقده في الموضع المعروف اليوم بـ(الحُفيرة) بين مدينتي العزيزية والصويرة التابعتين لمحافظة واسط ، وقد كان السيد تاج الدين أول أمره واعظاً ، واعتقده السلطان (الجايئو محمد) وولاه نقابة نقباء الممالك بأسرها في العراق والري وخراسان وفارس وسائر ممالكه ، وقد نشأ خلاف مع الوزير رشيد الدين الطبيب ادى الى مقتله وولديه . للمزيد ينظر : (محمد حرز الدين : مرآة المعارف ، ج 1 ، مؤسسة الصفاء للطبوعات ، بيروت- لبنان ، دار الكتاب العربي ، بغداد ، 2011 ، ص 180-188) .

- 3- ينتهج النسق السيميائي مبدأ التحليل أو ما يسمى بمبدأ التفصيل الذي يعتمد الى الغور في تفاصيل التجربة اللغوية والفنية مجزئاً المادة التواصلية الى عناصرها الأولية المقروءة، ومن ثم يعكف على تقسيم تلك العناصر الى أجزاء مجردة غير مقروءة ، بحثاً عن المعنى .
- 4- يندرج السياق الثقافي والتاريخي كأساس للوصول الى معنى التجربة الفنية بأشكالها وانواعها ، كون ان تلك التجربة المرئية والمنظور اليها عبر النسق السيميائي لا يمكن ان يكتمل معناها إلا بحضور تلك السياقات .
- 5- اخفت التجربة الزخرفية للفنان المسلم عبر عناصرها واسسها وانواعها جزءاً من المعنى ، وبالمقابل فان الجزء الآخر والأهم من ذلك المعنى يستند في طبيعته الثقافية والتاريخية الى السياق العقائدي والروحي للرسالة الإسلامية الحنيفة .
- 6- أعطت الزخرفة الإسلامية في مؤشراتها الأولى ميلاً جوهرياً نحو الابتعاد عن مشابهة فيوضات الخالق جل وعلا وبالأخص من ذوات الأرواح ، وذلك لطبيعة المسار التوحيدي الوضعي الذي تناقلته السنة المشرعين مخالفةً بذلك جملة التجارب الفنية المترامنة معها ضمن الديانات الأخرى كالمسيحية وغيرها .
- 7- أشرّت النتاجات الزخرفية الإسلامية ظهور عدد من الأنواع التي انتشرت وشاع استخدامها ضمن حواضن العالم الإسلامي ، وهي الزخارف (النباتية ، الهندسية ، الحيوانية ، الإنسانية ، الكتابية ، المركبة) ، إلا ان الغالب في استعمال تلك التكوينات المجردة كان لصالح الزخارف النباتية والهندسية والكتابية والمركبة ، دون الحيوانية والإنسانية ، وبالأخص في دور العبادة والاضرحة والمرقد ، فضلاً عن المدارس .
- 8- يندرج ضمن عناصر التكوين الزخرفي للزخرفة الإسلامية عدد من الأجزاء المشكلة بمجموعها هيكلاً أو ظاهراً لتلك التكوينات ، ومنها : (النقطة ، الخط ، الشكل ، الفضاء ، الاتجاه) .
- 9- ينتمي عنصر اللون ضمن الواقع الإسلامي الروحي الى مراتب ودرجات يتماهى بها وعن طريقها المسلم المتجرد من كل اشكال الحياة المادية وادرائها الى مراتب اعلى باتجاه تماهيه مع المطلق ، وهذه المراتب تبدأ من الأعلى باللون الأخضر الذي يرمز الى النفس الراضية المطمئنة بقضاء الله ، أما الأبيض فيرمز الى النفس المطمئنة المتوكلّة على الله ، اما الاحمر فيرمز الى النفس الملهمة بالخشوع والهيبة ، والاصفر الى النفس اللوامة ، والازرق الى النفس الامارة بالسوء .

10- تتكون علاقات التكوين الزخرفي من مجموعة من الأسس البنائية التي تحكم انظمة تلك النتاجات وهي (الوحدة والتنوع ، التماثل ، التتابع ، التكرار ، السيادة ، التضاد) .

الفصل الثالث (الاطار الاجرائي)

اولاً : مجتمع البحث

- 1) اشتمل مجتمع البحث الحالي على المصورات الفوتوغرافية المباشرة التي التقطها الباحث في مرقد السيد تاج الدين عند زيارتها، وقد سجل المجتمع تنوعاً في التركيبات والتشكيلات والانساق الزخرفية التي ملأت جدران ومدخل ومأذنتي الضريح . ويمكن من خلال تلك الأجزاء وغيرها حصر مجتمع البحث الذي انتشرت نماذجه الزخرفية المنفذة على البلاطات المزججة والمزخرفة في مدخل وواجهة المرقد الداخلية ومنارتيه ، مع قواعدهم المثمنة والتي تتجاوز المائة تكوين مختلف.
- 2) اقتصرت الانساق الزخرفية التي احتواها المرقد على التكوينات والانواع الزخرفية (النباتية ، الهندسية ، الكتابية ، المركبة) كون المساجد والاضرحة والمقامات الشريفة ، ومنها الموقع المدروس تخلو من الزخارف الحيوانية والادمية لضرورات عقائدية تم توضيحها ضمن متن الاطار النظري .

ثانياً : عينة البحث

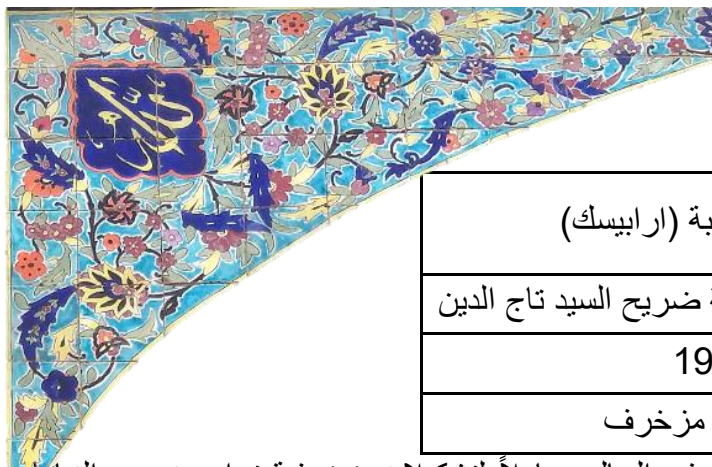
- تم اختيار نماذج مصورة لعدد من الانساق الزخرفية التي وجدت على الأجزاء المعمارية للضريح والبالغ عددها (3) نماذج تمثل أجزاء كاملة من التكوينات الزخرفية بتفاصيلها ، وتم اختيار عينة البحث قصدياً ، ووفق المسوغات الآتية :
- 1- وجود تنوع واضح في المصورات للنماذج المختارة .
 - 2- استبعاد النماذج المتشابهة في اشكالها وتفاصيلها .

ثالثاً : أداة البحث

اعتمد الباحث المؤشرات النظرية التي انتهى اليها الاطار النظري مستثمراً المقولات الجوهرية المحددة بـ (عناصر وعلاقات التكوين الزخرفي) والتي سيصار الى تحليل العينات وفقها ، كي يتماشى والآليات السيميائية في تحصيل المعنى .

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج التحليلي وفق (النسق السيميائي) في تحليل عينة البحث الحالي .


**خامساً : تحليل العينة
نموذج (1) :**

نوع النسق الزخرفي	زخرفة مركبة (ارابيسك)
المكان	اعلى واجهة ضريح السيد تاج الدين
التاريخ	1995-1985
نوع العمل	بلاط مزجج مزخرف

يظهر النسق الزخرفي الحالي حاملاً لتشكيلات زخرفية تراوحت بين النباتية المنتشرة في عموم العينة بأشكال الاغصان والورود والأوراق المحورة عن الطبيعة ، والهندسية المتمثلة بالاطار الحاضن لمجمل التركيب الزخرفي ، فضلاً عن الشكل المعيني المفصص الذي توسط التركيب ، والكتابية الممثلة بلفظ الجلالة المرسوم بالخط الثلث ويشغل المساحة الداخلية للشكل الهندسي .

عناصر الانساق العلامية :

تتمظهر الخطوط المشكلة ضمن التجميع النقطي للنسق الحاضر باتجاهاتها المنحنية والموزعة صعوداً ونزولاً وبهياكل لولبية ، أسست لظهور حركة العناصر النباتية بحرية وبانسيابية مطلقة ، وهي علامة تحيل الى الأرض والفضاء الواسع الذي هيئته الباري جل وعلا لمخلوقاته ، ومنها الانسان .

تبنى الفنان المسلم نسق الاشكال النباتية ليملاً فضاء التركيب الزخرفي بها ، فاضحت تلك المرموزات تحيل الى علامة الجنان التي وعدّها الخالق لعباده المتقين .

تمايزت الألوان التي انتشرت ضمن النسق الزخرفي ليطغى عليها اللون الأزرق السماوي ، مع الأزرق الداكن مع بعض الألوان الثانوية المتفرقة من مشتقات الأحمر والاصفر وهي علامة على كثرة النفوس الإنسانية واختلاف مشاربها ما بين (النفس

الامارة بالسوء ، والنفس الملهمة والنفس اللوامة) . فالعلامات النباتية أضحت رموزاً حلت محل الكائن العاقل . بدلالة الألوان والحركات التي اعتلتها .

أسهمت الانساق الزخرفية المنتشرة وبكثرة على السطح التكويني الزخرفي وكأنها تحاول ملأ ذلك السطح ، وهي علامة على ان الكون الفسيح مملوء بفيوضات الله من دون فضاءات خالية .

الاتجاهات وكما نوهنا سلفاً متناثرة ولكن بنسق منظم اقرب مايكون الى الشكل اللولبي ، وبمجموعها تتجه نحو لفظ الجلالة ، وهي علامة على مرجع الكائنات المحتوم نحو خالقها جل وعلا .

علاقات النسق العلامى :

تألفت البنية الزخرفية بانساقها المتنوعة لتحقيق وحدة واحدة ضمن تكوين فني منضبط ، فتلك الكثرة بمفهومها العقائدي ما هي الا علامة على اساس الوحدة التي تجمعها وتآلفها معاً .

ظهر التماثل في النسق الزخرفي الحاضر من خلال نصفي التكوين المتطابقين في كثير من اجزائهم وتفصيلاتهم العنصرية ، باختلاف النسق الخطي للفظ الجلالة الذي انزاح عن ذلك التقابل .

تكررت الانساق الزخرفية النباتية بصورة متقابلة بالشكل واللون والخطوط ، فشكلت ايقاعاً متصاعداً قوياً نحو لفظ الجلالة محيلاً الى اعمال الخلق وتدبير احوالهم المستمرة بالصعود وباضطراد الى الخالق جل شأنه .

تتابعت الانساق الزخرفية بالتحرك والالتفاف والصعود والتناوب على هذه الحركة الالتفافية المرنة ، محركة وجدان المتلقي ، ومحيلة إياه الى النسق الكوني المتحرك غير الثابت ، كما في قوله جل وعلا : ﴿أَفِي فِي قِي قِي كَا﴾ (الرحمن / 29) .

هيمن لفظ الجلالة على مجمل النسق الزخرفي للعينة الحاضرة ، فهو جبار السموات والأرض له الأسماء الحسنى ، وعلامته الزخرفية المنتصبة في قلب النسق انما هي إحالة عقائدية لقول العزيز العليم : ﴿كَدْ كَدْ كَا كَمْ لَمْ لَمْ لَمْ﴾ (يس / 83) .

حققت مستويات التضاد في اللون والاتجاه والحجوم ، او التكوينات النسقية مقاربة احيالية مع الاختلافات الحاصلة في خلق الرحمن ، سواء من ناحية السموات والأرض

وعليه فان العلامات الاحالية التي شكلتها عناصر وعلاقات الانساق الزخرفية قد جاءت لتؤكد مشروعية الجانب الثقافي والعقائدي في تشكيل وتكوين المعنى المتعلق عند المتلقي ، كونه يمثل وضمن الدرس السيميائي ركيزة أساسية للوصول الى دلالة الأثر الفني .

A vertical strip of a blue textile with a repeating white and gold geometric pattern, likely a rug or tapestry. The pattern features stylized floral and geometric motifs in white and gold on a blue background.

نوع النسق الزخرفي	زخرفة نباتية
المكان	بدن احدى منارات ضريح السيد تاج الدين
التاريخ	1985-1995
نوع العمل	بلاط مزجج مزخرف

عناصر الانساق العلامية :

الانساق الخطية بتكرارها النقطي اخذت شكلاً موحداً يشترك في انحناءاته اللولبية المتكررة والمستمرة ، فالخطوط المنحنية ظهرت كسمة مهيمنة على عموم النسق الزخرفي ، وحركة الاغصان المنحنية بنظامها المرن المتداخل والمتشابك ينم عن الاستمرارية المطردة ، وهي علامة تحيل الى حركة الكون والكواكب المستمرة والمطرودة دون انقطاع .

تبنى الفنان المسلم نسق الاشكال النباتية الموزعة على طول بدن المأذنة بنظام شريطي متتابع ليحرك فضاء التكوين المعماري بها ، فاضحت تلك العلامات المجردة تحيل الى علامة استمرارية الصعود ليس باتجاهات الأشرطة المتناوبة الكلية فحسب وانما باجزائها وعناصرها الأصغر ايضاً فالكل يبغي واصلة للاتصال مع الباري جل وعلا . والسمو والراقي بعيدا عن الأدنى ، وسعيا للمراتب العليا ، وعالم المطلق .

تمايزت الألوان التي انتشرت ضمن النسق الزخرفي بسيادة اللون الأزرق ، مع اللون الأبيض والأسود والأصفر ، وهي علامة على كثرة النفوس الإنسانية واختلاف مشاربها ما بين (النفس الامارة بالسوء ، والنفس الملهمة والنفس اللوامة) . فالعلامات النباتية أضحت رموزاً حلت محل الكائن العاقل . بدلالة الألوان والحركات التي اعتلتها .

أسهمت الانساق الزخرفية المنتشرة وبكثرة على السطح التكويني الزخرفي وكأنها تحاول ملأ فضاءات ذلك السطح ، وهي علامة على ان الكون الفسيح مملوء بفيوضات الله ، واشكال خلقه مظهر منها وما خفى ، ماثلة تلك الفضاءات الشاسعة ومحيلة إياها الى عوالم موازية لعوالمنا المادية .

رسمت الاتجاهات الافقية المتصاعدة للانساق الزخرفية مسارات نحو الملأ الأعلى ، فالنسق المعماري لشكل المأذنة دون النظام الزخرفي يحيل بمفهومه العلامي الى الاتصال والارتباط ومحاولة الوصول الى العالم الروحي بكل تجلياته ، ليلقي واجب الوجود في نهاية هذا العروج المطرد ، وهي إحالة الى قوله جل وعلا : ﴿مَنْ يَبْرِزْ بِمِ بْنِ بِي﴾ (الانشقاق / 6)

علاقات النسق العلامي :

سما النسق الزخرفي بأشروطه وتكراراته المتقابلة ، فضلا عن وحداته المتكاثرة والموزعة على بدن المأذنة بشكلها وارتقائها العمودي الى تحقيق وحدة متكاملة ، جمعت في ثناياها كل المتعلقات العنصرية من خطوط واشكال والوان وغيرها ، لتتسمنب هذه الشفرة الاسلامية وتحيلها الى علامة من علامات النظام الكوني وموجوداته الكثيرة ، الذي يعود ليتوحد كفيض من فيوضات الباري جل وعلا . .

تحقق التماثل والتقابل في النسق الزخرفي ووحداته المتبناة من قبل الفنان المسلم في كل تكوين ، فالهياكل والانساق الزخرفية المنفذة والماثلة لبدن المأذنة تعود في الأساس

اسهم نظام الألوان و (التضاد اللوني) الذي عمل الفنان المسلم على إظهاره ضمن السطح المعماري في العينة الحاضرة كنظام تشفير اعطى للكتلة البنائية فيض وافي من العلامات الاحالية التي أثرت بوجودان المتلقي المسلم ، كما فعلت مع الباحث حينما رفع رأسه لثبت علاماته البحثية ووثقها ، واذا به يغرق في النظر الى تلك الروحية

المنبثقة من هذا المعلم المعماري ، وبإحساس عالٍ ينهال على سيرته ، شعر بذلك الفيض من العلامات الايمانية المتقابلة تكتنف وجدانه وتملؤه بالغبطة والاستئناس . وعليه فان النسق العلامي في علاقاته التي هيأت لظهورها وترسيمها ملكات الفنان المسلم أعطت جملة من التفسيرات المواكبة للجانب الثقافي والعقائدي الذي يتعلق مع المجتمع الاسلامي بالعموم ، ومع المظهر المعماري الحاضر ومكانة من يمثله في قلوب المسلمين بصورة خاصة .

نموذج (3) :



نوع النسق الزخرفي	زخرفة كتابية داخل اطار هندسي
المكان	اعلى الواجهة الخارجية لضريح السيد تاج الدين
التاريخ	1985-1995
نوع العمل	بلاط مزجج مزخرف

مثل النسق الزخرفي في العينة الحاضرة خطاباً قرآنياً باللون الأبيض ذي بعد عقائدي مذهبي (آية التطهير) ، فوق مهاد من اللون الأزرق ، لينتمي ضمن الأنظمة والتكوينات الزخرفية الى (الزخرفة الخطية) وقد شغلت الرقعة المزخرفة ضمن نسقها الكتابي الجبهة العليا بأكملها لباب المدخل ، لتعلن انتماء صاحب المرقد او الضريح الى مذهب آل البيت ، فضلاً عما ارتبط بتفاصيل حياته ونهايته المأساوية هو وابنائهم على يد المخالفين .

عناصر الانساق العلامية :

خطوط النسق والتوزيع النقطي لانحناءاته انما يترجم بحروفه الكتابية نصاً قرآنياً واضحاً وصريحاً ، الا ان مقتضى العلامة المشفرة التي أراد ايصالها الفنان المسلم انما ترجع في أصولها الدقيقة الى الاتجاه الثقافي العقائدي الذي يمثله هذا النص

القرآني بالتحديد ، وليس اظهر من الانتماء الى آل بيت النبوة الاظهار (عليهم السلام)

واختيار الشكل او الاطار المظهري الذي رتبت على غرار الرموز الكتابية يتوافق اولاً مع النسق الجمالي الأكثر ملائمة لتشكيل مفردات هذا النص ، وثانياً لإشغال كامل المساحة المخصصة في جبهة المدخل بذلك الذكر ، وقد افاض خط النسخ بحروفه وانساقه الكبيرة والرشيقة والمطواعة على النظام الزخرفي المنفذ ، بإحالات وتشفيرات التبجيل والتعظيم بالنص المقدس من جهة ، وبالمعنى المذهبي المحمول في هذه الآية من جهة ثانية .

حاذى النظام اللوني في النسق الزخرفي الحاضر الاتجاه الصوفي بتجرده عن البذخ والاسراف في استعمال الألوان ، أو الاكثار من كنه أنواعها الداخلة في تشكيل النسق الخطي ، فاقصر على لونين فقط وهما الأزرق في اشارة الى (النفس الامارة بالسوء) ، والأبيض الى (النفس المطمئنة) التي يملؤها التوكل والرضا ، فاضحى اللون الأبيض الذي مثل ذلك الخط التوحيدي ، علامة على رضا النفس المطمئنة للسيد (تاج الدين) وثباته على عقيدته ليرجع الى ربه راضياً مرضياً ، كما في قول الباري جل وعلا : ﴿رَبِّ نُرْزِئْهُم مِّنْ نَّيِّبٍ بَرٍّ﴾ (الفجر / 27-30) .

شكّل الفضاء المحيط بالنسق الكتابي الزخرفي والمحشو باللون الأزرق علامة مشفرة على التضارب والتقاطع الحاصل ما بين كنه النفوس التي يمثلها التيار المعادي للخط المحمدي الأصيل ، والتيار الايماني الثابت الذي يمثله اهل البيت (عليهم السلام) والمرموز اليه باللون الأبيض ، بدلالة النص القرآني المنتخب كعلامة واضحة لا تقبل الشك او اللبس ، او التسوييف والمماطلة ، وما السيد الجليل (تاج الدين) ، صاحب المقام الشريف موضوع الدراسة إلا رمز من رموز هذا التيار .

حققت الاتجاهات للحروف الرأسية والافقية والمائلة ضمن النسق الكتابي الحاضر توافقاً معنوياً يشعر المتلقي من خلال علاماته الحروفية واتجاهاتها المتزنة ، بانها قد انتلفت وبصورة دقيقة مع المعنى القرآني الذي جاء الخطاب المقدس ليشير اليه . فاتفق التشكيل بالمعنى ما هو الا شفرة معنوية تضاف الى خزين القناعات التي يحملها المتلقي السائر على مذهب آل البيت (عليهم السلام) .

وعليه فان النظام السيميائي المتشكل ضمن النسق الزخرفي الخطي الحاضر ، يظهر جلياً واقع الاحالات الروحية والعقائدية الذي يدفع بالمتلقي لتحصيلها عبر استشعاره لمعانيها المتحققة ضمن تركيبه المقروء .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

اولاً : النتائج :

1- على مستوى عناصر الانساق العلامية :

- أ- ظهرت الخطوط المشكلة من التجمعات والامتدادات النقطية بهيئة (منحنيات لولبية) في العينة (2،1) أما في العينة (3) فقد تمثلت فيها الخطوط الحروفية بتقاطعاتها والتقاءها ودورانها وانحناءاتها .
- ب- اختلفت نماذج العينة في اشكال الزخارف التي مثلتها ، ففي العينة (1) ظهرت زخرفة مركبة ، وفي العينة (2) زخرفة نباتية ، والعينة (3) زخرفة خطية .
- ج- تمايزت الألوان في نماذج العينة ما بين (مشتقات الأحمر + الأصفر) في العينة رقم (1) ، و (الأبيض+الأسود+ الأصفر) في العينة (2) ، و الأبيض في العينة رقم (3) ، إلا ان نماذج العينة اشتركت في لون واحد وهو (الأزرق) .
- د- اتسمت الفضاءات المشكلة في العينات رقم (2 و 3) بحضورها الأكثر وضوحاً ، في مقابل العينة رقم (1) التي تضائل حجم الفضاء فيها .
- هـ- حققت الاتجاهات الصاعدة حضوراً كلياً في كل نماذج العينة ، مع بعض الفروقات البسيطة التي تمايزت بها العينة رقم (3) والتي ظهرت تبعاً لطبيعة المرموزات الشكلية التي حققت النسق الزخرفية الكتابي .

2- على مستوى علاقات النسق العلامى :

- أ- تحقق مبدأ الوحدة والتنوع في جميع نماذج العينة ، تبعاً للأسس العقائدية التي انبنت عليها تلك الانساق الزخرفية .
- ب- التماثل او التقابل تحقق بصورة طبيعية في نماذج العينة (1 و 2) ، أما في العينة (3) فلم يتحقق التماثل الا من خلال المعالجات النسقية الشكلية التي اتبعها الخطاط المسلم لتحقيق هذه الخاصية وبصورة غير قوية .
- ج- ظهر نظام التكرار في العينات (1 و 3) بصورة ضمنية ، أما في العينة رقم (2) فقد ظهر بصورة رئيسية وواضحة .

- د- سجلت العينات (1 و 2) تتابعاً حركياً واضحاً في انساقها الزخرفية ، أما العينة رقم (3) فقد سجلت تتابعاً شكلياً تتقاسمه الحروف مع علامات التزيين .
- هـ- تحقق نظام السيادة بصورته الشكلية في العينات رقم (1 و 3) ، أما في العينة رقم (3) فقد ظهرت السيادة اللونية .
- و- أما مبدأ التضاد فقد تحقق بصورة رئيسية ولكل نماذج العينة عبر اللون ، عدا العينة رقم (3) التي اشرت تضادات متعددة في اللون والاتجاه والحجوم .

3- على مستوى العلامات وتشفيراتها الاحالية :

اشتركت نماذج العينة في نوعية التشفيرات العلامية التي احوالت في مجملها المتلقي المسلم الى مخصص الآيات المحكمات من القرآن الكريم ، كونها ذات مرجعية مشتركة واحدة وهي الثقافة الإسلامية ، والمتمثلة بالعقيدة السمحاء للين الإسلامي الحنيف .

ثانياً : الاستنتاجات :

- 1- يتحاور الدرس السيميائي في نظامه التحليلي المنفتح على التاريخ والثقافة مع مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية ومنها الفن الإسلامي بتوجهاته الزخرفية المجردة .
- 2- أعطت النماذج الزخرفية الإسلامية طابعاً سيميائياً مميزاً ، كون النظام التجريدي الذي سارت عليه يمتلك ضمن نتاجاته الثرة كمية هائلة من العلامات المشفرة التي تسجل مرجعيتها الى المخزون الثقافي الإسلامي
- 3- تتعالق الزخرفة الإسلامية بكل أنواعها وطرزها مع النظام العلامي من ناحية امتلاكها لانساق تكوينية غاية في الدقة والانضباط سواءً على مستوى عناصر الانساق العلامية ، او على مستوى علاقات النسق العلامي
- 4- تنتمي الزخرفة الإسلامية وبكل اشكالها ، وبحسب علاقة العلامة بموضوعها الى الجانب الرمزي كونه يبتعد عن مرجعياته الطبيعية .
- 5- يتوافق المفهوم الزخرفي ضمن نتاجاته الغزيرة مع ما ذهب اليه المنهج السيميائي في كونه يبحث عن المعنى من خلال استنهاض الجوانب الاجتماعية والتاريخية للبيئة الحاضنة ، وجعلها المؤثر الأكبر في استخلاص ذلك المعنى .

المصادر :

- (1) احمد حافظ رشدان : التصميم ، مطبعة مخيمر ، القاهرة ، 1970 .
- (2) احمد رضا : معجم متن اللغة ، مج5 ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1960 .
- (3) اسعد غالب الاسدي : ماهية العمارة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، 1999 .
- (4) امبرتو ايكو : السيميائية وفلسفة اللغة ، ت: احمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2005 .
- (5) امبرتو ايكو : العلامة تحليل المفهوم وتأريخه ، ت : سعيد بنغراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، 2007 .
- (6) امبرتو ايكو : سيميائيات الانساق البصرية ، ت : محمد التهامي العماري و محمد اودادا ، دار الحوار للنشر والتوزيع . اللاذقية- سوريا ، د.ت .
- (7) اياد حسين عبد الله الحسيني : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 .
- (8) بلاسم محمد : الفن التشكيلي (قراءة سيميائية في انساق الرسم) ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان- الأردن ، 2008
- (9) جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ت : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 2003
- (10) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الاسلامية ، مج1 ، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، 1999.
- (11) حسن هادي حسن : جماليات التكوينات الزخرفية للمحاريب الإسلامية في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2012 .
- (12) خالد حسين : الزخرفة في الفنون الاسلامية ، مطبعة اوفسيت الوسام ، بغداد- العراق ، 1983 .
- (13) سامي رزق : مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، بغداد ، 1982 .
- (14) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت- لبنان ، 1985 .
- (15) سوسن عاهد الزغبى ، وآخران : الزخرفة العربية ، مطبعة جامعة دمشق ، 2010-2011 .

- (16) الشيخ محمد حرز الدين : مرآة المعارف ، ج 1 ، مؤسسة الصفاء للطبعات ، بيروت- لبنان ، دار الكتاب العربي ، بغداد ، 2011 .
- (17) شيرين احسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ، د.ت .
- (18) صفا لطفي عبد الأمير : سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي على البلاط المزجج ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
- (19) الطاهر احمد الزاوي : مختار القاموس ، الدار العربية للكتاب ، الجماهيرية العربية الليبية ، 1984
- (20) عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ج 2 ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، 1988 .
- (21) عبد الله ابراهيم وآخرون : معرفة الآخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ بيروت ، 1996 .
- (22) عبد الله عطيه عبد الحافظ : الآثار والفنون الاسلامية ، القاهرة ، 2005 .
- (23) علاء الدين احمد العاني : المشاهد ذات القباب المخروطية في العراق ، المؤسسة العامة للآثار والتراث ، بغداد- العراق ، 1983 .
- (24) علاء ياسين عبد الحسين : الفنون الزخرفية في العمارة العربية ، مجلة آفاق عربية ، ع 1-2 ، السنة العشرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
- (25) فداء حسين أبو دبسة وآخرون : الزخرفة الإسلامية ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان- الأردن ، 2009 .
- (26) فردريك مالينز : الرسم كيف نتذوقه (عناصر التكوين) ، ت: هادي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
- (27) فيصل الأحمر : معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، والدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت- لبنان
- (28) فيليب حتي : العرب ؛ تاريخ موجز ، دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان ، 1991 .
- (29) الكسندر بابادوبولو : جمالية الرسم الإسلامي ، ت : علي اللواتي ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، تونس ، 1979

- (30) مجد الدين الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ط2 ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان ، 2005 .
- (31) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، مطابع وزارة التربية والتعليم ، القاهرة - مصر ، 1994
- (32) مجموعة من علماء اللغة : المنجد الابدجي ، ط5 ، دار المشرق ، بيروت- لبنان ، 1986
- (33) محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، ج23 ، تحقيق : عبد الستار احمد فراج ، وزارة الارشاد والانباء ، الكويت ، 1965
- (34) محي الدين طالو : الفنون الزخرفية ، ط2 ، دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، 1986 .
- (35) معتز عناد غزوان : الأسس الفنية في تصميم السجاد المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2009 .
- (36) المنظمة العربية للتربية والثقافة : المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الدار البيضاء-المغرب ، 2002
- (37) محمد حرز الدين : مرآة المعارف ، ج1 ، مؤسسة الصفاء للمطبوعات ، بيروت- لبنان ، دار الكتاب العربي ، بغداد ، 2011 .
- (38) ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء-المغرب ، 2002
- (39) يسرى خضير عباس : الأسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2007 .

الأبعاد الجمالية والوظيفية في التصميمات الداخلية لمدارج عروض الأزياء .

The Aesthetic and Functional Dimensions in Interior Designs for Fashion Show Runways

أ.م.د. زياد عودة ربح - تصميم أزياء - كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل -

ziad.aldayan@gmail.com

Assistant Professor Dr. Ziad Odah Rebh - Fashion Design -
.College of Fine Arts / University of Babylon

الزهراء ماجد صالح - تصميم داخلي - كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل .

Researcher: Al-Zahraa Majed Saleh - Interior Design - College of
Fine Arts / University of Babylon

المستخلص:

يدرس البحث الحالي الأبعاد الجمالية والوظيفية في التصميمات الداخلية لمدارج عروض الأزياء، تتمحور حول إيجاد جو يعكس الأناقة والفخامة المرتبطة بصناعة الموضة. يتم تحقيق ذلك من خلال استخدام المواد عالية الجودة والتصاميم الفريدة التي تجمع بين الحداثة والتقليدية.

أما الأبعاد الوظيفية فتشمل توفير مساحة كافية للعارضين والضيوف وضمان رؤية مثالية للعروض من جميع الزوايا. كما تعتبر الإضاءة أمراً حيوياً لإبراز التصاميم بشكل جذاب وتوفير جو مثالي للعرض. تهدف تصميمات المدارج أيضاً إلى تحقيق سهولة الحركة والتدفق الجيد للحشود، بالإضافة إلى توفير مساحات للتصوير الفوتوغرافي وتنظيم الفعاليات المصاحبة.

نتائج البحث أشارت إلى أن الإضاءة تلعب دوراً حاسماً في إبراز التصاميم وتفاصيل الملابس بشكل جذاب، كما أنها تساعد في إيصال جو المشهد وتعزيز جاذبية العرض للحضور والمشاهدين. المدارج لعروض الأزياء تساهم في ترويج وتقديم الأزياء مما

يسهم في تعزيز نجاح المصممين والعلامات التجارية، وتمثل منصة حيوية لعرض أحدث صيحات الموضة.

من الاستنتاجات الرئيسية للبحث أن الإضاءة تساعد في إبراز التفاصيل والقوام والألوان للملابس بشكل مثالي، وأن تصميم المداخل يختلف من مصمم لآخر بناءً على رؤيته الفنية والإبداعية، وقد يستوحي تصاميمه من موضوعات مختلفة مثل الطبيعة أو الثقافة أو الفن.

البحث انتهى بتقديم توصيات وقائمة المصادر، مؤكداً على الأهمية الكبيرة لكل من الأبعاد الجمالية والوظيفية في نجاح تصميمات الفضاءات الداخلية لمدارج عروض الأزياء.

الكلمات المفتاحية: الأبعاد الوظيفية - المداخل - عروض الأزياء

Abstract:

This research explores the aesthetic and functional dimensions of interior designs for fashion show runways, with a focus on creating an atmosphere that mirrors the elegance and luxury of the fashion industry. This is achieved through the use of premium materials and unique designs that blend modernity with tradition. Functionally, the designs aim to provide ample space for models and guests, ensuring optimal viewing from all angles. Lighting is crucial for highlighting designs and creating the show's ambiance. Runways also facilitate smooth movement, crowd flow, and provide spaces for photography and related events.

Research shows that lighting significantly enhances the visibility of clothing designs and details, contributing to the overall atmosphere and appeal of the show. Fashion show runways serve as vital platforms for promoting fashion, boosting designers' success, and fostering business relationships by showcasing the latest trends.

Key findings indicate that lighting accentuates the details, textures, and colors of garments, and that runway designs vary based on designers' artistic visions, drawing inspiration from themes like nature, culture, and art.

The research concludes with a list of sources and appendices, underscoring the importance of both aesthetic and functional aspects in the success of fashion show runway designs.

Keywords: Functional dimensions - Runways - Fashion shows

الفصل الاول

مشكلة البحث:

تُعد مدارج عروض الأزياء عنصراً حيوياً في تعزيز هوية العلامات التجارية وترويج منتجاتها. تعتمد هذه المدارج على الأبعاد الجمالية والوظيفية لتوفير تجربة مثيرة وغامرة للحضور. تشمل الأبعاد الجمالية استخدام الألوان، الإضاءة، والخامات بطريقة فنية تعكس روح العرض وتعزز جاذبية التصميم. أما الأبعاد الوظيفية، فتتعلق بتنظيم المساحات وتوزيع المقاعد لضمان رؤية واضحة وتنقل سهل للحضور، مع توفير بيئة مريحة للعارضات.

تصميم المدرج يبدأ بتحديد الشكل المناسب وتوزيع الفضاءات المحيطة به بعناية. يلعب ذلك دوراً مهماً في توفير تجربة متكاملة تراعي الاحتياجات الفنية والعملية. التخطيط الجيد يركز على تسهيل سير العارضات وتنظيم الحدث، مما يضمن استمتاع الجمهور بسلسلة العروض. الأبعاد الجمالية تعزز تجربة الحضور من خلال خلق أجواء ملهمة، بينما تساهم الأبعاد الوظيفية في تحقيق التناغم بين الحركة والتنظيم.

مدارج عروض الأزياء ليست مجرد منصات، بل هي أدوات فعالة لإيصال رسالة المصمم وتسلط الضوء على هوية الماركة. تساعد التصميمات الداخلية على تحسين تجربة المشاهدين، خلق أجواء تعكس رؤية العلامة التجارية، وإبراز التصميم بطريقة احترافية. النجاح في تصميم المدرج يعتمد على دمج الإبداع بالتخطيط العملي لضمان عرض أزياء ناجح ومؤثر يترك بصمة إيجابية في عالم الموضة.

مما تقدم يمكن صياغة مشكلة البحث بالتساؤل التالي :

ما هي الابعاد الجمالية والوظيفية التي تساهم في نجاح تصميمات الفضاءات الداخلية لمدارج عروض الأزياء؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

1. يساهم البحث في تقديم إرشادات دقيقة للمختصين في تصميم مدارج عروض الأزياء، مع مراعاة الجوانب الجمالية والوظيفية لتحقيق التوازن.
2. يوفر إطاراً يحفز الإبداع والابتكار لدى المصممين والفنانين لتطوير تصميمات مدارج أكثر فاعلية وجاذبية.
3. يشكل البحث إضافة قيّمة للمكتبات الأكاديمية في مجال تصميم الأزياء والتصميم الداخلي، مما يعزز المعرفة التخصصية.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى تعرف على الأبعاد الجمالية والوظيفية في التصميمات الداخلية لمدارج عروض الازياء

حدود البحث:

الحد الموضوعي: يركز البحث بشكل اساسي على الابعاد الجمالية والوظيفية في تصميم مدارج عروض الازياء.

الحد المكاني: عروض الازياء لأسابيع الموضة في (باريس و إيطاليا و نيويورك).

الحد الزمني: من 2011 الى 2018.

تحديد المصطلحات:

أولاً:الابعاد:

- 1- البعد لغةً: هو ضد القُرب وقد (بَعُدَ) بالضم بُعِداً فهو (بَعِيد) أي (مُتَبَاعِدٌ) و(أَبْعَدُهُ) غيره (بَاعَدَهُ) و(بَعَّدَهُ تبعيداً) (بكر، 1983).
- البعد لغةً :هو ظرف يدل على الغاية؛أي بلوغ الشيء أقصى درجة.

2- البعد اصطلاحاً: مصطلح تصويري فضائي اقتبس من الهندسة ، ويستعمل في جميع المفاهيم¹ الاجرائية المستعملة في الدلالة وهو ايضاً في الجمالية يميز بين الحقيقي والوهمي ، ويتحدد هذا البعد بمعايير العصر (علوش، 1985).

البعد اصطلاحاً: مصطلح فلسفي ، يطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تتطبع به الحواس من معطيات ، وتكون القضية "بعديّة" إذا كان المعول في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس ويقابل ذلك القضية "القبلية" التي تحكم بصدقها بمجرد النظر الى طريقة تركيبها (غربال، 1987)

ثانياً: الجمالية:

1- الجمال لغةً: هو أسم مؤنث منسوب إلى جمال (عمر، 2008).

الجمال لغةً : هو مايعنى بالقيمة والعناصر التي تكتسب العمل جمالاً فنياً

2- الجمال اصطلاحاً: دراسة تعني بالقيم والعناصر التي تكسب العمل الفني جمالاً فنيا (البدوي، 1990).

ثالثاً: الوظيفة:

1- الوظيفة لغةً: وظف (الوظيفة) مايقدر للإنسان في كلّ يوم من طعام أو رزق وقد (وظّفه توظيفاً) (بكر، 1983).

2- الوظيفية اصطلاحاً: فعل يعرف على وفق اهميته في مسار الحدث الذي يظهر فيه ويفسر على وفق الدور الذي يؤديه في مستوى الحدث ، اذ يكون وحده موضوعية دالة" (زكريا، 2005).

التعريف الاجرائي للباحث:

- الأبعاد الجمالية: تتعلق بالجمال والجاذبية البصرية للتصميم أو العنصر. تشمل العوامل مثل الألوان، والتوازن، والتناسق، والتفاصيل الجميلة، والنسيج، والأشكال، والتناغم، والتوزيع المرئي، والترتيب المنطقي، والتنظيم الجمالي للعناصر.

- الأبعاد الوظيفية: تتعلق بالوظائف والاحتياجات العملية للتصميم أو العنصر. تشمل العوامل مثل التنظيم المناسب للمساحة، وتوفير الراحة والسلامة، وتيسير الحركة والوصول، وتوفير الوظائف المطلوبة، وتلبية المتطلبات العملية للمستخدمين.

الأبعاد الجمالية والوظيفية : تشير إلى الجوانب المتعلقة بالجمال والوظيفية في تصميم أي عنصر أو مساحة. يتعلق الأمر بتواجد توازن مثالي وتكامل بين العناصر التي تعزز الجمالية وتلك التي تلبي الاحتياجات والوظائف العملية.

الاطار النظري

مفهوم عروض الأزياء .

عروض الأزياء هي فعاليات فنية يقدم فيها المصممون مجموعة جديدة من التصاميم أمام جمهور متخصص من المشترين والصحافة. تعكس هذه العروض الابتكار والإبداع في عالم الموضة وتساعد على تسليط الضوء على أحدث اتجاهاتها. عروض الأزياء تُنظم بانتظام في عواصم الموضة العالمية وتعتبر فرصة لتعزيز تفاعل الجمهور مع التصاميم (Linfañte, 2021). على الرغم من تشابهها الظاهري، هناك أنواع عديدة من عروض الأزياء ولكل منها أهداف وطريقة عرض مختلفة، تتعدد أنواع (Lin, 2022) ، ومنها:

- أ- عرض الأزياء الرسمي: يُعرف أيضًا بموكب الأزياء، ويستمر من 30 دقيقة إلى ساعة. (Evans, 2013)
- ب- عرض أزياء الإنتاج: يُعد من أغلى وأكثر العروض تفصيلاً، ويستمر لمدة ساعة تقريباً (Strömberg, 2019) .
- ج- عرض الأزياء غير الرسمي: يتم في بيئة غير رسمية، وعادة ما يكون جمهوره محدود.
- د- عرض أزياء المصمم: يتميز بعرض التصاميم المميزة والتقنيات المستخدمة، وعادة ما يكون الجمهور من الصحافة.
- هـ- عرض الأزياء الخيري: يهدف إلى تقديم الدعم الإنساني والتبرعات (شليبي، 2023). كما موضح بالشكل (1)
- و- عرض الأزياء الممول: يتميز بتكاليفه المرتفعة وعرض مجموعات من التصاميم لأكثر من مصمم. (Skov & Skjold, 2009)



شكل (1) عرض الأزياء الخيري - ناعومي كامبل في حملتها الخيرية #Times Up
للرعاية الطبية للأطفال

عروض الأزياء تشكل جزءًا كبيرًا من صناعة الموضة، حيث تروج للتصاميم وتساعد في جذب العملاء والشركاء التجاريين (Fashionista, 2022). . تتيح هذه العروض للمصممين فرصة عرض مهاراتهم وإبداعاتهم، وكذلك الاطلاع على أحدث الموديلات والتصاميم في السوق. تعتبر عروض الأزياء وسيلة فعالة للإعلان والترويج بأسعار أرخص من الإعلانات التقليدية، مع التركيز على الابتكار والإبداع في مجال الموضة.

نبذة تاريخية عن عروض الأزياء

كان تشارلز فريدريك وورث أول من استخدم عارضات أزياء حقيقيات في باريس، ما أطلق عليه آنذاك "مسيرات الموضة" والتي كانت تقتصر على نخبة مختارة خوفًا من سرقة التصاميم. انتشرت هذه العروض تدريجيًا من باريس إلى نيويورك ولندن، حيث أقيم أول عرض أزياء أمريكي عام 1903 في متجر إيرليش. بحلول 1918، بدأت دور الأزياء تحديد مواعيد ثابتة لعروضها تُقام مرتين سنويًا، مستوحية مواضيع ثقافية كالصينية والروسية (Sultana, 2024). كما موضح بالشكل (2)



شكل (2) عروض الأزياء التاريخية - منتصف القرن العشرين - عرض أزياء
1944 Spooner and Co. Ltd المصدر مجلة بازار

في عام 1943، أُقيم أول أسبوع للموضة في نيويورك للتركيز على الأزياء الأمريكية خلال الحرب العالمية الثانية، إذ لم يتمكن العاملون في المجال من السفر إلى باريس. أصبحت عروض الأزياء تُقام في مدن عالمية رئيسية، مما أتاح الاحتفاء بالتنوع الثقافي. يعود تاريخ تصميم الأزياء الحديث إلى القرن التاسع عشر مع وورث، الذي أضاف ملصقات لتمييز تصاميمه. (الربيعي، 2015)

مع بدايات القرن العشرين، أثرت مجالات الأزياء المصورة على الذوق العام، بينما شهدت الخمسينيات تغييراً بفضل النمط الشبابي الجديد. اليوم، تعكس عروض الأزياء تطوراً اجتماعياً وثقافياً (Biagini, 2017)، وتبرز كمنصة عالمية للإبداع وتبادل الأفكار، رغم التحديات المرتبطة بتكاليف الإنتاج المتزايدة للاهتمام الجماهيري والإعلامي.

مقومات تصميم مدرج عرض الأزياء

تُقام عروض الأزياء بمشاركة عارضي أو عارضات أزياء يعملون مع شركات متخصصة، حيث يسيرون ذهاباً وإياباً على منصة طويلة بين الحضور الذي يضم الحرفاء، الزبائن المدعويين الشخصيات المرموقة، والصحفيين (Evans, 2013)، عادةً ما تكون العروض مفتوحة للعالم، وهي تُظهر رؤية المصمم أو العلامة التجارية لابتكار أو تقديم صيحات جديدة للتسويق مستقبلاً، مما يعزز إدارة العلامة التجارية (Evans, 2013).

في مجال الأزياء، تُعرف مدارج العرض بأنها مسطحات ضيقة ممتدة على طول القاعة، تُستخدم لتقديم الملابس والإكسسوارات خلال العروض. كما يُطلق عليها مجازاً أي شيء جديد ومحبوب في عالم الموضة. وتركز العروض غالباً على إبراز التصاميم والألوان المبتكرة، الأحذية، الحقائب، والإكسسوارات، وأحياناً الطلّات الفريدة والغريبة التي تقدمها العارضات (Ferrero-Regis, 2020).

وعلى الرغم من أن الاهتمام بديكورات المدارج نادر، إلا أن بعضها يتميز بلمسات غير تقليدية تُثري تجربة الحاضرين. يتطلب تصميم منصة عرض الأزياء مراعاة عناصر

متعددة، منها مداخل العارضين، شكل المدرج، دعم الخلفيات بشاشات وصور عالية الجودة، ومساحات الجمهور. كل هذه التفاصيل تضمن تقديم تجربة استثنائية وجذابة تُثري العرض وترضي جميع المشاركين. ومن هذه العوامل الأساسية لمدرج عرض الأزياء (Skov & Skjold, 2009):

- أ- المساحة والتخطيط: يجب أن تكون المدرج واسعة ومناسبة لاحتضان العارضين والجمهور.
- ب- الإضاءة الملائمة: توفير إضاءة جيدة تسلط الضوء على العارضين والملابس بشكل مثالي.
- ج- النظام الصوتي القوي: يجب أن يكون هناك نظام صوتي جيد يمكنه نقل صوت المقدم والموسيقى بوضوح.
- د- المسرح والمدرج: يجب أن تكون المدرج مرتفعة وبارزة ومصممة بشكل جميل.
- هـ- تقنية العرض: استخدام الشاشات والأضواء والتأثيرات البصرية لزيادة جاذبية العرض.
- و- جلسات الجمهور: توفير مقاعد مريحة ومناسبة للجمهور لمشاهدة العرض بوضوح وراحة (Löfgren, 2005).
- ز- الديكور والأجواء: استخدام الألوان والمواد والعناصر البصرية لخلق تجربة فريدة ومميزة تتناسب مع صورة العلامة التجارية.

أنواع مدرج عرض الأزياء:

تتنوع مدرج عروض الأزياء بشكل كبير لتلبية احتياجات المصممين والجمهور المستهدف، حيث تتكيف مع التطورات التكنولوجية والثقافية. تشمل المدرج الرقمية عبر الإنترنت مواقع الويب وتطبيقات الهواتف الذكية، التي أتاحت إمكانية عرض مجموعات الأزياء افتراضياً أمام جمهور عالمي بمرونة وسرعة، مما أضاف بُعداً جديداً لصناعة الموضة. العروض التلفزيونية تمثل تقليداً واسع الانتشار (Ferrero-Regis, 2020)، حيث تُعرض التصميم على نطاق أوسع وتستقطب جمهوراً متنوعاً.

الفعاليات والعروض الحضرية، التي تُقام في أماكن عامة مثل الشوارع أو المتاجر، تلعب دورًا في تقريب الأزياء من الجمهور وإشراكه بشكل مباشر. أما المدارج الاجتماعية مثل إنستجرام وتيك توك، فقد أصبحت أدوات أساسية لنشر محتوى بصري مبتكر، مما يساهم في تسويق التصاميم والتفاعل الفوري مع المتابعين.

أسبوع الموضة والمعارض الكبرى هي مناسبات عالمية تجمع المصممين، المشترين، والنقاد في مكان واحد لتقديم المجموعات الجديدة، إقامة شراكات، وتوسيع شبكات العلاقات المهنية. هذا التنوع الواسع في أنواع المدارج يهدف إلى تسهيل وصول الأزياء إلى جمهورها المستهدف بطرق مبتكرة تتناسب مع احتياجات السوق المختلفة (Ferrero-Regis, 2020).

بالإضافة إلى ذلك، تُساهم مدارج عروض الأزياء في توفير فرصة للتعبير عن هوية المصمم أو الماركة بشكل إبداعي، مما يزيد من قيمة الأزياء في أعين الجمهور المستهدف. كما تلعب هذه المدارج دورًا أساسيًا في تطوير علاقة تفاعلية بين المصمم والجمهور (Times, 2015)، ما يعزز من تجربة العرض ويخلق لحظات لا تُنسى. تساعد هذه المدارج في تقديم الأزياء بطرق مختلفة تناسب احتياجات السوق والجمهور المستهدف.

تصميم مدارج عروض الأزياء الترويجية

يساهم تصميم مدارج عروض الأزياء بشكل كبير في تعزيز التجربة البصرية والدرامية للحضور، حيث يتيح لهم استيعاب البيئة المادية التي تنطلق منها الأحداث وعروض الأزياء. يتم ذلك من خلال تنسيق العناصر المرئية والمسموعة التي تظهر على المدرج، مما يخلق أجواء تتسجم مع فكرة العرض وتضفي جاذبية ورونقًا خاصًا على كل تفصيل من تفاصيله (علي، 2018).

يُعد جانبًا جوهريًا من نجاح أي عرض أزياء، حيث يعكس الإبداع والمفهوم الفني لرؤية المصمم أو العلامة التجارية. تتنوع تصاميم المدارج لتلبية احتياجات العرض، بدءًا من الشكل الكلاسيكي البسيط الذي يركز على إبراز التصاميم كما موضح بالشكل (3)،

إلى الأفكار المبتكرة مثل المدارج العائمة التي تضيف لمسة من الخيال (Ferrero-Regis, 2020).



شكل (3) يوضح الممشي الكلاسيكي لحد عروض اسابيع الموضة في نيويورك 2024 تشمل هذه التصاميم عناصر جمالية ووظيفية تخدم تجربة الجمهور، مثل المدارج المرتفعة التي توفر رؤية أوضح، والمدارج التفاعلية التي تدمج التكنولوجيا لإضفاء طابع معاصر وجذاب. تعتمد كل منصة على تقديم تجربة غامرة تُثري العرض وتسهم في تعزيز رسالة المصمم، ما يجعل تصميم المدرج عنصراً محورياً يترك أثراً قوياً لدى الحضور (عواد، 2022).

كما أن تصاميم مدارج عروض الأزياء تسهم بشكل كبير في تعزيز هوية العلامة التجارية وإبراز الابتكار والإبداع في صناعة الموضة. سواء كانت مدارج تقليدية أو تعتمد على مفاهيم عصرية، فإنها أداة فعالة لإبراز التصاميم بشكل يلفت الأنظار ويحقق التميز في عالم الأزياء التنافسي.

مدارج عرض الأزياء من ناحية الشكل:

يوجد عدة أنواع من المدارج المستخدمة في عروض الأزياء، وتختلف تصاميمها من حيث الشكل والهيكل. وهناك أنواع شائعة لمدارج عرض الأزياء من ناحية الشكل:

1. المدرج المستقيم (Straight Runway): يعتبر المدرج المستقيم هو التصميم الأكثر شيوعاً والأكثر تقليدياً. يكون المدرج في شكل مستقيم طويل وضيق، حيث يمشي العارضون على طول من البداية إلى النهاية. هذا النوع من المدارج يمنح المشاهدين رؤية مباشرة وواضحة للملابس والعارضين.
2. المدرج المدور (Circular Runway): يتميز المدرج المدور بشكله الدائري، حيث يكون المسرح في وسط المدرج والعارضون يمشون على شكل دائرة

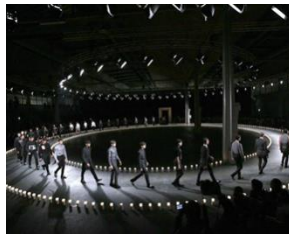
حوله. هذا النوع من المدارج يخلق جواً مميزاً ومثيراً، ويسمح للمشاهدين برؤية العارضين من زوايا مختلفة.

3. المدرج الملتوي (Twisted Runway): يعتبر المدرج الملتوي تصميمًا مبتكرًا وغير تقليدي. يتميز بتوتر المدرج بشكل ملتوي أو مرن، مما يعطي شكلاً غير تقليدياً لعرض الأزياء. هذا النوع من المدارج يسمح بتقديم عروض مميزة وفريدة (Ferrero-Regis, 2020) كما موضح بالشكل (4)

4. المدرج المركزي (Center Stage Runway): يتميز المدرج المركزي بأنه يوجد في وسط المدرج، ويعطي العارضين فرصة للمشي في جميع الاتجاهات. هذا النوع من المدارج يسمح بتفاعل أفضل مع الجمهور، حيث يمكن للمشاهدين مشاهدة العارضين من كل الزوايا.

5. المدرج المتعدد الاتجاهات (Multi-directional Runway): يعتبر المدرج المتعدد الاتجاهات تصميمًا متعدد الجوانب، حيث يمكن للعارضين المشي في اتجاهات مختلفة. يتيح هذا النوع من المدارج تقديم عروض أكثر ديناميكية وتفاعلية (عواد، 2022)

أن هذه المقومات قد تختلف وفقًا لاحتياجات العرض ورؤية المصمم، وقد يتم تخصيص المدارج وفقًا للمكان والمساحة المتاحة ونوع وميزانية العرض.



شكل (4) يوضح المدرج المدور في عروض الأزياء

دور التكنولوجيا في تصميم مدارج عروض الأزياء

تلعب التكنولوجيا دوراً حيوياً في تصميم مدارج عروض الأزياء وتعزيز تجربة العرض وفاعليته. تتيح تجارب الواقع الافتراضي أو المعزز للجمهور مشاهدة العروض

كأنهم في المكان نفسه. تساهم الإضاءة والإنتاج السمعي البصري في إبراز التفاصيل وجعل الأزياء تبرز بشكل مميز (Quinn, 2012). يمكن للمصممين استخدام تقنيات حديثة مثل الروبوتات والذكاء الاصطناعي لتحليل اتجاهات الموضة وإضافة تأثيرات صوتية وبصرية مبتكرة. كما موضح بالشكل (5)



شكل (5) يوضح دور دور التكنولوجيا في تصميم مدارج عروض الأزياء تعمل تقنيات الاتصال والتفاعل على إشراك الجمهور في العرض، مثل التصويت على الملابس أو مشاركة ردود الفعل عبر وسائل التواصل الاجتماعي. يمكن لتقنيات البث المباشر عبر الإنترنت توسيع نطاق مشاهدة العروض حول العالم. يضيف استخدام الأقمشة الذكية والتحكم في الإضاءة أبعادًا جديدة لعروض الأزياء، مما يعزز الإبداع والتفاعل بين المصممين والجمهور (Seymour, 2008). بإيجاز، تجمع هذه التقنيات بين المادة والصورة لخلق تجارب مبتكرة ومثيرة في عروض الأزياء، مما يضيف جاذبية ويعزز التفاعل والإبداع في عالم الموضة.

الأبعاد الجمالية في تصميم مدارج عروض الأزياء

الأبعاد الجمالية لمدارج عروض الأزياء تعتمد على نهج التصميم الداخلي الذي يركز على أسس ونظريات مدروسة لضمان الجودة والفاعلية. الفكر الإبداعي للمصمم يلعب دورًا محوريًا في صياغة هوية جمالية خاصة تعكس روح المكان ووظيفته. يتم ذلك من خلال المزج بين الأناقة والبساطة لتوفير تجربة حسية متكاملة، حيث يعكس التصميم الداخلي للمدرج التوازن بين الجمالية البصرية والانسجام الوظيفي، مما يضيف على المكان طابعًا فريدًا ومميزًا يبرز الأزياء بطريقة مبتكرة (الكرابلية، 2016).

تتحدد القيمة الجمالية في التصميم بتفاعل التركيب الشكلي، بما يحويه من صفات بصرية مثل البساطة والتعقيد، مع ما يضفيه المتلقي من قيم ومعاني ناتجة عن هذا التركيب. ورغم تغير مفهوم الجمال عبر الزمن، إلا أن المحتوى الإنساني للتجربة الجمالية يظل ثابتاً. وفي التصميم، ترتبط القيمة الجمالية بالوظيفة والمنفعة، حيث يعتبر التصميم الذي يحقق وظيفته بشكل فعال أكثر جمالاً. كما تحمل التصاميم رموزاً ودلالات تاريخية وثقافية تضفي عليها قيمة معنوية. بالمعنى، القيمة الجمالية هي مزيج من العناصر الشكلية والوظيفية والمعنوية، تتفاعل مع ذائقة المتلقي لتخلق تجربة جمالية فريدة (انكاردن، 1986).

تتجلى الأبعاد الجمالية في تصميم مدارج عروض الأزياء في عدة جوانب رئيسية، أولها العناصر البصرية التي تشمل الخطوط والأشكال، حيث يجب أن يتناغم تصميم المدرج مع طبيعة التصاميم المعروضة، سواء كانت تعتمد على الخطوط الحادة والمستقيمة أو المنحنيات الناعمة. كما تلعب الألوان دوراً حيوياً في خلق الجو المناسب للعرض، سواء كانت ألواناً هادئة ومريحة أو ألواناً جريئة ومثيرة. (العزاوي، 2004) ولا يقل الملمس أهمية، حيث يمكن استخدام مواد متنوعة مثل الخشب أو الزجاج أو المعدن لإضفاء لمسة مميزة على المدرج. أما الإضاءة، فهي عنصر أساسي لإبراز جمال التصاميم والتركيز على التفاصيل الدقيقة.

ثانياً، يبرز تناغم التصاميم وجودة القصات كبعد جمالي هام، حيث يجب أن يتكامل تصميم المدرج مع الأزياء المعروضة لخلق تجربة بصرية متكاملة. وتساهم جودة القصات والتفاصيل في إبراز جمال التصاميم وجاذبيتها.

ثالثاً، يظهر تناسق الألوان وجاذبية العارضات كعنصر أساسي، حيث يجب أن تكون الألوان المستخدمة في التصاميم متناسقة ومتناغمة مع ألوان المدرج والإضاءة. ولا يمكن إغفال دور جاذبية العارضات وثقتهم بأنفسهم في إبراز جمال التصاميم وجعل العرض أكثر جاذبية (Reid، 2024).

يرأى الباحث ،إن اهداف الأبعاد الجمالية هي خلق تجربة بصرية جذابة وملهمة للحضور، مما يجعل العرض لا يُنسى. فالشعور بالبهجة والسرور لدى المتلقي هو جزء لا يتجزأ من جمالية العمل الفني.

ولا يمكن إغفال دور الوظيفة الجمالية في إرضاء المتطلبات السيكولوجية للفرد في الاستمتاع بالوجود، مما يمنحه قيمة ومعنى وجوديًا حسيًا. فالقيمة الجمالية هنا يمكن إدراكها بصورة مباشرة، حيث أن الجمال موجود بشكل مستقل عن إدراكنا. وفي الوقت نفسه، ترتبط القيم الجمالية بذائقة المتلقي، فكلما ازدادت اللذة التي يحصل عليها، ازدادت القيمة التي يعزوها إلى العمل الفني ، إن تصميم مدارج عروض الأزياء هو فن متكامل يجمع بين الأبعاد الجمالية والوظيفية لخلق تجربة بصرية تبقى في ذاكرة المتلقي.

الأسس التصميمية في إظهار القيم الجمالية لمدارج عروض الأزياء

تعتمد القيم الجمالية في تصميم مدارج عروض الأزياء على مجموعة من الأسس والمبادئ التي تهدف إلى خلق تجربة مميزة للمشاهدين، وتشمل:

1. التوازن: توزيع العناصر بشكل متساوٍ ومتناغم لضمان تجربة جمالية متناغمة.
2. الانسيابية: خلق تدفق سلس للعروض من خلال تكامل العناصر بشكل طبيعي.
3. التباين: استخدام الألوان المتناقضة والإضاءة القوية لخلق تأثيرات بصرية مثيرة (الكرابلية، 2016).
4. التنوع: تقديم مجموعة متنوعة من الأزياء والألوان لجذب انتباه الجمهور.
5. التفاصيل: التركيز على التفاصيل الدقيقة لتعزيز الجودة والفخامة.
6. الابتكار: التفكير الإبداعي واستخدام تقنيات جديدة لتمييز العرض وإبهار الجمهور.
7. الاتزان والتناسق: تحقيق توازن وتناسق بين العناصر المختلفة لخلق جو مريح.

8. الأناقة والرقي: اختيار الألوان والمواد بعناية لتمثيل الأناقة والرقي.

تعمل هذه الأسس معاً على تعزيز جمالية مدارج عروض الأزياء وتحسين تجربة المشاهدة.

القيم الجمالية في مدارج عروض الأزياء

تهدف جميع هذه القيم الجمالية إلى إيجاد توازن وتناغم بين العناصر المختلفة في تصميم مدارج عروض الأزياء، مما يساهم في خلق تجربة جمالية للمشاهدين ويعزز قيمة العروض والأزياء المقدمة (البطحي، 2020). لإظهار الجمال على المدارج، يمكن اتباع العناصر التالية:

1. عناصر التصميم الفعالة: استخدام تصاميم مبتكرة تبرز جمال الأزياء.
2. تنسيق الألوان: اختيار ألوان متناغمة لتسليط الضوء على التصاميم.
3. تناسق الأقمشة: استخدام أقمشة عالية الجودة لإبراز التفاصيل.
4. مهارات التمثيل: عرض الملابس بواسطة عارضين ذوي مهارات فائقة تعكس جاذبية الملابس.
5. استخدام الإضاءة الفنية: تحديد نقاط الإضاءة لتسليط الضوء على جوانب محددة.
6. التخطيط الجيد للعرض: ترتيب تسلسل الملابس لتعزيز قصة العرض.
7. الموسيقى والتأثيرات الصوتية: استخدام الموسيقى لتعزيز الجو العام.
8. تكنولوجيا العرض: تطبيق التكنولوجيا لإضافة عناصر بصرية مثيرة.
9. تشجيع التفاعل: إشراك الحضور لتعزيز تجربتهم مع العرض.
10. التسويق الذكي: استخدام وسائل التواصل الاجتماعي لجذب الجمهور وتعزيز روعة العرض.

تتضافر هذه العناصر لخلق تجربة فنية شاملة وجمالية تأسر الأنظار.

الابعاد الوظيفية لمدارج عروض الأزياء

القيمة المادية في التصميم تبرز من خلال القدرة الأدائية والوظيفية، وتسعى التصاميم لتحقيق أعلى قدرة أدائية ووظيفية مقابل قيمتها المادية (ابو ريان، 1985).

تصميم مدارج عروض الأزياء يعزز تجارة بناء الصورة والتميز بين الشركات من خلال مدارج عالية الجودة. يعكس التصميم الإبداعي لمدارج عروض الأزياء القيم الوظيفية للإبداع، حيث يُعتبر جزءاً أساسياً من عملية عرض الأزياء ويعزز الجاذبية الفنية. يتطلب التصميم الفعال للمدارج تنظيم المكونات المختلفة بشكل مترابط لتحقيق أهداف وظيفية وجمالية. يتطلب ذلك استخدام تنظيمات جمالية ووظيفية مثل التباين والتوازن والتكرار. يعزز هذا التنظيم العملية التصميمية ويسهم في تحقيق أهداف المصمم في إيصال الفكرة بشكل واضح وجذاب إلى المتلقي. بالتالي، يتحقق الجمال والوظيفة من خلال تنسيق وتنظيم العناصر في نظام تصميمي متكامل.

من خلال النظام، يستطيع المصمم تحقيق الجمالية في أعماله التصميمية، إذ إن هناك تلاهماً بين الجمال والنظام، حيث أن الجمال هو ناتج دال على النظام والتنظيم. تتركز قيمة الوظائف في تصميم مدارج عروض الأزياء على بناء نظام تصميمي يتألف من العناصر البنائية والأسس التصميمية، ويعكس هذا النظام الهيكل الشكلي للتصميم بشكل مؤثر وجذاب .

الخيال والإبداع يلعبان دوراً مهماً في بناء التصميم، حيث يعتمد الخيال على الخبرة والتجربة في الأداء والتحليل، ويؤدي إلى استثمار الإحساسات البصرية. تصميم المدارج يسعى لاستخلاص الرسالة الجمالية والفنية. يعتبر العمل الفني جمالياً ويستمد شرعيته من قيمته الجمالية والوظيفية (البابلي، 2018) .

في تصميم مدارج عروض الأزياء، يتم اختيار المكان بعناية لتعزيز القيم الوظيفية وتقديم تجربة متكاملة تعكس رؤية المصمم وتؤثر في الحضور. يمكن استخدام العوامل التالية لإعادة صياغة القيم الوظيفية لتصميم مدارج عروض الأزياء:

1. عرض الأزياء الفعال: توفير منصة تسهل رؤية الأزياء وتفاصيلها للجمهور.
2. التنظيم والترتيب: تنظيم العروض بشكل متسلسل ومنطقي لتسهيل تدفقها.
3. الديكور والتجهيزات: استخدام الديكور لخلق تأثيرات فريدة وتعزيز الهوية الفردية للمصمم.

4. الخلفيات والتأثيرات البصرية: استخدام الخلفيات والتأثيرات البصرية لتعزيز موضوع العرض.
 5. توفير مساحة للإضاءة والصوت: تصميم المدرج لتوجيه الإضاءة والصوت بشكل فعال.
 6. السلامة والأمان: ضمان سلامة العارضين والجمهور من خلال اتخاذ الاحتياطات اللازمة.
 7. تجربة الجمهور: تحسين تجربة الجمهور من خلال رؤية جيدة ومقاعد مريحة.
 8. الإعلان والتسويق: استخدام المدرج كأداة لتعزيز الهوية العلامة التجارية والتسويق.
- تلعب القيمة الوظيفية لمدرج عروض الأزياء في تنظيم العروض وتسهيل تجربة العروض للمصممين والعارضين والجمهور، وتعزيز الفهم والتقدير للأزياء، وتوفير مساحة للإضاءة والصوت، وضمان السلامة والأمان.

مؤشرات الإطار النظري

1. تعتبر عروض الأزياء فناً تعبيرياً يتم فيه عرض الملابس أمام جمهور محدد.
2. تتألف منصة عروض الأزياء عادةً من منصة ضيقة ومسطحة تمتد على طول القاعة.
3. تحظى عروض الأزياء بأهمية كبيرة في عالم الموضة وزادت شعبيتها بسرعة لتصبح واحدة من أبرز الأحداث في هذا المجال.
4. تم تنظيم أول أسبوع للموضة في نيويورك عام 1943 بهدف جذب الانتباه بعيداً عن الموضة الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية.
5. تلعب الأقمشة دوراً كبيراً في تصنيع وتصميم الملابس وتحظى بأهمية كبيرة في عالم الموضة.
6. عملية التصميم هي عملية تنظيمية تأسيسية تسعى لإنشاء نظام، ومن المهم أن نذكر أن الكون نفسه هو نظام متكامل كما يشير القرآن الكريم.

7. تلعب مدارج العرض دوراً حيوياً في الترويج للأزياء وتعزيز نجاح المصممين والعلاقات التجارية.
8. تقنية الموضة أو تكنولوجيا الأزياء تشمل استخدام تقنيات حديثة وأدوات مبتكرة في صناعة الملابس.
9. يلعب الإضاءة دوراً هاماً في تصميم مدارج عروض الأزياء، وتعتمد توزيع الإضاءة بشكل كبير على احتياجات المكان ومساحته.
10. تشمل الأبعاد الجمالية لمدارج عروض الأزياء التناغم بين التصميم وجودة القصات وتناسق الألوان وجاذبية العارضات.

الاطار المنهجي

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

يتناول مجتمع البحث عدد من الفضاءات الداخلية لمدارج عروض الازياء لاشهر دور تصميم الازياء ، اذ تألف مجتمع البحث من (30) أنموذجاً من مدارج عرض الازياء التي تم الحصول من مواقع الانترنت لدور الازياء الرسمية.

ثانيا :عينة البحث:

تم استناد البحث إلى عينة قصدية بهدف تحقيق هدف الدراسة، حيث تم اختيار خمسة نماذج لتشكّل 20% من مجتمع البحث بما يتناسب مع موضوع البحث، وهو دراسة الابعاد الوظيفية والجمالية لمدارج عروض الازياء. وذلك للمبررات التالية:

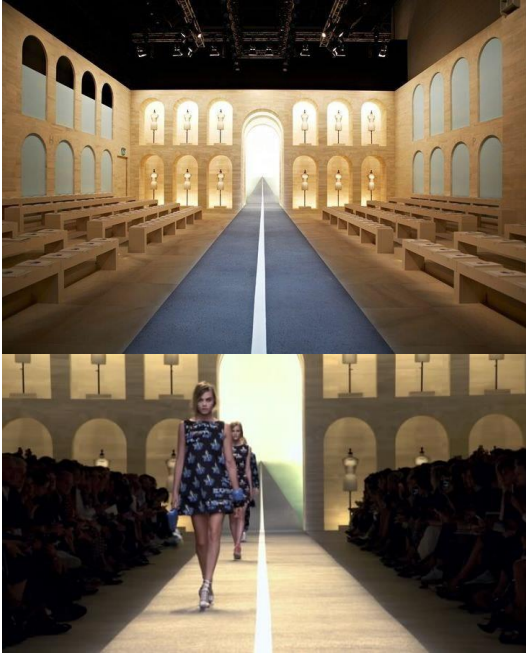
- تنوع الاساليب الجمالية والوظيفية المستخدمة.
- تميزها التصميمي وشهرتها الكبيرة على مستوى العالم.
- توفر معلومات كافية عن العينة.
- تنوع الخامات اساليب اخراج الفضاءات الداخلية للمدارج.
- تم استبعاد المدارج التي تم نصبها في الابنية الجاهزة.

ثالثا: أداة البحث:

تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كمحاكات اساسية في تحليل نماذج عينة البحث كونها مؤشرات تعاطت مع موضوع البحث وهدفه.

رابعا: منهج البحث:

اعتمدت البحث منهج الوصفي بأسلوب تحليل في تحليل عينة البحث كونه المنهج الانسب لتحقيق هدف البحث في الدراسة الحالية والوصول الى النتائج .



خامسا: تحليل العينات

نموذج رقم (1)

عرض ازياء : Fendi

المكان: روما ايطاليا

سنة العرض : 2015

تصميم المدرج: ستيفان لوبرينا

المصدر <https://www.villaeugenie.com/projects/fendi-w-ss-15>:

وصف النموذج:

مدرج لعرض ازياء شركة فندي Fendi للملابس الجاهزة و لموسم الربيع والصيف 2015 في روما ايطاليا وهو عبارة عن مدرج مستطيل الشكل مستوحى من قصر الحضارة الإيطالية (palazzo della Civiltà Italiana) وايضا مقر

شركة فندي الجديد، يحتوي على ممر واحد يتوسط المشهد يكون مكان الجمهور على الجانب من منصة العرض.

تحليل النموذج:

الأبعاد الجمالية :

تتجلى بوضوح في تصميمه المستوحى من قصر الحضارة الإيطالية، وهو رمز ثقافي يعبر عن الفخامة والرقي المرتبطين بالعصر الكلاسيكي للرومانية القديمة. يعكس المدرج هذا التراث من خلال استخدام اللون البني كلون سائد، الذي يحاكي لون حجارة الجدران الأصلية للقصر، مما يضيف عمقاً وتناغمًا بصرياً يعزز الروح التاريخية للمشهد. أما التفاصيل البصرية فهي بارزة من خلال ثلاثة جدران شاهقة تتخللها نوافذ مقوسة موزعة على صفيين بدقة وتناغم. وأضيفت لمسة إبداعية عن طريق وضع مجسمات لمينيكانات الخياطة داخل النوافذ الاثنتي عشرة، ما منح التصميم طابعاً فنياً يدعم رؤية دار الأزياء ويعزز الهوية الإبداعية للعرض.

الأبعاد الوظيفية:

صُمم المدرج بممر مستطيل على مستوى الأرض، مما يتيح للجمهور رؤية واضحة للعارضات أثناء العرض، ويضمن انسيابية الحركة واستقرارها. كذلك، تنظيم الجمهور على جانبي منصة العرض يعزز التفاعل المباشر ويوفر رؤية مثالية من مختلف الزوايا. ولتسهيل التنقل وتنظيم دخول العارضات، تم تضمين بوابة دخول ذات قمة مقوسة تتوسط الجدار الأمامي، وهو عنصر أساسي يربط التصميم الوظيفي بالجمالية. علاوةً على ذلك، تم استغلال المساحات بعناية فائقة، حيث وزعت العناصر بطريقة تضمن تحقيق التوازن بين المظهر الجمالي والفعالية العملية.

يجمع هذا التصميم بين الجوانب الإبداعية والوظيفية بشكل متناغم، ما يعبر عن رؤية تستوحى عراقة ماضي روما وتدمجها مع تطلعات مستقبلية مبتكرة في عالم عروض الأزياء.



نموذج (2)

عرض ازياء : كوريج

المكان :باريس

سنة العرض: 2016_2017

تصميم المدرج: اوبرا الباستيل

المصدر <https://images.app.goo.gl/cWhWcxzPGTYTMBa96>

وصف النموذج

يمثل النموذج اعلاه مدرج لعرض الازياء كوريج لخريف وشتاء 2016_2017 للسيدات في باريس ويكون المدرج من ممر واحد متعدد الاتجاهات ،ممتد على شكل مثلث الشكل تسير عليه عارضات الازياء لاداء العرض وعلى جانب احد اضلاع المثلث توجد نماذج للازياء المصممة في هذا الموسم تم عرضها باستخدام شاشات التكنولوجيا للعرض واخذ العرض الشكل المعتم مع تركيز الاضاءة على المدرج فقط .

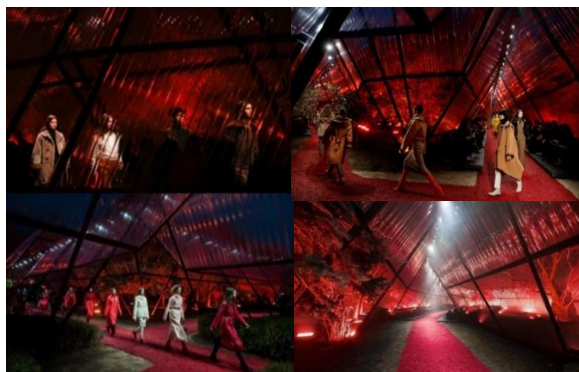
تحليل النموذج

الأبعاد الجمالية:

تصميم هذا المدرج يعكس تركيزاً واضحاً على الأبعاد الجمالية من خلال اختيار الشكل المثلث المتساوي الأضلاع واللون الأسود المهيمن، مما يضفي طابعاً كلاسيكياً وأنيقاً على العرض. يوحي الشكل المثلث بالحدثاء والتجدد، بينما يعمل اللون الأسود على إضفاء طابع من الفخامة ويبرز تفاصيل الأزياء بشكل مثالي. الإضاءة المحورية الموجهة إلى المدرج فقط تُعزز من التركيز على العارضات والملابس، مما يخلق أجواء درامية فريدة. وجود شاشات العرض لعرض 32 زياً مختلفاً على جانب المدرج يضيف بُعداً بصرياً مبتكراً، ويدمج التكنولوجيا مع الفن لخلق تجربة بصرية متميزة.

الأبعاد الوظيفية:

من الناحية الوظيفية، تم تصميم المدرج بشكل يضمن انسيابية العرض وسهولة التنقل. الممر متعدد الاتجاهات والممتد على شكل مثلث يوفر تنوعاً في حركة العارضات، مما يتيح للجمهور رؤية التصميمات من زوايا مختلفة. كما تسهم بوابة المدرج الموجودة في إحدى زوايا المثلث في تنظيم دخول وخروج العارضات بفعالية. الإضاءة المركزة تضمن وضوحاً مثاليًا، مما يعزز التباين البصري بين الملابس واللون الأسود السائد، ويساعد في جذب انتباه الجمهور إلى التفاصيل. استخدام الشاشات لعرض الأزياء المصممة يدعم وظيفة المدرج كأداة للترويج الفعال للأزياء، مما يحقق التوازن بين الجانب الجمالي والعملية.



نموذج (3)

عرض ازياء: اسبوع الموضه

المكان: باريس

سنة العرض: 2018

تصميم المدرج: ناديجي فانهي سيبولسكي

[https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-ready-to-](https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-ready-to-wear/hermes)

wear/hermes المصدر

وصف النموذج:

في عرض الأزياء الحالي الذي أُقيم في باريس لموسم خريف وشتاء 2018 لدار الموضة العالمي هيرميس ذلك في مدرسة فيكتور دوروي الثانوية ، تم استخدام تصميم المدرج بشكل خيمة ذي طابع مميز. تم اختيار اللون الأحمر الداكن لجميع عناصر المدرج، بما في ذلك الإضاءة والسجادة والخيام، مشى العارضات مرصوف بالحصى باللون الأحمر الداكن، إن استخدام اللون الأحمر القرمزي لإضفاء جو من الدفء

والحماسة على المكان. يبدأ المدرج ببوابة مميزة تُفتح لتستقبل الحضور في عالم فريد من الأناقة والجمال. يتواجد في نهاية وبداية المدرج بوابات تستخدم لدخول وخروج عارضات الأزياء بأناقة وأنسيابية.

تحليل النموذج:

الأبعاد الجمالية:

تصميم المدرج مستوحى من المخيمات الحمراء التي تعبّر عن الثقافة الأصلية لمدينة باريس، مما أضفى طابعاً مميزاً وفريداً على العرض. كان اللون الأحمر الداكن هو العنصر السائد في جميع أرجاء التصميم، بدءاً من الإضاءة والسجاد وحتى الخيام، حيث يعكس هذا اللون قيماً رمزية مرتبطة بالشغف، الجاذبية، والقوة. الإضاءة تم توظيفها بشكل إبداعي للغاية، حيث تبدأ ساطعة ثم تتلاشى تدريجياً لتكشف عن أجواء مترفة ودافئة، مما يخلق تجربة بصرية درامية ومثيرة. الحصى باللون الأحمر الداكن الذي يغطي أرضية المدرج يساهم في تعزيز النمط البصري المتناسق، إلى جانب استخدام اللون الأحمر القرمزي الذي يضيف شعوراً بالحماسة والدفء. هذا التكامل في العناصر الجمالية يعبر عن رمزية النار والحرارة، مما يمنح العرض لمسة من الأصالة والفخامة التي تجذب الأنظار إلى التصاميم المعروضة.

الأبعاد الوظيفية:

من الناحية الوظيفية، تم تصميم المدرج بشكل عملي وفعال لضمان تقديم تجربة مميزة للحاضرين. يشكل الممشى المستطيل المغطى بالحصى طريقاً مستقيماً يوفر استمرارية وثباتاً في حركة العارضات، مما يعزز رؤية الجمهور للتفاصيل الدقيقة للتصاميم. تنظيم الخيام في أنحاء المدرج أضاف بعداً عملياً، حيث وفّرت مساحات ملائمة للعارضات، وأسهمت في تعزيز مظهرهن أثناء العرض. كما ساعدت بوابات الدخول والخروج في تسهيل حركة العارضات بشكل انسيابي وأنيق.

إضافةً إلى ذلك، يوفر هذا التصميم رؤية ممتازة للجمهور على جانبي الممشى، مما يسهم في إبقاء الحضور في حالة تركيز طوال العرض. كما يُطيل تصميم الممشى والمدة التي تقضيها العارضات أمام الكاميرات ووسائل الإعلام، وهو ما يعزز الجوانب التسويقية للعلامة التجارية. هذا التوازن بين الجماليات والوظائف يجعل التصميم وسيلة فعالة للترويج للتصاميم وإيصال الرسائل الإبداعية للماركة إلى الجمهور والمشاهدين.

نموذج (4)

عرض الأزياء: شانيل المائية

المكان: باريس

سنة العرض: 2011

تصميم المدرج: زها حديد



المصدر https://youtu.be/BEmzYZ_wam8?si=H0yd0ZlGKtp4ywH3

وصف النموذج:

في عام 2011، تم تنظيم عرض شانيل المائي الرائع في باريس، والذي اتسم بتصميمه المستوحى من عالم المدينة المائية. تم تشكيل المدرج والمساحة المحيطة به على غرار قاع البحار الساحر، حيث تم استخدام أصداف ومرجان بأحجام متنوعة لإنشاء هياكل مذهلة. وعندما يخرج عارضو الأزياء، يظهرون من بوابة ضخمة بشكل صخرة بيضاء، تشبه الصخور الشعاب المرجان. وعلى جانبيها، يوجد محار ضخم يضفي رونقاً وروعة على المنظر العام. ساد اللون الأبيض بكل تفاصيل المدرج، مما منح العرض أجواءً من الأناقة المطلقة والترف الفاخر.

تحليل النموذج:

الأبعاد الجمالية:

يتجلى الجانب الجمالي لهذا المدرج في تصميمه الفريد المستوحى من أعماق البحار والمدن المائية. يشكل المدرج قاع بحر ساحر يعج بالأصداف والمرجان بأحجام مختلفة، مما يخلق مشهداً بصرياً متناغماً ومليناً بالتفاصيل المميزة. اللون الأبيض هو العنصر الأساسي في هذا التصميم، حيث يعبر عن النقاء والرقي، ويضيف لمسة من الأناقة والترف. كما أن البوابة الصخرية البيضاء والمحار الضخم المصممين بعناية يعززان التنوع البصري، مما يمنح المدرج عمقاً وتفاصيل جمالية رائعة.

الأشكال المنحنية والمتدفقة للأصداف والمرجان تضيف انسيابية على المشهد، مما يسمح للناظر بتجوال بصري مريح عبر المدرج. استخدام الإضاءة المتدرجة، التي تبدأ بالسطوع ثم تتحول إلى هالة دافئة، يضيف أجواء حاملة ويعزز من رمزية المكان، مما يجعل التجربة أكثر إلهاماً وإبداعاً.

الأبعاد الوظيفية:

من الناحية الوظيفية، تم تصميم المدرج ليجسد بمهارة مفهوم المدينة المائية، حيث تعكس الأصداف والمرجان والهياكل المائية الطابع البحري بشكل دقيق. توزعت العناصر بشكل متوازن على مساحة المدرج، مما يضمن تنظيمًا يسهل حركة العارضين وسلاسة العرض. إضافةً إلى ذلك، توفر البوابة الصخرية البيضاء نقطة دخول وخروج واضحة للعارضين، ما يضيف تنظيمًا وانسيابية على سير العرض.

التصميم يهدف أيضًا إلى تعزيز تجربة الجمهور، حيث تم تصميم المدرج بطريقة تتيح رؤية واضحة ودقيقة للتفاصيل الدقيقة للأزياء. كذلك، يعزز التصميم الاتصال بين العارضين والجمهور، من خلال قرب المدرج وتفاصيله المرئية، مما يخلق تفاعلاً مميزاً بين الحاضرين والعارضات.

كما أن استخدام مواد وأشكال مستوحاة من أعماق البحر، بطرق مبتكرة وغير تقليدية، يُبرز قدرة المصمم على الابتكار ويخلق تجربة ملهمة تُثري العرض. تُساهم هذه الوظائف في تعزيز الأثر التسويقي للعلامة التجارية، مما يجعل المدرج ليس فقط وسيلة لعرض الأزياء، بل أيضًا أداة لنقل هوية ورسالة العلامة بفعالية.

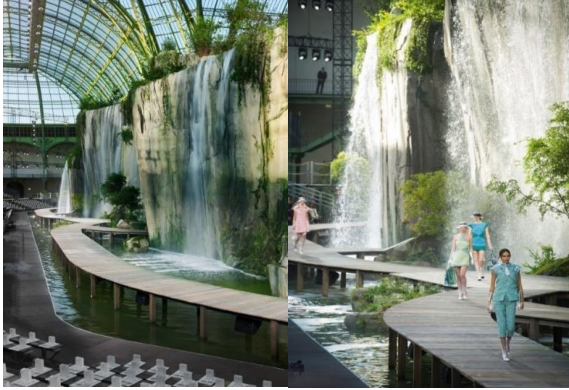
نموذج (5)

عرض الأزياء: شانيل

المكان: باحة القصر الكبير - باريس

سنة العرض: 2018

تصميم المدرج: غير معروف



<https://www.crystal.fr/en/realisation/chanel-ready-to-wear-spring-summer-2018-fashion-show> المصدر

وصف النموذج:

النموذج الحالي هو أحد مدارج عروض الأزياء في الشلالات باحة القصر الكبير في باريس مستوحى من مضيق دو فيردون في فرنسا ، الذي تم تقديمه ضمن مجموعة شانيل لربيع 2018. يتميز هذا المدرج بأنه مستوحى من الطبيعة ويأخذ شكل ممر متعرج غير منتظم، مصنوع من الخشب وممتد فوق بركة مائية. يتدفق الماء على شكل شلالات صناعية، يجسد فصل الربيع حيث يذوب الثلج وينزل الماء من قمم الجبال. يتزين المدرج بالأشجار الخضراء، ويحتوي الجانب الآخر على مساحة لجلوس الحاضرين. يتواجد بوابة واحدة في بداية المدرج تمثل دخول العارضات، وبوابة أخرى في نهاية المدرج تمثل خروجهن.

تحليل النموذج:

الأبعاد الجمالية:

تصميم المدرج الحالي يستلهم جمال الطبيعة من مضيق دو فيردون في فرنسا، ويعكس روعة فصل الربيع حيث يذوب الثلج ويتدفق الماء من قمم الجبال. يتميز المدرج بالممر المتعرج المصنوع من الخشب والممتد فوق بركة مائية، مما يضيف لمسة إبداعية غير تقليدية. وجود الشلالات الصناعية يضيف تأثيراً بصرياً مذهلاً وصوتاً هادئاً يعزز الشعور بالسر والراحة. الأشجار الخضراء المحيطة بالمدرج تخلق جواً منعشاً وطبيعياً يثري جمالية العرض ويعكس أجواء ريفية متجددة.

كما تم اعتماد الألوان الربيعية الحيوية لتعزيز البهجة والنشاط، مما يعكس جمال الطبيعة ويدعم فكرة التجديد والإبداع. انعكاس الضوء على الماء وحركة الماء اللطيفة يضيفان لمسات درامية فنية ترفع من جاذبية العرض. هذه العناصر الطبيعية والمتناسقة تساهم في خلق تجربة جمالية استثنائية للحاضرين، وتترك انطباعاً خلاباً.

الأبعاد الوظيفية:

أما من الناحية الوظيفية، فإن تصميم المدرج يقدم حلولاً مبتكرة لتحسين تجربة العرض. الممر المتعرج فوق الماء يوفر رؤية بانورامية للأزياء، مما يتيح للجمهور متابعة العروض من زوايا متعددة. تصميم الشلالات الصناعية والأشجار الخضراء له دور وظيفي في تهدئة الأجواء وخلق بيئة مريحة، كما تُضاف لمسة صوتية مميزة تعزز من استمتاع الحاضرين.

المدرج يتمتع ببوابات واضحة في بدايته ونهايته، ما يُنظّم حركة العروض ويدعم سير العروض بانسيابية. الهيكل الصناعي فوق الماء مُصمّم بعناية لضمان السلامة والاستقرار، مع الأخذ في الاعتبار التحكم في العوامل البيئية كالأمواج والرياح. بالإضافة إلى ذلك، الألوان الربيعية تعمل كأداة فعالة لإبراز تفاصيل التصاميم، وتعكس الأسلوب الإبداعي للماركة، مما يعزز الأثر التسويقي والإعلامي للعرض.

يجمع هذا التصميم بين الجماليات المستوحاة من الطبيعة والوظائف العملية لتحقيق تجربة عرض فريدة ومميزة تميز بين الإبداع والابتكار. أخيراً، استخدام الألوان الربيعية الحيوية في العروض يلعب دوراً وظيفياً مهماً في تعزيز رسالة الموضة وإبراز التفاصيل والأنماط الجديدة. تلك الألوان تجذب الانتباه وتعزز رؤية المصمم وتعكس الأسلوب والاتجاهات الحالية في عالم الأزياء.

النتائج:

1. الإضاءة المناسبة في مدارج عروض الأزياء تسلط الضوء على التصميم وتبرز تفاصيل الملابس بشكل مبهر.
2. تعتبر المدارج منصة أساسية لعروض الأزياء، حيث يتم تقديم وعرض تصاميم المصممين والأزياء الجديدة.
3. يمكن لمدارج العروض توجيه اتجاهات الموضة وتعزيز الصيحات الحالية، حيث يتابع الحضور ووسائل الإعلام أحدث التصاميم والموديلات.
4. يوفر المسرح والإضاءة والترتيب المناسب للمدرج جوّاً أسراً يزيد من جاذبية وتأثير العروض.
5. يمكن لمدارج العروض أن تسهم في بناء وتعزيز العلاقات التجارية بين المصممين والعلامات التجارية ووسائل الإعلام والمشتريين.
6. يمكن استغلال السياق المكاني والزمني للمدارج في تصميمها، مما يزيد من جاذبيتها وروعيتها.
7. يمكن تصميم مدارج عروض الأزياء فوق الماء لإضفاء عنصر إثارة وتميز إلى العروض.
8. يجب مراعاة الأبعاد الجمالية والوظيفية في تصميم المدارج لتحسين تجربة الحضور وضمان السلامة.
9. يمكن استخدام الإضاءة والألوان بشكل استراتيجي لجذب انتباه الحضور إلى المناطق المحددة وتسلط الضوء على التفاصيل المهمة.

10. تصميم الديكور الداخلي للمدارج يمكن أن يعزز هوية وعلامة المصمم أو العلامة التجارية ويسهم في زيادة رضا العملاء.
11. يمكن لمدارج العروض أن تكون فرصة للابتكار والتجربة في تقديم الأزياء واستخدام تقنيات جديدة ومبتكرة.
12. يمكن لمدارج العروض أن تحفز الإبداع وتعزز التفاعل الفني بين المصممين والمشاهدين وتعكس تطور صناعة الموضة والأزياء.

الاستنتاجات:

1. الإضاءة تلعب دورًا حاسمًا في مدارج عروض الأزياء لعدة أسباب وهي إبراز التصميم حيث تساعد الإضاءة على إبراز التفاصيل والقوام والألوان للملابس بشكل مثالي
2. يختلف كل مصمم عن الآخر في تصميم مدارج الأزياء بناءً على رؤيته الفنية والإبداعية وقد يستوحي تصاميمه من موضوعات مختلفة مثل الطبيعة أو الثقافة أو الفن
3. التصميم الداخلي الممتاز للمدارج يُحسِّن الفعالية والكفاءة في إدارة العروض. يتضمن ذلك توزيع الفضاء بشكل استراتيجي لتسهيل حركة العارضين والفريق العامل، وتنظيم سير العروض وتجهيزات الإضاءة والصوت بكفاءة.
4. أهمية التوازن بين الأبعاد الجمالية والوظيفية في تصميم المدارج يسهم في تجربة ممتعة وجذابة للحضور، مع الحفاظ على الجوانب العملية والوظيفية الضرورية للعروض الناجحة.
5. ان عروض الأزياء تمثل عروضًا فنية تقام لعرض مجموعة جديدة من التصميم والأزياء. تعكس هذه الفعاليات الابتكار والإبداع في عالم الموضة
6. ان لا يزال تاريخ بدء عروض الأزياء مجهولاً حتى الآن، ولكن في القرن التاسع عشر كانت تُقام عروض الأزياء بشكل دوري في صالات دور الأزياء الراقية في باريس

7. ولا يستطيع مصممو الأزياء صناعة كافة ابتكارات الموضة العصرية بسهولة وانما يعملون بشكل كامل على إظهار كافة ما لديهم وأن يكونوا لديهم المعرفة الكاملة

8. فان النظام التصميمي هو تنظيم مكونات التصميم ضمن وحدة كلية متماسكة من العلاقات الترابطية لتحقيق أهداف وظيفية وجمالية متنوعة

9. يفضل استخدام المدرج المستقيم لعرض الأزياء حيث يوفر رؤية مثالية للملابس والعارضين من قبل الجمهور

التوصيات:

1. تعزيز التوازن بين العناصر الجمالية والوظيفية في تصميم المدرج، مع الأخذ في الاعتبار المتطلبات العملية لعروض الأزياء ومتطلبات السلامة.
2. دراسة استخدام الألوان والإضاءة بشكل استراتيجي لتعزيز جمالية المدرج وتحقيق تأثيرات مؤثرة على عروض الأزياء.
3. تحليل توزيع الفضاء وتخطيط المدرج لضمان سهولة حركة العارضين وفريق العمل وتحقيق تجربة مريحة للحضور.
4. توصية بتطوير معايير ومبادئ تصميم لمدرج عروض الأزياء تجمع بين الأبعاد الجمالية والوظيفية، وتوجيه المصممين والمهنيين في هذا المجال.
5. التركيز على الإضاءة في تصميم مدرج عروض الأزياء لما لهما من تأثير على العرض من الناحية الجمالية والوظيفية
6. تشجيع البحث المستقبلي في هذا المجال لمزيد من الابتكار والتحسين في تصميم المدرج الجمالية والوظيفية لعروض الأزياء.

المراجع

1. ابي الحسين ابن زكريا. (2005). مجمل اللغة،. بيروت- ط1 -ص 122: دار احياء التراث العربي.
2. أحمد زي البدوي. (1990). المعجم العربي الميسر. القاهرة - ص 289: دار الكتاب المصري.

3. أحمد مختار عمر. (2008). معجم اللغة العربية المعاصرة . الجزء : 1
صفحة : 398: عالم الكتب.
4. أمل عبد الخالق عواد. (2022). رؤية حديثة للتصميم الداخلي للمسرح بين
المفهوم التقليدي والرقمي. مجلة التراث والتصميم ، 22-41.
5. إيمان البابلي. (2018). الوظيفة والتصميم في العمارة الداخلية. القاهرة: الدار
للنشر والتوزيع.
6. حكمت رشيد العزاوي. (2004). الجذب في بنية اغلفة المجالات. اطروحة
دكتوراه غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.
7. خالدة عبد الحسين الربيعي. (2015). تاريخ الأزياء وتطورها. الأردن، عمان:
دار اليازوري العلمية السلسلة: هيئة التعليم النقني.
8. رومان انكاردن. (1986). القيم الفنية والقيم الجمالية ,دراسات في علم الجمال
ترجمة:سعيد احمد الحكيم. مجلة الثقافة الاجنبية , العدد3, دار الشؤون الثقافية
العامة-بغداد-ص 74.
9. سعيد علوش. (1985). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. بيروت-
ص51: دار الكتاب اللبناني.
10. محمد بن ابي بكر. (1983). مختار الصحاح .، الكويت-ص 57:
دار الرسالة.
11. محمد شفيق غريال. (1987). الموسوعة العربية الميسرة. بيروت-
ص382: دار النهضة للنشر.
12. محمد علي ابو ريان. (1985). تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى
افلاطون. بيروت: ج1، دار المعرفة الجامعية.
13. معتصم الكرابلية. (2016). لتصميم الداخلي بين الفن والحرفة. مجلة
العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2306- 2299.

14. ناجي جباري علي. (2018). جماليات توظيف المؤثرات البصرية في العرض المسرحي العراقي. مجلة كلية التربية الاساسية، 655-678. تم الاسترداد من الديكور المسرحي بين التجريدية والواقعية.

المراجع الاجنبية:

15. Biagini, G. M. (2017). Fashion through History: Newcastle upon Tyne -UK: British Library Cataloguing in Publication Data.
16. Evans, C. (2013). The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America 1900–1929. New Haven: Yale University Press.
17. Ferrero-Regis, T. (2020). The Fashion Show and Its Spaces. London: Bloomsbury.: Bloomsbury Visual Arts.
18. Lin, Y. C. (2022). Development and validation of a model for estimation of the effects of ritual design on audiences' satisfaction with fashion show. HCII , pp. 480–496.
19. Linfante, V. (2021). Space, Time and Catwalks: Fashion Shows as a Multilayered Communication Channel. ZoneModa Journal., ISSN 2611-0563.
20. Löfgren, O. (2005). atwalking and Coolhunting: The Production of Newness. LU publication: Berg Publishers.
21. Quinn, B. (2012). Fashion Futures. Northern Ireland.: Merrell Publishers.
22. Seymour, S. (2008). Fashionable Technology. Verlag/Wien Austria: SpringerWienNewYork.
23. Skov, L., & Skjold. (2009). The Fashion Show as an Art Form. openhagen: Business School.
24. Strömberg, P. (2019). Industrial chic. fashion shows in readymade spaces. Fash, pp. Theory 23(1), 25–56.
25. Sultana, S. M. (2024, 11 25). The Fashion Shows in Finland: History,. Finland: Vaasa.

موافق الانترنت:

26. تنسيم شلبي. (6 يوليو، 2023). أنواع عروض الأزياء. تم الاسترداد من <https://mawdoo3.com/> منوعات في الجمال والأناقة

27. سليمان بن حمد البطحي. (15 مايو, 2020). همية التصميم التنظيمي و البناء الهيكلي. تم الاسترداد من <https://albuthi.com/blog/2131>
28. Times, L. (2015, 12 10). hanel Turns The Runway Into Airport. Retrieved from CParis Fashion Week : <https://ar.wikipedia.org/wiki/>
29. Fashionista, C. (2022, April 22). London Fashion Week Festival. Retrieved from 'how Many Types Of Fashion Shows?', london fashion week festival: <https://londonfashionweekfestival.com/how-many-types-of-fashion-shows/>
30. Reid, C. (2024, 1 24). The Role of Fashion Models in a Runway Show. Retrieved from <https://www.modellingagenciesnearme.co.uk/>

الجدّمور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر

The rhizome and its manifestations in the performance of the contemporary Arab theatrical actor

أ.م.د. سعد علي ناجي الجبوري

Asst. Prof. Dr. Saad Ali Naji Al-Jubouri

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

University of Babylon / College of Fine Arts

ملخص البحث

جاء مفهوم (الجدّمور) ضمن الدراسات الثقافية/الفلسفية من خلال مفاهيم الغيرية والاتصال والتعددية التي لا ترتبط بأصل جامع لها، وتعتمد على الحراك الشبكي المترابك والمتداخل والمعدّد الذي يبيث معاني ودلالات واسعة تؤسس لوفرة جمالية وفكرية تتمثل بأداء الممثل المسرحي العربي المعاصر.

ضم الفصل الأول مشكلة البحث التي تمحورت بالتساؤل الآتي : (ما الجدّمور وما هي تمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر ؟). وأهمية البحث التي سلّطت الضوء على (الجدّمور) كمفهوم ثقافي فلسفي تصدر السباقات الثقافية في نهاية ثمانينات القرن العشرين، وتبيان ملامحه وآليات اشتغاله وتبلوره في أداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر. وتأتي أهمية البحث وفق ما يساهم به الجدّمور في تنامي الحس الأدائي (للممثل/الممثلة) من خلال اكتسابه مهارات الملاحظة والمقارنة وجمع البيانات والتوقع من أجل الانطلاق والانفلات والتوسع والإثراء التكاملي بفروع وتواصل وتشابك جذموري يعكس وظيفة (الممثل/ المؤدي) ويضفي المتعة والتشويق والإثارة الفكرية على عملية التلقي. وقد سعى هدف البحث إلى : تعرف الجدّمور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر. وتم تحديد حدود البحث الزمانية:(2021-2022) ، والحدود المكانية : العراق/بغداد، وحدود الموضوع: دراسة الجدّمور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر، فضلاً عن تحديد المصطلحات التي وردت في عنوان البحث.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) تألف من مبحثين؛ حمل المبحث الأول عنوان : إضاءات فلسفية معاصرة لمفهوم الجذور، والمبحث الثاني حمل عنوان : الجذور وتمثلاته في أداء الممثل لعروض المسرح العالمي والعربي، وشمل عروض الممثلة والراقصة الأمريكية (تويلا ثارب)، وتجارب الممثل والمخرج الألماني (فرانك كاستورف)، واشتغالات الممثل والمخرج الإيطالي (روميو كوستورف)، وتجارب الممثل والمخرج البلجيكي (جان فابر). وتناول المبحث المسرح العربي عبر تجارب الممثل والمخرج الفلسطيني /الأردني (حكيم حرب)، واشتغالات المخرج الجزائري (محمد شرشال)، وتجربة مسرح الصورة للمخرج العراقي (صلاح القصب)، واشتغالات الممثل والمخرج العراقي (انس عبد الصمد) في فرقة المستحيل ضمن ما يصطلح عليه (الميتا سرد)، وبعد البحث والتقصي في مكتبات كليات الفنون الجميلة العربية والعراقية، والمواقع الالكترونية، لم يجد الباحث دراسة سابقة عن الجذور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر. وُحِصَ الفصل الثالث لإجراءات البحث ، وتم تحديد مجتمع البحثوشمل العروض المسرحية العربية التي شاركت في مهرجان بغداد الدولي في دورته الثانية عام 2021 ودورته الثالثة عام 2022 ، وُحِدَتْ بـ(26) عرض مسرحي عربي قُدمت على مسارح العاصمة العراقية بغداد، واستخرج منها الباحث عينة البحث وشملت ثلاث عروض مسرحية، العرض الاول (أمكنة إسماعيل) ، إخراج (ابراهيم حنون) من العراق، والعرض الثاني (ليلة الانحوتة) ، إخراج (اياذ الريموني) من الأردن، والعرض الثالث (شاطا را)، إخراج (أمين ناسور) من المغرب. وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث مع الاعتماد على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لتحليل العينة. وتضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات الافتتاحية : الجذور، الجذور، التعددية ، عكس الجذر، الاتصال الجذوري

Research Summary

The concept of "rhizome" emerged within cultural/philosophical studies through concepts of otherness, connection, and plurality, which are not linked to a unifying origin. These concepts rely on the complex, interwoven, and interconnected networking that conveys broad meanings and connotations, establishing an aesthetic

and intellectual abundance represented by the performance of the contemporary Arab theatrical actor.

The first chapter included the research problem that revolved around the following question: (What is the rhizome and what are its manifestations in the performance of the contemporary Arab theatrical actor?). The importance of the research that sheds light on (the rhizome) as a cultural and philosophical concept that dominated the cultural races in the late 1980s, and clarifies its features, mechanisms of operation and crystallization in the performance of the contemporary Iraqi theatrical actor. The importance of the research comes in accordance with the contribution of the rhizome to the growth of the performance sense (of the actor/actress) through the acquisition of the skills of observation, comparison, data collection and anticipation in order to launch, escape, expand and enrich integratively with branches, communication and rhizomatic intertwining that reflects the function of (the actor/performer) and adds pleasure, suspense and intellectual excitement to the reception process. The aim of the research sought to: identify the rhizome and its manifestations in the performance of the contemporary Arab theatrical actor. The temporal boundaries of the research were determined: (2021-2022), the spatial boundaries: Iraq/Baghdad, and the boundaries of the subject: studying the rhizome and its manifestations in the performance of the contemporary Arab theatrical actor, in addition to defining the terms that appeared in the title of the research.

The second chapter (the theoretical framework) consisted of two sections; the first was entitled: Contemporary

Philosophical Illuminations on the Concept of the Rhizome, and the second was entitled: The Rhizome and Its Representations in the Actor's Performance of International and Arab Theatre Performances. It included the performances of the American actress and dancer Twyla Tharp, the experiences of the German actor and director Frank Castorff, the works of the Italian actor and director Romeo Castorff, and the experiences of the Belgian actor and director Jan Fabre. The section dealt with Arab theatre through the experiences of the Palestinian/Jordanian actor and director Hakim Harb, the works of the Algerian director Mohamed Charshal, the experience of the Image Theatre of the Iraqi director Salah Al-Qasab, and the works of the Iraqi actor and director Anas Abdul Samad in the Impossible Troupe within what is termed (meta-narrative). After searching and investigating in the libraries of Arab and Iraqi colleges of fine arts, and electronic websites, the researcher did not find a previous study on the rhizome and its manifestations in the performance of the contemporary Arab theatre actor. The third chapter was devoted to the research procedures. The research community was identified and included the Arab theatrical performances that participated in the Baghdad International Festival in its second session in 2021 and its third session in 2022. It was identified as (26) Arab theatrical performances presented on the stages of the Iraqi capital, Baghdad. The researcher extracted the research sample from these performances, which included three theatrical performances: the first performance (Ismail's Places), directed by (Ibrahim Hanoun) from Iraq, the second performance (The Night of Sculpture), directed by (Ayad Al-Raymouni) from Jordan, and the third

performance (Shat A Ra), directed by (Amin Nasour) from Morocco. The researcher used the descriptive approach in analyzing the research sample, relying on the indicators resulting from the theoretical framework as a tool for analyzing the sample. The fourth chapter included the results, conclusions, recommendations and suggestions, and the research concluded with a list of sources and references.

Keywords: rhizome, rhizome, multiplicity, inverse root, rhizome connection

الفصل الأول : الإطار النظري

أولاً : مشكلة البحث:

عمل المسرح على تقديم تجارب فنية جمالية مغايرة تبنت توظيف مفاهيم فلسفية سعت من خلالها لخلق تواصل فكري ومعرفي يتحسس الإنسان ويتأثر ويؤثر به ومن خلاله ، ومن هذه المفاهيم (الجزمور) الذي جاء ضمن الدراسات الثقافية/الفلسفية التي ارتبطت بعمل الفيلسوف الفرنسي (جيل دولوز) والفيلسوف والطبيب النفسي الفرنسي (فيليكس جتاري) في شعارهما (فلنبداً من الوسط) الذي جاء فاعلاً في كتابهما (ألف ربوة وربوة) من خلال تحقيق ثلاثة شروط أساسية هي (الاتصال والغيرية والتعددية)، التي تتمظهر عبر أداء الممثل المسرحي (الصوتي والحركي والجسدي) والتي تبث معاني وصور غامضة انطلاقاً من أصالة (الجزمور) الما بعد حداثية التي تفتقر للجوهر وتغنى بتعددية الخطاب والمعنى والقوى والظاهرة، ولا سيما فان (الجزمور) يُعدُّ نسقاً تشابكياً متعدد الخطوط والتوجهات يسعى دائماً إلى الهروب والتمدد والتواصل، وهو مختلف عن الجذر بشكله ووظيفته وتموضعه، يراه (دولوز) و(جتاري) بأنه منطق للتكثُر والتضاعف للمعنى والأشياء والظاهرة الواحدة ، وتتولد فيه المعاني بإيقاع متواتر سريع تتفرع فيه الدلالات وتتشعب نحو مفاهيم صغرى متداخلة ومتنوعة، ترتد فيه حقيقة الأشياء إلى علائق وبينيات ولا تحيل إلى حدودها المكونة، فتضعها أمام شتات، تضعها أمام ترابط ظرفي لا يخضع لمبدأ قارٍ، ولا يستهدف غاية بعينها، فلا منظومات أدائية تراتبية فالأداء التمثيلي نمواً متفرعاً ونظاماً

تعددياً وتراتبياً عشوائياً وانقطاعات غير متوقعة، فوضى أدائية تتمظهر خلالها مصائر بينية لا ماضي لها ولا مستقبل، مصائر من غير ذاكرة.

تسعى التجارب المسرحية المعاصرة إلى استخدام خامات أدائية مغايرة للتصورات المعرفية المحددة والمُنظمة، وفقاً لحاجة الوعي الإنساني للتغيير والانسلاخ من التبعية، عبر التوسع والتواصل مع نقاط فكرية شبيكية أخرى تتبلور بعلاقات شبيكية يستدل بها الفكر على عوالم وفضاءات جمالية اتصالية متعددة، رغم فوضويتها وهروبها وتطفلها الجذموري الباث لصور ومضامين وأشكال لا تستسلم للماضي ولا يورقها المستقبل، لأنها تبدأ من الوسط وتسير عبر حالات من الترابط والتناظر والتمزق والانفجار بفاعلية الفوضى المستمرة لتنتهي بتعقيدٍ له أبعاد متعددة تمثل خاصية أساسية في (الجزمور) والذي ظهرت ملامحه في أداء ممثلين مسرحيين عبر حركاتهم وأصواتهم وتشكلاتهم الجسدية، والتي انمازت بتعددية وانسلاخ عن الجذر وبهروب خطي مغاير، وأسلوب أدائي شبيكي علائقي يخلق اتصالات بديلة سعى الممثلون والمخرجون المسرحيون العالميون لتوظيفها في عروضهم المسرحية المعاصرة أمثال الممثلة والراقصة (تويلاثارب) في فرقتهما المسرحية، وتجارب الممثل والمخرج (فرانك كاستورف) واشتغالات الممثل (روميو كاستولوجي) مع التنوع الجذموري في مستويات من التعقيد والاتصال والقطيعة والترابط بحركات وأصوات وأفعال الممثل التي أخذت طابعاً جمالياً مغايراً مع تجارب الممثل والمخرج (جان فابر) ومغايراته الجمالية.

حضي (الجزمور) باهتمام المسرح العربي وتظهر عبر أداء محسوس أثار فيه الممثلون والممثلات مضامين ظاهرة ومضمرة تجلت عبر تجارب أدائية مغايرة للرقص والحركة والفعل والتعبير والجسد والصوت الذي اشتغل في خطوط وفضاءات متعددة الأبعاد والاتجاهات والذي تولد من التفاعل العلائقي بين عناصر وأشكال تتغير وتتحول وتخلق حالة من التجمع الذي يؤدي الى تفاعلات جديدة وترابطات نقطية تشابكية متعددة، تساهم في بلورة علاقات جذمورية لعناصر غير متجانسة منها ما هو جزئي ومنها آخر كلي؛ يبني من خلاله عناصر جوهرية متعارضة تتعلق بمعاني وهويات تعددية جمعية تشير الى الخبرة السياقية الجديدة التي جاءت فاعلة في عروض الممثل والمخرج المسرحي (حكيم حرب) وتجارب المخرج (محمد شرشال) ومغايرة المخرج (صلاح القصب) واشتغالات الممثل والمخرج (انس عبد الصمد) في فرقة (مسرح المستحيل) الذين قدموا أداءات جذمورية عملت على سيادة حالة الأفقي محل العمودي وسيادة الوسطي محل الطرفي، عبر سيل من التطفل الحركي والصوتي

والجسدي الذي خرج من دائرة التصنيف والتحديد وبات متخماً بالغموض والتعدد والاتصال والغيرية التي وسعت من التأويل وتعدد المعنى وتشابكه وإبهامه والتي أحالت لمشكلة حددها الباحث بالتساؤل الآتي : (ما الجذور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر؟).

ثانياً : أهمية البحث:

1. يسلط البحث الضوء على (الجذور) كمفهوم ثقافي فلسفي تصدر السباقات الثقافية في نهاية ثمانينات القرن العشرين، وتبيان ملامحه وآليات اشتغاله وتبلوره في أداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر.
2. رفد الذائقة الفكرية والجمالية بتنظيرات فلسفية تساهم في انتاج رؤى مغايرة للإبداع الفني المبتوث بأداء الممثل المسرحي العربي متعدد الدلالات والمعاني، من خلال التداخل الشبكي الأدائي مع السينوغرافيا والممثلين الآخرين.
3. يساهم الجذور في تنامي الحس الأدائي (للممثل/الممثلة) من خلال اكتسابه مهارات الملاحظة والمقارنة وجمع البيانات والتوقع من اجل الانطلاق والانفلات والتوسع والإثراء التكاملي بفروع وتواصل وتشابك جذوري يعكس وظيفة (الممثل/ المؤدي) ويضفي المتعة والتشويق والإثارة الفكرية على عملية التلقي.

ثالثاً : هدف البحث: يهدف البحث الى : تعرف الجذور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر

رابعاً : حدود البحث:

1. الحدود الزمانية : (2021- 2022 م) وشملت العروض المسرحية العربية التي شاركت في مهرجان بغداد الدولي في دورته الثانية.
2. الحدود المكانية : العراق /بغداد
3. حدود الموضوع : دراسة الجذور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر

رابعاً : تحديد المصطلحات :

أولاً : الجذور Rhizome :

تبلور مفهوم (الجذور) من الأصل اللاتيني للكلمة الفرنسية Reseau هو Retis ، وجاء تسميته بالألمانية Wurzelstock ، ويدل على الخيط الذي يحيل إلى الشبكة،

وعُرف بأنه " شكل من أشكال النمو النباتي ، الذي بدل ان يكون تركيبه يعتمد على جذر وحيد، ينتج نقاطاً مختلفة من النمو المتساوي عبر مسار جانبي. أما داخل الدراسات الثقافية ، فقد استخدم المفهوم كاستعارة للمنطق الذي يؤكد لا خطية أنماط حلقات الترابط والتغذية الراجعة". (باركر، 2018، صفحة 158)

ان " الجذمور أو الجذمار Rhizom نبات ينمو على السطح دون جذور في الأرض، ينمو أفقياً بعكس الشجرة التي تنمو رأسياً، وعلى الرغم من ان (الجذمور) اسم يستخدم في عالم النبات ليصف نوعاً معيناً من النباتات التي تنمو على السطح دون عمق لها داخل التربة، إلا ان دولوز استخدمه في كتابه (ألف ربوة) ليصف به أسلوباً في الكتابة استخدمه في معظم مؤلفاته، وارتبط بعد ذلك بمفاهيم أخرى عديدة طرحها دولوز عبر مؤلفاته كالتعددية والترحال والصيرورة والسيمولاكرا". (مصطفى، 2018، صفحة 189)

يعرف (الجذمور) بأنه تشكيل حلقي مرتبط بنقاط مفصلية لا يمكن تحديد بداياته ونهاياته ، يخلو من العمق وينتشر على السطح ويرفض الماورائيات، انه أشبه بالشبكة؛ لذا يطلق عليه دولوز (شبكة الجذمور) (Rhizome network). (P.233، 2005، صفحة 233) وان " أي نقطة من نقط الجذمور، بإمكانها ان ترتبط بباقي النقاط (...) فالجذمور يتسم بالهروب ، فخط الهروب يُشكل جزءاً لا يتجزأ من الجذمور". (Deleuze، 1987، الصفحات 123-124)

ف(الجذمور) " صيرورة شاذة تنشط في خلق وبلورة احلافٍ يُمكن التعبير عنها، على ما بها من تضاد وصلاتٍ حيوية، بين الألفاظ المختلفة المتعايشة، التي تشكل نظاماً أو تجمعاتٍ مفتوحة قادرة على التحول". (يفنج، 2017، صفحة 168) وهنا عُرف (الجذمور) بأنه "صورة العالم الذي لا يحكمه قانون، ولا تسيطر عليه فكرة كلية شمولية واحدة، عالم متعدد اللغات واللهجات". (مصطفى، 2018، صفحة 190)

يؤكد (باركر) بان " فكرة الجذمور لها تطبيقات أوسع من استعمالها داخل عملها، فهي تركز على التعددية والتعقيد والأبعاد المتعددة وفوضى الترتيبات التي تسود الثقافة المعاصرة. ومنطق الفكرة يقاوم الاختزالية ويتبنى النزعة الكلية". (باركر، 2018، صفحة 158) ومن ابرز ملامحه وتمثلاته هي " الحركة والبحث في الوسط والاتصال والغيرية والتعددية والترابط والتنافر والرسم الخرائطي والقطيعة غير الدالة". (محمد، 2021، صفحة 344)

التعريف الإجرائي للجدُمور: هو الحركة الدائمة نحو التواصل والترابط الشبكي مع نقاط متنوعة يتشكل فيها تلاقي فكري ومعرفي وجمالي يتسم بالغموض والتعقيد للمعنى والدلالة الظاهرة والمضمرة التي تنطلق من الوسط باتجاه الأطراف وتبني تواصلًا شبكيًا معها فتتمظهر من خلال أداءات غيرية للممثل المسرحي عبر أفعال هروبية باتجاه الأطراف وحركات تواصلية وأجساد تشابكية وانفعالات تعددية وصيرورة وترحال نحو السطح المتمظهر بالرقص والتمدد والسيمولالكر الباث لصورٍ غامضة ومثيرة لفكر ومشاعر وإحساس المتلقي.

ثانياً : تمظهرات :

ورد تعريف التّمظهر لغةً كونه اسم فعل للمظهرية " وهي كل ما يبدو للعيان أو يقع تحت الحواس كالصوت واللون وهي كذلك واقعة أو حادثة جديرة بالدرس أو الاهتمام كظواهر نفسية أو اجتماعية وثقافية أو اقتصادية ، وهي أيضاً ما يمكن إدراكه أو الشعور به وما يعرف عن طريق التجربة والملاحظة". (مؤلفين، د.ت، صفحة 32)

ورد تعريف (التمظهرات) اصطلاحاً " هي فعل الشيء المعروض للبصر أو المعروض أما جمهور، وهي الكل الظاهر إلى شيء ، بذلك تتمثل بكونها الشيء بصرياً وذهنياً والذي يحدد عمليات الانعكاس للظواهر بصفاتها الشكلية ". (بهيل، 2009، صفحة 22) فالتمظهرات هي " كل ما يدرك ويشعر به من أحداث ووقائع ثقافية عامة منجزة بصرياً وشعورياً عن طريق التجربة والملاحظة وعبر التطبيق العلمي المعبر عنه بتشكيلات { الممثل } والنص المسرحي". (الطائي، 2018، صفحة 4)

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول :إضاءات فلسفية معاصرة لمفهوم الجذُمور

دخل (الجدُمور) معترك الدراسات الثقافية المعاصرة وتمظهر كمفهوم فلسفي طُورَ على يد الفيلسوفين (جيل دولوز) في كتابه (ألف ربوة) مع (فيليكسغوتاري) في مشروعهما للرأسمالية والفصام بين عام (1972-1980)، و(الجدُمور) مصطلح اقترحه (فرانز كافكا) فيما كتبه في يومياته بتاريخ 25 ديسمبر 1911، والتي يشير من خلالها إلى خبرة لغوية جديدة في مراحل الأولى للكتابة، " وقد استولى ديلاز وجواتاري على هذا المصطلح أولاً في كتابهما : نحو أدب صغير، ثم توسعا في تناول المصطلح بالمزيد من التفصيلات ضاربين الأمثلة من كتابات مؤلفين آخرين في

كتابهما ألف هضبة، ثم طبقا المصطلح أخيراً على (المسرح) في مقال بعنوان(أقل بمقدار مانيفيستو واحد) عن الكاتب المسرحي الايطالي كارميلو بيني". (يفنح، 2017، الصفحات 169-170)ليشير هذا (الجزمور) إلى إزالة الحدود الإقليمية من اللغة الحوارية التي يؤديها الممثل ، ويصبح فعلاً حوارياً يجمع اللغات الصغرى ويعبر عنها بما يسمى الآداب الصغرى التي تتحدى حالة الاتساق والتوافق اللذين تُحرزهما الآداب واللغات الكبرى بابتكار حالات صيرورة لغوية تتحول فيها أشكال العلاقات بين ما هو لغوي وغير لغوي، وبين عناصر الخطاب وغير الخطاب داخل الخبرة البشرية ومنظومة الفضاء الفرجوي الأدائي المسرحي من خلال التسلسل والتطفل إلى عدة مستويات ولغات التي تتمظهر بفاعلية كبرى عبر أداء الممثل المسرحي.

تسمى هذا المفهوم في فلسفة (دولوز) الذي أطلق عليه (صورة للفكر) في حملته الفكرية والفلسفية على ولع (هايدجر) ببواكير الفكر اليوناني، وعلى تبني الفلاسفة الفرنسيون للمقولة الهيغيلية حول نهاية الفلسفة، مستنداً في نظريته الفلسفية على (جزمور نباتي) يدرك التعددية ويبرز بفاعلية كنمط من المعرفة ونموذج للمجتمع المعاصر، حيث يشير (دولوز) إلى ان (الجزمور) علامة نسيجية لا بداية لها ولا نهاية وهي متصلة ومنفصلة ولها تدفقات وانقطاعات، ولها توسطات بوصفها جسم بلا أعضاء يسعى جاهداً لتحقيق وجوده، وهنا " يقوم مفهوم الجزمور الذي يعين عالماً ترتد فيه حقيقة الأشياء إلى علائق وبينيات لا تحيل إلى حدودها المكونة، فتضعها أمام شتات، أمام ترابط ظرفي لا يخضع لمبدأ قار، ولا يستهدف غاية بعينها. فلا منظومات تراتبية. وليس إلا نمواً متفرعاً ونظماً تعدياً وتراتبياً عشوائياً وانقطاعات غير متوقعة. أنها مصائر بينية لا ماضي لها ولا مستقبل، مصائر من غير ذاكرة. هي خرائط وليست تاريخاً، رحلة وليست استيطاناً."(العالي، 2015، صفحة 131)لهذا يرتبط (الجزمور) بالتفرعات الخيطية الشبكية ويبتعد عن النقطة والمركزية لأنه دائم الهروب ولا يرتبط لا بالنوع ولا بالجنس.

ارتبط (الجزمور) بمفاهيم أخرى عديدة طرحها (دولوز) في مؤلفاته " كالتعددية والصيرورة والترحال والسيمولاكرا ... فالجزمور يخلو من العمق وينتشر على السطح ويرفض الماورائيات. انه أشبه بالشبكة؛ لذا يُطلق عليه دولوز (شبكة الجزمور)، التي لا يمكن تحديد بداية أو نهاية للشبكة، فكل حلقة مُرتبطة بأخرى؛ لذا فأى بداية هي بداية من المنتصف من الوسط ... لكن هذا الانقطاع الذي يميز الجزمور لا يعني ان الفكر في أساسه، وكذا الواقع أيضاً، لا يسير وفق بناء خطي نسقي، أو بنية واحدة متسقة. إنما يسير وفق منطق التعدديات والتكاثر والتضاعف، هناك خطوط

للإفلات والهروب دائماً داخل الجذور ... لذا فالتفكير الجذموري لا يعرف الثبات والاستقرار، يعرف فقط الصيرورة والارتحال وخطوط الهروب والإفلات." (مصطفى، 2018، الصفحات 189-190) والفكر وفقاً لمفهوم الجذور لا يسير في بناء خطي نسقي أو بنية ثابتة موحدة، بل يأخذ مجال السير وفق منطق التعدديات والتكاثر والتضاعف، مع فاعلية خطوط الهروب والإفلات.

يرى الباحث ان (الجذور) مفهوم فاعل ومتعدد ومتفجر تكمن استراتيجيته الجمالية حول تعدد المعنى المتمظهر بأداء الممثل المسرحي الذي يساهم في انتاج وبلورة معاني فكرية وايدولوجية وحدائية سائلة. انطلاقاً من ان فكرة الجذور لها تطبيقات أوسع من استعمالها داخل عملها من خلال تركيزها على التعددية والتعقيد والأبعاد المتعددة وكايوسية الثقافة المعاصرة. مع وجود ارتباط مركزي يقاوم التقلص والضمور والاختزال ويتفرع عبر نزعة كلية بمساحات مسطحة تستند لجود معنى مركزي تدور حوله عدة معان فرعية او هامشية تارة، وتعدد المعنى نتيجة للتسطيح والتجذر في مواقف مختلفة المبنوثة بفعل وانفعال وحركة وتشكيل جسد الممثل المسرحي.

يقيم (الجذور) نظاماً جديداً يلغي ما سبقه من الأنظمة وذلك بسيادة حالة الأفقي محل العمودي، عبر تمفصلات لا واعية لا تخضع لترتيب أو تصنيف واحد محدد. "ذلك ان المسألة الأساسية عند دولوز لا تكمن في تحرير المتعدد، وإنما في توجيه الفكر نحو مفهوم متجدد للواحد، وهو على حد تعبيره، ليس واحداً ولا متعدداً ... وإنما صوت واحد للمتعدد الذي يتوفر على آلاف الأصوات." (العالى ع، 2014) لذلك لا يركن (الجذور) إلى الاختزال والندرة والاكتفاء بل تتسامى بالكثرة والتكاثر والتدفق والسيولة من خلال الانبعاث الجزئي والكلي عبر فواعل متعددة تنمو وتنتشر بصيغة عشوائية تعبر عن عالم سطحي شبكي يوحى بتوجهات فنية معاصرة تخلت عن فكرة العمق والمسافة وبثت كعلامة تدعم خاصة التفكير عبر حيثية التلاقي إزاء الشيء المادي الصوري (الجسد/الجسم) وحركته وتموضعه وتشكلاته المثيرة للمشاعر والأحاسيس والفكر من خلال انفتاح (دولوز) "على عتمة الأحاسيس والانفعالات والرغبات ذات الطبيعة الجذمورية، بعد ان أبدع طائفة من المفاهيم الحية ... ووطن مفهوم العلامة في مسطح مغاير وتربة مختلفة." (قاسمي، 2023، صفحة 299) وهنا تتحدد مميزات (الجذور) وفق الآتي: (قاسمي، 2023، صفحة 922)

1. " يستخدم (الجذور) لوصف النظرية والبحث الذي يسمح بنقاط دخول وخروج متعددة غير هرمية في تمثيل البيانات وتفسيرها، عبر التبعر والانتشار.

2. يعمل (الجدмор) مع اتصالات مستوية ، وعبر عُقد فرعية متنوعة تقاوم التسلسل الزمني والهيكل التنظيمي لنظام (جذر الشجرة) الذي يعمل بالسببية وبذروة وخاتمة.

3. يتميز (الجدмор) بعلاقات ثابتة بلا توقف بين سلاسل سيميائية ، وظروف متعلقة بالفنون والعلوم والنضال الاجتماعي بدلاً من حالات السرد التاريخي والثقافي ، حيث يعمل الجدмор على تقديم خريطة للتاريخ والثقافة بدون أصل أو نشأة محددة لان خاصية الجدмор تتمظهر في الوسط، بين الأشياء فليس له بداية ولا نهاية.

4. ينتشر (الجدмор) مثل سطح جسم مائي عبر مساحات فكرية متاحة تتخللها شقوق واضطرابات وثغرات معرفية تتحقق أثرها معاني بوليسيمية ناعمة.

5. يتمظهر الجدмор عبر حالة التجدد والتدفق من أية نقطة صوب أية وجهة بخطوط لا بداية لها ولا نهاية ، خطوط هاربة لكن ليست بعيداً."

دخل مفهوم (الجدмор) ضمن المجال الاتصالي في (الإعلام البديل) الذي يقوم على مبدأ المشاركة لفئات مشتتة ومحرومة من المجتمع التي تتخذ من العمل الفني عنصراً جمالياً يربط أفكار متناقضة ومتعددة بنسق نقطي يسعى للهروب من التوضع والتمركز والتحدد عبر بلورة شكلية مغايرة بدالاتها ومدلولاتها لكثرة اختلافاتها النقطية والتكرارية، لذلك امتاز (الجدмор) بعدد من الخصائص التي توضح علاقة الاتصال الجدموري للمبثوث الجمالي، وهي:

- "الترابط والاتصال والتناظر : كل نقطة من نقاط الجدмор بإمكانها ان ترتبط أو تلتحم بنقاط أخرى على الرغم من الخصائص المختلفة للمكونات، فالفكر الجدموري فكرٌ لحظوي مستقيم وفوضوي في الوقت نفسه (على عكس الأشجار) إذ بإمكان الجدмор ان يصل نقطة بنقطة أخرى حتى وان كانت بعيدة عنها.

- التمزق والانفجار: بإمكان الجدмор ان ينقطع في محل معين، لكنه يستمر متتابعاً في محلات أو خطوط أخرى ، فالجدмор ممكن ان يتمزق ويتحطم في نقطة معينة ولكنه سرعان ما يبدأ من جديد على احد خطوطه القديمة أو على خطوط جديدة، فالجدмор لا يبدأ ولا ينتهي ، هو كائن (بيني) فالشجرة تفرع أما الجدмор تحالف وروابط تكمن داخلها قوة كافية لاخللة فعل الكينونة الذي تمتاز به الشجرة." (هرمز، 2022، صفحة

أما " مفهوم التعددية: فلا يرى ان كل عنصر من عناصر الجذمر يعمل داخل مجتمعات ثابتة من القواعد ، بل يراه كياناً قواعده في حالة حركة مستمرة بسبب إدخال عناصر جديدة باستمرار".(واخرون، 2024، صفحة 57)

استخدم الناقد (روزي بريدوتي) مصطلح (الديناميكية الجذمرية) في نظريته ما بعد الإنسانية التي يشير فيها إلى ظهور نوع جديد من الخطاب على صعيد الفكر والتمركز الانثروبي باتجاهات جديدة متعددة تسعى لخلق ثقافة متجددة تبتعد عن التمرکز والأصل / الجذر وتتحو نحو الهروب والاتصال والتحرر الذاتي والموضوعي للإنسان، وفق لذلك يؤيد (روزي بريدوتي) "على تقديم رؤية أكثر تعقيداً للذات ضمن انطولوجيا علاماتيّة مادية تدعم كياناً مفتوحاً علائقياً من النفس والآخر، كياناً مؤطراً من خلال التجسيد والجنسانية، والقدرة على التأثير والتعاطف والرغبة وتستبدل مناهج التعارضات الثنائية البنائية الاجتماعية بالديناميكية الجذمرية لل تكرار والاختلاف ضمن استمرارية الطبيعة – الثقافة التي تقارب السلطة بوصفها تعقيدية و انتاجية معاً".(بريدوتي، 2021، صفحة 17)

يرى الباحث ان فاعلية (الجذمر) تكمن عندما تتوافر ملامح دلالية مشتركة (للأداء الجذموري) –ان صحة التعبير عنه- وتتمظهر عبر صور مختلفة ومتباينة ومتنوعة، منها المادي والحسي والنفسي والفكري والقيمي؛ التي يتبنى (الممثل) بثها عبر التشكيل الجسدي والتعقيد الحركي والتواشج والتداخل مع عناصر السينوغرافيا الذي يثير من خلالها المحفزات الجمالية للمشاهد والسماع، ويوسع دائرة التفسير والتحليل والاهتمام والادهاش.

المبحث الثاني: الجذمر وتمثلاته في أداء الممثل لعروض المسرح العالمي

سعى المسرح العالمي منذ بداياته إلى تضمين مفاهيم فلسفية واجتماعية ونفسية ليشير من خلالها إلى التراكيب الفنية والجمالية التي يدشنها الفن ويجسدها الفنانون الممثلون المسرحيون اللذين يتمظهر الجذمر عبر منظوماتهم الصوتية والحركية والجسدية التي تبلور عبر تجارب مسرحية عالمية أشارت إلى علاقات الإنسان الفكرية والنفسية والاجتماعية التي غالبا ما تنزاح عن النمطية والتحدد وتسعى إلى التغيير والانسلاخ والتوسع والتواصل مع نقاط فكرية شبكية أخرى ، مع عوالم وهويات متعددة تمثلت بأداء فوضوي تركيبي تعددي ، فضلاً عن الرقص والتداخل والتموضع الجسدي مع الممثلون الذي يبيث من خلاله صور ومضامين وأشكال أدائية تضفي صبغة من الغموض والتعقيد.

ففي عروض الممثلة والراقصة والمخرجة المسرحية الأمريكية (تويلا ثارب 1941 _ تجلى (الجزمور) عبر أعمال مسرحي فكاوية مبتكرة تضمنت عروض أدائية راقصة في فرقة (تويلا ثارب) التي تأسست عام 1965 ، والتي شملت تقديم عدد من الحركات المنفلتة والهاربة من قيود المسرح المغلق ، فالرقصات قُدمت في الشارع بمعية موسيقى (الجاز) وعبر جو ادائي جزموري مغطى باللامبالاة وبلسمات من الفكاهة السرديّة الوقحة التي يتمظهر فيها (الجزمور) عبر حالة التجدد والتدفق في الرقصات الهاربة من النقاط اليقينية الثابتة والمتجهة صوب أية وجهة برقصات فكاوية لا بداية لها ولا نهاية .ففي عام 2015 قدمت (تويلا ثارب) عمليين – The Well – Tempered Clavier، تبلور فيهما (الجزمور) عبر أداء مسرحي راقص يشوبه المرح والدعابة عبر فيض من الترابط والتنافر فكل رقصة تنسم بحركات مبعثرة ومشتتة تلتحم وترتبط بنقاط أدائية أخرى ساهمت موسيقى (باخ) في ارتباطها وترابطها، ثم تعمل موسيقى (الجاز) على تمزقها وانفلاتها مرة أخرى ، لبث معاني دالة على المرح والدعابة واليوفوريا (النشوة) التي امتاز بها أداء الراقصين في فرقة (تويلا ثارب) الذين امتازوا بفقدانهم للهيكل التنظيمي واتسموا بالبعثرة والتشظي والهروب عبر نقاط دخول وخروج أدائية متعددة خلقت حالة من الفوضى والانتشار والتبعثر.(الرقصات، 2024)

ففي عرض (القسم الذهبي) عام 2006، تجلى (الجزمور) عبر رقص تعددي اتسم بالتنوع الأسلوبى لأنواع متداخلة ومتنوعة من الرقص، اتسمت بفاعلية الترابط والتنافر في أداء الراقصين عبر رقصات فردية وثنائية ورقص جماعي، بثت خلاله معاني جزمورية تمظهرت بالقفزات الانفجارية الهاربة بفاعلية حركة الأذرع في الفضاء الجمالي للعرض المسرحي الراقص الذي أدته وأخرجته (تويلا ثارب) مع مجموعة من الراقصين شبه عراة، الذين يرتدون شورتات رياضية ذهبية اللون.(ثارب، 2025)فالراقصين متحررين لا يعملون بقواعد ثابتة وإنهم في حالة حركة حرة مستمرة ، يلتقون في نقطة مركزية ترتبط وتلتحم مع مجموعة راقصة، ثم تتمزق وتنفجر هذه الرقصات وتشكل نقاط التقاء حركي أخرى تدل على فكر لحظي فوضوي عشوائي آني الحدث يتصل وينفصل في نفس الوقت ، يمثل فيه الرجل النقطة المركزية التي تنفجر منه المرأة بخطوط أدائية هاربة نحو اليمين واليسار ثم تتحرر المرأة برقصتها الجزمورية سابعة في فضاء العرض ثم تعاود الاتصال بحركة بحثية ترتبط أثرها بالوسط (جسد الرجل) وفق حالة من الاتصال والغيرية.

اما تجربة الممثل والمخرج الالماني (فرانك كاستورف 1951 -) الذي اتسم بالتجديد والتنوع الفكري والفلسفي والجمالي للعروض المسرحية، من خلال تدمير نمطية الاعمال الكلاسيكية وخلق ابداعات ادائية مسرحية تتسم بخاصية جذمورية، تلاعب الواقع وتستفز فكر المتلقي عبر سيل من الروابط وعدم التجانس والتجمعات وتعدد الاتجاهات، التي تمظهرت بغناء الممثلين وسرديتهم الحركية والحوارية، وباجساد ثقافية تسمح بالترابط الشبكي مع ثقافات اخرى، عبر ممارسات اجتماعية ونفسية وفكرية يتشكل اثرها الجذمور بفعل هذه المجالات بفعل التشابك الفني لاداء الممثل ما بين البعد المسرحي والسينمائي الذي تأثت فيه الفضاء الجمالي وفق تشكيلات بصرية لاجساد الممثلين وعبر منظومات لغوية تعددية متشابكة. تلقتي بغناء اوبرالي وبفعل وانفعال حركي ادائي يسحب المتلقي نحو تحليل وتفسير (الجذمور) وفق اسلوب (ما بعد الدرامي) الذي نظر له الباحث المسرحي الالماني (هانز تيس ليمان) والذي غالباً ما يرتبط عمل (فرانك كاستورف) بهذا المسرح نتيجة عروضه المسرحية الجذمورية الذي لا يركز فيها على الدراما بل يسعى لتطوير (أداءات تعددية جذمورية) يتم فيها وضع نص الاداء عبر خاصية الصيرور الشاذة والاداء غير المنظم. (ليمان، 2006، الصفحات 46-47) واداء صوتي لحوارات والفاظ مختلفة متعايشة تشكل نظاماً او تجمعات مفتوحة قادرة على التحول لتعبر عن معاني وعلاقات خارجية داخل كيانات تعددية وفق خاصية الجذمور الشبكية التي يربط فيها (كاستورف) نصوص مختلفة لبت معاني جذمورية تترشح عبر هابريالية صورية متطرفة ومُهولة يتفاعل معها الممثل أدائياً عبر صوته وغناؤه الاوبرالي وجسده وحركاته في مستويات مختلفة لخلق منتج ابداعي يعتمد التجميع لنصوص مسرحية مختلفة، تفرض على الممثل أداءً جذمورياً خرائطياً يدعم النهايات المفتوحة متعددة الاتجاهات، والتي تسير في خطوط مختلفة تلتقي تارة وتنقطع تارة اخرى.

ففي عرض (سيغفريد) - الذي عُرض في دار الأوبرا الألمانية ضمن مهرجان بايروييت في عام 2016 - يتجلى (الجذمور) عبر تعددية شبكية لأداء وغناء الممثل الالماني (ستيفان فينكي) مع الممثلة الألمانية (كاثرين فوستر) عبر غناء الأوبرا الذي أصبح سمعة تواصلية بارزة في هذا العرض. (كاستورف، 2022) فضلاً عن أداء التمثيل الصامت للممثل الالماني (اندراس كونراد) الذي شكل محور أساسي في تبلور صور الجذمور نتيجة انتقاله الخطي الهارب عبر نقاط بيئية متعددة للممثلين الآخرين، اللذين شكلا سمع جذمورية لحالة التواصل والانفصال مع المؤدي الصامت ، الذي تمظهر الجذمور من خلال حركاته الإيمائية وإشارات رأسه ويديه التي تنفجر بانفعال فوضوي لتهرب بحركة تنافرية يتشكل أثرها عقد فرعية في بيئة المطبخ الذي شكل

نقطة تواصل للممثلين الثلاثة وشكل شبكة جزمورية دالة على معاني العبودية والاستملاك والاستهلاك الذي تعيشه الشخصية المستعبدة والتي تشوهت ملامحها بقصدية سيمولاكزية تأسس لبلورة جزمورية تسامت بفعل أداء الممثلين مع الشخصية الصامتة.

ومن (إيطاليا) اشتغل الممثل والمخرج المسرحي العالمي الايطالي (روميو كاستلوجي 1960-) على توظيف مفاهيم فلسفية وطروحات تجريبية شملت أداء الممثلين وسينوغرافيا العرض، لتصبح قادرة على مواكبة الزمن وتحولاته السريعة، عبر تنوع جزموري تصدر رغباته الجمالية وتوضع في اغلب عروضه المسرحية التي اتسمت بسمة المعاصرة ومستويات الاشتغال وفوضى الترتيبات، وفق خاصية التعقيد والاتصال والقطيعة الجزمورية التي تمظهرت في أداء ممثلية وبثت معاني بوليسيمية متشابكة ومفتوحة القراءات والتأويلات، " حيث تجد وتلمس بمجرد مشاهدتك لأحد أعماله المسرحية سمعة المعاصرة حاضرة وبقوة بل امتزجت بأغلب أعماله المسرحية فنون متعددة لتحقيق التأثير الكلي على الرغم من ان أعماله تعد فناً بصرياً معقداً وغنياً على مستوى الرؤية ولهذا السبب يعده النقاد في أوروبا من المخرجين القلائل الذين سعوا وحققوا وطورا وابتكروا لغة ذات مفهوم جديد ومعاصر على مستوى صناعة وانجاز وقراءة العرض المسرحي". (البيلي، 2018)

استخدم (كاستلوجي) الرؤية والكشف البصري لجسد المؤدي الذي أصبح مادة درامية تبلورت من خلاله صوراً جزمورية خلقت مجموعة من الجماليات التي ترفض سمة المحاكاة وتنطلق من الوسط في اختيار الممثلين وأسلوب أدائهم ، فهو لا يختار ممثلين محترفين ولا يهتم بالممثلين المبتدئين أو الهواة بل يختار " المعاقين أو المرضى أو الذين يتجاوزون المعايير أو (المختلفين) هي مؤهلات تستخدم بسهولة على هامش الجماليات المعيارية في عصرهم (...) يتم إعطاء الأجساد غير المألوفة أدوارا كاريكاتورية في معارضة هذا النوع من المسرح ، إذ يقترح رميو كاستيلوتشي مسرحاً لا يكون فيه الجسد بمثابة حضور هامشي، ويتم التعامل معه على انه مادة دراماتوجية تتسم بخواص جزمورية متعددة المعاني والدلالات". (باباليكسيو، 2011، صفحة 75)

ففي عرض (اهلاً يا فتاة) الذي عرض عام 2007 على مسرح (ماكجواير) الساعة 7 مساءً وبتذكرة قيمتها 35 دولاراً ، وهنا يترشح (الجذمور) من خلال عرض مسرحي غير تقليدي تسامى بأداء الممثلة الايطالية (سليفيا كوستا) التي اتسمت بأداء جزموري لمشهد درامي غامض ومتعدد المعاني ، يمثل ولادة فتاة جميلة من مزيج جيلاتيني سيال، لونه ابيض ساهمت الإضاءة بتغيير لونه وتعدد معانيه التي بثت عبر

جسد الفتاة العارية التي تنسلخ من رحم جيلاتيوني وتنفصل عنه لتتصل بحياة جديدة أخرى مضادة ومتنافرة ومتعددة الاتجاهات والأهداف عبر نقاط خروج (الرحم) ونقاط دخول (مكان واقعي غامض) تمثل بأدائها الحركي البطيء المعبر عن أصداء بصرية متعددة الأفكار والقراءات". (كاستولوجي، عرض (اهلاً يا فتاة)، 2020)

ومن (بلجيكا) قدم الممثل والمخرج المسرحي ومصمم الرقصات البلجيكي (جان فابر 1958-) الذي يعد من أكثر الشخصيات الفنية إبداعاً في ساحة الفن المعاصر الدولي، وهو يعد فناناً شاملاً يجمع بين الفنون التشكيلية والأدائية وعلوم الحشرات التي يستتلهل منها أفكاراً لأعماله الفنية ، أحدث قطيعة مع تقاليد المسرح المعاصر من خلال تقديم مفهوم (الأداء في الوقت الحقيقي) والذي يُطلق عليه أحياناً (المنشأ الحية) واستكشاف الاحتمالات الجذمورية كوسيلة لإحياء المسرح والرقص، فقد اعتمد (فابر) على التقانة البصرية ذات الخصائص الجذمورية المرتبطة بالحيوانات والرموز والزخارف التي تتشكل بصورٍ جمالية بأجساد الممثلين المسرحيين الذين أصبحوا حقل تجارب لإبداعات وإرهاصات (فابر)، " نظراً لفضوله بطبيعته، وتأثره بالأبحاث التي أجراها عالم الحشرات (جان هنري فابر) (1823-1915)، أصبح جان فابر مفتوناً بعالم الحشرات والمخلوقات الأخرى التي تعيش في بيئة نباتية ذات خصائص جذمورية (...) بدأ في استكشاف طرق دمج الجسم البشري في أبحاثه. كانت عروضه وأفعاله الخاصة، منذ عام 1976 حتى الوقت الحاضر، ضرورية لرحلته الفنية. توجد لغة (جان فابر) البصرية داخل عالم تعددي غريب، عالم يسكنه أجساد تحدد الوجود الطبيعي من خلال عمل توازن وسطي دائم على الخط الرفيع ما بين الحياة والموت". (كونينك، 2022) ويراهها الباحث سمات جذمورية تستند إلى التحول والتفاعل المستمر بين الحيوان والإنسان، والإنسان والحيوان عبر سيل من الفوضى والاتصال والانفصال مع وفرة جمالية جذمورية من الترابط والتنافر المتباين الظهور بصرياً وبأجساد الممثلين وحركاتهم وتشكيلاتهم وزحفهم على خشبة المسرح ، التي تبت من خلالها معاني روحية ونفسية تعبر عن عالم (فابر) الجذموري داخل عروضه المسرحية، والمتمثل بأداء ممثليه ذات الصبغة الجمالية المتداخلة والمتنوعة.

ففي عرض (جبل اوليمبوس) عام 2015 ، من تأليف وإخراج (جان فابر)، مدة العرض هي (24 ساعة)، وهو عبارة عن سيل من الأداء الجذموري الفوضوي التعددي الانفجاري لـ (24 راقص) يتطفلون برقصاتهم الجذمورية على ثمان منصات موضوعة على خشبة المسرح (فابر، 2015)، ويرقصون بفوضى وعيب هارب من كل حدود أو تقييد ، مع أنغام من الموسيقى الصاخبة التي ترتعش معها أجساد

الراقصين عبر ثنائيات نقطية اتصالية لراقصين اثنين يثنان عبر أدائهما الجذموري معاني جنسية عبثية من خلال (الجنون / اليوفوريا) لأجساد شبه عارية ملطخة بألوان متنوعة تتحرك بحرية عشوائية زحفاً وركضاً وقفزاً بخطوط متعرجة ومنحنية ومستديرة، وعبر اضطراب وهستريا وإفراط هبريالي مبالغ فيه لوضعيات جنسية يكررها الراقصين ليبثوا من خلالها صوراً عن الاستهلاك الجسدي في الواقع المعاصر الذي تعيشه فئة الشباب بمرح سيمولاكري أي يفقد فيه المؤدي فكره العقلي ويرتبط باتصال علائقي جذموري مع أجساد وعقول شبكة جذمورية أخرى تتيح للآخر هروباً سطحياً فوضوياً جذمورياً متعدد الاتجاهات، من خلال المغامرة في أسلوب الحركة وتموضع الجسم وترابط أداء المجموعة مع بعضها.

المبحث الثالث : اشتغالات الجذمور في أداء الممثل المسرحي العربي.

أما في (المسرح العربي) تجلّى (الجذمور) عبر تطبيقات أوسع وأشمل من استعمالاته داخل عمله الفلسفي معبرة بذلك عن شمولية سمعصرية تخطت حدود التيقن والتحديد، وفاضت بالتعددية والتعقيد والأبعاد المتعددة التي تظهت عبر أداء الممثل المسرحي العربي، بصوت متنوع وحركات فوضوية، وتشكيلات كايوسية، وملامح توحى بخاصية الترابط الفعلي والانفعالي لأداء الممثل المتسامي مع تعالقات الدخول والخروج والتواصل والانفصال والتطفل، لبث خطاب فكري فني جمالي متنوع. ففي (الأردن) تجلّى (الجذمور) عبر طابع تجريبي ابتعد عن التقليد والسائد والمتكرر من الأفكار الفنية والجمالية في خطاب العرض المسرحي، وهذا ما بات واضحاً في عروض الممثل والمخرج الفلسطيني – الأردني (حكيم حرب 1966 -) الذي شارك بعروضه المسرحية ذات الصفة التجريبية الجذمورية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ومهرجان سوسة الدولي، ومهرجان أيام قرطاج المسرحية، نتيجة لما تنسم به عروضه المسرحية من أداء ممثلين مسرحيين ترتبط وتتواشج وتتواصل أدائهم مع البيئة الشبكية الجذمورية التي تُعرض فيها المسرحية فقد " تميزت عروضه بطبيعتها التركيبية والتحويلية التي تتبلور في هياكل متعددة ". (ناجي، 2019، صفحة 172) تساهم بتفعيل أداء يتمظهر من خلاله الجذمور ويبت في أمان شبكية متعددة تتيح للممثل تفعيل خاصية الاتصال والانفصال المتكررة ، فقد " قدم عروضه في المقاهي والمراكب والشواطئ والساحات العامة وكان يبحث عن مسرح الدهشة أو مسرح يساعد المتفرج على استعادة القدرة على الدهشة وإن يحطم لديه فكرة اعتياد الأشياء. "(الريموني، 2011، صفحة 96). الذي أصبح اقتراح جمالي أسس لحالة العناق مع المكان وتاريخه وفلسفته تماشياً مع أهداف ومتبنيات (مسرح

الرحالة)، الذي قدم أداءات تمثيلية في فضاءات عامة تعاطت بشكل كبير مع مفهوم (الجمزور) الذي تميز بعلاقات شبكية ثابتة ترشحت عبر أصوات الممثلين وحركاتهم وتشكيلاتهم الجسدية في فضاءات مغايرة غادرت العلبة واتخذت من الوسط الثقافي طريقاً أدائياً وفكرياً لها عبر انتفاء البداية وانفتاح النهاية.

ففي (الجزائر) حاول المسرحيون العرب البحث عن طرق فنية وأدائية مغايرة تشغل على تفعيل (الجمزور) من خلال تجريب أدائي يندرج ضمن أشكال وأنماط التداول الثقافي ببعده الوسطي ذا النهايات المفتوحة متعددة الاتجاهات التي تسير في خط معين وبزمن معين ثم يختلف نسق الخط وتشكله في زمن آخر مختلف أيضاً عن الزمن الثابت الأصل ، وهذا ما تجلّى في عرض (جي بي اس) عام 2019 للممثل والمخرج المسرحي الجزائري (محمد شرشال 1964-) الذي فاز بجائزة أفضل عمل مسرحي في مهرجان المسرح العربي المقام في الأردن في عام 2020- وقد حضى الباحث بمشاهدة حية لهذا العرض - والذي تناول فيه المخرج جمزور الإنسان المعاصر وتوتره المتنامي وتطفله وانخراطه الفعلي والانفعالي في اتجاهات عدة تمظهرت عبر أداء أكثر من ستة ممثلين مسرحيين جسدوا الفوضوية والتوهان والتطفل المستمر، الذي انتج حالة من الضياع الكلي بين الأفكار والمبادئ والزمن، عبر تعددية الانتظار ونقاط التواصل والانفصال الجمزوري بين الماضي والحاضر دون الوصول إلى خط شبكي يشترك مع الإنسان نفسياً واجتماعياً ويترشح منه (تفكير جمزوري) ساهم الممثلين بتمظهره وتبلوره؛ من خلال صور عن حالات المسخ الإنساني الذي يتمزق وينفجر ويفقد حقيقته ويقينه ويرتمي في بيئة وسطية ما بين حالة التشويه وانتفاء الأصل وتعدد المسوخ ، عبر أفعال أدائية ترشحت من خلالها " ملامح الجمزور المذكورة- الروابط، وعدم التجانس والتجمّعات وتعدّد الاتجاهات، وتعدد المداخل، والصيرورة- تخلق تركيبة كاملة من التعددية تتضمن نمطاً من التداعي الخلاق الذي يستعمل مفهوم الجمزور باعتباره مضاداً عملياً للنمط المراتبي للهيكل الشجرية، ويتفق في روحه مع ضروب المسائل النظرية والاجتماعية والثقافية والسياسية". (يفنج، 2017، صفحة 168) فضلاً عن أفعال أدائية جمزورية تمظهرت بالحركة والإيماءة والتواصل العلائقي مع تنامي فاعلية الرقص وتكراره الفوضوي الهستيري في فضاء العرض المسرحي. والذي يصفه (عواد علي) بأنه نوع من الأداء التجريبي متعدد المعاني الجمزورية التي تخطت حدود التتميط وضربت جميع السلطات وأنشأت روابط بين المنظومات النفسية والفكرية والاجتماعية عبر سيل من المسخ والهدر والمتنامي بفعل الانتظار. (علي، 2020)

ففي **(العراق)** قُدمت تجارب مسرحية عراقية فيها صفات وخصائص جذمورية على مستوى التأليف والإخراج وأداء الممثل ، ونذكر هنا تجربة المخرج العراقي (صلاح القصب 1945-) في (مسرح الصورة) الذي قدم عروض مسرحية اتسمت بتعدد الصور الجذمورية التي تميزت بأداء الممثلين الفردي والثنائي والجماعي، والتي بنيت من خلالها علامات متشابهة للحركة والإيماءة والتشكيلات الجسدية ذات الصبغة الجذمورية التي تتمظهر بأداء الممثل المسرحي ، فالممثل في (مسرح الصورة) طاقة جذمورية تعددية تتسم بالفوضى الاتصالية التي تعم في فضاء العرض المسرحي. "فالممثل إذن يشفر الفضاء بمعطيات حركية وانتقالات نحتية، أنها شفرة تحتوي على حركة شخوص تبحث عن حقيقة وجودها الضائعة، عبثية مرة، الشخصية تحمل الممثل والممثل يحمل الشخصية، تندمج الملامح لتنتج كياناً نحتياً متحركاً يبيت العلامات بأنماطها الرمزية، والاشاربية، والماورائية." (القصب، 2003، صفحة 45) التي تساهم بتفعيل إيقاع صوري جذموري لعلاقات شبكية تعددية تتفصل وتتصل عبر نقاط ثقافية ونفسية لتشكل حالة صورية تنشط في الأجساد البلاستيكية ثم تتصل مرة أخرى وفق تكرار صوري للصوت والحركة والجسد الجذموري ، وهذا ما تجلى في عرض (الحلم الضوئي) الذي تشارك فيه (صلاح القصب) الإخراج مع (شفيق المهدي) وتم تقديمه في كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، ليبت من خلاله صورا جذمورية شكلت خطاباً جمالياً متسامياً في (مسرح الصورة) تميزت بـ"بخطاب الحركة، والتكوين، والهمهمة، والصرخة، والتأوه ... وعدم ترابط الأفعال وتقاطع حلقاتها باستخدام أسلوب الهدم والبناء المتكرر للفعل أو الحافز الواحد." (القصب، 2003، صفحة 270) الذي أضفى جواً جمالياً فاضت فيه الصور الجذمورية ذات الدلالات والمدلولات اللغوية والنفسية والاجتماعية التي أصبحت علامة كبرى للوجود الإنساني القلق والمشتت والمتطفل بعلاقاته الثقافية والتواصلية مع الآخر، والتي اجتهد الممثل في تفعيلها وتساميتها عبر سيولة الروابط القديمة والجديدة التي خلقت تجمعاً تشكيمياً جذمورياً مفتوحاً.

وقد نال (مفهوم الجذمور) مساحة فكرية وجمالية واسعة الحضور في فرقة **(مسرح المستحيل)** التي تضم ممثلين وممثلات من دول عربية وعالمية متعددة كالممثلة التونسية (ثرثيا بوغانمي) التي اتسمت بأداء يشغل وفق المفاهيم الجذمورية التي ظهرت في مرونتها الجسدية وهروبها أطرافها بكل الاتجاهات ، والممثلان العراقيان (محمد عمر) و(ماجد درندش) الفاعلان في هذه الفرقة التي يديرها المخرج والممثل والكوريوغراف العراقي **(انس عبد الصمد 1974-)** الذي نجح في توظيف معاني الجذمور عبر مدونات سمعية بصرية تتمظهر بتعددية حركة أداء الممثل وتشكلاته

الجسدية وإيماءاته وصمته المعبر عن ثقافات محبوسة ومهجنة ومدججة، تسامت بوضوح صوري جذموري كبير في عرض (توبيخ) الذي قدم لأول مرة على خشبة المسرح الوطني في (العراق/بغداد) عام 2013؛ وكذلك عُرض في الجزائر وتونس وتركيا، وقد تجلى (الجذمور) عبر نقاط الترابط والتنافر التي تمظهرت بأداء الممثلين في فضاءات شبكية متداخلة ومتعددة، بثت معاني الرضوخ والاستنساخ والاستعباد، عبر تعددية ثقافية سلطت الضوء على فوضى جسدية وفكرية سادت في مدارج الثقافة المعاصرة، وأصبحت وسطاً ووسيطاً للتعدد النقطي الجذموري عبر حشرات كـ(الذباب) الذي انتج علامات جذمورية ذات صبغة هيربالية اتسمت بفاعلية الرقص الإيقاعي أو الآلي المتكرر ما بين المؤدي والمؤدية، " وفي الوقت ذاته تؤشر تلك الجملة الأدائية الصورية على التفكير (الجذموري) المغلق داخل المجتمعات (...). تطرحها الأجساد المؤدية صوب نقطة التلقي، لتشارك تلك النقطة ذهنياً وبطريقة استفزازية الحدث في محاولة منها، وعبر تلك التلوحة الاستعارية، لتصحيح مسار الرؤية البشرية والتأكيد على ضرورة قراءة الأشياء بطريقة تتخلى عن التقليد الأعمى لتراتيبات العرف والتأريخ." (جهاد، 2024، صفحة 184)

ووفقاً لما سبق يرى الباحث ان (الجذمور) شكل نظاماً جديداً ألغى ما سبقه من الأنظمة الأدائية التي سادت في بعض العروض المسرحية، مما أدى إلى سيادة حالة الأفقي محل العمودي وسيادة الوسطي محل الطرفي، عبر سيل من التطفل الحركي والصوتي والجسدي الذي خرج من دائرة التصنيف والتحديد وتسامى بفيض الأداء التمثيلي المتحرر والمتعدد فكراً ولغةً ومنظومة أدائية، يتوجه نحوها الفكر بصوت واحدٍ تطفلي وسطي فوضوي للمتعدد الذي يتوفر على عدد وافر من الأصوات والخطوط الهاربة من التقييد والتحديد، والتي تبلورت في عروض مسرحية عالمية وعربية امتازت بالتنوع الجمالي الجذموري الوافر بالمعاني والدلالات الفكرية والاجتماعية والعولمية والثقافية المتعددة الاتجاهات والمداخل والمخارج والترابط الشبكي.

مؤشرات الإطار النظري

1. يمثل (الجذمور) صورة العالم الذي لا يحكمه قانون، ولا تسيطر عليه فكرة كلية شمولية، عالم متعدد اللغات واللهجات، تظهر صوره عبر أداء الممثل (الصوتي، الحركي، والجسدي) للشخصية الدرامية التائهة والهاربة من القيود والحدود، ودائمة الحركة بخطوط وسطية تنحو بسرعة نحو الأطراف.
2. تشمل (فكرة الجذمور) على تطبيقات واسعة تقاوم الاختزالية وتتبنى النزعة الكلية من خلال التركيز على التعددية والتعقيد والأبعاد المتعددة وفوضى الترتيبات –

- التي تسود الثقافة المعاصرة – والتي تظهر في حركة المؤدي ونبرة وإيقاع صوته وتعبيره وتشكيله الجسدي.
3. تتمظهر (الحركة الجذمورية) في أداء الممثل المسرحي من فعل البحث في الوسط والترابط والتنافر والرسم الخرائطي والقطيعة غير الدالة تارة، وعبر حالات الدخول والخروج (زحفاً – ركضاً – جرياً – قفزاً) المتعددة وغير الهرمية لفعل وانفعال التبعر والانتشار التي لا بداية لها ولا نهاية تارة أخرى.
4. يترشح (الصوت الجذموري) في أداء الممثل المسرحي من ترابط وانفصال وتشابك أصوات المؤدين عبر سرديات حوارية هاربة تُشكل عُقد فرعية تنتج شبكات وعلامات نسيجية مترابطة ومتنافرة مع أصوات جذمورية أخرى تتمظهر بـ(الغناء، الصراخ، شدة تدفق الصوت وانقطاعه وانزياحه، إيقاع صوتي مستقيم وفوضوي جانح وجامح وهائج).
5. يتسامى ظهور (الجذمور) في أفضية مكانية أفقية تقتزن باللامبالاة والفكاهة السردية الماجنة المتمظهرة برقصات المؤدي (التعبيرية، الدرامية، اليوفورية "النشوة"، الجنسية).
6. يشير (الجذمور) إلى صورة (الفكر الإنساني) المرتبطة بعالم (المركز) و(الهامش) و(الكلي) و(الجزئي) ومعانيها البوليسيمية المتمظهرة عبر الجسد المؤدي / المؤدية (الثقافي، الاستهلاكي، الشهواني، التحرري، جسد مُضخَّم، جسد مُقَرَّم).
7. يتسم (الجذمور) بعلاقات تواصلية التلقائية سيالة بلا توقف بين ثقافات وأفكار واديان وقيم وفنون، يقيم من خلالها نظاماً جديداً يلغي ما سبقه من الأنظمة العمودي وينتشي بالأنظمة والحالات الأفقية التي يتبنى المؤدي إظهارها بحركات أطرافه وملامح وجهه وتموضعه وتركيبه الجسدي وصراعه الفعلي واللحظي مع الممثلين الآخرين بمنظوماتهم الفكرية والنفسية والاجتماعية الغائرة.
8. يساهم (الخيال، اليوتوبيا) في بلورة أداء جذموري يتشكل من (الفعل إلى التمثيل) الجسدي البيولوجي والفسولوجي لشخصيات درامية ذات أفكار جذمورية تُعجُّ بحالات (التوتر، التنافر، التطفل، الهروب الفكري، التحول النسقي والسياقي والقيمي، الحرية العشوائية).
9. ينتشر (الجذمور) عبر مساحات فكرية متاحة تتخللها شقوق واضطرابات وثغرات معرفية متجددة ومتدفقة بحوارات الممثل وحركته المتنوعة وتواشجه وتماهيه مع عناصر العرض المسرحي لتشكل نقاط تواصل وخطوط هروب تشكل (صوت واحد للمتعدد الذي يتوفر على آلاف الأصوات).

10. يتميز (الجزمور) بـ(الكثرة – التكاثر – التدفق – السيولة – فواعل متعددة تنمو وتنتشر بصيغة عشوائية – الترابط والتناثر – التمزق والانفجار) التي تظهر بصور بوليسيمية في حركات المؤدين وإيقاعاتهم الصوتية المتباينة للغات ولهجات متعددة، وتشكيلاتهم الجسدي وتداخلهم الأدائي الأفقي المتمرحل مع المؤدين الآخرين.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث العروض المسرحية العربية التي شاركت في مهرجان بغداد الدولي في دورته الثانية عام 2021 ودورته الثالثة عام 2022 ، وحُدِّدَت بـ(26) عرض مسرحي عربي قُيِّمَت على مسارح العاصمة العراقية بغداد.

ثانياً : عينة البحث

تم تحديد عينة البحث التي اشتملت على (3) عروض مسرحية عربية من مجموع العروض المسرحية التي شكلت مجتمع البحث ، وقد تم اختيارها بشكل قصدي وفقاً للمسوغات الآتية:

1. تسنى للباحث مشاهدة العروض المسرحية الثلاثة مشاهدة (حية /مباشرة) في مسارح العاصمة بغداد، والتقى الباحث مع المخرجين والمؤدين المسرحيين وأجرى حوارات مكثفة معهم بعد انتهاء العرض المسرحي.
2. تنسجم العروض المختارة للتحليل مع موضوع البحث الحالي بصورة بآطره وأبعاده المفاهيمية، فضلاً عن توافقه مع متطلبات الهدف العام للبحث.
3. تنوع أداء الممثل مع تقانة الإخراج وسينوغرافيا العرض التي ساهمت في تغطية سمات وخصائص الجزمور وظهورها بشكل لافت في أداء الممثلين والممثلات .

جدول يبين عينة البحث

ت	العرض المسرحي	المؤلف/المعد	الإخراج	الدولة العربية	مكان العرض	السنة
1	أمكنة اسماعيل	هوشناك وزيري	إبراهيم حنون	العراق	مسرح الرافدين	2021
2	ليلة الانحوتة	أياد	أياد	الأردن	مسرح	2021

	الرافدين		الريموني	الريموني		
2022	المسرح الوطني	المغرب	ايمن ناسور	فريق العمل	شاطارا	3

ثالثاً : أداة البحث

اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث، بعد تقديمها إلى أساتذة خبراء بلقب (أستاذ دكتور) اختصاص فنون مسرحية / تمثيل في كليات الفنون الجميلة بجامعة بغداد وبابل والبصرة والموصل، وتم تعديل المؤشر (1) و(3) و(5) ودمج مؤشران اثنان وحذف مؤشر واحد، وقد ظهرت المؤشرات في صيغتها النهائية الموجود حالياً في نهاية الفصل الثاني من البحث.

رابعاً : منهج البحث : اعتمد الباحث (المنهج الوصفي) وفقاً لطبيعة ومضامين وخصائص موضوع البحث الحالي.

خامساً : تحليل العينة .. نموذج رقم (1)

عرض مسرحية (أمكنة إسماعيل) تأليف : هوشنك وزيري

إخراج : إبراهيم حنون / (العراق) عرضت في بغداد/ مسرح الرافدين،
سنة 2021

تمثيل : رائد محسن .. بدور (إسماعيل) ، ميلاد سري .. بدور (ابنة الطبيب) ، باسل شبيب .. بدور (الطبيب).

تحليل العرض المسرحي:

تتشكل مع بداية العرض المسرحي صور بوليسيمية متنوعة بأجساد شبه عارية، لمجموعة من الممثلين الذين يقومون بشنق مؤدي شبه عارٍ شهد التعذيب والتنكيل النفسي والجسدي، يُشنق في وسط فضاء العرض المليء بالعمّة والرهبّة والخوف من أداء المجموعة التي ترسم خطوطاً أفقية تجنح نحو الأطراف لتعبر عن حالة الموت بشكله المادي والمعنوي؛ إماتة العقل بصورة قصدية سعياً لتخليص العقل من السلطات المميّنة التي يشهدها الواقع العراقي قبل عام 2003 وما بعده، وهنا تكمن حالة التبلور الجذموري التي تتمظهر بأداء الممثل (رائد محسن) في أدائه لشخصية (إسماعيل) التي تتبنى (الفكر الجذموري) عبر فوضى عقلية مشوشة ومضطربة وسائلة ينتقل فيها المؤدي (رائد محسن) بخطوط حركية أفقية نحو ارتباطات شبكية تؤسس لعملية ولادة

عقلية جديدة (حالة الجنون) التي تتشكل من أجساد الممثلين وتكرارهم الحركي وتداخلهم الجسدي مع (رائد محسن) الذي يبيت صور الخراب والدمار الإنساني المرتبطة بالمركز (سلطات قهرية هادمة) تلاحقه باستمرار، والهامش (عقول إنسانية مسالمة) تجسدت بشخصية (إسماعيل) الذي اختلطت عليها الأزمنة والأمكنة والأسماء وبات يسلك سلوكاً جزمورياً باتجاهات (كلية متعددة) و(جزئية معقدة) تشهد حالات عدة من التيه والغموض والاشتباه باسمه وعنوان بيه وذكرياته. وهذا يتفق مع المؤشر رقم (6).

ففي الدقيقة (3 إلى 14) يؤكد الطبيب الذي أدى دوره الممثل العراقي (باسل شبيب)، يؤكد بان (إسماعيل) يمثل دور المجنون وانه ليس بمجنون، ويؤكد بسرده الحوار ان (إسماعيل) سلك سلوكاً فوضوياً هائجاً خارج عن السيطرة ترشح عنه (أصوات جزمورية) حادة ومخيفة (صراخ عالٍ، أصوات غريبة متداخلة، صوت بكاء وعويل، أصوات نساء ورجال تنن من العذاب)، يرتبط معها (إسماعيل) ويشكل من خلالها شبكات إعلامية جزمورية يرسل من خلالها برقيات استغاثة كبرى؛ فيؤكد للطبيب: (أسمعت هذا؟، صوت بكاء احدهم وروحه تخرج أمام عينيه)، وهذه الأصوات شكلت حالة تواصل خطي نقطي انطلق فيها (رائد محسن) باتجاه أفقي عبر عن (الاستهلاك، ثقافة جنونية مشتركة، ثقافة مضادة، تفكيك عقل الإنسان) التي انتجت علامات نسيجية مترابطة مع أصوات معذبة غائبة؛ ولكن تأثيرها الجزموري حاضر دائماً في عقل (إسماعيل) الذي يتصارع ما بين الداخل والخارج بأفعاله الجزمورية الجانحة نحو الجنون، التي تتمظهر بصراخه وعويله وسأمه الكبير من (زوجته وأطفاله وامه) الذين تركهم وارتبط بشبكة جزمورية أخرى مع المجانين، بادعائه الجنون والعودة إلى بينته الجزمورية التي يتواصل منها مع شخصيات مجهولة يشاهدها في خيالاته الوهمية، ويتحاور معها بسرده حوار متنوعة ما بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية العراقية التي يعبر من خلالها عن مثول حقيقي (للجزمور) يمثل صورة العالم الذي لا يحكمه قانون ولا يسيطر عليه طبيب ولا تنفعه الأدوية، عالم الشتات المفعم بالاداءات الجزمورية الصوتية والحركية والجسدية التي أرهقت وأتعبت من التعذيب والتكيل، فسلكت طريقا العزلة في أمكنة متداخلة يملأها التشاؤم ويكسوها الظلام، ويغلفها الزيف والتفكك الذي اجبر (إسماعيل) على القطيعة مع الخارج والاتصال الجزموري مع المجهول، الذي تمظهر بوتيرة أدائية سريعة للصوت والحركة والسرد الحوارى المنتج للأفعال الجزمورية المغايرة وغير المتجانسة وغير المماثلة التي يؤديها (رائد محسن) في فضاء جدلي مستمر ما بينه وبين (الطبيب)، كما في الحوار التالي: (الطبيب: لست مجنوناً لست مجنوناً يا إسماعيل لست مجنوناً. إسماعيل : أنا مجنون

يا دكتور والمجانين لا يخافون. الدقيقة (9:00). ثم يتكرر ظهور (الاصوات الجذمورية) من جديد ويتشكل تواصل شبكي نقطي آخر، يُجبرُ (إسماعيل) من خلالها على التواصل والتفاعل فكرياً ونفسياً معها، فيضرب الممثل (رائد محسن) على رأسه مرات عدة ويدور هائجاً على خشبة المسرح، ويؤكد بحواره بان (الفكر الجذموري) يتناسل ويتوالد في رأسه، وان عقله يئن من الذبذبات الالكترونية التي يستقبلها من عالم الجنون ويبثها بحركته وانفعالاته وملامح وجهة إلى (الطبيب)، فهو يقاوم بذلك الاختزالية بفوضى جنونية كلية يركز فيها على تعددية الحركة والتعقيد الحواري ونبرة صوته وتعبيره الهيجاني المستمر على الدوام. وهذا يتفق مع مؤشر رقم (2) و(3) و(4).

أما في الدقيقة (16 إلى 23) يتبلور (الجذمور الجنسي) عبر رغبة جنسية جامعة تتمظهر بأداء (رائد محسن) الذي يغازل الممرضة -التي قامت بأداء دورها الممثلة (ميلاد سري) - فيتحسس بأنامله شفاهها ويطلب منها (قبلة) ويقبلها على الأرض ويحاول انتزاع القبلة منها بالقوة ، وهنا تتبلور حالة التعددية في فروع مختلفة يسلكها (إسماعيل) من اجل إطفاء شهوته الجامحة بعلاقات تواصلية جذمورية سيالة ارتبطت ب(الجنس، والمركزية الفالوسية، الحرمان، واليوتوبيا الشهوية) والتي كسر فيها أداء (رائد محسن) حالة التمايز بين (الجنس كبناء ثقافي) و(الجنس كمسألة بيولوجية) ، وبُثَّ كخطاب ثقافي جذموري يتمظهر عبر جسد المؤدي ودافعيته الكبيرة اتجاه جسد المؤدية وهروبها المستمر الذي اقام به المؤديان نظاماً جنسانياً جديداً يركز على التناسج والترابط ما بين الذاكرة واللحظة الآنية في تجسيد الفعل الحركي، بدافع الرغبة (إسماعيل) والهروب منها (الممرضة). كما في حوار رائد محسن الآتي: **(العشاق والأحبة يقبل بعضهم عن طريق الأفواه والشفاه والألسن حتى يتلبسوا وجه بعضهم البعض ، قبليني وستعرفين)**، الدقيقة (16:30). ثم تزداد فاعلية التبلور الجذموري بإجبار إسماعيل الممرضة على الزواج منه؛ كنوع اتصالي تواصلية شبكي تؤسس به الشخصية شبكتها الجذمورية عن طريق الزواج وتكوين التقاء نقطي ينطلق من خلاله إسماعيل حول فضاءات أخرى تتمظهر عبر السرد الحواري والاحتكاك الجسدي والتقبيل، وفيض علاماتي انبرى بملامح الوجد للمؤديين معاً وتموضعهما الجسدي وصراعهما العقلي والنفسي الذي يزداد فاعلية بفعل خلع الملابس البيضاء التي ترتديها الممثلة (ميلاد سري) والتي شكلت نقطة تحول درامية في مساء أحداث العرض المسرحي ، تحولت فيها الممثلة من شخصية الممرضة إلى (زوجة إسماعيل) وتشكل أثرها فعل جذموري آخر تمظهر بالسرد الحواري لكلا المؤديين اللذان انتقلا من (الفعل إلى التمثيل) الجسدي البيولوجي والفسولوجي لشخصيات درامية ذات أفكار

وأفعال وانفعالات جذمورية عاشت حالات (التوتر، والتنافر) ما بين الداخل والخارج، وانتقلت عبر بيئات متعددة (المستشفى، البيت، أمكنة غرائبية متخيلة) يرتبط معها الممثل (رائد محسن) بحركته المتنوعة وبجسده الثقافي واللائقافي، وبتعابير وجهه وارتدادات فعل الجنون وانتقاله عبر فضاءات الصمت والفوضى والهيجان، وعبر التحول النسقي والسياقي في لحظة ظهور (الأصوات الغريبة والمرعبة) مرة أخرى، والتي يتشكل فيها انقطاع واتصال جذموري متعدد الفروع والاتجاهات يعمق حالة الغموض والإبهام في فكر (إسماعيل) التطفلي والهروبي. (اسمعتي هذا الصوت؟، صوت الرعب، صوت الألم، هناك آخرون هنا، سمعت صوت صرخة وكان صاحبها عانى قروناً من أهوال الجحيم كلها في لحظة واحدة، تسائلت ما هو شكل الجحيم؟). الدقيقة (19:00). وهذا يتفق مع المؤشر رقم (7) و(8).

ففي الدقيقة (24 إلى 30) تتمظهر (الحركة الجذمورية) بفعل انفعالي نتج عن الخوف مفرط الذي يشعر به (إسماعيل) والذي تحول بأداء (رائد محسن) إلى شكل جذموري تداخل مع حركة الأطراف العليا والسفلى بتكرارية مستمرة تعبر عن الخوف من المجهول الذي يلاحق إسماعيل في كل الامكنة ويجبره على فعل الهروب عبر التطفل نحو مداخل متعددة يسير فيها (إسماعيل) بفعل أدائي مراوغ ومحير أصبح وسيلة إعلامية جذمورية تثبت صوراً عن الخراب والدمار والألم في الزمن الماضي قبل أحداث 2003 والزمن الحاضر الاحتلال الأمريكي عام 2003، وأصبح وسيلة إعلام بديلة لاختراق الحدود بين عالم العقل والجنون وخلق صوراً ذات روابط علامائية متسلسلة عن الصراعات الفكرية والعقلية والاجتماعية التي تمظهرت بأداء (رائد محسن) الجسدي في لحظة سقوطه وسط المسرح وارتعاشه الشديد بتكرارية الفعل والانفعال التي شكلت حالة (تمزق وانفجار) في نقطة (الخوف) من الماضي والحاضر والتي تحطمت في نقطة الالتقاء مع الشخصية المتحولة (المرمضة) وزوجة إسماعيل (ياسمين) التي تمظهرت بأداء (ميلاد سري) الحركي الداعم لخطوط التواصل القديمة التي يشهدها إسماعيل بفكره الجذموري ذات التواصل النقطي مع خطوط جديدة في المستشفى التي تجاور فيها أداء (رائد محسن) بصوته اللاهت والشجي والمديد بطبقة (القرار وجواب الجواب)، وبحركة الزحف نحو بقع ضوئية تشكل أمكنة يتواصل معها المؤدي وينطلق ركضاً وجرياً نحو أبواب المستشفى ليرسم خريطة جذمورية تفيض بالتبعثر والانتشار في فضاء المكان. وهذا يتفق مع مؤشر رقم (3).

وكذلك في الدقيقة (31 إلى 50) يعترف (الطبيب) بان (إسماعيل) ليس مجنوناً وأنه يدعي الجنون ويمثل دور المجنون ببراعة واقتدار، خوفاً من التعذيب داخل المعتقلات السياسية في زمن النظام السابق، ولكن (إسماعيل) ينقطع وينفصل عن فعله الجذموري مرة أخرى ويشير بحواره بأنه ليس معتقل سياسي وأنه تطفل على الطبيب وسار بخط جذموري متشاكل انتج حالة تواصل شبكية مع الطبيب والمجانين والمرضة داخل المستشفى، وعبر أدائه الجذموري عن قابلية اتصال وتعديل مستمر يمكن تمزيقها وقلبها وتكيفها حسب أي وضع فعلي وانفعالي وصوتي وحركي وجسدي يقوم به (رائد محسن)؛ الذي صُوِّرَ كخطاب فني وسياسي ونفسي وعصبي تم تشكيله بمعية الخصائص الجذمورية التي تبناها المؤدي (رائد محسن)، وبث من خلالها علامات بوليسيمية متعددة الفروع ومتنوعة الفواعل؛ عن الجنون والجموح والعقل والعقلانية والشطح الفكري والتخيلي، وقدرة العقل على ارتكاب جنون فضيع كنوع من الإبداع والتعدد والغيرية، التي تمظهرت بصراخ والفوضى والبحث المستمر عن نقاط تواصل واتصال شبكي يبدأ به (رائد محسن) تدفقه وسيولته وانتشاره العشوائي مع مجموعة المؤدين الذين ينفخون البالونات ويفجرونها قرب رأس إسماعيل ويصرخون بكلمات حوارية **(لا تخرج إلى الخارج يا إسماعيل)** ، فيكررون نفس الفعل ويضحكون بهستريا عالية يتشكل فيها (الجذمور) من جديد عن طريق (الخيال الوهمي) الذي يعيشه إسماعيل بحركته وسرده الحوار مع المجموعة التي تشكل حالة تبلور (الفكر الجذموري الالتباسي) بين حقيقة مثل المجموعة والوهم الذي يدعي تواجدها، والذي كشف عن توتر وتنافر وهروب تطفلي يخالف النسق والسياق، بحوار (رائد محسن) مع المجموعة أمام (المرضة) وهيجه وانفصاليه من جديد الذي يتمظهر بصوت (جواب الجواب) وخطابه الثائر مع المجموعة بان **(العالم مليء بالشياطين)**. وهذا يتفق مع مؤشر (8) و(10).

نموذج رقم (2)

عرض مسرحية (ليلة الانحوتة) تأليف/ إعداد : أياد الريموني

إخراج : أياد الريموني / (الأردن) عرضت في بغداد/المسرح الوطني،
سنة 2021

تمثيل : أياد الريموني .. بدور (الرجل)
ميس الزعبي .. بدور (المرأة)

تحليل العرض:

تتجلى صور (الجزمور) منذ اللحظات الأولى لبدء العرض المسرحي، عبر أداء الممثل (أياد الريموني) بدور (الزوج) والممثلة (ميس الزعبي) بدور (الزوجة) في بيئتين متضادتين باتت صوراً جذمورية للعالم الاجتماعي الذي لا يحكمه قانون قيمي وديني وأخلاقي، والذي يتمظهر بأداء الممثلين معاً وهما يدوران بتكرارية ملحّة حول شمعة ملابس مُعلق عليها باروكات بألوان مختلفة ومضرب تنس، وموضوع فوقها صندوق مربع الشكل مكتوب على أضلاعه الأربعة (كلمات جذمورية) ك (الطفل ، فتاة مضرب، خاروق، الزوج، الحازة) وهذه الكلمات لها أبعاد مفاهيمية تمثل بنية الخطاب الجذموري الذي يتبنى المؤديين تقديمه والتعبير عنه بحركتيهما الدائرية المستمرة حول تلك الكلمات، التي تمثل خطوطاً مستقيمة باتجاه أفقي لحياتهما المترنحة معاً ، فهما يتحركان بعكس اتجاه الحركة الأولى ويحددان معاً (الكلمة الجذمورية) ويؤسسان نقطة انطلاق أدائي جذموري من خلالها، في عالم شبكي متعدد الخطوط والنقط الجذمورية ، عالم لا تسيطر عليه فكرة كلية شمولية لأنه متعدد اللغات واللهجات، وهذا ما ظهر في أداء (أياد الريموني) لعدة شخصيات نسائية ترابط وتواصل وتشابك معهن جنسياً في بيئاتهن، وأقام معهن علاقات غير أخلاقية صورت البعد الفكري والنفسي لحالة الضياع والتوهان والهروب من القيود، والسير بخط جذموري وسطي دائم الحركة نحو مواضيع هامشية تمثل طرفاً مغايراً عن المبنى الفكري والقيمي الذي انحدرت منه الشخصيتين. وذلك يتوافق مع مؤشر رقم (1).

وفي الدقيقة (3:00) تتمظهر الحركة الجذمورية في أداء الممثلين (الزوج/الزوجة) وهما يحملان مضرب التنس ويرتبطان بنقط جذمورية متنوعة يتشابكان فيها وينتقلان من حالة لأخرى بأداء حركي تكراري ركضاً وقفزاً وجرياً بشكل تطفلي يسعى فيه المؤديين لخلق حالة الترابط والتنافر الفكري والنفسي عبر تكرار كلمات (مساء

الخير، مساء الخير، مساء الخير التي يرسم بها المؤديين خراط شبكية تواصلية تزيج حالة الانقطاع الفكري/ النفسي السابقة ويشكلان نقطة انطلاق جذمورية جديدة بفعل التحاور والتحول بالأداء نحو (منحوتة) -لمرأة تضع يديها على نهديهما وتتنظر نحو السماء- نحتها المؤدي (أياد الريموني) تعبيراً عن حبه لزوجته، هي علمة جذمورية تمثل حلقة تواصل خيالية تأملية يوتوبية لعلاقة (الرجل) و(المرأة) الجنسية، التي تبقى في منطقة البحث والحركة المستمرة في دائرة الوسط ذات العلاقة المترابطة والمتنافرة على الدوام، كما في حوار (ميس الزعبي): (أسفة ان كنت قد ازعجتك وأنت في لحظة تأمل لهذه المنحوتة، هي تعبر عن أشياء نعيشها في كل وقت وأي زمن)، الدقيقة (3:40). ويتوافق ذلك مع مؤشر رقم (3) و(8).

وفي الدقيقة (5:56) يتسامى ظهور (الجذمور) عبر أداء الممثلة (ميس الزعبي) المعبر عن رغبتها الجامحة بإقامة علاقة حميمية مع زوجها الذي يخاف ان ينتقل لها المرض الذي أصابه عند معايشة بنات الليل، فتحاول التواصل والترابط الجسدي والنفسي والعاطفي مع (الرجل) عبر استمالاته بجسدها المرن وعبر حالات الإغراء المتكرر بيديها وصوتها الناعم وهي تتلمس جسده بمضرب التنس وتدور حوله بجسدها الشهواني وترتبط معه من خلال الاشتباك الفكري فتؤسس نقطة التقاء تواصلية للعقل من خلال اكتشافها بأنه معجب بعالم النفس (سيجيموند فرويد)، فيحدث الاتصال الفكري من خلال تأكيد (الرجل) بأنه مولع بقراءة كتب علم النفس، وهنا يحدث (الترابط) من خلال ارتباط النقاط الفكرية للمرأة مع الرجل، من خلال الفكر الجذموري الذي تبنته المؤدية (ميس الزعبي) بدعوتها (أياد الريموني) إلى بيتها لقضاء أمسية ثقافية معها، عن طريق سحب جسده إلى جسدها وهي تستعرض جسدها وتأن (آه آه) وتهمس بصوتها وتميل بجسدها بفعل إغرائها، وتبتسم بملامح شهوانية تظهر من خلالها جسداً تحريراً مضخماً بالرغبة والحب والعطش الكبير لجسد الرجل، ولكن يحدث (التنافر) الفوري في لحظة رفض العرض، والذي تمظهر بفعل جسد(الرجل) المُقزم وبملامح البؤس الظاهرة على وجهه وهو يحرك شافهه ويرتجش لأنه لا يستطيع إشباع رغبة الزوجة التي تصرخ وتضرب رأس الرجل بمضرب التنس وتنعته بالغبي، وهنا يشير أدائها الجذموري إلى (مركزية الرغبة الجنسية) ويشير أداء الرجل الجذموري إلى (هامشية تلك الرغبة) وما بين الكلي والجزئي يتواصل الفعل والانفعال في بيتي الكثير من كتب فرويد، ادعوك أيها الطبيب لقضاء أمسية ثقافية في بيتي. الزوج: بيتك؟! اعتذر سيدتي، لا أستطيع). الدقيقة (6:20). وهذا يتفق مع المؤشر رقم (6).

وفي الدقيقة (10:00) ينتشر (الجدمور) عبر مساحة فكرية ونفسية تعيشها الزوجة (ميس الزعبي) بالأم وحسرة، تتوسع مدياتها بخطوط مستقيم تلتقي مع نقاط تواصلية للنساء العاهرات، اللواتي يحملن أطفالاً في بطونهن ولا يشعرن بـ(العقم) وألمه ومعاناته التي تعيشها الزوجة لأنها عقيمة ولا تستطيع الإنجاب، وهذا ما تظهر بحواراتها وأدائها الصوتي وتواشجها مع الديكور(الكرسي والصندوق المربع) الذي كتب عليه (الطفل)، فهي تشكل نقاط تواصل فكرية ونفسية وخطوط هروب جزمورية تتأسى فيها على حالتها تارة وتثير فيها الشفقة تارة أخرى ، لذلك مثلت (ميس الزعبي) حالة جزمورية شكلت صوت واحد للمتعبد (العقم) و(الدعارة) التي تتوفر على آلاف الأصوات لتلك الحالات المعقدة نفسياً واجتماعياً وفسولوجياً، وباتت شبكة تواصلية دخل فيها الأداء الجزموري للمؤدي (الزوج/الزوجة) ضمن المجال الاتصالي (الإعلام البديل) القائم على الإشارة لفئات محرومة ومهضومة تنتقل بأدائها الجسدي الميكانيكي الغرائبي وبصوت (دافئ ، شجي، منكسر، وامق، ناعم) تعبر فيه المؤدية عن خطوط النقاء وانفصال جزمورية لها أبعاد مفاهيمية متداخلة تسلط الضوء على بيئتين مغايرتين لـ(العهر/ الطهارة/ العقم/ الخصوبة) بنوع من التورية والبلبلية وبوليسيمية المعنى الجزموري؛ الذي يصبح علامة إشارية لا تعمل داخل مجتمعات ثابتة القواعد، بل تمتاز بخاصية الحركة الفكرية والنفسية والاجتماعية المستمرة التي ينتقل فيها الأداء الجزموري (من الفعل التمثيل) الجسدي البيولوجي والفسولوجي،المتمظهر بأداء (ميس الزعبي) الذي يعجُّ بحالات التوتر النفسي والسلوكي والهروب الفكري، بخيال يوتوبي في عالم الطفولة والأطفال وتحولها النسقي من امرأة جميلة ذات أنوثة عالية، إلى امرأة متحسرة ذات حركات مترنحة وميكانيكية غرائبية متشائمة.وهذا يتفق مع مؤشر رقم (8) و(9).

وفي الدقيقة (13:00) يتبلور الجدمور من جديد في أداء (ميس الزعبي) التي سارت بخطوط مستقيمة نحو بيئة جزمورية أخرى (محطة قطار) تمظهرت بألية تحويل القطع الديكورية (السري، الكراسي)إلى قطار، عُلفت عليه الباروكات الحمراء والبيضاء وتحولت الملابس الداخلية النسائية إلى مقود للحركة تقوده (ميس الزعبي)، فتصدر من خلاله أصواتاً جزمورية تتشكل بها نقاط تواصل جديدة مع بيئة العاهرات ومع رغبتها وحنينها الجامح للعلاقة الحميمة مع الرجل فنقول : (رحمي لم يشبع بعد من عذابات سنوات عجاف انتظرت فيها نطفة تداهم احشائي وروح تبعث داخل روحي). الدقيقة (13الى14). ثم ترجع وتشكل شبكة جزمورية أخرى مع الرجل وتنتقل بشبكة أخرى صوب العاهرات ، فهي لا تنتهي ولا تبدأ من جديد هي تبقى في الوسط الذي -يعد سمعة من سمات الجدمور- والذييتمظهر بصوتها الصارخ، وتقليدها

صوت القطار التي تسير به صوب نقط اتصالية تواصلية مع نقاط أخرى، فينتشباك صوتها مع صوت (أياد الريموني) ليتشكل من خلال هذه الأصوات عُقد فرعية تنتج علامات نسيجية عن (العقم ، السيف، الرحم، النطفة، الطفل، العاهرات)، فتبحث وتتطفل وتشكل صوراً جذمورية بإيقاعات صوتية مستقيمة جامحة وجانحة وهائجة، وبحركة فوضوية هائجة تبعثر فيها محطة القطار وتتمزق وتنفجر بهستيريا واضطراب وبصوت سبراني ، فتحمل السرير والكراسي لتنتقل بهما من مكان لآخر فتشير بذلك إلى لحظات زمنية منفصلة عن الازمان السابقة واللاحقة تتمثل بخلع الروب الأحمر وتعود إلى المرأة العقيم التي تتلوى وتأن بحسرة مفرطة، ثم تعود إلى التواصل الجذموري من جديد عندما تلبس الروب الأحمر وتشكل شبكة إغرائية تتميز بعلاقات متعددة بين سلاسل سيميائية للرجل المشوش والمرأة المنتشرة بين سطوح جسدها وجسد الرجل وبين نيران غرائزها، في ترقص وتحرك شعرها وتتأوه وتعزف بأناملها وتتمايل بجذعها لتغري الرجل فتقول : **(الا يستهويك دخول الجنة قبل حين ميعادها ؟ هيا لنبدأ)**. الدقيقة (18:10). أما (الرجل) فيبث من خلاله أدائه صوراً جذمورية تتواشج وتتداخل مع عناصر الديكور المسرحي التي تساهم وتدعم عملية الالتقاء والترابط الجذموري الذي يظهر في فعل رفع الأثقال، ليوحى-الرجل- للمرأة بأنه قادر وقوي على التواصل الحميمي، فيرتبط جذمورياً مع الشبكة الجذمورية (العقم) ويشكل نقاط تلاقي اجتماعية ونفسية وفكرية معها، فيعبر عن ما بداخله من (مقاومة علنية للاختزالية ويتبنى النزعة الكلية) عبر حوار له ولغته فيقول: **(وما أدهشني هو أمر المرأة العقيم، كل ما تذكرتها شعرت بشيء يربطني فيها، يحتبس صدري لأجلها)** الدقيقة (19:10). وهذا يتفق مؤشر رقم (4).

نموذج رقم (3)

تأليف/ إعداد : سعيد ابرنوص

عرض مسرحية (شاطار ارا)

عرضت في بغداد/المسرح الوطني، سنة

إخراج : أمين ناسور / (المغرب)

2022

تمثيل : قدس جندول .. بدور (طاليا) ، شيماء العلاوي .. بدور (ربيعة) ، أمل بن حدو

تحليل العرض:

يقدم العرض المسرحي صوراً جذمورية متنوعة ومتداخلة فكرياً ونفسياً واجتماعياً، من خلال ثلاث نساء يَحْمِلْنَ أفكاراً جذمورية نتيجة الماضي السحيق الذي خلف اشد

أنواع العذابات واجبرهن على الهجرة خارج بيئتهنّ أملاً في التحرر والتواصل والتشابك الاجتماعي مع الغرب، ففي الدقيقة (11:00) يتشكل (الجمور) من خلال صور قهرية عن العالم الذي لا يحكمه قانون، العالم الذي اجبر (ربيعه) -التي تؤذيها الممثلة المغربية (شيماء العلاوي) - على الهجرة إلى أوربا ، بسبب علاقة غير شرعية كلفتها (طفل غير شرعي) أحشائها، فهي تبرر عن فعلها الجموري بمشهد الولادة (وسط وسط المسرح) المرتبط مع تقانة الداتاشو التي تعرض طفلاً في رحم الأم، وهو طفل (ربيعه) التي تشهد ولادة عسيرة -تكرر عدة مرات- تساهم في خلق تواصل علائقي اشتباكي يتمظهر بأداء (شيماء العلاوي) الصوتي عبر (آهات ، أنين، صراخ، بكاء، ألم شديد) مع تعرق الجبهة واللهات المتكرر ، فضلاً عن يديها التي تتحسس بها الطفل وتتحسس السوائل التي تخرج من أحشائها، وهي تحاكي بخيالها الجموري شخصاً مجهول وتبرر له بحركات جانبية ذهاباً وإياباً تتكرر لعدة مرات، وهي تشكل حالة التواصل والانفصال المتعدد لفكرها الجموري، ومقاومتها الشديدة للاختزال، وتبنيها سلوكيات فعلية وانفعالية ذات أبعاد متعددة ظهرت في أدائها (الصوتي، الحركي، التموضع الجسدي) مع ترابط شبكي لتقانة الداتاشو التي تعرض اللحظات الأخيرة من نزول الطفل من رحم أمه وهي تناديه بلهجة مغربية ريفية غامضة مع الم ولادة شديد، تظهر في الحوار التالي : (فيما زدني فيما، آه آه آه آه آه، اقترب اقترب اخرج، بقيت أنه لوجي لوحدا، الواد بزاف بارد، اششششششش، اششششششش، ألزمت السكين وضربت وخرج، آه آه). الدقيقة (15:00). وهذا يتفق مع المؤشر رقم (1) و(2).

وفي الدقيقة (17 إلى 24) تقدم لنا الممثلة (أمل بن حدو) مشهد استهلاكي عن رغباتها في تشكيل نقاط تواصل شبكية خارج بيئتها الصحراوية التي تعيش فيها، فهي تحمل (فكراً جمورياً) تسعى فيه لهجرة بيئتها والبحث الجموري المستمر عن الحرية في بلد والدها ، لان والدها فرنسي الجنسية وأمها افريقية لها عاداتها وتقاليدها التي تحكم سلوكها، وهذا الأمر أزعج شخصية (شاني) وارقها كثيراً، فأجبت بذلك عمليات (التخيل التشعبي) وأسست لعملية استشراف بنيوي دينامي مفتوح على كافة الأنماط والأوضاع، ظهر من خلال أدائها الفاحص والكاشف والمتأمل لعالم شبكي تواصل جديد، يتمظهر ذلك عبر إكسسوار تحمله بيدها وهو (منظار) ترى فيه أرضاً خضراء وعصافير ومياه - تُعرض على (الداتاشو) - فترتبط معها فكراً ونفسياً وترقص بفرح وسعادة ونشوة كبيرة مع عزف موسيقي حي، وتضحك بصوت عالٍ وترتبط مع الجمهور فتبعث القبلات نحوهم وتغني له وتبادلهم أحاسيسها ومشاعرها بسعادة مطلقة، وتسرد حواراتها باللغة الفرنسية فتعبر عن اتصالها النقطي مع نقاط أخرى

خارج النسق المعتاد لها، لتشكل بذلك توهج جينيولوجي (الذات الحديثة) التي تهتم بأصل ونسب الأشخاص وأفكارهم، وهذا ما بدا واضحاً في سلوك شخصية (شاني) التي عادت لأصل والدها الفرنسي وبيئته الغربية، وسلكت سلوكاً جزمورياً هربت فيه من الفقر والعوز والحرمان (الصحراء الأفريقية)، وقاومت التسلسل الزمني والهيكل التنظيمي لنظام والدتها وبيئة الصحراء التي تعيش فيها، وخلقت لها منظومة جزمورية احتمالية سرديّة تتقدمها الرغبة الجامحة في تجاوز كل التقاليد والتصورات والايديولوجيات وكل ما هو سائد وساكن ومؤدلج، وعملت على البحث المستمر في آفاق معرفية شبكية تحقق لها النشوة والراحة والسعادة التي تملّحت برقصاتها التعبيرية والجنسانية واليوفورية "النشوة"، التي وسعت من عملية تبلور (الجزمور) في أفضية زمكانية أفقية اقترنت بالرقص واللامبالاة والفكاهة السردية الماجنة، وعُدّت مظهراً من مظاهر الخطاب الفكري والجمالي (للجزمور) التي تميزت به الممثلة (أمل بن حدو)، ودخلت من خلاله لنظام شبكي جديد ينقطع عن ما شهدته من خضوع وهيمنة ذكورية فاضت فيه (الأجساد المنصاعة) التي يمكن أن تُخضع وتُستخدم وتؤدلج، لذلك سعت (شاني) إلى هجرة أرضها وثقافتها وأمها وكونت لها هوية جديدة تسامت بالفوضى والتطفل واللهو المفرط المتمظهر عبر حركاتها الحلزونية المتعرجة، وقفزاتها في كل أرجاء المسرح وتموضعها الجسدي بصورة أفقية ولهوها ولعبها الساخر مع إكسسوار متحول إلى (منظار، ساق اصطناعية، مرآة) تنتقل معها إلى بيئات متعددة ترقص وتغني على أنغام الراب، ثم تنتقل انتقاله جزمورية تؤدي فيها دور (الفتاة الطائشة المخمورة) التي تتمايل بجسدها يميناً وشمالاً وتتحرش بأشخاص مجهولين تراهم بخيالاتها الجزمورية وتشكل معهم نظام شبكي تشعبي بعيد كل البعد عن العادة الهابتوسية التي اعتادت عليها في الصحراء الأفريقية، وهنا يزداد فعلها وانفعالها الجزموري مع استمرارية بث الصور الغامضة على شاشة الداتاشو التي تحول فيها الأداء نحو تعالق جزموري تملّح بأداء المشي والرقص لشخصية مبتورة الساق تتحرك حركة دائرية متكررة حول نفسها وتتنطق بصوتها حوارات باللغة الفرنسية، فتقول: **(ادي مواتارجي، ابو تواستيديا)**، الدقيقة (20:00)، وشكلت هذه الرقصات مناطق درامية متعددة في مجرى العرض اعتمدت على التآلف والتوافق الفني عبر المستويات اللغوية والإيقاعية والنغمية الذي تملّحت بصوت الممثلة (أمل بن حدو) وبسرود حوارية باللغة الفرنسية يعبر عن اشتباكها وتواصلها (بصوت جزموري) مع الغرب، والذي يتمظهر بغنائها الراقص (للراب) وبحالة السكر والانحراف والتطفل الذي تشهده ملاهي الغرب اجمعها، والذي شكل عُقدًا فرعية وعلامات نسيجية مترابطة ومتنافرة عبر جدلية الضد الثقافي (الشرق والغرب) والذي

أجادت الممثلة (أمل بن حدو) أدائه بإيقاع صوتها الفوضوي والجامح والجائح نحو ثقافة غربية هائجة ومتعددة الأبعاد والمفاهيم. وهذا قد اتفق مع مؤشرات رقم (5) و(4) و(9).

وفي الدقيقة (26 إلى 32) يتبلور (الجزمور) عبر أداء الممثلة (قدس جندول) التي أدت دور شخصية (طاليا) الفتاة التي ترقص في فضاء ازرق برقصات تعبيرية غريبة ومغايرة ينتشر فيها الجزمور عبر مساحات فكرية ونفسية واجتماعية دالة على شقوق واضطرابات تؤطر (طاليا) وتسوقها نحو نقاط تمردية تتكشف من خلالها الشروخ والفجوات والثغرات وتُثبت من خلالها صوراً معرفية تجمع بين هيجانها الفعلي وجنوحها العقلي وانفعالها الحسي وهيامها الحلمي الذي يتمظهر عبر تداخلية الحركة والصوت والتموضع الجسدي وعبر التوحد بين النسق واللانسق المتدفق بحواراتها باللغة العربية الفصحى التي تنطقه بصوت (وامق وشجي ومنكسر ورخيم) وهي تجلس على كرسي وسط المسرح، وتحمل (سكارتين) بيديها اليمنى واليسرى وتحرك ذراعيها مع كل كلمة حوارية تنطقها وتدور على نفسها وتسرد قصتها مع حبيبها (نادر) وكيف أجبرت على الزواج وهي طفلة/ قاصر، للتبلور بذلك ظهور الجزمور عبر حالة البداية من جديد على احد خطوطه القديمة (ذكرياتها المؤلمة) مع سلوكيات اقصائية ترشح لهيمنة ذكورية (الأب، الزوج، الأخوة) التي تشتبك معها (طاليا) دائماً وتؤسس من خلالها فكراً هروبياً جذمورياً نحو بلاد الغرب، عبر الهجرة بخطوط مستقيمة أفقية على البحر المتوسط الذي ابتلع حبيبها (نادر) وكان سبباً آخر في بلورت النقاء نقطي جذموري جديد تشابك معه (طاليا) بين الحين والآخر بانفعال ولوعة وحسرة مستمرة، التي ظهرت بحالة التلعثم والتأتأة فترتعش في مكانها وتعبّر عن يؤسها وألمها الشديد بملامح وجهها وتجد صعوبة في التنفس، ثم تنفصل عن ترابطها الجذموري مع الماضي وذكريات الطفولة والحبيب وتنتقل إلى مساحة أدائية أخرى تتمظهر بحركتها الجذمورية الدائمة لفعل البحث في الوسط (الطفولة، الحبيب، الهجرة، الواقع الحالي) الوافرة بعملية الترابط والتنافر المستمر معه . وهذا يتفق مع مؤشر رقم (9) و(3).

ومن الدقيقة (34 إلى 51) يبدأ تبلور الجزمور في أداء الممثلات الثلاث عبر تموضعهن الجسدي داخل ثلاث قطع ديكورية ذات شكل هندي سداسي، شكلت بيئة جذمورية للتواصل والانفصال مع الممثلات الأخريات اللاتي يؤدين شخصيات تشترك بشبكة الهجرة الجذمورية التي تمثلت بحواراتهن باللغة الفرنسية والعربية الفصحى واللهجة المغربية الريفية، التي ساهمت في بلورت مفهوم (الشتات) الذي أشار فيه

العرض المسرحي إلى شبكة جذمورية للفتيات الثلاث اللاتي يتشاركن أصولاً عرقية وثقافية وفكرية، ومعاناة اجتماعية واحدة تبلورت بفكرة (السفر، الهجرة، التشتت، التشرد، المأوى، الهروب، التشابك، العشوائية) التي تمظهرت بأداء الممثلات الثلاثة، وبانت بحركاتهن داخل الأشكال الهندسية التي شكلت حالة من البوح التشاؤمي السائل داخل إطار الشكل الهندسي الذي يمثل توابيت بوليسيمية للمرأة الشرقية التي تجنح هاربة بهجرة جذمورية نحو الغرب، وحوار (طاليا) يؤكد ذلك: (أنا طاليا، موت قادم من الشرق). الدقيقة (44:00). ثم يتشكل (الجذمور) بترابط شبكي لقطع الديكور الثلاث وحوار ورقص فرنسي تجلى بأداء الممثلة (أمل بن حدو) التي بدأت من الوسط- المنطقة التي ينطلق منها التشكل الجذموري دائماً باتجاه مناطق لا نهاية لها- فهي تشترك بعلاقات فكرية واجتماعية مع الشخصيتين المهاجرتين اللاتي شكلن بأدائهن (الصوتي، الحركي، الجسدي) شبكات تألفت من ماهيات متعددة الجنسيات والميول والرغبات، أحيطت بالجماعات المتخيلة التي انخرطت بالديناميات الاجتماعية المتعلقة بأحياء ذكرى أليمة، وبثت معاني متعددة عن حالات التشرد والتهيه والهروب الناجم عن (فكر جذموري) متنامي داخل عقول الفتيات الثلاثة اللاتي تشاركن برحلات عبر البر والبحر وأجبرن على حالة الاستيطان وخلق ترابط نقطي بيئي عبر التدفق والفواعل المتعددة اللاتي ظهرت في حركاتهن ورقصاتهن وإيقاعاتهن الصوتية في لغات ولهجات متباينة، باتت كهويات تتشكل داخل فكرهن الجذموري العرضي غير المحدد، الذي تمظهر في أدائهن داخل قطعة ديكور واحدة أصبحت بيئة جذمورية مشتركة لهن جميعاً، والتي تنفصل من جديد لتخرج كل ممثلة نحو بيئتها الجذمورية التي تحملها بهم وأسى يتجدد وتدور بحركة دائرية متكررة تزداد سرعتها مع ازدياد إيقاع الغناء والعزف الحي بصورة عشوائية تارة ومتناسقة مترابطة تارة أخرى. وهذا يتفق مع المؤشر رقم (10).

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

أولاً : نتائج البحث:

النموذج الأول : مسرحية (أمكنة إسماعيل)

1. تسامي (الفكر الجذموري) بفعل التناسل والتوالد الفوضوي المضطرب للأفكار الجنونية بأفكار عقلانية راکزة في عقل الشخصية الدرامية التي تجسدت بأداء الممثل العراقي (رائد محسن) بحركات أفقية (دائرية، متعرجة، مستقيمة، لولبية) شكلت ارتباطات شبكية وافرة بانفعالات (الجنون واللاجنون) التي قاومت

- الاختزالية وتجاوزت التقاليد والتصورات والايديولوجيات والأنساق التكوينية السائدة والمترنحة.
2. أعاد (الجدمور) ترتيب وتنظيم العلامات الثقافية البيروكولاجية التي تمظهرت عبر جسد الممثل (رائد محسن) المُقَرَّم والمُضَحَّم بخاصيتي (التمزق والانفجار) الذاتي والموضوعي بلحظات تحطيم كامل للمنظومات العقلية السائدة، والعودة الفورية لخطوط قديمة وجديدة عبر تعددية (الأمكنة، الأزمنة، الفواعل، السلطات، الاشهاريات).
3. تحقق (البث الجدموري) بأداء صوتي تجريبي تعالقي غير فيه الممثلان (رائد محسن) و(باسل شبيب) النسق الهابتوسي للصوت عبر انفعالات هبريالية جاءت كردة فعل اتصالي مع (أصوات جدمورية) لسرديات حوارية أشارت لمنظومات سلطوية فاسدة انتجت عقد وشبكات نسيجية متضادة عبر (أصوات غريبة متداخلة، بكاء ونحيب وعويل).
4. بنى أداء الممثل (رائد محسن) و(المجموعة) نظاماً فكرياً أفاقياً مغايراً اتسم بخاصية جدمورية للتواصل التلقائي الاستعاري المبالغ في تكرار تشكيل وتداخل وتموضع وتركيب (الجسد) وممارسة لعبة التعدد والتعقيد والترابط البوليسي بين (الإيماءة، الإشارة، الحركة، الصوت) في فضاء الجدل والتحول ومقاومة الاختزال.
5. تمظهر (الجدمور الجنسي) بفاعلية الرغبة الجنسية العمياء التي كسر فيها أداء الممثل (رائد محسن) حالة التمايز بين (الجندر كبناء ثقافي) و(الجنس كمسألة بيولوجية) بعلاقات تواصلية جدمورية سيالة ارتبطت بـ(المركزية الفالوسية، الحرمان، واليوتوبيا الشهوية)، وبُنَتْ كخطاب ثقافي جنسي جدموري اسند فاعليته بأداء (ميلاد سري) الدال على حالة التناسج والترابط ما بين الذاكرة واللحظة الآنية في تجسيد الفعل الحركي الجنساني.
6. تتمظهر (الحركة الجدمورية) بفعل انفعالي ناتج عن خوف هبريالي جسده (رائد محسن) وسط المسرح بارتعاشه شديدة متكررة شكلت حالة (تمزق وانفجار) في نقطة (الخوف) من الماضي والحاضر والمستقبل.

النموذج الثاني: مسرحية (ليلة الانحوتة):

1. دُشِنَت الأفعال الجدمورية عبر بيانات زمكانية متعددة انتقل فيها الأداء التمثيلي صوب سطوح أفقية كُشِفَت من خلالها أبعاد مفاهيمية للهيمنة الذكورية / الأنثوية بصراع فكري نفسي اجتماعي دائم حول الفهم الجندري الذي تجسد بأداء (أياد

- الريموني) و(ميس الزعبي) لشخصيتين متحولتين فقدتا هويتهما الحقيقية وتحولتا إلى نسخة سيمولاكريّة مزيفة ومفككة.
2. ساهمت (الباتافيزيقيا واليوتوبيا) ببلورة أداء جذموري تمظهر بحالة الاتصال والانفصال الفكري والنفسي إزاء (المرض، فشل المعاشرة الجنسية) التي أجبرت الممثل (أياد الريموني) والممثلة (ميس الزعبي) على الانتقال من حالة الفعل إلى التمثيل الجسدي والبيولوجي والفسولوجي والعيش في دوامة فكرية جذمورية مع الأكسسوارات والبيئات الافتراضية والتحويلات الذاتية والموضوعية التي رسمت خرائط متنوعة لحالات جذمورية متعددة تسود الثقافة المعاصرة.
3. تسامى ظهور (الجذمور) بتشتيت دلالي اعتمد فيه الممثلان (أياد الريموني) و(ميس الزعبي) مبدأ التشظي وتعدد المعاني والتلغيز بأدائهما الجذموري المتجه نحو الشروخ والفراغات بجسدين منفصلين من التتميط والتحديد والقولبة؛ جسد تركيبي متحول بلحظة التعامل والتفاعل مع الأكسسوار التي انتجت شبكات جذمورية ارتبط بها أداء الممثلين ك(الإعلام، المارثون، فن النحت، الفيزياء الميكانيكية، التكرار) التي يصعب إمساكها وتحديد هويتها وماهيتها.
4. أسس (الجذمور) نقطة التقاء تواصلية عقلي/جسدي استمد فاعليته من الرغبة الجنسية الكلية والجزئية التي ظهرت بتنافر ونفور تام للجسد والصوت والحركة والملاحم) لكلا المؤديين اللذين عبرا عن معاني بوليسيمية عن (الاستهلاك، الإشهار الجنساني، التناقض الظاهري).
5. أظهرت الممثلة العربية الأردنية (ميس الزعبي) حالة تجلي جذموري بصوت (وامق، شجي، منكسر، دافئ، ناعم) عبرت فيه عن خطوط التقاء وانفصال جذمورية لها أبعاد مفاهيمية متداخلة عن (العهر/ الطهارة، العقم/ الخصوبة).
6. أظهر أداء الممثلة (ميس الزعبي) مجالاً اتصالياً جذمورياً (الإعلام البديل) صور فئات محرومة ومهضومة تمتاز بخاصية الركح والصرورة للجسد البيولوجي والفسولوجي المترجم لحالات التوتر النفسي المتنامي والهروب الفكري التطفلي لعوالم متعددة (الأمومة، الطفولة، ما بعد الإنسانية، ما بعد النسوية) أفرزت حالات من التحسّر تمثلت بحركات مترنحة وميكانيكية غرائبية متشائمة.

النموذج الثالث : مسرحية (شاطا را)

1. أظهرت (إيماءة وحركة وصوت وجسد) معاني جذمورية تداخلت عبر التركيب والتداخل الفعلي والانفعالي للممثلات العربيات التونسيات اللواتي وظفن المصادفة

- الأدائية بنوع من التشيؤ لبث خطاب فكري وجمالي يدهش المتلقي ويحرك مدركاته الحسية والفكرية.
2. انتجت أداءات الممثلات التونسيات سرديات جسدية سيمانطيقية اقترنت ب(الرعشات، تعارض هجني، تشطي تشكيلي، تشابك وترابط الأجساد، تعالق علائقي)، خلق حوافز توقعية وتنبؤاتية بمثول لغوي بديل لتتديد عن (الاستهلاك، زواج القاصرات، المكر والخيانة، التحرر الفكري والقيمي)، التي ظهرت عبر شبكات جسدية جذمورية بُثت بشعرية جمالية اتسمت بتقانة أدائية ثقافية عالمية التواصل والاتصال والانفصال.
3. اقترنت فاعلية التشكل الجذموري بمنهجية التداخل والتشابك مع خطوط ثقافية (دوكسية، هابتوسية، هجنوية) عكست آلام الواقع المعيش الذي ظهر بارزاً بأداء سيمولوجي للممثلات الثلاثة متوسماً بصوت جذموري متنوع ب(اللغة العربية الفصحى، اللغة الفرنسية، اللهجة التونسية، وبأداء احتفالي (رقص، فرغشة، يوفوريا، نشوة جسدية، غناء، هرج وتهريج) قدم سيمولاجيات متنوعة عن الواقع والفكر والعلاقات الاجتماعية وكشف عن هويات هجنوية جذمورية انسأقت نحو الهجرة بفاعلية اليوتوبيا الظاهرة بالسرد الحوارى المتكرر.
4. تشكل (الجذمور) بصور متكررة (الولادة العسيرة) بفعل أدائي لحظي آني وافتراضي تقني (داتاشو) انتج ارتباط علائقي اشتباكي ظهر عبر صوت المؤدية ب(أنين، آهات، صراخ، بكاء، اللهات المتكرر، ألم شديد)، أثناء حالة الاستذكار ومن ثم التّجذّر معها فكراً وافعالاً.
5. تجلّى (الجذمور) بأداء تشعبي قائم على التداخل والغموض والتفتت والترامي الذي ساد الثقافة المعاصرة، وأشار لحالات متعددة من (الجندر، المركزية الفالوسية، الذكورة المتطرفة) التي تشابكت معها الشخصية الدرامية بفكر جذموريكاوسي ظهر بنبرة وإيقاع صوت الممثلة التونسية والتعبير بملامح وجهها وتوازنها الجسدي والنفسي، وجدلية حركتها(الطبيعية والوجدانية والآلية).
6. أظهرت الممثلات التونسيات أساليب أدائية مغايرة عن النمطيات الأدائية الكلاسيكية والحداثيّة بصبغة ما بعد حداثيّة تنامي أثرها (الجذمور) بالسرد الحوارى المدعم بصوت (مُكسر، مشنّت، مُدغم، مُغنى، مُشدّد، متداخل، منكسر)، تسامى مع خاصية اللعب باللهجات وتعدد اللغات التي حركت مسارات خطية علامائية لمحطات التلاقي مع الغرب.

الاستنتاجات :

1. انتج (الجزمور) صوراً مفتوحة إستُنهلت من قوة جسارة اللانسق المتسامي بأداء (الممثل / الممثلة) العربي المسرحي المعاصر، عبر منهجية (الكتلة لا العنصر، السطحي لا العمودي، الوسطي لا الطرفي، الفوضى لا الاستقرار، المتحرك لا الساكن)، التي تنامي فيها -شكل جسد (المؤدي/ المؤدية)- بالحدث، والحركة المضادة بالحركة المستحيلة، وتداخلت فيها الأزمنة والأمكنة، والسرود واللغات، وأبنية التشكيل، وتهافت فيها مفاهيم التماسك والتعاقب السببي والنمو العضوي.
2. وسع (الجزمور) حدود أداء الممثل المسرحي العربي التشكيلية والمعرفية والصوتية، وانتقل بهما شعرياً من نسقية العناصر إلى تداخلية الأنواع، عبر (الخيال التعددي البيئي المنظومي، والموسوعي الشعبي) التي اشتغلت على عملية تناظم النظم (الجسدية، الحركية، الصوتية)، وانتجت تجادلاً تركيبياً بينياً للأنظمة المتخالفة والمتداخلة التي عبر فيها (الممثل/ الممثلة) الحدود الجمالية والفلسفية والمنطقية والموضوعية، وانتقل إلى خاصية التداخل الجزموري لأكثر من حد جمالي نوعي .
3. عمل (الجزمور) على توسيع مساحات الهضبات المتعددة -التي يشكلها- عبر الفيض المعرفي والتجريبي المرتبط بالوجود واللغة والهوية التي تظهت بأداء (الممثل/ الممثلة) المسرحي العربي عبر آليات الحفر الواقعي الآني، والتوقع المستقبلي التجريبي (الداخل والخارج) للأشياء والأفكار والذات والانتقال بها من فكرة الانعزال والاستقلال إلى فكر التحليق والتكتل والتزامي، وتداخل وتعلق الممثل/الممثلة مع عناصر العرض المسرحي بأداء فردي وثنائي وجماعي.
4. فتت (الجزمور) في أداء الممثل المسرحي العربي الوحدة الفنية الموضوعية بكافة صورها البنائية (الحوار، الغناء، الحركة، التعبير والتشكيل الجسدي)، وحلت محلها الوحدة التكرارية التداخلية ذات النظام الشبكي القادر على استيعاب التفاعل الجمالي ما بين أجساد الممثلين وحركاتهم وأصواتهم، وبين الانسقة الجمالية المضاعفة للمعنى والدلالة والشكل في العرض المسرحي العربي المعاصر.
5. تسامى ظهور (الجزمور) في أفضية فكرية وبيئية متشعبة، بُثت بأداء الممثل المسرحي العربي عبر تعددية حركته ومقاومته الجسدية وتكرار أفعاله وانفعالاته التي فرضت أشكالاً متنوعة ك (النموذج الاوديبى الثلاثي، الرغبة متعددة الاتجاهات، التحليل الفصامي، علم البداوة) بتحركات متحررة أصبحت تدفقات متعددة غير مأقلمة؛ تجاوز فيه المؤدين -للشخصيات الدرامية- حدود العلاقات الثابتة للهوية.

6. طرح الجذمور في أداء الممثل المسرحي العربي علاقة تواصلية مغايرة ما بين (المؤدي/الممثل) و(المتلقي) عبر تفاعل وانفعال فكري / نفسي آني يتسم بقوة كبيرة تشجع على التفكير في الهويات كشيء عرضي وغير محدد وذو نزعة صراعية ، وكهويات تتشكل داخل حركة ما بدلاً من التفكير فيها كمطلق طبيعي أو ثقافي، وهي تنطوي على الحركة المستمرة بدلاً من الثبات والاستقرار .
7. اظهر أداء الممثل المسرحي العربي جذاميربوليسيمية متعددة المعنى والدلالة، ظهرت بسرديات قصصية واقعية تفاضل (الجسد، الصوت، الحركة، الإيماءة) لإظهارها وبثها كخطاب عربي/عالمي يعبر عن زمكانية الحدث الركيحي السيل، وصور الإنسان الجذموري المتطفل والهارب والمشتت باتجاهات شبكية باتت كبنوة حياتية بديلة.

المراجع

Adrin Parr)P.233: .(2005). *The Deleuzes Dictionary* .
(London: Edinburgh University Press.

Deleuze .(1987) .*A Thousand Plateaus :Capitalism and Schizophrenia*.Minneapolis :University.of Minnesota Press.

أولجا جوديس بيلي وآخرون. (2024). فهم الاعلام البديل. ابو ضبي: مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم.

اياد كاظم طه السلامي و نبيل عبد الخالق الطائي. (الاثنين 3, 2018). مظاهرات التشيؤ في النص المسرحي العراقي. مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية، صفحة 4.

ايليني باباليكسيو. (ثلاثاء ايلول, 2011). الجسد كمادة درامية في مسرح روميو كاستيلوتشي . مجلة بروسبيرو الاوربية للمسرح والبحث، صفحة 75.

باربرا دي كونيئك. (11 سمبتمبر, 2022). جان فابر. تاريخ الاسترداد الاحد اب, 2025، من جان فابر.

باربرا كينيدي. (2000). دولوز والسينما – جماليات الاحساس . ادنبرة: يوبي.

بدر الدين مصطفى. (2018). دروب ما بعد الحداثة. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

تمار ميثم جهاد. (2024). تركيبيّة الاداء المسرحي في الفرق المسرحية العراقية المعاصرة. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

تويلا ثارب. (2006). العادة الابداعية تعلمها واستخدامها مدى الحياة. نيويورك: سايمون اند شوستر للنشر.

تويلا ثارب. (2006). العادة الابداعية تعلمها واستخدامها مدى الحياة. نيويورك: سايمون اند شوستر للنشر.

تويلا ثارب. (2006). العادة الابداعية تعلمها واستخدامها مدى الحياة،. نيويورك: سايمون اند شوستر للنشر.

تويلا ثارب. (2020). الاستمرار في الحركة – دروس لبقية حياتك. نيويورك: سايمون اند شوستر للنشر.

تويلا ثارب/ السيرة الذاتية والرقص والاسلوب وتصميم الرقصات. (الثلاثاء مارس, 2024). تويلا ثارب/ السيرة الذاتية والرقص والاسلوب وتصميم الرقصات. تاريخ الاسترداد الخميس نيسان, 2025، من

<https://www.britannica.com/biography/Twyla-Tharp> : 0

جاسم خزعل بهيل. (الاحد 3, 2009). مظهرية المنتج وتفضيلات المستخدم. مجلة الاكاديمي، صفحة 22.

جان فابر. (11 اب, 2015). عرض (جبل اوليمبوس). تاريخ الاسترداد 14 ايلول, 2025، من عرض (جبل اوليمبوس) .

جيل دولوز و غوتاري فيليكس : تر: مطاع الصفي، (الدار البيضاء: 1997)، ص55-56. (1997). ما هي الفلسفة. الدار البيضاء: مطبعة توبقال.

جيل دولوز و غوتاري فيليكس. (1997). ما هي الفلسفة. الدار البيضاء: دار توبقال.

- حداامي عادل. (2012). *فلسفة جيل دولوز (عن الوجود والاختلاف)*. دار البيضاء: دار توبقال.
- حكيم قاسمي. (الاربعاء 3, 2023). من الشجرة الى الجذور (النسق والعلامة عند جيل دولوز). *مجلة روافد للدراسات والابحاث العلمية في العلوم الاجتماعية والانسانية*، صفحة 920.
- دلال حمزة محمد. (الاحد اذار, 2021). ملامح الجذور في الرسوم البقعية لجاكسون بولوك. *المجلة الدولية للبحث والابداع والتغيير*، صفحة 22.
- روزي بريدوتي. (الاحد تموز, 2021). نظرية ما بعد الانسان النقدية. *مجلة الثقافة الاجنبية، العراق: دار الشؤون الثقافية*، صفحة 20.
- صفاء البيلي. (25 ستمبر, 2018). *المسرح التجريبي والمعاصر وايدولوجية العديث(المخرج المسرحي/نموذج)*. تاريخ الاسترداد الخميس اب, 2025، من: <https://almasr7news.com>
- صلاح القصب. (2003). *مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق*. الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.
- عبد السلام بنعبد العالي. (2015). *البوب – فلسفة*. دار البيضاء: دار توبقال.
- عبد السلام عبد العالي: ر، اغسطس 2014. (الاحد اغسطس, 2014). *من الشبكة الى الجذور*. تاريخ الاسترداد الاحد نيسان, 2025، من .
- عبد السلام عبد العالي. (الاحد اغسطس, 2014). *من الشبكة الى الجذور*. من الشبكة الى الجذور. 0، 0، 0: 0.
- عرض (القسم الذهبي) اخراج (تويلا ثارب). (الاثنين نيسان, 2025). *عرض القسم الذهبي*. تاريخ الاسترداد الاحد تموز, 2025، من تويلا ثارب: 0
- عواد علي. (2020). *التجريب المسرحي العربي.. سجل وابداع*. : صحيفة العرب، العدد (11732)، 32.
- فاتن حسين ناجي. (2019). *الكايوسية في مسرح ما بعد الحداثة*. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

- فراس الريموني. (2011). *حلقات التجريب في المسرح*. عمان: دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع.
- كاستورف. (الاحد نيسان، 2022). *عرض مسرحية (سيغفريد)*. تاريخ الاسترداد الثلاثاء اذار، 2025، من عرض مسرحية (سيغفريد).
- كاستولوجي. (23 اب، 2020). *عرض (اهلاً يا فتاة)*. تاريخ الاسترداد جمعة ايار، 2025، من عرض (اهلاً يا فتاة).
- كاستولوجي. (24 كانون الاول، 2020). *عرض (اهلاً يا فتاة)*. تاريخ الاسترداد اربعاء ايار، 2025، من عرض (اهلاً يا فتاة).
- كريس باركر. (2018). *معجم الدراسات الثقافية*. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- لورا دوتسنبرج. (الاحد حزيران، 2024). *انتظر، انتظر، انتظر من اجل والدي على مسرح الباستيل*. تاريخ الاسترداد الاثنين حزيران، 2025، من: انتظر، انتظر، انتظر من اجل والدي على مسرح الباستيل.
- لوك فان دن دريس (و) تيمي دي لات. (2019). *مخرجو المسرح الاوروبيون العظماء*. لندن: دار بلومزبري للنشر.
- لوك فان دن دريس. (2014). *الجسم المفتوح*. لندن: دار بلومزبري للنشر.
- مارفين كارلسون. (2010). *اللغات المتعددة في المسرح*. القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- مارك بيرري. (الاحد اب، 2016). *لقاء صحفي مع المخرج (فرانك كاستورف)*. تاريخ الاسترداد الخميس ايلول، 2025، من <https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth>.
- مارلين عويش هرمز. (الثلاثاء اغسطس، 2022). *الاتصال ما بعد التفاعلية – دراسة لبناء انموذج لسريان الاتصال في مواقع التواصل الاجتماعي*. مجلة الباحث الاعلامي، كلية الاعلام – جامعة بغداد، صفحة 69.

مجموعة جان فابر التعليمية. (32 مارس، 2023). مبادئ توجيهية لفناني الاداء في القرن الحادي والعشرين. تاريخ الاسترداد 22 نيسان، 2025، من : مبادئ توجيهية لفناني الاداء في القرن الحادي والعشرين.

مجموعة مؤلفين. (د.ت). المنجد في اللغة العربية. بيروت: دار المشرق.

محمد الشيخ ، ياسر الضائري. (1996). مقاربات في الحادثة وما بعد الحادثة. بيروت: دار الطباعة والنشر.

محمد الشيخ ، ياسر الضائري. (1996). مقاربات في الحادثة وما بعد الحادثة. بيروت: دار الطباعة والنشر.

هانس تيس ليتمان. (2006). مسرح ما بعد الدراما . لندن: روتليدج.

وانج نينج و سون يفنج. (2017). الترجمة والعولمة واضفاء الطابع المحلي. المملكة المتحدة : مؤسسة هنداي.

التحولات الدلالية في العرض المسرحي

Semantic transformations in theatrical performance

مشاركتي بمؤتمر كلية الفنون الجميلة الثالث جامعة واسط

أ.م.د.فلاح كاظم حسين
هاتف: 07735205979

falah.dr884@gmail.com

كلية الإمام الكاظم (ع) أقسام واسط

الكلمات الافتتاحية: (التحول , الدلالة , العرض , المسرحي)

الملخص:

إن محاولة تكوين جميع المتحولات لمكونات العرض المسرحي , يتطلب فاعلية دوال المكان وتكويناته إذ إننا نحاول وبشكل دائم أن نتبين حدود عمل العرض المسرحي كجزء من مواقع الخشبة الذي يقاوم ظواهر الفضاء وانعكاسه على الجمهور التي يسعى لاستكشاف مكونات للعرض المسرحي في مواقع مختلفة بناءاً على مبدأ , كيف نضيف ونصوغ وضع اتجاه التحول الدلالي في بيئة محددة كالعرض المسرحي وهو السؤال الرئيسي للعنوان .

حيث احتوى البحث على الفصل الأول : الإطار المنهجي ومحتوياته المنهجية وخاصة السؤال الرئيسي في الكشف على مفهوم التحول الدلالي داخل العرض المسرحي , وقد قسم العنوان إلى مبحثين الأول : كان دلالة العرض المسرحي والثاني : التحول الدلالي في العرض المسرحي , وقد أسفرت بعض من مؤشرات البحث من الفصل الثاني ومطابقتها مع عينة البحث التي أسفرت منها نتائج البحث في الفصل الرابع : وكانت كالتالي :

1. انسجمت دلالات حركة الممثل في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) , ليعطي دلالات المكان و الحدث والدلالات اللونية الاجتماعية في تلك العروض .

وقد استنتج الباحث : في الإحالة والتضمين هي الصورة الأقرب للتحول من دالة النص الثابت إلى العرض المتحرك. وقد أوصى الباحث واقتراح ليصل الباحث إلى المصادر العربية . عسى أن أكون قد وفقت لمسعاعي في حل مشكلة البحث .

(theatrical, Presentation , Significance ,Transformation)**Summary:**

Trying to create all theof the theater's components requires the effectiveness of the functions and configurations of the place, as we are constantly trying to discern the limits of the theater's work as part of the stage locations.We are constantly trying to identify the limits of the theater's work as part of the stage locations that resist the phenomena of space and its reflection on the audiencethat resists the phenomena of space and its reflection on the audience that seeks to explore the components of the theater performance

in different locations based on the principle of how to add and shape the direction of semantic transformation in ain a specific environment such as a theater performance, which is the main question of the title.The research contains the first chapter: FrameworkThe methodological framework and its methodological requirements, especially the main question in revealing the concept of semantic transformation within the theater showThe title was divided into two sectionsThe first : The first was the semantics of the theater show and the second: Semantic transformation in the theater performance.Some of the research indicators from the second chapter and matching them with the research sample resulted inThe results of the research in the fourth chapter: They were as follows :

1 -The semantics of the actor's movement in the play (Othello in the kitchen), to give the connotations of the place andevent and social color connotations inthose performances.

The researcher concluded : Referral and embedding is the closest form of transformation From the function of the static text to the moving show.

The researcher recommended and suggested that the researcher access

Arabic sources . I hope that I have succeeded in my endeavor to solve the research issue. Translated with DeepL.com (free version)

الفصل الأول – الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه :

إن كل المتغيرات الدلالية والتحويلات في ما ينتج من الواقع المعيش ونقله على المسرح لم يكن يوماً ولن يكون بعيداً عن هذه التحويلات والتطورات الحديثة. إذ يسهم في بنية العرض المسرحي عبر وسائط تقنية متعددة يتم توظيفها من قبل محتويات النص ، كالموسيقيين ومهندسي الإضاءة والمؤثرات الصوتية والخدع البصرية وكذلك مصممي الأزياء والعمارة والتشكيل ، بل اعتمد المسرح اليوم على تقنيات تعبيرية دلالية مختلفة تتمثل في استخدام لغة الجسد والصوت ورشاقته لإنتاج المعنى عبر التشكيل وتكوين الحركات الإيمائية والغناء والرقص ليتفاعل معها الجمهور. من تلك الدلالات يحتاج المسرح إلى دراسة عملية التحويلات الدلالية وهي موضوع بحثنا، حيث برز السؤال التالي: كيف تتحول الدلالة داخل العرض المسرحي ؟

من شأنه أن يخلق إبداعات واتجاهات جديدة في طرق الإخراج والتمثيل والتقنيات، وهذا لا يعني اعتماد العرض بالدرجة الأساس على الآلية فقط، وإنما هناك تقنيات أخرى توجد داخل جسد الممثل يمكن توظيفها ودمجها مع التقنية الآلية لخلق مساحات إبداع واسعة تنمي وتحفز خيال المتفرج وتتوأكب في الوقت نفسه مع تحولات التقدم الحضاري الذي يشهده العالم.

ثانياً: أهمية البحث :

يهم الباحثين والدارسين والمهتمين بعلم وفنون المسرح ورصيد للمكتبات العربية والعالمية .

ثالثاً: هدف البحث:

الوصول إلى مفاهيم المنظرين في آلية التحول الدلالي داخل العرض المسرحي .

رابعاً: حدود البحث :

1. الحد الزمني: 1996.
 2. الحد المكاني : عروض مسرح بغداد
 3. الحد الموضوعي: دراسة مفهوم التحول الدلالي داخل العرض المسرحي.
- خامساً : تحديد المصطلحات :

المصطلحات التالية (التحول، الدلالة)

أولاً: التحول : Transformation :

1. التحول لغة: التحول – Mutation في اللغة العربية بأنه: " حول / تحول: وتحول عن الشيء زال عنه إلى غيره، يحول مثل تحول من موضع حال إلى مكان آخر أي تحول. وحال الشيء نفسه يحول حولاً بمعنيين يكون تغييراً ويكون تحولاً" (الرازي، 1982: ص163).
 2. التحول اصطلاحاً: بصفة "التحول المفاجئ Periphery وهو انعطاف مباغت للأحداث . (فتحي، إبراهيم ، (د.س) ، ص80). في حال منديل (دزدمونة) وأحوال الشك لـ(عطيل)، في إجراء تعريف الرازي بأنه "التنقل من موضع إلى موضع". وقراءة الواقع بلغة الجسد والصوت.
- ثانياً: التعريف الإجرائي: نسيج المعنى لـتحول عبر نظام المرجع الفكري إلى عملية تحليل وتفسير وإنتاج صورة رمزية جديدة قادرة على التأثير في المتلقي.
- ثالثاً: الدلالة: Significance :

1. الدلالة لغة: في صحاح اللغة العربية "الدليل من دلل، أي ما يستدل به، و الدليل: الدال، وقد دله على الطريق، يدلّه دلالة و دلالة ودلوله والدل: الشكل ، و قد دلت المرأة تدل بالكسر، وقد تدللت، وهي حسنة الدال والدلال- والدال قريب المعنى من الهدى، وهما من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشمال وغير ذلك، (العلال، 1974: ص214).
2. الدلالة اصطلاحاً: عرفها (الجرجاني) بقوله هي كون الشيء بحاله يلزم به بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال و الثاني هو المدلول. وعرفها (بنكراد) بأنها صيرورة في الوجود والاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج العقل الإنساني". (بنكراد، 1990: ص48).
3. التعريف الإجرائي: هي علامة وإشارة وكود أي (صيرورة)، ومجموعها رسائل يستقبلها المتلقي بعد التحليل في مقاربتها وثقافة المتلقي للمعنى المنتج، لتكون انعكاساً نفسياً داخلياً خارجياً أو العكس، ليضعها المخرج في منظور عين المشاهد ليقبلها أو يرفضها. أو يفهمها أو لا يفهمها.

الفصل الثاني الإطار النظري

أولاً : المبحث الأول: دلالة العرض المسرحي :

إذ يمكن أن نؤشر على تغيرات المكان كعرض مسرحي في ملخص التأريخ الأدبي الذي تحولت فيها الدلائل والعلامات بالشكل الآتي: من خلال القرن السادس عشر، كانت الدلائل والعلامات تتوزع بكيفية متجانسة في مكان كان هو نفسه مكاناً متجانساً، كما إن هذا التوزيع كان يتم بجميع اتجاهات ذلك المكان ، فدلائل الأرض كانت تحيل إلى السماء ، ولكنها كانت ترد في الوقت نفسه إلى عالم ما تحت الأرض. أنها كانت تحيل من الإنسان إلى الحيوان، ومن الحيوان إلى النبات والعكس. وابتداء من القرن التاسع عشر، أي مع فرويد وماركس ومنتشيه أصبحت الدلائل والعلامات تتدرج في مكان متفاوت الأجزاء، ويمكننا أن نطلق عليه بعد الأعماق، شريطة ألا نفهم من هذا ، البعد الباطني وإنما بعد العمق الخارجي" (فوكو، ميشيل، (د.س)، (ص71). وكأننا ندرس البعد الذهني ومرجعيات التأريخ.

يتأسس المعنى الصوتي اللساني معتمداً على مشروع الرؤية (النص) ليجد كل من يبحث به هو ذاته (مؤلف، مخرج، قارئ) وهو أداة اتصال في إنتاج المعنى للآخر كما هو وسيلة لتشكيل الكلمات المعبرة بوساطة مساعدات الكلام الذي يعتمد الإيصال الالسنى على العلامات المنطوقة، لكن الخطاب يترافق غالباً وبعض العلامات الموازية، تنغيمات ، وحركات إيمائية، وحركات ارتكزت على أفكار المؤلف من جانب الرؤى ككل داخل بنية (النص)، الذي يوظف في استخدامه (اللغة) كدلالة وأسلوب وطريقة للتعبير كي يتحرر النص المسرحي في المرحلة الثانية (المخرج) للقراءة الاسترجاعية (RETROACTIVE) أو القراءة التأويلية (HERMENEUTIC) ، في دائرة الاشتغال الدلالي ليتحول إلى شفرة لغوية كاشفة لفعل الرسالة التواصلية المميّزة بالسياقات اللغوية والثقافية والسوسيولوجية ، إذ إن النص يُعدُّ "مدونة كلامية وإنه حدث، أي إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، وهو تواصل يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي" (مفتاح ، 1985: ص120).

حيث تميز النص بثلاث وظائف:

1. "الوظيفة التفاعلية: هي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع مع معطيات ودلالات النص.
2. سمات الانغلاق: أيقونة نصية محددة بالبداية والوسط والنهاية.
3. الخاصية التوليدية: إن الحدث ضمن حدود الدلالة الإيحائية له مرجعيات اجتماعية وتاريخية وسياسية" (عبد الكريم عبود ، 2000: ص25).

تتقلص اعتباراتية المواصفات اللغوية كلما ازداد النص شذوذاً ولا نحوية وليس العكس. في اتفاقات اللغة موحدة ضمن منطقة معينة أو صف علاماتي مختار حيث يدرك النص بوصفه علامة واحدة وهذا النص_العلامة معقد شكلاً وموحّد دلالة. وذلك استناداً إلى نظام من الرموز والإشارات اللغوية المعبرة عن الأفكار بوصف أن أدلة النص اللغوية هي البذرة التي ينطلق منها المخرج في بناء أدلة العرض ليؤسس علاقة الطرفين(نص_عرض) قائمة على الإحالة والتضمين. وهي تحويل اللغة إلى دلالات عبر اللسان أو تعبير الجسد تحيل إلى معنى وتعكس الواقع، فما بين (النص_العرض)، علاقة متحوّلة بشكل توليدي بما ينسجم وفعل دلالتها ضمن صناعة العرض التجريبية، بين بنية النص اللغوية وأدلته وبنية العرض البصرية وأدلته، وهو ما اتفق مع مفهوم (فرديناند دي سوسير) عندما حدد آليات اللغة في أن اللسان يتألف من (تفارقات) و(توافقات) **DIFFERENCES ET Combinations** . على:

" إن تناول اللغة عبر النطق أو الصوت لا يكفي لفهم السرد الشفاهي أبداً فالاهتمام بالمظهر الفونولوجي للكلام لا يفسر الكثير ولا حتى القليل..... والأغرب من ذلك أن هذه المظاهر ذات الطابع الصوتي، تحيلنا إلى شيء يتخطى ويتجاوز المظهر اللغوي، سواء فيما يتعلق بطبيعة العلامات المستخدمة، أو بالرموز التي انتقلت إلينا عبر التراث المكتوب"(لوتمان يوري، 1979: ص47).

في حين حدد(مهيل) مفهوم المنطوق الدلالي على أنه صناعة وتركيب متضافر الأطراف. والمقصود اللغة الفصحى المنتقاة عبر النصوص الشعرية الشكسبيرية مثلاً ، بينما (جوناثان كلير) جمع تقسيمات (سوسير) في أن اللغة هي النطق(الصوتية) والصادرة من اللسان إلى علم لسانيات واحد، أي إن علم اللسانيات هو علم لغة النطق ،وهو علم اللغة لا يغفل عن أهمية الكتابة والتنبيه إليها بجدية"(مهيل عمر، 2007: ص86). كما أن احتواء اللغة على مجموعة من الأنساق عند اللسانيين متداخلة في"مجموعة (الأنساق) تكون الإشارات فيها متداخلة. إذ إن أن علم الدلالة يعيش بين أمرين "بين منهج يتجدد، وميدان لا يتحدد .

لذلك أصبحت وظيفته أشبه بماكنة تنتج معنى للتكوين اللساني عند الممثل من خلال المخرج ورؤيته في العرض، ولأن هناك أشياء أخرى في العالم تتكلم دون أن تكون لغة، فقد تكون الطبيعة والبحر وحفيف الأشجار والحيوانات والأوجه والأقنعة والسكاكين قد تكون هذه الأشياء كلها تتكلم. تلك التقنية الصوتية الطبيعية متحوّلة بالمثّل باستخدامات اللغة ك(حوار) ومتضمنة وظيفة دلالية حسية على المسرح (المكان)، وهي أيضاً احد عناصر المؤثرات الموسيقية والإضاءة واللون(الزمان).

المبحث الثاني : التحول الدلالي في العرض المسرحي :

إن العلامة في العرض المسرحي تنطلق على شكل أيقونات متعددة ومتنوعة (قصديّة)، ضمن علاقات اجتماعية تطابقية مغلقة أو مفتوحة، ومحددة داخل النص بشكل منظور ومكتشفة للمتلقي بشكل منهجي، لكنها في التركيب العرضي تدخل في أفق الانفتاح، لذلك عندما يؤلف الفنانون الصورة المسرحية، يقع على عاتق المشاهدين فكّ شفراتها. ويعطي انفتاح العرض قابلية التحول بين بنية المضمون وبنية الشكل على شكل بنية رمزية مفتوحة متمثلة بكل عناصر العرض البصرية وتحدد طرقها إلى التفسير والتأويل، مما يعني إن لرؤية المخرج الأهمية الكبرى في اختيار الأسلوب والطريقة المتناولة على المسرح، لأن مفهوم التأويل هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية. من خلال البنية التصديرية التي كما يقول جيفري ليج " تتسم بالانحراف والتكرار. ومفهوم الانحراف هو خروج على الأعراف القواعدية والتركيبية والمعنوية للغة القياسية، لإبداع صورة مجازية ورمزية تفاجئ الجمهور وتستحوذ على انتباهه. (أما مفهوم التكرار) فهو يتطلب الإفراط في استخدام بعض الأصوات والمفردات والعبارات ضمن قياسات معينة غير متوفرة في اللغة العملية" (عدد من المؤلفين:سيمياء براغ، 1997، ص13). وهنا نكسر اعتبارية اللغة إلى لغة صورية دالة لإنتاج مدلول، فعند العرب تمثلت الصورة في ما نقل من دواوين الشعر والقصص المروية من سالف الأزمان لإبراز معانٍ كثيرة كالفصاحة والحكمة والفروسية... الخ. والقصد هو الكشف عمّا يجول في خيال الراوي من طقوس مجتمعه ، والآخر هو لنشر ثقافة العرب الإنسانية وهذا ما تمثل في إدراك العرب لوجود قوتين للنفس ، ولاسيما عند الفارابي وابن سينا .وتأكيدهم من جانب الذات الإنسانية ووجود قوتين :

" قوة محرّكة، وأخرى مدركة. وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج الحواس الخمس الظاهرة، التي تدرك صورة المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس. وقوة تدرك من باطن الحواس وتنقسم على خمس حواس أو قوى باطنه، تناظر الحواس الظاهرة في العدد، وتختلف عنها في طبيعة العمل. فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية، ولا تدرك صورة المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات نفسها، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية، وتدرك صورة المحسوسات ذاتها غائبة، لان صورة المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضوره" (سيمياء براغ وآخرون ، 1997:ص13).

تنوّالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانياً في الدماغ ، إذ تقدم كل منها ناتج عملها إلى ما يليها. ويشير هذا الترتيب المكاني لقوى الإدراك الباطن التي ندرجها من

حيث القيمة والأهمية، بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية _وهي القوة المدركة الأخيرة في الترتيب واهم القوى الباطنة وأكثرها سيطرة، وأشدّها تأثيراً في سلوك الإنسان والحيوان. أول هذه القوى الباطنة فهو الحس المشترك وهو بمنزلة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الظاهرية المتأدية إليها . بمعنى أن الحس المشترك هو، آلة الإدراك التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن، ومن هنا استمد اسمه، وتتجمع معه الإحساسات المتباينة والمتنوعة، فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها معاً، على نحو لا يمكن أن تتم دونه عملية الإدراك. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الحس المشترك له مجموعة من الوظائف المتعددة :

1. التمييز بين الإحساسات المختلفة ، بحيث يميز ما بين الإحساسات السمعية والبصرية ولا يخلط بينها.

2. الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة تبعا لعلاقات خاصة يحكمها قانون التداعي.

3. إدراك ما يسمى بالمحسوسات المشتركة" (وليز هارب، 1978: ص16) هذه لا تخص حاسة بعينها وإنما هي مشتركة بين الحواس جميعاً، مثلاً الحركة التي يدركها البصر والسمع واللمس، وهي مجتمعة ضمن وظائف الإدراك والمحسوسات داخل العرض المسرحي. وهنا يأتي دور النقد وإسهاماته الفاعلة إذ تقع على عاتقه مهمة الإسهام بتوعية المتذوق بطبيعة البنى الجديدة وذلك بالكشف عن مدلولات العرض المكانية والزمانية، التي تنطوي على تنظيم شكلي معقد فيسهم في خلق جمهور قادر على التفاعل بكل أشكاله وعلى المستويين الفكري في المنظور المنهجي الجديد "فالنقاد يشكلون من خلال عملهم النقد الموجه للعرض أداة استكشاف جديدة. تسهم بتوعية جمهور المشاهدين وتكشف عن معنى معاصر للمتلقى. والمستوى الجمالي فمن الناحية الجمالية إن البناء الذي لا يعتمد إلا على مواصلة وترابط المواقف هو بناء خطر. فمئات القصص تتحدث عن الأبعاد الجمالية عبر انفتاح المعنى على الجانب التأويلي وإشراك المخيلة.

كما أسهمت التحولات الدلالية بخلق حالة الإرباك أو الترقب السايكولوجي وبذلك فتحت السياقات غير التقليدية أمام الجمهور آفاقاً جديدة للتأمل الجمالي، إذ ينحصر دور المحسوس أو الصورة التي لا تخضع لإحساسنا في أنها تبرر فكرة كامنة، هي موضوع هذا التأمل وهي أساس التقدير الجمالي. مع ضرورة الإشارة إلى إن بناء المخرج للعرض صورياً على هذه الشاكلة هو سلاح ذو حدين، فهو من جهة قد يؤدي إلى عدم الإمساك بمشاعر المشاهد وانفعالاته وتشتييتها نتيجة لعدم قدرته على التواصل مع الصورة إما لضعفها أو لبطنها في تقديم اتصال الحدث القادم أو لاتسامها

بالتعقيد الظاهر، ومن جهة أخرى هو بناء علاماتي متداخل إذ تتداخل مكونات المتن في ما بينها ولا يصبح الزمان الداخلي معياراً لضبط توالي الوقائع والأحداث، وإنما يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة. ما أسفر من مؤشرات الإطار النظري :

- 1- كانت الدلائل والعلامات تتوزع بكيفية متجانسة في مكان كان هو نفسه مكاناً متجانساً، كما إن هذا التوزيع كان يتم بجميع اتجاهات ذلك المكان.
- 2- تقنية الصوت هي أداة اتصال في إنتاج المعنى للآخر كما هو وسيلة لتشكيل الكلمات المعبرة بوساطة مساعدات الكلام الذي يعتمد الإيصال الالسنّي على العلامات المنطوقة يدرك الثاني: علامة واحدة وهذا النص_العلامة معقد شكلاً وموحّد دلالة.
- 3- العلامة في العرض المسرحي تنطلق على شكل أيقونات متعددة ومتنوعة (قصديّة)، ضمن علاقات اجتماعية تطابقية مغلقة أو مفتوحة.
- 4- نفهم من الانحراف هو خروج المخرج على الأعراف القواعدية والتركيبية والمعنوية للغة القياسية، لإبداع صورة مجازية ورمزية تفاجئ الجمهور.
- 5- أسهمت التحولات الدلالية بخلق حالة الإرباك أو الترقب السايكلوجي وبذلك فتحت السياقات غير التقليدية أمام الجمهور آفاقاً جديدة للتأمل الجمالي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث.

1. مجتمع البحث:
ويتكون من عرض واحد لأستاذة قسم الفنون المسرحية جامعة بغداد والمقدمة على مسارح بغداد لعام 1986.
2. عينة البحث:
اعتمد الباحث في اختيار عينات البحث على الطريقة القصديّة، وهي عينة (1) من مجتمع البحث نفسه، وذلك لأنها تتطابق ومؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث ولتوفر الدراسات والتسجيلات والصور الفوتوغرافية والأقراص الليزرية (CD) لتلك العينات .
3. منهج البحث:
اعتمد الباحث المنهج الوصفي، لأنه يتناسب وطبيعة العرض المسرحي التي تم اختيارها والخروج بنتائج.
4. أداة البحث:
اعتمد الباحث على الأدوات التالية في تحليل عيناته:-
1. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

2. الصور الفوتوغرافية.
 3. الأقراص الليزرية أل(CD).
 4. المشاهدة العينية لبعض العروض.
 5. تحليل العينة:
- نص- عطيل. (1602-1603) للكاتب وليم شكسبير. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. بغداد، دار الحرية للطباعة، 1986.
- بعد إعادة بناء النص بصيغة عراقية تحول الاسم والمضمون بالشكل التالي .
- مسرحية : عطيل في المطبخ:
- سينوغرافيا: سامي عبد الحميد.
- تقديم: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية.
- مكان العرض: كافيتيريا دائرة السينما والمسرح - بغداد.
- تاريخ العرض: 1996.
- الممثلون : فيصل جواد، هنادي محمد، نعيم جاسم، زهير البياتي، إستبرق عزوي، عباس النعمة وآخرون.
- حكاية العرض :

وهي حكاية رجل اسود يدعى (المغربي) **Moro**، كان يعمل في جيش البندقية ثم أصبح قائدا عسكريا ، فأحب دزدمونه فتزوجا بالرغم من رفض والدها الشيخ برابانتيو على زواجهما ، وذلك لقناعته بان عطيل استخدم شراباً مشحوناً بالتعازيم أو السحر للسيطرة على ابنته التي كان يرغب فيها أكثر الرجال من الذين أحبوا حامل العلم ياجو، الذي كان يحتل منصب رئيس الفيلق، اتصف هذا الرجل بذكاء مفرط وشر متطرف مريع ولقد وقع بغرامها وفسر صدها بسبب حبها لعطيل فتحول حبه لها إلى حقد وكراهية، فيطرد القائد رئيس الفيلق كاسيو من منصبه بسبب سوء تصرفه لضربه احد الجنود مما يدعو دزدمونه إلى حث زوجها عطيل لإعادة كاسيو إلى منصبه، يبدأ الصراع بمحاولة حامل العلم ياجو إقناع المغربي بأن زوجته تحولت من حبه إلى حب كاسيو ، ويدعي ياجو أمام عطيل بأن كاسيو رئيس الفيلق قد تباهى أمامه بأنه قد حظي بدزدمونه، وبذلك تثير شكوك عطيل اتجاه زوجته ويبدأ ياجو بالتخطيط للإيقاع بدزدمونه وعطيل ،فبيعث زوجته اميليا وصيفة دزدمونه وكاتمة أسرارها على سرقة المنديل الذي أهدها عطيل لدزدمونه ليكون دليل الخيانة، وبعد أن يعتقد واهما أن زوجته قد خانته مع كاسيو وفقا لدلائل وبراهين قدمها له ياجو. تشتد العقدة ويقرر قتلها إيماناً منه بخيانتها له مع كاسيو وانتقاماً لشرفه .

دزدمونة: وارحمني أنت كذلك.. لم أسئ إليك

قط في حياتي. لم أحب قط كاسيو
 إلا بما تسمح لي السماء به عموماً
 أن أحب.. ما أعطيته قط هدية.
 عطيل: قسماً بالسماء، رأيت منديلي في يده!
 ثم يكتشف في نهاية الأمر أن ياجو قد غرر به وأن دزدمونه لم تخنه وإنما كانت مثلاً
 للمرأة المخلصة فيقرر الانتحار. وهو الحل بنهاية الحكاية .
 اتخذت المسرحية مستويين :
 الأول: هو العقل بدلالة الشهود والمنديل.
 عطيل: أنا رجل لم يعشق بتعقل.....
 والثاني العاطفة وتأثيرها في سمعة القائد في المملكة .
 وحاصل التحول ما بين دالة الذات المتعاطفة مع مدلول العقل ، أي بين الثابت
 والمتحول، أو بين الواقع والمتخيل.
 المعالجة الأولى للمخرج في التحول من مسرح العلبة إلى صالة في كافتريا أو
 صالة المطبخ أو (مطعم) المؤسسة العامة للسينما والمسرح .وهو مؤشر تحول المكان
 وبناء فضاءين امتدا عبر مختلف العلاقات الطقسية واللونية مؤسساً انشاء معمارياً، إذ
 اختار شكسبير شخصية البطل ليناجي النفس البشرية للوصول بها إلى عالم المثال .
 واختيار عطيل اسود في حين اختار دزدمونه ذات البشرة البيضاء وحاول جاهدا ان
 يستغل هذا التباين الذي يتسلسل إلى أغوار الشخصية محاولة في توحيد الفعل الداخلي
 في حين يعطي انعكاساً خارجياً ، أي أن كل نفي للشكل يتبعه ظهور للمضمون، وأن
 نفي المضمون يتبعه شكل جديد وتصور جديد للصورة الفنية .
 المؤشر الثاني هو اختيار معالج معاصر في إيصال الفكرة بعرض مغاير عن
 شكل بنية الحكاية الحقيقية، وهو الدخول إلى صلب الموضوع في بنية متحولة
 وصياغة المؤامرة بطبخة أعدت أو تعد في مطبخ ، من هنا تأسست فكرة مكان
 العرض الذي ابتكره المخرج وهي المرحلة التأويلية الأولى. من أجل خلق عالم جمالي
 جديد معاصر يتقبله المتفرج، يعتقد الباحث أن التحول يبدأ من دلالة بيئة المكان ذات
 الألوان الثابتة في (دزدمونه) إلى بيئة المطبخ المزخرف بالألوان الحارة والباردة
 على العكس من شخصية (الليدي مكبث) ، فالأولى طاهرة بريئة بفعل فاعل، أما الثانية
 بتدبير منها لفعل الشر. ... فتأويل الشكل حتم بالضرورة التأثير في مجمل الأفكار التي
 طرحها النص، فقد حاول الممثلون إذابة الحوار الشكسبيري وإحالاته عبر الأداء
 التمثيلي بمحاولة خلق تحول بين إلقاء الكلمة وبين الحركة والإيماء والفعل، هدف
 المخرج تجاوز التقليد والعمل في مساحات أكبر وأفاق التجديد ، حيث سعى إلى خلق

وتوظيف الديكور الحقيقي ليرمز إلى قيمة المكان بوصفه وحدة بنائية جامعة للتمثيل والتلقي ، وخلف هذه الوحدة بيئة مسرحية خاصة أعاد فيها الصياغة لا بكلمات مطبوعة على الورق ، بل بمواد أخرى هي (الممثل والديكور والملابس والإضاءة) وغيرها من التقنيات ، حاول فيها المخرج تحقيق أوثق صلات التواصل والاتصال والتأثير بين العرض والمتلقي وأن يتخذوا من بدلاتهم هم ، والنذل والخدم ، أزياء لشخوص المسرحية وان يتخذوا من مفردات المطبخ ومفردات المطعم – مواد ، أدوات ، بوصفها إكسسوارات العمل . حيث جاءت الأزياء لتكون امتداداً طبيعياً لبيئة العرض التي اختارها المخرج (المطعم – المطبخ) ، مفترضاً ان الشخوص هم أولئك الذين يعملون فعلياً في هذين المرفقين ، فجعل والد (دزدمونة) يمثل شخصية المشرف على المطعم ، أما(عطيل) فجعله رئيس الطباخين تمثل زي شخصية عطيل الذي يعود إلى الطباخين وهو ذو لون ابيض بينما ارتدت شخصية دزدمونة أزياء النذل القميص الأبيض ، والبنطلون الأسود (واليلك) الأسود و. (ياغو) مساعدا له ، كما اتخذ من (كاسيو) شخصية احد النذل ، وجعل دزدمونة نادلة في المطعم والنذل السوداء والبيضاء إبقونه لواقع الشخصيات المفترضة ، لتبث دلالات اجتماعية، أي أن المخرج جعل من الألوان المتناقضة علامات رمزية ، تنتج دلالات نفسية لتعبر عن الشخصيات الأصلية . فاللون الأبيض في قميص عطيل يدل على صفاء وطهارة هذا القائد ، وانه يتفجر نقاء من الداخل ، وجعل من لون الوشاح الأحمر (الذي تميز به عطيل عن بقية الشخصيات) موطن الغيرة العصبية والتدفق العاطفي . إذ يعتقد الباحث ان الأزياء شكلت ايقونات لزي الطباخين التقليدي بأشكالها وخطوطها وألوانها وخاماتها . حيث تضاف تراكيب الديكور لتعزز دلالات فاعلية اللغة الدرامية و تتضافر معها دلالات الأزياء والإكسسوار . في وقوع الأحداث حيث يشرف المطبخ على المطعم ولا يفصل بينهما سوى باب كبير مفتوح و(كاونتر) تقديم الوجبات لبدء العرض داخل المطبخ، وتوضح ذلك في بداية العرض حيث مشهد (ياغو و رودريغو) فالاثنان حانقان على عطيل ويحاولان الإيقاع به بكل الوسائل فأفعال الشخصية ومقاصدها يظهر من تزاوج الحركة والأداء وألوان الثياب ليشكل كل من (الممثل) و(الزي) لغة تعبير دلالية تنقل الفكرة الرئيس للنص وهذا ما موجود في تمثيل. ياغو :-إنني اكره ذلك المغربي

مع عملية قطع الباذنجان الأسود المتمثل بعطيل الذي يقوم بها وهو بهذا يحاول إيصال فكرة تقطيعه لعطيل. أثناء عملية القطع وهذا ما ينطبق على أداء رودريغو والذي يشترك معه في هذا المخطط (أعداد الطبخة) ، لكنه يختص بعملية تقطيع (الشجر الأبيض) المتمثل بدزدمونة، فالمكان يحافظ على قوانين الفهم المعتاد

وتدرك مفرداته المألوفة للمتفرج، كونها تعبر عن فكره محددة، تترابط مع مرجعياته اليومية والحياتية، لتعزيز الصراع الدرامي المتمثل في التضاد بين ما هو اسود وما هو ابيض ، لتبث ألوان الأزياء مع الإكسسوارات دلالات مكانية تعمق علاقة الارتباط بالمكان من خلال استخدام إكسسوارات المطبخ والمطعم التي تمثلت بالقدر والشراف والمناديل فتزداد مساحة الاغتراب بين النص الشكسيري وفضاءات العرض الجديدة، ومما يزيد الاغتراب لدى المتفرج. على الرغم من اختيار اللحظة التي تتحدى بها دزدمونه إرادة الأب والناس فتختار حبيباً لها غريباً عن بني جلدتها ومحيطها مناقض حتى في لون البشرة والانتماء الطبقي والاجتماعي أو العرقي ، يعني ذلك انها اختارت موقفاً أخلاقياً وإنسانياً وهنا تدخل الهموم الدينية كمحور من محاور التأويل. فقد افترض المخرج ان يصور المشهد بأداء تأويلي معتدل عبر الإيماء البسيطة والمركبة، فقام بحركات تصور بداية الضوء بالديانة الإسلامية. و مزج الأداء الحركي بمهمات صوتية غير مفهومة أسهمت في زيادة الضبابية على هوية عطيل الدينية، فهو عربي وقد يكون (بربرياً). ويعتقد الباحث للفوارق الكبيرة بين الغرب والعرب آنذاك على الرغم من ان شكسبير يدين عامل التفرقة العنصرية بشخصية دزدمونة وهو مؤشر سياسي ضمن أخلاق المجتمع الإنساني، لكن الحب أقوى من كل شيء عندما يقول (عطيل) .

هنالك مقدس أودعت فيه قلبي وهو الذي يجب ان أعيش فيه،

أولاً: معنى للعيش .

والتي وضعها المخرج بدلالة البيضة التي تمثل دزدمونه البيضاء كالثج والناعمة الملمس، كما لقشر البيضة السقي، لكن هذه البيضة تحمل بداخلها الآثام المفترضة التي تدور في رأس عطيل، فالبيضة هي نتاج اتصال جنسي، وهي إحالة إلى التحول من الطبيعة الحياتية إلى مجرد حالة استهلاك بشري يتمثل في عملية الأكل . وهذا هو ما يؤرق عطيل، فيأتي بكل مكونات الحبيبة الثابتة في ضمير الحبيب العربي ، بكل سماتها وجمالها وبشرتها الصافية-مثلها وقيمها- فراعة طولها .. شعرها الذهبي.. عيناها.. كل أنوثتها ، فكان كافيا ان تعشق بيضاء وتتقدم فتتزوج اسودا على الرغم مما يحمله من فضائل قدمها لهذا الكيان الاجتماعي مضحياً من اجلهم بالنفس دفاعاً عن البندقية من أخطار حقيقة .

عطيل: عله اعتذر إليك عن تسميتها أيتها النجوم الطاهرة.

ومؤشر يضعه شكسبير ضمنى في ان ينم أيضاً عن ثبات يحرك في المتلقي شيئاً من التعاطف مع هذا الشيخ الذي لا يستطيع العيش بعد فقدان ابنته، وهذا يشير إلى انتقال دزدمونة من المراهقة إلى النضج ثم إلى ظهور فردية وقوة فيه . لذلك فان

من شدة عشقها لعطيل تحاول ان تخفف غضب الحبيب بالكذب عندما يسألها عن المنديل:

دزدمونة: ولكن أخافك ، لأنك تفتك

حين تتدحرج عيناك هكذا... ولست ادري لماذا أخاف

لأنني لا اعرف ذنبا.. ولكنني اشعر أنني خائفة.

دزدمونة: إنها الحب الذي أكنه لك...

وظف المخرج (الرقية)، التي يتبدى منها اللون الأحمر دلالة الدم الذي يمكن ان يتدفق من جسد عطيل، ثم نرى اللذة التي ترتسم على تعابير ياغو وهو يقوم بهذه العملية ويمكن ان يحتمل هذا المشهد تأويلات عدة، كونه يفضي إلى معانٍ متعددة، فاللون الأحمر يشير إلى الدم، وعملية القطع المركزة لتقطيع الرقية إلى دوائر تشير إلى دقة وذكاء يغاو في إدارته للأحداث، فيصل العرض إلى إفلاس يغاو وخسارته، وهذا الإفلاس لا بد ان يأخذ مستوى تأويليا معتدلاً، لإيصاله إلى الجمهور، فجاء مشهد يغاو وشريكه ودريو، حيث صور هذا المشهد طريقة الإفلاس بصورة مادية عن طريق تناثر قطع النقود المعدنية من جيب يغاو، كذلك الحال مع ودريو في الظلمة حيث يسمع المتفرج صدى سقوط القطع النقدية وضياعاها منه. بينما عطيل يتمزق من الداخل بفعلته المستعجلة وهو يؤدي مشهد (قنيتي الببسين والسفن)، حيث تمثلان الاختلاف اللوني فضلاً عن كونهما مفردات مطبخيه، تتحول إلى بنية صورية من خلال فضاء العرض، ولاسيما مشهد مزج الألوان (الأبيض والأسود) فجاء أداء الممثل بمسكه لكل قنينة بإحدى يديه، فالأول قلبه ابيض والثاني قلبه اسود، ثم يبدأ بعصر القنيتين في المنطقة الملاصقة لصدره، فيبدو نزيفه وكأنه القيء الذي تختلط فيه مكونات القنيتين . استخدم المخرج الرقصة ليضبط بها إيقاع العمل، التي يرقصها عطيل مع ديدمونة وحتى تثبت مرونة ورشاقة جسد عطيل. وليتحول في بنية الصورة التي هي نتاج وعي متغير ومتجدد باتجاه صلة الإنسان بعملية العمل، وهي غير منعزلة عن جوهر العملية الاجتماعية لأنها انعكاس للواقع الموضوعي، وإنها عملية خلق واكتشاف وانتاج، فهي تعيد انتاج الواقع عن طريق رصد التطور المعرفي في مجرى التطور الإنساني . فقد دفعته قراءته الجديدة إلى تأويله جذريا بمحاور التدليل والإحالة ضمن سياق التطور والتحديث، ليجعله يعيش في عصر التلقي المتجدد والتي تعاضدت على نقلها مجمل مفردات السينوغرافيا . وذلك عندما قاموا بتوزيع مناديل بيضاء على الجمهور ،وقد عززت حالة المشاركة هذه توزيع الجمهور على المناضد الموزعة في الصالة، وهذا ما فتح المجال أمام المتلقي للدخول في عملية إنتاج المعنى

بعدما أثارت الرؤية التصميمية وعيه المستقر واستفزت ذاكرته وهذا ما فتح المجال أمام المتلقي للدخول في عملية إنتاج المعنى.

في المشهد الأخير تحاول اميليا بكلماتها الصريحة تخفيف الإثم الذي تعتقد ديدمونة انه مستحيل وتحاول منع سيدتها من أن تصبح كئيبة حزينة. اميليا: .. لقد كانت مخلصة كالسما!

ان التالراب:التقلبات الظاهرة عند اميليا ناجمة عن مقتضيات ومتطلبات المسرحية لدورها، إذ تبذل اميليا جهدها لاقناع عطيل ببراءة ديدمونة لكنه في هذه اللحظة كان فوق الجدل أو التعقل وتبرز شخصية اميليا في هذه المسرحية باستقامة ثابتة. الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات.

أولاً : النتائج :

1. انسجمت دلالات حركة الممثل في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) مع بناء ألوان الزي التركيبية , ليعطي دلالات المكان و الحدث والدلالات اللونية الاجتماعية في هذا العرض .
2. سعى المخرج إلى انتاج الفكرة بأقصر الطرق ونجح على مستوى تواضع الجمهور, في حين ان النص الأصلي يتكون في بنائه دوائر عدة من الدلالات الضمنية والظاهرية. فقد ظهر الجانب الجمالي والاجتماعي والديني، كسمة مهيمنة في تأويل الأداء لها بعض الشيء
3. اختزل المخرج الكثير من الحوارات في النص عبر اللغة الدلالية الزمانية والمكانية, لإعطاء الجو الحقيقي لتلك الحكاية .
4. استخدم الحوارات المتجزأة من النص الأدبي الرصين ليفككها في تداخل مع التكوينات الصورية المحملة بالدلالة اللونية, لا نتاج مفهوم التغيير أو التحول.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. الإحالة والتضمين هي الصورة الأقرب للتحول من دالة النص الثابت إلى العرض المتحرك.
2. التحول يبدأ من دلالة بيئة المكان ذات الألوان الثابتة في (دردمونة) إلى بيئة المطبخ المزخرف بالألوان الحارة والباردة.
3. الاهتمام بسميائ اللون ودلالته, وذلك لأبعاده الاستراتيجية على المجتمع.
4. تطبيق ما يجري من البحوث والدراسات في مختبرات أصولية وتنفيذها على الواقع.

ثالثاً: التوصيات:-

1. يوصي الباحث بتدريس الدلالة في المسرح , دراسة تشكيلية متكاملة بوصفها إحدى البنى المجاورة المهمة.
 2. عمل دورات فنية لتعليم مفاهيم التحول. وطبيعته, وخصوصيته, ومدى تأثيره في المجتمع.
- رابعاً: الهوامش:
- 1-الرازي، محمد ابن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة ، الكويت، 1982.
 - 2- فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، د.ت ، تونس .
 - 3- العلالي ، الشيخ عبد الله ، الصحاح في اللغة و العلوم ، أعداد و تصنيف ، نديم موعشلي وزميله، المجلد الأول، بيروت: دار الحضارة العربية، ط1، 1974.
 - 4- بنكراد ، سعيد : المؤول و العلامة و التأويل، في مجلة فكر و نقد، الرباط : ع - 16 ، السنة الثانية ، فبراير، 1999.
 - 5- ينظر : فوكو، ميشيل:نظام الخطاب وإرادة المعرفة،تر:احمد السلطاني وعبد السلام بنعبد العالي،الدار البيضاء،دار النشر المغربية.
 - 6- مفتاح،محمد:تحليل الخطاب الشعري، ستراتيكية التناص،المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985.
 - 7- عبد الكريم عبود:بنية النص وتحولاته في تشكيل العرض المسرحي، رسالة غير منشورة ،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة ،2000.
 - 8-لوتمان،يوري:مدخل إلى سيمياء الفيلم، تر:نبيل الدبس، دمشق، 1979.
 - 9- ينظر : مهيبيل'عمر: من النسق الى الذات،الدار العربية للعلوم_الناشرون،الجزائر،ط1، 2007.
 - 10- عدد من المؤلفين:سيمياء براغ للمسرح_دراسات سيميائية،تر،وتقديم،ادمير كوريه، دمشق وزارة الثقافة،1997.
 - 11- عدد هذه القوى عند الفارابي (كتاب الفصول)هو بعينه الموجود عند ابن سينا(في رسالته في القوى الانسانية وإدراكاتها) بل ان ابن سيناينقل عبارات الفارابي نقلا حرفيا دون أدنى تعديل أو تغيير.المصدر: الفارابي:كتاب القصص.
 - 12- ويلز، هارب:بافلوفوفرويد (دراسة نقدية)،تر:شوقي جلال،ج2،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1978.

التصوف وتمثلاته في فن الحد الأدنى

Sufism and its representations in minimal art

Assist prof. Dr. Kareem Mohsen Ali Sameer Al
Kabi

Faculty of Basic Education/ university of Sumer

أ.م.د. كريم محسن علي سمير الكعبي

جامعة سومر / كلية التربية الأساسية

Dr.kareemalkabi99@gmail.com

الكلمات المفتاحية: (التصوف، التمثل، الفن، فن الحد الأدنى).

ملخص البحث

تكون البحث الموسوم (التصوف وتمثلاته في فن الحد الأدنى) من أربعة فصول، خُصص الفصل الأول للإطار المنهجي للبحث وانتهت مشكلة البحث بالتساؤل التالي: ما التصوف في الفن؟ وما تمثلاته في فن الحد الأدنى؟ كما تضمن هدف البحث وأهميته والحاجة إليه. أما الفصل الثاني فقد تناول مبحثين؛ الأول جاء بعنوان: التصوف نشأة الفكر وامتداده، فيما تناول الثاني: فن الحد الأدنى. في حين خُصص الفصل الثالث لإجراءات البحث وقد اختار الباحث (3) نماذج بطريقة قصدية وتم تحليلها باعتماد المنهج الوصفي (أسلوب تحليل المحتوى الكيفي) بالاستناد إلى مؤشرات الإطار النظري. أما الفصل الرابع فقد خُصص لنتائج البحث وكان منها: 1- يتمثل التصوف في فن الحد الأدنى بأن كل منهما يعتمد نشدان الحقيقة عن طريق الزهد في الحياة والفن من خلال التعويل على أبسط الموجودات لتحقيق الصفاء الروحي. 2- يمثل الحدس الطريق الأنسب لبلوغ المعرفة والغايات في التصوف وهو ما نجد تمثله في فن الحد الأدنى. أما الاستنتاجات: 1- يمثل فن الحد الأدنى حركة فنية مغايرة في مسار الفن العالمي، من خلال اعتماد أقل المواد، المرسومة أو الجاهزة، وتوظيفها في انجاز العمل الفني. 2- تأثير الفكر الشرقي عموماً، والإسلامي المتمثل بالتصوف خصوصاً، في حركات الفن العالمي والغربي.

وانتهى البحث بالتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر.

Keywords: (Sufism, Representation, Art, Minimal Art).

Abstract

The research titled "Sufism and Its Representations in Minimal Art" consists of four chapters. The first chapter is dedicated to the methodological framework of the research, concluding with the research problem encapsulated in the following question: What is Sufism in Art, and what are its representations in Minimal Art? This chapter also includes the research objectives, its significance, and the need for it. The second chapter addresses two main topics: the first is titled "Sufism: The Origin and Expansion of the Thought," while the second focuses on "Minimal Art." The third chapter is devoted to the research procedures. The researcher intentionally selected three models and analyzed them using the descriptive approach (qualitative content analysis method) based on indicators from the theoretical framework. The fourth chapter presents the research findings, which include: 1- Sufism is represented in Minimal Art through the shared pursuit of truth by embracing asceticism in life and art, relying on the simplest elements to achieve spiritual purity. 2- Intuition represents the most appropriate path to achieving knowledge and goals in Sufism, which we find represented in the art of the minimalist.

.As for the conclusions: 1- Minimal Art represents an alternative movement in the trajectory of global art by utilizing minimal materials, whether drawn or ready-made, and employing them in the creation of artistic works. 2- The influence of Eastern thought in general, and Islamic thought

represented by Sufism in particular, on global and Western art movements.

The search ended with recommendations, proposals and a list of sources.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث أولاً: مشكلة البحث:

يحتكم الفن، بوصفه نشاطاً إنسانياً، إلى جملة من التأثيرات الفكرية والأدائية على السواء، وعلى مر العصور تقريباً. فهو يدفع بالأفراد إلى إيجاد صيغة جديدة للعلاقة بينهم وبين الواقع الذي يعيشونه ليخلصهم من حيثيات الوجود المادي إلى وجود آخر يجدون فيه ضالتهم كونه يمثل متنفساً لطرح أفكارهم وتطلعاتهم وحتى سلوكياتهم. كما يمثل التصوف نشاطاً إنسانياً هو الآخر يساعد الأفراد على التخلص من كل متعلقات الوجود، والسعي لبلوغ السعادة والراحة ونشدان الغايات متخذين من الزهد رافداً وملهماً لتهدئاتهم، ومعتمدين نبذ أساليب الرفاهية والبذخ. لذا فإن كلاً من الفن والتصوف يرنو إلى صفاء النفس ونقاءها، وبذلك يحاول الباحث إيجاد تمثلات الأفكار الصوفية في الأعمال الفنية، وتحديداً حركة فن الحد الأدنى التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين في أمريكا من خلال التساؤل: ما التصوف في الفن؟ وما تمثلاته في فن الحد الأدنى؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تتحدد أهمية البحث الحالي بتناوله موضوع التصوف من خلال الوقوف على المفهوم ونشأته وتوظيفه في حقل من الفنون المعاصرة في الغرب، ألا وهو فن الحد الأدنى. وبالتالي إيجاد مقاربة فكرية بين مفهومين في أزمنة مختلفة وأماكن مختلفة، وهما التصوف كفكر وسلوك تعبد شرقي إسلامي، وفن الحد الأدنى كفكر وممارسة فنية غربية أمريكية.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي تعرّف تمثلات التصوف في فن الحد الأدنى.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة التصوف وتمثلاته في فن الحد الأدنى في أمريكا للمدة الزمنية (1960-1974).

خامساً: تحديد مصطلحات البحث وتعريفها:

1- التصوف: Mysticism

أ - التصوف: صفا: الماء، يصفوا صفواً، وصفاءً نقيض كدر، والجو: لم تكن فيه لطفة غيم، الصفاء: نقيض الكدر، والصفو: الإخلاص في المودة، الصفي الحبيب الصافي(الشرتوني، بلا تاريخ، صفحة 139).

ب - التصوف في دلالته العامة هو الاعتقاد بإمكانية معرفة الذات الإلهية معرفة مباشرة بدون وساطة(سبيلا، 2017، صفحة 136).

ج - يعرف التصوف بأنه:

(1) سيكولوجيا: حالة نفسية يشعر فيها المرء بأنه على اتصال بمبدأ أسمى.

(2) فلسفياً: نزعة تعوّل على الخيال والعاطفة أكثر مما تعوّل على العقل والتجربة الحسية.

(3) دينياً: علم القلوب الذي يبحث في أحوال النفس الباطنة، ويسعى إلى تصفية القلوب والطهر والتجرد ويؤدي إلى الاتصال بالعالم العلوي(سعيد، 2004، صفحة 111).

د- ويعرفه (ديلاكروا) بأنه الحدس الذي يثار من المعرفة العقلية(الشرتوني، بلا تاريخ، صفحة 139).

هـ- التصوف السير في طريق الزهد، والتجرد عن زينة الحياة وشكلياتها وأخذ النفس بأسلوب من التقشف وأنواع من العبادة والأوراد والجوع والسهر في صلاة، حتى يضعف في الإنسان الجانب الجسدي ويقوى فيه الجاني النفسي أو الروحي فهو إخضاع الجسد للنفس بهذا الطريق المتقدم سعياً إلى تحقيق الكمال النفسي كما يقولون وإلى معرفة الذات الإلهية وكمالاتها وهو ما يعبرون عنه بمعرفة الحقيقة(ابراهيم، 1395هـ، صفحة 1).

2- التمثّل Representating

أ- تمثّل (مثل الشيء بالشيء): سواء وشبه به وجعله على مثاله. ومثّل الشيء لفلان صورته له بالكتابة أو غيرها(صليبا، 1982، صفحة 341).

ب- التمثّل كما يعرفه (الكعبي، 2019) هو عملية استحضار الأفكار والتصورات الذهنية والنفسية وإسقاطها في تكوينات تشكيلية دالة عليها(الكعبي، 2019، صفحة 126).

3- فن الحد الأدنى: Minimal Art

- أ- مصطلح شاع في الأساس منذ عام 1960 في فن النحت أو الظواهر الفنية ذات الأبعاد الثلاث لوصف الظواهر غير المعبرة أو الوهمية أو التي تشكلت بالصدفة، ومن تسمياته أيضاً الفن الاختزالي، الفن الاعتدالي، فن المينمال، الفن الهيكلي (البنائي)، الفن التقليلي (edward, 2004, p. 139).
- ب- فن الحد الأدنى هو أبسط أنواع الفن التجريدي وأكثره اختزالاً واختصاراً سواء في التقنية أو الموضوع معتمداً في تأثيره وجاذبيته على الشكل البسيط واللون المسطح، في مساحات كبيرة صافية منفذة غالباً بالأدوات مع أداء متقن ودقة فائقة (المعاطي، 2021، صفحة 223).

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول/ التعالق المفهومي بين التصوف والفن:

يمثل التصوف بشكل عام نزعة إنسانية ظهرت في كل الثقافات بصورة متفاوتة، وهي في جوهرها تعبير عن إشباع الجانب الروحي، والزهد في مُتَع الحياة الفانية، والركون والدعوة إلى قوة أعلى، ورغبة في التعالي عن الشهوات المادية، بغية الارتقاء في سلم الصفاء الروحي والوصول إلى السعادة.

وتختلف الآراء في نشأة التصوف وبداياته، فمنهم من يجده قديماً بقدم الأديان السالفة، ومنهم من يراه مزيجاً من مجموعة سلوكيات خاصة بالتدين بأكثر من دين، ومنهم من يحدده بملاح إسلامية بحثة. غير أن (العامري، 2011) يبين في دراسته إلى أن الصوفية هي تعاليم دينية نشأت في القرن الثامن الميلادي وانتشرت في البلاد العربية في عهد الخلفاء، تحت تأثير الفلسفات والديانات السابقة (الهندية، الصينية، الفارسية، اليهودية والمسيحية) (العامري، 2011، صفحة 24).

والتصوف هو سلوك قوامه التقشف والزهد والتخلي عن الرذائل والتخلي بالفضائل، لتزكو النفس وتسمو الروح. وهو حالة نفسية يشعر فيها المرء بأنه على اتصال بمبدأ أعلى (الشرتوني، بلا تاريخ، صفحة 1). لذا يعتقد الصوفية أن في وسع الإنسان أن يصل إلى الحقيقة بغير طريق العقل، وأنه يستطيع أن يصدق بالشيء من دون أن تستبين له أسبابه العقلية، لأن الحكم تابع للعاطفة والإرادة (صليبا، 1982، صفحة 283). وبذلك فالتصوف هو مجموع النظريات الموضحة للمعارف التي هي ثمرة من ثمرات هذه الحياة.

كما ويطلق لفظ التصوف على النظريات التي يهيم أصحابها في بيداء الوهم، ويعتمدون في إدراك الحقيقة على العاطفة والحدس والخيال أكثر من اعتمادهم على الملاحظة والتجربة الحسية والاستدلال، ويزعمون أن في وسعهم أن يدركوا بالإلهام أسراراً لا يدركها العلماء بعقولهم. (صليبا، 1982، صفحة 283). لذا جعل المتصوفة العقل والحواس والحدس على ثلاث درجات تتفاوت صعوداً من حيث درجة يقين المعرفة، فالمعرفة عن طريق الحواس هي أدناها مرتبة وهي تستند إلى المشاهدة الحسية، وأوسطها المعرفة عن طريق العقل، أما أعلاها فهي المعرفة عن طريق الحدس باعتباره الحق الذي يشهده العارفون مباشرةً بغير حجاب وفيها يكون اليقين الكامل (محمود، 2017، صفحة 63).

إن التصوف يشترك مع الفن بنوع من الترابط فكلاهما يسعى إلى تطهير النفس من أدرانها والسعي إلى عالم المطلق، وكلاهما يعالج موقفاً إنسانياً معيناً (الغزالي، 2008، صفحة 118). مع اختلاف الأساليب والطرائق، حيث يؤكد على ذلك (هربرت ريد) بقوله: "إن هذا الاعتقاد الروحي إنما يقوم على أن وراء المظاهر والأشياء اتجاهاً ميتافيزيقياً، فكانت مهمة الفنان البحث عما وراء الطبيعة، فمنذ أن وعى الإنسان البدائي، النشاط الفني، تولد له الدافع إلى إقامة عالم خالص، عالم من القيم الروحية المطلقة ليكون بديلاً عن عالم الواقع المرير المتغير والخاضع لقوانين الطبيعة" (حسن، بلا تاريخ، صفحة 46).

لذا فالفن هو عالم خالص، شأنه شأن التصوف، يتعامل فيه الفنان مع المكونات الداخلية بصفة فردية خالصة، ويستطرد فيه تأملاته ونزوعه نحو الخلاص من العالم المادي متجهاً صوب العالم الروحي.

المبحث الثاني/ فن الحد الأدنى:

إن الفن بشكل عام نشاط بشري يحتكم إليه الفنان للخلاص من عالم غير مرضٍ إلى عالم يجد فيه ضالته الفكرية والحدسية والجمالية. وذلك عبر أساليب متباينة، أو تكاد تكون متفردة مع الفن الحديث والمعاصر.

وحركة فن الحد الأدنى سعت بتفردها إلى أن قلّصت عناصر الفن إلى أشكال بسيطة (هندسية في الغالب) وأحياناً ألوان قليلة. إذ يمكن النظر إلى هذا الفن بعينه نوعاً من الاحتفال بالمواد الأساسية التي يستعملها الفنان. فاللوحة عبارة عن طلاء على قماش، والنحت عبارة عن معدن أو حجر أو خشب... الخ، ومن خلال تجريد الفن إلى

هذه المواد حاول الفنان التأكيد على قيمة الفن لذاته وليس باعتباره انعكاساً لأي شيء آخر (GILBERT, 1995, p. 479).

وفن الحد الأدنى، يمثل حركة واضحة المعالم في مسار الفن، وهو بالدرجة الأولى فن نحت بما يمثله من أحجام موضوعة وسط فضاء كي تحركه أكثر من كونه فن رسم، وإن ما يراد بهذه العبارة (نحت) لا يتفق بالضرورة مع المفهوم التقليدي لها، لأن الطابع الحيادي، اللاشخصي، لأعمال الفنان يتجلى في تكريس (الفكرة) بدلاً من العمل الفني ذاته من حيث هو شيء محدد، لذلك يوكل الفنان أحياناً أمر انجاز عدد كبير من أعماله إلى محترفات أو مصانع، وإن أعمال هذا الفن تتألف من أحجام هندسية صنعت من مواد بغية تحديد نظام فضائي جديد كالفولاذ والخشب والحديد والزجاج الاصطناعي والألومينيوم. كما أن الفضاء المحيط يقوم بدور لا يقل أهمية عن دور العمل الفني نفسه؛ فالمكان الذي يحتضنها يشكل عنصراً أساسياً في تقويمها (أمهر، 1998، صفحة 248).

لذا جاءت أعمال هذه الحركة بأشكال هندسية بسيطة وقائمة بذاتها من مثل المستطيلات والمكعبات الموضوعة في فضاءات قاعة العرض وكأنها حقائق مادية تنحصر دلالتها في وجودها المادي البحت فقط، حتى بدت وكأنها تسعى إلى تحقيق نموذج العمل الفني المطلق القائم بذاته والمكتفي بنفسه، مما دعا الناقد الأمريكي (مايكل فريد) أن يصف الحد الأدنى في الفن بأنه ذلك الضرب من التشكيل الفني الذي يدفع المتلقي بالضرورة إلى ملاحظة المكان الذي يتواجد فيه العمل الفني والتعرف عليه. ففي الماضي نتأمل ما يقع داخل إطار اللوحة ونتجاهل الحائط المحيط بها، أما في حالة فن الحد الأدنى فنحن مدفوعون إلى إدراك ملامح القاعة التي نقف على أرضها وإلى إدراك حالتنا الخاصة الجسمية والنفسية، لقد مكّنت فن الحد الأدنى من أن أثبت بنفسه لنفسي أن الفن إنما يكمن في تلك العلاقة بين الدوافع الكامنة وراء الإبداع الفني وبين المتلقي لهذا الإبداع (نك، 1999، صفحة 38).

أكثر من مثل هذا الاتجاه هو الفنان (دونالد جود)، الذي يصف ممارسته بقوله "الأبعاد الثلاثة هي فضاء حقيقي، إن ذلك يخلصنا من مشكلة الوهم البصري وفي الفضاء المعرفي، وحول العلامات والألوان، وهو الخلاص من أحد أكثر البقايا البارزة والممقوتة في الفن الأوروبي. إن الحدود المتعددة للرسم لم تعد قائمة، الفضاء الحقيقي هو جوهرياً أكثر قوة وخصوصية من لطة زيت على سطح مستوي". (سميث، 1995، صفحة 219)

ويؤكد (جود) في أعماله التي تتضمن مكعبات مثبتة في الحائط، إن ترتيب صناديقه كان بدون علاقة، لكنه يشدد أيضاً بأن ترتيبه ليس عقلانياً أنه يقول ببساطة ترتيب (غير معنون) ويمكن اعتباره كقطاع مأخوذ من المتصل وإن العرض لطول هذا القطاع مؤيد بإرشادات (جود) إلى كادر القاعة بأن عدد من الصناديق المعلقة يعتمد بأن يكون متغيراً ليناسب ارتفاعات السقف المختلفة.

أما أعمال (فرانك ستيل) فقد حددت أساليب الفن من خلال التأكيد على أن الأشياء تبقى حقيقية كما هي، ليتحرر الفن من التقاليد المتعلقة بالرسوم التجريدية، التي انتقدها جود ودعا إلى ترسيخ وعي من نوع جديد فيما يتعلق بالفن والنحت بشكل خاص. وتنبأ بانبثاق طراز جديد وغير مألوف من الفن ذي محتوى ثلاثي الأبعاد، مبني على أسس مبسطة يقر ببنية أو صورة من الظواهر الطبيعية والبيولوجية أو السيكلوجية، إذ تؤلف الوحدة الوظيفية ذات الخصائص المعينة موضوعها بمجرد مجاورتها بعضها إلى البعض الآخر (haskell, 1982, p. 39). في هذا الصدد يقول "تستند أعمالي إلى حقيقة مفادها أن ما يمكن رؤيته فقط هو الموجود، إنه في الحقيقة شيء. وكل ما أريده أن يحصل عليه أي شخص من أعمالي، وكل ما حصل عليه منها هو في حقيقة أنك تستطيع أن ترى الفكرة بأكملها من دون ارتباك. ما تراه هو ما تراه" (SAYRE, 2003, p. 513).

ونجد أعمال الفنان (دان فلافن) يمتزج فيها الضوء واللون معاً، إذ سعى إلى وضع الأضواء على قماش أحادي اللون، ثم أزال القماش تماماً، وبدأ العمل بأنابيب الفلورسنت، ثم طور منحوتاته إلى بيئات ضوئية بحجم الغرفة (htt).

وفي نهاية المطاف نجد أن ما يميز أعمال فن الحد الأدنى هو ضخامتها، وبرودتها، وحيادها الجمالي المطلق، معتمدين الشكل المكعب بالدرجة الأساس في البنية التأليفية للعمل (أمهز، 1998، صفحة 481).

الجدير بالذكر أن فن الحد الأدنى لا يقتصر على أعمال النحت فقط، بل كذلك التصوير، معتمدين البساطة العالية في الأشكال - والتي في الغالب هندسية- وكذلك الألوان، وفي الوقت نفسه تجسد التخلص من الإحساس بدور الفنان مما يجعل تأمل المشاهدين حضور فاعل ورئيس لتذوق الأعمال (ADAMS, 2004, p. 514)، ففي تصوير الحد الأدنى ينطلق الفنان من التحولات الشكلية المرافقة لتطور الحركة الفنية منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة، وهي التحولات المتمثلة بتبدل الفضاء التشكيلي أو زواله، والتخلي عن علم المنظور وما يرتبط به من إيهام بالمدى الفضائي

(البعد الثالث)، ويرى فنانون هذه الحركة أن هذا التحول قد أسهم في التخلي تدريجياً عن مظاهر التصوير الملازمة له لصالح المادة نفسها (مساحة اللوحة وما تحمله من ألوان)، وبذلك تحول العمل الفني بالنهاية إلى مجرد مفهوم؛ فاكثفت (باتريسيا جوهانسون) بأن قسّمت لوحاتها الكبيرة (2.59×8.53 م) إلى قسمين باتجاه الطول بواسطة خط أسود عريض. بينما عمد (جو باير) إلى توضيح أطراف اللوحة ذات المساحة الرمادية الفاتحة والمتجانسة باستخدام اللون القاتم إطاراً لها. أما (أنبيس مارتان) فاكثفت بأن وضعت على لوحة مربعة خطوطاً رمادية دقيقة تتقاطع عمودياً وتقسّم المساحة المصورة كلها إلى عدد كبير من المستطيلات والمربعات الصغيرة المتساوية. (أمهر، 1998، صفحة 481).

ويعرض الباحث إحصائية لفناني الحد الأدنى بلغ عددهم (25) فناناً. أفرد لهم ملحقاً في نهاية البحث.

مؤشرات الإطار النظري:

- 1- يمثل التصوف، وكذلك الفن، تجربة شخصية فردانية.
- 2- إن التصوف، وكذلك الفن، يتمثل بكونه حالة شعورية يشعر المرء فيها بأنه على اتصال بمبدأ أسمى، لذا نجد أن كل من المتصوف والفنان ينشدون التسامي في ممارساتهم ونشاطاتهم.
- 3- ينشد المتصوف معرفة الحقيقة عن طريق الحدس والخيال بدلاً من العقل والحواس.
- 4- يسعى التصوف، وكذلك الفن، إلى أن يعالج موقفاً إنسانياً معيناً.
- 5- يعتمد التصوف على الزهد والتخلص من الكماليات التزويقية من أجل التعالي ونشدان الصفاء الروحي.
- 6- تُنجز أعمال فن الحد الأدنى بأقل المواد.
- 7- يعتمد فن الحد الأدنى الفكرة وتوظيفها – في الغالب هندسياً- مما يجعل العمل الفني مكتملاً بذاته.
- 8- يعد الفضاء في فن الحد الأدنى جزءاً إبداعياً من العمل الفني.
- 9- يبنى فن الحد الأدنى على أسس مبسطة (البساطة) مرتبطة بالظواهر الطبيعية والبيولوجية والسيكولوجية.
- 10- فن الحد الأدنى هو فن فكرة، تدل على أن العمل الفني مكتفٍ بذاته.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث ومنهجيته

أولاً: مجتمع البحث:

تعد أعمال فنانني فن الحد الأدنى المنجزة ضمن المدة (1960-1974) مجتمعاً للبحث الحالي، وقد رصد الباحث (45) عملاً كمجتمع للبحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث:

اختار الباحث عينة للبحث الحالي والمتمثلة بـ(3) نماذج، وبطريقة قصدية لتحقيق هدف البحث الحالي.

ثالثاً: منهج البحث:

عمد الباحث إلى المنهج الوصفي (أسلوب تحليل المحتوى الكيفي) كونه المنهج الملائم لطبيعة بحثه.

رابعاً: أداة البحث:

اعتمد الباحث في تحليل عينة بحثه بالاعتماد على مؤشرات الإطار النظري، وذلك من خلال وصف النماذج وتحليلها ومن ثم رصد تمثيلات التصوف في أعمال فن الحد الأدنى.



خامساً: تحليل العينة:

أنموذج العينة (1)

اسم الفنان: دان فلافن

المكونات: شمعة مضيئة

تاريخ العمل: 1960

مكان العرض: متحف دالاس للفنون الجميلة /

تكساس

الوصف والتحليل:

العمل عبارة عن شمعة فلورسنت

كهربائية بيضاء موضوعة بشكل عمودي في الزاوية ومرصوفة من الجزء السفلي بحيث تلامس الأرضية ذات اللون البني الغامق، أما الجدران فذات لون بني فاتح.

يعبر الفنان في هذا العمل عن الموضوع الرئيس لفن الحد الأدنى، وهو أن العمل الفني ما هو إلا فكرة؛ وهذه الفكرة وظفها الفنان بتجربة شخصية فردانية، ومما دفع الفنان لعمل من مثل هكذا أعمال هو إشباع جانبه الروحي وتغذية خلجاته التي تنبض بإيجاد أعمال فنية من نوع متفرد لا يشابهه أحد فيها، وخصوصاً أنه بدأ هذا العمل —الأعمال المشابهة— بداية العقد السابع من القرن المنصرم، أي أنه فتح باب التجريب في استعمال الضوء لإنجاز أعمال فنية. وهو ما يعتمد المتصوف في نزوعه نحو التجريب في إيجاد علائق بينه وبين خالقه لغرض التقرب منه والتعلق به.

يعتمد التصوف الزهد كسلوك مميز لطبيعة حياة المتصوف، وهو ما وجد صداه في فن الحد الأدنى، إذ تنجز أعمال فن الحد الأدنى بأقل المواد، وهو ما أكده (فلافن) في عمله هذا، إذ استعمل مواد صناعية جاهزة وهي عبارة عن شمعة كهربائية وتوظيفها على أنها عمل فني. كما يزداد تأكيده بهذا المنحى حين عمد إلى استعمال الشمعة بلون واحد فقط وهو اللون الأبيض تأكيداً منه على أقلية المواد المستعملة في انجاز العمل. بالإضافة إلى وضعها في فضاء ذي لون واحد وهو اللون البني الفاتح للجدران. وما جنوحه لاستعمال اللون الأبيض إلا تعبيراً عن النقاء والصفاء الذي يرتبط به اللون الأبيض والذي يعتمل بداخله. وكذلك الحال بالنسبة للتصوف، فالنقاء والصفاء الروحي هو ما يميزهم ويفردهم.

كما أن استعمال الشمعة المضيئة داخل فضاء واسع يعيد تأكيد فكرة أن الفضاء في فن الحد الأدنى يمثل جزءاً إبداعياً من العمل الفني. كل ذلك كان كفيلاً بأن يدفع الفنان بالمشاهدين إلى تكوين قراءات متعددة تجعل منهم متلقين مشاركين في وصف وتوضيح العمل الفني ككل.



أنموذج العينة (2):

اسم الفنان: دونالد جود

اسم العمل: بدون عنوان

المواد: ألومنيوم وصلب وأكرليك

الأبعاد: 103×80×20سم للعنصر الواحد

مكان العرض: المتحف الوطني للفن الحديث،

باريس

تاريخ العمل: 1972م

الوصف والتحليل:

يتكون العمل الفني من مجموعة مكعبات معلقة ومرصوفة من أحد جوانبها على جدار أبيض وبشكل عمودي واحدة فوق الأخرى بمسافات متساوية. لونت أضلاع المكعب الظاهرة للمشاهد وبقي كل من سطح المكعب وقاعدته من دون تلوين. أي بقيت ظاهرة باللون الأبيض، الذي يتم تسقيط الأضواء الملونة عليه. وقد كرر الفنان (جود) هذا العمل مرات عديدة مستعملاً عدد محدود من المكعبات، إذ بلغ عددها (10) مكعبات وعرضها بتأثيرات لونية مغايرة في كل مرة، ثم أضاف عليها مكعبات أخرى حتى أصبحت (12) مكعباً.

ينبئ العمل الفني للفنان بمسحة من الهدوء والسكينة للوهلة الأولى، إذ عمد الفنان إلى تبني فكرة الزهد بالأشكال الفنية من خلال اعتماده شكلاً واحداً عمل على تكراره بالوضعية نفسها، وكذلك الحجم نفسه، فضلاً عن طريقة تثبيته وعرضه إلى الجمهور، وذلك سعياً منه في إحداث تأثير روحي في المتلقي من أن فن الحد الأدنى هو فن رتابة وصفاء روحي رتيب يشابه عبادات الصوفي في سلوكياته المتكررة مما يوحي بالاستقرار النفسي والعقلي من دون التيه في عالم من الأشكال المختلفة

والمتنوعة والهجينة في باقي أعمال الفنون، وخصوصاً أن أعمال فن الحد الأدنى تزامن في ظهورها أعمال الغرابة والتنوع في الحركات الفنية الأخرى كالتعبيرية التجريدية والفن الشعبي.

إن تغيير الألوان في الأشكال يتبع إلى تغيير جذري في طبيعة العمل الفني ككل، وذلك بقيام الفنان اعتماد صفائح ذات لون مغاير عن ألوان العمل في العرض الأول، فبعد أن كانت باللون الأزرق للمرة الأولى، واللون البني (أو الذهبي) في المرة الثانية، أصبحت باللون الأخضر في المرة الثالثة، كما زاد في هذه الأخيرة اثنين من المكعبات. وما جنوح الفنان إلى تغيير الألوان إلا تأكيداً منه إلى أن اعتماد النجاح والانجاز يكمن في التعامل مع الموجود من دون البحث عن بدائل أو اجتهادات لتوليف وتكوين أشياء وأجزاء وأشكال جديدة، وهنا نجد أن هذه الفكرة تتطابق مع فكرة التصوف من حيث سلوك الفرد وعبادته تنبع من قناعاته بما هو موجود ومتوفر لديه. وبذلك تتحقق فكرة الزهد بكل تفصيلاتها.

من المعروف أن التصوف ظهر في أكثر من مكان وزمان، غير أنه برز بصورة رئيسة مع الدين الإسلامي، وبذلك نشير إلى مدى توافق فكرة هذا العمل الفني مع الدين الإسلامي؛ وذلك من خلال اعتماد الفنان في تنفيذ العمل بألوان ذات صلة بالعبادات وهي كل من الأزرق الموجود داخل الأضرحة والمراقد، واللون الذهبي الموجود في قبابها، فضلاً عن اللون الأخضر الذي يذكرنا بطبيعة الخير والاستقرار والهدوء لارتباطه بالأرض ومغروساتها. وخلاصة القول إن كل من التصوف وفن الحد الأدنى يركنون إلى اعتماد ألوان ذات علاقة بطبيعة العبادات والخير المتأتي من الأرض.

كما أن اعتماد الفنان ترتيب وتركيب أجزاء العمل الفني على الجدار ينبه إلى شيء جدير بالاهتمام وهو اتصال الأجزاء بكل أكبر منها يحتويها وهي فكرة ذات أصل صوفي تتمثل بعلاقة المتصوف كجزء، واتحاده مع كل أكبر يحتويه ويضمه ويؤثر فيه، وهي فكرة وجودية بحتة.



أنموذج العينة (3)

اسم الفنان: فرانك ستبلا

اسم العمل: منتزه الشكوك

المواد: أكرليك على قماش

الأبعاد: 342.9×342.9 سم

تاريخ العمل: 1974م

الوصف والتحليل:

يتكون العمل الفني من مجموعة مربعات يبلغ عددها 23 مربعاً، مرسومة بالألوان الأكرليك وملونة بألوان مختلفة تكبر الواحدة عن الأخرى

بأبعاد متساوية تبدأ من المربع الموجود في مركز اللوحة والملون باللون النيلي، الذي يتكرر (3) مرات، ثم على التوالي الجوزي الغامق مرتين في أماكن متفرقة، الأزرق (4) مرات أماكن متفرقة، البرتقالي المحمر (4) مرات أماكن متفرقة، البرتقالي مرتين أماكن متفرقة، الأخضر مرتين أماكن متفرقة، البني الفاتح مرتين أماكن متفرقة، الليموني مرتين أماكن متفرقة، الأصفر مرة واحدة، ثم الأسود مرة واحدة. وقد جعل الفنان تراتبية هذه الألوان من المركز إلى الأطراف بدءاً من المربع النيلي إلى الأصفر، ثم بطريقة معكوسة إلى النيلي، لينهي تحديد هذه المربعات بمربع ملون باللون الأسود. وقد وضع الفنان بين كل من هذه المربعات المتزايدة في الحجم – أو المتناقصة – حداً فاصلاً باللون الأبيض، والذي يمكن أن يشكل هو الآخر مربعات بيضاء ذات حجم صغير جداً يبدو ليظهر وكأنه حداً فاصلاً أكثر من كونه (22) مربعاً بين جميع المساحات اللونية. وهذا العمل ينتمي لمجموعة كبيرة من الأعمال المتشابهة.

يشكل العمل الفني صورة نمطية للانسجام والاستقرار والثبات المتأتي من جراء تكرار المساحات اللونية المربعة، جاعلاً من اللوحة أنموذجاً للاحتواء؛ الاحتواء الوجودي الذي نحيا داخله، والذي يحيطنا من جميع الجهات، فقد وظف الفنان فكرته هذه بجعل مستويات (الحياة، المعرفة، السلوكيات...) محيطة بنا من كل صوب واتجاه ومحدداً إياها بالاتجاهات الأربع. فالثبات هو ركيزة فن الحد الأدنى الرئيسة وجوهرها، وإن اعتماد الفنان شكلاً واحداً مكرراً يدل على أن العمل الفني في حركة فن الحد الأدنى من الممكن أن يُنجز من شكل واحد فقط ليصل الحقيقة. وهذه الفكرة نجدها في ديدن التصوف، فالمتصوف يرى بأن هنالك سلوكاً واحداً فقط لولج الحقيقة وهو سلوك العبادة المرتبطة بقناعته بما هو موجود. فكل من التصوف وفن الحد

الأدنى يعتمدان طريقاً واحداً، مجرداً، مبسطاً، مختصراً، بعيداً عن التهويل والتزويق، ناشداً الحقيقة بأبسط صورها.

إن اعتماد الأشكال البسيطة – المربعات- يفضي بنا إلى أفكار بعد مما تبدو ظاهرة للعيان، فثمة ما ينبئ بتأثيرات أحدهما على الآخر؛ فلا انقطاع بين شكل وآخر، أو بين مربع وآخر، بل دائماً هنالك اتصال وظفه الفنان (ستيلا) باللون الأبيض، ليثبت لنا أن الحقيقة ما هي إلا عبارة عن ارتباط وثيق الصلة بين الأشياء – الأفكار- من دون انقطاع أو انعزال، والحال نفسه مع التصوف، فهناك على الدوام ارتباط بين التفكير – الزهد، التعبّد، التأمل- وبين ولوج الحقيقة والذي يحصل من خلال الحدس، والتأمل والنقاء والصفاء الروحي، والذي عبر عنه الفنان باستعماله اللون الأبيض ذي الدلالات المذكورة.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج:

- 1- يتمثل التصوف في فن الحد الأدنى بأن كل منهما يعتمد نشدان الحقيقة عن طريق الزهد في الحياة والفن من خلال التعويل على أبسط الموجودات لتحقيق الصفاء الروحي.
- 2- يمثل الحدس الطريق الأنسب لبلوغ المعرفة والغايات في التصوف وهو ما نجد تمثله في فن الحد الأدنى.
- 3- تمثل الحواس حضوراً ثانوياً في طبيعة تحقيق المعرفة بالنسبة للتصوف، وهذا المبدأ اعتمده فناني الحد الأدنى للغوص في أعماق الحقيقة الفكرية والفنية.
- 4- في كل من التصوف وفن الحد الأدنى يتم التخلي عن الحواس للوصول إلى الجوهر.
- 5- يمثل التصوف سلوكاً يضيف بعداً نفسياً لدى الأفراد يبتغي تحقيق التسامي على الواقع، وهذا ما وجد صداه في فن الحد الأدنى الذي يعتمد تحقيق الفكرة والتسامي على الواقع التقليدي للفن. كما في نماذج العينة (1، 2، 3).
- 6- تهجدات المتصوف تمنى النفس باتحادها مع الكون المحيط، وهذه الفكرة وجدت تمثلاً في أعمال الحد الأدنى من خلال اتحاد العمل بالفضاء المحيط به. كما في نماذج العينة (1، 2).
- 7- التصوف كفكر وسلوك ينتمي للواقع الإسلامي وجد تمثلاته في فن الحد الأدنى من خلال اعتماد هذا الأخير ألوان ذات علاقة بالعبادة الإسلامية كما في أنموذج العينة (2).

- 8- اعتماد فناني الحد الأدنى الأشكال الهندسية في انجاز أعمالهم. وكما في نماذج العينة (1، 2، 3).
- 9- ساعد فن الحد الأدنى إيجاد علاقة بين الفن والمتلقي من خلال جعل الأخير مشاركاً في وصف الأعمال وتفسير الفكرة الرئيسة وقراءتها بطرق عديدة تجعل منه مشاركاً قارئاً مبدعاً.
- 10- افرز فن الحد الأدنى عن توجه جديد في الفن، تمثل في اعتماد الضوء والأشياء الجاهزة والصناعية الأساس في تشكيل للأعمال الفنية. وكما في أنموذج العينة (1).

ثانياً: الاستنتاجات:

- 1- يمثل فن الحد الأدنى حركة فنية مغايرة في مسار الفن العالمي، من خلال اعتماد أقل المواد، المرسومة أو الجاهزة، وتوظيفها في انجاز العمل الفني.
- 2- تأثير الفكر الشرقي عموماً، والإسلامي المتمثل بالتصوف خصوصاً، في حركات الفن العالمي والغربي.
- 3- عمّد فنانون الحد الأدنى على إشراك المتلقي في تفسير وتأمل العمل الفني.

ثالثاً: التوصيات: يوصي الباحث بما يأتي:

- إقامة معارض لطلبة الفنون الجميلة تتضمن قيامهم بإنجاز أعمال تتضمن موضوعات فن الحد الأدنى.

رابعاً: المقترحات: يقترح الباحث إجراء الدراسة الآتية:

- التصوف وتمثلاته في الرسم التجريدي.
- التصوف وتمثلاته في النحت المعاصر.
- التصوف وتمثلاته في الرسوم البدائية.

المراجع

1. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/dan-flavin> .
2. ADAMS, L. S. (2004). *A HISTORY OF WESTERN ART* . NEW YORK: MC GRAW - HALL.
3. edward, I. s. (2004). *dictionary of art. slovenia: TERMS*.
4. GILBERT, R. (1995). *living with art*. new york: MC GRAW - HALL.
5. haskell, b. (1982). *donald judd*. new york: whitney.
6. SAYRE, H. M. (2003). *A WORLD OF ART*. PRENTICE HALL.
7. ادوارد لوسي سميث. (1995). *الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
8. جلال الدين سعيد. (2004). *معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية*. تونس: دار الجنوب للنشر.
9. جميل صليبا. (1982). *المعجم الفلسفي*. لبنان: دار الكتاب اللبناني.
10. حسن محمد حسن. (بلا تاريخ). *مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين*. القاهرة: دار الفكر العربي.
11. حسن هادي عبد الكاظم الغزالي. (2008). *الابعاد المعرفية والجمالية للملامح الصوفية في رسم مالفيتش*. جامعة بابل.
12. حمدي صاطق أبو المعاطي. (2021). *أثر فلسفة فن المينمال على أعمال فناني الفن المعاصر*. جامعة المنيا: مجلة الفنون والعلوم الانسانية.
13. زكي نجيب محمود. (2017). *نظرية المعرفة*. مصر: مؤسسة هندراوي.

14. سعيد الخوري الشرتوني. (بلا تاريخ). *أقرب الموارد*. لبنان.
15. ضاري مظهر صالح العامري. (2011). *الجمال وجلال الجمال في القرآن الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية*. النجف الاشرف: دار الضياء للطباعة والتصميم.
16. كاي نك. (1999). *ما بعد الحداثية والفنون الأدائية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
17. كريم محسن علي سمير الكعبي. (2019). *تمثلات التشاؤم في رسوم التعبيرية الألمانية*. مجلة *لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية* العدد 34.
18. محمد سبيلا. (2017). *موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الانسانية والفلسفة*. المغرب: المركز العلمي العربي للابحاث والدراسات الانسانية.
19. محمود أمهز. (1998). *التيارات الفنية المعاصرة*. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
20. هلال ابراهيم. (1395هـ). *التصوف الاسلامي بين الدين والفلسفة*. القاهرة: دار النهضة العربية.

ملحق بأسماء فناني الحد الأدنى:

- 1- كارل أندريه **Carl Andre** 1935- أمريكي.
- 2- دان فلافين **Dan Flavin** 1933-1996 أمريكي.
- 3- دونالد جود **Donald Judd** 1928-1994 أمريكي.
- 4- سول ليوليت **Sol LeWitt** 1928-2006 أمريكي.
- 5- روبرت موريس **Robert Morris** 1931-2018 أمريكي.
- 6- ستيفان أنطوناكوس **Stephan Antonakos** 1926-2013 أمريكي.
- 7- جو بير **Jo Baer** 1929- أمريكية.
- 8- لاري بيل **Larry Bell** 1939-

- 9- رونالد بلادن **Ronald Bladen** 1918-1988 كندي.
- 10- ماري كورس **Mary Corse** 1945- أمريكية.
- 11- والتر دي ماريا **Walter De Maria** 1935-2013 امريكي.
- 12- روبرت جروسفينور **Robert Grosvenor** 1937 أمريكية.
- 13- كارمن هيبر **Carmen Herrera** 1915-2022 أمريكية من أصل كوبي.
- 14- ايفا هيسة **Eva Hesse** 1936-1970 ألمانية.
- 15- جاري كوهن **Gary Kuehn** 1939- أمريكي.
- 16- روبرت مانجولد **Robert Mangold** 1937- أمريكي.
- 17- أجنيس مارتن **Agnes Martin** 1912-2004 كندية.
- 18- جون ماكراكين **John McCracken** 1934- أمريكي.
- 19- شارلوت بوسينينسكي **Charlotte Posenenske** 1930-1985 ألمانية.
- 20- روبرت رايمان **Robert Ryman** 1930-2019 أمريكي.
- 21- فريد ساندباك **Fred Sandback** 1943-2003 أمريكي.
- 22- ريتشارد سير **Richard Serra** 1938-2004 أمريكي.
- 23- توني سميث **Tony Smith** 1912-1980 أمريكي.
- 24- روبرت سميثون **Robert Smithson** 1938-1973 أمريكي.
- 25- آن ترويت **Anne Truitt** 1921-2004 أمريكية.

صياغة الإعلانات للمسلسل التلفزيوني في السوشيل ميديا

أنموذجا الفيس بوك

م.د/صابرين كامل زيدان/ دكتوراه فلسفة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية /

تلفزيون

ايميل Sabreen.kamel1103a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: صياغة، تقنيات، سوشيل ميديا، تكنولوجيا، ترويج

ملخص البحث:شهد العالم في العقود الأخيرة تطورات تكنولوجيا سريعة أحدثت الكثير من التغيرات الكبيرة التي أثرت على حياة الشعوب، ومن هذه التطورات الحاصلة في تكنولوجيا المعلومات والاتصال هي ظهور الأنترنت التي جعلت العالم يبدو كقرية صغيرة، والتي تخدم الأفراد والمجتمعات بأشكال كثيرة وعديدة، فقد أصبح الانترنت أداة للتعامل في شتى المجالات وخلال هذه الفترة شهدنا عدة ثورات في مجال استخدام الانترنت من أهمها المجال التسويقي. فقد أصبحت المؤسسات الانتاجية الفنية على يقين أن سر بقائها وتطورها هو الحفاظ على المتلقي واستقطابه حيث قامت أغلب القنوات الفضائية بإنشاء مواقع خاصة بها لتعرض من خلالها كافة البرامج الدرامية والمسلسلات التي تعرض على شاشاتهم الخاصة، ويعتبر الاعلان الالكتروني من أكثر الوسائل الترويجية جاذبية وانتشار في ظل الاتجاه نحو مواقع التواصل الاجتماعي منها الفيس بوك واليوتيوب والتويتر والانستغرام وغيرها (السوشيل ميديا). فقد استغلت القنوات الفضائية الاعلان الالكتروني لتخطي جميع الحدود المكانية في ظل تزايد الترويج مختصرة الجهد والوقت والمال، للتأثير على المتلقي وشده وإقناعه لمتابعة الأحداث المتبقية للمسلسل. ومحور البحث يدور حول (كيفية صياغة الاعلان للمسلسل التلفزيوني في السوشيل ميديا؟)، وقد تم اختيار الفيس بوك أنموذجا لمعرفة مدى فاعلية هذه الوسيلة الترويجية للدراما التلفزيونية. حيث تضمنت دراستنا أربعة فصول مقسمة على النحو التالي: الإطار المنهجي: والذي قمنا فيه بتحديد مشكلة الدراسة، وأهمية الموضوع، بإضافة الأهداف المراد بلوغها، وتوضيح مصطلحات الدراسة. الفصل الثاني الإطار النظري و الدراسات السابقة: يتكون من ثلاثة مباحث المبحث الأول الاعلان الالكتروني، وقد تناول فيه مفهوم الاعلان الالكتروني ونشأته. أما المبحث الثاني

عوامل ظهور الإعلان الالكتروني ومميزاته والمبحث الثالث صياغة الإعلانات للمسلسل التلفزيوني عبر الفيس بوك. أما الفصل الثالث إجراءات البحث : تناولنا فيه الأداة التي استخدمت لجمع البيانات وعرض مجالات الدراسة و مجتمع البحث وصفات العينة. أما الفصل الرابع تحليل العينات ومناقشة النتائج عرضنا من خلاله العينة التي تم اختيارها قصدا وكذلك عرضنا النتائج والاستنتاجات بعد تحليل العينة ثم وضحنا أبرز التوصيات التي توصلنا إليها . وقائمة بأهم المصادر المستخدمة في البحث.

Research Summary:In recent decades, the world has witnessed rapid technological developments that have made many significant changes that have affectedThe lives of peoples, and among the most important of these developments in the field of information and communication technology is the emergence of, The Internet that made the world look like a small village, and that serves individuals and societies in many and many ways.The Internet has become a tool for dealing in various fields and during this period we have witnessed several revolutions in the use ofThe Internet is one of the most important marketing areas.The technical production institutions have become aware that the secret of their survival and development is to preserve and attract the recipient, as most of the satellite channels have created their own websites to display through them all the dramatic programs and series that are shown on their own screens, and the electronic advertising is considered one of the most popular promotional means. Towards social networking sites, including Facebook, YouTube, Twitter, Instagram and others (Social Media).The satellite channels took advantage of the electronic advertisement to bypass all spatial

limits in light of the increasing promotion, shortening the effort, time and money, to influence the recipient, his intensity and his conviction to follow the remaining events of the series. And the focus of our study revolves around (How to draft the advertisement for the TV series in the Social Media?), And we chose Facebook as a form to know the effectiveness of this promotional medium for TV drama. Thus, our study included four forced chapters as follows: The methodological framework: in which we identified the study thanks, and the most important topic, their study. The objectives are to achieve them, and to clarify the terminology of study. The second chapter, theoretical framework and previous studies: It consists of three topics, the first topic is the electronics declaration, and an agreement was taken, and we dealt with it in advance of Jehovah's announcement of electronics and installations to it. As for the second topic, factors of the emergence of electronic advertising and its features, and the third topic, drafting ads for the TV series via Facebook. As for the third chapter, the research procedures: we dealt with the tool that was used to collect data, present study areas, the research community, and sample characteristics. As for the fourth chapter, analyzing the samples and discussing the results: we presented the sample that was intentionally chosen, and we presented the results and conclusions after analyzing the sample. Then we clarified the most prominent

recommendations that we reached. And a list of the most important sources used in the research.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث بما يأتي: تنمية الوعي عند المتلقي بالإعلانات الترويجية للمسلسل التلفزيوني وكيفية صياغتها عبر السوشيل ميديا. الإفادة للدارسين والعاملين في مجال الدراما السينمائية والتلفزيونية ويمكن ان يشكل إضافة للمكتبة في مجال الدراما .

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على كيفية صياغة الإعلانات للمسلسل التلفزيوني في السوشيل ميديا.

حدود البحث: حدد البحث موضوعيا لدراسة صياغة الإعلانات للمسلسل التلفزيوني في السوشيل ميديا وليس هناك حدود زمانية أو مكانية، وسيقتصر البحث على عينة واحدة وهي الترويج الإعلان لمسلسل التلفزيوني الأخ الكبير انتاج 2019 (ح17،30،45) عبر الفيس بوك).

تحديد مصطلحات : ستذكر الباحثة التعاريف الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث:

1-صياغة: هو إنشاء أو بناء صورة بصرية وفق تسلسل أحداث المسلسل التلفزيوني تجذب انتباه المتلقي. الإعلانات للمسلسل التلفزيوني: هي عبارة عن الترويج الالكتروني للمادة المصورة على شكل فواصل مختارة من الأحداث الدرامية للمسلسل التلفزيوني عبر الفيس بوك ويعرف بالإعلان الالكتروني حيث "ينتشر عبر الشبكة العنكبوتية ويهدف إلى ترويج بضاعة أو خدمة أو دعاية لموقع الالكتروني أو غيره" (Hussein Shafiq، 2005، 117-118، p).

2_السوشيل ميديا : هي وسائل أو وسائط التواصل الاجتماعي أو الإعلام الاجتماعي وبالإنجليزية Social Media (سوشيال ميديا): هي عبارة عن مواقع ويب أو تطبيقات تتيح لمستخدميها التواصل فيما بينهم من خلال التواجد تحت سقف شبكي واحد متصل ومتشعب.

الفصل الثاني :- الإطار النظري والدراسات السابقة::المبحث الأول: مفهوم الإعلان الالكتروني ونشأته

أولاً: مفهوم الاعلان الالكتروني

مفهوم الإعلان الالكتروني يعد الإعلان نقل غير شخصي للمعلومات من خلال مختلف وسائل الإعلام ، وعرف على انه الجهود الاتصالية والإعلامية غير الشخصية المدفوعة الأجر التي تنتشر أو تعرض أو تباع من خلال احد وسائل الاتصال أو مجموعة منها ، "وتظهر من خلال شخصية المعلن بهدف تعريف جمهور معين بمعلومات معينة وحثه على القيام بسلوك محدد" (Abdul Basit) (Salman, p. 14, 2011) وبناء على التعريف يمكن استخلاص الخصائص المميزة للنشاط الاعلاني والتي تتمثل في :

- الإعلان عملية اتصال جماهيري .
- انتقاء العنصر الشخصي في الإعلان .
- المادة الاعلانية مدفوعة الأجر دائما .
- يستخدم الإعلان كافة الوسائل الاتصالية لنقل الإعلان .

حافظ الإعلان كناشط ترويجي إلكتروني على مفهومه التقليدي، ولكنه اكتسب في نفس الوقت جملة من الخصائص الاتصالية والتقنيات الجديدة ، التي منحها إياه هذه الوسيلة ، ليقترح عالمها الشبكي المفتوح ويعد الإعلان من أكثر الأنشطة التسويقية استخداما في الترويج التجاري الالكتروني ، ويشير مفهوم الإعلان احد السياسات الترويجية التي تعتمد على الوسائل الالكترونية في نقل الرسالة الإلكترونية بهدف جذب المشاهدين وجذبهم لمتابعة المسلسل.

ثانيا: نشأة الإعلان الالكتروني يعد الإعلان نشاطا قديما قدم المجتمعات الإنسانية نفسها، يعتمد تاريخه إلى بدايته كأحد السبل التي لجأ إليها الإنسان البدائي، لتلبية احتياجاته المعيشية منذ العصور الأولى القديمة ، والتعبير على متطلباته للآخرين بهدف إقامة العلاقات التبادلية وتحقيق المصالح والمنفعة المشتركة من خلال الاعتماد على المبادرات، فالإعلان في البداية شكل الإعلان الشفهي المسموع ولجأ هذا النشاط ، طبقه الحكام لتوصيل أوامرهم وقراراتهم إلى الجماهير .ومع ظهور الطباعة في القرن السابع عشر ميلادي ، حصل تطور نوعي في الإعلان وتقنياته ، حيث ظهر الإعلان المطبوع وتوسعت رقعة انتشاره جغرافيا ، بظهور الصناعة انتعش الاقتصاد وأصبحت السوق تنافسية ، مما دفع أصحاب المؤسسات للتعريف بمنتجاتهم وخدماتهم

من خلال الإعلان عنها لإقناع الجماهير بشرائها. وبظهور الإذاعة والتلفزيون وفي ظل التطور التكنولوجي الهائل تنوعت مفاهيم الإعلان حتى أضحت هناك مدارس متخصصة في هذا الحقل في العالم المتقدم. ويعد الانترنت من الوسائل الحديثة التي أحدثت ثورة في عالم التسوق وطرق الاتصالات التسويقية ، وعلى الرغم من التاريخ القصير للإنترنت كوسيلة اتصالية تفاعلية ، "برز الإعلان عبر الانترنت كنوع أساسي في عالم الإعلان منذ ظهور أول إعلان تجاري سنة 1994 م عندما قامت إحدى المؤسسات بنشر إعلان في مجموعات الأخبار وسارت الاستجابة لهذا الإعلان في اتجاهين متبادلين ، إذ تلقت المؤسسة المعلن 20.000 ردا إيجابيا مقابل 30.000 ردا سلبيا ، وهو ما أدى إلى انسحاب المؤسسة من العمل على الشبكة، وبعد عام 1995 م تحولت شبكة الانترنت إلى وسيلة إعلان ونشر وترويج" (Mona Al-Hadidi, 2002, 64) وبهذا دخل الإعلان على شبكة الانترنت بداية كقوائم مجانية للإعلانات المبوبة على النشرات الإخبارية لبث الإعلانات بالنسبة للمعلنين الرئيسيين وبشكل تقليدي ، فإن الشركة هي التي تقوم بتزويده بصفحة منزلية (Home page) لكي تعمل كواجهة للمتجر. ونتيجة للتطور المستمر في مجال الأعمال دفعت المنظمة التجارية إلى انشاء مواقع خاصة بها لاستخداماتها في تسويق المنتجات والإعلان عنها . وبهذا انتشرت الاستثمارات الإعلانية بشكل واسع على شبكة الانترنت ، هذا الواقع دفع المستثمرين إلى التفكير جديا لتأسيس صناعة قائمة بحد ذاتها تخص فقط الإعلان عبر الانترنت .

المبحث الثاني: عوامل ظهور الإعلان الإلكتروني ومميزاته:

لجأت العديد من الشركات والمؤسسات والأفراد إلى استخدام الانترنت في عرض منتجاتها وخدماتها ومبيعاتها ، "وخلق صورة ذهنية وانطباعات مميزة لدى الجمهور المستقبل ، نظرا لما تتمتع به شبكة الانترنت من إيجاد فرص تحاور وتبادل بين المعلن والمستهلك" (Hussein Shafiq, 2005, 117-118, p.) ، مما خلق عملية تفاعلية تساعد المعلن على التعرف على رجع الصدى لرسائله الإعلانية ، وبما يمكنه من إجراء بعض التعديلات الفورية لأي جزء من الرسالة ، (وبما يتمشى ويتفق لحاجات ورغبات المستهلكين: وقد ساعدت عدة عوامل على ظهور إعلانات الانترنت نذكر منها :

- الزيادة العددية لأجهزة الحاسوب الآلي والهواتف الذكية في اغلب الأماكن .

- التزايد المستمر في أعداد برامج تسهل عملية الدخول على الشبكة والتعامل معها .

- قلة شروط النشر والإعلان ، فليس من الضروري أن تكون الشركة المعلنة كبيرة حتى تقوم بالإعلانات عن منتجاتها أو المادة المصورة .-اتساع الشبكة وكفاءتها التي تزيد من سرعة الأفراد في الاتصال وتحميل المعلومات .

- اتساع حجم سوق التجارة العالمي وسياسة السوق المفتوح والتطور التكنولوجي الذي يؤدي إلى ربط التجارة بشبكة الانترنت. وأصبح الانترنت إحدى الوسائل الاتصال الحديثة ، لهذا كان على القائمين توصيل الرسالة الإعلانية أن يضعوا هذه الوسيلة موضوع بحثهم حيث أكد التقرير الصادر من مركز بحوث فورستر (Bloomberg, 2003, p. 77) والذياجري على مستخدمي الانترنت ، مستخدمي الانترنت يستقطعون وقت مشاهدتهم للتلفزيون كي يقضوا وقتهم فهجرة جمهور التلفزيون والانتقال إلى الانترنت أمام الكمبيوتر والهواتف الذكية وهنا لابد من ان نتطرق إلى أهم مميزات الإعلان الالكتروني.

مميزات الإعلان الالكتروني : المزايا التي تميز الإعلان الإلكتروني عن الإعلان التقليدي ، فالكثير من المنتجين أصحاب الأعمال الشركات الفنية ، يتوجهون إلى الإعلان الإلكتروني للبقاء و استمرارية أعمالهم ، فمن هذه المميزات ..

1) حجم الشركة لا يهم: من المزايا الأساسية في الإعلان الإلكتروني قدرتك على الخوض في هذا المضمار بغض النظر عن حجم الشركة التي تديرها ، فإذا كانت شركتك ناشئة وتريد الترويج لمنتجك عبر شبكة الإنترنت لن يقلقك حجم المنافس ، يمكنك منافسة أكبر الشركات حتى لو كنت في مرحلة الانطلاق ، في الإعلانات التقليدية تنصدر الشركات الكبيرة وتأخذ الصدارة ، السبب في ذلك هو ارتفاع تكلفة هذا النوع من الإعلانات ، مما يجعل الشركات الناشئة غير قادرة على المنافسة إطلاقاً ، أما في مجال الإعلان الإلكتروني فالنجاح للمتميز فجودة إعلانك وجودة الخدمة واختلافك عن منافسيك سيمنحك الصدارة بغض النظر عن حجم هذا المنافس.

(2) الكلفة القليلة

من أهم المزايا في الإعلان الإلكتروني هو الكلفة القليلة ، حيث من المعروف أن الإعلان في الوسائل التقليدية مرتفع جداً ، فإعلان واحد على التلفاز قد يكلفك عشرات

الآلاف من الدولارات ، في حين أن الإعلان الإلكتروني أقل كلفة بكثير من ذلك ، وهذا ما يدفع الكثيرين إلى استخدامها.

(3) تقارير و نتائج فورية: في الإعلان على شبكة الإنترنت كالفيس بوك مثلاً ستبدأ بمشاهدة نتائج الإعلان بمجرد أن تقوم بنشره على شبكة الإنترنت و ترويج عنه ، سيظهر عدد الضغوطات على الإعلان أمامك مباشرة ، ويمكنك مراقبة عدد الزيارات وعدد النقرات بالوقت الحقيقي وهذا أفضل بكثير من الإعلانات التقليدية التي لا تمكنك من معرفة مدى التفاعل مع الإعلان المنشور ، وفي أفضل الحالات تقدم لك بعض شركات الإعلان التقليدي نتائج عن فعالية الإعلان ، ولكن هذه النتائج في هي نتائج تقريبية و تحتاج إلى مدة من الزمن حتى تصبح جاهزة في حين أن النتائج في الإعلان الإلكتروني هي نتائج فورية.

(4) سرعة الانتشار يتميز الإعلان الإلكتروني بسرعة انتشار كبيرة جداً ، لكي أوضح لك هذه النقطة أقدم لكم المثال التالي : لنفرض أننا قمنا بوضع إعلان مسلسل أو برنامج على إحدى القنوات التلفزيونية المعروفة مثلاً mbc1، فما هي حدود انتشار هذا الإعلان ؟ في الحقيقة آخر نقطة سيصل إليها الإعلان هي المشاهد و لن ينتشر أكثر من ذلك ، لنفرض الآن أننا وضعنا إعلاناً على أحد المواقع في السوشيل ميديا ، أعجب مجموعة من المستخدمين بهذا الإعلان وقاموا بدورهم بمشاركة الإعلان على حساباتهم على شبكات التواصل الاجتماعي من فيسبوك وتويتر و غيرها ، الذي حدث أن هؤلاء المستخدمين تحولوا من متلقين للإعلان إلى ناشرين له ، و بالتالي ازداد معدل انتشار إعلان المسلسل أو البرنامج ، لنتابع مثالنا ، بعد عملية مشاركة الإعلان قام البعض بالضغط على زر الإعجاب ، عملية الضغط البسيطة هذه حولته من متلقي للإعلان إلى ناشر له نظراً لأن كل أصدقاء المستخدم الذي ضغط زر الإعجاب سيشاهدون ما أعجب به صديقهم . من هذا المثال يمكننا أن نستنتج السرعة الكبيرة في الانتشار التي يمكن أن يحققها الإعلان الإلكتروني مقارنة بالإعلان التقليدي.

هذه هي أهم المزايا التي تتميز الإعلان الإلكتروني عن الإعلان التقليدي ، من هذه المزايا يمكنك استنتاج حجم الميزات التي يتمتع بها الإعلان الإلكتروني وهنا نأتي على صياغة هذا الإعلان فكيف يتم اختيار المقطع الذي سيزيد ويشد المتلقي لمتابعة أحداث هذا المسلسل التلفزيوني وللتعرف أكثر ستبين الباحثة كيف يتم صياغة الإعلان للمسلسل التلفزيوني عبر الفيس بوك في المبحث الثالث.

المبحث الثالث :

صياغة الإعلانات للمسلسل التلفزيوني عبر الفيس بوك

مع التقدم التقدم الكبير و المتسارع للتكنولوجيا و الاتصالات في وقتنا الحالي و ازدياد عدد مستخدمي الإنترنت بشكل هائل ، أصبح الإنترنت من أكبر الأسواق الترويجية للمنتج المصور من مسلسلات وبرامج درامية وسينمائية في العالم في تميز الإعلان "الإيجاز والاستعارة والرمز عناصر مهمة في صناعة الإعلان لأنها تستثمر البناء الفني في شكله الدرامي" (majda، 2013، P171)، فهي تقدم العديد من المزايا غير الموجودة في الترويج التقليدية ، و تضم مئات الملايين من المستخدمين والذين يمكن تحويلهم إلى زبائن حقيقيين لمنتجاتك الصورية ، هذه الأسباب ما هي إلا جزء صغير من مجموعة واسعة من الأسباب التي تدفع شركات الإنتاج الفني حالياً للعمل في مجال الترويج الإلكتروني ومثالا على ذلك فهناك العديد من الصفحات المدعومة في الفيس بوك للمسلسلات التي تم نشرها في رمضان 2019 التي تم بثها عبر الفضائيات المتنوعة من خلال القمر النابل سات ، ومنها القناة الفضائية الشرقية دراما ومن خلال صفحتها الرسمية عبر الفيس بوك قامت بالترويج الإعلان لمسلسل الفندق وأيضا لمسلسل هوى بغداد باقتطاع جزء من كل حلقة مع سطور تجذب المتلقي لتقديم الفكرة عبر مشهد واحد متكامل ويرى (روبرت بيندي) ان (الفكرة البارزة الخاصة بالعمل هي قيمة العمل، والمحتوى الثيمي العمل ببساطة هو ما كان يحاول المؤلف قوله وهو ما يمكن ان يأخذ صيغاً عديدة) (majda، 2013، P171). من حيث المقدمة وسط ونهاية وفق القاعدة الارسطية ووفق حبكة محبوكة بتساعد الحدث من خلال صراع الشخصيات ويكون طول الإعلان لا يتجاوز أكثر من 10 دقائق فكيف تكمن الصياغة وفق هذه المدة المحددة لذا لجأت الباحثة إلى دراسة العناصر المهمة في بناء المشاهد المختارة وأهمها في إبراز الموضوعة للمسلسل التلفزيوني وهي: تشتمل النص المصور على عدة عناصر ومكونات فنية، تتطلب من الشركة الفنية عند اختيار المشهد المرصود للإعلان للمسلسل التلفزيوني عبر السوشيل ميديا جهدا في بلورتها وإيصالها وهي: (1) **موضوع المشهد:** يجب أن لا يتنافى مع المعايير الأخلاقية أو الجمالية. (2) **البناء الدرامي:** وهو "أن تسير الأحداث بتفاصيلها المختلفة بحيث تجعل الوصول إلى النتيجة أمرا واقعا، ويكون لكل حدث سببا منطقيا دون مفاجآت أو مصادفات مفتعلة" (maher, 2006، p 22) ويعتمد البناء الدرامي السليم على الإثارة والتشويق بعيدا عن التعقيد والغموض ويتكون البناء الدرامي لحبكة الأحداث من: (أ) **البداية:** تعد البداية الأساس في جذب المشاهد وشد انتباهه عند أول لحظة وإنها تهيب المزاج النفسي له وتغرس حالة التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة أثناء سير الزمن في الدراما بوصفها

الوسيلة التي تمسك بالمشاهد لمتابعة العمل فالتمهيد (يعمل على بعث اهتمام الجمهور عند أول سائحة وعليه ان يقدم شخصياته ويوضح ما بينها من علاقات وعليه ان يوضح فكرة العمل ومشكلتها قبل أن يقطع فيها شوطاً طويلاً) (Fred B، 1966، p 399) حيث يتم فيها التعريف بالشخصيات وسماتها، وطرح بداية المشكل والأحداث. ب) **الوسط:** وهي مرحلة التعقيد والأزمة وإن ما يميز التعقيد في المشاهد المختارة ذلك التوتر والقلق للشخصية الدرامية، والتوتر في العمل الدرامي يعد قوة دافعة في تعزيز تنامي الحدث وفي شكله العام يكون (حالة من الشد الفكري والإثارة تكون فيها الأعصاب هائجة وضربات القلب سريعة) (Muhammad، 1996، p 45) وبتشابك الأحداث يتشكل الصراع، ومن ثم تتأزم حتى يصل إلى الذروة. ب) **النهاية:** وفيها انفراج الأزمة والحل وفي اغلب المقاطع المروجة للمسلسل تكون نهاية المشهد المعروض نهاية مفتوحة وغامضة لجذب المشاهد لمتابعة الأحداث التالية ماذا سوف يحصل كما في الإعلان لمسلسل شيخ العرب همام على الفيس بوك حلقة 5 ردة فعل زوجته عندما دخل مع زوجته الثانية. 3) **وحدة الحدث الدرامي :** على كل عناصر النص أن تصب في خدمة الحدث وتدفع إلى توتره، ويتصاعد الحدث مع مرور الوقت عبر سلسلة من الأفعال والأزمات الصغيرة التي تتمركز في الذروة وعندما يأتي الحل يجب أن لا يكون مفتعلاً أو مصنوعاً وإنما منطقياً وعادلاً ضمن المشهد المختار للإعلان. 4) **الشخصية:** وهي العماد الرئيس للمشهد وأحداثه، وإذا أصابها الوهن، فسينعكس ذلك على المشهد برمته، يجب أن تكون الشخصية: واضحة للمشاهد في الجوانب التي تؤثر في الأحداث (العمر البنية الجسدية، المستوى العلمي والثقافي والاجتماع واضحة بالصفات المتميزة : يجب العمل على إبراز الصفات البارزة في الشخصية -واضحة بالنسبة للتطورات التي ستحصل معها: قد يكون البطل في البداية شيء وفي النهاية شيء آخر. متناسقة بين أفعالها وتصرفاتها مع صفاتها. لها نظير وشبيه في الواقع حتى تبدو مقنعة. 5) **الصراع :** قد يكون الصراع بين الإنسان والقدر أو النوازع البشرية كالخير والشر أو العواطف كالحب والواجب أو الأمومة والوفاء وقد يكون بين الإنسان ونفسه أو بين الإنسان والمجتمع .. لكن لا بد أن يتوفر بأي شكل من أشكال الصراع : التوتر والتأزم بالأحداث تدريجياً والتكافؤ بين أقطابه. 6) **الحوار:** وهو الجزء الأهم من العمل الفني، ومن خلاله يصل الكاتب إلى قلوب الكشفيين، وهو الوسيط الذي يحمل الفكرة وينقلها بطريقة لا يشعر بها الطفل بأن الحوار موجه إليه. ويراعى عند الحوار : * أن يكون هناك موضوع أو فكرة يدور حوله حوار واضح وصريح . * الاقتصاد في الكلمات والجمل والعبارات * اختيار اللغة المكتوبة المناسبة للحوار والأحداث كعنوان للمشهد الإعلان المروج

وأن يكون الحوار درامياً، بمعنى تداخل الشخصيات أثناء الحوار، مما يؤدي إلى استمرار الحركة. *وان تكون الأحداث المختارة من المسلسل التلفزيوني هي التي هي تنمي الأحداث وازدياد حدة الصراع. وأن يكون الحوار بناء، بحيث تؤدي كل جملة إلى تطور الأحداث داخل المسلسل والسير إلى الأمام. وأن يستغل الحوار في إلقاء الضوء على الشخصيات. فالخطوة الأولى في استهداف أي مشاهد هو الترويج للمادة المصورة سواء كان مسلسل أم برنامج، معظمنا يعلم وسائل الإعلام التقليدية، من الإعلان بالتلفاز، إلى الإعلان بالجرائد، أو عبر الراديو. إذا كنت تبحث عن ترويج منتجاتك عبر الأنترنت فوسائل الإعلان التقليدية لن تؤدي الغرض المطلوب منها، يجب أن تستخدم وسائل الإعلان الإلكترونية وهي كثيرة ومتنوعة ولا مجال لذكرها) وسنجد فيها الكثير من المعلومات التي يجب علينا معرفتها قبل الخوض في ميدان الإعلان الإلكتروني. مؤشرات الإطار النظري(1) الشخصيات الدرامية تترك أثراً في بنية الإعلان الإلكتروني للمشاهد الدرامي وموضوعه وفي باقي العناصر المتواجدة ومن فضاء الصورة عبر التحولات التي تطرأ على الشخصية الدرامية ضمن بنية النص (2) وحدة الحدث الدرامي للإعلان الإلكتروني أن تصب في خدمة تصاعد الحدث. (3) تسير الأحداث

بتفاصيلها المختلفة ضمن البناء الدرامي لبداية وسط ونهاية. الفصل الثالث إجراءات البحث أولاً :-مجتمع البحث اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل، إذ يستهدف (وصف الأحداث والمعتقدات والقيم والأهداف وأنماط السلوك المختلفة) (Mohamed، 2000، p13). ويتلائم هذا المنهج وطبيعة البحث، فهو يسعى لتحليل العينات على وفق الأداة واضحة ومحددة لتحقيق أهداف البحث. ثانياً :- عينة البحث تتكون عينة البحث الإعلانات الإلكترونية في الفيس بوك لمسلسل الأخ الكبير (cbcdrama) ضمن القناة الرسمية سي بي سي دراما المصرية الذي اختير قصداً وذلك للأسباب الآتية:- (1) تعد من القنوات الرائدة والأكثر متابعة من جمهور الوطن العربي والمسلسل حديثة الانتاج. (2) قدرة العينة على تحقيق أهداف البحث والإيفاء حاجاته

ثالثاً:- أداة البحث:- هي مؤشرات الإطار النظري التي خلصت لها الدراسة واكتسبت مصداقية بعد عرضها والموافقة عليها من قبل لجنة الخبراء والمحكمين في الاختصاص. (Teachers، ، Baghdad, College of Fine Arts, Department of Audiovisual)

الفصل الرابع : تحليل العينات ومناقشة النتائج

ملخص الحكاية : الأخ الكبير مسلسل تلفزيوني مصري درامي من تأليف أحمد عبد الفتاح وإخراج إسماعيل فاروق تدور الأحداث في حي بولاق الشعبي، حيث يحاول الشاب الفقير حربي محمد رجب مواجهة العديد من التحديات في حياته والتغلب عليها، سواء على الصعيدين الأسري أو العملي. إخراج: إسماعيل فاروق (مخرج) شريف المليجي (مخرج منفذ) تأليف: أحمد عبد الفتاح وطاقم العمل: محمد رجب أيتن عامر دينا فؤاد عبير صبري. ووقت الحلقة 45 دقيقة تم عرضه بتاريخ: 4 يناير 2020 (مصر). تحليل العينة: الإعلان للحلقة الأولى من المسلسل كان المشهد المختار هو زواج نور حبيبة حربي من المعلم مرسى بالسريبدأ المشهد بـ ل. ق لوجه العروسة نور وهي حزينة لتستذكر أيامها مع حربي وقت نزولها لعقد زواجها وهي حزينة وسط أجواء من الفرح فتصاعد الصراع للشخصية مع تصاعد الحدث الدرامي في المشهد وبدخول مفاجئ لحربي "لقطة قريبة ليد المعلم مرسى وهو يوقع على عقد الزواج يمسك يده ويصرخ به حربي (استأذن الأول من ولي أمرها وينتهي المشهد وهنا نشاهد المؤشرين الأول والثاني لتكامل الحدث بالشخصية وبتصاعد الأحداث ضمن حدث واحد. أما في الإعلان للحلقة ثلاثون حين ذهبت صفية لحفلة زفاف فريدة ولكنها لم تعرف ان ذهابها سيشكل خطر على حياتها حيث تظهر بلقطة عامة وهي ترقص في الحفل وهنا تم تصويرها من قبل سوزي لتقوم باستفزازها لكي تكون تحت تصرف سوزي التي كانت تعمل بأعمال غير أخلاقية .



وفي حلقة 17 مشهد قتل صفية ل. عندخل صفية مع صديقتها فريدة لبيت سوزي يتشاجرون مع سوزي ونرى تصاعد الحدث مع مرور الوقت عبر سلسلة من الأفعال والأزمات الصغيرة التي تتمركز في الذروة و ب ل.ق يظهر شخص يضع يده على فم صفية قبل أن تصرخ بعدما ضربت سوزي فريدة ولكن لم يتم الكشف عن وجهه وينتهي المشهد الترويجي للحلقة، وهنا نلاحظ المؤشر الثاني. وفي إعلان للحلقة 30 يظهر رفعت ب ل.ع وهو يتحاور مع سوزي لتستذكر الأحداث وقت قتل صفية حيث يظهر المشهد وبلقطة متوسطة كريم وهو يمسك فم صفية من الخلف ويكتم نفسها لتفارق الحياة) فالأحداث بتفاصيلها المختلفة تتمحور وفق البناء الدرامي لبداية وسط ونهاية ليكتشف رفعت مع عبير زوجة حربي (الأخ الكبير) لتتعرف على أن كريم صديق فريدة هو الشخص الغامض الذي تواجد في منزل سوزي وقت الحادث وهنا نشاهد المؤشر الثالث. وفي الإعلان للحلقة 45 الأخيرة حيث كان الإعلان الترويجي لمشهد المحاكمة المهيبة ويبدأ المشهد بلقطة عامة للقضاة والمحامين للدخول للمحكمة مع موسيقى صاخبة تشد المتلقي والحدث متواصل حتى نادوا على المتهم بطل المسلسل الأخ الكبير حربي لصفية أخته وهو يروي أحداث وتفاصيل التي أدت إلى دخوله للسجن ظلما ومع تواصله بالحديث تلو الأصوات من الحضور فيقف القاضي ليصدر الحكم وينتهي المشهد الترويجي للحلقة وهنا نرى ان شخصية الأخ الكبير كان تأثيره كبير على جميع الموجودين بالمحكمة فقد ترك أثرا في بنية الإعلان الالكتروني للمشهد الدرامي ونشاهد هنا المؤشر الاول للإعلان للحلقة 45



النتائج والاستنتاجات بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج التي حققت هدف البحث هي :- (1) اتسمت وحدة الحدث الدرامي للإعلان الالكتروني أن تصب في خدمة تصاعد الحدث في بنية المشهد.(2) أسهمت الشخصية ببناء أثراً في بنية الإعلان الالكتروني للمشهد الدرامي عبر التحولات التي تطرأ على الشخصية الدرامية ضمن المشاهد المختارة. (3) التنوع بتغيير سير الأحداث بتفاصيلها المختلفة في اغلب المشاهد لبداية تمهيدية وأزمة الأحداث لنقف إلى ذروة الحدث.(4) يتميز بناء الأحداث (الحبكة) بالتعقيد والغموض في المشهد. ثانياً: الاستنتاجات (1) لقد اعتمدت اغلب المشاهد المختارة للترويج كإعلان الالكتروني عبر الفيس بوك لمسلسل الأخ الكبير المعقدة والغامضة وابرار المواضيع الجاذبة للمتلقي .

(2) ان المدة الزمنية لعرض الإعلان الالكتروني للمسلسل الدرامي لم يكن عائقاً بل ان الفكرة الأساسية هي البناء غير المؤلف والتنوع ضمن أحداث تقوم بها شخص المسلسل بزمان محدد. التوصيات: توصي الباحثة عمل دراسة حول (صياغة الإعلان الالكتروني الرقمي في السوشيل ميديا). المقترحات : تقترح الباحثة بدراسة الجوانب الشكلية والجمالية المضافة للمضمون الإعلان الالكتروني .

List of sources and references

1. Bloomberg Teachers in Market Economics, Bloomberg News Network, 2003, 1st edition.
2. Abdul Basit Salman, Globalization of satellite channels, Cultural Publishing House, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2007..
3. Magda Salman, aesthetic and intellectual methods of contemporary Iraqi television advertisement, University of Baghdad, College of Camel Arts, 2010.
4. Shafiq, Hussein, Electronic Media, DT, Scientific Books House for Publishing and Distribution, Cairo, 2005.

5. Azzam, Muhammad, The Narrative Text Space, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2009, 1/1996 edition.
6. Al-Hadidi, Mona, Advertising, 2nd floor, the Egyptian Lebanese House, Cairo, 2002.
7. Maher Majeed Ibrahim, Time Structures in the Sarder of the Contemporary Film Film, Unpublished PhD thesis, University of Baghdad, College of Camel Arts, 2005.
- 8 .Millett, Fred B, and others, Theatrical Art, T, Sedky Hattab, Beirut, New York, The Farklin Press and Publishing Corporation, 1966.
- 9Muhammad Rashk Kazem, Announcement on Iraq TV, University of Baghdad, College of Arts, Media Department, Master Thesis, 1996..

جماليات فن التجميع في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر

The aesthetics of assembly art in designing the scenography of contemporary theatrical performances

م. د. فاطمة عبد العزيز عبد الرسول

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

fin732.fatema.abad@uobabylon.edu.iq

الإيميل //

M.D. Fatima Abd Al Aziz Abd Al Rasoul

University of Babylon / College of Fine Arts / Department of Dramatic Arts

المخلص //

أُتسم القرن العشرين بالتقدم العلمي والتكنولوجي الرقمي وكل ما صاحب النشاط الفني من ثروة صناعية وتكنولوجية ونجد قد ظهرت الكثير من التغيرات على مستوى العمل الفني بشكل عام والمجال المسرحي بوجه خاص، فأصبح العرض المسرحي حقلاً لممارسة التجريب بخامات مختلفة وإضافة ممارسات تقنية رقمية جديدة مما أدى الى ظهور الكثير من المفاهيم الفنية الحديثة، فقد أهتم المصمم السينوغرافي بالتجريب والبحث إعطاء صورة تعبيرية سينوغرافية جديدة للرؤى التصميمية لعناصر العرض المسرحية بحيث تتناسب والأبعاد الفكرية المعاصرة للثقافة المواكبة للفن المعاصر المعتمدة على الخامات وما ينبع عنها من متغيرات جمالية وممارسات تعبيرية ليصبح بذلك المصمم السينوغرافي ممسك بالخامة ومستخرج لعناصرها الجمالية مستثمراً كل إمكانياتها في إيصال الفكرة الجمالية والفنية المتجسدة للعناصر العرض المسرحي.

وقد أدى ذلك الانفتاح في تجميع الكثير من الخامات الى المزيد من الحرية والانطلاق في مجال الكشف عن خامات مستحدثة وأستخدام خامات جاهزة على خشبة المسرح

داخل العرض متضمنة قيم تعبيرية وحلول تشكيلية فبدأت تلك الخامات المختلفة المكونة لعناصر العرض المسرحي تغزو العرض المسرحي وبدخلها وقتها ظهرت مفاهيم جديدة وأتجاهات فنية كثيرة فيما بعد الحداثة منها الفن التجميعي... (فن البوب، فن المينمال، فن المفاهيمي) وغيرها من الاتجاهات المختلفة، وفي هذا البحث تحاول الباحثة الاستفادة من السمات الفنية والتقنية لأحد فنون مابعد الحداثة وهو فن التجميع.

The twentieth century was characterized by digital scientific and technological progress and all the industrial wealth and technology that accompanied artistic activity. We find that many changes have appeared at the level of artistic work in general and the theatrical field in particular. The theatrical performance became a field for practicing experimentation with different materials and adding new digital technical practices, which led to the emergence of... Many modern artistic concepts. The scenographic designer was interested in experimentation and research to give a new scenographic expressive image to the design visions of the theatrical display elements so that they fit the contemporary intellectual dimensions of the culture that keeps pace with contemporary art based on the material and the aesthetic variables and expressive practices that arise from it, so that the scenographic designer becomes in possession of the material and extracts its aesthetic elements. Investing all its capabilities in conveying the aesthetic and artistic idea embodied in the elements of the theatrical presentation.

This openness in collecting many materials has led to more freedom and freedom in the field of discovering new materials and using ready-made materials on stage within the show, including expressive values and plastic solutions. These different materials that make up the elements of the

theatrical show began to invade the theatrical show, and with their entry at that time new concepts and trends emerged. There is a lot of art in postmodernism, including assemblage art... (Pop art, minimalist art, conceptual art) and other different trends. In this research, the researcher tries to benefit from the artistic and technical features of one of the postmodern arts, which is assemblage art.

مشكلة البحث:

تتلخص مشكلة البحث في مدى الاستفادة من الفن التجميعي في تصميم العناصر التقنية للعرض المسرحي وذلك من خلال التوصل الى حلول تشكيلية مبتكرة بأستخدام الخامات المتنوعة للحصول على مشغولة تقنية ذو جمالية للعنصر التقني داخل العرض المسرحي يكون على ضوء الاتجاهات الفنية المعاصرة... ويكون تساؤل المشكلة كالآتي:-

كيف يوظف فن التجميع جمالياً لتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي المعاصر؟

أهداف البحث:

- 1- إيجاد حلول فكرية ومنطلقات فنية جديدة وتقنية ورقمية لتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي في ضوء مفاهيم الفن التجميعي.
- 2- توضيح أهم المضامين الفكرية والفنية والفلسفية التي أعتمد عليها الفن التجميعي في الجمع بين مختلف الخامات والاستفادة منها كمدخل تجريبي في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي.

أهمية البحث:

- 1- فتح آفاق جديدة للتجريب من خلال دراسة الفن التجميعي كمحاولة لاستثمار الفكر الفلسفي والتقنيات الرقمية الحديثة لدعم التصميم السينوغرافي المسرحي .
- 2- محاولة الربط بين مجال الأشغال الفنية اليدوية والمجال التقني المسرحي للخروج عن المألوف في الجمع بين الخامات وصياغة التصاميم المسرحية على مستوى العرض المسرحي التقني بفكر متعمق يواكب الاتجاهات الفنية الحديثة .

حدود البحث:

زمانيا: 2023.

مكانيًا: بغداد – العراق.

العروض المسرحية التي قدمت ضمن فعاليات مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الرابعة (2023).

ملخص البحث :

يتلخص البحث الحالي في أربعة فصول تناول الفصل الاول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث وجاءت بالتساؤل التالي:

كيف يوظف فن التجميع جمالياً لتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي المعاصر؟ وتطرق الباحثة الى أهداف البحث وكان من ضمنها هو إيجاد حلول فكرية ومنطلقات فنية جديدة وتقنية ورقمية لتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي في ضوء مفاهيم الفن التجميعي وكذلك كان هناك مجموعة من النقاط تخص أهمية البحث ومن ضمنها فتح أفاق جديدة للتجريب من خلال دراسة الفن التجميعي كمحاولة لاستثمار الفكر الفلسفي والتقنيات الرقمية الحديثة لدعم التصميم السينوغرافي المسرحي، وتم ذكر حدود البحث (زمانيا ومكانيًا وموضوعيًا) وأخير أختتم البحث بتحديد لأهم المصطلحات الواردة بعنوان البحث (فن التجميع، سينوغرافيا).

وتناول الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) وتناول مبحثين

الأول: فن التجميع – المصطلح والمفهوم، والمبحث الثاني: جمالية فن التجميع في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي، وذكر في نهاية الفصل الثاني أهم مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة للموضوع.

وجاء الفصل الثالث لبيان إجراءات البحث وتحليل العينة حيث ذكر في هذا الفصل مجتمع البحث وتمثل ب(العروض المقدمة بمهرجان بغداد الدولي للمسرح بدورته الرابعة) عينة البحث (عرضيين مسرحيين) وأداة البحث ومنهج البحث وكان المنهج التحليلي الوصفي.

وبعدها جاء الفصل الرابع والأخير وشمل كل من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.. وأختتم البحث بقائمة بأهم المصادر والمراجع.

المبحث الاول:- الفن التجميعي (المصطلح والمفهوم)

أن مفهوم التجميعي ينطوي تحت معنى فكري وبنائي متعدد الأساليب والاتجاهات، كما ويعد مصطلح (التجميع) من المصطلحات الحديثة التي ظهرت في العصر الحديث، ويعد هذا النوع من الفن متوافق مع محتوى الفكرة القائلة (أن ذوبان الفواصل بين مجالات الفن المختلفة)، إلغاء التصنيفات التقليدية القديمة للفنون... أن التطور التكنولوجي في المجتمع بأجمعه أعطى للفنان المعاصر الفرصة الكبيرة من أجل التحول في الشكل والسطح البصري لكل عمل فني وبما يؤثر في المتلقي وطريقة العرض وبالأخص بعد الحرب العالمية الثانية عبر استخدام مواد صناعية وأشياء مهملية في البيئة من مخلفات المحيط البيئي وتوظيف المهمل والمهملة ومواد تجمع من خشب أو بلاستيك أو قطع حديد أو قطع من بقايا القماش ليبدع الفنان بأنجازات ذات مستويات بعيدة عن السطح بخامة ومادة وعليه واحدة، والعمال التجميعية تكون بالكامل من مواد الخام يجري توظيفها في السطح البصري أو أجزاء من أشياء كاملة قصد منها أن تكون خامات فنية... حيث تحول الشكل في مفهوم التجميع من مهارة فنية للفنان بمعرفة المواد وخواصها نحو استخدام أي مادة وخامة تعطي تعبيراً عن صيغة مبتكرة ليتم تجميع الأجسام القديمة والتالفة وتجميعها لخلق عمل فني عبر استخدام الأدوات المستهلكة والأشكال الغريبة

يمتلك الفن التجميعي مقومات التأثير الفني الذي يجعله تقنية لها حضورها في المنجز الفني المسرحي بسبب خصوصية الفن التجميعي في جميع مفردات فنية وتكنولوجية مختلفة في أن واحد خلال العرض المسرحي إذ من الممكن لمخرج العرض المسرحي الجمع بين عناصر العرض المسرحي المختلفة الصوتية والبصرية التي تكون مستقاة من مصادر متنوعة من الخامات والمواد الأخرى في التجميع لعرض مسرحي ليذمر أفق التوقعات المعتاد..

وعلى الرغم من توظيف المسرح لفن التجميع إلا أن النشأة الفنية الواضحة للفن التجميعي كانت في الفنون التشكيلية ولاسيما في إنجازات (بيكاسو وبراك) في التكعيبية ..

حيث عرف (دبوفيه) الفن التجميعي على أنه "هو الفن الذي يتم فيه تجميع عناصر من الواقع ليمحو بذلك العديد من الحدود الفاصلة بين الرسم الذاتي لصالح الفكرة الأبسط فكرة ترتيب الأجزاء" 1 (جيرمين فوزي سمعان، 1997)

أما (ريمون تشارميه) عرف مفهوم التجميع في الموسوعة الموجزة للفن "التجميع هو مصطلح ينطبق على النحت وكذلك التصوير الزيتي وأعمال الوسائط المتعددة مثل الرسومات المجمعّة وقد راقّت هذه التقنية كثيراً لفناني الدادائية والسريالية، وهو يدخل عموماً في إبداع البيئات"2(حسن محمد حسن، 1998).

وقد جاء في قاموس الفنون الجميلة "أنه تقنية بناء ثلاثية الأبعاد باستخدام عدد من الأشياء المركبة، ويحدث ذلك في بعض الأحيان مع استخدام العناصر المشكلة بواسطة الفنان"3(3- حمود حامد محمد، 2002).

ويعرفه "محسن عطية" بأنه "عمل تراكيب فنية ثنائية أو ثلاثية الأبعاد عن طريق تجميع الأشياء المعثور عليها" (المعجم اللغوي، 1973).

وقد عرف (زايتس) "أن الأعمال الفنية التجميعية بأنها أولاً مجمعة لا مدهونة أو مرسومة أو مضافة في قوالب أو منقوشة، ثانياً أن عناصرها المكونة لها، إما كلياً أو جزئياً هي خامات طبيعية أو مصنعة مشكلة من قبل، أو أشياء أو أجزاء من أشياء كاملة قصد بها أن تكون خامات فنية"4(المعجم اللغوي، 1973)

- يعرفه "ادوارد سميث" أنه "يعد فن التجميع هو تطور لفن الكولاج على أيدي فناني جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً. 5. (محسن عطية، 2011)

- اما "غاستون باشلار" فعرفه بأنه "فن يعبر عن فلسفة تحويل البيئة بكل معطياتها لتصبح هي بحد ذاتها العمل الفني، حيث يقوم الفنان بطرح وجهة نظر خاصة للتعبير عن مضمون اجتماعي من خلال الجمع بين عناصر أو مفردات ذات دلالات رمزية. 6. (ادوارد لوسى سميث، 1995)

وقد عرف (زايتس) "أن الأعمال الفنية التجميعية بأنها أولاً مجمعة لا مدهونة أو مرسومة أو مضافة في قوالب أو منقوشة، ثانياً أن عناصرها المكونة لها، إما كلياً أو جزئياً هي خامات طبيعية أو مصنعة مشكلة من قبل، أو أشياء أو أجزاء من أشياء كاملة قصد بها أن تكون خامات فنية"7 (غاستون باشلار، د.ت)

يعد عام (1912) وهي فترة التي ظهرت الأعمال الفنية التكعيبية للفنان بيكاسو أولى الأعمال التجميعية ثلاثية الأبعاد، والتي جسد في لوحته (الحياة الجامدة) (Still life) حيث تم صنعها باستخدام قماش أطراف غطاء الطاولة وقطع من الخشب، ليصبح الفن التجميعي جزءاً من الحركة الدادائية بعد فترة قصيرة على يد الفنان كورت شفتير الذي

صنع لوحات تجميعية بمواد بسيطة غير قابلة للاستخدام؛ كتذاكر الحافلات القديمة، والورق، وقطع الأخشاب عشوائية الحجم، وأطلق على أسلوبه الفني اسم 8Merz (محسن عطية، 1995).

ثم أصبح الفن التجميعي جزءاً من الفن السريالي، خاصة اللوحات المستوحاة من أوصاف العالم النفسي (فرويد) عالم الخيال واللاوعي، وتميزت هذه اللوحات بمظهرها الغريب غير المألوف بسبب استخدام فنانها لأغراض مختلفة غير مرتبطة ببعضها، كالفنان هانس بلمر، ومارسيل دوشامب، وجوزيف كورنيل.

الفن التجميعي في منتصف القرن العشرين

ازدهر الفن التجميعي في عام 1950م على يد الفنان دبفات الذي يعد من رواد هذا الفن، كونه أول من أطلق على أعماله مصطلح الفن التجميعي (Assemblage)، ليستمر الفنانون في صنع العديد من الأعمال التجميعية التي تربط الأغراض المستخدمة في الحياة اليومية بالقيمة الفنية، وتطور فن التجميعي في ستينيات القرن الماضي لتصبح لوحات ذات عناصر متحركة بفضل الفنان آلان كابرو، ليتهدد الطريق إلى دخول الفن التجميعي في الفن الشعبي (Pop Art)، والفنون الأخرى كفن Arte Povera الذي يعني فن الفقراء، وسمي بذلك لاستخدامه مواد منخفضة التكلفة في صنع اللوحات التجميعية، كالقمح، والحجارة، عصي النباتات، والأقمشة القديمة، مما ساهم في إيجاد الفن المرتبط بالبيئة، والفن التركيبي 9 (محسن عطية، 1995).

تغير الفن التجميعي في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الواحد والعشرين ليصبح باسم الفن التركيبي (Installation art)، مما جعله أسلوباً يستخدمه فنانو الفن التصويري (Conceptual Art) والفن الشعبي المعاصر (Neo-Pop)، ومن أهم مميزات الفن التجميعي في هذه الفترة هي الأحجام الكبيرة للمجسمات المميزة والمبهرة التي تستخدم أغراض قديمة كنوع من إعادة التدوير، ليصبح فنانو الفن التجميعي منتشرين في جميع أصقاع الأرض، كالفنانة توموكو تاكاهاشي من اليابان، والفنان سونغ دونغ من الصين، والفنانة مها الملوح من السعودية.

السمات العامة للفن التجميعي:-

لهذا الفن عدة سمات وهي:-

- يتميز هذا الفن بأنه لا يقتصر على نوع واحد من الفنون بل يتضمن العديد من الأنواع.

- يعتمد هذا الفن على المزج بين عدد من أنواع الفنون لإنتاج عمل فني واحد.
- يتميز بعدم التقيد بأدوات الفن التقليدية فنجد أن الأعمال التي تم انتاجها من هذا النوع من الفن تحتوي على بعض الأدوات الموجودة في البيئة والتي لم يتم استخدامها مسبقاً في إنتاج الأعمال الفنية.
- يعتمد هذا الفن على الابتكار، ويوضح شخصية الفنان إلى حد كبير، حيث يعتمد إنتاج العمل والأدوات المستخدمة فيه على وجهة نظر الفنان. ما هي السمات العامة للفن التجميعي
- يتميز هذا الفن بأنه لا يقتصر على نوع واحد من الفنون بل يتضمن العديد من الأنواع.

أهداف الفن التجميعي:-

جاء الفن التجميعي ليغير نظرة الناس حول الفن، ولتذويب الفواصل بين أنواع الفنون المختلفة، من خلال استخدام العديد من أنواع الفنون في عمل فني واحد.

وعلى الرغم من أن ها الفن قوبل بالرفض في البداية، إلا أنه غير النظرة الاعتيادية للفن، فقديمًا كنا نجد العمل الفني متكوّنًا من نوع واحد من الفن، كإنتاج عمل فني مثلًا من نوع التصوير، أو غيره من الأنواع. إلا أنه أصبح من أجمل الفنون الآن.

يعتبر من أهداف هذا الفن تنمية الأبداع لدى الفنان، والابتكار، فنجد أن هناك بعض الفنانين قاموا باستخدام النفايات في إنتاج لوحاتهم، وعلى الرغم من ذلك ظهرت هذه اللوحات بشكل رائع 11 هايدي مصطفى ، (2020)

العوامل التي أدت الى ظهور فن التجميع:

الفن التجميعي غيره من الاتجاهات التي سبقته عوامل ساعدت على تأكيد ظهوره في الساحة الفنية ، ومن هذه العوامل ما يلي12(محسن عطية، 1995)

1- التقدم العلمي والتكنولوجي:

اتسعت آفاق المعرفة والعلم في القرن العشرين، فاستطاع العقل البشري أن يميز ويصنف ويجمع الحقائق ويكشف آفاق جديدة مساعداً بذلك على الابتكار في مختلف المجالات مما أدى إلى ابتكار وتنوع للأفكار وتصوراتها الفنية. فانطلق الفنانون يبحثون عن أفكار جديدة بدلا من التسجيل المرئي للطبيعة في محاولة لمسايرة الحركة العلمية السائدة للعصر والبعد عن مظاهر الأشياء المرئية، وقد واكب التطور العلمي والتكنولوجي التقدم في المجالات الصناعية المختلفة، فتأثر الفنان بعامل السرعة وكثرة الإنتاج، مما أتاح له إنتاج أعمال فنية تتسم بالسرعة لتلائم مع حركة الآلة.

2- ظهور فلسفات جديدة :

أ- فلسفة هنري بيرجسون:

كان من أهم الفلسفات التي أثرت في بلورة فكر وفن القرن العشرين، حيث أكدت على أهمية عنصر الوقت بالنسبة لظهور التجميعية، كما أثرت على الجيل الجديد من المحدثين من خلال وضعة قيمة كبيرة على أهمية الإلهام، وبذلك أصبح هذا المنطق هو أحد متطلبات الفن التشكيلي.

ب- منهج الظواهر لهيدجر:

يقدم هيدجر من خلال منهج الظواهر الفلسفي مقارنة سريعة يفرق فيها بين الموضوع النفعي والعمل الفني، ويوضح أوجه التشابه بينهما. وذلك من حيث أنه انتاج بشري أولا، أن الموضوع الفني يخرج عن كونه نتاجاً أو شيئاً مصنوعاً إلى حالة وجود إبداعي وموضوع جمالي يظل ماثلاً في العمل الفني ذاته.

ت- فلسفات ما بعد الحداثة :

كان من أهم الفلسفات التي ظهرت بعد الحرب الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر (1905-1980) حيث كانت هذه الفلسفة بمثابة النظام الوحيد في القرن العشرين التي حصلت على تشجيع وتأييد شعبي كبير وواضح، وأصبحت بذلك ثمرة لرغبة الناس في الحرية بعد أعقاب الحرب. وكانت نظرية سارتر الوجودية تشير إلى أنه من شأن الحرية أن تبذل القيم وتخلق المعايير لذاتها بذاتها بمقتضى إختيار حر مطلق ودون أدنى باعث عقلي، وكانت نظرية سارتر للحرية تتفق وفكر فناني العصر الحديث حيث حرية

الفنان في التعبير هي أول ما كان يهدف اليه فنانون القرن العشرين 13(محسن عطية، 1995).

3- استحداث خامات جديدة :

قدمت التكنولوجيا في العصر الحديث للفنان كمأ هائلاً من الخامات وذلك نتيجة للتقدم العلمي والصناعي في القرن العشرين ،حيث توفر للفنان العديد من الوسائط غير التقليدية ،وذلك من خلال تطور العلوم والصناعات ،والتي من خلالها أفسحت الطريق لتكوين مفاهيم تشكيلية جديدة ساعدت على تحرر الفنان التشكيلي من الحدود التي فرضتها المعايير والخامات التقليدية .ولهذا يتضح الأثر الواضح والفعال على الفن في تغيير الشكل ،والموضوع ،والمضمون ،وطريقة الأسلوب ،مما ساعد الفنان من تحقيق أفكاره.

4- الحروب :

مر العالم في النصف الأول من القرن العشرين بحربين عالميتين ،أثرتا في تغيير الكثير من الأمور من أهمها النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ،مما ساعد الفن أن يتغير كأحد المقومات الحضارية للمجتمع حتى يستطيع أن يتماشى مع شتى مجالات الحياة والتي ساعدت بعد ذلك على تغيير مفهوم الفنان للفن والمجتمع .

الاتجاهات الفنية الحديثة التي أقتربت من فن التجميع:-

1- فلسفة فن التجميع وعلاقتها بالدادائية:-

المدرسة الدادائية هي نزعة مشوبة بالغموض استهدفت تحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل وأشكال، ولذلك كان استخدامهم لأسلوب التجميع ليس بغرض إعطاء قيم جمالية، بل هو تعبير عن روح التمرد، وذلك ما يؤكد (روبرت روشنبرج) وهو من فناني التجميع حيث يقول"إن الهدف من استخدام الخامات، أن يكون العمل الفني أكثر واقعية عندما يتكون من عناصر العالم الواقعي 15(زهراء عبدالله عبدالرحيم 2008.)

1- كان الفن التجميعي لديهم يتكون من أدوات وخامات جديدة ، عبارة عن مقص وأوراق اللصق الملونة والخيش ،عرضوا فنههم لكي يلائم الحياة اليومية

وتجارب الأفراد... فقد لجأ فنانون الدادائية الى استخدام خامات جاهزة الصنع متنوعة وغريبة ، فأصبحت تمثل علاقة من الغموض والدهشة لتصبح القيم الجمالية التي يتناولها الفنان في عمله الفني هي الغموض والدهشة والعدمية ، حيث أتمدت على الصفات التهكمية الساخرة حيث تنوعت فيها عمليات التجميع بالخامات المختلفة لتشكل مساحات جديدة من مكونات الصورة ، حيث كان استخدامهم للخامة على أساس التمرد ضد الأفكار التقليدية في الفن والمجتمع. 16 (أحمد حافظ حسن ، 1977).

استخدام فنانون الدادائية أسلوب التجميع في أعمالهم وهو ما يتجلى في استخدامهم الجاهز ليحل محل الأشياء التقليدية، ولقد عبر (مارسيل دوشامب) عن موقفه الرافض والساخر بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنياً، وأنتج ما يسمى بالجاهز" ويعتبر الفنان الفرنسي (مارسيل دوشامب) رائد الدادائية وصاحب ما يعرف بالفن الجاهز في عمله (العروس والزجاج الكبير المكون من سطح زجاجي كبير داخل إطار ألومنيوم ، وقد استخدم عليه أشكال من بقايا صفائح معدنية وسلك رصاص ، والعمل يرى من الوجهتين برؤية مختلفة ، حيث يرى من ناحية بلون فضي ، ومن الجهة الأخرى بلونين الأصفر والأحمر مع درجات من البنى. 17 (محسن عطية ، 1997)

2- فلسفة فن التجميع وعلاقتها بالتكعيبية :

استخدم بعض فناني السريالية التجميع في إنتاج أعمالهم بغرض الكشف عن الجوانب الغامضة التي يمكن الكشف عنها باستخدام الأشياء ، فقام الفنان السريالية بتوظيفها لخدمة العمل الفني من خلال تطويعها بما يسمح بإقامة علاقات بين أشياء متعددة تتنافى مع مبدأ الواقع المرئي التقليدي وهي "مجرد أشياء كاشفة للصدفة ومنبهة ومثيرة للخيال" 18 (محمد حافظ حسن، 1977).

استخدم الفنان "أرنست" أسلوب التجميع لعناصر مجسمة على سطح المشغولة ، والعمل يعبر عن دراما سريالية مثيرة للخيال ، وذلك من خلال الجمع بين المتناقضات المتمثلة في تحقيق البعد الثالث الحقيقي بوضعه شكل مجسم مفرغ من المعدن ويتم وضع بعض بقايا الزجاج المختلفة الألوان وكذلك وضع اسلاك معدنية مختلفة معلق عليه بعض الرقائق من النحاس الأصفر المفرغ ومحاط بداخلها الزجاج ويتم تثبيت هذا العمل على قرص من الخشب ، وتركيب عناصر العمل وصياغته

اللونية المتمثلة في الخامات المعدنية المختلفة الالوان وكذلك تناول الاسلاك وبعض من بقايا الزجاج ادى الى ثراء المشغولة المعدنية والنهوض بها من نطاق الواقع المرئي إلى عام الخيال ويعبر عن الغرابة والدهشة.19(محمد البسيوني 1960)

3- فلسفة فن التجميع وعلاقتها بفن البوب:-

يعتبر الفنان الأمريكي روبرت روشنبرج من الذين مهدوا لفن البوب في أمريكا كما نلاحظ في عمل بايرون ادواردز اسلوب التجميع والتوليف حيث استخدم بعض من قصاصات الرقائق المعدنية وكذلك المواسير المعدنية والاسلاك وبقايا الزجاج بعد صهرها واستخدام اللحام لتجميع الشكل الذي انتهى بظهور فراشة محاطة ببعض من رقائق القصاصات المعدنية 20(ناتان نوبلر، 1987).

4- فلسفة فن التجميع وعلاقتها بالواقعية الجديدة

استخدم الفنان الامريكي(تشادبيتس) خامات جاهزة الصنع وخامات موجودة والتي خلفتها المجتمعات الصناعية الجديدة ليصنع منها أعماله الفنية كبديل للخامات التقليدية وتميل أعماله لفكرة الحدث ، حيث ظهرت في أعماله تسجيل اللحظة أو جزء من الحياة اليومية كما هي بواقعيته وعناصرها دون أي تدخل من الفنان ومن بين هذه الخامات اختارة خامة الاسلاك النحاسية لتشكيل دراجة محاطة في اطاراتها بعض من الزجاج ذات اللون الاصفر والازرق مغلفة باطار نحاسي، ومن هنا بتجميع الزجاج والمعدن ادى الى ثراء العمل الفني...21(على عبد المعطى ، 1985)

يتمتع فن التجميع بمؤثرات حسية تثير التلقي نحو إمكاناته التأويلية ومحاولة رصد بناءه التكويني لبلوغ مفهومه المرمز عبر تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي لاسيما أن الفن التجميعي يهدف الى استخدام عدة عناصر متنوعة وتجميعها في بنية واحدة قابلة للقراءات المتعددة بما تبثه من مزيج متداخل من المعطيات البصرية والسمعية.

المبحث الثاني: جمالية فن التجميع في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي

أن الرموز والشفرات التي تبثها تصميم السينوغرافيا ، لترسم للمتلقي حدود الإدراك الأولى لخطاب العرض المسرحي لتخلق رؤية المصمم الجمالية في تشكيل الخامات والمواد داخل الفضاء ،حيث تقوم السينوغرافيا بخلق الفضاء والمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات ،مع الاضاءة والديكور والمكياج لتؤكد قيمها الجمالية للصورة التجميعية

في تتابعها وتواصلها لصناعة عرض ينحو الى تكاملية في عرضه المسرحي ، العمل المسرحي يجب أن يحيا لذاته منشغلا بخصوصياته الأسلوبية والتجريبية ، وعبر الأساليب والصياغات يحصل على هويته كعمل مسرحي ...22(أميرة حلمي مطر، 1979)

أن لتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي عناصر متعددة مكونة له، تعد محددات الزمان والمكان والفضاء والخامات والمواد ،وقد تكون لتلك العناصر وظائف أخرى تحددها طبيعة العمل كذلك قد يقوم المصمم بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروزه دوناً عن عنصر آخر اذ أن ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة...أي أن الفضاء المسرحي هو جزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب من اجل أن يكون معداً للتغيير المتكرر ،وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره ، الامر الذي لايسطيع كل فن على حدة أن يحققه.23(بلا مؤلف، 1979).

وظيفة السينوغرافيا سمعية بصرية في نفس الوقت وذلك لان لها علاقة ارتباط بالفنون التشكيلية كالرسم والخط والملمس والكتلة أي أن مفردات سينوغرافيا العرض المسرحي تشكل لوحة تشكيلية لها دلالاتها وعمقها الانساني والتاريخي ،حيث تفرض جمالياتها التجميعية على المتلقي ، وتفرض أنساقها التكوينية والمساحية واللونية ... لتصبح أشتغالاتها مندمجة في باقي اشتغالات العرض المسرحي لأجل الوصول الى الجمال السينوغرافي في العرض المسرحي ،فأن العناصر التجميعية المكونة للسينوغرافيا العرض المسرحي والتي تحقق التكامل والقيمة الجمالية للعرض24.(أدولف ايبا، 2005)

هناك العديد من التجارب المسرحية المغايرة للعروض التقليدية والتي تناولت معالجات تقنية عن طريق الفن التجميعي ومنها تجارب الفنان الامريكي (الآن كابرو)،وزميله (ميرس كيننغهام)،(جون كيج)وتجاربههم كانت أدائية لتغاير المرتكز الأدائي بالمقوم الجمالي ،لتضرب في فن المسرح الجمالي التقليدي(الشخصية والحوار والبناء الدرامي والحبكة...) من خلال عمل أدائي جمالي جديد بتجربة ذهنية حسية وعاطفية ذات مقبولة للتجربة الموجودة في الحياة الطبيعية.25(حسين التكمه جي، 2011)

اذ يعتمد العمل المسرحي على مفهوم فن التجميع المتجسدة من خلال علامات غزيرة من الخامات والمواد البصرية المشكلة لواقع أني الغرض منه هو كيفية وقوع الحادثة (الحدث المسرحي)وليس ماهو سبب وقوعها.

اما المخرج (رينتشارد شيشنر) نجده في المسرح البيئي يعبر عن رؤيته التحريضية على مجالين هما الاجتماعي والسياسي ،ليصمم فضاءه المسرحي على مفهوم فضاء طقسي تشاركي، هنا يتجسد الفن التجمياعي من خلال جعل المتلقي جزء من العرض من خلال جعله مشاركاً فيه فهو جزء من بيئة العرض وجزء من المشهد وكل عناصر العرض المسرحي...

تادووش كانتور

يعد (كانتور) بالاضافة الى عمله كمخرج مسرحي ، رساما بارزا من خلال تقديم مجموعة من الاعمال التي وجد فيها مراحل الفن التجريبي ، فضلا عن اندماجه في الاعداد المسرحي للمسرحيات التقليدية . فالصيغ التشكيلية الجديدة في اعماله المسرحية كانت تمثل لغة فنية متميزة كخلفية تعبيرية مكثفة عبر اداء مسرحي تقليدي غير مبتكر ، ولهذا فان مسرح كانتور قد فقد الهارمونية بين الوسيطين التشكيلي والمسرحي، حيث كان في حاجة الى ورشة فنية الامر الذي جعله يفكر في الاستوديو التجريبي (كريكوت 2) ²⁶ (حسين التكمه جي، 2011) .

يسعى (كانتور) في مسرحياته الى كشف الامكانات الدفينة في الاشياء عن طريق الاستخدام العلمي لها وهذه الاستخدامات المتشعبة والمتعددة بعيدة كل البعد عن الاحاطة الفعلية . فقد انطلق كانتور في كل مرحلة من مراحل الفنية من منطلق خاص بالمرحلة او العرض (الخصوصية) ويبدأ هذا واضحا منذ عام 1950 في اعمال (كريكوت 2) ، اذ اعتمد على كيس قماش كبير تخرج منه رؤوس الممثلين وايديهم وارجلهم اذ يركز على التغليف الا انه يسعى الى التحليل والمراقبة وليس الى جمالية خاصة لانه لا يابه بجمال الاشياء ولذاتها مثل اكياس الورق والقماش والملابس وهو لا يدعو الى جمالية الاشياء الشاعرية ، فعملية التغليف تمتلك بحد ذاتها شيئا من السمر ولهو الاطفال ، وهو في ذلك يقول "يبدو لي انه اذا ما امتلك احدنا فكرة واضحة يسعى الى تقديمها فهو يطمح الى ان يكون هذا التقديم على وجه من الكمال الى انه ليس كمال للكمال ، بل مجرد فرض للافكار الخاصة ، انه ببساطة الوضوح بعينه" . ويتبين ذلك في احدى مسرحياته (Hoppening morshi) عام 1967 في بلاج بحر البلطيق. 27 (كريستوفر أيزن، المسرح الطليعي، 1999)

يعد (كانتور) اول من ادخل السريالية للمسرح البولونية حيث استخدم تماثيل العرض الرمزية في مسرحية (حنا المقدسة) لبرناردشو عام 1966 ، او ديكورات تعبر عن تعاضد الدراما الموحية بهبوط الكائنات الشريرة في مجرى الحدث لاسيما في مسرحية

(انتيغونا) لجان انوي عام 1957 او كأن يكون ديكورا استعاريا كما في (اقتعة مايدومنسا) للكاتب ترافينسكي عام . فهذه التجارب قد أضافت جماليات للعرض المسرحي عن طريق استخدام الاشكال المعلقة في الهواء ، الارضية المتشقة ، والنوافذ الفارغة والمانيكان ... ان عروض كانتور المسرحية تخضع لمتغيرات العالم كونها تمتلك صيغ واشكال متغيرة ومختلفة تتدرج تحت جمالية فن التجميع.28(زينوفوسنر ، سترزلسكي ، 1972)

جوزيف شاينا -

يعد (شاينا) واحد من المخرجين المعروفين في المسرح البولندي ،خصوصا في القرن العشرين ، من خلال اعتماده السريالية اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه . وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والالوان فيقول "ان الرسم البسيط مرفوض لانه لايعبر عن بصرنا المعقد والمركب لذلك يجب ان تكون عناصر التشكيل مركبة ومعقدة والالوان يجب ان تكون مبهرجة وعناصر التركيب يجب ان تكون متحركة غير ساكنة وكما كان متأثرا بفترة اعتقال فيها ايام الحرب فلذلك كانت هذه افرازات فترة اعتقاله ومن مبادئه ان كل قوى التدمير لا تستطيع تدمير الانسان ، ولذلك فان مسرحه يبنى على دعامتين اساسيتين هما : التدمير والصراع ، ونلاحظ ذلك في اعماله (دانتي)، (ريبالكا) و(فاوست) وفي اعماله يستغل اضافة العناصر التشكيلية. 29 (عدنان مبارك،1976)

1- ترمز الادوات والاكسسوارات التابعة للمنظر في مسرح شاينا الى الكوارث والحروب، لذلك استخدم احذية الجنود باحجام غير طبيعية وضخمة حتى ان الممثل يجلس فوقها وعجلات المدافع والدراجات وانابيب وبنادق واعضاء بشرية صناعية "فالحضارة الساقطة للقرن العشرين تقدم في عروضه المسرحية باعتبارها برميل قمامة مختلفة المعادن .. تتواجد داخلها قممقة من البشر ذوي العاهات كما تعتمد تصاميم شاينا " التكوين في الشكل من قطع وادوات واكسسوارات مختلفة من تلك القمامة تشكل في كيان موحد مكونة شكل تشكيلي اشبه بالنحت الحديث ومن خلال المعالجات التشكيلية والسريالية لعناصر خاصة مبتدعة على خشبة المسرح فالواقعية قد تركب في منطقة " وان هدف شاينا نقد الواقع وتصوير مرارته وقباحة الانسان وبشاعة التطور في هذا القرن وهذه فكرة متعمقة وواقعية للحياة لكنها تقدم بشكل تركيبي متمرد تبعا للسريالية " الرؤية الميتافيزيقية للحياة البشرية " ³⁰(احمد سلمان عطية ومحمد عبد الرحمن الجبوري،2000) .

2- فيستخدم عناصر التضخيم كتهويل لآثر هذا الشيء على الانسان من خلال ضخامة احذية الجنود (البسطة) وكان ذلك في مسرحية المشرف الحكومي ، وفي مسرحية (دانتى) استخدم اشباحا من السلاالم اضعاف حجم الانسان وغطاها بالقماش ما عدا فتحة في الاعلى يظهر منها رأس الجمجمة ، ومن الجانبين ذراعين كاشارة الى شبح الموت والدمار ، ويبحث شائنا في عروضه عن معادل موضوعي برؤاه الفلسفية من خلال اطار بصري سينوغرافي 31 (احمد سلمان عطية ومحمد عبد الرحمن الجبوري 2000)

نحج سفابودا في جعل الضؤ وسيلة مادية ملموسة، ذا قصد نحتي تجسيدي، وذلك بإستخدام العاكسات لقد نحج سفابودا في خلق تشكيلات مسرحية على شكل مونتاج مؤلف من الممثلين و الصورة المنبعثة من العاكسة، لينتج بذلك مشهدا ملئيا بالحوية. لم يكن هدف سفابودا في عمله يقتصر فقط على خلق صورة مسرحية كإنعكاس للضؤ المنبعث من العاكسة، بل كان نحج في خلق مشاهد نحتية مجسدة، مفعمة بالحوية والعنفوان الدرامي.

1- ومن التقنيات المهمة التي أبترها سفابودا إستخدام المكعبات في صف واحد، على شكل جدار، وفي كل مكعب كان ثمة بروجكتور يعكس الصورة على النظارة بهدف خلق عمل حي متحرك لفن العرض. كان هدف سفابودا يتلخص في السينوغرافيا الحية والتي هي الاخرى الى جانب الضؤ والموسيقى يجب ان تشارك في الفعل المسرحي، أو أن تكون في حركة دائمة ولا ينبغي أن تقتصر الحركة على الممثلين فقط. 32(احمد سلمان عطية ومحمد عبد الرحمن الجبوري ، 2000).

روبرت ولسون

إن المخرج الاميركي روبرت ولسون معماري ومصمم ديكور في المقام الأول، فهو عمله في الاخراج من التكوين المعماري والبصري للعرض قبل كل شيء ويساعده في تنفيذ ذلك خلفيته الثقافية كمعماري، ودرايته الواسعة في إستخدام التقنيات الحديثة، بالإضافة الى إعتماده على فريق كبير من أمهر التقنيين في مختلف التقنيات المطلوبة في العرض المسرح hellip; وإذا وضعنا جانب الانتقادات الموجهة إليه في هذا الصدد والتي تتلخص بطغيان الجانب البصري في عروضه على حساب النص والمضمون، فإن لروبرت ولسون طريقة متميزة ولغة فنية خاصة إن التفكير في إعدادي الصور و التصاميم والرسوم البيانية، لكن ليس الهدف من الصور تصوير

النص. وقد اعتاد ولسون على النقد المألوف الذي مفاده كيف يقوم المخرج برسم العرض قبل أن يلتقي بالمثلين، أو كيف يتم رسم الصورة والميزانسين دون وجود الممثل

إن مسألة تنظيم معماري في الزمن والفضاء، ولا يهم إن كان هناك ممثلون أو لا ! فالضوء يتحرك، والأدوات المستعملة على المسرح تتحرك، إنها مسألة التوقيت، إنه البنيان (البناء) في الفضاء، لذلك أعتقد، إنه المعمار، أي بناء الشيء، سواء كان ذلك عند موزارت أو فاغنر أو شكسبير، باختصار إنه الأداء على أسس الرقص، دون الاكتراث بالبناء الأدبي للنص، فالقيمة البصرية تحل محل القيمة الأدبية دائماً. وعليه فإن الغرض القائم جمالياً لا يمس من قبل الجمهور، ولسون يحتفظ بخط البروسينيوم والمعمار التقليدي للمسرح ويسعى أن يقيم المتفرج علمه المسرحي هناك على مسافة .

يبدأ ولسون عادة تمارينه بتنظيم ورشات عمل مع ممثليه لإلغاء المهمة الشفوية للعمل المسرحي، وغالباً ما تحدد متطلبات عمل الورشة باحتياجات الممثلين الفردية، لكن الورشة تحتوي دائماً على حركات جسدية عامة، يؤديها الجميع للعمل المسرحي .

وبرغم الخطوط العامة والسمات المشتركة لأسلوب ولسون، فإنه دائماً يبتكر شكلاً متميزاً غير مألوف للعرض. ففي مسرحية، "ماكنة هاملت" لهنري ميلر القصيرة، كان المؤلف قد خطط للعرض كي لا يتجاوز 15 دقيقة، لكن العرض في معالجة ولسون استغرق ساعتين ونصف، حيث وزع حوار المسرحية على الممثلين بشكل عشوائي، مما أعطى للعرض طابعاً سرالياً صرفاً . تشكل الموسيقى في الغالب عنصراً مهماً في العرض من البداية وحتى النهاية، ثم هناك الكلمات التي تدخل العرض بشكل متقطع .

إن السينوغرافيا في عرض ولسون المذكور تتضمن، بالإضافة إلى الهيكل المعماري، الصور المرسومة على الستائر، السلايدات المنفذة بدقة، بحيث تدخل البناء المعماري في إيقاع واحد مع الموسيقى والأداء المؤسلب المتأثر بروح المسرح المشرقي نو الياباني . 32(فراس خالد حمدان ، 1998)

إن التصميم السينوغرافي الفني الجيد ما هو الا محصلة دراسة وعي علمي في ادراك متطلبات التصميم وتتطافر فيها المعرفة بالتكنولوجيا الحديثة ولا بد من ان تكون هناك دراية بتطور فنون التصوير والاطروحات الفلسفية والادبية التي تشكل بوابة أساسية في رصد متطلبات السينوغرافيا اذ أن لفنون التصوير الدور الرئيسي في تطور مفهوم السينوغرافيا ،وماكان للحركات الفكرية والنظريات الفلسفية في الفن

والأدب على حد سواء من أثر في فنون التصوير وإتجاهاتها من جهة، وفي الحضور التشكيلي لتلك الفنون في سينوغرافيا المسرح كمحصلة تفاعلية للتناغم الفني بينهما...33(صبري حافظ، 1984)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري عن المؤشرات أدناه والتي تمثل مقومات وسمات تحقق فن التجميع في تصميم السينوغرافيا داخل العرض المسرحي العراقي وتتلخص بالآتي:

- 1- يتجسد الفن التجميعي من خلال التحقق من تصميم السينوغرافيا عبر الجمع بين عناصر المرئية والسمعية مستفاد من مصادر متنوعة بتركيبة متداخلة ومتشابكة ضمن جمع المواد المختلفة من الخشب والخيوط والقماش لتحقيق التصور الخيالي الفني لفن التجميع.
- 2- تحقيق التعقيد الشكلي لتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي جاعلا منها تميل الى الغموض وتعمل دور التأويل لدى المتلقي بفعل آلية الفن التجميعي في تصميم السينوغرافيا بطريقة مرمزة وبتركيبة تعرقل فهمها لأول مرة وتفتح المجال لتأويلات متعددة لدى المتلقي.
- 3- جاء الفن التجميعي من خلال ايجاد علاقة بين الخامات ، ووضعها سوياً كوسيط بنائي ، حيث أن لكل عنصر قوة جاذبية تجاه العنصر الآخر ولكل حضوره بحيث تتداخل التراكيب معا لكل المفردات وتختزل لتبعث على الدهشة والجمال .
- 4- جاء الفن التجميعي للربط بين مختلف الفنون وتنوعت بين الأشغال اليدوية والخامات المتنوعة والمجال التقني وبالتالي الجمع بين تلك العناصر بأجمعها لصياغة تصميم فني سينوغرافي تقني للعروض المسرحية .

الفصل الثالث:

أولاً: مجتمع البحث:

يتكون من عروض التي قدمت في مهرجان بغداد للعروض المسرحية التي قدمت ضمن فعاليات مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الرابعة (2023) العروض العراقية والتي كان عددها (3) عروض عراقية مسرحية.

ثانياً: عينة البحث تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية وهي مسرحية (الملك لير وساحرات مكبث)

وذلك للمسوغات الآتية:

- 1- توفر العرض المسرحي على تطبيق اليوتيوب.
- 2- وجود مقاربات مع هدف البحث .
- 3- تنوع زمان ومكان وأسلوب التصميم السينوغرافي.

ثالثاً: أداة البحث: تم اعتماد مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة البحث.

رابعاً: منهج البحث: تم استخدام المنهج الوصفي.

تحليل العينة:

اسم العرض المسرحي: الملك لير وساحرات مكبث.

تأليف: وليم شكسبير.

وأخراج: كاميران رؤوف.

سنة العرض:- 2023

مكان العرض:- بغداد – المسرح الوطني.

قصة المسرحية// شرع الملك لير بتقسيم المملكة بين بناته الثلاث (كورديليا, ريغان , كونريل (تقسيم يهز ويربك اركان المملكة ويفتح الباب على مصراعيه لأثارة غريزة الطمع والجشع والتدخل في شؤون المملكة من قبل ازواج الشقيقتان الاكبر (غونريل , ريغان) وبالتالي يكتشف الملك لير متأخراً هول وفداحة جحود وخيانة الشقيقتان الاكبر سنا ليصاب بالجنون ومن ثم الموت على اثر ذلك... وبحسب القصة المعروفة لنص مسرحية الملك لير, وهو ما يجعل منها محاكاة سياسية وايدلوجية يمكن ان تكون انعكاس للراهن الحالي بأبعاده التقسيمية , اذ ينطلق (كاميران رؤوف) في مقترحه الاخراجي مستعيراً او مستحضراً ساحرات مكبث التي ترسم وتحضر وقائع ودوافع ذلك التقسيم والتي تبقى حاضرة في كل التحولات المشهدة بوصفها تضيئ ثريا العرض بحسب رولان بارت بعد ان يحقق (رؤوف) مقاربة فكرية يستلهمها من الفن التشكيلي, لوحة العشاء الاخير

للفنان الايطالي ليوناردو دافنشي، والدور الذي يلعبه يهوذا الذي باع المسيح ب (30) قطعة فضة وتسببت خيانتة في صلب المسيح في نهاية تراجيدية كمعادل موضوعي يتسق مع نهاية (الملك لير) التراجيدية , جاعلا من هذا الاجتماع مبررا دراميا تمهيدا لقرار (لير) بالتقسيم .

في بناء سينوغرافي ديناميكي مفعلا خشبة المسرح بأكملها , موظفا البنائية الوظيفية واحدة من تكنيكات (ميرهولد) الاخراجية , اذ تعمل البنائية على تنظيم العلاقة بين حركة الممثل والديكور الذي تألف من ثمانية اعمدة طرازية كانت كافية لتوحي بالمكان (قصر ملكي) تربطها شبكة عنكبوت كناية عن وهن القصر وسهولة تفككه بما يتسق والبعد الفكري الدرامي لبنية المسرحية , لتكتمل الصورة جماليا في ذهن المتلقي مستعرضا ما يدور في غرف القصر من احداث ومخططات ومكائد الذي يمثل كل القصور والممالك والدول عبر التاريخ , والمشاهد التي تراح فيها اعمدة القصر كليا لنجد لير والمهراج في العراء وسط فضاء طقسي سحري مفتوح تتجلى فيه الاسطورة وجماليتها , بحركة مشهدية تناغمت وسيرورة وتطور وتنوع المشاهد والذي تعاضد مع الاداء الطاقمي التمثيلي المنضبط والمتسق مع البعد الدرامي لكل شخصية وتحولاتها ونموها لاسيما الاداء العالي لشخصية (الملك لير) من قبل الفنان (كاميران رؤوف) الذي تماها مع الدور محققا صدقا فنيا عاليا مكونا نصا بصريا موازيا ومعادلا لنص لير عبر تنقلاته الروحية والجسدية والصوتية والذي رفع من مستوى العرض بالتناغم مع بقية الشخصيات التي ادتها الممثلات الرائعات لكل من الشقيقات الثلاث (كورديليا, كونريل, ريغان) بإجادة وانضباط واحساس دقيق ومحسوب وتمكن يكشف عن امكانات وطاقات ابداعية منتمية لحرفة الخشبة وجماليتها , فضلا عن شخصية المهراج الذي لعب دورا بارزا في العرض مما جعله علامة فارقة لها اثرها الفاعل والمؤثر , والهارموني اللوني للزي بطرازيته واناقلته تكامل مع الصورة المشهدية , وتفاعل المؤثرات الصوتية والموسيقية مع الاحداث وتحولاتها نغمت العرض واعطته بعده الملحمي والتعبيري في تحقيق متعة فرجوية توهجت به خشبة المسرح.

تضافرت عناصر العرض السينوغرافية لتحقيق مشهدية باذخة الجمال، ومكتنزة بالدلالات السيميائية. حقق مصمم المنظر المسرحي اختزالا فنياً عبر اقتصاده واكتفائه بقطع ديكورية متحركة بشكل ديناميكي، وتم توظيفها بشكل متقن ودقيق. بدا الديكور ظاهريا بطابع كلاسيكي يميل إلى الفخامة والجلال.. ثمانية أعمدة

رخاميّة مرفق بها ثمانية شواخص حديدية مفتوحة ومطرزة بشكل زخرفي يشير إلى شكل العنكبوت. وقد حقق المخرج بهذه المفردات المتحركة التحولات النظرية من مشهد إلى آخر بسلاسة، فكانت تتشكل في كل مشهد لتحقيق لنا بيئة المنظر للمشهد (قاعة عرش/ غرفة نوم/ صالة/ بوابة القصر.. الخ).

وإلى جانب جماليات المفردات النظرية بطابعها الكلاسيكي الذي يميل إلى الفخامة والصلادة والابهار فقد حملت دلالة سيميائية تشير إلى الضعف المستتر والوهن الكامن والمرشح للتداعي والانهييار عبر الوحدة الزخرفية التي تشير إلى شكل بيت العنكبوت. وهنا إشارة إلى أن بيت السلطة وقصر الحاكم يحمل بين أركانه الشاهقة الصلدة عناصر ضعفه وتآكله وانهياله المحتوم. إن أوهن البيوت لبيت السلطة الحمقاء المتعجرفة الغاشمة التي لا تُبنى على أسس العدل والحق. وقد عززت جماليات المنظر المتحرك والمتشكل إضاءة درامية محسوبة من حيث الشدة والتركيز واللون .

غير أن هناك ضربات لونية عشوائية بيضاء افتقدت إلى الجودة في التنفيذ وإلى التناسق وكانت تبدو أقرب إلى الخريشات العشوائية وكأنها نفذت على عجل وفي الوقت الضائع. وربما لو كانت حافات القطع الديكورية سوداء من دون هذه الضربات اللونية لحققت بتضادها اللوني تناغماً مع بياض الأعمدة الرخامية الموشحة بضربات لونية خفيفة سوداء .

اقتربت أزياء الشخصيات الرجالية من الدقة التاريخية تصميمياً ولونا وكشفت عن طرازيتها. وانسحاب هذا المنحى على الأزياء النسائية نسبياً، إذ إنها قد افتقدت إلى شيء من الدقة الطرازية، وكانت تكشف من خلال خاماتها وبعض ألوانها ولمعانها عن ثقافة كردية ترتبط بطبيعة الزي الكردي النسائي. وقد لفت انتباهي فقر ما كانت تنتعله الشخصيات الثانوية ولا سيما غير الناطقة، وبما لا يلائم فخامة الأزياء عامة التي انحازت بشكل واضح للشخصيات المحورية، ولا سيما التي اضطلعت بدور البطولة. موسيقى العرض واكبت الفعل الدرامي المتصاعد معززة بمؤثرات صوتية مناسبة، وبذلك تكون الموسيقى قد حققت وظيفتها الدرامية ...

لقد أفاد المخرج من سعة جغرافية المسرح الوطني وقام باستثمارها إخراجياً من خلال نشر مفرداته النظرية ورسم ميزانسيات حركية واسعة النطاق.. فصلت درامياً وجمالياً بين مشهد وآخر وبين منظر وآخر وبين شخصية وأخرى. ولقد حقق المخرج إلتفاعات إخراجية في بعض المشاهد الرئيسة ذات التركيز الدرامي

العالي كما في مشهد توزيع أقسام المملكة الذي رسم المخرج لحظته الأولى محاكاة لمشهد العشاء الأخير، فضلاً عن المشهد الذي وجد لير نفسه في العراق.. (أزفي يا رياح..) إذ تحركت أعمدة السلطة التي كانت تهتز لأن أركان السلطة قد غادرت، إلى جانب المشهد الأخير الذي تم تأثيثه سينوغرافيا وموسيقيا بإتقان لنشهد لير وهو يجر نعل ابنته بعد أن تهدمت أمام عينيه وأعيننا أركان مملكته وانهارت أعمدتها المتآكلة الهشة في جوهرها.

إذا كان كاميران قد نجح في تقديم لير كما تصوره ورسمه شكسبير في نصه الخالد، فإنه قد أبدع بوصفه مخرجاً حين زواج بذكاء بين الكلاسيكية التي تسبّدت أجواء وعناصر العرض ممزوجة بالروح الرومانسية.. وبين تنويعات إخراجية متناثرة جمعت بين الرمزية (على مستوى الشكل واللون) والتعبيرية على مستوى الأداء، لا سيما في المونولوجات الشكسبيرية على لسان لير أو باقي الشخصيات. ولا ننسى اللمسة البريشية التي ختم بها المخرج عرضه باستدعائه لأحد المتفرجين ومحاولة إشراكنا، بل وتوريطنا في هذه المتاهة والمعضلة الإنسانية. وقبل هذا وذاك فقد نجح رؤوف معداً مؤولاً للنص الشكسبي، إذ إنه ورغم محافظته على المتن الحكائي بحذافيره، والذي يدين عقوق الأبناء، لكنه على مستويات أخرى تعمق فكرياً وانطلق إلى تأويلات سياسية ذات طابع فكري تتصدى للسلطة وعوالمها وصراعاتها ولاعبها المستترين.. السلطة الخفية التي تتحكم بمقدرات العالم على كوكب الأرض وبحكوماتها الكارتونية لتجعلها في حقيقتها أقرب إلى دمي الماريونيت التي يُمسك بخيوطها لاعب يُمسك بميزان التحكم.. سواء كان هذا اللاعب أمريكياً أو أوروبياً.. أو حتى ماسونياً.. الملك لير وساحرات مكبث عرض مسرحي كنّا بحاجة إليه للعودة إلى مسرح حقيقي ممتع ومؤثر.

الفصل الرابع:

أولاً النتائج :-

- 1- أن استخدام أسلوب المزاجية بين الخامات الورقية والخشبية والوسائط التشكيلية أدى الى تنوع الحلول المختلفة سواء في توزيع المفردات داخل بنية العرض المسرحي وعناصره أو في شكل تصميم السينوغرافيا للعرض المسرحي .

- 2- إن تبني المصمم السينوغرافي لاتجاهات فكرية محددة وواضحة تدفع الإبداع التشكيلي للعرض المسرحي لتكوين معالجات تشكيلية جديدة للخامة تتوافق مع تلك الأفكار مما يجعل التصميم السينوغرافي ثمرة للتبادل الفعال بين الفكر والخامة.
- 3- أن ما تمتعت به الخامات غير التقليدية اي المختزلة التصميم من خصائص ومميزات جديدة أثارت المصمم السينوغرافي وأثمر عن توجهات جديدة استثمرت فيها طاقات الفكر وإمكانات الخامة والعكس صحيح حيث كان للاتجاهات الفكرية المعاصرة دورها في إعادة تشكيل الخامات التقليدية في صور جديدة لم تكن مألوفة من قبل .

ثانياً:- الاستنتاجات:-

- 1- إن تطبيق فن التجميع في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر جاء لتحقيق المقاربة مع المنجز العالمي وماتوصل اليه من عرض منطقي ومتراكب ومتعدد المعاني والتأويل.
- 2- قدم الفن التجميعي جمالية متقنة من خلال إمكانية السينوغراف العراقي من التأسيس والتوظيف الفكري الدلالي المميز لخطاب العرض المسرحي.
- 3- شكل التصميم السينوغرافي للعرض المسرحي العراقي وفق فن التجميع القدرة على إشراك كل الفنون الأخرى من تشكيل وزخرفة وخط وهندسة بالأشكال محاولة لمغايرة الحدود التقليدية وكسر الواقع المألوف.

التوصيات:-

- 1- الاهتمام بتدريس الاساليب التجريبية وخاصة الفن التجميعي كوسيلة لتنمية الوعي الجمالي في كليات الفنون الجميلة و تدريب الطلاب على كيفية التعامل مع الخامات المختلفة والتعامل معها بلغة تشكيلية جديدة .
- 2- اهتمام الباحثين بالبحث والدراسة لتلك المجالات التجريبية وخاصة الفن التجميعي في مجال الأشغال المعدنية لاقسام الفنون الجميلة ونشر ثقافة الأعمال التجميعية وإمكانية تنفيذها علي مسطحات مختلفة بخامات مناسبة.
- 3- إقامة ورش تطبيقية لتعريف الطلبة بإمكانية تأسيس السينوغرافيا بأسلوب التجميع يتناسب مع التطور المسرحي في العالم.

المقترحات:-

- 1- دراسة فن التجميع في عروض مسرح مابعد الحداثة.

2- دراسة فن التجميع (دراسة مقارنة بين الفن المسرحي والفن التشكيلي).

المصادر

1. جيرمين فوزى سمعان ، السمات الجمالية والتقنية للخامات الملونة في الحلى المعدنية بمصر القديمة ، رسالة ماجستير غير منشورة، 1997 ، ص86 .
2. حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر (الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري- هلا للنشر والتوزيع)، ص167.
3. حمود حامد محمد ، 2002 : الوسائط التشكيلية المستحدثة كمدخل لإثراء مجال الأشغال الفنية ، بحوث في التربية الفنية والفنون ، المجلد السادس ، العدد السادس ، نوفمبر ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .
4. المعجم اللغوي ، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية ، المجلد الخامس عشر ، (القاهرة: المطبعة الأميرية ، 1973)، ص33.
5. محسن عطية ، اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر ، عالم الكتب ، (القاهرة: ب.لا، 2011)، ص12.
6. ادوارد لوسى سميث ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة فخرى خليل ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995)، ص33.
7. غاستون باشلار ، فلسفة الرفض، ترجمة : خليل احمد خليل ، ط1، (بيروت ، دار الحداثة ، د.ت)، ص33 .
- a. محسن عطية ، اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر ، مصدر سابق، ص17
8. محسن عطية، المصدر السابق نفسه، ص11
9. غدير الهندي، القيم الجمالية للفن التجميعي ، مجلة فنون نشر في 15 ديسمبر 2021 .
10. هايدي مصطفى ، عالم الموسوعة العربية الشاملة، ماهو الفن التجميعي، مقال نشر في 8 أبريل، 2020.
11. محسن عطية، اتجاهات في الفن الحديث، ط3(مصر: دار المعارف، 1995).
12. محسن عطية، اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر، مصدر سابق، ص20.
13. عادل ثروت عثمان ، العمل الفني التجميعي كمدخل لإثراء التعبير في التصوير ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان، 1996 .
14. زهراء عبدالله عبد الرحيم ، البوب كمدخل لاستحداث فن تجميعي للوحة التشكيلية" ، رسالة ماجستير ، قسم التربية الفنية ، كلية التربية ، جامعة الملك سعود، 2008.

15. أحمد حافظ حسن، التشكيل بالسلك، معرض فني منظر، قاعة حورس، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1977.
16. محسن محمد عطية، تذوق الفن، ط2 أساليب وتقنيات ومذاهب، (مصر: دار المعارف بمصر، 1997).
17. احمد حافظ حسن ، التشكيل بالسلك ،المصدر السابق نفسه، ص28.
18. -محمد البسيوني 1960 :أسس التربية الفنية، دار المعارف، القاهرة
19. ناثن نوبلر ، حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخرى خليل، (مصر: دار المأمون للترجمة، 1987)، ص32.
20. على عبد المعطى ، فلسفة الفن رؤية جديدة، (بيروت: دار النهضة العربية ، 1985)، ص62
21. أميرة حلمي مطر ، مقدمة فى علم الجمال، (مصر: دار النهضة العربية، 1979)، ص55 .
22. -----، الرواد في مجال التصميم المسرحي ،في نشرة الجمعية الدولية ، / ع 242، النمسا، 1979.
23. ينظر :أدولف آبيا، وظيفة الفن الحي ومقالات أخرى، ت: امين حسين(القاهرة: وزارة، 2005)، ص42 .
24. السينوغرافيا بين العملية والعشوائية في العرض المسرحي المعاصر، مجلة الخشبة، ع (1)، السنة الاولى، ربيع 2003(بغداد: مركز روابط للفنون الادائية)، ص64.
25. ينظر: حسين التكمه جي، نظريات الاخراج (بغداد: دار المصادر، 2011)، ص177.
26. ينظر : كريستوفر أينز، المسرح الطليعي من 1982-1992، ت: سامح فكري(القاهرة، مركز اللغات والترجمة، 1999)، ص141.
27. زينو فيوسنر ، سترزلسكي ، المسرح البولوني المعاصر ، ت : عبد الاله كمال الدين ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (5) ، 1972 ، ص28
28. عدنان مبارك ، رسالة بولندا ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد(8) ، 1976 ، ص83.

29. احمد سلمان عطية ومحمد عبد الرحمن الجبوري ، دراسة متقدمة في نظريات الاخراج ، محاضرات القيت على طلبة الدكتوراة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2000/12/9
30. احمد سلمان ،المصدر السابق،ص22.
31. فراس خالد حمدان ، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998 ، ص27 .
32. صبري حافظ، التجريب والمسرح، القاهرة: الهيئة المسرحية العامة للكتاب، (1984)، ص12.
33. عبد الرزاق معاد وآخر ،السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وأرتباطها بفنون التصوير وأتجاهاتها ،مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ،سلسلة العلوم الهندسية المجلد(31)العدد(1ذ)،2009،ص229

برنامج تعليمي قائم على نظرية الغرس الثقافي في تحصيل مادة علم الجمال وزيادة المرونة المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية

An Educational Program Based on the Cultivation Theory in Acquiring Aesthetics and Increasing Cognitive Flexibility Among Students of the Art Education Department

م.د. وضاح طالب دعج

Waddah80.edbs@uomustansiriyah.edu.iq

مكان العمل / الكلية التربوية المفتوحة / مركز ديالى الدراسي

الكلمات الافتتاحية: (برنامج تعليمي- الغرس الثقافي- التحصيل – المرونة المعرفية)

ملخص البحث

يرمي البحث الحالي إلى :

1. بناء برنامج تعليمي على وفق نظرية الغرس الثقافي.
2. قياس فاعلية البرنامج التعليمي في تحصيل مادة علم الجمال لدى طلبة قسم التربية الفنية.
3. قياس فاعلية البرنامج التعليمي في زيادة المرونة المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية .

واقصر البحث على طلبة قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة / مركز ديالى الدراسي. للعام الدراسي (2024-2025) و المحتوى التعليمي لمادة علم الجمال والبرنامج التعليمي الذي أعده الباحث على وفق نظرية لغرس الثقافي .

وقد اعتمد الباحث منهجين للبحث هما المنهج الوصفي والتجريبي ، وكانت عينة البحث (40) طالب وطالبة من طلبة القسم ، أجرى الباحث بينهم تجانس وتكافؤ في عدد من المتغيرات، وطبق الباحث التجربة التي استمرت (8) أسابيع ، كانت للبحث أداتين الأولى (الاختبار التحصيلي) وتكون من (12) فقرة ، من صيغ الاختيار من متعدد ، والأداة الثانية هي (مقياس لمرونة المعرفية) وتكون من (12) فقرة خماسي البدائل، واستخرج لهما الخصائص السايكومترية، أما الوسائل الإحصائية فتم تطبيق عدة وسائل من خلال الحقيبة الإحصائية (Spss).

وأُسفرت نتائج البحث عن اثر البرنامج التعليمي المبني على وفق نظرية الغرس الثقافي في تحصيل مادة علم الجمال وزيادة المرونة المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية.

وفي ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث قدم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

Affiliation: Open Educational College, Diyala Study Center

Keywords: Educational Program, Cultivation, Acquisition, Cognitive Flexibility

Research Summary

The current research aims to:

1. Develop an educational program based on the Cultivation Theory.
2. Measure the effectiveness of the educational program in acquiring the subject of aesthetics among students of the Art Education Department.
3. Measure the effectiveness of the educational program in increasing cognitive flexibility among students of the Art Education Department.

The research is limited to students of the Art Education Department in the Open Educational College / Diyala Study Center for the academic year (2024-2025), the educational content of the aesthetics subject, and the educational program prepared by the researcher based on the Cultivation Theory.

The researcher adopted two research methods: the descriptive and experimental method. The research sample

consisted of 40 male and female students from the department, among whom the researcher ensured homogeneity and equivalence in several variables. The researcher applied the experiment, which lasted for eight weeks, and used two tools: the first was the achievement test, consisting of 12 multiple-choice items, and the second was the cognitive flexibility scale, consisting of (12) five-alternative items. The psychometric properties of both tools were extracted. Statistical means were applied using software

The results of the research revealed the effect of the educational program based on the Cultivation Theory in acquiring the subject of aesthetics and increasing cognitive flexibility among students of the Art Education Department. Based on the findings, the researcher provided conclusions, recommendations, and suggestions.

أولاً: مشكلة البحث:

ان ما يشهده العالم من نقلة حضارية هائلة في منذ بداية العقدین الأخيرین قد شملت كل أوجه الحياة ومجالاتها، والتي لم يكن النظام التعليمي بمعزل عنها ، الأمر الذي فرض التفاعل مع تلك المستجدات بوصفها ضرورات، ينبغي ان تؤكد على ممارسة المتعلمين لعمليات عقلية تمنحهم صفة المرونة في التفكير والمعالجة والفهم بأساليب تختلف عما كانت سائدة في السابق .

لذا تتطلب من التدريسيين أولاً ان يبحثوا عن آليات لتقديم المعرفة تكون متناغمة مع هذه المرحلة، فقط لاحظ الباحث ان أي تغيير أو تعديل للصيغ المعهودة لأسئلة الاختبارات المقدمة لطلبة يحدث لديهم قصورا وانخفاضا واضحا في قدراتهم على المعالجة المعرفية وهذا ما أشارت اليه عدد من الدراسات منها دراسة. (الشافعي، 2014، ص2).

لذا يسعى الباحث إلى كسر النمطية ومواكبة التقدم العلمي لتقديم مادة علم الجمال عبر برنامج تعليمي يعتمد على إحدى نظريات الإعلام التي تهدف لإحداث غرسا

ثقافيا، وتجبرها إلى غرس معرفي لدى المتعلمين عبر استثمار وسائل وفقرات في البرنامج التعليمي المعد، بغية معالجة حالة الضعف التي اتضحت لدى الباحث بوصفه أستاذا للمادة، كما انه لم يكتفي بهذا المؤشر فقط، بل قام بأعداد استبيان مفتوح موجهة إلى طلبة قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة، يستفسر عن المواد التي يجدها المتعلم صعبة مع توضيح سبب هذا من وجهة نظره، واجمع معظم الطلبة على أنهم يعدون مادة علم الجمال هي الأصعب. لذا عمد الباحث إعداد البحث الحالي والذي يطرح السؤال الآتي: (ما اثر برنامج تعليمي قائم على نظرية الغرس الثقافي في تحصيل مادة علم الجمال وزيادة المرونة المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية؟)

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه :وتتجلى أهمية البحث بما يلي :

1. يمكن ان يعد البحث الحالي طرحا معرفيا مغايرا من خلال اعتماد نظرية غير تعليمية ، هي إحدى نظريات الإعلام المعروفة لتكون أساسا لبناء البرنامج التعليمي .
2. تزويد الكلية التربوية المفتوحة بالبرنامج التعليمي القائم على وفق نظرية الغرس الثقافي في مادة علم الجمال لمواجهة صعوبات تدريس هذه المادة ودراستها من قبل التدريسيين والطلبة.
3. يقدم البحث الحالي أهمية في توظيف نظرية في الإعلام لتنظيم المحتوى التعليمي كروية جديدة؛ لخلق أفكار غير تقليدية وكسر النمطية ومنح مرونة معرفية في التعاطي مع المعرفة
4. قد يوفر البحث الحالي آليات تعاطي مع مادة علم الجمال وإعادة تشكيل المعلومات بأسلوب جديد من قبل المتعلم مما يمنحه صفة المرونة المعرفية في التفكير .
5. يمكن ان يعد البحث الحالي مؤشرا على أهمية المرونة المعرفية للطلبة، كونه يجعل الطالب نشطا معالجا للمعلومة مقدما لها بأسلوبه الخاص ، وقادرا على اكتشاف أخطائه ومعالجتها.

ثالثا : أهداف البحث :يرمي البحث الحالي إلى :

1. بناء برنامج تعليمي على وفق نظرية الغرس الثقافي.
2. قياس فاعلية البرنامج التعليمي في تحصيل مادة علم الجمال لدى طلبة قسم التربية الفنية.
3. قياس فاعلية البرنامج التعليمي في زيادة المرونة المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية.

رابعا : فرضيات البحث :

1. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية التي درست مادة علم الجمال على وفق البرنامج التعليمي ومتوسط درجات المجموعة الضابطة التي درست وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي بعديا .
2. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية ومتوسط درجات المجموعة الضابطة في مقياس المرونة المعرفية بعديا.
3. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية التي درست مادة علم الجمال على وفق البرنامج التعليمي ومتوسط درجات المجموعة الضابطة التي درست المادة نفسها على وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي بعديا وتبعاً لمتغير الجنس .
4. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات المجموعة التجريبية ومتوسط درجات المجموعة الضابطة في مقياس المرونة المعرفية بعديا تبعاً لجنس.

خامسا : حدود البحث : وتقتصر حدود البحث الحالي على ما يلي :

1. الحدود المكانية: الكلية التربوية المفتوحة/ مركز دبالى.
2. الحدود الزمانية: العام الدراسي (2024-2025) الفصل الدراسي الأول.
3. الحدود البشرية: طلبة قسم التربية الفنية / المرحلة الثالثة .
4. الحدود الموضوعية: المحتوى التعليمي لمادة علم الجمال.

سادسا : تعريف المصطلحات

1. البرنامج التعليمي :

- وعرفه (Kemp, 1985) بأنه :مجموعة المعارف والخبرات والقيم التي تشكل المحتوى الدراسي للمنهج وتقرر ماهية واتجاهات عمليات التعليم والتعلم التي يؤديها المعلم والمتعلمون لتنفيذ الأغراض والأهداف التعليمية المقترحة . (Kemp,1985,p10)

- ويعرفه الباحث اجرائيا بأنه: عملية تصميم بيئة تعليمية ذات مواصفات معينة قائمة على نظرية الغرس الثقافي لإحداث التغيير المرغوب في مستوى التحصيل عند المتعلمين في مادة علم الجمال وفي مدى تنمية المرونة المعرفية لديهم .

2. نظرية الغرس الثقافي :

- يعرفها (Gerbner) بأنها: إحدى نظريات الإعلام التي تصنف على وفق القائم بالاتصال تقوم على الفرض الرئيسي ويشير إلى ان الأفراد الذي يتعرضون لمشاهدة التلفزيون بدرجة كثيفة يختلفون . (Gerbner,2011,p15)
- ويعرفها الباحث إجرانيا بأنها: الأساس النظري الذي تم بناء البرنامج التعليمي وفقها وتحديد استئثار ما قدمته من رؤى منطقية حول أهمية كثافة المشاهدات في تشكيل الوعي المعرفي لدى المتلقين للارتقاء بمستوى تحصيل طلبة قسم التربية الفنية.

3. المرونة المعرفية:

- عرفها كاناز وآخرون بأنها: " القدرة على تغيير الاستراتيجيات المعرفية التي يستخدمها الفرد لمعالجة الظروف والمواقف الجديدة وغير المتوقعة". (canas,2005,p96)
- ويعرفها الباحث إجرانيا: هي الدرجة الكلية التي يحصل عليها أفراد عينة البحث بعد إجابتهم على فقرات المقياس.

الإطار النظري ودراسات سابقة

أولاً: البرنامج التعليمي

- مفهوم البرنامج التعليمي: ان عملية تصميم البرامج التعليمية لا تشكل ترفاً معرفياً بل ضرورة ، تفرضها أما خصوصية المتعلمين أو المادة أو طبيعة العوائق التي تعرقل عملية التعلم ، الأمر الذي يضع المدرس ، أمام مسؤولية تحديد حاجات طلبته ، بذلك فهي ينبغي ان توفر لهم مساحة كافية لممارسة حرية التفكير والتنفيذ ، وجعلهم يتحملون مسؤولية تعلمهم ،

(قطامي وآخرون، 2002، ص 148)

- أسس بناء البرنامج التعليمي :تستند عملية بناء البرنامج التعليمي على مجموعة من الأسس تمثل الإطار النظري الذي يوجه العمل في مراحل بنائه، وفي ما يأتي توضيح لها:
- أساس فلسفي :تتطلب عملية بناء البرنامج التعليمي اعتماد أساساً فلسفياً مستنداً إلى فلسفة " فلسفة المجتمع ، لأن هذه الفلسفة هي التي تحدد أهدافه وأطره ، واختيار محتواه ووضع الخطط اللازمة لتصميمه وتنفيذه وتقويمه ، وعلى أساسها

يتم اختيار الأهداف ، والمحتوى وتنظيمية ، والطرائق ، والوسائل والأنشطة ، وأساليب التقويم " (عطية ، 2009 ، ص 110)

- **اساس معرفي**: يشكل هذا النوع من الأساس جانبا جوهريا في بناء البرامج التعليمية، لأنها "تسهم في تحديد هيكله، وإعداد أو تنظيم محتواه من المعلومات والحقائق والمفاهيم والمبادئ والتصورات ،التي ينبغي ان يتعلمها الطلبة ". (عطية ، 2009 ، ص 141)

- **اساس نفسي**: تتشابه هذه الأسس من حيث الأهمية والتأثير في بناء البرامج التعليمية بما سبقها من الأسس ، إذ يجب ان تتوفر " مبادئ نفسية التي قدمتها الدراسات والأبحاث في علم النفس حول عملية التعلم من قبيل طبيعة وخصائص المتعلم وحاجاته ودوافعه ، وميوله واستعداداته واتجاهاته ، والفروق الفردية بين الطلبة. (طلافحة، 2013 ، ص 127)

- **اساس تكنولوجي**: لم يغفل القائمون على بناء البرامج التعليمية من الالتفات إلى قيمة التطور العلمي والتكنولوجي الأمر الذي تم إضافته لمجمل الأسس بوصفه حقيقة شاخصة تسهم في إحداث تعلم أفضل عبر الوسائل التعليمية بوصفها وسطا ناقلا وعنصرا أساسيا في أي عملية تعليم منظمة (الخوالدة وآخرون ، 2007 : 298)

ثانيا: نظرية الغرس الثقافي

- **النشأة والمفهوم**: تعد نظرية الغرس الثقافي واحدة من أشهر نظريات الإعلام، والتي تدرس السوسيولوجيا للدراسات الثقافية، إذ يعود تاريخ ظهورها إلى العقد السابع من القرن العشرين، وكان أساس ظهورها ، يعتمد على ما قدمه (ولتر ليمان) عن الصورة الذهنية المقدمة عبر وسائل الإعلام والية تشكلها عند المتلقي ،وقدم جرينر نظريته بعد محاولات وتجارب عدة قام بها للإجابة عن سؤال الحكومة الأمريكية مفاده (كيف تزيد مشاهدة التلفزيون العنف لدى الجماهير؟)وهذا نتيجة لزيادة حالات العنف في المجتمع التي تعزى للمشاهد العنيفة المعروضة عبر شاشات التلفزيون ، كان أبرزها جريمة اغتيال الرئيس (جون كينيدي) الأمر الذي استنتجه جرينر أن المشاهد المكثفة تسهم في تشكيل رأي الجمهور حول الواقع ، ولتلك الوسائل مقدرة كبيرة في تحويل قضية معينة إلى قضية رأي عام ذات تأثير بالغ.

<https://alsabaah.iq/82534-.html>

لذا يتضح ان هذه النظرية تتأسس على فرضية رئيسة مفادها " ان كلما تعرض الأفراد إلى وقت أكثر من المشاهدة لموضوع ما كلما انعكس ذلك على مستوى إدراكهم بقدر اكبر من الأقل مشاهدة " (Gerbner,2011,p15).

- قواعد وأسس نظرية الغرس الثقافي، وهي:

1. يعد التلفزيون وسيلة ممتازة للغرس الثقافي مقارنة بباقي وسائل الإعلام ، ولعدة أسباب منها شيوعه بين الناس وسهولة استعماله وقدرته العالية على الجذب والإمتاع وغيرها.
2. يمكن تقديم عالم مماثلا من الرسائل والصور الذهنية التي تعبر عن الاتجاه السائد ، وبذلك فإنه يمكن ان يقدم طروحات على عكس الاتجاه السائد يقلل من الاختلاف بين المشاهدين إلى مستوى يجعلهم يعتقدون ان ما يقدم لهم عبر التلفزيون هو الواقع .
3. ان تحليل مضمون ما يقدم إعلاميا يعد أسلوبا لعملية الغرس عند الجمهور.
4. تؤكد عملية تحليل الغرس على توفير استقرار اكبر وتجانس ثقافي أعلى بين المتلقين.

Miller

(Morgen,2010,p56),(2010,p23)

ثالثا: علم الجمال

1. (المعنى والنشأة): تناقش الفلسفة الكثير من القضايا التي تتعلق بالوجود والجمال والمعرفة والأخلاق والسياسة، وهذه القضايا تولد جدلا واسعا بين المذاهب الفلسفية ، ولعل من أهم الموضوعات التي تطرقت إليها الفلسفة هي الجمال واشتغالاته.

لذا فأن من الضروري اولا تحديد هذا المصطلح وهو (الاستطيقا) الذي أوجده الفيلسوف الألماني (بومجارتن) من تقديمه عبر كتابه "تأملات فلسفية" جعله ميدان بحث هو الجماليات الذي يستعمل في الفكر المعاصر ؛ للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تعنى بدراسة الجمال " فكثيرا ما يقال ان موضوع علم الجمال صورة من الصور الرئيسية للمثل الأعلى الإنساني وهي الجمال ، وهذا القول يكون صحيحا إذا كان المقصود بالمثل الأعلى هو صفة الخيال والإيهام التي تشترك فيها الألعاب مع الأعمال الفنية" (لالو،2010،ص2)

2. **الاشتغالات الفلسفية للجمال :** ان المتتبع لجمال فلسفيا يجد عدد كبير من الطروحات من بينها طرح كروتشة الذي عدّ الجمال حدسا أو إدراكا فطريا ، وتتبع من العقل والخيال معا بملكة تتفاوت درجاتها وقوة إدراكها بين بني البشر. (كروتشة، 1963، ص156)

أما كانط فقد رأى ان الجمال "هو حالة تمتع دون غاية ، وكان يفرق بين نوعين من الجمال، الجمال الحر والجمال بالتبعية" (إسماعيل، 1974، ص51) ، و ربط البعض بين الجمال بالمنفعة واللذة وهذا ما عبر عنه سقراط حين قال "ان الشيء يكون جيدا ورائعا إذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة" (أوفيا، 1979، ص17)

مما تقدم يتضح ان لجمال معاني متعددة حسب الرؤى الفلسفية لمن يطرحه وقد " أشار أرسطو إلى ان حين يعطي فرصة للفنان ليبدع ،فأن الجمال لا يكون في المحتوى ولكنه في طريقة العلاج" (إسماعيل ، 1974، ص36) بمعنى ان الانسجام الذي نجده في العمل الفني يعكس ما رأته عبقرية الفنان وبالتالي الجمال لا يرجع في أصله للتقليد أو المحاكاة بل للموهبة.

رابعاً: المرونة المعرفية:

1. **قيمة المرونة المعرفية:** هي واحدة من الصفات الايجابية يتحلى بها الفرد ، تنمو وتتطور بوسائل وأساليب متعددة ، لذا فهي من المهارات المهمة والملكات القيمة التي يتفاوت البشر فيما بينهم بدرجة امتلاكها، إذ إن المقدرة على توليد أفكار وابتكار حلول للمشكلات تعد واحدة من السمات المؤشرة على الخيال الإبداعي المعتمد على الخبرات السابقة وكيفية استثمارها لتقديم طروحات غير تقليدية وذات بعد خلاق. (سوارتز وآخرون ، 2005، ص43)

2. عناصر المرونة المعرفية

أ. الثقة عند مواجهة مواقف عصيبة بأنها لن تكون خارج قدرة الفرد وسيطرته.

ب. الوعي والإدراك المساهم بتقديم تصورات بديلة للموقف الصعب.

ت. المقدرة في طرح حلول جديدة غير معهودة للمواقف الصعبة.

(Dennis&Vander,2010,p244)

3. **مستويات المرونة المعرفية:** وهي كالآتي:

1. المرونة الضعيفة : وهي حالة من اختلال واضحة لدى الفرد في تحقيق التكيف نتيجة لتبني قيم ومفاهيم بيئة جديدة ، دون القدرة على الاحتفاظ بالقيم الأصلية التي نشأ عليها ، مما يواجه صعوبة في العودة إليها إذا فرضت الوقائع ذلك.
2. المرونة القوية: هي قدرة الفرد على التكيف مع البيئة الجديدة وقيمتها دون الانسلاخ عن القيم التي نشأ عليها في بيئته الأصلية.

(فهيم ،1995،ص39)

الدراسات السابقة

يعرض الباحث الدراسات السابقة وفق لأربعة محاور وكالاتي:

أولاً: متغير البرنامج التعليمي:

4. دراسة (دراسة احمد 2021):هدفت الدراسة الحالية إلى تقصي فعالية برنامج مقترح في التاريخ قائم على نظرية المرونة المعرفية لتنمية الوعي ببعض القضايا المعاصرة والدافعية لتعلم لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية، وتكونت عينة البحث من (26) من طلاب المرحلة الإعدادية، وطبق الباحث منهجين للبحث هما الوصفي والتجريبي ،أما أدوات البحث فكانت اختبار تحصيليا للمفاهيم ومقياسا للوعي ومقياس لدافعية التعلم ، وبعد إجراء التجربة والمعالجة الإحصائية قدم الباحث الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

ثانياً: متغير نظرية الغرس الثقافي:

5. دراسة قمره والعبدي (2011):هدفت الدراسة إلى التعرف على اثر متابعة طفل ما قبل المدرسة لقنوات الأطفال التخصصية ، والكشف عن الآثار الايجابية والسلبية وفقا لنظرية وإيجاد الفروق في تأثير تلك القنوات على النمو العقلي والحركي واللغوي والنفسي لطفل ، واعتمد الباحثان المنهج الوصفي ، وصمما استمارة معلومات كأداة لبحثهم وزعت على عينة بلغت (195) أسرة من مختلف المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج والتي صاغ الباحثان لها الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

ثالثاً: متغير علم الجمال

6. دراسة الربيعي (2021): هدفت الدراسة إلى الكشف عن اثر استراتيجيات التغيير المتدرج في تحصيل طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة علم الجمال. واعتمدت الباحثة التصميم التجريبي ذو المجموعة الواحدة ذات الاختبار القبلي والبعدي، وكان مجتمع البحث طالبات الصف الرابع لمعاهد الفنون الجميلة، للعام الدراسي (2020-2021) تم اختيار عينة من (14) طالبة، وكان (الاختبار المعرفي) أداة البحث، واستمرت التجربة ثمانية أسابيع، وبعد معالجة نتائج إحصائياً، تم صياغة الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

رابعاً: دراسات عن متغير المرونة المعرفية

7. دراسة (عبد الحافظ 2016) :هدفت الدراسة إلى تعرف درجة التفكير ما وراء المعرفي لدى طلبة الجامعة ، ودرجة المرونة المعرفية عند طلبة الجامعة ومعرفة الفروق تبعا لمتغير الجنس، وتكونت عينة البحث من (400) طالب وطالبة تم اختيارهم عشوائياً ، واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي ، أما أداة البحث فقد أعدت مقياسين كأداة لبحث واحدة لتفكير الما وراء المعرفي والآخر مقياس للمرونة المعرفية وبعد جمع وتحليل البيانات إحصائياً والتوصل للنتائج قدمت الباحثة الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الفصل الثالث (الإجراءات)

أولاً: منهجية البحث:

فرضت متغيرات البحث الحالي على الباحث إتباع منهجين من منهجين وكالاتي:

- أ. **المنهج الوصفي** اعتمد الباحث المنهج الوصفي وهذا بسبب متغير البرنامج التعليمي بوصفه المتغير المستقل وعملية بنائه تتطلب هذا النوع من المناهج.
- ب. **المنهج التجريبي**: اعتمد الباحث المنهج التجريبي وتحديدًا التصميم ذو المجموعتين (التجريبية والضابطة) وذات الاختبار البعدي ، لقياس التحصيل والمرونة المعرفية .

ثانياً: **مجتمع البحث** : تشكل من طلبة الكلية التربوية المفتوحة ، قسم التربية الفنية المرحلة الثالثة ، والبالغ عددهم (162) طالبة ، موزعين على (4) مراكز دراسية تحوي مرحلة ثالثة

ثالثاً: العينة: حدد الباحث طالبة قسم التربية الفنية في مركز ديالى بالطريقة العشوائية البسيطة والبالغ عددهم (66) طالب وطالبة موزعين على ثلاث قاعات، إذ بلغ عدد طلبة القاعة الأولى (20) شكلوا المجموعة الضابطة وطلبة القاعة الثالثة وعددهم (23) شكلوا المجموعة التجريبية، بينما طالبة القاعة الثانية مثلت عينة استطلاعية أولى وعددهم (23)، كما في جدول (1).

جدول (1)

أفراد عينات البحث للمجموعتين (التجريبية - الضابطة) قبل الاستبعاد وبعده والاستطلاعية

المجموع ة	القاعة	عدد الطلاب قبل الاستبعاد	عدد الطلاب المستبعدين	سبب الاستبعاد	عدد الطلاب بعد الاستبعاد	نسبة العينة للمجتمع الأصلي
التجريبية	الثالثة	20	-	-	20	%24,6
الضابطة	الأولى	23	3	الغياب والخبرة	20	
المجموع		43	3		40	

رابعاً: تكافؤ مجموعتي البحث: حرص الباحث على إجراء تكافؤاً في عدد من المتغيرات هي:

1. الاختبار القبلي التحصيلي: تم إجراء الاختبار القبلي لإجابات الطلبة في الاختبار التحصيلي وظهرت قيمة التائية المحسوبة تساوي (0,461) وهي اصغر من درجة مستوى الدلالة والبالغة (2,025) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (38) وهذا يعني تكافؤ مجموعتي البحث في نتائج الاختبار التحصيلي القبلي، كما في جدول (3)

جدول (3)

يوضح تكافؤ مجموعتي البحث في الاختبار القبلي التحصيلي

المجموعة	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (0,05)
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	20	6,6	2,16	38	0,461	2,024	غير دالة
الضابطة	20	6,3	1,94				

2. الاختبار القبلي لمقياس المرونة المعرفية : تم إجراء الاختبار القبلي لإجابات الطلبة على المقياس وظهرت قيمة التائية المحسوبة تساوي (0,281) وهي اصغر من الجدولية والبالغة (2,024) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (38) وهذا يعني تكافؤ مجموعتي البحث في نتائج الاختبار القبلي لمقياس المرونة المعرفية ، كما في جدول (4)

جدول (4)

يوضح تكافؤ مجموعتي البحث في الاختبار القبلي لمقياس المرونة المعرفية

المجموعة	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (0,05)
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	20	29,2	7,918	38	0,281	2,024	غير دالة
الضابطة	20	28,8	7,81				

خامساً: تجانس: لضبط السلامة الداخلية للبحث أجرى الباحث التجانس للمتغيرات الآتية:

1. العمر محسوباً بالشهور: وأخذت البيانات لأعمار لمجموعتي البحث من إدارة مركز الكلية ، وبلغ متوسط أعمار طلبة المجموعة التجريبية (490,3) شهراً ومتوسط أعمار طلبة المجموعة الضابطة (493) شهراً وباستعمال الاختبار التائي لعينتين مستقلتين، تبين أن الفرق غير دال إحصائياً عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (1,38) أقل من القيمة الجدولية لمستوى دلالة الاختبار (2,024) وبدرجة حرية (38) أي ان مجموعتي البحث متكافئتان إحصائياً في العمر الزمني وكما في جدول (2)

جدول (2)

يوضح تجانس مجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) بالعمر الزمني

مستوى الدلالة عند (0,05)	القيمة التائية		درجة الحرية	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	حجم العينة	المجموع ة
	المحسوبة	الجدولية					
غير دالة	2,024	1,38	38	6,2	490,3	20	التجريبية
				6,5	493	20	الضابطة

2. **الجنس:** حرص الباحث على إجراء تجانس لمجموعتي البحث بمتغير الجنس، وباستخدام مربع كاي للكشف عن الفروق، ظهرت قيمة مربع كاي تساوي (0,102) وهي اقل من قيمتها الجدولية البالغة (3,841) بمستوى (0,05) ودرجة حرية (1)، وكما في جدول (5)

جدول (5)

تجانس مجموعتي البحث في متغير الجنس

مستوى الدلالة عند (0,05)	قيمة مربع كاي		إناث	ذكور	حجم العينة	المجموعة
	المحسوبة	الجدولية				
غير دالة	3,841	0,102	11	9	20	التجريبية
			12	8	20	الضابطة

سادسا: ضبط متغيرات البحث :

1. **الاندثار التجريبي:** استبعد ثلاث طلبة لكثرة الغيابات، وكما في جدول (1)
2. **البيئة التعليمية:** حدد الباحث قاعة المشغل في القسم لإجراء تطبيق التجربة لمجموعتين.

3. الخبرة السابقة: تم عزل هذا المتغير قبل اختيار العينة ، بتقديم استبيان مغلق ، احتوى السؤال الآتي:(هل سبق ودرست علم مادة الجمال؟) وتبين أنهم لا يملكون خبرة سابقة.

سابعاً: متطلبات البحث

1. مراحل بناء البرنامج التعليمي: وتم بثلاث مراحل اساسية اعتمد فيها نظرية الغرس الثقافي وهذه المراحل هي:(التخطيط والتنفيذ والتقويم) ولهذه المراحل عدد من الخطوات كالآتي:

أ. **مرحلة التخطيط:** تشكل هذه المرحلة الاساس التصميمي للبرنامج وخط سيره وأسس بنائه ، انسجاما مع النظرية المعتمدة في بنائه، وتتضمن اجراءات تحليل وخطوات كالآتي :

- تحديد احتياجات الفئة المستهدفة: ويتم فيها اجراءات تحليل ينفذها الباحث لافراد عينة البحث ، من خلال عدد من بواسطة ادوات كالاستبانات لمعرفة عمر وخبرات العينة التعليمية .
- تحديد الاهداف: ويقصد بها تحديد اهداف البرنامج ، وتتم بوقت متزامن مع الخطوة التالية
- تحليل المحتوى : وهذه الخطوة تتضمن تحليلا لجانبين الاول للمحتوى التعليمي ،والثاني لنظرية التي اعتمدها الباحث كاساس لبناء البرنامج ليتسنى وتطويع ما استنتجه من معلومات وحقائق مع المفاصل الاساسية لنظرية ولتكوين رؤية اجرائية .
- تحليل البيئة الصفية وتوفير الادوات : وفي هذه الخطوة يكون الباحث قد وصلها تلقائيا عبر الخطوات السابقة ، وفيها يحدد الباحث عبر اجراءات التحليل التي تأخذ اوجه متعددة لمعرفة المتطلبات المناسبة لتنفيذ عملية تطبيق البرنامج ومدى ملائمة البيئة الصفية لها.
- تصميم الانشطة لتشكيل الصورة الذهنية : وهذه الخطوة من النتائج التي توصل إليها الباحث عند تحليل النظرية ، والتي تعني تحويل الاطر النظرية في الغرس الثقافي إلى إجراء .
- اعداد البيئة المناسبة لنشاط: وفي هذه الخطوة يصممها الباحث بناء على نتائج الخطوتين السابقتين ، يحدد فيها شكل النشاط الذي ينبغي ان يؤديه المتعلم ، والتي ستطبق اجرائيا من قبله عند مرحلة التنفيذ ، والتي ستقود الى تصميم اسلوب

الغرس للمحتوى التعليمي من جهة ولتحديد وقت اجراء ذلك الغرس من كما تفرضه النظرية ذاتها ، وبها تنتهي المرحلة .

ب. **مرحلة التنفيذ :** صاغ الباحث هذه المرحلة لتكون تطبيقا عمليا لما تم تصميمه وتحليله من خطوات في مرحلة التخطيط ، وتتضمن اجراءات التركيب والخطوات الالية:

- تحديد الاهداف السلوكية : وهي التي تتم من خلال ما تم تحديده في مرحلة التخطيط ، لكن هنا الاهداف ستكون سلوكية اجرائية ينفذها المتعلم بعد نهاية الموضوع الذي حدد وقدم .

- تحديد الموضوع : وفي هذه الخطوة يتم تقديم عنوان محدد من المحتوى الذي خضع الى اجراء التحليل في مرحلة التخطيط ، وعلى ضوءها صنف لموضوعات محددة تقدم في جلسات تعليمية اثناء تطبيق البرنامج ، بذلك ستكون الخطوة التالية خطوة مزدوجة التطبيق تم التوصل اليها عبر اجراءات مترابطة في مرحلة التخطيط وهذه الخطوتين المتزامنتين هما:

- تحديد استراتيجية التدريس المناسبة ، لعرض الدرس .

- تقسم الدرس الى أنشطة : تعمق اجراءات الغرس لدى المتعلمين مما اوجب بناء الخطوة التالية.

- تطبيق النشاط المناسب : ويقوم بها المتعلمين بعد ان يكون الباحث قد صمم النشاط الملائم لكل درس مستعينا بالادوات والمواد المتوفرة التي حددت في مرحلة التخطيط.

ت. **مرحلة التقويم:** وضعها الباحث لمعرفة ما تحقق من اهداف الدرس الموضوع ، ومنح الباحث انواعا من التقويم لتنوع الأنشطة . كما وضع الباحث اجراء عملي تقويمي وهو التغذية الراجعة وفي حالة وجود أي اخفاق فأن التعديل يتم من نقطة البداية في خطوة التخطيط.

- **تحديد المادة الدراسية :** حددها الباحث كتاب علم الجمال كاملا .

- **الاهداف السلوكية:** صاغ الباحث (40) هدفا سلوكيا، وفق تصنيف بلوم، وعرضها على المحكمين، وكانت نسبة الاتفاق (85%)

- **إعداد خطط الدروس:** اعد الباحث (8) خطط تدريسية للمجموعة التجريبية وفق البرنامج التعليمي (8) خطط للمجموعة الضابطة وفق الطريقة الاعتيادية وعرضها على المحكمين.

ثامنا: أدوات البحث

الأداة الأولى: الاختبار التحصيلي المعرفي: اعد الباحث اختبارا تحصيليا لقياس تحصيل طلبة مجموعتي البحث وفي مادة علم الجمال واتبع الآتي :

أ. **عداد جدول مواصفات:** اعد الباحث خارطة اختبارية للأهداف السلوكية وفق تصنيف (بلوم) وللمستويات الأربعة الأولى، فكان نسبة مستوى المعرفة (35%)، والفهم (30%)، والتطبيق (25%)، والتحليل (10%) ، وقد حدد عدد فقرات الاختبار بـ(12) فقرة.

ب. **صياغة فقرات الاختبار التحصيلي:** حدد الباحث نوع الاختبار بالاختيار من المتعدد بعدد فقرات (12) فقرة اختبارية وبـ(4) بدائل لكل فقرة ووزعت الإجابات عشوائياً،

ت. **صدق الاختبار:** " إن من مؤشرات صدق المحتوى هو بناء الخارطة الاختبارية" ، وقام الباحث ببناء خارطة اختبارية (غانم ، 1997، ص102)

- إعداد تعليمات الاختبار: وضع الباحث تعليمات الإجابة، والتصحيح ، وخصص (2) درجة للإجابة الصحيحة وصفر للإجابة غير الصحيحة. كما موضح في ملحق (1)

ث. **التجربة الاستطلاعية:** طبق الباحث تجربتين استطلاعتين وكالاتي:
✓ **الأولى :** طبق الباحث الاختبار التحصيلي على عينة استطلاعية مكونة (23) من طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية / مركز ديالى ، وهم غير العينة الأصلية، بهدف معرفة وقت الإجابة على الاختبار وصعوبة الفقرات وقوتها التمييزية وفاعلية البدائل.

✓ **الثانية:** طبق الباحث مقياس المرونة المعرفية على عينة استطلاعية مكونة (80) من طلبة المرحلة الثالثة في الكلية التربوية المفتوحة مركز (ديالى- الفلوجة – الرصافة) قسم التربية الفنية، وهم غير عينة البحث الأصلية، بهدف معرفة وضوحه وزمن اجابته .

ج. **تحليل فقرات الاختبار:** أن التحليل الإحصائي لإيجاد معامل الصعوبة والقوة التمييزية، وفاعلية البدائل الخاطئة ، لكل فقرة في الاختبار أجريت بعد تصحيح

الباحث إجابات طلبة العينة الاستطلاعية ، حلت إجابات وقسمت إلى مجموعتين (عليا ودنيا) الخطوات الآتية:

1. مستوى صعوبة الفقرات: ظهرت أنها تتراوح بين (0,23-0,72) ويرى بلوم (Bloom) أن الاختبار يكون مقبولا إذا كانت قيمته بين (0,20-0,80). (Bloom,1971,p60).

2. قوة تمييز الفقرة: ظهرت أنها كانت تتراوح ما بين (0,32-0,52) وتعد مستوى جيد كما يرى ايبيل (Eble,1972,p).

3. فاعلية البدائل الخاطئة: وجد الباحث ان البدائل الخاطئة قد جذبت إليها عدداً من طلاب المجموعة الدنيا أكبر من طلاب المجموعة العليا، لذا قرر الإبقاء على جميع الفقرات.

2- ثبات الاختبار: طبق الباحث الاختبار للتأكد من ثباته على أفراد العينات الاستطلاعية، وتم استخراج الثبات بطريقة (الاختبار- وإعادة الاختبار) بعد أسبوعين من إجرائه، واستخدم معامل ارتباط بيرسون، وبلغ ثبات الاختبار (0,87) وهو معامل ثبات جيد

خ. الصورة النهائية للاختبار: بعد إنهاء الإجراءات الإحصائية للاختبار وفقراته، أصبح الاختبار بصورته النهائية يتكون من (12) سؤال من الاختبار من متعدد، كما في ملحق (1).

اداة البحث الثانية: المرونة المعرفية : وممر بنائه هذه بالاتي :

➤ **تحديد الغاية من المقياس :** حددها الباحث لوجود المتغير التابع الثاني ويفترض قياسه .

➤ **تحديد السمة المقاسة:** مدى المرونة المعرفية للأفراد العينة في مادة علم الجمال.

➤ **وصف المقياس :** يهدف المقياس إلى معرفة مستوى المرونة المعرفية لأفراد العينة في مادة علم الجمال ، تألف (12) فقرة ، أعلى درجة يستحصل عليها هي (60) وهذا يعني ان مستوى المرونة معرفية عال، وإذا استحصل على (30) فأنها متوسطة ، وأما إذا كانت الدرجة (12) فهذا أدنى مستوى ، واعتمد الباحث مقياس خماسي هو (دائما ويأخذ 5 درجات) (غالبا يأخذ 4 درجات) (أحيانا ويأخذ 3 درجة) (نادرا ويأخذ 2 درجة) (أبدا ويأخذ 1 درجة)

➤ **صدق المحتوى للمقياس:** تم استخراج صدق المحتوى للمقياس عن طريق أسلوب الصدق الظاهري ، بعرضه على مجموعة من الخبراء كما موضح في ملحق (3)

➤ **صدق البناء:** وتم بحساب (القوة التمييزية للمجموعتين الطرفيتين)، تم تطبيق معامل ارتباط بيرسون لإيجاد العلاقة بين كل فقرة والدرجة الكلية وظهرت بين (0,60-0,75).

➤ **ثبات المقياس:** تم استخراجه بتطبيق (معادلة ألفا كرونباخ) على العينة الاستطلاعية المتكونة من (80) طالب ، وظهرت قيمته (0,76) وهي مؤشرا جيدا على ثباته.

تاسعا: التطبيق النهائي للتجربة: وكالاتي:

أ. **الاختبار القبلي:** طبقت الباحثة الاختبار القبلي يوم الأحد الموافق (2024/10/20) وتم فيه الإجابة على فقرات الاختبار التحصيلي والمقياس

ب. **تطبيق التجربة:** وتم بتطبيقها يوم الثلاثاء الموافق (2024 /10/22) بتدريسهم حصة أسبوعياً لكل مجموعة ولمدة (8) أسابيع، انتهت يوم الثلاثاء الموافق (2024/12/17)

ت. **الاختبار البعدي:** نفذته الباحثة يوم الأحد الموافق (2024/12/24)، وإعادة الاختبار تمت بعد مرور أكثر من (9) أيام وتحديدًا تم يوم الاثنين الموافق (2025/1/2).

عشرا: **الوسائل الإحصائية:** استخدمت الباحثة الحزمة الإحصائية (spss) ومنها:

1. **الاختبار التائي لعينتين مستقلتين:** لتوصل لنتائج الاختبار والمقياس للمجموعتين.
2. **اختبار مان وتني لعينتين مستقلتين:** لتوصل لنتائج الاختبار والمقياس تبعا لجنس.
3. **معامل ارتباط بيرسون:** ثبات الاختبار، وعلاقة الفقرة بالدرجة الكلية للمقياس
4. **معامل صعوبة الفقرة:** حساب معاملات صعوبة فقرات الاختبار
5. **معامل تمييز الفقرة:** حساب معاملات القوة التمييزية لفقرات الاختبار والقياس.
6. **فاعلية البدائل:** قياس فاعلية البدائل لفقرات الاختبار من متعدد
7. **معادلة ألفا كرونباخ:** حساب الثبات للمقياس

الفصل الرابع

عرض النتائج وتفسيرها

أولا - عرض النتائج وتفسيرها :

يعرض الباحثة نتائج البحث وتفسيرها، بناء على فرضيات البحث وكالاتي:

1. **(الفرضية الأولى)** عرض وتحليل الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي بعديا .

جدول (7)

نتائج الاختبار التائي للمجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار التحصيلي البعدي

المجاميع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		مستوى الدلالة (0.05)
			المحسوبة	الجدولية	
الضابطة	21,5	2,50	5,12	1,69	دالة
التجريبية	17,0	3,03			

يتبين من الجدول (7) ان الوسط الحسابي للمجموعة التجريبية يبلغ (21,5) وبانحراف معياري يبلغ (2,50) بينما المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة يبلغ (17,0) وبانحراف معياري (3,30)، وفي حين ان القيمة التائية المحسوبة بلغت (5,12) وهي أكبر من القيمة الجدولية والبالغة (1,69) بمستوى دلالة (0.05) مما يدل على وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين قيم المجموعتين في الاختبار التحصيلي البعدي ولصالح المجموعة التجريبية ، وبذل ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة .

2. (الفرضية الثانية) عرض وتحليل الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) في الإجابة على مقياس المرونة المعرفية بعديا .

جدول (8)

نتائج الاختبار التائي للمجموعتين التجريبية والضابطة لمقياس المرونة المعرفية البعدي

المجاميع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		مستوى الدلالة (0.05)
			المحسوبة	الجدولية	
الضابطة	52	4,52	6,04	1,69	دالة
التجريبية	40,5	7,22			

يتبين من الجدول (8) ان الوسط الحسابي للمجموعة التجريبية يبلغ (52) وبانحراف معياري يبلغ (4,52) بينما المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة يبلغ (40,5) وبانحراف معياري (7,22)، وان القيمة التائية المحسوبة بلغت (6,04) وهي أكبر من القيمة الجدولية والبالغة (1,69) بمستوى دلالة (0.05) مما يدل على وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين قيم المجموعتين في الإجابة على مقياس المرونة المعرفية البعدي ولصالح المجموعة التجريبية ، وبذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة .

3. (الفرضية الثالثة) عرض وتحليل متوسط ومجموع رتب التطبيق البعدي للاختبار التحصيلي لمجموعتي البحث التجريبية والضابطة. تبعا لمتغير الجنس

جدول (9)

الجنس	التجريبية		الضابطة		قيمة (ي) المحسوبة	قيمة (ي) الجدولية	دلالة الفروق
	متوسط الرتب	مجموع الرتب	متوسط الرتب	مجموع الرتب			
الطلاب	11,28	101,5	5,94	47,5	15,5	13	غير
الطالبات	15,45	170	7,17	86	28	23	دال

يوضح متوسط الرتب ومجموع الرتب وقيمة (ي) المحسوبة والجدولية لرتب

التطبيق البعدي للاختبار التحصيلي لمجموعتي البحث وتبعا لمتغير الجنس

لتحقق من الفرضية الثالثة استعمل الباحث اختبار (مان - ووتني)، فكان متوسط الرتب (11,28) مجموع الرتب (101,5) لطلاب المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (5,94) ومجموع الرتب (47,5) ولمعرفة دلالة الفروق، تبين أن الفرق غير دال إحصائيا عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (15,5) وهي أكبر من القيمة الجدولية (13) وهذا يدل على عدم وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين طلاب المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي؛ واستكمالا لشرط الفرضية فيما يخص نتائج الجنسين، فكان متوسط الرتب (15,45) مجموع الرتب (170) لطلاب المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (7,17) ومجموع الرتب (86) ولمعرفة دلالة الفروق، تبين أن الفرق غير دال إحصائيا عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (28) أكبر من القيمة الجدولية (23) وهذا يدل على عدم وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين طالبات المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي، لذلك تقبل الفرضية الصفرية الثالثة ترفض البديلة . وكما موضح في جدول (9)

الجنس	التجريبية		الضابطة		قيمة (ي)		دلالة الفرق
	متوسط الرتب	مجموع الرتب	متوسط الرتب	مجموع الرتب	لمحسوبة	الجدولية	
الطلاب	12,61	113,5	5,69	45,5	3,5	13	دال
الطالبات	15,95	175,5	7,71	92,5	22,5	23	إحصائيا

جدول (10)

يوضح متوسط الرتب ومجموع الرتب وقيمة (ي) المحسوبة والجدولية لرتب التطبيق البعدي لمقياس المرونة المعرفية لمجموعتي البحث التجريبية والضابطة. تبعا لمتغير الجنس

لتحقق من الفرضية الرابعة استعمل الباحث اختبار (مان - ووتني)، فكان متوسط الرتب (12,61) مجموع الرتب (113,5) لطلاب المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (5,69) ومجموع الرتب (45,5) ولمعرفة دلالة الفرق، تبين أن الفرق دال إحصائيا عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (3,5) أصغر من القيمة الجدولية (13) وهذا يدل على وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين طلاب المجموعتين (التجريبية والضابطة) في متغير المرونة المعرفية، ولمصلحة المجموعة التجريبية . واستكمالا للفرضية ،

فكان متوسط الرتب (15,95) مجموع الرتب (175,5) لطلاب المجموعة التجريبية أما المجموعة الضابطة فكان متوسط الرتب (7,71) ومجموع الرتب (92,5) ولمعرفة دلالة الفرق، تبين أن الفرق دال إحصائيا عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (22,5) أصغر من القيمة الجدولية (23) وهذا يدل على وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين طالبات المجموعتين (التجريبية والضابطة) في متغير المرونة المعرفية، ولمصلحة المجموعة التجريبية وباكتمال تحليل بيانات طرفي الفرضية (الذكور والإناث) للمجموعتين التجريبية والضابطة، فإن الفرضية الصفرية الرابعة ترفض. وكما موضح في جدول (10)

ثانيا- تفسير النتائج:

أظهرت نتائج التجربة تفوق طلبة المجموعة التجريبية على طلبة المجموعة الضابطة في الاختبار التحصيلي وفي مقياس المرونة المعرفية ، كما أظهرت نتائج التحليل الإحصائي عدم وجود فروق في الاختبار التحصيلي تبعا لمتغير الجنس ، بينما

ظهرت فروق دالة إحصائية في مقياس المرونة المعرفية تبعا لمتغير الجنس عند (الذكور والإناث) لصالح المجموعة التجريبية.

ويورد الباحث تفسيراً لنتائج البحث الحالي تبعا لمتغيرات الدراسة ولأسباب الآتية:

1. ان بناء البرنامج التعليمي على وفق نظرية الغرس الثقافي أسهم في إعطاء المتعلمين فرصة لتركيز أكثر في دراستهم من خلال أنشطة الغرس التي اعتمدت في تقديم الدروس باستخدام وسائط وأساليب متعددة من جانب كما ان اختيار زمن الغرس وبحسب تحليل كل موضوع دفع المتعلمين نحو التعلم المصحوب بالتركيز لتحفيز عدد من الحواس لديهم، مما يمكن ان يعزوه الباحث إلى تفوق المجموعة التجريبية في المتغيرين التابعين لدراسة.
2. منح البرنامج التعليمي، إمكانية تحقيق تعلم جاذبا عبر تنفيذ أساليب مشاهدة متكررة أثناء عرض الدروس تعلمنا مرنا للطلاب فهي تسمح لهم بتجاوز شروحات كثير مركزين على الجوانب المهمة في الموضوعات التي يدرسونها. فأثارت الدروس أفق التوقع لدى المتعلمين وجذبتهم لان يكونوا فاعلين أثناء الدرس.
3. حقق تنفيذ البرنامج التعليمي فرصة لإيجاد تعلم أكثر جذبا للطلاب باعتماد نظرية إعلامية غير معروفة عند المتعلمين وتجربها لميدان التعليم الفعال إذ قدمت عبر آليات عملها التي نفذت في البرنامج فرصة للمتعلمين لتحليل والتركيز الممتع ودفعتهم للمشاركة عند عرض الموضوعات .
4. يمكن ان تعزى نتائج البحث الحالي إلى دور عرض المادة الدراسية المركز وغير التقليدي عبر البرنامج التعليمي الذي منح المتعلمين فرص للفهم والمناقشة والتطبيق عبر الأنشطة المتنوعة ، التي يعزوا الباحث إليها التطور في النتائج.
5. يعزو الباحث عدم ظهور نتائج دالة إحصائية في الاختبار التحصيلي بين (ذكور – إناث) في المجموعتين التجريبية والضابطة إلى بسبب ان موضوعات الدروس تعتمد على القراءة والحفظ الصم وبذل جهود من المتعلمين في الامتحان ، مع ذلك فإن متوسط الرتب ومجموع الرتب كان تقريبا الضعف لصالح الجنسين في المجموعة التجريبية .
6. ويعزو الباحث ظهور نتائج ايجابية دالة لصالح المجموعة التجريبية عند الذكور والإناث إلى آليات الغرس التي اعتمدت في البرنامج التعليمي ، والتي بدورها حفزت قدرات أفراد المجموعة على تنمية قدراتهم المعرفية في موضوعات

الدروس ، مما أكسبتهم مرونة في المعالجة والتعبير لم تتوفر لدى أفراد المجموعة الضابطة عبر الطريقة الاعتيادية .

ثالثا: الاستنتاجات: في ضوء نتائج البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

1. ان تطبيق برنامج تعليمي قائم على نظرية تركز على جوهر المعلومات وتطبق أساليب متعددة انعكس على جودة التعليم وجذب المتعلمين لكسره نمطية التعلم في الطرائق التقليدية.

2. ان وضع أنشطة متنوعة فيكل الدروس أسهم في زيادة التحصيل والمرونة المعرفية.

3. ان السعي لتقديم تدريس يتخطى الفهم التقليدي الذي يركز درجة الاختبار كمعيار لتحصيل ويتعداه إلى متغيرات أخرى كالمرونة المعرفية، هي عملية يتم الإعداد من مرحلة التخطيط .

4. ان الانفتاح على نظريات في حقول مجاورة واستثمارها في التعليم حقق جذبا للمتعلمين .

5. اعتماد رؤية التابع والترابط عند بناء البرنامج التعليمي أسهمت في تحقيق مردودات ايجابية

6. ان سلاسة الانتقال بين خطوات البرنامج زاد من تفاعل المتعلمين أثناء عرض الدرس لأنهم فهموا المعروض والمطلوب منهم .

رابعا: التوصيات: في ضوء نتائج البحث يوصي الباحث بما يأتي:

1. إقامة ورش تطويرية للمعلمين والمدرسين تركز على الانفتاح المعرفي في ميادين مختلفة ومحاولة تجيير نتائجها للحقل التعليمي .

2. التركيز على متغير المرونة المعرفية عند تدريس مواد تحتاج لفهم عميق في التربية الفنية بوصفه متغيرا يمنح المتعلمين قدرة في معالجة العديد من الصعوبات ويدفعهم نحو الانجاز .

3. الاهتمام بمواد الكلية النظرية وتقديمها بروى جديدة بعيدة عن النمطية التي تفقدها قيمتها .

4. أفراد مساحات اكبر التعليم لطلبة الكلية التربوية انطلاقا من تجاربهم الفنية والتربوية.

خامسا: المقترحات: بناء لما تم التوصل يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

1. إجراء دراسة بنفس المتغيرات على ذات العينة لكن في المواد العملية .
2. إجراء دراسة بالبرنامج التعليمي ذاته لكن بمتغيرات مختلفة لما اعتمده البحث الحالي.

3. إجراء دراسة مقارنة بين البرنامج التعليمي المعتمد واستراتيجية تدريس .

المصادر

1. احمد، عبد الخالق(2021) ، برنامج مقترح في التاريخ قائم على نظرية المرونة المعرفية لتنمية الوعي ببعض القضايا المعاصرة والدافعية للتعلم لدى تلاميذ المرحلة الاعدادية ،مجلة كلية التربية ،عين شمس، ع 45، ج2.
2. إسماعيل ، عز الدين،(1974) الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة
3. اوفيا،نيكون (1979) ، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر باسم السقا ،دار الفارابي، مصر
4. الخوالدة ، محمد محمود وآخرون (2007) : أسس بناء المناهج التربوية وتصميم الكتاب التعليمي ، ط1 ، دار المسيرة للطباعة والنشر ، الأردن .
5. سوارتز ، وآخرون، (2005) دمج مهارات التفكير الناقد والإبداعي في التدريس دليل تصميم الدروس ، ترجمة عماد ابو عمش وفاطمة البلوشي، الإمارات العربية.
6. الشافعي ، جيهان (2014) : فاعلية مقرر مقترح في العلوم البيئية قائم على التعلم المتمركز حول مشكلات في تنمية التفكير المستقبلي والوعي البيئي لدى طلاب كلية التربية جامعة حلوان ، مجلة دراسات عربية في التربية وعلم النفس .
7. طلافحة، عبد الله (2013) : المناهج : تخطيطها وتنفيذها ،الرضوان للنشر، الأردن .
8. عبد الحافظ، ثناء (2016) التفكير ما وراء المعرفي وعلاقته بالمرونة المعرفية لدى طلبة الجامعة .مجلة الأستاذ، ع217 ، م2.
9. عطية، محسن علي(2009)المناهج الحديثة وطرائق التدريس، دار المناهج للنشر ، عمان .
10. قطامي ، يوسف وآخرون (2002) : تصميم التدريس، دار الفكر للطباعة والنشر، الأردن
11. قمره ،منادي وسميرة العبدلي(2011)دراسة القنوات الفضائية المخصصة للأطفال وتأثيرها على طفل ما قبل المدرسة ،مجلة بحوث التربية النوعية ،العدد الخامس ،فبراير 2011.
12. كروتشة، بندتو ، (1963) علم الجمال ، ترجمة نزيه الحكيم ، المطبعة الهاشمية.
13. لالو،شارل، (2010) مبادئ علم الجمال "الاستطيقا"، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

14. Bloom , B.S Hastings , J.T and Maolaus G.F .Hand Book on Formative and Summative Evaluation of Student Learning, New York , Mc Grow Hill , 1971.
15. <https://alsabaah.iq/82534-.html>
16. Gerbner, G, Gross, L (2011), Morgan, M, Signorielli, N & Jackson-Beeck, M. The Demonstration of power; Violence profile No. Journal of Communication , 29, 177 -196
17. Kemp, P, J, E (1985). **the instructional design process** , & Row New .
18. Miller, K. (2010). Communications theories: Perspectives, processes, and contexts. New York: McGraw-Hill.
19. Canas, J, Fajardo, I, Antoli, A. & Salmeron, L. (2005). Cognitive inflexibility and the development and use of strategies for solving.
20. Eble, (1972) Assisting of Education Measurement Engle. New Jersey .

ملحق (1) الاختبار التحصيلي

طلبنا الأعضاء أمامكم اختبار من (12) فقرة اختر البديل الذي تعتقد انه صحيح بحسب دراستك.

1. الفلسفة تعني :

أ. دراسة الطبيعة ، ب. حب الحكمة وانتاج الأفكار، ج. فهم الظواهر، د. البحث عن الحقائق

2. يعد المؤسس علم الجمال رسمياً:

أ. أفلاطون ، ب. أرسطو، ج. جوتليب باومجارتن ، د. ديكارت

3. العلاقة بين الجمال والجميل هي:

أ. الجمال إحساس والجميل مادي، ب. الجميل إحساس لجمال فكرة ، ج. الجمال انعكاس لجميل د. لا علاقة

4. للفن علاقة بالجمال هي:

أ. الفن توأم الجمال، ب. لا علاقة، ج. الجمال نوع من الفنون، د. الفن لا يتأثر بالجمال

5. يفسر الفيثاغورسين، الجمال بأنه :

أ. تناغم رياضي، ب. مشاعر عاطفية، ج. تعبير شخصي، د. فهم محدود

6. ما هو مفهوم الجمال عند أفلاطون؟

أ. ما يرتبط بالحواس ، ب. فكرة خالدة ومثالية ، ج. انعكاس مادي، د. ما يجلب السعادة

7. يرى سقراط ان الجمال

أ. مرتبط بالخيرية ، ب. لا معنى له ، ج. انعكاس للمادة ، د. يتغير بمرور الزمن

8. ينظر السفسطائيين لجمال على انه

أ. ما يثير اللذة ، ب. انعكاس للمثل العليا، ج. محاكاة الطبيعة ، د. مطلق لا يتغير

9. يرى هيكل ان العنصر الأساسي للجمال

أ. المثالية المطلقة، ب. العشوائية ، ج. لا تعريف له ، د. إحساس شخصي

10. يرى كانت الجمال على انه :

أ. حكم كلي وضروري ، ب. مجرد ذوق الشخصي ، ج. مرتبط بالمتعة فقط ، د. قائم على القوانين العلمية

11. جان بول سارتر يعتقد ان الجمال

أ. مفهوم ثابت ، ب. مرتبط بالحرية والإبداع، ج. مجرد انعكاس للمجتمع ، د. غير موجود بالواقع

12. اعتقد الفارابي ان الجمال

أ. تحقيق الانسجام والتناغم ب. محاكاة الطبيعة ج. قائم على الذوق فقط د. انفعال نفسي

ملحق (2) مقياس المرونة المعرفية في مادة علم الجمال

عزيري الطالب، أملك (12) فقرة كمقياس لمرونتك المعرفية ضع علامة (✓) أمام الخيار الذي يعبر عن موافقتك

ت	الفقرات	أبداً (1)	نادراً (2)	أحياناً (3)	غالباً (4)	دائماً (5)
1	مناقشة وجهات النظر المختلفة للمفاهيم الجمالية تزودني بمتعة معرفية					
2	أسعى للبحث عن حل لأي مشكلة معرفية في علم الجمال.					
3	أتمكن من التكيف مع التفسيرات الجديدة للنظريات الجمالية.					
4	أجتهد في البحث عن مصادر مختلفة لفهم الأفكار بشكل أدق.					
5	أمتلك القدرة على تعديل رأيي إذا واجهت أدلة مغايرة لمعلوماتي.					
6	أبحث عن التفاصيل الجوهرية في مواضيع علم الجمال.					
7	أحاول أن أصيغ أكثر من أسلوب للإجابة عن أسئلة في علم الجمال.					
8	أبحث عن طرق جديدة لتحليل الأعمال الفنية وفق مفاهيم علم الجمال.					
9	أستطيع أداة أكثر من مهمة في وقت واحد عند دراستي لعلم الجمال.					
10	أستمتع عند التفكير في القضايا الجمالية من زوايا متعددة.					
11	أستطيع تحليل الأفكار المتناقضة لفهم الظواهر الجمالية بشكل أفضل.					
12	أتمنحني المرونة الفكرية إمكانية على تقدير الجمال في مختلف أشكاله.					

ملحق (3) أسماء السادة المحكمين ونوع الاستشارة

ت	اسماء المحكمين	الدرجة العلمية	مكان العمل	التخصص الدقيق	نوع الاستشارة*		
					أ	ب	ج
1	اسماء عبد الجبار	أ.د.	مركز الأمومة والطفولة /جامعة ديالى	علوم تربوية ونفسية	+	+	
2	سيف سعد محمود	أ.د.	معهد الفنون الجميلة	علوم تربوية ونفسية	+	+	
3	فراس علي الكناني	أ.د.	كلية لتربية الاساسية / المستنصرية	ط.ت التربية الفنية	+	+	+
4	طارق خليل ابراهيم	أ.م.	كلية الفنون الجميلة /ديالى	ط.ت التربية الفنية	+	+	+
5	عمر قاسم علي	أ.م.	كلية الفنون الجميلة /ديالى	ط.ت التربية الفنية	+	+	+

*حيث (أ) تمثل الاختبار التحصيلي (ب) مقياس المرونة المعرفية (ج) خطط الدروس

الأساليب الإخراجية وتحولات الأداء المسرحي في عصر الرقمنة Directing methods and transformations in theatrical performance in the digital age

م. د. يوسف هاشم عباس

M.Dr. Yusuf Hashim Abbas

المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ الأولى معهد الفنون الجميلة للبنات الدراسة
الصباحية

General Directorate of Education in Baghdad - Karkh 1,
Institute of Fine Arts for Girls, Morning Study.
yasufhashim@yahoo.com

ملخص البحث:

مع ظهور التكنولوجيا واستخدامها في عملية الإنتاج الحديثة أصبح من الممكن انشاء صورته حديثة للأداء تختلف كلياً عن الأداء السابق في المسرح التقليدي وتصميم المسرح باستخدام التقنيات الرقمية (الكمبيوتر) هو شكل فني حديث ويحقق أكبر قدر من التفاعلات والعلاقات ما بين المسرح والجمهور أن استخدام التقنيات الرقمية من قبل مخرجين ومصممي المسرح يعود إلى سببين رئيسيين هما: البحث عن أشكال مسرحية جديدة وأيضاً إلى الحاجة إلى جذب جمهور جديد إلى المسرح ونقل الفكر الإبداعي لذلك الجمهور من خلال الجمع بين الأشكال المسرحية التقليدية والتقنيات الحديثة وهو ما يسعى إليه المسرح الرقمي لذلك قسم الباحث بحثه إلى: الفصل الأول: الإطار المنهجي الذي تضمن المقدمة ثم المشكلة والحاجة إليه ثم منهجية البحث وأهمية البحث وهدف البحث وحدوده وتعريف المصطلحات.

الفصل الثاني: الإطار النظري وقد شمل هذا الفصل مبحثين تركزت باتجاه تحقيق أهداف البحث وهما المبحث الأول/الأساليب الإخراجية في المسرح التقليدي والرقمي، أما المبحث الثاني/ فقد تناول تحولات الأداء الرقمي في المسرح وتأثيرها على المتلقي من خلال أولا التقنيات الرقمية وتأثيرها على الأداء المسرحي وثانياً تأثير التحول الرقمي على المتلقي.

إجراءات البحث وجاءت كما يأتي: مجتمع البحث وعينة البحث ومنهج البحث ثم تحليل مسرحية (U92). ثم النتائج ومناقشتها والاستنتاجات ثم قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الأساليب، الإخراج، التحولات، الأداء، عصر الرقمنة.

Abstract:

With the emergence of technology and its use in the modern production process, it has become possible to create a modern form of performance that is completely different from previous performances in traditional theater. Stage design using digital (computer) technology is a modern art form and achieves the greatest degree of interaction and relationships between theater and audience. The use of digital technologies by theater directors and designers is due to two main reasons: the search for new theatrical forms, and also the need to attract new audiences to the theater and convey creative thought to that audience by combining traditional theatrical forms with modern technologies, which is what digital theater seeks to achieve. Therefore, the researcher divided his research into: Chapter One: The Methodological Framework, which includes the introduction, then the problem and the need for it, then the research methodology, the importance of the research, the research objective and its limits, and a definition of terms.

Chapter Two: The Theoretical Framework. This chapter includes two sections focused on achieving the research objectives. The first section deals with directing methods in traditional and digital theater. The second section addresses the transformations of digital performance in theater and their impact on the audience, firstly through digital technologies and their impact on theatrical performance, and secondly, the impact of the digital transformation on the audience.

The research procedures are as follows: the research community, the research sample, the research methodology, an analysis of the play (U92), the results,

their discussion، and conclusions، and a list of sources and references. Keywords: methods، directing، transformations، theater in the digital age.

مقدمة: مع تطور التكنولوجيا وانتشار الرقمنة في كافة المجالات، شهد المسرح تحولا جذري في الأساليب الإخراجية وأداء الممثلين. أصبحت التقنيات الرقمية تلعب دورا رئيسيا في تغيير طريقة تقديم العروض المسرحية مما يسهم في خلق تجربة جديدة للمتلقي من خلال دمج الوسائط المتعددة مثل الفيديو والصوت والإضاءة الرقمية. هذا البحث يستعرض تأثير الرقمنة على الأساليب الإخراجية وتحولات الأداء المسرحي وكيفية استفادة المخرجين والممثلين من هذه التقنيات لاجداث تغيير في العرض المسرحي.

مشكلة البحث والحاجة إليه:السؤال: كيف أثرت الرقمنة على الأساليب الإخراجية وتحولات الأداء المسرحي في العرض المسرحي المعاصر؟

تتمثل الحاجة إلى هذا البحث في فهم تأثير التطور التكنولوجي على المسرح، خصوصا في ضوء الرقمنة التي تحدث تحولا في طرق الإخراج والأداء، وتغيير العلاقة التقليدية بين الممثل والمتلقي. البحث يسلط الضوء على كيفية تفاعل الأساليب الإخراجية مع الوسائط الرقمية وتكيف الأداء المسرحي في ظل هذه التحولات.

هدف البحث: يهدف البحث إلى تحليل تأثير الرقمنة على الأساليب الإخراجية في المسرح وكيفية تطور الأداء المسرحي من خلال دمج التقنيات الرقمية مع التركيز على التحولات التي طرأت على التعبير المسرحي من خلال التقنيات والإضاءة والصوت وعلاقة الممثل بالمتلقي.

حدود البحث: الحد الزمني: 2023، الحد المكاني:مسرح الرشيد،الحد الموضوعي: مسرحية(U92).

تحديد المصطلحات:

الرقمنة Digitization: هي عملية تحويل مصادر المعلومات (الكتب والدوريات والمخطوطات والاطروحات الاكاديمية وغيرها) المطبوعة او المخزونة على الميكروفيلم عن طريق المسح الضوئي او اعادة الادخال الى شكل رقمي وتخزينها على وسائط داخلية كالأقراص الصلبة او اقراص الليزر واقراص الفيديو الرقمية او اتاحتها عبر شبكة الانترنت(يس، 2014 ، صفحة 6).وتعني ايضاً هي كل عملية يتم عن طريقها تحويل المعلومات من شكلها التقليدي الى شكل رقمي سواء كانت هذه

المعلومات صوراً أو بيانات نصية أو ملفات صوتية أو أي شكل آخر (هشام، 2021، صفحة 11).

الأساليب الإخراجية (Directing methods): هي بصمة يتركها المخرج على العرض المسرحي وهي تخص تكتيكه الفني حصراً وان هذا التكتيك يخضع للمغايرة بين الحين والآخر لغرض التنوع أو حسب مذهب المسرحية أو طريقة التقديم أو بيئة العرض (التكمه جي، 2011، صفحة 10).

والأساليب الإخراجية: هي قيادة عمل الافراد والمجموعات المشاركة في العرض موحياً لهم بالمنهج وبالطرق وبالأسلوب بحيث يحقق من خلال الوحدة الفنية للعمل الدرامي الهدف الاخير للعرض المسرحي (أردش، 1998، صفحة 15).

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول: الأساليب الإخراجية في المسرح التقليدي والرقمي:

تحدد رسالة العرض المسرحي تبعاً لرؤية المخرج واتجاهه واسلوبه فالإخراج المسرحي هو العنصر الاساسي في العمل الفني الذي يدين بالفضل بتقدمه وتطوره وتنوعه الى المخرجون الذين فتحوا ومهدوا الطريق الى الجمهور وفتحوا له الكثير من الافاق للتعرف على هذا الفن الكبير والذي من خلاله يجسد فيه الاحداث والوقائع التي تمر على الناس، فالإخراج عمليه لاحقه بعد التأليف عندما يضع المؤلف نصه المسرحي بين يدي المخرج الذي يقدم اساليب اخراجها على المسرح ومع العلم ان الظاهر المسرحية تسبق الكتابة للمسرح فقد وجد المسرح قبل المؤلف عندما كان الممثلون قديماً يرتجلون ادوارهم في المناسبات الدينية والمدنية وكان العرض المسرحي نوعاً من العبادة واحتفالاً شعبياً وعيداً ومهرجاناً تنطلق فيه الكلمات والرقصات والاغاني من اعماق الضمائر والتجارب الإنسانية المتوارثة والمخرجين هم الذين يقدمون التجارب الأدبية الجديدة للجماهير فيعطونها مشروعاً حياً والبقاء حتى تصبح مدارس ومذاهب وفق اساليبهم ورؤاهم واتجاهاتهم الأدبية والثقافية والاجتماعية وغيرها من العوامل التي تحدد فلسفة المخرج في كيفية تقديمه للعرض المسرحي وعلى هذا تنوعت وتطورت الاساليب الإخراجية منذ القدم الى يومنا هذا فظهروا مخرجين مسرحيين اتجهوا نحو مدارس ومذاهب مسرحية مختلفة بدءاً من الكلاسيكيين الذين تأثروا بالدراما الكلاسيكية او اثروها عن كتب فقد كان كتاب المسرح هم المخرجين والمنظمين للعرض المسرحي وادارتها وتدريب ممثليها او الاشتراك بصورة مباشرة، ففي المسرح اليوناني القديم كان تنفيذ العرض يقع على عاتق الكاتب ولذلك كانت النصوص تكتب بناء على شكل المكان والامكانيات التقنية المتوفرة عندئذ وقد تحدث (ارسطو) في كتابه فن الشعر عن ترتيب المناظر والحيل

كجزء من العملية المسرحية اما مسرح العصور الوسطى كان الاهتمام بتنظيم مسار العرض الذي كان كبير وكان يقع على عاتق شخص يكلف بذلك يسمى بـ(بمدير اللعبة)(القصاب، 2006، صفحة 7)، وعند بداية نشوء المدارس المسرحية سنتناول بعضها ومنها المدرسة الواقعية التي برز فيها بعض المخرجين التقليديين الذين ساروا على نهج تلك المدرسة ومنهم المخرج الروسي(ستانسلافسكي) الذي برز في كتابه فن المسرح وهو يقدم بتوجهه الإخراجي للواقعية فكانت فكرته الحاكمة والفعل المتغلغل هما قانوني بناء العرض المسرحي وجود الممثل الذي يبدو واضحا أنه كان يبذل جهدا واضحا مع اداء الممثل وبما انه كان مؤمن بفكره الإيهام بالمسرح فقد عمل الى إيجاد مجموعة من الصيغ المسرحية شملت المنظر والملابس والمكياج والاثاث والإضاءة حينما اصل على تطويع مفهوم الواقعية الفنية الواقعية النفسية على اعتبار ان الفعل يتغلغل في كل جزئيات العرض فكانت الخطوط الأساسية لمنهجه تعتمد على البحث والتجريب والتدريب(التكمه جي، 2011، صفحة 28)، وإذا ما انتقلنا إلى المدرسة التعبيرية واحد مخرجيها (ليبولدسنر) فبعض الدارسين يعدونه المشروع الأول للمسرح السياسي فبفضله حاول المسرح الألماني أن يجد لنفسه خطا جديدا يُرسي أسس مرحلة بناء تعالج الظروف المتدهورة التي ترتبت حوله هزيمة الحرب والثورة وتهيئة الحرية للمستقبل إذ يعد المسرح التكامل الوحيد للعديد من الفنون عندما يستنبط معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة عبر حرية المخرج في إعادة النظر في تتابع النص المسرحي حسب التفسير الجديد(أردش، 1998، صفحة 136)، ومع مرور الزمن والتطور الذي رافق العروض المسرحية وظهور تيارات ومذاهب مسرحية مختلفة حاولت الانتقال بتلك العروض عما كان سابقا في مادتها المسرحية من ناحية بنية النص المسرحي أو التشكيل الفني ورسالة العرض المسرحي فقد خرج بعض المسرحيين التجريبيين محاولين لفت أنظار جمهور المسرح الى اسلوبهم واتجاههم الجديد أمثال(بيتر بروك، جروتوفسكي، كانتور، باربا) وغيرهم وابتعادا عن السرد الطويل واختصارا في بحثنا هذا فسيتم تناول أحد هؤلاء المخرجين الانجليز(بيتر بروك) الذي حاول البحث في الأساطير وارجاع الدراما إلى جذورها الأصلية وتحدي المعتقدات الراسخة حول كيفية تفسير المسرحيات الشكسبيرية ممهدا الطريق لجيل لاحق من المخرجين المجربيين والاتجاهات البيداغوجية المختلفة والمتحررة تماما من النظرة نحو شكسبير والذي أعده مسرحية لعرض كانت يعرف عنها بأنها غير قابلة للعرض والانتاج الراديكالي لمسرحية(حلم ليلة صيف) والذي أقيم في ملعب خاص بالبالغين(لينارد، 2006، صفحة 234)،

وتلك كانت محاولة تجريبية من (بروك) نحو تقديم العروض المسرحية وهو ما يعني له أشبه بالتحدي في تقديمها، ومع التقدم العلمي التي شهدتها نواحي الحياة بشتى مجالاتها ودخول التكنولوجيا واستخدامها وسيله لإيصال اكبر قدر من المعلومات وبصوره اكثر سهولة واكبر محتوى عما كان سابقا لذلك كان نصيب المسرح من تلك التكنولوجيا كبير من اجل تحقيق اكثر عمقا وجمالا في خصائص العرض المسرحي لذلك ظهر حديثا مسرح اطلق عليه النقاد والفلاسفة المعاصرين بـ(المسرح الرقمي) والذي يجمع ما بين التقنيات الرقمية والفنون المسرحية عبر استخدام التكنولوجيا الحديثة لإيجاد تجارب بصرية وسمعية اكثر تفاعلية مع الجمهور عما كان يحققه المسرح التقليدي سابقا عبر اساليبه الإخراجية اي بمعنى ان المسرح الرقمي يتم بمساعدته رقميه ذات تقنيه خاصة متطورة تحدد مساره الجمالي من خلال التفاعل ما بين المؤدين وما بين الوسائط الرقمية المرتبطة معهم في نفس الوقت والمكان الجمهور المتابع لسير الاحداث المسرحية على ان تكون خصائص الاداء الرقمية اي ان المساحة الرقمية يعتمد على تفاعلات المؤدين والجمهور الذين يتشاركون في نفس المكان لان الشرط الاساسي لإنشاء المسرح الرقمي هو الوسائط (البصرية والصوتية) وغيرها في العرض المسرحي لكن يجب الإشارة الى ان المسرح الرقمي له بدايات على اعتبار ان الاستخدام المبكر للأجهزة الميكانيكية واجهزه العرض المسرح الاخرى يعود الى اليونان القديمة وفوانيس العصور الوسطى لكن في القرن العشرين بدأت المحاولات حول ادخال المعدات الحديثة والتكنولوجيا في العرض المسرحي والانتقال من المسرح التقليدي الى المسرح الرقمي اذ كانت ولا تلك المحاولات على يد مخرجين امثال (بيسكاتور) الذي عمل الى نقل الصورة الدرامية الى الملحمية واكساب العرض الطابع القصصي والوصفي واللجوء الى عدد من الوسائل التوضيحية كالمعلقات والياфطات والبيانات والوثائق والشرائح الزجاجية والافلام التسجيلية مستعينا بربط الحدث بالمعاصرة واستخدام سينما والشرائح وغيرها لتثبيت دعائم الموقف التاريخي والقصصي من الحدث ولبيان الوثيقة التاريخية وعرضها للتعليق عليها او مشاركة المتفرج في الحدث فعبر الفيلم التسجيلي او الوثائقي في العرض المسرحي يعتبر اضافات على المادة النصية والتصوير خلفية الفعل الاجتماعية والاقتصادية (التكمه جي، 2011، صفحة 59).

إن وجود مثل هذه المحاولات في استخدام الوسائط مثل الأفلام السينمائية وغيرها باستخدام الكمبيوتر التي اعتبرها البعض نقطة انطلاق للمخرجين والمصممين المسرحيين نحو ادخال التكنولوجيا الحديثة في المسرح للاستفادة منها في تفاعل المتفرج مع مجريات احداث المسرحية غايته كانت التأثير المتفرج كذلك تطورت

التكنولوجيا الرقمية في السنوات العشر الأخيرة والتي أصبح لها تأثير واضح على الثقافة المعاصرة من حيث تأسيس الجماليات الفنية المسرح وأسلوب التذوق الفني لها فنجد في بعض المسارح العالمية حركات المياه على خشبة المسرح والخلفية بالإضافة إلى المؤثرات والتقنيات الصوتية وعروض الفيديو والتي يتم التحكم فيها من خلال مراكز رقمية صغيرة إذ ان التطور التكنولوجي في العصر الحديث قد ساهموا بشكل كبير في صناعة الصورة المشهدة التي تتلاءم مع متطلبات اللحظة التاريخية المعاصرة وبما ان المسرح يشكل الوعد جمعي من خلال التعبير عن افكاره ومضمونه فقد سعى إلى استخدام التكنولوجيا الرقمية لكي تكون أداة من أدوات الفعل الإبداعي عبر استخدام الحاسب الآلي والبرامج الحديثة وإدخالها في سينوغرافيا العرض المسرحي(محمد، 2019، صفحة 29).

هذا وقد ساهم العديد من المخرجين المسرحيين في تغيير مفهوم العرض المسرحي التجريب والمغامرة امثال(ماير هولدوستانسلافسكي) وغيرهم حيث تأثر المسرح راديكاليا في التأليف والايخارج بالتكنولوجيا والعالم الرقمي والثورة العلمية في مجال الصورة حيث كانت هناك علاقة تراتبية بين العلم والتطور والتقدم والتكنولوجيا والمسرح فقد كانت هناك تجارب المسح الرقمي عام 1966 الذي تجاوز فيها المفهوم التقليدي المسرح ليصبح المتلقي فيها مؤلفا ايضا يطرح خياراته وتخيالاته في مسار الأحداث وتركيبها(بسيوني، 2023، صفحة 115)، وبهذا لقد تطور الابداع الرقمي واستخدام الوسائط المتعددة صور رقمية تحت قيادة جهاز الكمبيوتر في مجال المسرح ومع تطور أجهزة تكنولوجية جديدة ومستمرة على مدار العام فقد أصبحت على تحقيق أهداف متنوعة منها ايضاح افكار المؤلف المسرحي وايصال الرؤية الاخراجية وأسلوب المخرج المتبع في عناصر العرض المسرحي(والسينوغرافيا) فبدون الأجهزة الرقمية في المساحة الرقمية لا يمكن اعتباره إلا أنه مسرح تقليدي فتلك التكنولوجيا ساعدت على إدراك المتفرجين بصورة أوسع والانجذاب نحو مفاصل وأحداث العرض المسرحي ويمكن القول أن التطور سوف يستمر وبصوره مؤكده وسينال المسرح جزءا كبيرا من هذا التطور لكن في الجانب الآخر هل سيكون الاستخدام المستمر في الأجهزة الرقمية وسيطرته على مفاصل العرض المسرحي يكون فيه ابتعادا عن المسرح المتعارف عليه سابقا ويصبح ما هو اقرب الى مجالات الفنون الاخرى مثل(السينما والتلفزيون) لأن الجمهور اعتاد مشاهدة العروض المسرحية والتفاعل معها بحقيقتها وادائها الحي.

المبحث الثاني: تحولات الأداء الرقمي في المسرح وتأثيرها على المتلقي: التقنيات الرقمية وتأثيرها على الأداء المسرحي:

التقنيات الرقمية وهي التي تسمح بإنشاء المعلومات والعمليات الإلكترونية وتخزينها على شكل رقمي مع إمكانية توزيعها عبر الشبكات الإلكترونية في الفن الرقمي هو واحد من أشكال الفنون المختلفة التي تستخدم التكنولوجيا الرقمية جزءا أساسيا في عملها الإبداعي والفني وقد كانت التكنولوجيا الرقمية تأثيرها على العروض المسرحية عبر محاكاة الأحداث والصور والاصوات وعن طريق الوسائط المتعددة المرتبطة بالتقنيات الرقمية التي تعددت وتنوعت حسب وظيفتها وتأثيرها على الاداء المسرحي فاصبح المسرح بسبب وجودها رقميا ومنها:

1. **الذكاء الاصطناعي:** أصبح في العصر الحديث ومع تقدم التكنولوجيا ودخولها جوانب الابداع الفني(للمسرح) أن تستخدم إحدى وسائلها وهو الذكاء الاصطناعي والذي بإمكانه استبدال الممثل الحي بجسد يحاكي ذلك ويؤدي دوره وهو ما يراه بعض مسمي العروض المسرحية انه من الممكن أن يحسن العمليات الإبداعية عندما يقدم مساعدة لمخرجي المسرح في تحليل النص وتصميم الديكور والإضاءة والتصميم الصوت وتطوير الشخصية أيضا اكتساب مهارات ممتازة وتطبيقها عبر الذكاء الاصطناعي وايضا المساعدة في اختيار الممثلين واختيار السيناريو وتعزيز التمثيل المتنوع والشامل في الإنتاج المسرحي أي بمعنى يمكن أن يؤدي الذكاء الاصطناعي إثراء برامج المسرح الأكاديمي بشكل كبير وتعزيز الابتكار والشمولية لكن في المقابل الاعتماد الكلي على الذكاء الاصطناعي له آثار سلبية منها تفويض تطوير المهارات المسرحية التقليدية والابداع الفردي وغيرها من الآثار التي تنعكس سلبا على العروض المسرحية إذا استخدم بدون دراسة صحيحة(حمزه، 2024، صفحة 12).

2. **تقنيات الهولوجرام:** وهي تقنية تصوير ثلاثية الأبعاد تسمح بتسجيل الضوء المتناثر من جسم من ما على وسط التسجيل بحيث تستخدم آلية ليزرية معقدة لالتقاط العمق ومن ثم إعادة بناء صورة الاجسام الاصلية بأبعادها الثلاثة واقعية كاملة باستخدام أشعة الليزر لعرض الصورة المجسمة تطفو في الهواء يمكن للمشاهد رؤيتها من زوايا مختلفة دون الحاجة إلى نظارات خاصة(محمود، 2019، صفحة 5)، وعليه قد يصبح الهولوجرام هو الأسلوب الشائع على خشبة المسرح في المستقبل القريب بالصورة الهولوجرامية هي وسيلة ابتكار صوره فوتوغرافيه فريد دون استعمال عدسات ثلاثية الابعاد او هو طيف ثلاثي الابعاد من كتل الضوء المتماusk الذي يشبه الليزر والذي يمثل جسم حي ثلاثي الابعاد كجزء

من فنون الأداء المباشر أمام الجمهور والذي يصعب تمييزه حيث يتم تطويع هذه الصورة المبتكرة من خلال ضوء معكوس يطفو في الفضاء المسرحي بعمق ومنظور(ابراهيم، 2020، صفحة 4).

3. **الواقع الافتراضي:** وهو وسيلة تتكون من عملية محاكاة تفاعلية باستخدام الكمبيوتر تعمل على إنشاء تصور للعالم المحيط يظهر حواسنا بشكل مشابه للعالم الحقيقي مما تسمح للمشاهد بالاندماج مع المشهد حيث يمكن نقل المعلومات والخبرات الأذهان بشكل جذاب وأكثر تفاعلية(علي، 2024، صفحة 9). وبهذا تكون تكنولوجيا الواقع الافتراضي تدعو الجمهور للمشاركة والتفاعل مع العمل الفني الذي ينطوي على القدرة على التنقل بحرية في بيئة ثلاثية الأبعاد أنشأتها برامج الكمبيوتر، بالواقع الافتراضي هو تكنولوجيا تتيح إنشاء بيئة مشابهة للحقيقة بوساطة الحاسوب وذلك بوساطة شاشة الحاسب أو السماعات المجسمة للصوت أو النظارات كما انها تعتمد على تقديم صورته مشابهة للواقع في أماكن لا يمكن للإنسان الوصول إليها أو انشائها (ابو المجد، ب.ت، صفحة 8).

4. **الإضاءة والصوت الرقمي في العرض المسرحي:** هذان العنصران (الإضاءة والصوت) إحدى مكملات تقنيات العرض المسرحي وهما يشكلان عنصران مهمان في نجاح ذلك العرض ولتحقيق الجاذبية على جماليات العروض المسرحية فقد أسهمت التكنولوجيا في ديمومة العرض المسرحي لأنها تحاكي الأشكال الحقيقية من خلال صناعة فضاء ثلاثي الأبعاد ومكنت المخرج من التحكم بشدة الإضاءة عندما ساعدت التقنيات الرقمية من تمكين الممثل من الاختفاء والطيران كما استخدمت تلك العروض بتقنيات الإضاءة الرقمية بالانتقال بالواقع من الواقع الحقيقي إلى الوهم وبالعكس وعملت على توفير الكثير من الوقت والجهد في العرض المسرحي كل هذا الدور كبير التقنية الرقمية في الإضاءة جاء من خلال الربط بين الفن والعلم والتقنية ساهم بتطوير الصور السينوغرافية(احمد، 2022، صفحة 7)، أما الصوت الرقمي وهو أحد أجهزة الوسائط المتعددة والتي تتميز عن سابقتها التقنية التناظرية بمميزات عالية الجودة مثل نقاوة الصوت والتسجيل المتميز بصفته الرقمية و سرعة النقل بين الأجهزة بمدة قصيرة جدا بالإضافة إلى ذلك في المحافظة على جودتها(عبد علي، 2020، صفحة 6)، وبهذا يظهر أن التقنيات الرقمية يمكن من خلالها أن تساهم في تعزيز الأداء المسرحي مما يوسع حدوده وآفاقه الجمالية في العرض المسرحي.

ثانيا: تأثير التحول الرقمي على المتلقي:

منذ نشوء المسرح كان التواصل للمسرحية عكس الحياة الواقعية ويأتي الأداء ويقدمها على خشبة المسرح عندما يقوم بتصوير الأحداث والوقائع من خلال وسائط متعددة ووسائل تعبيرية فنية وبما أن المسرح يعتبر أحد أهم أشكال الفن اجتماعيا فإنه يستجيب لجميع التحديات والتحولات الرقمية التي تطلع على عناصر العرض المسرحي والتي من شأنها التأثير في المتلقي وتحقيق التفاعل بينه وبين خشبة المسرح عندما تساهم في نقل المتفرج إلى ساحة العرض أحداث المسرحية في الوسائط الرقمية في المسرح تعتبر حديثة العهد نوعا ما وهي سريعة النمو والتغيير والتوسع فعبر دمجها في الأعمال الفنية وتأثيرها على الأداء مما يتحقق تواصل مع الجمهور بطريقة أكثر تفاعلية لأنها تمنح المتلقي من الاتصال بالعمل الفني الذي يسمح للمشاهد بالتجاوب والمشاركة، بشكل يحقق الغرض عندما يستعين مصممي العروض الرقمية بالعديد من الأجهزة مثل أجهزة المراقبة والمجسات وأجهزة الاستشعار عن بعد ومراقبة التغيرات الجوية والشاشات متعددة الاستخدامات بحسب الغرض المرجو من استخدامها والتصميم الذي يناسب العمل الفني كذلك استخدموا البرمجة واستعانوا بالمبرمجين لتحقيق درجة عالية من التفاعل باستخدام الحاسب الآلي مما أتاح للجمهور التنقل من بيئة إلى أخرى افتراضية والتمتع بالتجديد والإثارة أيضا (ابو المجد، ب.ت، صفحة 13)، فالعروض المسرحية التي تمتاز الحركة بالصوت والضوء واللون معا وبطريقه رقميه لتحقيق صورة خيالية يشترك في أدائها جميع عناصر العرض المسرحي الرقمية ويشاهد الجمهور تلك المناظر والاماكن المفترضة المتخيلة بالفضاء التمثيلي وذلك بتفاعل حركة الجسم مع ضاغط او مستشعرات الحركة بمساعدة فنانة صياغة الاداء (إعداد المسرح) حيث يلعبون بالأصوات والصور مما يثير فضول الجمهور لذلك فإن مشاركة التكنولوجيا مع الفضاء المسرحي هي التي تجعل استخدام التقنيات مثيرا للاهتمام ان التصور هو بيئة مسرحيه ديناميكية مبهجة بشكل جيد للعب والملح تستحوذ على مشاعر المتلقين (ألياس، 2016، صفحة 16)، فعندما تجمع الفنون الأدائية المعاصرة بين العناصر السمعية والبصرية لتنشيط خيال المشاهد والتأثير على وعيه مما يفتح فرصا جديدة للمخرجين والمنتجين وفنانين الأداء وحتى المشاهدين في الروابط الوثيقة بين التقنيات والإبداع المسرحي خلقت طريقة جديدة الأداء الأعمال الدرامية على المسرح أن التكنولوجيا الرقمية باتت تغير الأسلوب الذي يعيش به الناس وتطبق أشكال مختلفة من التفاعل لخلق علاقة خاصة بين الفضاء المادي والافتراضي في الواقع الافتراضي يشكل اليوم وفضاء سمعيا وبصريا يمكن أن يؤثر على الفهم والإدراك ويؤسس لتصورات جديدة من خلال تكييف استخدام

الذكاء الاصطناعي والروبوتات في الفنون المسرحية التي يمكنها أن تحاكي فنان الأداء مما يخلق وهم التفاعل بين الممثلين الحقيقيين والآليين (لعور، 2024، صفحة 67)، وفي هذا السياق يمكن تصنيف التفاعلية الرقمية ضمن ثلاث مستويات رئيسية: التفاعلية المادية التي تتيح تعديل بنية الفضاء المسرحية وفقا لاستجابة المتلقي الحسية والشعورية مما يجعل التجربة المسرحية أكثر اندماجا وانفتاحا على الاحتمالات ثم المخرج بين الواقعية والافتراضية حيث يتم دمج العناصر الحقيقية مع المحاكاة الرقمية لإنتاج فضاء متداخل يجمع بين الحضور الفعلي والتجربة الرقمية وايضا التفاعل ضمن عملية التصميم ذاتها وفي ضوء هذه التحولات يتضح هنا تأثير التفاعلية الرقمية لا يقتصر على الجانب التقني فحسب بل يمتد الى جوهر التجربة المسرحية مما يفرض على المصممين تبني مقاربات مبتكرة تعيد تعريف العلاقة بين المسرح والجمهور وان هذا التداخل بين العالم الواقعي والافتراضي يفتح آفاقا جديدة امام الممارسة المسرحية ويمنحها إمكانيات غير محدودة تعكس روح العصر الرقمي مما يجعل من التفاعل الرقمية عنصرا جوهريا في صياغة مستقبل المسرح (الخفاجي، 2025)، إن جمالية المسرح التي كانت مبنية على تأثير العرض المسرحي في الجمهور المدرك لأنه يتابع عرض المسرحية أصله نص مكتوب ويكون المكان والزمان واحدا يصيبه اليوم التحول والتشظي في العالم التفاعلي الرقمي وتكنولوجيا التواصل السريع ليأخذ الأمر مفهوما مغايرا بسبب الاعتماد على برمجيات خاصة إشراك المتلقي في عملية البناء ومنعه فرصه الإضافة والتعديل لان اغلب الامكانيات تغيب ماديا لتتجلى في حاله اخرى افتراضيا رقميا (لعور، 2024، صفحة 70)، وهنا يمكن القول أن الوسائط المتعددة الرقمية التي تدخل ضمن نطاق العروض المسرحية وعبر الأداء تصبح مرئية ومسموعة من خلال أساليب الإخراجية التي تسيرها وفق رؤية خاصة بها في الوسائط الرقمية خلفه مع الاداء والفن الرقمي تساهم جميعها في عملية الاتصال مع المتلقي لكن يجب تحديد تلك العلاقة بين المؤدي والمتفرج تحت عناصر الوسائط الرقمية بأسلوب إخراجي معاصر تعمل على لفت نظر الجمهور بأنهم يشاهدون اداءً رقمياً مهمته توضيح ونقل التجربة الجمالية من المسرح الى المتفرج.

مؤشرات الاطار النظري:

1. المسرح التقليدي هو عرض يضع فيه بعض المؤدين على الأقل في نفس المساحة المادية المشتركة مع الجمهور.
2. استخدام الأداء للتكنولوجيا الرقمية كجزء أساسي من الحدث الفني الأساسي.

3. يحتوي الأداء على مستويات محدودة من التفاعل، حيث يتم تشكيل محتواه في المقام الأول من قبل الفنانين للجمهور.
4. يتضمن محتوى الأداء إما لغة منطوقة أو نصاً قد يشكل سرداً أو قصة مما يميزه عن الأحداث الأخرى التي هي رقص أو فن أو موسيقى بشكل واضح.
5. توجه بعض المخرجين المعاصرين إلى استخدام التكنولوجيا الحديثة (التقنيات الرقمية) في العروض المسرحية كنوع من التجريب.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: سوف يعتمد الباحث المنهج الوصفي في دراسة وتحليل المعطيات الفنية الأنية وتحليل العينات.

أداة البحث:

1. المعايير والمؤشرات التي حددها الباحث في المشكلة والإطار النظري.
2. الوثائق / المصادر وكتب.
3. شبكات التواصل الإلكتروني (واتساب، يوتيوب).
4. الملاحظة المباشرة والخبرة الذاتية.

تحليل العينة:

العينة: مسرحية (U92)

إخراج: (مهند علي)

مكان العرض: (مسرح الرشيد/ بغداد).

فكرة المسرحية: مسرحية (U92) تستعرض تداعيات التلوث البيئي والتغيرات المناخية الناتجة عن الحروب واستخدام الأسلحة النووية والكيميائية على الإنسان والطبيعة. العرض يعتمد على لغة الجسد والإيماءات كأداة رئيسية للتعبير عن المعاناة الإنسانية والدمار البيئي، ويستخدم التقنيات الرقمية والإضاءة والموسيقى لتعزيز تأثير الأحداث.

تحليل العينة: مسرحية (U92) تمثل تجربة مسرحية تستفيد من تطور التقنيات الرقمية وتأثيرها على الأساليب الإخراجية حيث عمل المخرج (مهند علي) على تقديم عرض يعتمد على الأداء الجسدي والتعبير الحركي لكنه في الوقت ذاته يستفيد من إمكانيات التقنيات الحديثة في تشكيل الفضاء المسرحي وتقديم تجربة بصرية مكثفة فالإضاءة التي أشرف عليها (جاسم محمد) و(محمد طاهر) لم تكن مجرد وسيلة إنارة بل تحولت إلى عنصر ديناميكي يساهم في بناء المشهد المسرحي حيث استُخدمت الإضاءة المتغيرة والألوان الرقمية لإبراز التناقض بين الحياة والتلوث وبين الطبيعة والتدمير البيئي السينوغرافيا في العرض تعكس توجهاً نحو إدماج التأثيرات البصرية

المستوحاة من المسرح الرقمي حيث اعتمد الديكور على أشكال مجردة يمكن أن تتحول دلاليًا مع تغير الإضاءة والإسقاطات البصرية مما أتاح للمشاهد المسرحي أن يكون أكثر ديناميكية وقد استخدم العرض تقنيات الإسقاط الرقمي لخلق أجواء بصرية تعزز من التأثير الدرامي حيث تحولت الخشبة إلى فضاء يعكس واقع التلوث والدمار البيئي بطريقة تفاعلية تسمح للممثلين بالتفاعل مع العناصر الرقمية مما أضاف بعداً جديداً للأداء التمثيلي

أثر توظيف التقنيات الرقمية على الأداء التمثيلي حيث لم يعد الممثل معزولاً عن الفضاء البصري بل أصبح جزءاً منه مما دفعه إلى التفاعل مع الصور المتحركة والضوء المتغير وأدى ذلك إلى خلق أداء أكثر تكاملاً بين الجسد والفضاء الرقمي كما أن الاعتماد على التعبير الحركي في غياب الحوار التقليدي دفع الممثلين إلى تطوير مهاراتهم في التفاعل مع الوسائط الرقمية بحيث أصبح الأداء يعتمد على الإيماءة والحركة الدقيقة بدلاً من الاعتماد على الكلمة المنطوقة الموسيقى التصويرية التي وضعها (ذو الفقار علي) لم تكن مجرد خلفية صوتية بل جاءت لتعزيز البعد الرقمي في العرض حيث تداخلت الأصوات الرقمية والمؤثرات الصوتية مع الأداء الحي مما أتاح تجربة صوتية بصرية متكاملة لقد تم استخدام المؤثرات السمعية لإنتاج بيئات صوتية تحاكي الأصوات الطبيعية والتكنولوجية معاً مما منح العرض طابعاً حداثياً يجمع بين الأداء الحي والتكنولوجيا أحد أبرز التحولات التي أوجدتها الرقمنة في العرض هو إعادة تعريف العلاقة بين الممثل والجمهور فقد أصبح المتلقي أكثر انغماساً في التجربة المسرحية حيث لم يكن الجمهور يشاهد الأحداث فقط بل أصبح جزءاً من التجربة الإدراكية حيث أوجدت الإسقاطات الضوئية والفضاءات المتحركة نوعاً من الإدراك المشترك بين المتلقي والممثل مما جعل التفاعل المسرحي أكثر كثافة وعمقاً على الرغم من أن العرض لم يستخدم التقنيات الرقمية بشكل كامل إلا أنه أشار إلى إمكانية إدماج المسرح التقليدي مع المسرح الرقمي في المستقبل حيث يمكن لمثل هذه العروض أن تستفيد من إمكانيات الواقع الافتراضي وتقنيات العرض ثلاثي الأبعاد لتقديم تجربة أكثر تطوراً لكن يبقى التحدي الأساسي هو كيفية تحقيق التوازن بين التكنولوجيا والأداء الحي بحيث لا تفقد التجربة المسرحية جوهرها القائم على التفاعل الإنساني المباشر مسرحية (U92) تمثل نموذجاً لمسرح يجمع بين الأساليب التقليدية والرقمية حيث نجح العرض في تقديم تجربة بصرية وسمعية تستفيد من التقنيات الحديثة دون أن تفقد عمقها الدرامي ومن هنا يمكن القول إن مستقبل المسرح البيئي يمكن أن يستفيد من الوسائط الرقمية لتوسيع مدى تأثيره لكن مع ضرورة الحفاظ على العناصر الإنسانية التي تجعل المسرح فناً حياً نابضاً بالتفاعل

النتائج:

1. تحول الفضاء المسرحي إلى بيئة تفاعلية متعددة الأبعاد بفضل التقنيات الرقمية التي ساهمت في إثراء التجربة البصرية.
2. تطور الأداء التمثيلي ليصبح أكثر انسجاماً مع العناصر الرقمية مما أضاف بُعداً جديداً للتعبير الدرامي.
3. تعزيز التأثير العاطفي والجمالي للعرض من خلال الدمج بين السينوغرافيا الرقمية والأداء الجسدي.
4. توسيع نطاق التلقي المسرحي عبر تقديم تجربة أكثر انغماساً للجمهور، مما يفتح آفاقاً جديدة لمسرح بيئي رقمي.
5. إثبات أن الرقمنة يمكن أن تكون أداة تعبيرية دون أن تلغي التفاعل الإنساني بل تعززه بطرق غير تقليدية.

الاستنتاجات:

1. المسرح الرقمي لا يحل محل المسرح التقليدي بل يطوره حيث يمكن الاستفادة من التقنيات الحديثة دون فقدان الجوهر الحي للتجربة المسرحية.
2. الرقمنة تؤثر على أساليب الإخراج المسرحي من خلال خلق فضاءات تفاعلية تغير طريقة سرد القصة وتفاعل الممثلين مع المشهد.
3. المستقبل المسرحي يعتمد على التوازن بين التقنيات الحديثة والعناصر الكلاسيكية بحيث تظل العلاقة بين الجمهور والممثلين جزءاً أساسياً من العملية الإبداعية.

المصادر:

1. احمد شحاته وآخرون ابو المجد. (ب.ت). *التقنيات الحديثة المستخدمة في تصميم مناظر العروض الاستعراضية المعاصرة*. مصر: جامعة حلوان، كلية الفنون التطبيقية.
2. اميره الشوافي بسيوني. (2023). *التطور التكنولوجي والرقمنة بين النص والعرض في المسرح الحديث*. مصر: مجلة الدراسات الانسانية والادبية، العدد 2013.
3. بن داوي وسعيدات عبد القادر معمر هشام. (2021). *رقمنة الخدمة العمومية ومبدأ قابلية المرفق العمومي للتكيف*. الجزائر: كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة قاصدي، مرباح، ورقلة (بحث منشور).
4. ثامر طه عبد علي. (2020). *توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العرض المسرحي*. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة الاكاديمي، العدد 97.

5. ثروت عبد اللطيف عوض ابراهيم. (2020). مفهوم الهولوجرام كأحد تقنيات الواقع الافتراضي في العرض المسرحي. مصر: جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، المؤتمر العلمي الدولي التاسع.
6. جون وماري لوكهارست لينارد. (2006). المرجع في فن الدراما. (محمد رفعت يونس، المترجمون) القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.
7. حسين التكمه جي. (2011). نظريات الاخراج. بغداد: دار المصادر.
8. حنان عوني محمد محمود. (2019). المؤثرات البصرية – الخصائص الشكلية لتقنية الهولوجرام ودورها في اثراء مجال الرؤية البصرية ثلاثية الابعاد. مصر: مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، المجلد الثالث – العدد الثاني.
9. دعاء عبد الرحمن وآخرون محمد. (2019). تأثير التكنولوجيا الرقمية على تصميم المنظر المسرحي. مصر: جامعة حلوان، مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية، المجلد الخامس – العدد العشرون.
10. سعد أردش. (1998). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت: المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب.
11. طيف جبار رؤوف احمد. (2022). التقنيات الرقمية وتطبيقاتها في عروض مسرح الطفل. بغداد: مجلة دراسات تربوية، العدد 58.
12. كمال لعور. (2024). العرض المسرحي العربي والوسائط الرقمية التفاعلية. الجزائر: جامعة حسيبة بن بوعلي، مجلة جماليات، المجلد 11 – العدد 1.
13. ماري الياس وحنان القصاب. (2006). المعجم المسرحي (المجلد 2). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
14. مؤيد حمزه. (2024). خصوصية الابداع في المسرح بين التكنولوجيا الحديثة والذكاء الاصطناعي في ميزان خصوصية الفن المسرحي. تونس: مهرجان قرطاج المسرحي.
15. نبيل سعيد عبدالله العلي. (2024). امكانية استخدام التكنولوجيا الحديثة للواقع الافتراضي في المسرح بولة الكويت. مصر: جامعة الزقازيق، مجلة دراسات وبحوث التربية النوعية، المجلد العاشر – العدد الثاني.
16. نجلاء احمد يس. (2014). الرقمنة وتقنياتها في المكتبات العربية. مصر : العربي للنشر والتوزيع.
17. هشام محمد حسن ألياس. (2016). صياغة مسرح المستقبل بين الرقمنة والوسائط التفاعلية. مصر: مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية، المجلد 6- العدد 6.

18. عماد هادي الخفاجي. (2025, 3 2). *التفاعلية الرقمية وإعادة تشكيل الفضاء المسرحي*. تم الاسترداد من <https://atitheatre.ae/2025/03/%D8%A7%D9%84%D8>

Sources:

1. Ahmed Shehata et al. Abu al-Majd (n.d.). Modern Technologies Used in Designing Contemporary Performance Scenes. Egypt: Helwan University, Faculty of Applied Arts.
2. Amira al-Shawadfi Basyouni (2023). Technological Development and Digitization between Text and Performance in Modern Theater. Egypt: Journal of Humanities and Literary Studies, Issue 2013.
3. Ben Dawi and Sa'idat Abdul Qader Muammar Hisham (2021). Digitization of Public Service and the Principle of Adaptability of Public Facilities. Algeria: Faculty of Law and Political Science, University of Kasdi, Merbah, Ouargla (published research.)
4. Thamer Taha Abdul Ali (2020). Employing Digital Technology in Shaping the Theatrical Performance Space. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Academic Journal, Issue 97.
5. Tharwat Abdul Latif Awad Ibrahim (2020). The Concept of Holography as a Virtual Reality Technique in Theatrical Performance. Egypt: Helwan University, Faculty of Fine Arts Education, Ninth International Scientific Conference.
6. John and Mary Luckhurst Lennard (2006). Reference in the Art of Drama. (Mohamed Refaat Younis, Translators). Cairo: Supreme Council of Culture.
7. Hussein Al-Takmah, G. (2011). Directing Theories. Baghdad: Dar Al-Masader.

8. Hanan Awni Mohammed Mahmoud (2019). Visual Effects - Formal Characteristics of Hologram Technology and Its Role in Enriching the Field of Three-Dimensional Visual Vision. Egypt: Journal of Fine Arts and Art Education, Volume Three, Issue Two.
9. Doaa Abdel Rahman et al. Mohammed (2019). The Impact of Digital Technology on Theatrical Scenic Design. Egypt: Helwan University, Journal of Architecture, Arts, and Humanities, Volume Five, Issue Twenty.
10. Saad Ardash (1998). The Director in Contemporary Theater. Kuwait: Supreme Council for Culture, Arts, and Literature.
11. Tayf Jabbar Raouf Ahmed. (2022). Digital Technologies and Their Applications in Children's Theater Performances. Baghdad: Journal of Educational Studies, Issue 58.
12. Kamal Laour. (2024). Arab Theatrical Performance and Interactive Digital Media. Algeria: Hassiba Ben Bouali University, Aesthetics Journal, Volume 11, Issue 1.
13. Mary Elias and Hanan Al-Qassab. (2006). Theatrical Dictionary (Volume 2). Beirut: Librairie du Liban Publishers.
14. Muayad Hamza. (2024). The Specificity of Creativity in Theater between Modern Technology and Artificial Intelligence in the Balance of the Specificity of Theater Art. Tunisia: Carthage Theater Festival.
15. Nabil Saeed Abdullah Al-Ali. (2024). The Possibility of Using Modern Virtual Reality Technology in Theater in the State of Kuwait. Egypt: Zagazig University, Journal

of Studies and Research in Specific Education, Volume 10, Issue 2.

16. Naglaa Ahmed Yassin. (2014). Digitization and Its Technologies in Arab Libraries. Egypt: Al-Arabi for Publishing and Distribution.
17. Hisham Mohammed Hassan Elias. (2016). Formulating the Theater of the Future between Digitization and Interactive Media. Egypt: Journal of Architecture, Arts, and Humanities, Volume 6, Issue 6.
18. Imad Hadi Al-Khafaji. (2025). Digital Interactivity and the Reshaping of the Theatrical Space. Retrieved from <https://atitheatre.ae/2025/03/%D8%A7%D9%84%D8./>

التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في الفن العراقي المعاصر Technical Intersections Between Painting and Sculpture in Contemporary Iraqi Art

ا.م علي رسن منصور

كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

Asst. Prof. Ali Risan Mansour

College of Fine Arts / Wasit University

alirisan@uowsait.edu.iq

alirisan@uowsait.edu.iq

كلمات مفتاحية: تداخل، التقنية، الرسم والنحت.

ملخص البحث:

يتكون العمل الفني من عناصر أهمها الخط واللون ... هذه العناصر هي التي تعطي العمل الفني شكله النهائي، وخاصة الرسم والنحت، وكل فرع من هذه الفروع له خصوصيته تميزه عن الآخر، فالرسم يتعامل مع اللوحة ذات البعدين الطول والعرض والألوان والخطوط، بينما يتعامل فن النحت مع خامات أخرى لها كتلة وحجم كالرخام والبرونز والطين والخامات التي أدخلت حديثاً منها الناتجة عن البتروكيماويات والمواد المستهلكة. إلا أن الكثير من الفنانين خرجوا عن هذا التصنيف والفصل ما بين الفرعين من الفنون وصاروا يدمجون ما بينها وأصبح من الصعب الفصل بينهما أو تصنيفهما نحت أو رسم. ولهذا يمكن صياغة مشكلة بحثنا بالتساؤل الآتي: (كيف تتمثل التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في النتاجات الفنية العراقية المعاصرة)

وتم تحديد اهم المصطلحات (التداخلات – التقنية) وتعريفها لغويا وفلسفيا واجرائيا. وكانت الحدود المكانية للأعمال الفنية قاعات العرض والمقتنيات الشخصية اما الحدود

الزمانية فكانت ما بين العام (1984-2023) اما الحدود الموضوعية فكانت (دراسة التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في الفن العراقي المعاصر)

الفصل الثاني / الذي تضمن على ثلاث مباحث، الأول تطرق الى اهم عناصر العمل الفني اللون والخط. اما المبحث الثاني تطرق الى التداخلات التقنية في الفنون التشكيلية الأوروبية والأمريكية. والمبحث الثالث فكان عن التداخلات التقنية عند الفنانين التشكيليين العراقيين.

الفصل الثالث / الذي تضمن تحليل عينة البحث المتكونة من خمس نماذج.

الفصل الرابع / تم تحديد النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث.

أهم النتائج التي توصل اليها الباحث نتائج:

- 1- ان الرسم والنحت عند الفنانين عينة البحث يكمل بعضهما البعض الآخر، ولكن الرسم عند البعض منهم يأتي أولاً، فأعمال النحت يرسمها الفنان قبل أن تأخذ طريقها إلى النحت.
 - 2- يسعى الفنانين الى انتاج أعمال فنية تجمع بين الرسم والنحت وذلك من خلال استخدام خامات فنية وإنشائية متنوعة تجمع في أشكالها وملامسها تقنيات الرسم والنحت.
 - 3- ان عمل الدفاتر المجسمة ومحاولة تشكيلها بأفق جمالي وتمثالات فنية جديدة تتوافق مع الخبرة الفنية الكبيرة للفنان في مجال الرسم والنحت.
- الاستنتاجات: توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

- 1- عناصر العمل الفني هي ذاتها المستخدمة في فعلي الرسم والنحت كاللون والخط هي ذات طابع رمزي وتعبيري، وهما المحركان الأساسيان في عملية اظهار العمل الفني.
- 2- تطور الفن عند الكثير من الفنانين العراقيين وأصبح متحرراً من القيود التي تفصل ما بين الرسم والنحت، ولقد تم إزالة أي تمييز شكلي بين الرسم والنحت

Abstract

Chapter One

Artwork consists of several elements, the most important being line and color. These elements give the artwork its final form, especially in painting and sculpture. Each of these branches has its distinct characteristics. Painting involves a two-dimensional surface, dealing with length, width, colors, and lines, while sculpture uses materials with mass and volume, such as marble, bronze, clay, and recently introduced materials derived from petrochemicals and recycled substances. However, many artists have transcended this classification and separation between the two art forms, integrating them in ways that make it challenging to distinguish or categorize their work as either painting or sculpture. Thus, the research problem can be framed with the following question:

"How are the technical intersections between painting and sculpture represented in contemporary Iraqi artworks?" The research identified the key terms ("intersections" and "technical") and defined them linguistically, philosophically, and procedurally. The spatial boundaries for the artwork were exhibition halls and private collections, while the temporal boundaries spanned from 1984 to 2023. The thematic boundaries focused on studying the technical intersections between painting and sculpture in contemporary Iraqi art.

Chapter Two

This chapter includes three sections:

1. The first section addresses the key elements of artwork—

color and line.

2. The second section discusses technical intersections in European and American visual arts.

3. The third section examines technical intersections among Iraqi visual artists.

Chapter Three

This chapter analyzes the research sample, consisting of five models.

Chapter Four

This chapter presents the key findings and conclusions, as follows:

Findings:

- Painting and sculpture, as practiced by the artists in the sample, complement each other. For some artists, painting precedes sculpture; they sketch their sculptures before transforming them into three-dimensional forms.
- The artists in the sample strive to produce works that combine painting and sculpture by using diverse artistic and constructive materials that blend the techniques of both art forms in their shapes and textures.
- The creation of sculptural notebooks and the effort to shape them with new artistic representations reflect the artists' extensive expertise in both painting and sculpture.

Conclusions:

- The elements of artwork, such as color and line, used in both painting and sculpture, are symbolic and expressive, serving as the primary drivers in revealing the artwork.
- Art has evolved among many artists in the sample, becoming liberated from the constraints that traditionally

separated painting from sculpture. The distinction between the two art forms has been virtually eliminated.

Keywords:

Intersection, technique, painting, sculpture.

(التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في الفن العراقي المعاصر)

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

تتشعب الفنون التشكيلية الى فروع هي الرسم والنحت والخزف، وهذه الفنون يعمل عليها الفنانون بشكل مستقل على الأغلب الأعم وفي أحيان كثيرة أخرى ينتج البعض منهم اعمالاً فنية يتداخل فيها الفرع مع الآخر، وخاصة تداخل فعلي الرسم مع النحت، وهذه الأعمال في بعض الأحيان قد يكون من الصعب الحكم عليها بكونها رسماً أم نحتاً، حيث يتداخل هذان الفرعان الفنيان في العديد من الجوانب سواء على المستوى التقني أو الشكلي على الرغم من أن الرسم والنحت غالباً ما يُنظر إليهما كفنّين منفصلين لكل منهما خصوصياته وادواته التي تميزه عن الآخر كون الرسم يتعامل مع السطح (اللوحة) بينما النحت يتعامل مع الحجم (الكتلة) ومن هنا يمكن ان تحدد مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

(كيف تتمثل التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في النتاجات الفنية العراقية المعاصرة)

تحديد المصطلحات:

التداخلات لغة: (تداخل الشيء: دخل بعضه في بعض) وتداخلت الأمور التبتت وتشابهت. (لويس معلوف: المنجد في اللغة ص208)

التداخلات اصطلاحاً: (دخول شيء في شيء آخر بلا زيادة حجم أو مقدار) (الشريف الجرجاني ص18)

التداخلات اجرائياً: استخدام مادتين أو أكثر مختلفة في الشكل والخواص لإنتاج عمل فني.

التقنية (التكنيك) لغة: اتقن الامر احكمه' والتكنيك او التقنية ما يخص بفن او بعلم / جملة الأساليب او الطرائق التي تختص بفن او مهنة. (لويس معلوف: المنجد في اللغة ص 63)

التقنية اصطلاحاً: مجموعة أساليب يتطلب استعمالها بعض الأدوات وهي مجموعة الأساليب والطرق الفردية عند الكتاب أو الفنان. (لالاند ص 1429)

التقنية اجرائياً: الطريقة التي يستخدمها الفنان في انتاج اعمال فنية مستعينا بالخبرات المتراكمة لديه عن طريق أدوات ومواد مختلفة.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: دراسة التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في الفن العراقي المعاصر.

الحدود الزمانية: (1984 – 2023)

الحدود المكانية: قاعات العرض والمتاحف الفنية والمقتنيات الشخصية.

هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن الأسباب التي أدت بالفنانين الى انتاج اعمال فنية تتداخل فيها تقنيات وخامات الرسم والنحت.

أهمية البحث والحاجة إليه:

1- يكتسب البحث أهميته من كونه من البحوث التي تسلط الضوء على الأعمال الفنية التي يتم فيها تداخل فعل الرسم مع فعل النحت وذلك عن طريق استخدام عناصر ومواد بعضهما البعض.

2- تكمن حاجة البحث لدى المهتمين في المجال التقني في الاعمال الفنية التي تجمع بين الرسم والنحت.

الفصل الثاني:

المبحث الأول: عناصر العمل الفني:

يتكون العمل الفني من عدد من العناصر، وهذه العناصر تشترك بها الفنون التشكيلية عموماً وعلى الأخص النحت والرسم، وهذه العناصر هي التي تعطي العمل الفني شكله النهائي. وسنمر بعجالة على اهم تلك العناصر وحسب تأثيرها في موضوع بحثنا هذا.

الخط: يعد الخط أحد العناصر المشتركة بين الرسم والنحت، في الرسم يُستخدم الخط بشكل أساسي لرسم الأشكال على سطح اللوحة، بينما في النحت لتحديد الحدود أو لإظهار التفاصيل. وفي بعض الأحيان يعتبر الخط عنصراً أساسياً في كلا الفرعين حينما يكون هو المحرك الأساسي في عملية الاظهار.

اللون: يعرف اللون بأنه (تأثير فسيولوجي ناتج على شبكية العين، سواء كان ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء). (يحيى حمودة: نظرية اللون ص10). واللون ذو طابع تعبيرى ورمزي في الفنون التشكيلية، وهذا الطابع يتغير حسب وجوده ومكانته، فاللون الأسود مثلاً عند أغلب الشعوب لون الحزن بينما هو رمز للأناقة والرسمية عندما يكون في الأزياء.

الضوء والظل: بينما يستخدم الفنانون في الرسم الضوء والظل لإعطاء العمق والتفاصيل للأعمال الفنية المرسومة، فإن النحاتين يعكفون على عمل تماثيل تخلق التفاعلات بين الظل والضوء وتأثيرات بصرية مشابهة على المنحوتات وهذا ما أكده الفنان (اوگست رودان Auguste Rodin) بقوله (ان التأثيرات المتناغمة للضوء والظل الذي تحدثه تضاريس السطح، والبهجة متأتية من التأثيرات السيمفونية على سطوح التماثيل المصنوعة من المرمز) (مرتضى حداد ص11). ويعتبر الضوء بأنواعه سواء كان الشمس أو الكهرباء هو مصدر الألوان وبدونه تبدو جميع الأشياء سوداء.

الشكل: يعتبر الشكل من العناصر المهمة المكونة للعمل الفني، والشكل يعرف على أنه مساحة محددة اما ثنائية الأبعاد تتكون من طول وعرض فقط، او ثلاثية الأبعاد طول وعرض وعمق. والشكل تحدده عناصر فنية أخرى كالخطوط والألوان وغيرها، وهذه العناصر بإمكانها تحويل الشكل من ثنائي الأبعاد إلى شكل ثلاثي الأبعاد عن طريق تحديد مناطق الضوء والظل أو إيجاد العمق بواسطة المنظور.

المبحث الثاني: التداخل التقني في فنون القرن العشرين:

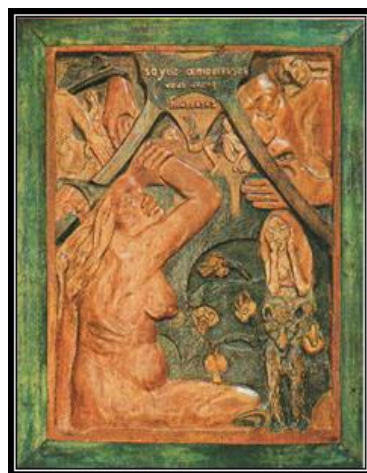
على الرغم من انحسار أو قلة تلوين سطوح التماثيل في عصر النهضة بسبب الضواغط والقيود القاسية التي فرضتها الكنيسة على الفنانين بشكل عام والنحاتين بشكل خاص إلا ان هذه الظاهرة عادت لتظهر في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين وبقوة، وذلك بسبب التطور العلمي والتكنولوجي الذي كان له الأثر الواضح في الفن الحديث لاسيما تلك الدراسات والأبحاث المختصة بالضوء وما ينتج عن

تحلله من ألوان، (والفنانوناهتموا بهذه الدراسات العلمية وصار عندهم إدراكا للون والضوء يختلف عن سابقهم من الفنانين، وهذا الأمر استدعى استحداث أشكال فنية بصرية جديدة). (نوبلر، ناثن. ص55) وهناك أسباب أخرى أدت إلى تطور الرسم والنحت، منها الاهتمام بالطابع الشخصي للفنان، إضافة إلى الاهتمام بالعمل الفني ذاته باعتباره مثيرا للدهشة والعاطفة وأصبح للصدفة والتلقائية خطابا جماليا مختلفا عن العقلانية التقليدية في الفنون التشكيلية. ورافق هذا التطور في الفنون انتشار ظاهرة تلوين التماثيل المنفذة من الخامات التقليدية بأنواعها، فضلا عن المواد الحديثة المصنعة (البولي استر رزن) واللدائن الأخرى والأعمال المجمعة من النفايات (سقط المتاع) بألوان لم تكن مألوفة سابقا. لذلك بدأت الحدود بين الفنون (النحت والرسم) تتلاشى وصار الاهتمام بالعمل الفني ثلاثي الأبعاد. وبذلك (تم إزالة أي تمييز شكلي بين الرسم والنحت والشيء المصنوع مسبقا). (محمود أمهر. الفن التشكيلي المعاصر، ص201) والجديد في العمل الفني هو طريقة التعامل المتغيرة كليا مع اللون باعتباره عنصرا مستقلا بذاته، فلم تعد فنون النحت والرسم تمارس بالطريقة التقليدية المتعارف عليها سابقا، لتحل مكانها طرق وأساليب جديدة في التعامل مع المادة التي أتيح لها مجال الانفلات والتحرر النسبي من المراقبة والقيود التي كانت سائدة سابقا والخضوع إلى أسس جديدة في الفن والخروج عن المألوف. فتوصل الفنان إلى إنتاج أعمال فنية جديدة من النحت ملونة بألوان غريبة ومتناقضة مع ألوان الطبيعة، وهذه الأعمال ناتجة عن تلك المتغيرات التي حصلت في الفن بصورة عامة لاسيما ان اللون أصبح من العناصر المهمة التي ميزت تلك الأعمال الفنية. وسنمر بعجالة على بعض الاعمال الفنية المنتجة ضمن هذه الموصفات الجديدة ومن فترات زمنية وبلدان مختلفة نبدأها بعمل للفنان (بول كوكان Paul Gauguin) المنفذ من مادة الخشب الذي تم تلوينه بألوان خاصة بالرسم التي تقربه من الواقع كما وان الفنان قد زين عمله الفني بإطار خاص باللوحات الفنية المرسومة، وبهذا يكون قد داخل ما بين عناصر الرسم والنحت في عمله الفني انظر الشكل (1).

اما الفنان الألماني (إيرشهاوزر Erich Houser) الذي اتخذ موقفا مغايرا للطبيعة، من خلال أعماله الفنية الملونة بشكل غريب عن الواقع ومضاد للشكل الطبيعي والمكان الذي تعرض فيه فهو يصرح بالقول (من المهم بالنسبة لي هو وضع تشكيلات غريبة بألوانها المضادة للطبيعة وبذلك يصبح بالإمكان رؤية الطبيعة بشكل جديد مغاير للشكل المألوف). (نبية سرسم، مجلة فكر وفن ص61) انظر الشكل (2)



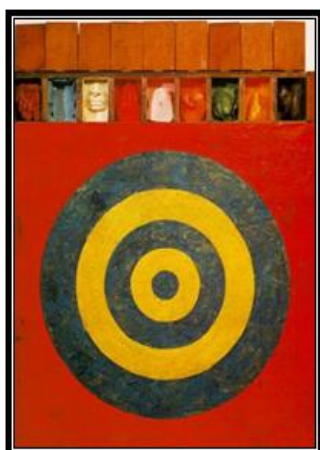
الشكل (2)



الشكل (1)

وهذا النهج الجديد في الفنون التشكيلية سار عليه كذلك الفنانين (الدادائيين) الذين فتحوا الباب على مصراعيه باستخدام كل ما يقع تحت أيديهم من خامات ومواد مستهلكة وجعلوا منها شيئا مهما في العمل الفني، منهم الفنان (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) والفنان (روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg). الذين من الصعب تصنيف أعمالهم كونها نحتا أو رسما، (وهذه الأعمال سوف تنسف أهميتها التاريخية إذا ما تم الفصل بينهما من أجل تنسيقها ضمن أي من التصنيفين). (ريد، هربرت. النحت الحديث، ص102) ان الذي زاد في تقليص الفوارق بين الرسم والنحت هو التداخل فيما بينهما من خلال استخدام الألوان ذاتها المستخدمة في الرسم وفي تلوين هذه الأعمال الفنية المعمولة من خامات متعددة، مما أدى الى ان يكون اللون وتضاداته عنصرا أساسيا فيها وموحدا بين الفرعين المهمين من الفنون التشكيلية.

ومثل سابقه من الفنانين الدادائيين أنجز الفنان (جاسبر جونز Jasper Johns) الكثير من الأعمال الفنية التي تبدو للوهلة الأولى وكأنها لوحات مرسومة، لكنها بعد النظر والمعاناة يتضح غير ذلك فهي تتكون من أفعال عدة تم جمعها في عمل فني واحد، جمع فيه بين النحت والرسم وهو يتحرى إمكانيات عالم الأشياء المبتذلة والتافهة ليستخدمها في انتاج هذه الاعمال الفنية التي بواسطتها يتم المزج بين عناصر تنتمي إلى النحت والرسم على حد سواء. من أشهر هذه الأعمال الفنية تلك الأعمال التي أطلق عليها تسمية (الهدف). انظر الشكل (5)



الشكل (5)



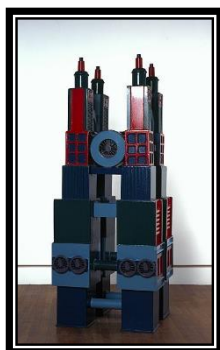
الشكل (4)

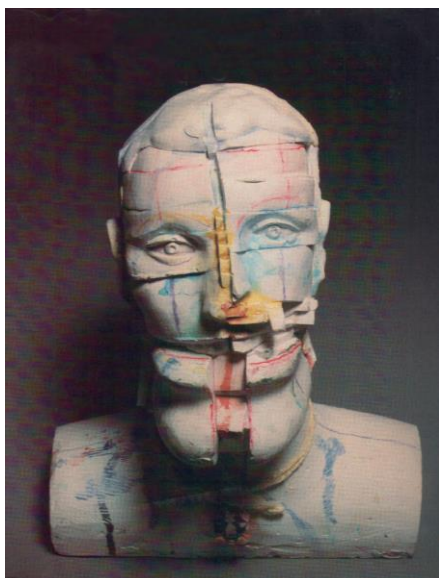


الشكل (3)

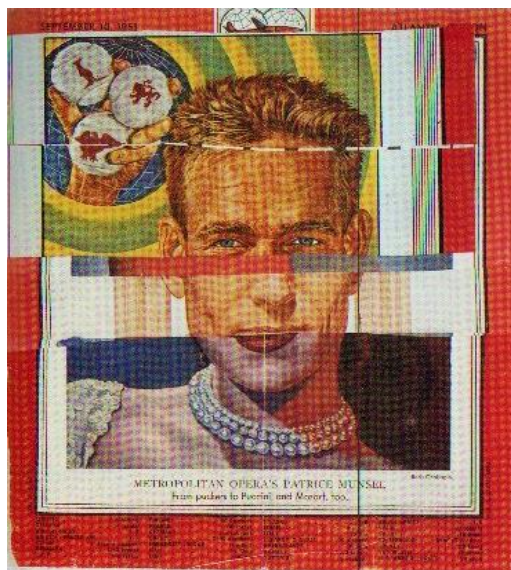
كما انتج الفنان الانكليزي (ادوارد باولوسي Eduardo Paolozzi) أعمالاً فنية مصنعة ناتجة عن تجميع مواد مختلفة مستهلكة سبكا فيما بعد من المعادن مثل (الألمنيوم او البرونز) ومن ثم صبغ سطوحها في أحيان كثيرة بألوان صريحة متعددة وفي أحيان أخرى بلون واحد. وقد وضع باولوسي وجهة نظره في هذا التداخل بين فعلي الرسم والنحت بقوله: (انه يلون منحوتاته بنفس التشكيلة من الألوان التي يستعملها في تلوين اعماله الطباعية (السكرين) وان السبب الأساس في عملية التلوين هذه هو العودة إلى الملصقات الطباعية واعمال التلصيق الكولاج (Robin Spencer. Eduardo Paolozzi - P. 87) وهنا يحاول الفنان باولوسي ان يداخل بين تقنياته المتنوعة المستخدمة في (الطباعة والنحت) في عمل واحد مستخدماً الألوان ذاتها التي كان يستخدمها في تلوين اعمال الرسم والتلصيق (الكولاج) ومطبوعات السكرين في صبغ سطوح تماثيله المتنوعة. لقد وصف (باولوسي) اهتمامه بالتداخل بين الرسم والنحت بقوله (اعتقد ان وصول الفنان إلى هدفه النهائي (الرسم والنحت) معا عن طريق تلوين المنحوتة نفسها وان النحت المعاصر بأنواعه هو الذي يحتوي فكرة العمل الملون وصولاً إلى المرحلة التي لا يمكن فيها التمييز بين الرسم والنحت, وهذا هو هدفي الذي أسعى جاهداً إلى تحقيقه) (Ibid. P. 87) انظر الأشكال 6 –

(7)





الشكل رقم (7)

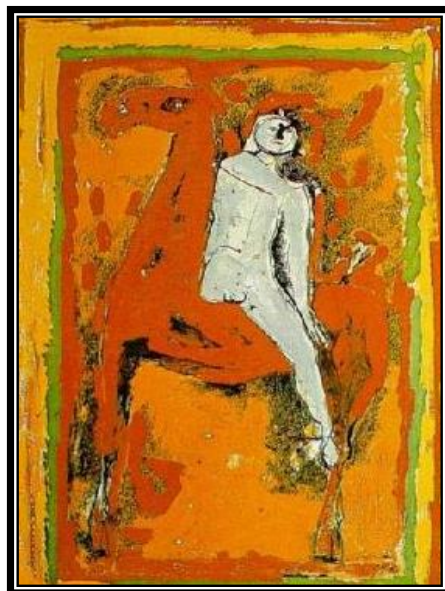


الشكل رقم (6)

من جهة اخرى تتميز اعمال الفنان الايطالي (مارينو ماريني Marino Marini) عن مجمل النحاتين الايطاليين كونه غالبا ما كان يلون تماثيله ذات العلاقة الوثيقة بلوحاته المرسومة بالوان مختلفة والتي يعطيها أهمية كبيرة ومميزة عن باقي اعماله الفنية, وذلك ما نستشفه من كلامه بشأن تصوراته أو إحساسه بالأشكال من خلال اللون. فهو يقول (بالنسبة لي لكي أتخيل شكلا هو أن أراه ملونا قبل كل شيء، ان رؤية اللون بالنسبة هو شعور بالشكل، ومن الألوان انظر إلى نقطة البداية لكل فكرة يجب أن تكون حقيقة واقعة في النحت) (Patrick Waldberg. Marino)P. 221 فالرسم والنحت عنده يكمل ببعض البعض الآخر ولكن الرسم في الأغلب الأعم له اولوية(وهو يعبر عن اعماله الفنية في الرسم قبل أن تأخذ طريقها إلى النحت واشخاصه تتحرك بواسطة الزيت على القماش قبل ان تتحول إلى النحت) (Ibid. p. 22) انظر الاشكال (8-9)



الشكل رقم (9)



الشكل رقم (8)

كذلك كان للمشاهد الأمريكي حضورا كبيرا في تداخل اللون في فعلي الرسم والنحت وإنتاج نوع جديد من الفنون تذيب الفواصل والمساحات بين الفنين، ومن الأمثلة على الفنانين الذين لهم الأثر الكبير في هذا المجال الفنان (جورج سيكال George Segal) الذي لون تماثيله المأخوذة عن نماذج حية لتكون فيما بعد موضوعات مؤلفة من عدة أشخاص، مضافا إليها مفردات أخرى من الواقع، مثل الكراسي والمناضد والإضاءة الكهربائية وغيرها، وهذه الأشياء المضافة تكون مكملة للمشاهد الفني وفعالة في موضوعاته. وفي الأغلب الأعم يلون سيكال تماثيله بألوان متنوعة وصريحة فهو يصبغها بلون واحد، ولا يميز بين لون البشرة ولون الملابس أو الأشياء الأخرى في المشهد النحتي ودون تخطيط مسبق عن استخدام تلك الألوان وما ينتج عنها من تعبير وقوة رمزية. إنه يعتمد على التلقائية والصدفة والتجريب فيما تضيفه تلك الألوان إلى سطوح التماثيل وهذا ما صرح به في قوله: (كنت أعمل كل هذه المنحوتات البيضاء اللون وكنت أقول دعنا نرى ما الذي سيحدث إن جعلناها ملونة بلون غامق مثلا، ثم بدأت أضع بعض الألوان على الجبس الأبيض واصابنتي الدهشة حينما اكتشفت كم كان الأمر غير عادي حين وضعت الألوان، وبعد ذلك استعملت كل ما أستطيع استعماله من ألوان. وهكذا في كل مرة كنت أضع الألوان على سطوح التماثيل، كنت أكتشف شكلا تعبيريا كاملا جديدا مذهشا). Sam Hunter.

(GEORGE SEGAL, P. 68) انظر الشكل (10)

وقريبا من الطريقة التي عمل بها الفنان جورج سيكال انتج الفنان (دوان هانسون Duan Hanson) وغيره من نحاتي السوبريالة الذين اختصوا بنحت تماثيلهم المصنوعة من اللدائن التي بدورها جاءت من قوالب اتخذت على أجساد لكائنات حية آدمية وحيوانية. ان هذه التماثيل ترتدي ملابس حقيقية ومزودة بمستلزمات إضافية من البيئة التي ينتمي إليها الشخص الممثل في التمثال إضافة الى ذلك لون الفنان تماثيل بألوان واقعية تجعلها اقرب ما يكون من الواقع وخاصة في المناطق المكشوفة من البشرة بألوان لحمية تقربها من الواقع بشكل كبير جدا. ان هذه التماثيل التي تداخل فيها فعلي الرسم والنحت (تهدف الى اعادة إنتاج الحياة الحقيقية بدقة أكثر مما تتمكن العين من التقاطه، ومن ناحية أخرى إن الفنان يريد أن يقدم عمله في منافسة مباشرة مع الأشكال الحية التي نراها تتحرك حولنا.) (Kirk Varnedoe. Duane Hanson.P.11) انظر الشكل (11)



الشكل (11)



الشكل (10)

المبحث الثالث: التداخل التقني في الفن العراقي المعاصر:

تتميز الكثير من الأعمال الفنية التي انتجها الفنان العراقي المعاصر تحت مسمى النحت والرسم بتداخل أدوات وعناصر بعضهما مع البعض الآخر مثل (اللون والخط والملمس...) التي تعتبر من العناصر الرئيسية للعمل الفني التي تضاف الى سطوح المادة الأولية او تحذف منها لينتج عنها (النحت او الرسم). كما نجد عملية الحك والحفر في سطوح الخامة الأولية لبعض اللوحات التي يعدها بعض الفنانين من خامات غير اللوحة المعدة من القماش كاللوحات ذات السطوح الخشبية وكذلك اللوحات التي يضيف الفنان الى سطوحها المستوية مادة ذات علاقة بالنحت ليكون بارزا بدرجة معينة، منها الجبس او مواد كيميائية بمستوى معين من السيولة تتصلب

بعد فترة معينة... وقد يضيف البعض من الفنانين مواد أخرى الى سطح اللوحة كالورق العادي والمقوى او القماش وربما مواد صلبة من سقط المتاع لينتج فنا تحت مسمى (كولاج). والفنان هنا يهدف الى إيجاد نوع من العلاقة والتفاعل بين فروع الفنون التشكيلية وهو (لا يهتم بالدعوة الى شكل معين او نظام محدد وانما هدفه ان يسير من خلال استعراض الأشكال المتنوعة التعبير عن الرغبات الباطنة التي يستشعرها بالطريقة التي ترضيه) (البصام مؤيد: رواق التشكيل ص6) وهذه الرؤيا للفن هي التي تحرك دواخل الفنان بما تتسم به اعماله الفنية بتقنية متمزج فيها العناصر الاساسية للفن لإظهار القيم الجمالية والابهار بالوسائل والوسائط التي يستخدمها في العمل الفني. وفي هذا السياق من الأعمال الفنية لجأ الفنان (إسماعيل فتاح) إلى استثمار معطيات الاتجاه الوحشي والتكعيبي معا في تلوين ملامح اعماله الفنية رسما ونحتا، وتبدو مفردات العمل الفني لديه موزعة بطريقة قريبة من الأسلوب التكعيبي وخشونة الاتجاه التعبيري، حيث نجد تأكيده على قوة الخطوط المنفذة بالألوان القائمة والتي تعطي شدة وخشونة في التعبير عن العمق، إضافة إلى عدم الالتزام باللون الطبيعي للأشكال فبدا جسد التماثيل العارية مطلية بألوان الأصفر والأحمر والأزرق ومشتقاتها. وهذا النوع من الأعمال تم معالجته بحلول تقنية فيها الكثير من الاختصارات الشكلانية والتي تذكر نوعا ما بذات الموضوع الذي عالجه الإسباني بابلو بيكاسو، إلا أن الترك في هذا العمل ذهب بعيدا في استفزاز عين المتلقي من خلال جرعة أكبر من المحذوفات وتكريس الأشكال المعومة، فصار عمله (ممتلئا بالاختصارات الرمزية وبسماكة وخشونة ألوانه ذات قوة السطوع العالية والتي اقتربت كثيرا من النهج الاختصاري الاصطلاحي للاتجاه الوحشي، حيث يعبر اللون عن نفسه كلون وملمس قبل أن يشير الى بنية ما يمثله من أشياء داخل مشغل الفنان الذي هو موضوع اللوحة.) (العزاوي ضياء: مجلة ماکو) وهو بهذا يرسخ ذات الاهتمامات اللونية باقتراب اكثر للتأكيد على أهمية الخط واللون لتحديد الاشكال بشكل واضح. انظر الشكل (12)

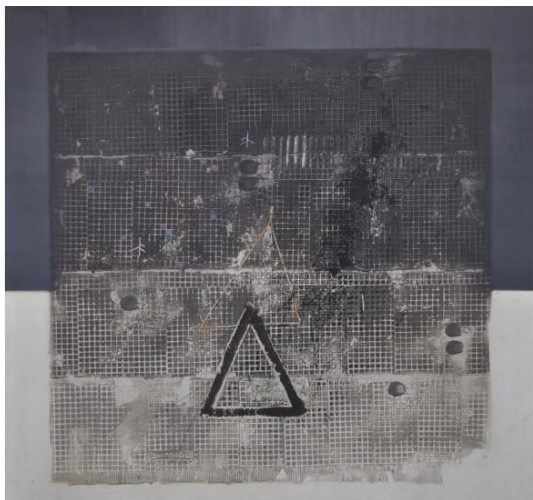


الشكل (12)

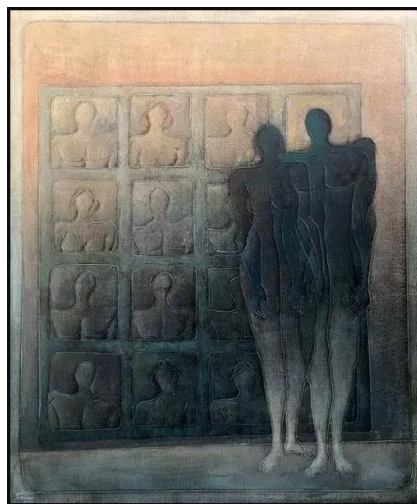
كما ان الفنان سعدي الكعبي من الفنانين الذين خرجوا بلوحاتهم التي تصنف على انها رسم عن المألوف في هذا الفرع من الفنون وذلك من خلال استخدامه موادا كيميائية (الفلين المذاب بوقود البنزين) وهذه المادة تكون على شكل عجينة بسيولة متفاوتة وحسب نسب الخلط من الممكن التلاعب بها وتحريكها بسهولة، وهو يؤسس بها لوحاته بعد ان يخطط اشخاصه على سطوح اللوحات المعدة للرسم لينتج بعد جفاف المادة الكيميائية خطوط وسطوح بارزة عن سطح اللوحة، هي أقرب ما تكون من النحت البارز الواطئ، وبعد ذلك يلونها بالألوان الزيتية (وهذا النوع من التقنية التي يمتاز بها الفنان الكعبي في اظهار اشكاله فوق ملمس سطح العمل وقدرة التعبيرية الفائقة بصياغة ورسم الخطوط والكتل والانشاء نتج عنها لوحات معاصرة)(الراوي ضياء. رواق التشكيل، ص100) وهذا الفعل أدى في النتيجة النهائية الى وجود تداخل ومزج ما بين الرسم والنحت. انظر الشكل (13)

وبنفس الطريقة التي عمل عليها الفنان سعدي الكعبي في تأسيس عمله الفني كذلك فعل الفنان (شداد عبد القهار) الذي أنتج اعمالا فنية مستخدما خلطته الخاصة به والتي يضيفها بعد التخطيط المسبق لتكون مفردات بارزة عن سطح اللوحة. هذا من جهة ومن جهة أخرى أنتج الفنان شداد اعمالا أكثر جرأة من سابقتها المسطحة بحيث ادخل مقاطع من أجساد بشرية معمولة من مادة الجبس مأخوذة عن قوالب لأجساد انثوية

على سطوح لوحاته هي تصنف على انها نحت بارز ثم أضاف الى سطوحها اللون الذي حقق الجذب البصري للشكل والمضمون والفكرة في آن واحد. ومن هذا التداخل الذي فعله الفنان شداد نتج نوع هجين من الأعمال الفنية يصعب تصنيفه رسماً او نحتاً وهذه من مميزات الفنون المعاصرة. انظر الشكل (13)



الشكل (13)



الشكل (12)

وبنفس السياق الذي عمل به الفنانين السابقين أنتج الفنان (كريم رسن) اعمالاً فنية تشتمل على تأثيرات واضحة من حضارات وادي الرافدين أهمها الألواح النذرية التي كانت تعلق في المعابد. وهذه الأعمال الفنية من الصعب جداً تسميتها رسماً او نحتاً فهو يعمل على تداخل ما بين الفرعين من الفنون من خلال استخدام مواد أولية تستخدم في الرسم والنحت. فهو يقول (كنت في بعض الأحيان أسعى الى محاولات لإنتاج أعمال فنية يتداخل فيها فعلي الرسم والنحت. وذلك من خلال استخدام خامات فنية وإنشائية متنوعة، وتكييفها على وفق رؤية فنية وبصرية مدركة لإنتاج أعمال فنية تجمع في أشكالها وملامسها تقنيات الرسم والنحت الى حد ما) (لقاء خص عبر تطبيق وتس اب) وهو كان يسعى من خلال تلك الأعمال الى إزاحة بعض العوامل التي تحدد أشكال اللوحات الخارجية الدارجة مثل الطول او العرض، وعمل فورمات غير منتظمة في إطار اللوحة، مع إضافة بعض الأجسام البارزة المطلية بمواد كثيفة على سطح اللوحة، التي تجاورها بعض الأشكال والكتابات والرموز، منجزة بتقنية الحفر والحزوز وفق تصميم مُحكم ذو مقتربات بصرية مشابهة لفعل النحت. انظر الشكل (14)

كذلك أنتج الفنان (حميد العطار) أعمالاً فنية في نفس النسق الذي عمل عليه الفنانين العراقيين الذين تطرقنا لهم سابقاً وأكثر منهم بكثير، فإن بعض هذه الأعمال المنتجة على سطح مستوي له أبعاد خاصة بفن الرسم بينما أشكاله هي أكثر تصنيفاً من النحت البارز والذي يصعب الأمور أنه يستخدم الألوان ذاتها المستخدمة في الرسم. وهو بهذا التداخل بين اجناس الفن (يحول الرسم الى روح النحت وليس العكس ففي الإيقاع الكتلي للأشكال المتاحة تكمن نشوة الخيال واللعب على الخامات في تصاعد تدعّمه الألوان لتكثيف الصور الدلالية التي تعود بنا القهقري الى ما كان يفعله مبدعو سومر بإبداع الروح السرية في الطين مادة التدوين الأولى والأكثر مضاء في احتمال لغة المجاز والتعبير عن المشاعر المضمرّة). (عاصم عبدالأمير: رواق التشكيل ص4) انظر الشكل (15)



الأشكال (14-15)

مؤشرات الإطار النظري:

- 1- يعد اللون من العناصر المهمة التي ميزت الأعمال الفنية، واللون له طابع تعبيرى ورمزي في الفنون التشكيلية عموماً والنحت والرسم خصوصاً.
- 2- تطور الرسم والنحت في القرن العشرين وتحرراً من القيود المفروضة عليهما سابقاً، أدى ذلك الى ان يكون الفن ذو طابع شخصي للفنان.
- 3- في القرن العشرين صار الاهتمام بالعمل الفني ذاته باعتباره مثيراً للدهشة والعاطفة وأصبح للصدفة والتلقائية خطاباً جمالياً مختلفاً عن العقلانية التقليدية.
- 4- ان الرسم والنحت يشتركان في عدد من عناصر العمل الفني أهمها الخط واللون وهما المحركان الأساسيان في عملية اظهار العمل الفني.

- 5- في فنون القرن العشرين تم إزالة أي تمييز شكلي بين الرسم والنحت والشيء المصنع مسبقاً.
- 6- ان الذي زاد في تقليص الفوارق بين الرسم والنحت هو التداخل فيما بينهما من خلال استخدام الألوان ذاتها المستخدمة في الرسم، مما أدى الى ان يكون اللون وتضاداته عنصراً أساسياً فيها وموحداً بين الفرعين المهمين من الفنون التشكيلية.
- 7- ان الرسم والنحت عند بعض الفنانين يكمل بعضهما البعض الآخر، ولكن الرسم في الأغلب الأعم يأتي أولاً فالأعمال النحتية يعبر عنها في الرسم قبل أن تأخذ طريقها إلى النحت.
- 8- ان بعض الأعمال الفنية إذا ما تم الفصل بينهما من اجل تسميتها رسماً او نحتاً فسيؤدي ذلك إلى نفس أهميتها التاريخية.
- 9- تهدف اعمال فناني الواقعية المفرطة الى اعادة إنتاج الواقع الحقيقي بدقة أكثر مما بوسع العين التقاطه، ومن ناحية أخرى إن الفنان يريد أن يقم عمله في منافسة مباشرة مع الأشكال الحية.
- 10- ان الكثير من الفنانين العراقيين لا يهتمون بالدعوة الى شكل معين او نظام محدد في الفن وانما هدفهم التعبير عن الرغبات الباطنة التي يستشعرها بالطريقة التي ترضيه.
- 11- أكد الفنان العراقي على قوة الخطوط المنفذة بالألوان القائمة والتي تعطي شدة وخشونة في التعبير عن العمق، إضافة إلى عدم الالتزام باللون الطبيعي للأشكال فبدأ جسد التماثيل العارية مطلية بالألوان الأصفر والأحمر والأزرق ومشتقاتها.
- 12- يسعى بعض الفنانين الى انتاج أعمال فنية تجمع بين فعلي الرسم والنحت. وذلك من خلال استخدام خامات فنية وإنشائية متنوعة، لإنتاج أعمال فنية تجمع في أشكالها وملامسها تقنيات الرسم والنحت الى حدٍ ما مثل.
- 13- ان اللون له جمال ومتعة بصرية وهو أفضل طريقة توصل بها ما تريد ان توصله، اللون يجعل العمل الفني يتحرك ويقتل الجمود، كما ان اللون يؤثر على الفضاء والفراغ في النحت.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث الأعمال الفنية التي تجمع في خواصها ما بين النحت والرسم المنفذة بمختلف المواد التي تم تلوين سطوحها والمنجزة خلال المدة الزمنية المحددة في حدود البحث، ولما كان مجتمع البحث واسعاً جداً فقد استحال على الباحث

إحصائها جميعها بدقة ضمن الحدود المبينة، فضلا عن عدم إمكانية تحديد جميع الفنانين العراقيين الذين أنتجوا أعمالهم ضمن هذا السياق. وتم اختيار تلك الأعمال من خلال المصورات والكتب وشبكة المعلومات الإلكترونية (الإنترنت) بما يغطي حدود البحث وتحقيق أهدافه.

عينة البحث:

صنف الباحث عينة البحث وفقا لطريقة تنفيذ الأعمال الفنية، مراعى التسلسل الزمني لإنتاج نماذج عينة البحث وفق الأسبقية بصرف النظر عن عمر وسيرة حياة الفنانين. كما تم اختيار الأعمال الفنية على وفق تنوع اسلوب التلوين وتباين الخطاب الجمالي لها. واستنادا" الى ذلك اختار الباحث عينته التي بلغ عددها (5) نماذج اختيارا قصديا وفقا" للمبررات الآتية:

- 1- أن تكون العينة شاملة وممثلة للحدود المكانية وللمدة الزمنية بغية ترصين البحث علميا.
- 2- أن يعود العمل الفني المختار لفنان يمتلك شهرة في الوسط الفني العراقي.
- 3- أن تكون الاعمال الفنية عينة البحث تحتوي على تداخل تقني يجمع بين الرسم والنحت بصرف النظر عن حجم العمل ونوع المادة التي نفذ بها.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي منهجا لتحليل عينة بحثه.

أداة البحث:

من اجل تحقيق أهداف البحث والتعرف على الأسباب التي أدت بالفنانين العراقيين إلى انتاج اعمال فنية يتداخل فيها فعلي الرسم والنحت في انتاجها، فقد اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري فضلا" عن المسح المكتبي وذلك من خلال اطلاع الباحث على المصادر من الكتب والدوريات ومواقع شبكة المعلومات (الانترنت) التي تناولت نماذج العينة وصفا ونقدا وتحليلا.



تحليل النماذج:

الأنموذج : (1)

اسم العمل : وجه

اسم الفنان : إسماعيل فتاح

الخامة : بوليستر رزن

ملون بالأكرلك

القياس : الحجم الطبيعي

للإنسان

السنة : 1984

العائدية : مجموعة خاصة

الوصف: التمثال هو مقطع الأمامي

لوجه امرأة، وهو اشبه بالقناع له كتلة اعلى الجبين تمثل جزء من الشعر ولا وجود لتفاصيل أخرى كالرقبة والأذنين والأنف سوى بروز بسيط منه، على الجانب الأيمن من الوجه خط عميق إضافة الى خطوط أخرى اسفل العين اليمنى، والوجه عموماً لونه الفنان باللون صافية متعددة على شكل لطخان من اللون الأسود لبؤبؤ العيون والأخضر والأبيض والأصفر والأزرق والفم باللون الأحمر فضلاً عن اللون اللحمي كأساس تحت الألوان جميعاً.

التحليل:

لم يلتزم الفنان إسماعيل فتاح بالشكل الطبيعي للإنسان خلال إنتاجه للعديد من التماثيل المعمولة من خامات متنوعة منها الجبس والبولستر رزن والطين المفخور، إضافة الى ذلك فهو يعالج تماثيله بمعالجات خاصة تختلف عن معالجات اقرانه من النحاتين، وذلك من خلال تلوينه لتلك التماثيل بالألوان الأساسية ومشتقاتها ذاتها التي يستخدمها بفعل الرسم. وهذا النوع من الأعمال تم معالجته بتقنية فيها الكثير من الاختصارات الواقعية والتي تذكر نوعاً ما بذات المواضيع التي عالجه بالرسم، إلا أن الفنان إسماعيل في هذا العمل ذهب الى استفزاز عين المتلقي فصار عمله الفني ممتلئاً بالاختصارات الرمزية بصراحة ألوانه ذات قوة السطوع العالية والتي تحتوي على

الشيء الكثير من الاقتراب من الاتجاه الوحشي التعبيري، حيث يعبر اللون عن نفسه كلون وملمس قبل أن يشير الى بنية ما يمثله من أشياء داخل مشغل الفنان الذي هو موضوع العمل الفني. وهو بهذا يرسخ ذات الاهتمامات اللونية باقتراب أكثر للتأكيد على أهمية الخط واللون لتحديد الاشكال بشكل واضح وللتعبير عن العمق. ان الفنان إسماعيل فتاح بهذه الطريقة في التلوين يقارب ما بين الرسم والنحت في عمل فني واحد كما ان الرسم والنحت عنده يكمل بعضهما البعض الآخر، فالأعمال الفنية يعبر عنها في الرسم قبل أن تأخذ طريقها إلى النحت في أحيان كثيرة، وان تخيل هذه التماثيل بدون اللون سيؤدي ذلك إلى نفس أهميتها الفنية والتاريخية، لأن اللون وهو المحرك الأساسي في عملية اظهار تفاصيل العمل النحتي كالفم والعيون وغيرها من تفاصيل وكذلك إضفاء طابع تعبيرى على العمل الفني لما تحمله الألوان من معاني ورموز.

الأنموذج: (2)

اسم العمل: لوح نذري

اسم الفنان: كريم رسن

الخامة: مواد مختلفة على
بورده خشب

القياس: 80 x 80 سم

السنة: 1994

العائدية: مقتنيات الباحث

الوصف:



العمل الفني مصنوع من لوح خشبي مربع الشكل له إطار يحدد ابعاده، وهو يمثل وجه آدمي فيه خروج عن الواقع، الذي من المفترض ان تظهر للمشاهد اذن واحدة على الجانب الأيسر ومنخر واحد وعين واحدة، الا ان الفنان جعل للرأس اذنين في الخلف وعينين اثنتين في الجبهة ومنخرين للأنف وكأنه منظور اليه من الأمام. وقد زين الفنان هذا الوجه بالعديد من الرموز والأشكال المختلفة كالكفين وسعفة النخيل ورموز أخرى، كل هذه التفاصيل جاءت محفورة بالسطح البارز لهذا الوجه عن سطح اللوح

الخشبي، وهذا البروز بالسطح حققه الفنان بإضافة مادة الجبس ليكون بارزا بمقدار عن سطح اللوح الخشبي.

التحليل:

في مطلع التسعينات تأثرت تجربة الفنان كريم رسن الفنية بشكل واضح في بعض الآثار الفنية لبلاد الرافدين (مثل الألواح النذرية وبعض مقاطع النحت البارز). وتشتمل تلك التأثيرات على جانبين مهمين، هما فكري والآخر بصري. يتمثل في إعادة إنتاج بعض الأشكال الفنية بصيغ حديثة، وهو في هذه الأعمال يسعى إلى إزاحة بعض العوامل التي تحدد أشكال اللوحات الخارجية التقليدية، كذلك عمل فجوات في بدن اللوحة وفي مواقع معينة لخلق نوع من الدلالات البصرية أو الإيهام بوجود بعد آخر هو العمق غير بعديّ الطول والعرض عن طريق إضافة بعض المواد التي تجعل من العمل الفني بارزا واقرب ما يكون من النحت البارز، وبعد حفر تفاصيل الرموز يكون بعضها بارز عن سطح اللوحة والبعض الآخر غائر، وهذه الرموز والأشكال والكتابات، منجزة بتقنية الحفر والتحزيز وفق تصميم مُحكم ذو مقتربات بصرية مشابهة لفعل النحت. وبعد انجاز الفنان لمفردات عمله الفني من رموز وأشكال مختلفة، أضاف الألوان لتأكيد قوة الخطوط المحفورة على سطح اللوحة، كما ان هذه الألوان تعطي شدة وقوة في التعبير والعمق، إضافة إلى عدم الالتزام باللون الطبيعي للأشكال. ان الألوان المضافة لها جمال ومتعة بصرية وتزيد من قوة العمل التعبيرية والرمزية لما تحمله من معان ودلالات، واللون أفضل طريقة يوصل بها الفنان ما يريد ان يوصله، كما ان اللون يجعل العمل الفني متحركا ويقتل جمود المادة الخام. والفنان بذلك يسعى الى محاولات لإنتاج أعمال فنية يتداخل فيها فعليّ الرسم والنحت. وذلك من خلال استخدام خامات فنية وإنشائية متنوعة، وتكييفها على وفق رؤية فنية وبصرية مُدركة لإنتاج أعمال فنية تجمع في أشكالها وملامسها تقنيات الرسم والنحت الى حدٍ كبير. ان الذي زاد في تقليص الفوارق بين الرسم والنحت في اعمال الفنان كريم رسن هو التداخل فيما بينهما من خلال استخدام الألوان ذاتها المستخدمة في الرسم والنحت، مما أدى الى ان يكون اللون وتضاداته عنصرا أساسيا فيها وموحدا بين الفرعين المهمين من الفنون التشكيلية.



الأنموذج: (3)

اسم العمل : السماء العادلة

اسم الفنان : محمود العبيدي

الخامسة : بولستر

رزن

القياس : 22سم

السنة: 2010

العائدية : مجموعة

الفنان

الوصف: العمل الفني يتكون من عدد من الأشخاص هي مكررة الى خمسون نسخة عن قالب واحد وبنفس الحركة ودون تغيير في الملامح او الألوان التي لونها جميعا فالبنطلون باللون الأزرق والسترة باللون البني والقميص باللون الرمادي والحداء بالأبيض والأسود، اما الأجزاء الظاهرة من الكفين والوجه والشعر فقد لونها بالألوان الواقعية. وهذه المجموعة من النسخ جميعها تنظر الى شخص واحد يرتدي الزي العسكري الكامل والذي اظهر جميع تفاصيل الملابس والأجزاء الطبيعية بواسطة الألوان الطبيعية.

التحليل: يمارس الفنان محمود العبيدي الفنون التشكيلية بفرعيها الرسم والنحت في حالات مختلفة فهو في بعض الأحيان يمارس كل منها على حدة منفصلا عن الآخر وفي أحيان كثيرة يعمل على تداخل الفرعين معا كما هو الحال في الأنموذج الحالي، اذ يعد اللون من العناصر المهمة في صياغة هذا العمل الفني، فهو الوسيلة التي تعينه في بلوغ غايته، وهي محاولته للوصول إلى درجة التماثل ما بين الوان التمثال خاصته والألوان الواقعية للشخصية التي يجسمها، وهو يحاول منافسة الصورة الفوتوغرافية ويتجاوزها بإعطائه العمل بعدا ثالثا، وليُقحم عمله في منافسة مباشرة مع الكائنات الحية في الواقع المعاش، وهذه الطريقة في تلوين التمثال تجعله اقرب الى الواقع خاصة في المناطق الظاهرة للعين من البشرة. إن هذه الطريقة في التلوين لا يظهر الفنان من خلالها ما في داخله من انفعالات نفسية وجدانية، لأنه يسعى إلى تحقيق الصورة الواقعية المثلى بحيادية تامة، وعملية التلوين هذه تعتمد طريقة

لونية متقنة ومتجانسة متداخلة وخالية من المتضادات اللونية والخطوط، فهو يصل في عملية نقل الواقع إلى درجة من الدقة في التفاصيل بحيث تجعل من العمل الفني مثيرا للدهشة وتعطي انطباعا بواقعية مذهلة قريبة من الواقع نفسه، وتبقى تسترجع المخزون العقلي في عملية نقل ما تشاهده العين، وهي في الواقع نسخة عن الواقع وليس الواقع نفسه، ومراعي الدقة القصوى في تمثيل مشهده الفني. وبذلك يكون هذا النوع من الأعمال اقرب إلى التماثيل التوثيقية كتماثيل الشمع المتحفية، وبهذا يكون هدف الفنان هو أن يقحم عمله الفني في منافسة مباشرة مع الأشكال الحية.



الأنموذج : (4)

اسم العمل : رجل وسمكتين

اسم الفنان : عبد الكريم خليل

الخامسة : طين مفخور

القياس : 30 سم

السنة : 2018

العائدية : ممتلكات الفنان

الوصف: التمثال المعمول من مادة الطين المفخور (تراكوتا) يمثل رجل جالس على كرسي، وللرجل رأسين منفصلين عن بعضهما البعض وهما ليسا رأسي انسان وانما سمكتين ملونتين بالوان الأسود الأبيض والأصفر والأزرق والأخضر والأحمر على شكل خطوط تحيط بجسم السمكة، وكل منها على رقبة بيضاء هي كذلك منفصلة عن الأخرى، والرجل يرتدي قميص ابيض مخطط عرضيا بالون الأحمر شابكا يديه الملونتين بلون الجلد الطبيعي للإنسان بين ركبتيه التي باعد بينهما، ويرتدي بنطال بلون ازرق. اما حذائه الأسود يبدو على انه حذاء عسكري (بسطال) اما قاعدة التمثال فلونها باللونين الأحمر والأبيض امتزجا مع بعضهما في بعض الأماكن.

التحليل: الفنان عبد الكريم خليل يحاول إيجاد نوع من التداخل ما بين النحت والرسم عن طريق تلوين تماثيله المعمولة من المرمر والخشب او الطين المفخور بالوان صريحة ومباشرة على سطوحها لأنه يعتقد ان اللون له فعل وتأثير ويضيف خصال

إضافية للعمل الفني، فهو يقول (أن اللون له جمال ومنتعة بصرية وهو افضل طريقة توصل بها ما تريد ان توصله، اللون يجعل العمل النحتي يتحرك ويقتل الجمود، اللون يؤثر على الفضاء والفراغ في النحت)(لقاء خاص عبر وتس أب) وعملية التلوين هذه نضجت عنده بعد ان صار يمارس فن الرسم مستقلا عن النحت. (لم أستطع ان اللون بطريقة صحيحة الا بعد ان تعلمت الرسم واللون اللوحة)(لقاء خاص عبر وتس أب).

يتمتع الفنان عبد الكريم باندفاعية عالية لتبني هاجسه النحتي في أشكال نحتية مستثمرا زهو اللون والقه على هيكله الإنساني ذاته برؤى تعبيرية خالصة باعتمادها منظومة اللون وعلاقات الشكل البنائية، محاولة أراد بها نفس القناعات المتصلة بانفصال الجنسين (الرسم والنحت) عن بعضهما وأن هذه المحاولة تعد إنزياحاً جديداً على صعيد الفن النحتي ودخوله مسارات الحياة وتمثل متغيرات الواقع المحلي والحدث الأكبر الذي أحاط بنا، هذا التمثل يتضمن معالجاته لمجموعة الرؤى والتصورات والأحزان التي تحيط بمواطنيه، تناولها بمستويات الرمز المتعددة حين ألف بينها وجعلها منسجمة مع بعضها، على الرغم من تضاداتها .



الأنموذج : (5)

اسم العمل :رائحة الحب

اسم النحات : ضياء العزاوي

الخامسة : مواد مختلفة

القياس :

السنة: 2023

العائدية : الفنان ضياء

العزاوي

الوصف :

العمل الفن منتج من جمع ثلاث مواد مختلفة الأول الصندوق الخشبي ملون باللون الأحمر وهو اشبه ما يكون من الدولاب مقسم الى جزئين الجزء العلوي على شكل صندوق مربع الشكل تقريبا يحتوي بداخله وجه او قناع منحوت بالنحت البارز،

والجزء السفلي شبيه بالجزء العلوي الا انه له باب مفتوح يخرج منه ورقة مقوى طويلة جدا على شكل مطويات كثيرة رسم عليها الفنان اشمال باللون الأحمر وكتابات شعرية باللون الأسود، وهذه المطوية في حالة لمها يكون من الممكن ان يحتويها الصندوق.

التحليل:

انتج الفنان ضياء العزاوي العديد من الأعمال الفنية تحت مسمى دفاتر فنية، هو نوع من العمل الفني الذي مارسه العزاوي منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، استلهم فيه مرجعاً جمالياً فريداً من نوعه، هو المخطوطات المصورة والمنمنمات بما تتطوي عليه من خصائص جمالية للفن الإسلامي، هذه الدفاتر هي مزيج من الرسم والنحت والنص الشعري، تأخذ اشكالا مختلفة، فهي في الأغلب الأعم تأخذ شكل الأكورديون المجسم مما يقربها بشكل كبير من النحت باعتبارها شكلا مجسما وغير محدود بالشكل التقليدي للوحة الرسم، وعند فتح الدفتر بزوايا معينة فإن تلك المطويات سوف توحى بمشاهد بصرية ذات تضاريس مختلفة تخلق نوع من الإيهام البصري الذي يقربها الى حد ما من كونها مجسم نحتي متحرك، هذه التجربة التشكيلية هي رؤية جديدة منظمة تتم عبر اختيار موضوع لهذه الدفاتر المجسمة ومحاولة تشكيلها بأفق جمالي وتمثلات فنية جديدة تتوافق مع الخبرة الفنية الكبيرة للفنان في مجال الرسم والنحت والطباعة الفنية.

تطوّرت الدفاتر الفنية للعزاوي، وأصبحت تحوي عناصر ثلاثية الأبعاد، أبرزها استخدام مهارته النحتية في هذه الدفاتر، فأصبح للعمل الفني جزء مخصص ككتاب، وجزء آخر هو عبارة عن عمل نحتي. كما تميزت أعمال الفنان العزاوي باستخدامه الغزير للألوان التي تبعث الحياة والحركة، وهذه الميزة متعلّقة بغزارة اللون وسطوعه. وهذه محاولات ناجحة لإنجاز أعمال فنية ذات طابع حديث يحمل صفة الجمع بين تقنيات فنية بصرية متعددة (الرسم والنحت والخط). وكان هنالك دور مهم للتصميم المسبق الذي يتناسب مع موضوع الدفتر. وكانت بعض الدفاتر التي تأخذ هذا الاتجاه الفني تحمل طابع النحت المجسم والمتحرك باتجاهات مختلفة، وللغلاف دور مهم جداً كونه مدخلاً للعمل الفني، لأن أغلفة بعض الدفاتر كانت ذات طابع مجسم ملموسة ومحسوسة بصرياً. إضافة إلى ذلك قد اضيف اليها بعض المنحوتات البارزة لتبتعد كلياً عن فعل الرسم وانتاج جنس جديد من الفنون من الفنون يتداخل فيها الرسم والنحت والتصميم والطباعة في آن واحد.

الفصل الرابع:

نتائج البحث: توصل الباحث الى النتائج الآتية:

- 1- ان الرسم والنحت عند الفنانين عينة البحث يكمل بعضهما البعض الآخر، ولكن الرسم عند البعض منهم يأتي أولاً، فأعمال النحت يرسمها الفنان قبل أن تأخذ طريقها إلى النحت مثل اعمال الفنان إسماعيل فتاح وعبد الكريم خليل.
- 3- أكد الفنان إسماعيل فتاح على قوة الخطوط المنفذة بالألوان القاتمة والتي تعطي شدة وخشونة في التعبير عن العمق، إضافة إلى عدم الالتزام باللون الطبيعي للأشياء الممثلة فهي ملونة بالألوان الرئيسية ومشتقاتها.
- 4- يسعى الفنانين عينة البحث الى انتاج أعمال فنية تجمع بين الرسم والنحت. وذلك من خلال استخدام خامات فنية وإنشائية متنوعة، تجمع في أشكالها وملامسها تقنيات الرسم والنحت، كما هو الحال عند الفنان كريم رسن.
- 5- ان اللون عند الفنان عبد كريم خليل الذي يلون به تماثيله يمتلك قوة تعبيرية ومنتعة بصرية، وهو يجعل العمل النحتي يتحرك ويقتل الجمود، وهو مؤثر في الفضاء والفراغ في النحت.
- 6- تهدف اعمال الفنان محمود العبيدي المنفذة بالواقعية المفرطة الى اعادة إنتاج الواقع الحقيقي بدقة، ومن ناحية أخرى إن الفنان يريد أن يقحم عمله في منافسة مباشرة مع الأشكال الحية.
- 7- ان عمل الفنان ضياء العزاوي هي رؤية جديدة منظمة تتم عبر انتاج الدفاتر المجسمة ومحاولة تشكيلها بأفق جمالي وتمثلات فنية جديدة تتوافق مع الخبرة الفنية الكبيرة للفنان في مجال الرسم والنحت.
- 8- كانت الدفاتر التي انتجها الفنان ضياء العزاوي تحمل طابع الرسم والنحت المجسم المتحرك باتجاهات مختلفة.

الاستنتاجات:

بعد تحديد نتائج البحث نستنتج ما يلي:

- 1- عناصر العمل الفني هي ذاتها المستخدمة في فعلي الرسم والنحت كاللون والخط هي ذات طابع رمزي وتعبيري، وهما المحركان الأساسيان في عملية اظهار العمل الفني.
- 2- تطور الفن عند الكثير من الفنانين عينة البحث وأصبح متحررا من القيود التي تفصل ما بين الرسم والنحت، ولقد تم إزالة أي تمييز شكلي بين الرسم والنحت

- 3- الذي زاد في تقليص الفوارق بين الرسم والنحت عند فناني عينة البحث هو التداخل فيما بينهما من خلال استخدام الخامات والألوان ذاتها المستخدمة في انتاج العمل الفني.
- 4- ان الفنانين عينة البحث لا يهتمون بالدعوة الى شكل معين او نظام محدد في الفن وانما هدفهم التعبير عن الرغبات الباطنة التي يستشعرونها بالطريقة التي ترضيهم.
- 5- ان اللون وتضاداته يعتبر عنصرا أساسيا في العمل الفني عند فناني عينة البحث, فهو يوحد بين اهم فروع الفنون التشكيلية الرسم والنحت.
- 6- ان الأعمال الفنية عينة البحث إذا ما تم الفصل بينهما من اجل تسميتها رسما او نحتا تسف أهميتها التاريخية.

قائمة المصادر

- لويس معلوف . المنجد في اللغة ، ط 35 , انتشارات اسلام، طهران، 1996.
- الشريف الجرجاني علي بن محمد: كتاب التعريفات التعريفات, مكتبة لبنان, بيروت, لبنان, 1985.
- لالاند , اندريه . موسوعة لالاند الفلسفية ، منشورات عويدات بيروت – باريس، ج1 ، 2008 .
- يحيى حمودة: نظرية اللون 1988.
- مرتضى عبود شهاب: الخطاب الجمالي في تلوين النحت، مجلة الأكاديمي، العدد 56 , كلية الفنون الجميلة، بغداد, 2010.
- نوبلر ناثن. حوار الرؤيا، ترجمة. فخري خليل، دار المأمون للطباعة، العراق، 1987.
- محمود امهز. الفن التشكيلي المعاصر (التصوير) 1870-1970، دار المثلث للتصميم والطباعة، لبنان، 1981.
- ريد هربرت. النحت الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المأمون للترجمة والطباعة، بغداد، 1994.
- فن البلاستيك الألماني: تر. نبيه سرسم, مجلة فكر وفن العدد 22, السنة العاشرة, دار انترناسيونيز للنشر، ألمانيا, 1973.

البصام مؤيد: رواق التشكيل عدد 3 سنة أولى تشرين اول 2017.

العزاوي ضياء: مجلة ماكو الألكترونية العدد الثاني, أيلول ,
2020.info@makouart.com

الراوي ضياء: مجلة رواق التشكيل العدد صفر, شباط 2016 / تصدر عن جمعية التشكيليين العراقيين.

عاصم عبدالأمير/حميد العطار.. غواية الصورة / رواق التشكيل / فصلية عن جمعية التشكيليين / بغداد العدد 14 السنة 4 حزيران 2022 .

لقاء خاص مع الفنان كريم رسن عبر تطبيق وتس اب بتاريخ 15 / 12 / 2024.

لقاء خاص مع الفنان عبد الكريم خليل عبر تطبيق وتس اب بتاريخ 19 / 12 / 2024.

Robin Spencer. Eduardo Paolozzi - Recurring Themes,
Trefoil Books, London, 1984.1-

2- Patrick Waldberg. Marino Marini Complet works, TUDOR
Publishing Co. New York 1970.

Sam Hunter. GEORGE SEGAL, Rizzoli, international
publications. INC, USA, 1984.3-

n4- Kirk Varnedoe. Duane Hanson, Harry N. Abrams, Inc..
Publishers, New York.

بنية الخطاب الفني ومؤثرات المحيط العام وتأثيره في المتلقي

(نصب الحرية إنموذجاً)

The structure of artistic discourse and the influences of the general environment and its impact on the forum (the Freedom Monument as an example)

أ.م. هبه كمال محمد

مكان العمل : وزارة التربية / مديرية تربية الكرخ الاولى

Search made by

assistant professor Hiba Kamal Mohammed

ملخص البحث

ان العمل الفني نتاج الوعي الانساني المرتكز على الفهم ، يحمل لغة تخاطب الآخرين ، بما يتوافق مع طبيعة الفهم ، الذي يسعى الى كشف سمة العلاقات والاحداث وتسلسلها وتوصيل فكرة من خلال المنجز الفني ، وان للخطاب الفني دوراً فاعلاً في حياة الانسان حيث يتفاعل معه من خلال وعيه الثقافي وطبيعة البيئة ، فيقوم بعملية التفسير والتأويل بشكل بديهي ، فالعمل الفني يعد مصدراً هاماً في توجيه افكار المتلقي من خلال بنيته اي مضمون الفكرة التي تحمل في طياتها خصوصية تاريخية أو حضارية ناتجة عن ايدلوجية التأمل الجمالي وهذا البحث يركز على دور الخطاب بنية الخطاب الفني لنصب الحرية إنموذجاً ومؤثرات المحيط العام وتأثيره

في الملتقي وتكون من أربعة فصول , الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث وقد عني بطرح مشكلة البحث والمتحددة في الاستفهام الآتي :- هل لبنية الخطاب الفني الحرية ومؤثرات المحيط العام تأثير على الملتقي نصب الحرية إنموذجاً ؟ وتجلت أهمية البحث دراسة مستويات الخطاب الفني , والإزاحات البنائية ل (جواد سليم), لما لها من تأثيرات واضحة على طبيعة النحت المعاصر. ممكن ان تسهم بنية الخطاب الفني في نشر الفكر والوعي الثقافي لأنه يستهدف جميع طبقات المجتمع ويتيح أرضية للتعريف بطبيعة البناء الفكري للخطاب الفني في نصب الحرية والذي يمثل أنموذجاً لفترة مهمة من تاريخ العراق الحديث والاحتياج للقراءة تعنى بالحد من القوى الضاغطة على الإنسان والازمات التي تعصف بالانظمة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي تؤدلج الفن، وأثر ذلك على الذائقة الجمالية . وتحددت أهدافه في دراسة ما يأتي ، أولاً: دراسة الكيفية التي يتم بها توظيف الخطاب الفني بأسلوب يعمل على نشر الوعي والقيم الثقافية والحضارية.ثانياً: . كشف وظيفة بنية الخطاب الفني في نصب الحرية ومؤثرات المحيط العام وتأثيره في الملتقي. وأختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية الواردة في متن العنوان .أما الفصل الثاني: الإطار النظري ، فتضمن مبحثين ، عني الأول بدراسة موضوع نشأة الخطاب الفني ، والمبحث الثاني تناول دراسة : تحليل بنية الخطاب الفني وأختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في حين تضمن الفصل الثالث: إجراءات البحث ، وهي مجتمع البحث وعيناته وأدواته ومنهج البحث ، وتم انتخاب عدد من النماذج اعمال الفنية . أما الفصل الرابع: فقد أحتوى على النتائج التي توصلت إليها الباحثة ،كما أحتوى الفصل على مجموعة من التوصيات وثبت بالمصادر والمراجع وأختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية .

Research Summary

The artistic work is a product of human awareness based on understanding. It carries a language that speaks to others, in accordance with the nature of understanding, which seeks to reveal the character of relationships and events and their sequence and to communicate an idea through the artistic work. Artistic discourse has an active role in a person's life, as he interacts with him through his cultural awareness and the nature of the environment, and carries out the process of interpretation and interpretation intuitively. The artistic work is a source It is important in directing the recipient's thoughts through its structure, that is, the content of the idea that carries within it a historical or cultural specificity resulting from the ideology of aesthetic contemplation. This research focuses on the role of the discourse, the structure of the artistic discourse of the Freedom Monument as a model, and the influences of the general environment and its impact on the forum. It consists of four chapters. The first chapter is the methodological framework of the research. It is concerned with presenting the research problem, which is defined in the following question Do the structure of the freedom artistic discourse and the influences of the general environment have an impact on the forum, the Freedom Monument, as an example? influences of the general environment have an impact on the forum?The importance of the research was demonstrated by studying the levels of artistic discourse and the structural displacements of (Jawad Salim), because of their clear effects on the nature of contemporary sculpture. The structure of artistic discourse can contribute to spreading thought and cultural awareness because it

targets all classes of society and provides a basis for introducing the nature of the intellectual structure of artistic discourse in the Freedom Monument, which represents a model for an important period of The modern history of Iraq and the need for reading is concerned with reducing the forces pressuring people and the crises that afflict the social, political and moral systems that ideologies art, and the impact of this on aesthetic taste ,Its objectives were defined in studying the following: First: studying how artistic discourse is employed in a manner that works to spread awareness and cultural and civilizational values.secondly: Revealing the function of the structure of artistic discourse in the Freedom Monument and the influences of the general environment and its impact on the forum. The chapter concluded by defining the basic terms mentioned in the text of the title As for the second chapter: The theoretical framework, it included two sections, the first concerned with studying the topic of the emergence of artistic discourse, and the second section dealt with the study of: analyzing the structure of artistic discourse. The chapter concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework, while the third chapter included: research procedures, which are the research community, its samples, tools, and the research methodology, and a number of examples of artistic works were selected.

As for the fourth chapter: it contained the results reached by the researcher. The chapter also contained a set of recommendations and was supported by sources and references. The research concluded with a summary in English

الفصل الأول : مشكلة البحث Research problem:

أن لكل عمل فني خطاب يتضمن الكثير من الرموز والشفرات التي يتم تحديدها وفتحها من خلال سياق يحكم الرسائل التي يحملها وفق نظام يتألف من وحدات مختلفة تستند الى التركيب توزيع عناصر العمل الفني. وتعد اهم عناصر تواصلية بماتحمله من دلالات هي الشفرة (Code) وهي تتحكم في انتاج فكرة الخطاب وتلقيه وهنا تظهر قدرة المتلقي على فك رموزها، إذ أن النصب الفني قبل أن تكون مجرد نصب هي تعبيرات وأشكال ورموز موجهة للعقل وتحمل معاني من خلال التعبير فهي أحد أنواع الفنون المرئية والمقروءة ، مما يكسبها بنية خطابية تؤثر في المتلقين .

ومن هنا نجد أن النصب الفنية هي أداة تواصل فكرية هامة بين الأفراد من خلال الخطاب التي تحمله ، ذلك أن النصب الفنية والجداريات وعلى مرّ تحولاتها وتطورها عبر العصور مرتبطة بالفكر الاجتماعي تحمل مضامين فكرية وظائف أخلاقية وجمالية، وان هذه المضامين تكون في بنية الفكر الاجتماعي وذات الفنان عبارة عن نتاج لعوامل فكرية يقوم الفنان بتحريرها بهيئة خطابات فنية ، أن تتقوّل بخامات متنوعة ويستخدم تقنيات شتى ويوظف وسائط مادية بوسائط مادية تبعاً لتطور الحضارة .

وفي سبيل الوصول للقراءة متفردة في فهم ودراسة بنية الخطاب الفني ومؤثرات المحيط العام قامت الباحثة باختيار (نصب الحرية) للفنان جواد سليم أنموذجاً لما يحمله من خطاب فني في المحيط العام ، فهو عبارة عن سجل مصور لما يحتويه من رموز حاول من خلالها الفنان جواد سليم سرد احداث التاريخية التي مر بها العراق مزج بين الفنون القديمة والحداثة .

ومن خلال ماتقدم صاغت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل عن :

هل لبنية الخطاب الفني (نصب الحرية إنموذجاً) ومؤثرات المحيط العام تأثير على الملتقي ؟

أهمية البحث : The importance of research

تكمن أهمية البحث والحاجة إليه فيما يأتي :

- دراسة مستويات الخطاب الفني , والإزاحات البنائية ل (جواد سليم), لما لها من تأثيرات واضحة على طبيعة النحت المعاصر.
- تسهم بنية الخطاب الفني في نشر الفكر والوعي الثقافي لأنه يستهدف جميع طبقات المجتمع .
- يتيح أرضية للتعريف بطبيعة البناء الفكري للخطاب الفني في نصب الحرية والذي يمثل أنموذجاً لفترة مهمة من تاريخ العراق الحديث
- الاحتياج للقراءة تعنى بالحد من القوى الضاغطة على الإنسان والازمات التي تعصف بالانظمة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي تؤدج الفن، وأثر ذلك على الذائقة الجمالية.

أهداف البحث : Research Objectives

يهدف البحث الحالي إلى تحقيق ما يأتي :

1. دراسة الكيفية التي يتم بها توظيف الخطاب الفني بأسلوب يعمل على نشر الوعي والقيم الثقافية والحضارية. .
2. كشف وظيفة بنية الخطاب الفني في نصب الحرية ومؤثرات المحيط العام

وتأثيره في الملتقي .

حدود البحث Borders Search:

تتحدد الدراسة بالآتي :

يتحدد البحث في دراسة عينة مختارة بشكل قصدي من النصاب العراقية ,

وتم اختيار ((نصب الحرية)) .

تحديد المصطلحات Definition Of Terms :

1- بنية Structure: عرفها كل من

- انطواني ويلدون (Anthong Wildon): البناء هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ، وان هذه القوانين تتحكم في العناصر او المكونات التي يمكن ان تحل محل بعضها البعض (محمد عناني , 1960,ص:104)

- صلاح فضل 1987: هي كيفية البناء والتجميع والتركييب ،وتتجمع مع بعضها لتكوين الشيء ولخلفه لاغراض ووظائف معينة وعلى هذا فان البنية ، انما هي تصور تجريبي من خلق الذهن البشري وليست خاصية للشيء

(صلاح فضل, 1987,ص: 293)

- عرفت الباحثة اجرائياً: البنية تصميم النمط الكلي للعمل الفني وتنظيمه فهي صورة القابلة للفهم من قبل الملتقي من خلال تحليلها وفك شفرات العمل الفني ورموزه واعادة تركيبية مرة اخرى ، لكي ينتج لنا شيئاً جديداً من خلال الفهم الصوري للبنية وخرزنها في الذهن .

2- الخطاب الفني : عرفه كل من

- سعيد (1988): هو انتاج لمستويات تأويل إلى ما لا نهاية .
(سعيد يقطن , 1988.ص:4)
- سمير (2002):هو تعبير يتضمن كل اجراء او اشارة لظاهرة ما او كل ملمح سواء كان واضح او غير واضح تتحول من خلاله الافكار والمشاعر والمفاهيم الى عمل فني مثل اللوحة الفنية . (سمير شريف , 2002,ص13)
- عرفته الباحثة اجرائياً:هو انتاج عملية ابداعية تشتغل بها البنى الفكرية في تأويل دلالات ورموز من قبل الفنان وتوظيفها في عمله الفني

الفصل الثاني :

المبحث الأول : بنية الخطاب الفني

يمثل الخطاب في ادبيات النقد الادبي والفني مصدراً هام لمعرفة حقبة زمنية ما او اسهام معرفي معين لانه يضم الانظمة الفرعية على مر العصور وقد طرأت عليه عدة تحولات واصبح محملاً بمفاهيم متعددة الذي هيا له الى قراءة متعمقة في بنية العمل الفني,واختلف مفهوم الخطاب عبر العصور فقد تميز الفن اليوناني بقدرته الهائلة على تصوير العالم المرئي وأصبح لديهم وسيلة للتعبير الشعري وانعكاس للعقل الاسطوري عند الاغريق وليس لرؤية الفنان , لهذا نجد كل المنجزات الفنية والابداعية في النصب والعمارة هي عبارة عن تقدم متميز للحضارات ، وفي عصر النهضة اتخذ التحليل النقدي طابع البلاغة ، كالقصة والخطابة والمسرح.

(Henry Frankfort, 1968, P.71)

تلاحظ الباحثة ان الفن لم يخلو في تلك العصور من دلالات ، انطوت عليها الصور والاشكال ذلك لان للبلاغة القدرة على تحويل المضمون وتأثيره في الخطاب ، اذ تجاوز ميدان السلعة والبلاغة لتشمل ميادين في الفن واصبح للكلمات اكثر من معنى ضمن الحدود التي تستخدم فيها ، وفي القرن التاسع عشر انتقلت دلالة الخطاب نفسه الى معنى الخطاب وشكله وموضوعه وعلاقته بمرجعه ، وهكذا تطورت معارف جديدة كعلم الدلالة والسيمولوجيا وفن

وتعد الأعمال التشكيلية بمثابة أداة تواصل فكرية مهمة بين الأفراد من خلال بنية خطابها ، أن الأعمال التشكيلية عبر تحولاتها وتطورها، كانت مثقلة بمفاهيم فكرية ترتبط بالفكر الاجتماعي.

يخاطب العمل الفني الملتقي من خلال بنية تكوين عناصره التي تدخل في اخراج العمل كالخطوط والالوان ونظام الانارة والملامس والاتجاه والحجم ومعالجة الفضاء كاللون والحركة ، وأكد(فوكو): -"ان للمجتمع وسائل في ضبط انواع الخطاب كقوانين الفكرية والاجتماعية السائدة في فترة زمنية محددة .

(فوكو ، ميشيل، 1970 ، ص14)

من أهم سمات الخطاب الفني الانفتاح على مجموعة من المرجعيات التاريخية المصادر أو الاجتماعية أو الدينية حيث يوظف المعطيات والإنجازات النظرية لهذه الجوانب كما أنه يفكك العناصر المؤسسة لبنية الخطاب بهدف اعادة بنائها من جديد بما يسمح برؤية الكليات التي ينتظمها ذلك الخطاب تتمثل شخصية الفنان بالخطاب من خلال عمله الفني وتراكيبه للوحدات التي تظهر حركة ديناميكية يقرأها المتلقي وفق ما أراد الفنان ومن خلال التفاعل بين الملتقي العمل الفني يحقق الخطاب هدفه . وتقع

على الفنان مسؤولية الخطاب - فهو يقدم نفسه من خلال عمله ويرسل رسائله ويجب ان تتوفر عدة مقومات لتؤهل المتلقي في فهم الرسالة وفك الشفرات التي تحملها ، فأن اللغة البصرية لها خصوصية ويتوجب على المشاهد أن يلم بها.

(مكدونيل ، ديان ، 2001 ، ص9)

وترى الباحثة يمكن ان تغفل عملية التخاطب حين يكون المتلقي بعيد عن اللغة البصرية كما أن للخطاب الفني أهدافاً أما أن تكون جمالية صرفة تتلخص بتقديم تجارب جديدة.

المبحث الثاني : تحليل بنية الخطاب الفني

البنية في الخطاب متمثلة بعلاقتها القائمة ومنطوق الداخلي اليها ، المحمل بالقدرات لا يمكن ان يفهم الخطاب من دون تحليل البنية

(مكدونيل ، ديان ، المصدر السابق ، ص14)

استخدم النقد القديم مفهوم البنية منطلقاً من المفهوم المادي الحسي للعناصر ومن المفهوم التجريدي الذي اعتمد النظام للوحدات وترتيب عناصره .

وأشار ميشيل فوكو Michel Foucault هنالك ثلاثة خطوات في تحليل الخطاب تتمثل الخطوة الاولى في تحديد الزمن والمكان والمؤسسات التي ينتمي اليها قد تكون (التعليمية او الدينية) لذلك نلاحظ ان للنقاد والفنانين خطابات خاصة ، ضمن المفاهيم وما يمارسونه من الهيمنة على الحقول الانتاجية لهم (مكدونيل ، ديان ، المصدر السابق ، ص113)

واكد بيشو (ان الخطاب اداة مباشرة للاخضاع الايديولوجي) (ميجان ، الرويلي،
2000،ص:90)

وسمى فوكو قوانين الخضوع هذه بـ ((Cultural Codes)) و انتاج الخطاب يكون ليس
مستقلاً او بريئاً ، كما يظهر في ظاهرة ، فالخطاب الفني في رأي فوكو يتضمن
خاصية ذات الدلالة المحددة ويفترض بهذا وجود الطرفين هما الفنان والمتلقي ، الفنان هو
الذي الذي يقوم بآنتاج العمل الفني يمتلك المشروعية الممنوحة له من قبل الملك او الدولة
. ويعكس الفلسفة للدولة السياسية والنظرة للإنسان في عصره الى العالم . ان كان العالم
اسطوري ، غلبت العلاقة الاسطورية مع البنية للخطاب اما اذا كانت العلاقة قوة غلبت
الدعاية على العمل الفني وهدفه التأثير

(sholes, Robert, 1985, P.34, 44)

وميز (Roland Barth) مستويين للخطاب هما:

1. المحتوى الظاهري Manifest content

2. المحتوى الكامن Latent content ويشكل البنية اساسية للخطاب .

(بكري خليل ، ، 2002 ، ص362)

الخطوة الثانية لتحليل الخطاب عند فوكو هي الضغوطات التي تتحكم في الخطابات
الآخري كسلطة عليا وهي ارادة الحقيقة والتي ترتكز على دعامة مؤسسية تمتلك
صياغة لخطابها. ويعطي فوكو رأيه ان لكل منطق ينتمي الى خطاب له استقلاليته
الذاتية من دون الوساطة والاحالة و ان الاستجابة للفنان من خلال القواعد الفكرية في
كل خطاب من خطابه تقع ضمن ما هو حقيقي . وعليه فأن عملية لمراقبة للأنتاج

الخطاب ، تنطلق من مبدأ الفرع المعرفي يعرف لعملية البحث الدائم للقواعد ، والخطوة الثالثة لفكوك اجراءات المراقبة للخطاب ، وهي العملية يتم بها توزيع الافراد في نظام للخطاب ، وهذه منظومات التي يطلق عليها اسم (طقوس) . بحيث تتحدد حسب المواصفات والقدرات الافراد على المواقع التي تتناسب مع قدراتهم . وهذه الطقوس تمكن من معرفة الفعاليات ، ومجموع العلامات التي ترافق الخطاب ، فالخطابات الدينية والسياسية تستخدم الطقوس ويكون لاصحابها دوراً هاماً ، وهم يمتلكون الصفات الخاصة .

(الكبيسي ، محمد علي، 1993، ص:26)

أنواع الخطاب : Kinds of Discourse

هناك عدة انواع لخطابات ، وان لكل خطاب هويته الخاصة التي يتم كشفها وتحديدها ، ونجد الشرط الاول المهم في الخطاب هو الحوار ويكون على شكل رؤية يقوم الفنان او المؤلف في نقلها بطريقة الكلام أو الكتابة ، أو عن طريق الخلق الفني ، وهو يختلف من حضارة للأخرى ويعتبر ايقاع يميز الحضارات لهذا نجد ان اللغة للخطاب تعبر عن الهوية الحضارية ، ان لكل انواع الخطابات مهما كانت المادة واللغة ، لديها قواعد المجردة العامة التي تنطبق على كل الخطاب المباشر وغير مباشر. فأن النوع الاول من الخطابات عندما يكون المخاطب داخل الخطاب الامر الذي يضعه في اقصى الدرجات الموضوعية ويمكن وصف المخاطب ، بالشكل الغير مباشر في خطابه، اما النوع الثاني فهو الخطاب الغير مباشر ، وهو من الاشكال الرئيسية التي يتطلب تحويل ازميتها الفعلية ، وتعديل الضمائر واشارات كي تتسق في اتجاهاتها وحالاتها .

(مكدونيل ، ديان ، المصدر السابق ، ص28)

وهناك اربعة مدلولات للتحليل الخطاب وهي (الحدث ، السلسلة ، والانتظام) ومدلول شرط الامكان مع الدلالة أي (الدلالة والاصالة والوحدة والابداع) . (فوكو ، ميشيل، 1970, ص16)

والفنان هو وسيط والخطاب مراقب توجهات السلطة للسيطرة على كل شيء ، نظام التعليم ، نظام الكتابة ، نظام الفن ... فالسلطة هي تحدد الاسلوب لصياغة الشكل الفني ويتخذ اشكال المختلفة تستمد بنيتها ووجودها وحياتها من عقل الفنان او الاديب . حيث نظمته السلطة بشكل مباشر والذي سوف تفتقد السلطة حضورها ومعناها بغيابه

(الكبيسي ، محمد علي، مصدر سابق ، ص 59)

المشروعية للخطاب تكون عبارة عن القراءات المستترة وهذا الاستتار السلطة واختفاؤها في العمل الفني ، والعكس صحيح والقوة للسلطة متأتية من القوة لخطابها.

(الكبيسي ، محمد علي، مصدر سابق ، ص 66)

ونذكر (فونتانيه) Lafont in الكلاسيكي البلاغي الخطاب بأنه ابداع للنفس الانسانية في المحتوى والطريقة للتعبير الدلالي بحيث الذي يحدث شيئاً مشابهه للاشكال الحقيقية التي توجد في الواقع ، وهذا التشابه بطريقة المجازية او بالاستعارة .

(صلاح فضل، 1992، ص14)

وتجد الباحثة من الضروري ان يتخذ الخطاب موقفاً ، لوصفه تعبيراً عن المضمون معين وان الخطاب لا يختص بالادب بل يشمل عالم الفن بكل اشكاله، فالخطاب البصري و الصوري هو احد الاشكال للخطابات الفنية.

ويمر العمل الفني بمحاور ثلاثة هي :

1. التنظيم الداخلي للعناصر في بنية (توليفة عناصره) ، والشفرة التشخيصية (Le code figuratif) .

2. الواقع الذي يحيل عليه هذا العالم .

3. الخطاب يعلن به عن الشفرة التشخيصية والواقع ، ان الخطاب يجمع كل مكونات العمل الفني ، والعمل الفني هو الذي يحل النص

(Julia kristeva, 1969, P. 118)

الشفرة للعمل الفني نعطي من خلالها لكل عنصر من العناصر (صور ... موضوع ، لون ، هيئة ، خط والاطار) معنى واحد او اكثر تتمفصل شفرة العمل الفني حول التاريخ المحيط بها والنص الذي ينتج يكون العمل الفني. وهذا نجده في التمثال الاشوري ، شأنه شأن اي تمثال صنعه نحاس لكن له عناصر بنائية مرتبطة بفترة تاريخية , تكون قراءته مرتبطة بزمان (ان معظم الثقافات الانسانية تتحكم الكثير من القضايا في الخطاب منها (السياسة ، الدين ، الجيش) ، والدلالة للصورة تحكمها القوانين ، نتمكن من خلالها اكتشاف عناصر الشكل وهي :

1. قانون الصغر : الشكل الصغير يبرز منفصلاً عن عمق اكثر كبراً .

2. قانون البساطة : الشكل البسيط يكون اكثر بروزاً من المعقد .

3. قانون الانتظام والتقابل .

4. قانون الاختلاف.

(محمد الماكري ، 2000 ، ص 18 ، 12)

ونجد هذه القوانين في تاريخ الفن القديم مثل الفنون في وادي الرافدين مثال عن ذلك ان عامة الشعب والاسير بشكل اصغر من شكل الملك ، البساطة والانتظام والتقابل في الاشكال النباتية، والاختلاف في الاحجام .

واشار ((كوكولا بيرونيت Kokola Birounet)) هناك اشكال متعددة للمجموعة يبرز احدها بالرسوخ والثبات ، لشد الانتباه ، وهذه القوانين تطابق القوانين في الطبيعة ، مثل (البساطة، التوازي ، الدقة النسبية ، ومن خلال لهذا تلاحظ الباحثة يوجد تداخل وعلاقات بين القوانين للعلم الطبيعة والعالم الذهني . ويمكننا ان ندرس التأريخ من منظور اشاري (semiotic) يتكون من نسيج لعلامات لها نظام وقواعد . لعلامات هدف (توصيل رسالة الى متلقي ما). فعلى سبيل المثال ان اللون الازرق للطفل ، والاخضر للحياة والتجدد ، ان استخدام الالوان بصفاتها الوسيطة التعبيرية للرسميين . فضلاً عن الدلالة التكوينية ، مثل التكبير في الحجم للفرد ما في الرسم تدل على علو الشأن والمنزلة الاجتماعية للفرد فأن العلامة والاشارة لها الصلة الوثيقة بالثقافة . ان التجربة البصرية ترتبط بالثقافة السائدة (محمد الماكري ، المصدر السابق ، ص 23 ، 25)

مؤشرات الأطار النظري :

1. بنية الخطاب للعمل الفني هي وسيلة من اجل تحقيق التواصل بين اطراف متنوعة في المجتمع الواحد.
2. إن الوظائف الخطاب في العمل الفني تكون التواصل المعرفي والابلاغ في الرسالة الواحدة. وظيفة الفن هي وظيفة تواصلية، من خلال انتقال بصر المتلقي بين الوحدات للعمل الفني تتولد الاستجابة التي تبدأ بعملية التواصل والتأثير.
3. الهدف الوظيفي لبنية الخطاب هو تحقيق الاتصال من خلال الأشكال ولغة الحدث المشترك. فيكون التواصل من خلال النقل الفعال للفكرة ، وينبغي أن يكون هناك طرفين رئيسيين المرسل والمتلقي بتقديم فكرة تشكل موضوعاً مشتركاً بينهما
4. بنية الخطاب للعمل الفني يتحكم في العناصر، وهو الكل السابق للاجزاء
5. تتداخل في بنية الخطاب الفني عدة عوامل تشكلها وتعطيها الهيئة في داخل السياق العام للتجربة الانسانية وتتضمن الفكرة والمراحل للانتاج العمل الفني.
6. الشكل البنائي للعمل الفني يقوم بابلاغ عن رسالة ما بطريقة السرد الضمني، وذلك من خلال التدرج الشكلي في البنية للحدث أو التكرارات الايقاعية لوحدات الموضوع.
7. وتبرز اهمية بنية الحدث الفني للخطاب من خلال التدرج الوظيفي سواء كان (التدرج هرمي، تدرج التتابعي، تدرج المفتوح)
8. ترتبط بنية الخطاب في العمل الفني بعناصر وخصائص تعد الانساق التواصلية لفكرة الرسالة ومنها: (مركز السيادة والشكل والحجم والحركة والفضاء والخامات والتكرار المكان)
9. تتضمن بنية الخطاب للعمل الفني شفرات، رموز، احياءات .

11. القراءة الدلالية لبنية الخطاب الفني تكون من خلال العلاقات بين اشكال وعناصر العمل الفني البنائية
12. الخطاب الفني خطاب ايحائي دائماً، لأنه يعيد البناء لنفسه من الداخل وفق النظام للرؤية من الخارج عبر الداخل وبذلك يكون لكل فترة زمنية خطابها الخاص بها .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

1- مجتمع البحث

يتألف مجتمع البحث الحالي من الاعمال النحتية للفنان (جواد سليم)

2- عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة للبحث بطريقة قصدية، وتحدت عينة البحث ب (نصب الحرية) وفقاً للمسوّغات الآتية:

1. بوصفها إنموذجاً لبنية الخطاب الفني وتؤثر في المحيط العام والملمتي.
2. يعد نصب الحرية من الملامح البارزة في تاريخ العراق .

3-أداة البحث :

وفقاً لما تقدم من التأسيس المعرفي في حقول الدراسة النظرية للبحث ، يمكننا من تأكيد العناصر والأسس الفكرية التي تشكل الركائز الأساسية لبنية الخطاب الفني في الاعمال النحتية للفنان جواد سليم (نصب الحرية إنموذجاً) و التي ستستخدم أداة للبحث في الدارسة التحليلية لعينة البحث التي تتركز بالاضاءات الآتية:-

• السمات الشكلية لبنية الخطاب في العمل النحتي :

الحجم الخط واللون والترتيب لتكوين المفردات الرئيسية والثانوية، الفضاءات الداخلية والخارجية في العمل النحتي ، السيادة لنظام التكوين، التكرارات للمفردات التكوينية ، المبالغة في الانظمة للاشكال، المناظرة والتقابل للوحدات الشكلية ، التراكيب والتكوينات في الوحدات الشكلية .

• عناصر التي تساعد في القراءة الدلالية للخطاب العمل النحتي :

الزمان والمكان للعمل النحتي ، سرد الاحداث في العمل النحتي ، التكوين وحركته ودلالاته ، انظمة الازياء لشخصيات المتضمنة في العمل النحتي ودلالاتها، تشريح الاشكال ، التداول الشكلي لملاحظات الاشكال والمفردات ودلالاتها ، الرموز .

4. منهج البحث

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي وطريقة الاستقراء والاستنتاج وتحليل المحتوى في مجال تحليل الأعمال الفنية واستخراج النتائج ومناقشتها.

5- تحليل عينة البحث :

اسم العمل النحتي : نصب الحرية

نحت بارز عمل من مادة البرونز على أرضية مصنوعة من المرمر يبلغ طولها 50م اما عرضها يبلغ 10م وبلغ ارتفاعها 15 م عن الارض

موقع وسنة العمل : بغداد (ساحة التحرير) , 1961



يتضمن النصب رؤى واهداف تم صياغتها وفق اسس تنظيمية مرتبطة بين عناصرها محاكية لواقع حديث يحمل في طياته رموز تعبر هي حلقة وصل بين الحديث والموروث ويمثل نصب الحرية رائعة اعمال الفنان جواد سليم الفنية وكمال عبقريته , لأنه خاطب انسانية الانسان . (عباس، 2001، ص 82)

يظهر البناء الشكلي للنصب يحمل الطابع التاريخي والتراثي بصيغة معاصرة باستخدام الاسلوب الذي استخدمه الفنان جواد سليم والتقنيات المعاصرة التي استمدّها من الحضارة الاشورية والسومرية مثل الثور , الهة الخصب وهي ليست نسخاً للواقع وانما هي اعادة لصياغته من اجل فهمه بصورة اكبر . فتمكن الفنان من توحيد لغة التخاطب الفكري ما بينه وبين المتلقي للعمل الفني (ديوي , 1963, ص 281)

يمكن قراءة الخطاب البصري للنصب انه يحكي عن قصة النضال لشعبنا العراقي من اجل الحرية وفي سبيل تغيير البنى الاجتماعية والسياسية

, من خلال الاشكال البشرية وستتناول الباحثة بنية الخطابية للنصب الحرة للوحدات النصب من جهة اليمنى الى الجهة اليسرى بالتفصيل :

1- **الحصان:** ترى الباحثة ان الحصان في العمل النحتي يعبر عن مضمون فكري يخاطب المتلقي حيث استخدمه الفنان رمز للأصالة والفحولة والقوة العربية وكان تكوينه الشكلي الى النحت الاشوري. وأشار (جبرا, 1974) ان المحور الذي شكل من ذراع اليسار للشخص المتظاهر ويده اليمنى لكبح جماح الفرس ويمسكون به ثلاث رجال بقوة ضاربة يسحبونه نحو الجهة اليسرى اعتبرها بداية عارمة للنصب فكانت استدارة عنق الحصان الطويلة ورأسه الشامخ فكان رمزا للصمود والشموخ . (جبرا, 1974, ص5)

2- **رواد الثورات:** استمرارية الحركة اتجاه مركز نصب الحرية من خلال ابناء الوطن المتمثلين باشكال النساء والرجال الذين رفعوا للافتات عالية ابتداء ويذكر (جبرا, ص 6) ان الفنان رمز الى تمرد الشعب على الطغيان في العصور السابقة وكذلك في ثورات وانتفاضات العراق (جبرا ,مصدر سابق ,ص6)

دلت الألوان على ايحائية الرمزية . حيث استخدم النحات التباين الشكلي واللوني بين الارضية بيضاء اللون والسطوح الخضراء الداكنة للاشكال .

3- **الطفل :** استخدم النحات بنية الطفل في العمل النحتي رمزا للأمل والمستقبل حيث اشار (جبرا ,1974)الطفل قد رفع يده البرئتين مثل الذي يبارك الجهد للإنسان في محاولته من اجل خلق مستقبل تسوده الحرية والعدل .

(جبرا ,مصدر سابق ,ص6)

4- السيد المسيح : ويرمز السيد المسيح الى الميلاد والحياة الجديدة بمايمثله

الميلاد من حب انساني وبراءة وتضحية , ان الميلاد لا يتم الا في خضم

العنف (جبرا , مصدر سابق , ص 5)

5- المرأة : في البنية للخطاب الفني المتجسد ب (المرأة) داخل العمل هو

تأكيد النحات على دور المرأة العراقية وتمرداها في كل الأنتفاضات , حيث

جسد المرأة من خلال العادات الشعبية المعروفة في العراق , فأن وقع امر

ما وغضبت المرأة او بكيت رفعت في يدها عبائتها والقت بها الى اعلى

جسمها في رثاء وصياح وهي تمثل الغضب والفجيعة

(جبرا,مصدر سابق , ص 7)

6- الشهيد: اما بنية الفنية للخطاب المتمثلة بشكل الشهيد داخل العمل النحتي

عبر النحات عن الصراع والموت في البلد ورفعها للماساة التي عانى منها

كل بلد في العالم في صراعه ضد العبودية والظلم من اجل حريته , وخير

الانسان في استشهاده بمايحملة من تضحية (جبرا,مصدر سابق , ص 8)

7- الام وطفلها: شكل الام وطفلها داخل العمل النحتي تحمل دلالات ومضمون

خطابي يعبر عن أعز العلاقات الإنسانية في الحياة

حيث أشار (جبرا,مصدر سابق , ص8): أن النحات صور لنا من خلال

هذا الشكل حنو الام على طفلها حنو الطبيعة على الحياة وان الحركة

الدائرية المحيطة بالأم تعبير عن الحياة الجديدة وكيفية احاطته بالسور

المنيع والحركة تحتوي على الديمومة المفعمة بالعزيمة والحب

8- المفكر السجين : يضمن شكل المفكر السجين خطابين متداخلين للعمل

النحتي وهما :

الأول: شكل المفكر الذي قيد خلف قضبان السجن , وقد انطلقت يده اليمنى فوق القضبان ان الفكر لا يمكن تقيده , فمهما تقيده لابد ان تثبق عنه المثل العليا التي تحرك الضمير وتسمو بالارادة وتنتهي بالثورة على الظلم (جبرا, مصدر سابق , ص8).

الثاني: مساندة الشعب للمفكر السجين : هنا جسد النحات خطاب العمل الفني في صورة رائعة للشعب في مساندته للمفكر من خلال استعانة بالجندي الذي هو يمثل كيان الشعب وهو يحطم القضبان ويحرر المفكر محقق بذلك الحرية لهم , ان النحات استخدام القضبان في بنية خطابه لعمله النحتي شكلاً رمزياً الى السجن المحيط بالمفكر

ويذكر (جبرا, مصدر سابق , ص8) ان التشكيل المسطح الذي كونه السجينين في الاستطالة الطويلة لهما من اعلى النصب الى اسفله وفتحتهما الانزع , قد شكلت فضاءً مفتوحاً بين أعلى القضبان , وفكر الفنان جواد سليم في هذا الجزء من عمله النحتي أن السجين السياسي هو رمزاً للمعاني الإنسانية الرحبة .

9- الجندي: تميزت هيئة الجندي المنبثقة عن كيان الشعب من خلال قفزته

الجبارة في تحطيم قضبان السجن وتوتر عضلاته ويده الحاملة للغدرة تشد من أزرها يد الشعب , وكان فوقه قرص للشمس عبر النحات من خلاله عن النهار والوضوح بعد الظلام الذي ساد وهذا نجده في الاعمال النحتية لحضارة وداي الرافدين القديمة التي لازالت رمز الشرائع والعدل للعالم ومن

هنا كان الخطاب للعمل الفني في هذا الجزء اشرفت شمس الثورة بقيادة جنودها الشجعان .

10-الحرية: استخدم النحات في بنية خطابه في العمل النحتي للحرية امرأة تحمل في يدها مشعلاً كرمز للحرية , والشكل مشحون بفرحة تكاد تخلق في الاجواء كان الجزء الوسط في النصب (جبرا، مصدر سابق , ص9)

وتشكلت مثلثات المتشكلة من خطوط هذه المرأة انتشرت فوق سطح أرضية النصب بمسافة محددة عنها وعدم التصق بالأرضية زاد من حدة فضائاتها وبيان حجومها للمشاهد النصب .

11-السلام: حل السلام وحقت الثورة الحرية لشعبها وانتهى العنف الى استقرار الذي هو حلم كل أنسان على الأرض جسد الفنان السلام من خلال تحول الضفائر إلى أغصان أشجار والوجوه العبوسة والحزينة إلى وجه واحد صبح وتدلّت الضفائر الى هلالين ويرفرف الثوب على الجسم ترفرف مياه الأنهر الشجية

(جبرا، مصدر سابق , ص9)

12-دجلة والفرات: عبر الفنان عن بنية خطابه الفني المتمثلة ب (دجلة والفرات وفروعه) في عمله النحتي بشكل نساء العراقيات احدهم صورها فارعة كالنخيل الذي انتشر سعفه حول رأسها وهي تمثل دجلة الكلمة عراقية التي معناها النخيل.

المرأة الثانية هي امرأة حبلى بوافر العصور القديمة فهي مثل الخصب والسنابل التي تحملها وتمثل الفرات وهي الكلمة عراقية التي

معناها الخصب و الثالثة هي الصبية التي تحمل على رأسها خيرات الأرض وتمثل روافد دجلة والفرات

(جبرا، مصدر سابق ، ص 11)

13-الزراعة : عبر الفنان عن الزراعة في بنية عمله النحتي بشكل فلاحان المستندان للمسحاة ، رمز من خلال الفلاحان الى تكاتف العرب والأكراد يمثلون الثقة بتراب الوطن واقفان متماسكان وعمد الى جعل رأس أحدهما على النمط الاشوري اشارة للتسلسل الحضاري للعراق واكد هذه المرة على الايادي القوية الصلبة التي تفلح وتعمل وتنتج وأصابها التي تتماسك حبا وتاخيا

14-الثور : ان الثور يعتبر رموز الحضارة في بلاد وداي الرافدين ، التي ترمز الى القوة والفحولة والخصب من خلال ابراز العضلات والجوانب التشريحية لجسم الثور ، عبر النحات من خلال بنية الثور عن قوة الثروة التي يتمتع بها العراق.

(جبرا،مصدر سابق ، ص 12)

15- الصناعة : استخدم النحات في بنية خطابه النحتي المتجسد في الصناعة بشكل العامل ، حيث جعله رمزاً للصناعة. وقفة العامل وقفة اباء وشوخ وبهذه الوقفة المتقائلة بالمستقبل تدرك ملحمة الحرية

(جبرا، مصدر سابق ، ص 13)

وعند الانتهاء من تحليل بنية الخطاب الفني لرموز للنصب الحرية , نرى تحققت الحرية واشرقت شمسها من خلال جهود ابناء الشعب العراقي وتكاتفهم في العمل لبناء الوطن وتحقيق العدالة والمساواة

الفصل الرابع :

الاستنتاجات :

على ضوء ماتم بحثه من مناقشة وتحليل العينة (نصب الحرية) توصلت الباحثة الى استنتاجات الآتية :-

1. لعب الفنان دوراً من خلال تمكنه واسلوبيته في صياغة بنية الخطاب الفني للنصب من خلال الاشكال وقد استمد مقومات فكرية من الفكر الرافديني الذي ساهم في اىصال الخطاب .
2. استعارة الاشكال في النصب ساهمت بجعل كل شيء محسوس حتى في (الاشكال المركبة) الاسطورية كا . لذلك يعتبر نصب الحرية بمثابة مصدر مهم لمعرفة وفهم خطاب هذه الفترة زمنية .
3. التأويل الشكلي لتمثيل الاشكال البشرية والحيوانية في نصب الحرية ، مثلت الاشكال في البنية للخطاب النحتي وز في ظاهرة التشابه، فقد ظهرت الاشكال بأوضاع اصطلاحية ، لأن (الفنان) وظف الاشكال بأحسن اوضاعها تعبيراً وليس كما يراها في خصوصيتها الطبيعية .
4. الكثير من الافكار التي حملها الخطاب الفني للنصب الحرية اكدت على ان طبيعة الصراع والموت والحرية والتخلص من الظلم والعبودية والمحافظة على خيرات الوطن من ثروات مائية وحيوانية وزراعية

وصناعية وهذا لا يتم الا من خلال التوضحية ومساندة ابناء الشعب وتحقيق العدالة والمساواة والحرية والمحبة والاخاء .

5. تبني الصورة الذهنية المركبة للخطاب الفني من خلال توجهات الوعي والفكر وذلك بالموازنة بين الضغوط الحياتية التي تخلفها الأشكال للصراعات الاقتصادية والاجتماعية .

التوصيات:-

1. دراسة الاعمال النحتية للفنانين العراقيين وماتحمله في طياتها من خطاب فني وبصري باعتبارها رسائل بصرية للمتلقي .
2. دراسة الأنظمة العلانقية للتكوين الشكلي والتقنيات الحديثة ومدى وارتباطاتها بوظائف الخطاب الفني في الحضارات القديمة .
3. دعوة المختصين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة من الافادة من نتائج هذا البحث ، ودراسة بنية الخطاب الفني ، دراسة متعلقة .

المقترحات :

تقترح الباحثة القيام بدراسات مقارنة لدراسة البحث الحالي وهي :

1. بنية الخطاب الجمالي في الفنون التشكيلية العراقية .
2. بنية الخطاب الفني وعلاقته باستعارة الاشكال في الرسوم الفنان جواد سليم .

المصادر العربية

1. بكري خليل ، الايديولوجيا والمعرفة ، ط1 ، دار الشروق ، الاردن ، 2002 ، ص362 .
2. جبرا ، جبرا ابراهيم ، جواد سليم ونصب الحرية ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، 1974
3. سعيد يقطين انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، 1988.ص4.
4. سمير شريف استيتية اللغة وسيكولوجية الخطاب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الاردن ، 2002.ص13.
5. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني الثقافي في الفنون والآداب ، الكويت ، 1992، ص14.
6. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، ط3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 ، ص293.
7. عباس، نصيف الفن خ، مراجعة زكي نجيب ، القاهرة، 1963
8. فوكو ، ميشيل ، نظام الخطاب ، ترجمة محمد سبيلا ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1970 ، ص14
9. فوكو ، ميشيل ، نظام الخطاب ، ترجمة محمد سبيلا ، دارالتنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1970 .
10. الكبيسي ، محمد علي ، محيتال فوكو تكنولوجيا الخطاب ، دار سيراس للنشر ، تونس، 1993 .

11. محمد الماكري ، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 ، ص 18 ، 12 .
12. محمد عناني ، المصطلحات الادبية الحديثة (دراسة ومعجم انكليزي عربي) ، ط 1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1960 ، ص 104 .
13. مكدونيل ، ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب ، ترجمة عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، 2001 ، ص 9 .
14. ميجان ، الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت.

المصادر الأجنبية

1. Henry Frankfort. Arrest and Movement. Harvard University Press ,1968, P.71.
- 2 . sholes, Robert, Textual power. Yale University press, 1985 , P.34, 44.
3. Julia kristeva: le langage, l'inconnu, l'initiation, linguistique, Ed duseuill, coll points. 1951. Celivea etepublie une premiere fois dans la coll le poin dela question aus editions scpp en 1969, P. 118.

البُنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية/ الصابئة المندائية في العراق نموذجاً

د. أنمار علي حسين العمار

للمشاركة في المؤتمر العلمي الدولي الثالث لكلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

2025

ملخص البحث

تناولت الدراسة في الفصل الأول مشكلة البحث التي سلطت الضوء على فهم بنية عنصر اللحن في موسيقى تراتيل الصابئة المندائية ، من خلال صياغة عنوان البحث (البُنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية، الصابئة المندائية في العراق نموذجاً) ومن ثم أهمية البحث ، وتعريف المصطلحات .

وجاء الفصل الثاني (الإطار النظري) بتعريف مفهوم البنية، الفنية، البنية في الموسيقى، بُنية اللحن والإيقاع في موسيقى الشعوب، نبذة تاريخية عن الإنشاد في حضارة وادي الرافدين، وتطرقنا إلى واقع موسيقى الإنشاد الديني عند الأديان التوحيدية في العراق ، ومن ثم واقع عنصر اللحن في موسيقى طقوس ديانة الصابئة المندائيين في العراق .

إما الفصل الثالث تناول مجتمع البحث الكلي الذي بلغ 4 عينات ،وعينة البحث ، الذي بلغت عينتان بواقع 50%، من أصل المجتمع الكلي للبحث.

وفي الفصل الرابع قام الباحث بتحليل عينات البحث ومن ثم الركون الى النتائج والتوصيات، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع .

Abstract

The study dealt in the first chapter with the research problem, which shed light on understanding the structure of the elements of melody in the music of the Mandaean hymns, through the formulation of the research title

(The melodic structure of the music of the hymns of the monotheistic religions, the Sabian–Mandaean in Iraq as a model)

Hence the importance of research, and the definition of terms

The second chapter (theoretical framework) came to define the concept of structure, artistry, structure in music, the structure of melody and rhythm in the music of peoples, a brief history of chanting in the civilization of Mesopotamia, the structure of religious chanting in contemporary Iraq, up to the forms of musical sentences in the musical construction, and we touched on the reality of religious chanting music when monotheistic religions in Iraq, and then the reality of the melody element in the music of the rituals of the Sabean Mandaean religion in Iraq.

The third chapter dealt with the total research community, which amounted to 4 samples, and the research sample, which amounted to two samples by 50%, out of the total research community.

In the fourth chapter, the researcher analyzed the research samples and then relied on the results and recommendations, and then the list **of sources and** references.

الفصل الاول

1- مشكلة البحث

تكمن الغاية من اختيارنا لموضوع البحث للكشف عن البنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية / الصابئة المندائية في العراق نموذجاً ضمن الممارسات الدينية في بغداد، للحقبة الزمنية التي تمتد من 2023- 2025 لما تتميز به من عناصر موسيقية إنشادية على حد سواء، مما خلق لنا شعوراً ورغبةً في استكشاف البنية اللحنية ، كونها تمثل جزءاً من ثقافتنا وتراثنا الموسيقي الديني المعاصر .

لذا ارتأينا أن نتتبع الأهداف التي سننتظر لها البحث على وفق منهجية البحث العلمي من خلال جمع البيانات وعينة الدراسة فضلاً عن المادة العلمية والفنية من مظانها الأصلية ، مع دراسة العلائق التي تربط ظاهرة الإنشاد الديني بالواقع الاجتماعي الثقافي ، وربط ذلك كله بالبنية اللحنية موسيقياً من خلال :-

- تحليل الأشكال الفنية التي اتخذتها موسيقى تراتيل الصابئة المندائيين خاضعة للدراسة والوقوف على مرجعياتها الثقافية والاجتماعية .
- التعرف على الشكل البنائي لموسيقى تراتيل الصابئة المندائيين .

2- أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة من خلال :

- تمثل الدراسة نقطة التقاء فيما بين الدراسات الانثروبولوجية والدراسات في مجال الفنون والموسيقى بشكل خاص، أي علاقة الفن بالمجتمع .

وحددنا حدود البحث من خلال :

- سبق وان اشرنا أن البحث سيقوم وفق محددات منهجية (ز . مكانية) حيث أرتبط موضوعها بالحقبة الزمنية التي حددناها، والمكان في بيئة بغداد .
- أما عن سبب اختيارنا بغداد عن سواها كحدٍ مكاني ، وهي أن بغداد ، كانت ولا تزال حاضرة الأمة ، بفنها وعبق تاريخها ، ولاسيما في الجانب الفني والأدبي، مع احتضانها للتيارات الفكرية ومعظم الأديان السماوية والتوحيدية

3- تعريف المصطلحات

- البنية

لقد واجه المصطلح مجموعة من الاختلافات الناجمة عن ظهورها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك لذا فقد عرّف العالم اللغوي (دي سوسير) البنية بقوله : "هي التي لا يمكن تعريفها إلا بالرجوع إليها بوصفها بناء أو نظاماً، أي نرجع إلى علاقتها بالادل والمدلول بدلاً من علاقاتها الخارجية كسياق اجتماعي ثقافي وتاريخي، وعلى الرغم من هذا كله فإنه لم يستخدم كلمة بنية وإنما استخدم كلمة نسق أو نظام" (زكريا ، 1999، ص47).

التعريف الإجرائي للباحث : أن البنية قاعدة البناء للإمكانات التوليفية بين العناصر التي بواسطتها يتم تصنيف وتحديد الطرائق وإخضاع العناصر داخلها ليعطيها الشكل الكامل، كذلك يمكن اعتبارها آلية لتنظيم وترتيب المفردات والعناصر للعلاقات المشتركة في بناء الشكل العام لأي عمل فني.

- **الحن:** - "لحن من الأصوات ما صيغ منها ووضع على توقيع ونغم معلوم ، وصناعة الألحان: هي الموسيقى" (معلوف ، 1986، ص71)

الصابئة المندائيين للصابئة المندائيين لغة خاصة بهم تسمى اللغة المندائية واللغة المندائية يرجعها أو يصنفها علماء اللغة بأنها لهجة آرامية شرقية". ويقصد بالشرقية بأنها في الأصل من وادي الرافدين" (سعدون ، 2007، ص11)

"واللغة المندائية هي من اللهجات الآرامية التي بقت محافظة على أصولها وقواعدها ومعاني كلماتها" (المدني ، 2009، ص 339) .

" كونها أصبحت لغة دينية مقدسة أولاً، وكونها مغلقة ثانياً ففي العالم كله لم يبق من ينطق بتلك اللهجات سوى أعداد قليلة من مندائيو العراق ومندائيو إيران" (الماجدي ، 2010، ص345).

الفصل الثاني الإطار النظري

1- البنية الفنية

يعد مجال الفن من أكثر المجالات عرضةً للتحويلات الابتكارية والإبداعية، وذلك بفعل تحرر الفن من سلطة التبعات التي تفرضها قوانين الطبيعة الفيزيائية، فالتحرر الكامل من كل القوى الضاغطة، بغية تأسيس مسارات نسقية ثابتة لا تتغير، تؤدي إلى تكرارات وتناضخات ليس فيها إلا ما يحمله المنجز كنموذج فني، مما يجعل الإنجاز الفني يتوقف عند حدود الحرفة أو الصفة التي تدفع بالفنان نحو تقنين الإنتاج على الرغم من أهمية الصفة في تحويل المفاهيم العقلية الصورية إلى وقائع مدركة عياناً وتشغل حيزاً من خارطة التقنيات الفنية داخل المشهد البصري، لذا تعدّ البنية في مجال الفن جزءاً من مقومات البناء الفني التي اعتمدها الإنسان في تعبيراته الفنية من خلال اجتماع عدة عناصر للدلالة على "الموضوع والتعبير والمادة والشكل والحقيقة الفنية بالارتباط مع البنية المكانية التي تجسد المظهر الحسي وما بين البنية الزمانية التي تمثل الحركة الدلالية لتكون عملاً فنياً تنسجم مكوناته وعناصره" (حجازي، 2008، ص54).

لذلك أهتم فلاسفة علم الجمال بالفن لما له من تأثير على مفاصل حياة الإنسان، وانعكس هذا الجمال وتأثيراته النفسية على بُنية العمل الفني بما ينسجم في تعامله مع اللغة والأدب، بوصفها البنية الأساسية في المادة الفنية من حيث الشكل والمضمون، ولأسيما في الفنون التعبيرية من خلال الجانب الأدبي والثقافي والاجتماعي الذي أرتبط ارتباطاً وثيقاً مع المجتمع الذي يمارس عادات وتقاليد تدرج مع معطيات الفن بأشكاله كافة، بما فيها الفن الشعبي تحت طراز القولية الشعرية وأنماط الفنون التشكيلية وما يتضمنها من زخرفة وعمارة وغيرها من الفنون التعبيرية الأخرى كالموسيقى والغناء والإيقاع الحركي من خلال بُنية العناصر الفنية المشتركة في أي عمل موسيقي يهدف إلى كشف الخصائص الفنية لتلك البنية.

2- البنية الموسيقية

يتمحور مفهوم البنية الموسيقية ضمن التفكير الفلسفي الجمالي في فن الموسيقى ومحاولة التوصل الى دلالاتها وأسرارها الجمالية، وما بين تحديد عناصر وخصائص تلك البنية والتعرف على ماهيتها، وأثرها على المتلقي، هذه الصورة المرسومة جمالياً، والمتداخلة مع حاجات الإنسان المادية، والجسدية مرتبطة بالوعي الفني و بصورة تعكس خلق عمل فني يوازي عملية الإدراك الحسي لديه.

وفي الإطار نفسه لا شك أن هناك قصوراً في دراسة العلاقات الدلالية بين عناصر البنية الموسيقية وارتباطها بالأنماط الثقافية للبنية الاجتماعية التي أنتج وقدم فيها العمل الفني وتأثير كل منهما على الآخر خلال مدة زمنية بعينها، والتي من شأنها تحديد نوع العلاقة الدالة بين عناصر الموسيقى ومقاطع النص الشعري في فترة زمنية محددة، وتحديد نوع العلاقة بين إنشاد وتلحين صيغة موسيقية بعينها و أنماط الثقافة في المجتمع الذي أنتجه، لأن شكل البنية الموسيقية يتغير من فترة زمنية إلى أخرى طبقاً لمعطيات كل عصر، واللغة على الضد من الموسيقى تعجز عن التعبير عن معاني كثيرة تدور في خاطر المتكلم، غير أن الموسيقى لها القدرة على التعبير عن ذلك، وباستحالة ترجمة هذه الخواطر إلى كلمات.

يوضح هذا الإطار الفاعلية الحقيقية التي ينبغي أن تتحرك بها الموسيقى في إنشاء لغة تعبيرية مفهومة ويمكن تلقيها بسهولة إذن فالموسيقى بوصفها لغة تعد أكثر تحراً على المستويين البنائي و"السيمائي" (ياسمين ، 2016، ص92)

إذ نلاحظ ضمن هذه المفارقة أن الموسيقى تنمو وتتشكل على تخوم اللغة وحافاتهما، وفي أشد مناطقها تجرداً حيث أنها تبدأ حين تنتهي اللغة وتضطلع بما تعجز عن تشكيلا أو معاينته مما يعني أن الموسيقى عالم قائم بذاته على الرغم من تكوينها البنيوي بكونها ظاهرة صوتية، فإنها مرتبطة بصورة ذهنية محدودة أو بلغة الترميز كما يحصل مع اللغة، ذلك أن تواصلها مع العالم وبث مدلولاتها يتم بطريقة الإيحاء ومخاطبة الشعور والعقل مباشرة، ودونما واسطة، ومن الملاحظ أن الموسيقى العربية المعاصرة رهينة سياقاتها الاجتماعية، فقد وقعت أسيرة القوائد والحركات

والاستعراضات والإحياءات الحسية المباشرة بل لا تكاد تخلو موسيقى معاصرة من هذه المشتركات على مستوى التكوين والخطاب.

أن ارتباط هذه العناصر بالموسيقى أصبح جزءاً من البنية الموسيقية، غير أن الدراسات الموسيقية غالباً ما تعزل هذه العناصر وتستبعدا عند التحليل وتفكيك البنى الأساسية وتقتصر على البنية الموسيقية مشيرة على وظائفها داخل التشكيل الموسيقي، لاعتمادها على أسس بنائية من خلال:

1 - المستوى الصوتي حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع .

2- المستوى البنائي وتدرس فيه الوحدات والجمال الموسيقية ووظيفتها في التكوين الأدائي .

ومن خلال تلك المستويات التي تدرس المستوى الصوتي والأخرى التي تدرس المستوى الصّرفي فنحن نعلم أن هناك تفاوتاً ملحوظاً في العقل الموسيقي أو ما يسمى بالأذن الموسيقية بين شخص وآخر وعليه يمكننا تقادي هذه الثغرة بوضع متخصص موسيقي يعقّب بتذوقه للموسيقى الباطنية الناتجة من جناس الألفاظ فهذه النقطة لها تأثير مباشر على المتلقي في الجانب النفسي كما هو ملاحظ في الأسلوب القرآني وما تحدثه الآيات في نفس القارئ في مختلف الإرشادات والمواعظ والوعد والوعيد .

أما المستوى الصّرفي فقد انشقت منه آراء منها ما تقول بتجديد المشتقات ولو على حساب الميزان الصّرفي في نحت مصادر جديدة ليس لها جذور في اللغة بداعي الحداثة والخروج عن العرف الأدبي ولا نرى في ذلك حجة كما سنتطرق لحل بعض المشاكل، وآخرون يقولون بجمع المعنى المتضاد في مفردة واحدة كما في (لحن وتلحين من لحنَ ولحنَ) فقد استخدمت هذه المفردة إشارة إلى من خرج عن موسيقى الحركات النحوية في رفع منصوب أو جر مرفوع أو نصب مجرور وكذلك لمن خرج عن ميزان الصّرف، أي أنها الخروج السلبي عن قوانين اللغة ونفس المفردة تطلق على من رفع المستوى الصوتي في الشعر أي جمّل القراءة عن طريق الموسيقى، ونتبين من ذلك أن التركيبة البنائية للقوالب الموسيقية ومضامينها اللحنية والإيقاعية ومختلف الانساق

المكونة لها تضمن مجالا من الحرية والإضافة الشخصية والآنية في التفاعل مع العناصر الموسيقية الموروثة، ومن خلال مساهمة الخيارات التعبيرية ومختلف آليات الإدلاء الموسيقي وارتباطه بالمادة الموسيقية والذي أسهم هذا الارتباط، في رسم ملامح حقل دلالي موسيقي داخلي مخصوص قديم في وجوده وجديد في طرحه، فإن ذلك لم يخل من إشكاليات تمحورت حول ما آلت إليه هوية الخطاب الموسيقي ومبدعه على حد سواء، وهو أمر يتطلب من الباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية تعميق النظر في هذه المسألة.

وفي هذا الإطار للموسيقى والإنشاد العربي خصائص متعددة التكوين في أشكالها وعناصرها الموسيقية من حيث اللحن والإيقاع والأداء وهذا جاء نتيجة تعدد الثقافات العربية والإمكانات الفنية المتنوعة، " أن بُنية اللحن في منظور الفلاسفة العرب لها تأثير على النفوس لارتباطها بالحالات النفسية وفق معايير معينة جاءت مجتمعة وما ينسجم مع فكرة التلحين المحدد في جمع النغمة المفروضة حسب ترتيب مقبول وبإيقاع متفق مع انتقال تلك النغمة بشكل مرتب يتناسب مع بُنية اللحن " (زكريا ، 1984، ص 15)

بينما نجد في الموسيقى الأوروبية عنصراً توافقياً رابعاً، مما أسهم في إعطاء الموسيقى الغربية طابعاً مغايراً من خلال "تعدد الخطوط وصيغها اللحنية وطريقة تدوينها مما ساعد على ظهور أشكال وصيغ جديدة تميزت بتعدد الأصوات اللحنية الأفقية والعمودية من حيث الهارموني الذي شكل أبرز العناصر البارزة فيها"(الرجب ، 1985، ص9)

لذلك ظهر مفهوم خاص في الموسيقى العالمية من خلال بُنية الألحان وتكوين أجزائها النغمية وتراكيبها السلمية في المؤلفات الموسيقية الاوركستراالية .

من حيث يقوم الفاعلون الاجتماعيون بنسخ النص فينشئون العلاقات بين عناصر النصوص لكن القيود البنائية تحدد من هذه السيورة، ولو تأملنا في الآثار الموسيقية لتبين لنا إنها تشترك في عنصرين محددين، القالب (الشكل) أو البنية الهيكلية والمادة الموسيقية إذ كانت الإشكال تمثل وعاءً يحتضن كافة الأعمال الموسيقية غنائية كانت

أو لحنية لأن المادة الموسيقية تمثل محتويات ذلك الوعاء" (الزواري، 2014، ص 16)

نستخلص من ذلك أن لتطور النسيج الموسيقي الأثر الكبير في الابتكار والتجديد الحاصل في بنية الأشكال الموسيقية، لأن الأثر الموسيقي التعبيري يبرز في تلك الأشكال من خلال بنيتها الهيكلية .

3- بنية اللحن والإيقاع في موسيقى الشعوب

يمثل الفن بشتى أنواعه مرآة ثقافية واجتماعية تعكس اتجاهات الشعوب الفكرية وميولها الوجدانية العميقة التأثير بمعانيها، ولاسيما الفن الموسيقي على وجه الخصوص في كل عصر من خلال ارتباطه بعنصري اللحن والإيقاع اللذان يعكسان الطابع الصوتي لأي عمل موسيقي في المجتمع من خلال اللهجة والألحان التي تحدد هوية كل منطقة جغرافية، ومن بين أنواع الموسيقى المختلفة، ثمة نوع، لم يحظ بالمعرفة الكافية في عالمنا العربي، وهو مصطلح "موسيقى الشعوب" أو "الأنثوموزيكولوجي" الذي يعد علماً، ولوناً موسيقياً له جمهوره، الذي يرتبط بالتاريخ، من خلال ممارسة ثقافية اجتماعية لها علاقة بعلم الاجتماع، وهذا العلم يعتبر منطقة التقاطع بين علم الاجتماع والتاريخ والموسيقى.

وفي الصدد ذاته كانت الاهتمامات المبكرة في تاريخ الإنسان بعنصري اللحن والإيقاع متعلقة بأساليب التفاعل الاجتماعي، سواء كان التفاعل لفظياً أو غير لفظي، إذ ترتبط اللغة بشكل وثيق بالحن، لأن اللحن في الموسيقى كالجمل المفيدة في اللغة، وكلاهما يتكون من مجموعة من المفردات المتعلقة بعضها ببعض، بحيث تنتهي في حالة اللغة إلى معنى مفهوم، وفي حالة الموسيقى إلى تعبير ذي تأثير، باعتبار أن الكلمات هي مفردات اللغة والنغمات هي مفردات الموسيقى . وبالصد ذاته يعدُّ عنصر اللحن أحد عناصر الموسيقى الأساسية كونه يمثل الوحدة العضوية للتركيب الموسيقي وهو الكثافة في الأصوات بمعنى كثرتها أو قلتها ووضعيتها الجماعية الصوتية من حيث "علو الصوت وتوسطه وانخفاضه وكذا اتجاهات الحركة إذا كانت إلى أعلى أو إلى أسفل، والبقعة الزمنية، وقوة الأصوات، ولون الصوت ونغماته وخصائص دقيقة تمثل نظام

الترتيب والتنسيق في العمل الموسيقي الذي يدفع بالعمل إلى التصنيف الموسيقي الملائم.

4- موسيقى الإنشاد الديني في حضارة وادي الرافدين

الإنشاد الديني نشاط أنساني طبيعي يمارسه البشر كافة في كل المجتمعات والعصور ، لأنه يمثل الجهد البشري المركز للتعبير عن عواطف الإنسان ومقاصده التي رافقت الإنسان منذ اعتناقه العقائد الدينية على اختلاف أنواعها، سواء كانت وثنية أم إلهية جاء بها أحد الأنبياء. إذ "إن الاعتقاد بتأثير الأناشيد السحرية رافق الإنسان في أحط عصوره وأرقاها.

لذا يُعدُّ الإنشاد الديني إرثاً حضارياً ينتقل من جيل إلى جيل وهو تسجيل لتاريخ الشعوب، حيثُ يتميز العراق بتعدد قومياته وأديانه ومذاهبه، وتنوعه الجغرافي والثقافي، فقد تنوعت خصائصه الموسيقية وطرق أدائها، وفي السياق ذاته تعتبر البنية اللحنية والإيقاعية في حضارة العراق القديم، "عنصراً أساسياً مهماً يقف إلى جانب العنصر اللغوي والحركي في مختلف الطقوس والشعائر المقامة في المعابد والاحتفالات الرسمية والأعياد والمناسبات الحياتية الأخرى، أما ما يخص الأداء الغنائي في العراق القديم فكان يعتمد على إمكانات الطاقة الصوتية للإنسان المؤدي أو المؤدين على حد سواء الديني والدنيوي المفرح أو الحزين المرتبط بالحركات التعبيرية الراقصة، وكان للموسيقى دورها في العبادة فوضع العراقيون دليلاً أو جدولاً زمنياً لبيان نوع التراتيل والأغاني التي تؤدي وذكر أي وقت تقدم فيه كل ترتيلة وأغنية " (الصواف، 1977، ص37)

وفي السياق ذاته يُعد فن الغناء بالنسبة للإنسان في حضارات وادي الرافدين، من وسائل التعبير المتقدمة عن الانفعالات النفسية في شتى مظاهرها لأنه لون من ألوان التعبير الإنساني مستخدماً الألفاظ والجمل التي تعبر عن الأفكار ومما لاشك فيه أثبتت النصوص المسمارية أن مؤدي الفن الموسيقي والمغنين في العراق القديم كانوا ينقسمون إلى قسمين، يعرفان في اللغة السومرية "كالا" Kala، "نار" Nar وفي الأكديّة "

كالو" وكانت تنقسم إلى ثلاثة أصناف "كالا ماخ"، (كالا Mak _ Gala) ، "كالا تور" Tur Gala، وكل صنف كان يؤدي وظيفة معينة، وفي القسم الثاني يعرف باللغة السومرية بكلمة (نار) وفي الأكديّة بكلمة ناروا وكانت تنقسم أيضا الى ثلاثة أصناف نار كال ، نار ، نار تور" (رشيد ، 1988، ص45)

لقد شكلت الحياة الموسيقية في العراق القديم جانباً مهماً في مجالات الترفيه والترويح عن النفس وباتت الأناشيد و"التراتيل" تعبر بأشكالها الدينية والدينيوية عن حياة الفرد والجماعة، التي تم التعرف عليها من خلال "النصوص المسمارية للتراث الغنائي القديم التي كانت تضم الأغاني والتراتيل في مدح الآلهة والملوك، والمناحات والمراثي الغنائية" (فريد ، 1990، ص48)

لذلك أخذ الإنسان البدائي كل المواد الخام الملائمة التي قدمتها له الطبيعة، وحولها إلى أدوات مولدة للصوت بصورة أو بأخرى من خلال استعمال " الآلات التي توصل إليها الإنسان التي تخدم أغراضاً سحرية عقيدية أكثر منها موسيقية والآلات الموسيقية بما هي أشياء أو مصادر للصوت تمثل العالم الغيبي للشمس و القمر، وتمثل مبدأ الذكورة والأنوثة المرتبط بكل خلق، كما تمثل الخصب والمطر والريح، وهي في يد الإنسان من أقوى طلاسمة التي يسخرها في طقوسه السحرية الحيوية ليحمي صحته وكيانه، وقد كان أمام الآلات الموسيقية البدائية طريق طويل جداً قبل أن تنمو من مرحلة الطلسم السحري المرعب إلى مرحلة الآلة الموسيقية التي يقضي بها الإنسان وقت فراغه ويدخل بها السرور على نفسه" (زاكس ، 1956، ص12)

وفي السياق ذاته لا يمكننا أن نصف تلك الآلات بأنها موسيقية، لأن كلمة موسيقى بمدلولها الحق في ذلك الزمان البعيد لا تنطبق إلا على الآلات الإيقاعية وحدها، إذ مهما يكن لها من مضمون سحري فإنها تسد حاجة الإنسان الفطرية إلى الحركة المنتظمة المسموعة، و ذلك مثل "الشخاشخ"، أو الطارقات بالقدم، أو الطبول، أما الآلات الوترية فقد ظلت متوقفة عند حالتها البدائية في شتى أنحاء العالم، من خلال

"ذلك أن الإنسان البدائي الذي لا يعنيه أن يطور نوعاً من الآلات القديرة على عزف الألحان، فالتعبير الميلودي بالنسبة له هو ميدان المغنين.

كما "عرف الأكاديون أيضاً عدداً من الآلات الموسيقية - كالألات الوترية والأبواق المعدنية والطبول، وكان آلة *sabitu* سبعة أوتار وكانوا يشترطون في جلد الطبول توافر شروط خاصة، كإقامة طقوس دينية، في حياتهم اليومية، وكانت آلات الصلاصل بشكل حدوة الحصان وتحتوي على قطع معدنية تحدث عند هزها أصواتاً مطربة. وكانت الأبواق المثقبة المستخدمة من قبل الجيش تصنع من الخشب وتغطي بوريقات ذهبية وتتألف من أقسام عدة متصلة ببعضها، فضلاً عن الطبول الكبيرة التي كانت خاصة بالمعابد" (بشير، 1972، ص82)

وفي الإطار نفسه تؤكد المصادر التاريخية في عهد الجوتيين عناية ببعض الآلات الموسيقية فقد

"اعتني بفن المزمارة، إذ كان يرافق أغاني قصائد على شرف (أنوا)، وتمثل بعض الأختام الاسطوانية مشاهد بعض الآلات الموسيقية ولا سيما الأبواق المصنوعة من قرون الثيران والمصورة على بعض أختام جوديا، وتجدر الإشارة إلى جزء من إناء عليه مشهد طبل سومري كبير يضرب عليه شخصان وهو يعود إلى عهد جوديا في متحف اللوفر، وفي عهود الكاشيين ظهرت نماذج آلات اللير أو العود المتميزة بساعدها الطويل، وقد عم استعمالها فيما بعد في الحياة غير الدينية، وعرف الآشوريون أيضاً عدداً من الآلات الموسيقية كالهارب واللير والعود والمزمارة المزدوج والطبول والصنوج والسلاسل وعرف العيلاميون فيما بعد آلة الهارب المستقيمة المتميزة بأوتارها الشاقولية، وعدّ ما توصلوا إليه ناتجا عما وصل إليه تطور الآلات الموسيقية على أيدي الآشوريين" (الشوك، 1996، ص86)

والجدير بالذكر، أغرم أبناء بلاد الرافدين بالموسيقى ومازالوا، لأنها كانت مظهراً أساسياً للمتعة والفن والجمال لديهم، وقد بينت المنحوتات الرافدينية الآلات الموسيقية المتنوعة التي كانت تُستعمل في بلاد الرافدين، وكانت "آلات الأوتار والتطليل والنفخ معروفة جيداً، وإن النوع الأول منها يحتوي قيثاراً رباعية، وكان يتم العزف بهذه الآلة أثناء

المشي كما كانت توجد قيثاره قابلة للحمل ذات سماعة مغطاة بالجلد، وكان التطبيل يتم على أنواع مختلفة من النقارات القابلة للحمل، إلى طبول ذات أبعاد واسعة، إضافة إلى وجود آلات النفخ تؤلف أنواع من نايات مفردة أو مزدوجة، وكذلك من دون مزامير" (رشيد ، 1988 ، ص113)



جدارية مسمارية تعود إلى العصر الآشوري تؤرخ طريقة العزف على آلة القيثاره المحمولة، والآلات الإيقاعية،

من كتاب رشيد (صبحي أنور) ، الموسيقى في العراق القديم

ونستخلص من ذلك أن انصهار الحضارة البابلية في وسط العراق مع الحضارة الآشورية في الشمال بالحضارة السومرية في الجنوب جاءت لتنبه الإنسان منذ أقدم العصور إلى أهمية الموسيقى وعلاقتها بالمجتمع بعد أن أبدعت هذه الحضارات فلسفات كثيرة ومن أهم هذه الفلسفات هي فلسفة الدين، وقد مرت مراحل طويلة وشاقة عبر آلاف السنين متدرجاً من الأصوات والصيحات ومهتدياً إلى وسائل أخرى مساعدة كآلات الطرق المختلفة مروراً من آلات النفخ من القرون والعظام المثقوبة ثم في حقبة متفاوتة جداً إلى الآلات الوترية وهو بذلك يجتاز في كل مرحلة درجة من درجات الاستقادة، حينما وصل الإنسان إلى المستوى الفني الذي بدأت فيه الحضارات والمدن القديمة تتركز وتستقر في بقاع مختلفة من العالم ثم ابتدأت تتكون بذلك الجماعات ثم القبائل ثم الشعوب ثم الأمم، بدأ يأخذ كل منهم مأخذه الخاص من تلك

الحضارة أو المدنية أسلوبه المعين والخاص في الحضارة والعمران وتعبيره الذاتي في شتى أفرع وأنواع الفنون المختلفة وفي صدرها الموسيقى والإنشاد الديني الذي يعتبر جزء من ألوان الفن الموسيقي في حضارات العراق المتعاقبة .

5- البنية الموسيقية عند الأديان السماوية والتوحيدية في العراق

لقد أفرزت الظروف والمتغيرات الاجتماعية والتاريخية والجغرافية طقوساً وشعائر دينية مختلفة التحمت طقوسها بالحياة اليومية، ولاسيما في مجال الفن الموسيقي إذ شكّل الإنشاد الديني رافداً من روافد الموسيقى الدينية المتوارثة في العراق لارتباطه بالطقوس والمناسبات الدينية، وبما أن تلك الطقوس والمناسبات

تختلف عند كل فئة دينية عن الأخرى ولاسيما في الديانات السماوية من خلال إلقاء ما جاء في كتب الأشعار والنصوص المنظومة في تقديس الخالق.

6- واقع موسيقى الإنشاد الديني عند ديانة الصابئة المندائيين في العراق

انتشر الصابئون تاريخاً في شتى مناطق ومدن وقرى الشرق القديم، وبصورة كبيرة كان انتشارهم على ضفاف أنهار الهلال الخصيب في العراق والشام والأردن وفلسطين، ووصل انتشارهم حتى وصل من الشمال إلى المناطق الجنوبية من هضبة الأناضول (تركيا)، ومن الشرق حتى مناطق الأهوار الواقعة غرب خراسان (إيران) ، ومن الغرب عاشوا في مصر القديمة، بلاد الفراعنة، ومن الجنوب حتى مملكة السبئيتين في اليمن. وفي السياق ذاته كما أنهم سكنوا بتجمعات كبيرة على طول المناطق المحاذية لضفاف دجلة والفرات والأردن والكارون، عاش الصابئون في مختلف مدن وقرى العراق القديم منذ بدء الحضارات على أرضه، حيث عاشوا في مدينة أوروك وسومر و أكد و بابل و الحضر و أشور، والبصرة والكوفة وغيرها من المدن، كما أن للصابئة لغة خاصة بهم تسمى اللغة المندائية لغة آدم، ويصنفها علماء اللغة بأنها لهجة آرامية شرقية ويقصد بالشرقية بأنها في الأصل من وادي الرافدين، وكما هو معروف أن "اللغة المندائية هي من اللهجات الآرامية التي بقيت محافظة على أصولها وقواعدها ومعاني كلماتها كونها أصبحت لغة دينية مقدسة أولاً، وكونها مغلق ثانياً ففي العالم كله لم يبق

من ينطق بتلك اللهجات سوى أعداد قليلة من مندائيي العراق وإيران) (الماجدي ، 2010، ص345)

وفيما يخص طريقة الإنشاد الديني عند الصابئة، تنقسم تراتيل الطقوس المندائية إلى تراتيل تنشد من شخص واحد (رجل الدين) وتراتيل جماعية الإنشاد وهي الصفة الغالبة، تنشد من قبل رجل الدين مهما كانت مرتبته الدينية يشاركه فيها الحاضرون . التراتيل التي تنشد من شخص رجل الدين في كافة المراسيم الدينية حسب كل مراسيم دينية له أسلوبه في الترتيل، والتراتيل التي تترتل من قبل الحاضرين بمشاركة رجل الدين، هي فقط في مراسيم الصباغة والزواج والدعاء ومراسم طعام الغفران والشهادة وأهم أنواع الإنشاد الديني عند الصابئة

المندائيين هي:

1- نياني الرهمي. 2- الرحمة". 3- مزامير التوبة " (الإديسي ، 2009، ص4)

وفي السياق ذاته انتقلت الألحان والكلمات المندائية القديمة من أفواه الأجداد إلى الأبناء والأحفاد بطريقة التقليد الحفظ الشفاهي حتى وصلت إلينا ولكنها غير مقيدة بضوابط تصونها من التغيير والتلف أو الزيادة والنقصان، ولأجل ذلك طرأ عليها بعض الاختلاف في عرضها لا في جوهرها، بل باختلاف اللهجات في المدن والقرى وقد أعاننا على حفظها بعض المخطوطات القديمة ولا زالت طريقة تحفيظ هذه التراتيل وانتقالها من جيل إلى آخر شفاهياً مستعملة إلى الوقت الحاضر كما كانوا يتعلمون التهجئة والقراءة والتحفيظ، حيث انتقلت إلينا هذه الألحان مرتبطة بالكلمة

نتبين من ما تقدم، أنَّ التحفيظ الشفاهي هو من سمات الموسيقى والغناء العربي القديم فقد اتبعت حضارات الشرق القديمة طرائق مختلفة في تحديد ملامح المسار اللحني والإيقاعي. ولعبت تلك الطرائق دوراً أساسياً في تذكير المؤدين بها، وكذلك الحفاظ عليها على مدى عصور متتالية، وبقيت هذه الأساليب الشرقية القديمة مدة طويلة من الزمن محاطة بالسرية والغموض والكثير من القدسية من قبل رجال الدين المختصين بها ، وفي هذا الإطار من التناول يمكن الإشارة إلى أديان الأقليات الأخرى في العراق

مثل الأيزيديين ممن تحتل الموسيقى والإنشاد الديني في أروقة معابدهم جزءاً كبيراً في طقوس العبادة تطورت خلاله الشعائر الدينية من حيث تطور جوانب الأداء فيها وتعدد الأدوار الملازمة لها.

الفصل الثالث إجراءات البحث

1. مجتمع البحث:

قام الباحث بإجراء مسح ميداني لمجتمع البحث الذي تألف من 4 تراتيل ولأجل حصر تلك التراتيل المتداولة وتحديداتها في حدود البحث الزمانية، أرتأى اختيار العينات الواضحة التسجيل بغية تحليلها موسيقياً والخروج بنتائج دقيقة تلائم متطلبات البحث .

2. عينة البحث:

اشتملت عينة البحث على (ترتيلتين) إذ بلغت نسبتها (50%) من مجموع المجتمع الأصلي ، وقد كان الاختيار لنماذج العينات قصدياً.

3. منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في إنجاز بحثه من خلال جمع المعلومات المتعلقة بعينات موسيقى تراتيل الصابئة المندائيين ثم دراستها وتحليلها.

4. أداة البحث : بعد الاطلاع على عدة أنظمة ومعايير بناء تحليلية ، قام الباحث ببناء معيار موسيقي يتلائم مع متطلبات بحثه من خلال كل من الفقرات الآتية :

- المدى اللحني
- المسار اللحني
- السلم الرئيس والأجناس اللحنية الأخرى
- النغمة المركزية
- الشكل (Form)
- الأبعاد الموسيقية

الفصل الرابع التحليل الموسيقي

العينة الأولى : بوثة مشبا زيوا: بوثة مشبا زيوا الكبيرة (بوثة الغفران) من الكتاب المقدس كنزا ربا (مبارك اسمه) اليمين كتابة الترميزا هيثم وترجمة الترميزا يوهانا.

بوثة مشبا زيو

A $\text{♩} = 100$ **B**

يـ لي شرري شيري شا يا نه با شذم نوقا فرم نوقا ومهرن واوري ب ياتي من هيا

6 **C**

هاي دم آنا لي دي شي تاي شبو شي لائق و شي لائق و بي هوي طاي ه لي شيق

11 **D**

لي وي نه طاي هيق شابيت مي ره نو بو ز ها د مت سي رت شا بر ن

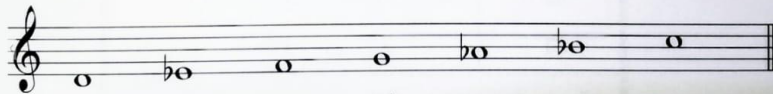
١. يشكل المدى اللحني للعينة سابعة صغيرة:-



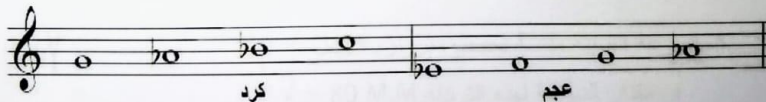
أوطاً نغمة d^1

أعلى نغمة c^1

٢. المسار اللحني للعينة وتظهر فيه ٧ نغمات مدونة صعوداً :-

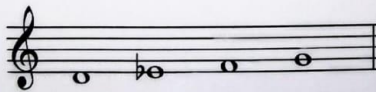


٣. السلم الرئيس : كرد على درجة g^1 :-



كرد

عجم



كرد

الأجناس الموسيقية :

جدول يوضح الأجناس الموسيقية في العينة مع نغمتي الإبتداء و الإنتهاء.

الجملة اللحنية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	نغمتا هيكل الجنس	نوع الهيكل	إسم الجنس
A	g^1	g^1	$g^1 - c^2$	رباعي	كرد
B	g^1	f^1	$g^1 - c^2$	رباعي	كرد
C	e^{b1}	e^{b1}	$e^{b1} - a^{b1}$	رباعي	عجم
			$g^1 - c^2$	رباعي	كرد
D	d^1	f^1	$d^1 - g^1$	رباعي	كرد

٤. النغمة المركزية:

الجملة اللحنية	النغمة المركزية
A	g^1
B	g^1
C	g^1
D	f^1

٥. الشكل Form :-

ظهر تسلسل الجمل اللحنية للعينة بالشكل التالي :

A-B-C -D

٦. إحصائية الأبعاد الموسيقية وأنواعها:

ظهرت الأبعاد الموسيقية في العينة كما في الجدول التالي:

الأبعاد الموسيقية	أونيسون	ثانية صغيرة	ثانية كبيرة	ثالثة صغيرة	ثالثة كبيرة
الأبعاد الصاعدة	٢٠	٤	١٣	٥	٣
الأبعاد الهابطة		٧	٢١	٢	١
مجموع الأبعاد	٢٠	١١	٣٤	٧	٤
النسبة المئوية	٢٦.٣١	١٤.٤٧	٤٤.٧٣	٩.٢١	٥.٢٦

مجموع الأبعاد الموسيقية في العينة (٧٦) = بعد موسيقي.

مجموع الأبعاد الصاعدة = ٢٥، وتمثل نسبة قيمتها ٣٢.٨٩ %

مجموع الأبعاد الهابطة = ٣١، وتمثل نسبة قيمتها ٤٠.٢٦ %

الأبعاد المستقرة = ٢٠، وتمثل نسبة قيمتها ٢٦.٣١ %

مجموع الأبعاد من نوع الخطوات = ٤٦، وتمثل نسبة قيمتها ٦٠.٥٢ %

مجموع الأبعاد من نوع القفزات = ٤، وتمثل نسبة قيمتها ٥.٢٦ %

العينة الثانية: بوثة مندى اقرن: تعني اعتراف المعرفة

مندى اقرن

♩ = 80

A **B**

يون كس رانهو يون كس رانهو شون بي ال وازي شون بي ال وازي

C **A1**

شي ري ب لي تراص لا كلي بان زاز ها لا كلي بان زاز ها

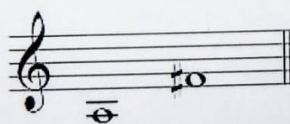
D

ني دا من هون لو كل شي ري ب لي تراص ني دا من هون لو كل

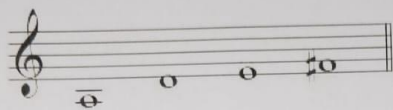
E **F**

باطواص و ني دي ير لي ني دي ير لي باطواص و ني دي ير لي ني دي ير لي

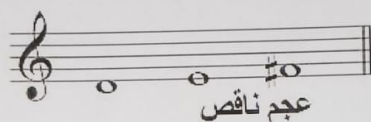
١. يشكل المدى اللحني للعينة سادسة كبيرة-

أوطاً نغمة a¹أعلى نغمة f^{#1}

٢. المسار اللحني للعبقة وتظهر فيه ٤ نغمات مدونة صعوداً :-



٣. السلم الرئيس : عجم على درجة d¹ :-



الأجناس الموسيقية :

جدول يوضح الأجناس الموسيقية في العبقة مع نغمتي الإبتداء و الإنتهاء.

الجملة اللحنية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	نغمتا هيكل الجنس	نوع الهيكل	إسم الجنس
A	f # ¹	e ¹	--	--	--
A1	f # ¹	e ¹	--	--	--
B	d ¹	d ¹	--	--	--
C	d ¹	e ¹	--	--	--
D	d ¹	d ¹	--	--	--
E	d ¹	e ¹	e ¹ - a ¹	رباعي	عجم
F	d ¹	d ¹	--	ناقص	--

٤. النغمة المركزية:-

الجملة اللحنية	النغمة المركزية
A	f ^{#1}
B	d ¹
C	d ¹
D	d ¹
E	f ^{#1}
F	e ¹

٥. الشكل Form :-

٦.

ظهر تسلسل الجمل اللحنية للعينه بالشكل التالي:

A-B-C-A1-D-E-F

٧. إحصائية الأبعاد الموسيقية وأنواعها:

ظهرت الأبعاد الموسيقية في العينة كما في الجدول التالي:

الأبعاد الموسيقية	أونيسون	ثانية كبيرة	ثالثة كبيرة	رابعة تامة
الأبعاد الصاعدة	٣٣	١٣	٢	٢
الأبعاد الهابطة		١٩	--	٢
مجموع الأبعاد	٣٣	٣٢	٢	٤
النسبة المئوية	٤٦.٤٧	٤٥.٠٧	٢.٨١	٥.٦٣

مجموع الأبعاد الموسيقية في العينة (٧١) = بعد موسيقي.
 مجموع الأبعاد الصاعدة = ١٧، وتمثل نسبة قيمتها ٢٣.٩ %
 مجموع الأبعاد الهابطة = ٢١، وتمثل نسبة قيمتها ٢٩.٥ %
 الأبعاد المستقرة = ٣٣، وتمثل نسبة قيمتها ٤٦.٤ %
 مجموع الأبعاد من نوع الخطوات = ٣٢، وتمثل نسبة قيمتها ٤٥ %
 مجموع الأبعاد من نوع القفزات = ٦، وتمثل نسبة قيمتها ٨.٤ %

النتائج والاستنتاجات

- 1- ظهرت المدييات اللحنية التالية (سادسة كبيرة) في العينة الأولى والثانية.
 حيث تراوح المدى اللحني بين (5) نغمات .
- 2- المسار اللحني : احتوت المسارات اللحنية للعينات على جميع الهياكل النغمية ولم تحصل أي تغييرات كروماتيكية.
- 3- تنوعت السلالم الرئيسية في العينات كما يلي
 - سلم كرد على درجة (g1) في العينة الأولى.
 - سلم عجم على درجة (d1) في العينة الثانية.
- 4- النغمة المركزية
 - ظهرت النغمة المركزية في العينة الأولى (g1).
 - أما النغمة المركزية في العينة الثانية فتشكلت من النغمتين (d1, f#1).
- 5- الشكل (Form) كان البناء اللحني في العينة رقم 1، 2 هو بناء لحني سلابيكي
- 6- الأبعاد الموسيقية

كانت نسبة الأبعاد في العينة الأولى والثانية على شكل خطوات بنسبة كبيرة نسبةً بالقفزات.

وهذا يعني أن اللحن على شكل سلابيكي

التوصيات

يوصي الباحث بتسجيل كافة أشكال موسيقى التراتيل والإنشاد الديني لكافة الأديان التوحيدية وأرشفتها بشكل حضاري يتلائم مع العمق التاريخي والموسيقي لهذه الألوان الإنشادية في العراق.

المصادر والمراجع

- 1- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 1990.
- 2- عبد المجيد سعدون: أسماء الأعلام في الكنز الربا، رسالة الماجستير غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد_ كلية اللغات)، 2007.
- 3- محمد نمر المدني: الصابئة المندائيون العقيدة والتاريخ، سوريا: (دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، جرمانة)، 2009.
- 4- خزعل الماجدي: الميثولوجيا المندائية، سوريا: (دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع)، 2010.
- 5- حجازي (محمد عبد الواحد)، فلسفة الفنون في الإسلام ، مصر، مطبعة دار الوفاء ، 2008 .
- 6- فراج (ياسمين)، المناهج النقدية في الموسيقى العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، 2016 .
- 7- (أبن سينا)، كتاب الشفاء ، تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1984.
- 8- الرجب ، (باهر هاشم)، أصول غناء المقام البغدادي ، ج1، بغداد ، مطبعة الوسام ، 1985.
- 9- الزواري، (الاسعد) ، الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية ، من أعمال المؤتمر الدولي الثاني، 2014 تونس.

- 10- رشيد (صبحي أنور) ، الموسيقى في العراق القديم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1988.
- 11- الصواف (مصطفى كامل) ، تاريخ الحياة الموسيقية ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ونشر ، دمشق ، سورية ، 1977.
- 12- فريد (طارق حسون) ، تاريخ الفنون الموسيقية، المرجع السابق، ص. 48.
- 13- زاكس (كورت) ، تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1956.
- 14- بشير (زهدي بشير) ، لمحة عن الآلات الموسيقية القديمة ومشاهد الموسيقيين على آثارتنا الفنية، الحوليات الأثرية السورية، المجلد 22، جمهورية سورية، دمشق، 1972.
- 15- الشوك (علي) ، الحان الشرق الأوسط القديم وآلاته، مجلة أبواب، العدد 7، 1996.
- 16- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام ، ط24 ، بيروت ، دار المشرق ، 1986.

الهوية الفنية وتحولات الأسلوب بين الذات والآخر . دراسة في نماذج من الفن التشكيلي الحديث

Artistic Identity and Style Transformations Between Self and Other – A Study of Modern Visual Art Models

د . بن هلال سارة العالية

جامعة ابن خلدون / كلية الآداب واللغات / قسم الفنون / الجزائر

Dr. Benhellal Sara Elalia

Ibn Khaldoun University / Faculty of Arts and Languages /
Department of Arts / Algeria

Sara-benhellal@hotmail.com

الكلمات المفتاحية:

الهوية الفنية، الفنان، التجربة الإبداعية، التحولات الاجتماعية والفكرية، ثقافة الآخر،
الأسلوب الفني.

ملخص:

تعدّ الهوية الفنية للفنان انعكاسا لذاته وفرديته، لكنّها قد تتأثر بشكل أو بآخر
بالبيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة به. فهي نتاج تفاعل متكامل بين التجربة الإبداعية
الذاتية للفنان والتأثيرات الثقافية لمجتمعه. فلا يمكن أن تتشكل أساليبه الإبداعية في
عزلة تامة، بل نجدها تتفاعل مع مختلف التحولات الاجتماعية والفكرية. وبذلك قد يجد

الفنان نفسه في صراع بين الحفاظ على هويته الذاتية واستيعاب التأثيرات الخارجية التي قد تأتي من مجتمعه من جهة، ومن ثقافات مجتمعات مختلفة من جهة أخرى. وقد يدفعه تفاعله مع ثقافات الآخر إلى إعادة النظر في أساليبه التعبيرية، مما يفتح أمامه آفاقاً فنية جديدة قد تؤدي إلى تحولات جذرية في أسلوبه الفني. وهنا تكمن أهمية هذه الدراسة، حيث نحاول من خلالها تسليط الضوء على كيفية تشكّل الهوية الفنية للفنان في ظل تجاربه الإبداعية من جهة، وكيفية تشكلها من خلال تفاعله مع ثقافات الآخر من جهة أخرى، ومدى تأثير هذا التفاعل الثقافي على تطوير أسلوبه الفني مع الحفاظ على هويته الفنية والثقافية.

ومنه تتمثل إشكالية الدراسة في التساؤلات التالية: كيف تتشكل الهوية الفنية للفنان؟ وكيف تؤثر ثقافات الآخر في بناء هويته وأسلوبه؟ وهل يمكن الحديث عن هوية فنية مستقلة في ظل هذا التداخل؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات، نعتمد على المنهج التحليلي الوصفي لدراسة وتحليل نماذج من الفن التشكيلي الحديث، من خلال أعمال عدد من الفنانين الأوروبيين البارزين، مثل هنري ماتيس، وفنسنت فان جوخ، وبابلو بيكاسو. وذلك بهدف استكشاف التحولات الحاصلة في أساليبهم الفنية ومعرفة ظروف اكتسابهم لهوية فنية فريدة، إضافة إلى التعرف على تأثير ثقافة الآخر على تشكل هذه الهوية.

Keywords:

Artistic identity, artist, creative experience, social and intellectual transformations, other cultures, artistic style.

Summary:

An artist's artistic identity reflects his individuality and self-expression, yet it is inevitably influenced by the social and cultural environment surrounding him. It emerges from a dynamic interaction between the artist's creative experience and the cultural influences of their society. Artistic styles do not develop in complete isolation; rather, they interact with various social and intellectual transformations. Consequently, artists may find themselves in a struggle between preserving their personal identity and assimilating external influences, which may stem from their own society on one hand and from different cultures on the other. Interaction with other cultures can lead the artist to reconsider their expressive techniques, opening new artistic horizons that may result a radical transformations in their style. This study aims to highlight how an artist's identity is shaped through his creative experiences on one hand and through cultural interactions with others on the other, as well as the extent to which such cultural exchanges influence artistic development while preserving artistic and cultural identity.

Accordingly, the study poses the following research questions: How is an artist's artistic identity formed? How do other cultures influence the construction of their identity and style? And can we speak of an independent artistic identity in the context of such interactions? To address these questions, we adopt a descriptive and analytical approach to examine and analyze examples from modern visual art, focusing on the works of prominent European artists such as Paul Gauguin, Henri Matisse, Vincent van Gogh, and Pablo Picasso. The objective is to explore the transformations in their artistic styles, understand the conditions that shaped their

unique artistic identities, and examine the impact of cultural influences on the formation of these identities.

1 . مقدمة:

يعد الفن التشكيلي من أهم الأنشطة الإبداعية التي تركز بشكل عام على التعبير عن أفكار الإنسان ومشاعره ورؤيته للعالم المحيط به في أشكال حسية متنوعة، فهو يتجلى في وسائط متعددة من أهمها الرسم والتصوير الزيتي والنحت. والفن ليس مجرد محاكاة ونسخ للواقع، وإنما يتجاوزه ليعيد تشكيله وفق رؤية الفنان الذاتية لهذا الواقع، إذ يقدم نوعاً من الحدس الذاتي الذي يحيل الأشياء الواقعية إلى عناصر فنية تعبيرية تتداخل عند تشكيلها عدد من الاعتبارات من أهمها ذاكرة الفنان ومشاعره، وأفكاره، وشخصيته، وثقافته، ومختلف تجاربه السابقة. وبذلك يمكن القول بأن الفن هو "نشاط إنساني يتكون من أن يحاول واحد من الناس أن ينقل بوعي، مستخدماً إشارات خارجية معينة، يحاول أن ينقل إحساسات معينة، عاشها هو، ثم يتأثر الآخرون بهذه الإحساسات ويعيشونها هم أيضاً". (ريد، 1998، ص161).

ولهذا لن نخطئ حينما نقول إن الفنان هو محور العملية الإبداعية في مختلف أشكال الفن، إذ لا يقتصر دوره على إنتاج العمل الفني فحسب، بل يتعداه إلى تقديم رؤية ذاتية للعالم من حوله. فنحن حينما نتأمل عمله الفني، إنما يجعلنا نرى الواقع الذي صوّره من خلال عينيّه لا من خلال أعيننا نحن، إذ يختزل تجربته الإبداعية والفكرية داخل فضاء العمل. مشكّلاً عالماً بصرياً يحمل بصمته الخاصة التي يوجه بها المتلقي إلى قراءة هذا الواقع الجديد بالطريقة التي أرادها هو. إن هذه البصمة الخاصة إنما هي أسلوبه الفني والتعبيري الفريد الذي يعكس هويةً فنيةً شكّلها عبر مراحل وتجارب فنية عديدة.

والفنان بصفته جزء من نسيج اجتماعي وثقافي معين، نجده يتفاعل ويتأثر ببيئته بوعي أو دون وعي، مما يجعل أعماله الفنية مرآة تعكس الواقع المحيط به ومختلف التحولات الحاصلة فيه، سواء كانت هذه التحولات اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية أو ثقافية. وينعكس هذا التأثير في اختياره لمواضيع معينة دون الأخرى في أعماله، إضافة إلى اختياره لرموز تعبيرية وألوان محددة تبعاً لرؤيته الخاصة اتجاه هذه التحولات. كما يمكن أن تتطور تقنياته الفنية استجابة لمتغيرات ثقافية أو تطورات تكنولوجية وعلمية كما حدث مع الفنانين الانطباعيين. وعموما نجد أن الفنان "يستلهم من الزمان الذي يعيش فيه، ومن البيئة التي يحيا فيها، ومن الأحوال التي تحيط به. وهو على الحالين معبر عن نفسه وقومه بل وإنسانيته". (عكاشة، 2022، ص22). وبفضل هذا الارتباط الوثيق بين الفنان ومحيطه الاجتماعي تتشكل هويته الفنية الفريدة، حيث يصبح أسلوبه الخاص نتاجاً لتجربته الفردية وانعكاساً لرؤيته العميقة للواقع. ومن هنا تأتي إشكالية هذه الدراسة على النحو التالي: كيف تتشكل الهوية الفنية للفنان؟ وكيف تؤثر ثقافات الآخر في بناء هويته وأسلوبه؟ وهل يمكن الحديث عن هوية فنية مستقلة في ظل هذا التداخل؟

2. التجربة الإبداعية وتشكيل الهوية الفنية:

على الرغم من أن الفنان وعمله الفني متجذران في بيئته الاجتماعية، فإن عملية إبداعه للعمل الفني تبقى تجربة ذاتية خالصة، فالعمل الفني ليس مجرد انعكاس مباشر للواقع الاجتماعي أو الطبيعي، بل هو إعادة تشكيل له وفق الرؤية الشخصية للفنان. وعلى عكس مختلف الأنشطة العلمية والعملية التي يمكن قياسها وتحليلها بشكل دقيق وموضوعي، يتسم النشاط الفني بالفردية والذاتية، مما يجعل من الصعب حصر جميع العوامل المؤثرة فيه. غير أن هذه الذاتية بحد ذاتها هي التي تمنح العمل الفني طابعه

الفريد. حيث "إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين، وتلك الفردية مظهرين واضحين في الإنتاج الفني، وهذه الفردية أو الذاتية (...) هي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة، التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص. إن هذه الأصالة هي التي تطبع الفن بطابع الذات، وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولغات ذهنه وقدراته على التعبير، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة". (العشماوي، 1980، ص28).

وهنا تظهر أهمية تكوين الفنان لهويته الفنية الفريدة والتي تميزه عن غيره، فالهوية الفنية هي البصمة الإبداعية للفنان والتي تتجلى في طابع خاص يظهر في أسلوبه الفني الذي اختاره لنفسه تبعاً لتجاربه الفنية الذاتية، كما تتجسد هذه الهوية في التقنيات التي يعتمدها، والمواضيع التي يختارها، والطريقة التي يعبر بها. وما يثير انتباهنا هنا هو الطريقة التي تتشكل بها هذه الهوية، والظروف التي تسهم في تطويرها، والعوامل المؤثرة فيها.

وبالحديث عن الهوية الفنية التي يصوغها الفنان لنفسه، لا يمكن إغفال جانب في غاية الأهمية، وهو إمكانية تشكل هذه الهوية بشكل أساسي أثناء عملية الخلق الإبداعي التي يخوضها الفنان خلال إنتاجه لعمله الفني، ففي خضم هذه العملية يكون الفنان في حالة انفعالية وفكرية عميقة تدفعه إلى اتخاذ قرارات معينة بشأن اختياره للموضوع والتقنيات الفنية وكذا الأسلوب، كما تفتح أمامه مجالا واسعا لتجريب مختلف التقنيات والأساليب واكتشاف أيها الأنسب والأقرب إلى رؤيته الفنية والجمالية. ومع كل تجربة فنية جديدة تتبلور ملامح أسلوبه الشخصي الذي تتضح معه هوية فنية فريدة ومتميزة.

ونحاول هنا إيضاح الجانبين الانفعالي والفكري الذين يتحكمان في الخلق الفني، لتبيين علاقة كل منهما بتشكيل الهوية الفنية، حيث يعد انفعال الفنان أحد أهم العوامل المؤثرة على النشاط الفني، سواء كان هذا الانفعال الدافع وراء اختيار الفنان لموضوع ما دون آخر، أو كان جزءاً من التجربة الإبداعية بحد ذاتها. حيث يرى **جون دوي** "أن دور الانفعال في نشأة الفعل التعبيري وتطوره لهو كدور المغناطيسي الذي يجذب إليه سائر المواد الملائمة. ولا تكون المواد ملائمة إلا حين تكون هناك قرابة انفعالية مختبرة في صميم التجربة، تجمع بينها وبين الحالة النفسية السائدة من قبل، واختيار المواد وتنظيمها هما في آن واحد دالة ومعياري للحكم على كيفية أو نوع الانفعال المختبر في التجربة". (دوي، 2011، ص120).

ويرى بذلك **دوي** أن انفعال الفنان يلعب دوراً حاسماً في اختيار الخامات التي يستخدمها في عمله الفني، كما أنه يؤثر بشكل مباشر في طرق تنظيمها داخل التكوين الفني. ويمكن نجاح تجلي هذا الانفعال في مدى قدرته على التجلي بوضوح وانسجام داخل العمل الفني، حيث يتطلب ذلك قدراً التوازن والتنظيم الدقيق لعناصر التكوين. ويؤكد **دوي** أن شدة انفعال الفنان وتجاوزها لحد معين، قد تؤدي إلى حدوث اضطراب في مادته الفنية بدلاً من أن تعمل على تنظيمها وضبطها. (دوي، 2011، ص121-122).

ومنه نلاحظ إمكانية ارتباط الهوية الفنية بالحالة النفسية للفنان، حيث ينعكس الاختلاف في طبيعة المشاعر والانفعالات بين الفنانين بوضوح في أعمالهم الفنية. فكل فنان ينفعل ويستجيب لأحداث ومتغيرات داخلية وخارجية بشكل متميز عن غيره، وبذلك تكون كل تجربة نفسية يمر بها الفنان أثناء إبداعه الفني تجربة فريدة تنعكس على اختياراته الفنية وتشكل هوية خاصة به. فمن له مشاعر هادئة فقد يترجمها إلى

لمسات وأشكال تفيض بالسكون والتوازن. في حين قد تتحول مشاعر الفنان المتأججة إلى لمسات صاخبة ومتوترة. وهذا ما تتميز به أعمال الفنان الهولندي فنسنت فان جوج، فأعماله متميزة بلطخات لونية وقوية ومتداخلة ما يعكس حالته الانفعالية والنفسية المتوترة طيلة حياته.

ولأن كل فنان يتأثر وجدانيا وعاطفيا بالواقع المحيط به، ويراه من منظوره الخاص، فإنه أيضا يتأمل هذا الواقع ويفكر فيه انطلاقا من خلفياته الفكرية والثقافية، ويعيد بعد ذلك تشكيله من خلال تجربته الفنية الفريدة، والتي قد تصبح فيما بعد جزءا من هويته الفنية. وهنا يتضح الارتباط الوثيق بين الجانبين الانفعالي والفكري في العملية الإبداعية. حيث لا تنشأ الفكرة الفنية بمعزل عن الإحساس، كما لا يتحقق التعبير الانفعالي دون وعي فكري يدعمه ويوجهه. ونتذكر هنا رأي جون دوي في وجوب عدم الفصل بين الجانبين الفكري والانفعالي عند الفنان، ورفضه للآراء القائلة بأن النشاط الفني هو نشاط انفعالي فحسب، ويوضح ذلك بمقارنة الفنانين بالمفكرين والعلماء حيث يقول: "الواقع أن لدى كل من الجماعتين (...) تفكيراً ذا شحنة وجدانية، كما أن لديهما أيضا مشاعر ينحصر جوهرها في بعض المعاني والأفكار المقومة". (دوي، 2011، ص128). فبرغم من الاختلاف الكبير بين نشاط العالم والفنان وطرق معالجتهما للطبيعة والواقع، فإن ما يربط بينهما هو أن كلاهما يستند إلى أفكار ذات شحنات عاطفية وجدانية.

و"لو نظرنا إلى النشاط الفني لوجدنا أنه نشاط غائي يهدف الفنان من ورائه إلى تحقيق بعض الأعمال أو إنتاج بعض الآثار. صحيح أن الفنان قد لا يعرف مسبقا صورة العمل المتحقق، أو قد لا يستطيع التنبؤ سلفا بكل أبعاد الشيء الذي يبدعه، ولكن من المؤكد أنه يستخدم فكره وخياله من أجل تحقيق أثر معين يكون له طرازه

الخاص". (إبراهيم، د.ت، ص13). ومنه نتأكد من أهمية الجانب الفكري للفنان بوصفه أحد العوامل الأساسية المشكلة لهويته الفنية. فمن خلاله تتحدد رؤيته وفهمه للواقع المحيط به، فيختار بكل وعي موضوع عمله طبيعياً كان أو اجتماعياً أو ثقافياً. إلى جانب اختياره للتقنية والأسلوب المناسبين لترجمة الانفعالات المرتبطة بهذا الموضوع. ليتجاوز الفنان بذلك فكرة محاكاة ونسخ الواقع نحو إعادة تشكيله عبر رؤيته الخاصة. فيكشف لنا واقعا جديدا مختلفا يحمل في طياته مشاعره وأفكاره ورؤيته التي تترجم جميعها من خلال تجربة ذاتية محددة يمر بها الفنان.

وفي كل تجربة إبداعية جديدة، تتضح للفنان رؤيته ويتبلور أسلوبه. فإما أن يستمر في تبني الأسلوب ذاته ومعالجة المواضيع نفسها، فيشكل بذلك هوية فنية خاصة به. أو يجد نفسه مدفوعا نحو اكتشافات جديدة، سواء على مستوى الأفكار التي ينطلق منها لاختيار مواضيعه، أو على مستوى معالجة هذه المواضيع بتقنيات جديدة. ولهذا نتأكد أن "النشاط الفني إنتاج غائي يقوم به موجود مفكر، يسخر يديه لمقاومة المادة، ويستخدم خياله في إبداع أعمال لم تكن في الحسبان". (إبراهيم، د.ت، ص13).

وهنا يتبادر إلى أذهاننا العوامل التي تؤثر في تشكيل فكر الفنان، والتي تسهم في فهمه وإدراكه للواقع، قبل تحويل هذا الواقع إلى تعبير فني. ومنها نذكر الطبيعة التي تقدم قدرا مهما من القيم الفكرية المرتبطة بشكلها وعناصرها ونظامها المتوازن حيناً، والمتغير حيناً آخر. فارتباط الفنان بالطبيعة يكسبه فهما أعمق للزمن، وتقلبات المناخ، وتغيرات الضوء وانعكاسات كل منها على المشهد الطبيعي الذي يستلهم منه مواضيعه. وخير دليل على تأثير فهم تغيرات الضوء والمناخ على المنظر الطبيعي في الفن هو الأسلوب الانطباعي الذي يركز على عنصر الضوء وتغيرات اللون في اليوم الواحد،

فقد ترجم الفنان الانطباعي رؤيته الجديدة للطبيعة من خلال تقنيات مستحدثة بعيدة عن القواعد الفنية الكلاسيكية.

أما الواقع الاجتماعي والثقافي فنجد أنه يسهم هو الآخر في تشكيل الهوية الفنية للفنان، حيث تتعكس قيم المجتمع وثقافته وتحولاته الفكرية على أعماله الفنية، ويكون ذلك من خلال تفاعل الفنان مع مجتمعه، فإما أن يتأثر بقيم المجتمع فيتبنّاها في أعماله، وإما أن يرفضها فيعيد تفسيرها وتشكيلها وفق رؤيته الخاصة. وفي كلتا الحالتين تتشكل لديه هوية فنية خاصة به ويعود ذلك إلى ذاتية التجربة، حيث لا يُدرك الواقع ويُفهم بطريقة موحدة لدى الجميع، بل تتدخل عوامل متعددة منها الجانب النفسي لدى الفنان وكذا ذكرياته الخاصة، أضف إلى ذلك استناده إلى أفكار ومعتقدات اكتسبها طيلة حياته. ولهذا "إن علاقة الفنان بظواهر الحياة التي يعيد إنتاجها، سواء أراد أم لم يرد، سرا أم علنا، بوعي أو بدون وعي ستعكس على العمل، الذي بهذه الطريقة يمتلك دلالة حكم التفكير على الظواهر المعاد إنتاجها". (كاجان، 1982، ص25). ومن الأمثلة عن تأثر الفنان بواقعه الاجتماعي نذكر الفنان الواقعي جان فرانسوا ميليه والذي نقل من خلال أعماله الفنية حياة الفلاحين البسطاء معبرا عن بساطة حياتهم في الريف الفرنسي.

ومنه يتضح لنا أن الهوية الفنية الخاصة بالفنان هي نتاج تجربة ذاتية متفردة، تتشكل عبر التفاعل المستمر بين الفنان وعالمه المحيط من جهة، وبين مشاعره وأفكاره من جهة أخرى، ومن خلال هذا التفاعل يعيد الفنان إنتاج الواقع بأسلوبه الخاص. ومنه يمكن أن نعتبر أن العمل الفني ليس فقط انعكاسًا لحالة انفعالية أو موقف فكري، بل هو خلاصة تجربة معقدة تتداخل فيها مختلف العوامل النفسية، والاجتماعية، والثقافية، مما يجعل الهوية الفنية للفنان بصمة فريدة تميزه عن غيره.

2. 1. الموضوع . هويةً فنيةً:

يعد الموضوع أحد أهم عناصر العمل الفني، فهو الفكرة الأساسية التي يتم تجسيدها فيه، سواء كان موضوعاً مباشراً مستمداً من الواقع الطبيعي أو الاجتماعي، أو موضوعاً نابعاً من خيال الفنان، وفي كلتا الحالتين يستعين الفنان بالمدرجات الحسية من ألوان وأشكال وملامس لتجسيد هذا الموضوع. حيث "ينظم المحسوس الجمالي (العناصر الحسية) على شكل علامة أو أمانة، فيشير إلى شيء أو حقيقة أو قضية أو ظاهرة أو واقعة أو أي موضوع آخر من الموضوعات". (إبراهيم، 1998، ص32).

ويظهر الموضوع بوضوح في الأعمال التمثيلية التي تعتمد على المحاكاة، كما في المدرسة الواقعية التي تصور حياة الفلاحين بدقة. بينما يكون الموضوع أكثر تجريداً في الفنون الحديثة، مثل الأسلوب التجريدي الذي يهتم بإبراز جمالية التكوين دون الارتباط بموضوع محدد. ورغم اختلاف المواضيع وطرق معالجتها، يظل الموضوع عنصراً أساسياً في تحديد هوية الفنان واتجاهه الفني. خاصة عند تكراره في أعماله الفنية. وقد كان تكرار المواضيع شائعاً بين الفنانين قبل ظهور الفن الحديث، وبالأخص فنون الحقب الزمنية السابقة، فقد ارتبط كل عصر فني بمواضيع تعكس فكره، كما في الفنون القديمة ذات الطابع الأسطوري، والكلاسيكية الجديدة التي ركزت على العقلانية وتمثيل المشاهد التاريخية. والرومانسية التي احتقت بقوة المشاعر مجسدة بذلك آمال الناس وتطلعاتهم. والواقعية التي تأثرت بالثورة الصناعية والدراسات العلمية والفلسفية الجديدة، فاهتمت بذلك بتجسيد الواقع الفردي والاجتماعي وبالأخص حياة الطبقة المتوسطة. وبذلك نلاحظ أن كل مرحلة من هذه المراحل قد تميزت بتحويلات فكرية وثقافية هامة انعكست على الإبداعات الأدبية والفنية. مما أدى إلى تكرار بعض

المواضيع لدى الفنانين داخل كل حركة فنية، وهذا ما ساهم في تشكيل هوية فنية مميزة تعبر عن ملامح كل حقبة.

وينطوي تكرار الفنان لمواضيع معينة على بعدين مختلفين يكشفان أسباب هذا التكرار. فمن جهة، يؤدي انتماء الفنان إلى حركة فنية معينة إلى تكراره لمواضيع تعكس التيارات الفكرية والجمالية السائدة فيها، حيث تفرض الحقبة الزمنية والتوجه الثقافي توجهات عامة تؤثر في اختيارات الفنانين. ومن جهة أخرى، هناك تكرار نابع من خصوصية الفنان نفسه، حيث تتحكم عوامل ذاتية ونفسية في انتقاء الموضوعات التي تهتمه. "فالحقيقة هي أن تكرار موضوعات بعينها لدى فنان بعينه ليس أمراً عارضاً يحدث من قبيل الصدفة، وإنما هو ظاهرة نفسية لا بد من أن تكون دلالاتها في نظر الباحث السيكولوجي الذي يهتم بدراسة عوامل الإبداع الفني. فليس من قبيل الصدفة أن يكون رمبرانت قد اختار المسيح موضوعاً للكثير من لوحاته. وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن يكون بيكاسو قد اختار جرنیکا (وهي مدينة معروفة بإسبانيا) موضوعاً لعدد غير قليل من لوحاته، وإنما المشاهد أنه حينما يقع اختيار أحد الفنانين على موضوع من الموضوعات، فإن هذا الموضوع لا بد أن يكون حيويًا في نظره، أعني أنه لا بد من أن يثير في نفسه انفعالا أو عاطفة ما". (إبراهيم، 1998، ص34).

هذا ويمكن أن تثير المشاكل الاجتماعية والسياسية لمجتمع ما انفعالات نفسية مشتركة لدى عدد كبير من الفنانين الذي يمرون بالظروف نفسها، مما تنعكس انفعالاتهم بوضوح على أعمالهم الفنية. وقد يدفع هذا الواقع المضطرب عدداً من الفنانين إلى تبني تقنيات وأساليب جديدة تعبر عن المواضيع والقضايا المستمدة من المجتمع وظروفه القاسية. وهذا ما حدث مع فناني المدرسة التعبيرية في أوروبا. حيث بينت مواضيع أعمالهم القسوة والمعاناة التي خلفتها الحرب العالمية الأولى. "ذلك أن

التعبيريين كانوا شديدي التعاطف مع معاناة البشر من الجوع والعنف والآلام، بحيث أنهم مالوا إلى الاعتقاد بأن الإصرار على التوافق والجمال في الفن لم يتولد إلا من رفض الصدق، (...) لقد أرادوا أن يواجهوا حقائق وجودنا الصارخة، وأن يعبروا عن البشعين والمحرومين من الحقوق الطبيعية." (غومبرتش، 2016، ص 566-567). وبذلك تبني التعبيريون أسلوبًا مختلفًا أكسبهم هوية فنية خاصة بهم، يقوم هذا الأسلوب على تحريف الأشكال والمبالغة في رسمها وتلوينها، مبتعدين عن المحاكاة المباشرة ومتجاوزين معايير الجمال التقليدية. فقد رأوا في التشويه والتوتر البصري وسيلة أكثر صدقًا لنقل جوهر الواقع والانفعالات العميقة التي يشعر بها الفنان والمجتمع. ينظر الشكل (01).



الشكل (01)

إدوارد مونك: لوحة الصرخة، 1893.

2. 2 . التقنية . هوية فنية:

التقنية هي الطريقة التي يستخدمها الفنان في معالجة خامات مختلف أنواع الفن التشكيلي، كما أنها عامل هام في التمييز بين هذه الأنواع وتحديد خصائصها التعبيرية. وترتبط التقنية ارتباطا وثيقا بقدرتها على تمثيل الأشياء وتفاصيلها المرئية، إذ تشكل ترجمة بصرية للإدراك الحسي لملامس الأجسام وكيفية ظهورها، خاصة في ظل تأثيرات الظل والنور. ومن خلال إلمام الفنان بالخامة المناسبة والتقنية الملائمة لها، يتمكن من تحقيق تعبيرات فنية ذات قيم تعبيرية وجمالية. كما أن قدرة الفنان على التنبؤ بالنتيجة التي سيحققها من خلال تنفيذه لتقنية ما، تتيح له التحكم في التعبير بشكل أسهل عن انفعالاته وأفكاره.

وتتعدد التقنيات في الفن التشكيلي وتتنوع تبعا لأشكاله وأنواعه، حيث تعتمد التقنية في فن الرسم على التأثيرات المختلفة التي تتركها خامات مثل الرصاص أو الفحم أو غيرها من خامات الرسم، ففقد يكون الأثر الناتج خطوطا رقيقة متداخلة أو مساحات مظلمة بخطوط سمكية. أما في التصوير المائي فتتمثل تقنيته في توزيع الأصباغ اللونية المائية بطريقة تسمح بظهور الطبقات اللونية واحدة فوق الأخرى، مما يخلق تأثيرا يُعرف بالشفافية. في المقابل، يمتاز التصوير الزيتي بكونه أكثر عتمة وكثافة مقارنة بالألوان المائية، لكنه يمنح الفنان مرونة أكبر في تنويع اللطخات اللونية عبر تقنيات متنوعة منها اللطخ المتداخل والممزوج، واللطخ المتباعد، والتنقيط.

وهنا تتجلى أهمية التقنية في تشكيل الهوية الفنية، فهي الطريقة التي يترجم بها الفنان رؤيته إلى واقع محسوس عبر معالجة الخامات بالطريقة التي تناسبه. ولعلّ أهم مثال يمكن أن نستند إليه هو الاكتشافات التقنية التي توصل إليها الفنان الفرنسي

جورج سورا، فبرغم من أنه انطلق من الأسلوب الانطباعي الذي يتميز هو الآخر بالحدة والحداثة، فإنه قد استلهم منه أسلوب التعبير الجديد المتمثل في المعالجة اللونية بلطخات سريعة لتغيرات الضوء واللون في المنظر الطبيعي. معبراً عن هذه المعالجة اللونية بتقنية مختلفة وجديدة وهي التقيط. فقد عمد الفنان على رسم المناظر الطبيعية والتعبير عن ألوانها الزاهية والمتنوعة عبر وضع المئات والآلاف من النقاط اللونية الصغيرة والمتجاورة، والتي تتفاعل في عين المشاهد لتكوين الصورة النهائية. ينظر الشكل (02).



الشكل (02)

جورج سورا: جزء من لوحة يوم الأحد على جزيرة لاغراد جات، (1884).

ومن هذا المنطلق، يمكن القول أن التقنية الفنية ليست مجرد طريقة يلون بها الفنان أعماله، بل هي عنصر رئيسي في بناء وتشكيل هوية فنية فريدة. إذ يمكن أن تسهم التقنية في إرساء ملامح أساليب فنية جديدة كما حدث مع الفنان **جورج سورا** الذي أسس بتقنيته الجديدة أسلوبه الفني المسمى بالأسلوب **التنقيطي** أو **المدرسة التنقيطية**.

2. 3. الأسلوب . هوية فنية:

يمكن أن نعرّف الأسلوب الفني أو الطراز على أنه "السمة الشخصية للفنان والتي تنعكس في فنه، وهي بصمته المميزة التي يمكن بها التعرف على شخصيته، أو هي مجمل العادات المنهجية والإيقاعات ومجموع الكليشيهات التي تتكرر من خلال تعبير الفنان. (...). وبعبارة موجزة: الأسلوب هو الشخصية متبلورة". (البسيوني، 1980، ص114). ويعد الأسلوب الفني حصيلة تجارب الفنان وخبراته الفنية العديدة. وهو من أهم العناصر التي تشكل هويته الفنية، حيث يمثل الأسلوب الطراز والهيئة المتفردة للتعبير الفني، والتي يمكن التعرف عليها رغم تعدد مواضيع أعمال الفنان نفسه. وقد تسهم التقنية في تحديد الأسلوب، كما هو الحال مع تقنية اللطخ السريعة والمتداخلة في الانطباعية، أو تقنية التقيط في التنقيطية. ومع ذلك، فإن التقنيات وحدها قد لا تكون كافية للتمييز بين الأساليب، إذ يمكن لفنانين مختلفين توظيف التقنيات نفسها ضمن الفترة الزمنية ذاتها أو حتى في عصور أخرى. لاسيما في الرسم والتصوير الزيتي المستند إلى القواعد الكلاسيكية. لكن رغم ذلك، تبقى لكل فنان هويته الفنية الخاصة والتي تتشكل من تضافر أسلوبه الفني مع رؤيته الخاصة لمواضيعه المختارة.

ونتذكر هنا كيف حقق الفنان **سوراه** لنفسه هوية فنية خاصة به بتوظيفه لتقنية التقيط، فبرغم من وجود هذه التقنية في أعمال فنية سابقة، فإن ما يجعل لأعماله هوية خاصة هو طريقة توظيفها في أسلوب جديد. فمعالجة اللون والظل في المناظر الطبيعية عنده قد اختلفت عن الأساليب السابقة. حتى وإن كانت منطلقة من الانطباعية. حيث تعد التنقيطية أسلوبا انطباعيا جديدا يعتمد على تحليل اللون بطريقة علمية دقيقة وذلك بالاعتماد على النقاط اللونية المتجاورة. "فالانطباعية المحدثة

(التنقيطية) حولت اكتشافات الانطباعيين إلى منهجية تطبيقية، ووصلت إلى اللونية . الضوئية (...) باستخدامها الضربات اللونية المستقلة أو المجزأة وفق منهج علمي واضح. أي أن مزج الألوان لا يتم على الملونة، بل يحصل، بصريا، في عين المشاهد، بفضل تجاوز هذه البقع والنقاط اللونية على اللوحة". (أمهز، 2009، ص82).

ونعود قليلا إلى ما قبل التنقيطية لمعرفة ظروف نشأتها، إذ ارتبط اسمها بالانطباعية والتي كان سوراه أحد المنتمين إليها. وقد شكّلت الانطباعية بحد ذاتها أسلوبا أحدث ضجة كبيرة في مجال الفن. إذ كسرت القواعد الأكاديمية الكلاسيكية، وركّزت على تصوير اللحظات العابرة وتغيرات الضوء واللون بطريقة جديدة. وسميت الانطباعية نسبة إلى عمل فني للفنان كلود مونيه والذي جاء تحت عنوان انطباع شروق الشمس. ينظر الشكل (03). "والانطباعية، إذ تصف مظاهر الطبيعة، بما فيها من تبدل وانطباعات مفاجئة عابرة وزائلة، إنما تعبر عن إدراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للإنسان والعالم. (...) وللمرة الأولى، يصبح اللون الوسيلة الأساسية للتعبير عن الحركة، وتتحول اللوحة إلى تسجيل للانطباع البصري كما تحسه العين ماديا وآنيا، العين الانطباعية التي لا ترى في العالم المنظور سوى ملامحه المتبدلة وفقا لتبدل ظروف المناخ والفصل واليوم والساعة. فاللوحة الانطباعية هي تسجيل مادي لكل ما هو انعكاس، ولما هو أشد شفافية وتبدلا في الطبيعة". (أمهز، 2009، ص70).



الشكل (03)

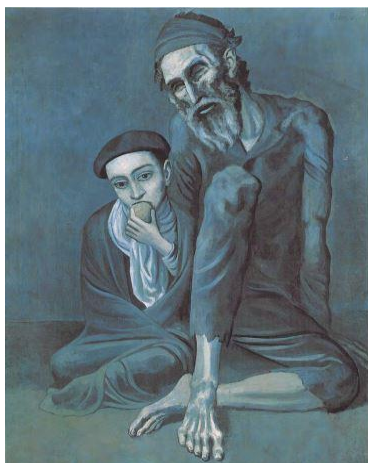
كلود مونيه: لوحة انطباع شروق الشمس، (1872).

إن نشأة **الانطباعية** تمثل دليلاً قوياً على تأثير البعد الفكري للفنان في تكوين هويته الفنية. فقد انطلق الانطباغيون من دراسة معمقة للألوان والضوء، مستلهمين ذلك من ملاحظاتهم المستمرة لتحولات الطبيعة وتغيرات ألوانها وأشكالها. وقد ساهمت التجربة البصرية المباشرة لهذه المتغيرات في اكتسابهم لرؤية جديدة للطبيعة. كما كان الفنان الانطباغي واعياً بالتحولات الكبرى التي شهدتها المجتمع الأوربي نتيجة التطورات العملية والصناعية. ولأن هذا الفهم الجديد اقتضى وسيلة تعبيرية تتلاءم مع طبيعته، ظهرت تقنيات اللطخات السريعة للألوان النقية. إذ يرى الانطباغي أن الطريقة المثلى لتجسيد التحول المستمر للألوان وتفاصيل الطبيعة تكمن في تسجيلها في لحظتها الآنية عبر ضربات فرشاة سريعة.

شهدت معايير الفن في أوربا تحولاً جذرياً مع ظهور الانطباعية، حيث أصبح الفنانون يتطلعون إلى إبداع أساليب فنية جديدة تمنحهم هوية فنية مميزة. غير أن هذا السعي المستمر نحو التفرد لم يكن سهلاً، بل تسبب في ضغوط نفسية لدى بعض الفنانين، من بينهم الفنان الهولندي **فنست فان جوج**، الذي انعكست حالته النفسية المتوترة بوضوح في أعماله الفنية، حتى باتت لوحاته مرآة لانفعالاته النفسية العميقة. فقد "استخدم فان غوغ ضربات الفرشاة المفردة لا من أجل قطع استمرار اللون فحسب، بل بغية نقل انفعالاته إلينا أيضاً. وفي إحدى رسائله التي بعثها من آرل يصف حالة الإلهام التي كانت تنتابه، فيقول: إن الانفعالات تكون من القوة أحياناً بحيث إنني أعمل من غير أن أكون واعياً ما أعمل ... وضربات الفرشاة تأتي متسلسلة ومتماسكة مثل كلمات خطاب أو رسالة". (غومبرتش، 2016، ص546).

ولهذا لن نخطئ حينما نقول أن لانفعال **فان جوج** وتوتره الداخلي الدور الأهم في بناء أسلوبه الفني. حيث أدى به إلى استكشاف إمكانيات تعبيرية جديدة من خلال اللطخات العنيفة والمتحركة للون، وبرغم من كون أسلوبه الفني أسلوباً انطباعياً، فإنه قد أكسبه هوية فنية فريدة تتميز عن باقي الفنانين الانطباعيين. ينظر الشكل (04).

ويعدّ الفنان الإسباني **بابلو بيكاسو** مثلاً بارزاً على تأثير الحالة الانفعالية في تشكيل الهوية الفنية. ولو لفترة من الزمن. فقد مرّ بظروف نفسية قاسية بعد موت صديقه، أدت إلى نشوء مرحلة فنية اتسمت بلون وأسلوب تعبيرى واحد. فقد "كان لانتحار صديق بيكاسو المأساوي تأثيره الكبير في أعماله، فأكثرت من 4 أعوام بعد الحادث، سيطر اللون الأزرق على أعماله، ولهذا عرفت هذه الفترة بالحقبة الزرقاء". (أمهز، 2009، ص46). ينظر الشكل (05).



الشكل (05)



الشكل (04)

فان جوج: لوحة ليلة مرصعة بالنجوم، (1889). بابلو بيكاسو: لوحة العجوز مع طفل، (1903).

وكما رأينا سابقاً، فإن تشكيل الهوية الفنية لا يتوقف عند التأثيرات الانفعالية فحسب، بل هناك عامل أساسي آخر وهو التأثير الاجتماعي والثقافي. إذ يرتبط أسلوب الفنان بالبيئة التي يعيش فيها بما فيها من ثقافة ومعطيات فكرية واجتماعية. حيث "إن الصلة وثيقة بين الطراز والمجتمع، لأن لكل حقبة تاريخية طرازها الخاص، فضلاً على أن الطراز نفسه قد لا يكون سوى الأسلوب الخاص الذي يصطنعه مجتمع ما من المجتمعات للتعبير عن نفسه في الفن. ولكن من المؤكد أن لكل فنان . في داخل الطراز الفني الواحد . أسلوبه الخاص في معالجة المشكلات الفنية والعمل على حلها". (إبراهيم، د.ت، ص100).

3. تحولات الأسلوب الفني للفنان:

غالبا ما تشكل البدايات الأولى للفنان مرحلة استكشاف وتعلم التقنيات والأساليب المناسبة، حيث يجد الفنان نفسه منجذبا إلى فنانيين وأساليب معينة. حيث "إذا نظرنا إلى نقطة البداية في حياة كل فنان، فإننا لن نجد فنانا واحدا قد بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة، كما وقع في ظن الكثيرين، بل إننا سنجد في حياة كل فنان لوحات فنية حاول أن يقلدها أو أساتذة فنانيين أراد أن يحذو حذوهم". (إبراهيم، 1998، ص56). ويتيح له تقليد الأعمال الفنية السابقة فهم مختلف التقنيات الفنية المعتمدة في التعبير الفني، وكذا التعرف على القواعد الفنية الكلاسيكية التي ابتدأ بها جل الفنانين التشكيليين. أضف إلى ذلك فهم النقاط المشتركة والمتباينة بين التيارات الفنية السائدة والتيارات السابقة.

وبرغم من تقليد الفنان لأعمال فنية سابقة، فإن أعماله هذه لا يمكن أن تحمل القوة التعبيرية ذاتها التي تتميز بها الأعمال الأصلية. فلكل فنان بصمته الخاصة وتعبيره الذاتي الذي ينبع من خبرته الشخصية. وما يراه الفنان المبتدئ مصدرا للاستلهام أو استكشاف التقنيات المتنوعة، هو في الأصل نتاج نضج فني لفنان آخر بلغ مستواه بعد مسيرة فنية وإبداعية طويلة سيمر بها كل فنان في رحلته الفنية. ولهذا فإن أعمال الفنانين على حد سواء، تحمل في طياتها خبرة فنية متفردة. وهذا ما أشار إليه **جون دوي** عند حديثه عن الخبرة الجمالية والفنية المكتسبة، حيث يقول في ذلك: "من المؤكد أن الخبرة هي مسألة تفاعل بين النتاج الفني وبين الذات، فهي لا يمكن بالتالي أن تتكرر مرتين لدى الأشخاص المختلفين حتى في الوقت الحاضر، بل إن الخبرة لتتغير لدى الشخص الواحد نفسه، في الفترات المختلفة من حياته بحسب ما يجلبه هو للعمل الفني من عناصر جديدة أو متباينة". (دوي، 2011، ص554).

ومع إمكانية تغير الخبرة الفنية للفنان الواحد في فترات مختلفة من حياته حسب ما أكده جون دوي، فإن هذا التغير إنما يظهر بشكل واضح في الأسلوب الفني للفنان، كونه البصمة الخاصة به والمظهر الإبداعي لأعماله. أضف إلى ذلك حدوث تغيرات في التقنيات التي يعالج بها المواضيع، أو تغير في المواضيع بحد ذاتها.

ويعد الأسلوب الفني للفنان نتاج رحلة طويلة من التجريب، حيث تتبلور ملامحه تدريجياً عبر المراحل التي يمر بها على امتداد مسيرته الفنية، فالفنان يظل في بحث دائم حتى يصل إلى بصمته الإبداعية التي تتجلى في أسلوب فني يعكس رؤيته الخاصة. وكما رأينا سابقاً فإن أسلوب الفنان مرتبط بشكل مباشر بحالته الانفعالية ومعتقداته وأفكاره القبلية، وكذلك تأثره بمختلف المتغيرات الفكرية والفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية. وبرغم من هذا فإن هناك إمكانية لتحول أسلوب الفنان مع مرور الوقت أو بشكل مفاجئ وإن كان أسلوبه السابق قد استقر على ملامح وتعبيرات واضحة ومميزة. وقد يعود هذا إلى أحداث أو متغيرات مفاجئة تدفعه إلى إعادة النظر في أسلوبه والتعبير عنه بصيغ جديدة.

إن وعي الفنان بمختلف المعطيات الفنية المحيطة به يجعله قادراً على تكوين فكرة أولية عن التقنية التي يلون بها والأسلوب الذي يتبعه. فالفنان لا ينفصل عن الأحداث الفنية التي تحيط به، سواء كانت تيارات فنية جديدة، أو استحداث تقنيات فنية مختلفة. ومن خلال هذا الوعي، يستطيع الفنان إما أن ينسجم مع الاتجاهات السائدة، أو يطور أسلوباً خاصاً به ليقدم رؤية فنية فريدة.

والأمر لا يتوقف عند التيار أو الأسلوب الفني السائد في المجتمع الذي ينتمي إليه الفنان، بل يمتد إلى استكشافه لأساليب فنية أخرى نشأت في مجتمعات مختلفة.

حيث تساهم الرحلات التي يقوم بها الفنان في توسيع آفاقه ومداركه الجمالية مشكلة بذلك وعيا فنيا جديدا. فمن خلال سفر الفنان إلى أماكن جديدة، فإنه قد يكتشف بيئة طبيعية وثقافية مختلفة، قد تثير في نفسه انفعالات متباينة، كما قد تنبئه إلى معطيات تعبيرية جديدة لم يألفها من قبل.

وهذا ما حدث مع الفنان **فنسنت فان جوج** بعد تنقله من مسقط رأسه في **هولندا** إلى عدة أماكن منها مدينة **بوريناك** جنوب **بلجيكا** والتي تأثر فيها بعمال المناجم وكدهم في الحياة، ليعود مجددا إلى هولندا وبالضبط مدينة **نيونين** التي انتبه فيها على الفلاحين البسطاء وحياتهم القاسية التي عبر عنها في لوحته الشهيرة **آكلو البطاطا**، ينظر الشكل (06). ثم يتوجه إلى مدينة **لاهاي** التي تأثر فيها بالفنانين الهولنديين الواقعيين، ثم ينتقل بعد ذلك إلى عدة مناطق لعل أهمها مدينة **باريس** التي تعرف فيها على الأسلوب الانطباعي، وكذا مدينة **آرل** جنوب فرنسا والتي كانت نقطة الفصل في أسلوبه. وفي كل مرة يسافر فيها **فان جوج** إلى منطقة جديدة، تصبح انفعالاته ورؤيته الفنية أكثر تباينا وتمايزا مما تنعكس بوضوح في أعماله، وهذا ما أضفى على فنه تنوعا ملحوظا في التقنيات والأساليب المستخدمة في معالجة المواضيع الواقعية، كما أدى تأثره بالبيئات المختلفة إلى تباين شديد في ألوانه ودرجاتها. حيث انتقل من الألوان الداكنة والكئيبة التي ميزت أعماله المبكرة . وبالأخص أعماله المنجزة في **بلجيكا** و**هولندا** . إلى لوحات مشبعة بالضوء واللون بعد اكتشافه أجواء جنوب فرنسا وتأثره بالانطباعية. ينظر الشكل (07).



الشكل (07)

لوحة الزارع (1888)



الشكل (06)

لوحة أكلو البطاطا (1885)

ولا ننسى الفنان بابلو بيكاسو، الذي شهدت أساليبه الفنية تحولات عديدة بفعل ظروف نفسية واجتماعية وثقافية متنوعة، حيث انعكست كل مرحلة من حياته على أعماله، بدءاً من الحقبة الزرقاء التي طغى عليها الحزن، مروراً بالحقبة الوردية ذات الطابع الأكثر دفئاً، ينظر الشكل (08). وصولاً إلى ابتكاره التكعيبية، التي مثلت ثورة في الفن الحديث وغيرت مسار الفن الحديث.



الشكل (08)

لوحة بهلوان ومهرج شاب. (1904-1906)

وكان للانفتاح الثقافي تأثيرًا هامًا على الفنان بيكاسو وعدد كبير من الفنانين الأوروبيين، حيث يؤدي هذا الانفتاح إلى تحولات جادة في الرؤية الفنية من خلال التعرف على عناصر ثقافية جديدة لمجتمعات مختلفة. حيث تضيف هذه العناصر بعدا فنيا مختلفا تماما لما هو معتاد في أوروبا. فقد أدى الانفتاح الثقافي على حضارات مختلفة، مثل الإفريقية واليابانية والإسلامية، إلى إحداث تحولات جذرية في أساليب عدد من الفنانين الأوروبيين أمثال **فان جوج** الذي تأثر بالثقافة اليابانية، و**هنري ماتيس** الذي تأثر بالفن الإسلامي. ولم يقتصر الأمر على تأثير الثقافة على الفن، بل ساهم الفن بحد ذاته في تعزيز هذا الانفتاح الثقافي، مما سمح بتغلغل بعض العناصر الفنية داخل الثقافة الأوروبية، فاستمرار الثقافة في انتقالها من حضارة إلى أخرى، أو بقائها داخل ثقافة بعينها، إنما هو مشروط بالفن أكثر مما هو مشروط بأي شيء آخر". (دوي، 2011، ص. 548).

4. الأسلوب الفني والانفتاح على الآخر:

شهد تاريخ الفن تحولات عديدة في أساليب الفنانين الأوروبيين، لكن ما يثير انتباهنا هو عدد من الفنانين البارزين الذين أثرى أسلوبهم الفني انفتاحهم على فنون وثقافات أخرى غير أوروبية، فكان هذا الانفتاح إما عن طريق التأثير المباشر بالثقافة الشرقية والإفريقية بعد سفرهم لتلك المناطق. أو من خلال استلهم الفنان لعناصر ثقافية وفنية لتلك المجتمعات والتي قد يصادفها في معارض أو مناسبات فنية وثقافية. ويُعد **بيكاسو** من أبرز الفنانين الذين ترك الانفتاح الثقافي أثرا عميقا في أسلوبهم الفني، حيث أدى إلى تغييرات جوهرية في رؤيته التشكيلية وطريقته في معالجة الشكل واللون والفضاء. أضف إلى ذلك تأثر الفنان **فان جوج** و**هنري ماتيس** بالثقافة الشرقية وانعكاس ملامحها في بعض أعمالهم الفنية.

وتتجلى تأثيرات الثقافات المتنوعة على الأسلوب الفني في قدرة الفنان على دمج عناصر من حضارات مختلفة داخل عمله الفني، مما يفتح أمامه آفاقاً جديدة للتعبير. فكما يستلهم عناصر ثقافية من مجتمعه والمجتمعات المجاورة له، يمكنه أيضاً أن يتأثر بثقافات مختلفة قد يصادفها في مسيرته. فالخبرة الجمالية والفنية كما يرى **جون دوي**، وإن كانت تجربة فردية يستحدثها الفنان، إلا أنها بحد ذاتها تتشكل بفعل المشاركة والتفاعل مع ثقافات متعددة، حيث يقول: "ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الأفراد ويستمتعون به، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه في مضمون خبرتهم إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التي يشاركون فيها". (دوي، 2011، ص547).

1.4. فنسنت فان جوج:

لم يكن الانفتاح الثقافي محصوراً على الفنانين الذين جابوا العالم بحثاً عن مصادر إلهام جديدة، بل امتد ليشمل تأثيرات غير مباشرة جاءت عبر التبادلات التجارية والمعارض الفنية التي عرّفت الفنانين الأوروبيين على أنماط فنية مغايرة. وكان لهذا الانفتاح دور هام في تشكيل رؤى إبداعية جديدة، حيث ساهمت في صياغة الفنانين لأساليب التعبير الفني بطرق غير مسبوقة. ومن أبرز الأمثلة على ذلك تأثير الفن الياباني على فان جوج.

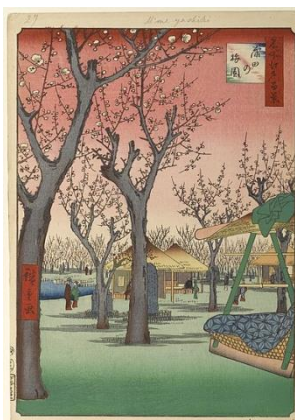
سبق ووضحنا في العناصر السابقة مختلف العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية التي أثّرت بشكل كبير على الفنان **فان جوج**، وخصوصاً بعد تعرّفه على بيئات وثقافات مختلفة أثناء سفره في بلده هولندا وعدد من الدول الأوروبية. إلا أن هناك حدثاً فنياً ألهمه بشكل خاص وانعكس على عدد كبير من أعماله الفنية، وهو اكتشافه للفن الياباني، وبالأخص الأعمال الفنية المطبوعة بالطباعة الخشبية. وكان التأثير الياباني منتشراً في

أنحاء باريس بعد وصول العديد من المقتنيات من أثاث وتحف وأعمال فنية يابانية إلى فرنسا عن طريق التجارة، فقد "كانت أعمال الحفر المطبوعة اليابانية، لحفارين مثل كاتسوشيكا هوكوزاي (1760 . 1849)، وكايساي آيسن (1790 . 1848)، وأندو هيروشيغ (1797 . 1858)، محببة ومعروفة لجيل فان جوخ من الفنانين، ومن ضمنهم كلود موني، فقد أعجب المصورون الأوروبيون بالمطبوعات اليابانية، بما فيها من تكوينات غير معتادة، ومساحات بسيطة الشكل، مليئة بألوان طبيعية". (جرين، 2013، ص92). وأكثر ممن تأثروا بهذا الفن الشرقي هم الانطباعيون، فقد استفادوا بشكل أو بآخر من بعض خصائصه مثل صفاء اللون وتلقائيته، والشكل الطبيعي المبسط، وهذا دون تغيير توجههم الفني. إلا أن فان جوخ لم يكتف بذلك، بل انغمس في دراسة هذا الفن وفهم طرقه التعبيرية بعمق.

"وتعد أعمال الفنان الياباني أندو هيروشيجه المؤثر القوي والمباشر على فان جوخ، فقد أفتتن بأعماله المائة منظر لإيدو. خاصة في تحديدها وتجاوزها لقواعد المنظور الغربي. ومن أهم سمات الفن الياباني استخدام الألوان والأنماط في مساحات مسطحة، والاعتماد على تكوينات مقطوعة، مثل الأشكال التي يقطعها الإطار". (Schaffner, 1998, p44-45). ينظر الشكلين (09) و(10).



الشكل (10)

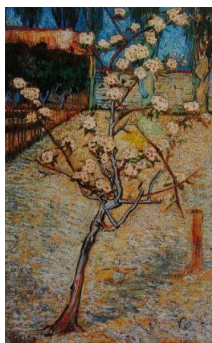


الشكل (09)

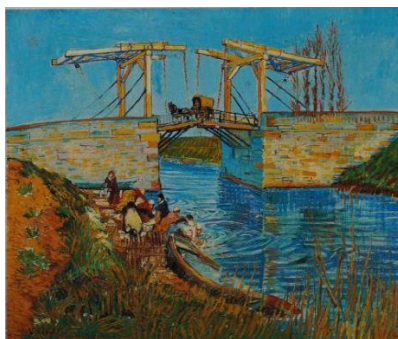
وفي الوقت الذي تعرّف فيه فان جوج على المطبوعات اليابانية كان يحاول بشدة التطوير من أسلوبه مستلهما أفكاره من الانطباعيين، ولكنه كان شديد الانفعال من ذلك، فقد أراد أن يحقق لنفسه أسلوبا خاصا مختلفا عن هؤلاء الفنانين. ولهذا كان دائم البحث عن التقنية والأسلوب الذي يمكنه من تحقيق توازن بين الأسلوب الانطباعي ورؤيته الخاصة، وقد وجد في الفن الياباني طرقا وأساليب تحقق هذا التوازن وتترجم رؤيته الخاصة للطبيعة. وبعد دراسته للمطبوعات اليابانية وعمل نسخ عديدة عنها أصبح قادرا على انجاز أعمال مميزة ذات مساحات واسعة ومتباينة من الألوان والخطوط البارزة والجريئة. وكان يريد بذلك "أن تكون لوحاته ذات تأثير قوي ومباشر مثل تأثير الصور اليابانية المطبوعة التي أعجب بها كثيرا". (غومبرتش، 2016، ص545). وهذا ما نلاحظه في لوحة **جسر لانغوا**، ينظر الشكل (11). حيث اعتمد فان جوج ألوانا زاهية ومتباينة تبرز عناصر المشهد بوضوح، مستخدما خطوطاً قوية تمنح اللوحة طابعاً مشابهاً للمطبوعات اليابانية. حيث تظهر في العمل مساحات واسعة من اللون الأزرق في السماء والماء، تقابلها مساحات لونية دافئة في الجسر والأرض، مما

يخلق تبايناً لونياً يلفت النظر. كما أن تبسيط الأشكال وتقليل التفاصيل يعكس تأثيره العميق بأسلوب هيروشيغه.

ونرى هذا التأثير أيضاً في لوحة **شجرة الكمثرى المزهرة**، ينظر الشكل (12)، حيث اعتمد **فان جوج** تكويناً بسيطاً يركز أساساً على الشجرة في وسط اللوحة. وقد أولى اهتماماً خاصاً برسم الأغصان بطريقة متداخلة، مبرزاً انكساراتها وانحناءاتها، تماماً كما فعل الفنان الياباني **هيروشيغه** في تصويره للأشجار وخصوصاً أشجار الكرز. ينظر الشكل (09).



الشكل (12)



الشكل (11)

لوحة شجرة الكمثرى المزهرة

لوحة جسر لانغوا

واهتم **فان جوج** على وجه الخصوص بفكرة تقليل الفنان الياباني للتفاصيل في لوحته المطبوعة وتركيزه على التسطيح اللوني للوصول إلى جوهر الشكل الطبيعي والتعبير عنه بطريقة مباشرة. فكان - من أجل الوصول لجوهر الأشياء - يعبر عما يشعر به اتجاه ما يراه باستخدام اللون المباشر. وبرغم من ابتعاده عن فكرة تسطيح اللون باعتياده للطخات لونية قوية، فإنه قد اقترب منه قليلاً حينما ابتعد عن قواعد التصوير الأكاديمية. إذ "من الواضح أن فان غوغ لم يكن معنياً بالتصوير الصحيح.

لقد استخدم الألوان والأشكال لكي يفصح عما شعر به حيال الأشياء التي رسمها، وعما رغب في أن يشعر به الآخرون". (غومبرتش، 2016، ص548). وهنا تظهر الاختلافات بين أسلوبه وأسلوب الفن الياباني، فالفنان الياباني يعبر عن جوهر الطبيعة، أما فان جوج فيعبر عن الانفعال الناتج عن تأملها. وهكذا تكون الألوان في اللوحة اليابانية هادئة ومنبسطة، في حين تكون عند فان جوج متوترة وقوية ومباشرة.

شكّلت القواعد المتبعة في تصوير الطبيعة في الأعمال اليابانية تحولا عميقا في نظرة فان جوج للطبيعة. فأصبح يبحث عن ذلك الأثر التعبيري المستقى من الطبيعة اليابانية في كل مكان يرحل إليه، حتى وجده في مدينة آرل جنوب فرنسا، "فقد ذهبان جوج إلى جنوب فرنسا بحثًا عن اليابان. فهو يعتقد أن الفنانين اليابانيين يرون الأشياء (بالمعنى الحرفي) في ضوء مختلف. يتخيل أن الشمس في اليابان أقوى، وأن إدراك الفنانين هناك أفضل وأكثر صفاء". (Schaffner, 1998, p52).

وقد رأى فان جوج في مناظر آرل امتدادا للطبيعة اليابانية المصورة في المطبوعات التي افتتن بها. حتى أنه ذكر ذلك في إحدى رسائله التي كتبها إلى صديقه الفنان إميل برنار يخبره عن انبهاره بطبيعتها، والتي ذكّرت به بالمناظر اليابانية، حيث يقول: "أريد أن أبدأ بإخبارك بأن هذا الجزء من العالم يبدو لي جميلا كاليابان لصفاء الجو وتأثيرات الألوان البهيجة. امتدادات المياه تصنع بقعا من الزمرد الجميل والأزرق الغني في المناظر الطبيعية، كما نرى في المطبوعات اليابانية. المغارب البرتقالية الباهتة تجعل الحقول كما لو كانت زرقاء، وشموس صفراء مجيدة". (يانسن، 2018، ص806) ينظر الشكل (07).

وبرغم من تأثر فان جوج بالمطبوعات اليابانية وتكويناتها الهادئة والمتوازنة، فإنه قد اتخذ لنفسه نهجا مختلفا مانحا لوحاته طابعا خاصا يميزه عن الأسلوب الياباني التقليدي. فقد ركّز على توظيف العمق من خلال تأثيرات لونية متباينة، ولم يتم بتسطيحها كما يفعل الفنانون اليابانيون، بل اعتمد على لمسات لونية جريئة ومتوترة ومتداخلة تعكسه انفعالاته الشديدة. ومع ذلك، استطاع أن يجعل أعماله تنبض بروح اليابان، حيث عكست أشعة الشمس الساطعة، والألوان الدافئة، والمساحات الواسعة. وأصبح بذلك قادرا على المزج بين التأثيرات الشرقية والتقاليد الغربية، ويبدع رؤية جديدة للطبيعة تحمل بصمته الخاصة. لينجح بذلك الفنان فان جوج في تكوين هوية فنية متفردة. ينظر الشكلين (04) و(07).

4. 2. هنري ماتيس:

ونتذكر هنا الفنان الفرنسي هنري ماتيس (1879.1945)، فقد تأثر هو الآخر بالثقافة الشرقية، وبالأخص الفن الإسلامي، الذي اكتشفه خلال رحلاته إلى المغرب وشمال إفريقيا. لكنه في بداياته الفنية لم يكن لماتيس أي صلة واضحة بالفن الإسلامي، حيث انشغل . كغيره من الفنانين المبتدئين بتصوير المواضيع الأكاديمية. حيث "إن موضوعات ماتيس في مرحلة البدايات، كانت تتكون في أغلبها، إما من لقطات داخلية، أو من مناظر طبيعية، ولكن بحلول نهاية عام 1890، تخطى عن هذا الأسلوب التقليدي في فن التصوير، بل ورفضه كليا. وبدأت لقطاته في التغير، وأصبحت مليئة بالألوان، وكاشفة عن حجم الفرشاة المستخدمة. فقد عكست لوحاته التي أبدعها في أثناء رحلاته (...) مدى تأثره بالفنانين المعاصرين له، مثل فناني المدرسة الانطباعية". (ويلتون وآخرون، 2013، ص8).

وبعد انجازه للعديد من الأعمال الفنية باللون الانطباعي شعر أن هذا الأسلوب يقيد أساليبه التعبيرية، فقام بالعديد من التجارب الفنية حتى وصل إلى أسلوبه الفريد هو ومجموعة من أصدقائه الفنانين، والمتمثل في أسلوب الوحشية المعتمد على الخطوط القوية والبارزة والألوان الصارخة، سواء كان ذلك في تصوير المناظر الطبيعية أو الأشخاص. وبرغم من أنها لم تدم طويلا مثل الحركات الفنية الأخرى، فإن ما قدّمته من قيم فنية جديدة قد ساهم في نشوء أساليب فنية أخرى. ومن أهم ملامحها هو اللون الحار والصارخ، والشكل المسطح، والابتعاد عن مشابهة الأشكال بالواقع الطبيعي وتبسيطها قدر المستطاع. ينظر الشكلين (13) و(14)، إذ لم يهتم ماتيس بدرجة الشبه بين شخوصه المرسومة ولامحها الحقيقية، وهذا ما نلاحظه في لوحة مدام ماتيس أو كما تسمى الشريط الأخضر نسبة إلى اللون الأخضر الذي يتوسط وجه زوجته، كما أنه هنا لم يهتم بنقل التفاصيل الحقيقية لوجه زوجته، إذ ما يهيمه هو اللون وطرق تجاوزه مع غيره. خصوصا بعدما تعرف على الحركة التعبيرية. ولكن سرعان ما اكتشف عالما ثقافيا مختلفا عن أوربا بعد زيارته إلى بعض دول شمال إفريقيا مثل المغرب وتونس.



الشكل (14)

لوحة المرأة الجزائرية، (1909)



الشكل (13)

لوحة مدام ماتيس، (1905)

وكان الدافع وراء سفره إلى شمال إفريقيا هو سعيه لاكتشاف إمكانات جديدة للشكل واللون، مستلهما ذلك من العناصر الزخرفية التي تتميز بها فنون هذه المناطق. وجاء هذا الاهتمام بعد أن أتحت له فرصة الاطلاع على الفن الإسلامي من خلال معرض فني أقيم في ميونخ سنة 1910. حيث "زار ميونخ بألمانيا لحضور معرض ضخم للفن الإسلامي. وأثار إعجاب ماتيس ما رآه من ألوان جميلة، وزخارف على الأقمشة، وسجاجيد، وخزفيات". (ويلتون وآخرون، 2018، ص20). إذ وجد في أنماط الفن الإسلامي عناصر تتقاطع مع بحثه عن التبسيط. فالزخارف الهندسية الإسلامية، بأشكالها المسطحة وألوانها الموزعة بتوازن وانسجام، قدمت له رؤية جديدة يمكن الاستفادة منها حول إمكانيات متنوعة للون والشكل.

وبعد بقاءه مدة من الزمن في المغرب يدرس العناصر الثقافية هناك، ويتأمل الضوء والألوان وتأثيرها على العمارات والطبيعة. عاد إلى فرنسا يحمل معه ذكرياته عن المكان وكذا مقتنيات ستساعده على توظيف رؤيته الفنية الجديدة، إذ "عاد بحقيبة مليئة بالبلاط الخزفي المزخرف بالألوان الزاهية، والتي كان يمزجها بقطع زجاجية وأجزاء صغيرة من الزخارف كان يعتقد أنها ستلهمه في أعماله المستقبلية. ومرة أخرى، استحضر قول غوغان: يجب على الرسامين الذين يبحثون عن تقنية اللون أن يدرسوا السجاد، فهناك سيجدون كل ما يحتاجونه". (Néret, 2002, p71).

وبرغم اختلاف الفن الإسلامي عن الحركة الوحشية من حيث الأسلوب، فإن ماتيس كان منبهرًا من ملاحظة بعض نقاط التشابه والتداخل بينهما، حيث لاحظ وجود عدد من خصائص أسلوبه الفني في الفن الإسلامي مثل اعتماد اللون النقي وتسطيحه دول تظليل، وعدم توظيف المنظور والعمق، وتبسيط الأشكال النباتية وتجريدها، وغيرها من الخصائص التي ساهمت في إثراء أسلوبه أكثر، وخاصة عنصر الزخرفة التي

ترتكز على التكرار. وانعكس تأثير هذه الخصائص بشكل واضح على العديد من أعماله، حتى أصبح "صاحب موهبة في التبسيط الزخرفي". فقد درس أنساق الألوان في السجاجيد الشرقية وطبيعة إفريقيا الشمالية. وطور أسلوباً كان له تأثير كبير في التصميم الحديث". (غومبرتش، 2016، ص573).

كان انجذاب ماتيس للفن الإسلامي دافعا لدعم أسلوبه الوحشي وإضافة بُعد زخرفي جديد إليه. فقد ظل متمسكا برؤيته الفنية، معزّزا إياها بعناصر زخرفية مبسطة. وكان توظيفه لهذه العناصر تأكيدا على أسلوبه الخاص، إذ تعامل مع الزخرفة بوصفها وسيلة لإثراء سطح اللوحة وإضفاء تأثير لوني وتعبيري أقوى. وإلى جانب ذلك، تأثر ماتيس أيضا بالثقافة المغربية وبالطبيعة المختلفة عن أوروبا. فقد أنجز عددا من اللوحات الفنية التي تركز على طبيعة الألوان النقية والتأثيرات التي تنتج عند تجاوزها، أكثر من تركيزها على عناصر الزخرفة. في الوقت ذاته، قاده اهتمامه بالتسطيح اللوني والتبسيط المعتمدين في الفن الإسلامي إلى محاولة تجريد أشكاله بشكل أكبر مما كانت عليها في أعماله الأخرى في أوروبا. وقد ساعده تركيزه على التسطيح اللوني في أعماله على التخلص من قواعد المنظور، مما جعل أشكاله تتواجد ضمن مستوى بصري واحد، وهو أحد سمات الفن الإسلامي. وبهذا، لم يكن تأثير الفن الإسلامي على ماتيس مجرد إضافة شكلية، بل كان تعميقاً لرؤيته الفنية.

ومن بين أبرز الأعمال التي تعكس تأثير ماتيس بالفن الإسلامي لوحته **زهرة في الشرفة** والتي أنجزها أثناء إقامته في مدينة طنجة بالمغرب سنة 1912. ينظر الشكل (15). تعكس اللوحة محاولته الجادة في دمج العناصر الزخرفية في عمله من خلال لباس الفتاة المغربي. أما التنظيم الشكلي فنجدته مرتكزا على توزيع الأشكال دون وجود للعمق، فالأشكال معتمدة على التسطيح اللوني مما تتشكل مساحات مختلفة تظهر كلها

في مستوى واحد، كما هو معتاد في الفن الإسلامي. في حين نرى رغبة الفنان ماتيس في إيضاح العمق من خلال توظيفه لألوان متباينة برغم من تسطيحها بشكل تام.

وبرغم من عودة ماتيس إلى موطنه في أوربا، ورجوعه إلى مخالطة أهل الفن الغربي هناك، فإنه قد ظل حاملا معه ذكرياته عن البلاد العربية التي زارها، وظل تأثيرها يحرك فرشاة رسمه كلما لامست لوحاته الفنية. إذ "كان مدركًا جيدًا أن التأثيرات الثقافية لا تزال حاضرة في أعماله، مما يدفعه إلى العودة إلى ذكرياته والاستلهام من خبراته السابقة، حيث أكد ماتيس ذلك في قوله: أحيانًا أحتاج إلى ابتكار شيء جديد، فأغمض عيني وأستحضر فكرة مستوحاة من رحلاتي. حينها، ينبثق شيء جديد لم أتوقعه من قبل، ويأتي إليّ ليدفعني إلى الإبداع". (Néret, 2002, p71).

ونذكر من الأعمال الهامة لماتيس لوحته "الستارة المصرية" المنجزة سنة 1948. فبرغم من أنها رسمت بعد سنوات عديدة من زيارته لشمال إفريقيا، فإنها تعتبر دليلا واضحا على استمرار تأثير الفن الإسلامي في أعماله. فالستارة المرسومة يمين اللوحة تزخر بالعناصر الزخرفية النباتية والهندسية. أما النخلة المطلة من النافذة، فتتجلى هي الأخرى بخطوط مبسطة وأشكال قريبة من الزخرفة. حيث تتحول من مجرد عنصر طبيعي إلى عنصر وزخرفي ينسجم مع التكوين العام للوحة. ينظر الشكل (16).



الشكل (16)



الشكل (15)

لوحة زهرة في الشرفة، (1912) لوحة الستارة المصرية، (1948)

لم يكن تأثر ماتيس بالفن الإسلامي مجرد انبهار بصري بالشرق وفنونه، بل كان امتداداً لبحثه المستمر عن التجديد ومحاولة منه لتشكيل هويته الفنية الخاصة به. حيث استلهم من الزخارف الشرقية بساطتها الهندسية وألوانها الغنية، وأعاد توظيفها في أعماله بأسلوب يوازن بين التعبير المباشر والصارخ في الأسلوب الوحشي، والتجريد والتبسيط في الفن الإسلامي. وهذا ما جعل لأسلوبه الفني هوية فريدة.

3.4. بابلو بيكاسو:

يعد الفنان الإسباني بابلو بيكاسو (1881-1973) أحد أبرز الفنانين وأكثرهم تأثيراً في تاريخ الفن الحديث، فقد تميز منذ صغره بقدرته الاستثنائية على ممارسة تقنيات الرسم والتصوير. حيث "رسم أولى لوحاته الزيتية وهو في الخامسة عشرة من عمره، وقد عرضت في برشلونة في ربيع 1896. وقد استخدم بيكاسو الأساليب الكلاسيكية المعروفة في التصوير. فقد قام ببناء لوحته كما كان يفعل كبار الفنانين من قبله، مؤكداً على رسم تفاصيل الملابس، والأشخاص، والعناصر". (ويلتون وآخرون، 2018، ص44). ولكنه سرعان ما توجه نحو التجديد في طرق الرسم، خصوصاً بعدما

توجه إلى باريس وهو في سن 19 سنة. فقد كانت رحلته هذه السبب وراء اكتشافه لطرق تعبيرية وفنية جديدة.

وما يميز بيكاسو أكثر هو التحولات الكبيرة التي طرأت على أسلوبه، والتي منحت مكانة بارزة في الفن الحديث. فقد تأثرت رؤيته الفنية بعوامل نفسية واجتماعية وثقافية عديدة، مما جعله يتبنى أساليب مختلفة تبعًا لكل مرحلة يمر بها. ومن أبرز هذه المراحل، الحقبة الزرقاء ذات الطابع الحزين، حيث عبّر فيها عن مشاعره العميقة مستخدمًا درجات اللون الأزرق الشاحب، وذلك طيلة أربع سنوات عقب انتحار صديقه المقرب. ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب في لوحة العجوز مع طفل حيث استخدم بيكاسو درجات الأزرق للتعبير عن الكآبة والحزن. ينظر الشكل (05). وهناك عامل آخر ساهم في تشكيل أسلوب بيكاسو التعبيري في هذه المرحلة، وهو تعرفه على الفنان الفرنسي هنري تولوز لوتريك، حيث تأثر بأسلوبه الجريء في رسم الوضعيات، واعتماده الخطوط القوية والمنحنية. فاستلهم منه بيكاسو قدرته على النقاط حركة الأشخاص والتعبير عن الانفعالات بلمسات سريعة ومباشرة. ينظر الشكل (17). وكان ذلك أحد العوامل التي دفعته إلى التحرر من القواعد الأكاديمية، دون أن يبتعد عن التصوير القريب من الواقع. وبعد سنوات من التعبير عن مشاعر الحزن في أعماله، بدأ بيكاسو في البحث عن مواضيع أكثر دفئًا وإنسانية، مما أدى إلى دخوله مرحلة جديدة، وهي الحقبة الوردية. وسميت بهذا الاسم لغلبة اللون الوردي فيها. وظهرت في أعماله هذه شخصيات مثل المهرجين ولاعبي السيرك. ينظر الشكل (08).



الشكل (17)

تولوز لوتريك: لوحة رقصة جين أفريل، (1892).

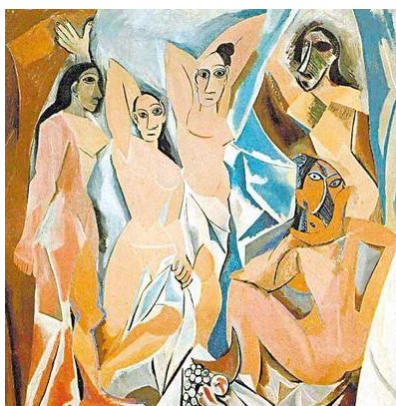
واكتسب بيكاسو هويته الفنية الفريدة بفضل انفتاحه على مختلف التيارات الفنية والثقافية، وذلك من خلال إقامته في فرنسا وعدد من البلدان الأوروبية. فقد اهتم بالأساليب الفنية حديثة النشأة، وتعرّف على فنانيين بارزين آخذاً من أساليبهم ما يناسب أفكاره المتجددة. كما اطلع على ثقافات متنوعة عبر زيارته للمعارض والمتاحف هناك، مما منحه وعياً فنياً ساهم في امتلاكه لرؤية فنية متجددة، تتضح ملامحها مع كل تجربة فنية جديدة. ومن هذه التجارب دراسته للفن الياباني وتأثره بها، إضافة إلى إعجابه بالزخرفة الإسلامية لبساطتها وتجريدها. ولكن اهتمامه بالفن البدائي قد فتح أبواب مرحلة جادة من التجديد. وقد عرف أهمية هذه الفنون من خلال مجموعة من الفنانين الثائرين على قواعد الفن وهم الوحشيين.

يعد المعرض الفني الذي أقامه الفنانون الوحشيون في صالون الخريف سنة 1905 من أهم الأحداث الفنية التي غيرت رؤية بيكاسو الفنية، ومن هؤلاء الفنانين الذين انتبه إليهم بيكاسو الفنان جورج براك وهنري ماتيس. فقد أخذ منهم فكرة استقلال الفن عن مشابهة الطبيعة، والاهتمام بعنصر الخط والشكل واللون. كما انتبه على مصدر الهام الوحشيين، فقد استلهموا أعمالهم من الفنون البدائية والغريبة، ومن خلالهم بدأ بيكاسو في ذلك الوقت يتأثر بالنحت الإفريقي، وهو أول تقليد غير أوروبي سيستحوذ على اهتمامه ضمن مسيرته الفنية الطويلة. أضف إلى ذلك، حدث مهم آخر أثر في بيكاسو وهو المعرض الذي أقيم للفنان سيزان بعد وفاته تخليدا لأعماله. (Barr, 1939, p59). وهنا كانت بداية ابتعاده عن التصوير الواقعي، حيث اتجه أولا إلى جعل أشكال الأجساد أشبه بالمنحوتات الضخمة متأثرا بالنحت البدائي المنتمي لأحد الجزر بإسبانيا، ثم عاد لفكرة استخدام الألوان الصارخة والمسطحة الخاصة بالوحشيين، متجاوزا إياها بطريقة أكثر اختزالا نحو بناء هندسي قوي. وفي هذه المرحلة، أصبح الشكل يحتل مكانة أكثر أهمية مقارنة باللون، على عكس المراحل السابقة التي استمدت تسمياتها من الألوان الغالبة فيها. وبذلك أصبح بيكاسو قادرا على التعبير عن شكل ما بمجموعة خطوط بسيطة ومباشرة.

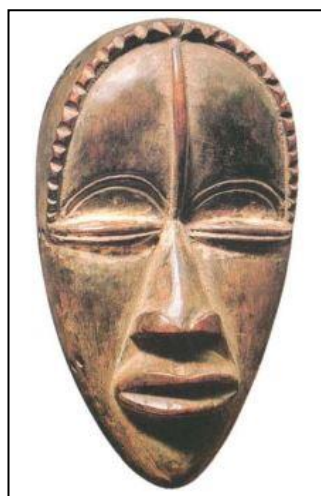
ومنه، أصبحت أعماله طيلة سنوات ذات أسلوب هندسي مشابه للنحت الإفريقي، فوجوه شخوصه أصبحت ذات تقسيمات هندسية مشابهة لنحت الأقنعة الشعبية الإفريقية. ينظر الشكل (18). وقد سميت هذه المرحلة بالمرحلة الإفريقية. وأهم لوحة أنجزها بيكاسو في هذه المرحلة لوحة نساء أفينيون (1907). ينظر الشكل (19). إذ كانت نتيجة حتمية لما قدّمته مختلف التأثيرات الفنية والثقافية في تجارب بيكاسو، فقد استلهم من تولوز لوتريك خطوطه المعبرة والمباشرة، ومن سيزان تكويناته الشكلية

الفريدة، ومن الوحشية ألوانها الدافئة والمتباينة، ومن النحت الإفريقي تصميمه الهندسي القوي. ليخلق لوحة فنية أصبحت نقطة تحول مهمة في أسلوبه، ومهدت فيما بعد لابتكار أسلوبه الجديد، وهو الأسلوب التكعيبي.

مثّلت التكعيبية مرحلة هامة في تاريخ الفن الحديث والمعاصر، ولم يكن بيكاسو المؤسس الوحيد لها، بل شاركه في تطويرها الفنان جورج براك، الذي تأثر بعمق بلوحة نساء أفينيون، التي ألهمته لاستكشاف هذا التوجه الجديد، مما أدى إلى نشوء التكعيبية كأسلوب مشترك بينهما. وجاءت تسمية هذا الاتجاه نسبة إلى الطابع الهندسي الذي يميزه، حيث تبدو الأشكال قريبة من المكعبات والأشكال الهندسية. ويعتمد هذا الأسلوب على تفكيك الأشكال الواقعية وإعادة تركيبها بطريقة تجعلها تُرى من زوايا متعددة في آن واحد، متجاوزًا بذلك المنظور التقليدي الذي يحدد رؤية الأشياء من زاوية واحدة فقط.



الشكل (19)



الشكل (18)

نتائج البحث:

1. على الرغم من الطابع الذاتي للتجربة الإبداعية للفنان، فإنها تتشكل تحت تأثير عوامل عديدة منها العوامل الانفعالية والاجتماعية والثقافية. مما ينعكس على أسلوبه الفني وتوجهاته التعبيرية.
2. يمكن لكل من الموضوع الفني، والتقنية المستخدمة، والأسلوب الفني أن يشكل هوية فريدة للفنان، حيث تتحدد هذه الهوية من خلال تكرار اختياراته للمواضيع، واعتماده تقنيات وأساليب تميزه عن غيره.
3. قد يمر الفنان بتحولات في أسلوبه نتيجة عدة عوامل نفسية أو اجتماعية أو ثقافية أو فكرية.
4. تترك الرحلات التي يقوم بها الفنان أثراً عميقاً على رؤيته الفنية، من خلال تعرفه على ثقافات جديدة، وبيئة طبيعية مختلفة، فتسهم في تحول أسلوبه وتشكيل هوية فنية منفردة.
5. ساهم التأثير الفني المتبادل بين الفنانين في بلورة الرؤى الفنية، ويظهر ذلك في تأثير فان جوخ بتولوز لوتريك والانطباعيين، وكذا إعجاب بيكاسو بأعمال لوتريك وتأثره بأعمال سيزان والفنانين الوحشيين.
6. تأثر عدد من الفنانين الأوروبيين بفن مجتمعات أخرى مختلفة، فقد استلهم بيكاسو من النحت الإفريقي، وفان جوخ من الفن الياباني، بينما وجد ماتيس في الزخرفة الإسلامية مصدراً للتجريد والتبسيط.
7. أعاد هؤلاء الفنانون النظر في قواعد الفن الأكاديمية في أساليبهم الفنية بعد اطلاعهم على الفنون غير الأوروبية، مما جعلهم يتحررون منها، ويتوجهون للتعبير بطرق أكثر تجريدًا وأقل ارتباطًا بالمحاكاة.

8. ساهم انفتاح هؤلاء الفنانين الثلاثة على الآخر في تجديد رؤيتهم الفنية وتطوير أساليبهم التعبيرية، مما جعلهم يسهمون في ظهور مدارس وأساليب جديدة كالتكعيبية والوحشية وما بعد الانطباعية.
9. لم يؤدّ انفتاح هؤلاء الفنانين على الآخر إلى إلغاء هويتهم الفنية، بل ساهم في تطويرها، مما مكّنهم من إبراز تأثيرات الثقافات المختلفة التي تأثروا بها، مع الحفاظ على بصمتهم وهويتهم الفنية.

الاستنتاجات:

1. إن تجربة الفنان الإبداعية هي عملية متشابكة تتأثر بعوامل نفسية وفنية وثقافية واجتماعية، مما يجعلها في تطور مستمر.
2. إن اختيار الفنان المناسب لكل من الموضوع والتقنية والأسلوب، يسهم في بناء هويته الفنية الفريدة.
3. يعدّ تعبير الفنان عن حالته الانفعالية والعاطفية في أعماله الفنية عاملاً مهماً في بناء هويته الفنية.
4. تؤدي رحلات الفنان وانفتاحه على ثقافات أخرى إلى تجديد رؤيته الإبداعية وإحداث تحولات في أسلوبه الفني مما تشكل هوية فنية فريدة.
5. يمكن للفنان أن يحافظ على هويته الفنية الفريدة في ظل انفتاحه على ثقافات مختلفة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم، زكرياء. (1998). مشكلة الفن. دار مصر للطباعة. مصر.
2. إبراهيم، زكرياء. (د.ت.). الفنان والإنسان. مكتبة غريب. مصر.
3. أمهز، محمود. (2009). التيارات الفنية المعاصرة. ط 2. شركة المطبوعات للنشر والتوزيع. لبنان.
4. البسيوني، محمود (1980). أسرار الفن التشكيلي، ط 1. عالم الكتب. مصر.
5. جرين، ين، وآخرون (2013). فنانون عالميون، الجزء الأول، تر: حازم طه حسين. دار إلياس العصرية للطباعة والنشر. مصر.
6. دوي، جون. (2011). الفن خبرة، تر: زكرياء إبراهيم. المركز القومي للترجمة. مصر.
7. ريد، هيربرت. (1998). معنى الفن. تر: سامي خشبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.
8. العشماوي، محمد زكي. (1980). فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية. لبنان.
9. عكاشة، ثروت. (2022). الفن والحياة. ط 1. دار الشروق. القاهرة.
10. غومبرتش، إرنست. (2016). قصة الفن، تر: عارف حديفة. ط 1. هيئة البحرين للثقافة والآثار. البحرين.
11. كاجان. (1982). الفن والاستقبال الفني، تر: عدنان مدانات. ط 1. دار ابن خلدون. لبنان.
12. ويلتون، جود، وآخرون. (2013). فنانون عالميون، الجزء الثاني، تر: حازم طه حسين. دار إلياس العصرية للطباعة والنشر. مصر.

13. يانسن، ليو، وآخرون. (2018). المخلص دوما فنسنت، الجواهر من رسائل فان جوج، تر: ياسر عبد اللطيف ومحمد مجدي. ط 1. الكتب خان للنشر والتوزيع. مصر.

المراجع الأجنبية:

1. Barr Jr, Alfred H. (1939). PICASSO, Forty Years of his Art. The Museum of Modern Art. The United States of America.
2. Néret, Gilles. (2002). Henri Matisse. Taschen. Germany.
3. Schaffner, Ingrid. (1998). the Essential Vincent van Gogh. The Wonderland Press. New York.

تحديات فهم الخطاب الفني في الفن المعاصر Challenges in Understanding Artistic Discourse in Contemporary Art

د. حمزه تريكي

كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة 03 / صالح بوبنيدر،

hamza.triki@univ-constantine3.dz

- ملخص

يطرح فهم الخطاب الفني في الفن المعاصر إشكالية جوهرية تتعلق بتعدد المعاني واختلاف التأويلات بين الفنان والمتلقي، مما يثير تساؤلات حول فعالية هذا الفن في تحقيق التواصل. في ظل التعددية الأسلوبية والرمزية المفرطة التي تميز الأعمال المعاصرة، يصبح من الصعب وجود إطار موحد للفهم، مما يؤدي إلى تباينات كبيرة في تفسير الرسائل الفنية. بالإضافة إلى ذلك، فإن غياب السرد التقليدي والتداخل مع قضايا اجتماعية وسياسية معقدة يزيد من صعوبة الوصول إلى فهم مشترك. وبالتالي، تتجلى الإشكالية في كيفية بناء جسور للتواصل الفني توازن بين حرية التعبير الفني وقدرة الجمهور على استيعاب هذه الأعمال بما يتجاوز الحواجز الثقافية والمعرفية.

- كلمات مفتاحية: إشكاليات، تلقي، خطاب فني، فن معاصر.

- Abstract

Understanding the artistic discourse in contemporary art poses a fundamental problem related to the multiplicity of meanings and the diversity of interpretations between the artist and the recipient, raising questions about the effectiveness of this art in achieving communication. In light of the stylistic pluralism and excessive symbolism that characterize contemporary works, it becomes difficult to find a unified framework for understanding, leading to significant variations in the interpretation of artistic messages. Additionally, the absence of traditional narrative and the entanglement with complex social and political issues

further complicate the process of reaching a shared understanding. Consequently, the problem lies in how to build bridges for artistic communication that balance freedom of artistic expression with the audience's ability to comprehend these works beyond cultural and cognitive barriers.

- **Keywords:** Problems, Reception, Artistic discourse, Contemporary art.

- مقدمة

يعتبر الخطاب الفني في الفن المعاصر عنصرًا أساسيًا لفهم وتحليل الإنتاج الفني الحديث. فهو لا يقتصر على مجرد وصف الأعمال الفنية، بل يتجاوز ذلك لاستكشاف الأطر النظرية والفلسفية التي تؤثر في عملية إنتاج الفن وتلقيه. وتسهم دراسة هذا الخطاب في فك رموز المعاني الكامنة في الأعمال الفنية، مما يتيح للباحثين والنقاد والجمهور التفاعل معها بوعي أكبر وأعمق. ومن بين أحد أهم العناصر الأساسية في دراسة الخطاب الفني هو فهم السياقات الثقافية والاجتماعية التي تشكل الممارسات الفنية المعاصرة؛ فالفن في الوقت الحاضر لا يُنتج في بيئة معزولة، بل يتأثر بالتحولات الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية، ومن خلال تحليل الخطاب المتعلق بالفن، يمكننا استكشاف كيفية تجسيد هذه العوامل في الأعمال الفنية، مما يعمق فهمنا للدور الذي يلعبه الفن في المجتمع.

بالإضافة إلى ذلك، يسهم تحليل الخطاب الفني في توصيل الفن المعاصر بالتيارات الفكرية المتنوعة، مثل ما بعد الحداثة، والدراسات ما بعد الاستعمارية، ونظريات الهوية وما إلى ذلك. حيث تتيح هذه المقاربات للباحثين فرصة لفهم كيفية تفاعل الفن المعاصر مع القضايا العالمية الراهنة، وكيف يعيد تشكيل المفاهيم التقليدية للفن والجمال، كما أن دراسة الخطاب الفني تعزز النقد الأكاديمي للفن، حيث تقدم أدوات نظرية ومنهجية لفهم الأعمال الفنية من زوايا متعددة. من خلال استخدام مناهج تحليلية مثل التأويل السيميائي، والتحليل التفكيكي، ودراسات التلقي، يمكن الوصول إلى قراءات عميقة للأعمال الفنية تتجاوز السرد البصري المباشر، وتكشف عن معانيها الخفية ودلالاتها الرمزية. وعليه، فإن تحليل الخطاب الفني في الفن المعاصر يتجاوز كونه مجرد نشاط نظري؛ فهو أداة لفهم التفاعلات المعقدة بين الفن والمجتمع والأفكار. يُعدّ هذا التحليل ضروريًا للفنانين والنقاد والباحثين في مجال الفنون، حيث

يوفر إطاراً أكاديمياً لفهم التحولات الفنية الحالية، ويعزز الممارسات النقدية التي تسهم في تطوير المجال الفني.

يُشكّل فهم الخطاب الفني في الفن المعاصر تحدياً كبيراً بسبب تعقيد الرموز والأساليب التعبيرية التي يعتمدها الفنانون للتعبير عن قضايا متعددة الأبعاد. كما يتميز الفن المعاصر بتجاوزه للأشكال التقليدية واحتضانه لوسائط وتقنيات جديدة، مما يترك أثراً عميقاً في المجتمع من خلال إثارة التساؤلات وإعادة تشكيل الوعي الجماعي. ومع ذلك، فإن غياب المرجعيات الثابتة وصعوبة تفسير الأعمال الفنية نتيجة لتعدد القراءات تجعل فهم هذا الخطاب الفني مسألة معقدة تتطلب أدوات تحليلية متخصصة. لذا تُطرح الإشكالية التالية: كيف يمكننا تطوير منهجية تحليلية تسهم في تفكيك هذا الخطاب وفهم دلالاته العميقة في سياق الفن المعاصر؟

1- الخطاب الفني

1-1- المفهوم

يُمثل الخطاب الفني مجموعة من المفاهيم والنظريات والمصطلحات التي تُستخدم في وصف الفن وتحليله ونقده، ويشمل هذا الخطاب اللغة التي نعتمد عليها عند الحديث عن الفن، والأطر النظرية التي تساعدنا في فهمه، بالإضافة إلى الممارسات الاجتماعية والثقافية التي تؤثر عليه. (ميشال، 1987، صفحة 100)

تأثر الخطاب الفني عبر العصور بتغير الثقافات والتقنيات والأفكار الفلسفية، مما جعله يعكس التغيرات الحاصلة في المجتمع والفن على حد سواء، ويشير الخطاب الفني في مختلف أوجهه إلى عدّة جوانب مهمة لعلّ أهمها: اللغة والمصطلحات (ميشال، 1987، صفحة 107)، وهي العناصر التي تُوفر الأدوات الضرورية لوصف وتحليل الأعمال الفنية، وتشمل هذه المصطلحات مفاهيم مثل اللون، الشكل، التركيب، المنظور، والرمزية، التي تسهم في تفسير الجوانب البصرية والفكرية للفن. ومن مثال ذلك، يُستخدم مصطلح "المنظور" للإشارة إلى كيفية تجسيد العمق في اللوحات، بينما تعبر "الرمزية" عن استخدام العناصر الفنية لتمثيل أفكار أو مفاهيم أعمق. لقد تطورت هذه المصطلحات عبر العصور لتعكس التغيرات في الأساليب الفنية والأفكار الثقافية، مما جعلها جزءاً أساسياً من فهمنا وتقديرنا للفن.

كما تشكل الأطر النظرية جزءاً أساسياً من الخطاب الفني، حيث تقدم الأدوات الفكرية اللازمة لتحليل وفهم الأعمال الفنية في سياقات أوسع. تساعد هذه النظريات في تفسير الفن من زوايا متعددة، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس، مما يعزز من عملية النقد والتأويل. (عناني، 1995، صفحة 89) من بين الأطر النظرية البارزة نجد الشكلية (Formalism) التي تركز على الجوانب الشكلية للعمل الفني، مثل

اللون والخط، والماركسية التي تعدّ الفن نتاجًا للظروف الاقتصادية والاجتماعية. بينما تتحدى ما بعد الحداثة المفاهيم التقليدية للجمال والحقيقة. وأخيرًا، يستكشف التحليل النفسي الجوانب اللاواعية في الفن من خلال الرموز والأحلام. هذه الأطر النظرية لا تعزز فقط فهمنا للفن، بل تسهم أيضًا في تشكيل كيفية إنتاج الفن وتلقيه في سياقات ثقافية متنوعة. (استيتية، 2002، صفحة 16)

ويلعب السياق التاريخي والاجتماعي دورًا محوريًا في تشكيل الخطاب الفني أيضًا، حيث يُفهم الفن دائمًا في إطار الزمان والمكان الذي يُنتج فيه. كل عمل فني يحمل بصمة عصره ويعكس القيم الاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة في تلك الفترة. ومن مثال ذلك أن فن عصر النهضة عكس أفكار الإنسانية والاكتشافات العلمية، بينما تأثر الفن الحديث في القرن العشرين بالحربين العالميتين والتحولات التكنولوجية. بالإضافة إلى ذلك، يُظهر الفن كيفية تفاعل المجتمعات مع قضايا مثل الهوية والسلطة والعدالة الاجتماعية. من خلال دراسة السياق التاريخي والاجتماعي، يمكننا فهم كيفية تشكيل الفن للعالم من حولنا، مما يجعل الخطاب الفني أداة قوية لفهم التاريخ والثقافة الإنسانية. (عبد الرزاق، 1992، صفحة 128)

في هذا السياق، يتضح أن للممارسات المؤسسية تأثيرًا كبيرًا في تشكيل الخطاب الفني. (إدوارد، 2005، صفحة 88) فالمؤسسات الثقافية مثل المتاحف والمعارض والأكاديميات تلعب دورًا محوريًا في كيفية عرض الفن وتفسيره وتقييمه، فهذه المؤسسات لا تقتصر على حفظ الأعمال الفنية فحسب؛ بل تؤثر أيضًا في ما يُعتبر "فنًا" ذا قيمة من خلال اختياراتها لعرض أعمال معينة أو دعم فنانين محددين. وقد نجد أحيانًا أن بعض المتاحف الكبرى تميل إلى تعزيز الفن الغربي التقليدي، بينما قد تتجاهل أحيانًا الفنون غير الغربية أو المعاصرة. علاوة على ذلك، تسهم المؤسسات الأكاديمية في تدريس النظريات الفنية وتدريب النقاد والفنانين، مما يساعد في تشكيل المفاهيم السائدة حول الفن. وبالتالي، تُعتبر الممارسات المؤسسية قوة مؤثرة في توجيه الخطاب الفني وتحديد أولوياته الثقافية والاجتماعية.

كما تُعزز العلاقات بين التخصصات الخطاب الفني من خلال ربط الفن بمجالات معرفية متنوعة مثل الأدب والموسيقى والعلوم والسياسة، (ميلز، 2004، صفحة 37) وهو ما يساهم في توسيع آفاق فهمنا وتفسيرنا للأعمال الفنية. على سبيل المثال، يمكن تحليل لوحة معينة من منظور علم النفس لفهم تأثيرها العاطفي، أو دراسة فن الأداء في سياق الحركات الاجتماعية والسياسية. بالإضافة إلى ذلك، فإن التكنولوجيا الحديثة، مثل الذكاء الاصطناعي والواقع الافتراضي، قد فتحت آفاقًا جديدة للإبداع الفني، مما أدى إلى ظهور أشكال فنية متعددة التخصصات. هذه التفاعلات بين

الفن والمجالات الأخرى لا تثري الخطاب الفني فحسب، بل تعكس أيضًا كيف يمكن للفن أن يكون أداة فعالة لاستكشاف القضايا الإنسانية المعقدة وتقديم رؤى جديدة حول العالم من حولنا.

1-2- تطور الخطاب الفني عبر التاريخ

شهد الخطاب الفني تطورًا ملحوظًا عبر العصور القديمة والكلاسيكية، بدءًا من عصور ما قبل التاريخ وصولًا إلى القرن الخامس الميلادي، حيث كان الفن يعكس القيم الثقافية والدينية والاجتماعية لكل فترة زمنية. أما في عصور ما قبل التاريخ فقد اتسم الفن بالبساطة والرمزية في تلك الفترة، حيث كان الإنسان القديم يركز على تصوير الحياة اليومية والطقوس الدينية من خلال الرسوم الصخرية والمنحوتات البدائية، كما هو الحال في كهوف لاسكو في فرنسا أو التماثيل الصغيرة مثل "فينوس ويلندورف"؛ التي تجسد الخصوبة والأنوثة. ومع بروز الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين ومصر، أصبح الفن أكثر تعقيدًا وارتباطًا بالسلطة الدينية والسياسية. في مصر القديمة، حيث كان الفن وسيلة لتخليد حياة الفراعنة والآلهة، مع التركيز على الدقة الهندسية والتناسق، كما يتضح في التماثيل الضخمة والمعابد المزينة بالرسوم الجدارية التي تصور الحياة الآخرة. وفي بلاد ما بين النهرين، تميز الفن بالزخارف المعمارية والنقوش البارزة التي تسجل انتصارات الملوك، مثل بوابة عشتار في بابل.

أما في العصر الكلاسيكي، وخصوصًا في اليونان القديمة، شهد الفن تطورًا ملحوظًا يعكس المثالية الجمالية والإنسانية. فقد اهتم الفنانون بتصوير الجسد البشري بشكل واقعي ومتناسق، معبرين عن مفاهيم الجمال والقوة، كما يتضح في التماثيل الشهيرة مثل "ديسكوبولوس" و"فينوس دي ميلو". وكان الفن مرتبطًا أيضًا بالأساطير اليونانية، حيث تزينت المعابد والمسارح بالمنحوتات والتصاوير التي تجسد الآلهة والأبطال. (خطيب، 1999، صفحة 353) بينما نجد أن الفن في العصر الروماني قد تأثر بالثقافة اليونانية، لكنه أضاف بعدًا واقعيًا أكبر، خاصة في تصوير الشخصيات والوجوه، مما يظهر من خلال التركيز على التفاصيل الدقيقة والتعبيرات الحقيقية. كما تميز الفن الروماني بالعمارة الضخمة، مثل الكولوسيوم وأقواس النصر، التي تعكس قوة الإمبراطورية وتطورها الهندسي. ومع دخول العصر المسيحي، وخصوصًا بعد القرن الرابع الميلادي، بدأ الفن يتجه نحو تعبيرات جديدة تعكس القيم الدينية المسيحية. فقد تم استخدام الرموز والرسوم الجدارية في الكنائس لنشر التعاليم الدينية، كما هو الحال في الكاتاكومبات الرومانية، ومنه فقد أسس هذا التحول للفن البيزنطي الذي تطور لاحقًا في العصور الوسطى. (فيصل موسى، 2021، صفحة 230)

بصفة عامة، يمكن اعتبار الخطاب الفني في هذه العصور تجسيداً للتغيرات الثقافية والدينية والسياسية، حيث تطور من البساطة والرمزية إلى التعقيد والواقعية، معبراً عن آمال الإنسان ورؤيته للواقع المحيط به.

من منظور فلسفي، يمكننا أن نرى كيف تطور الخطاب الفني تحت تأثير أفكار أفلاطون وأرسطو، اللذين يعكسان جدلية عميقة حول طبيعة الفن ووظيفته في المجتمع. فقد قدم كل منهما رؤية فريدة لا تزال تؤثر في فهمنا للفن حتى يومنا هذا. لقد اعتبر أفلاطون الفن بمثابة "محاكاة" للواقع، حيث رأى أنه مجرد انعكاس للعالم المادي، الذي يعد بدوره تجسيداً غير كامل لعالم المثل المثالي. بينما انتقد أفلاطون في كتابه "الجمهورية" الفن، لأنه يبعد الإنسان عن الحقيقة المطلقة، مشيراً إلى أن الأعمال الفنية، مثل الشعر والرسم التي تقدم نسخاً مشوهة من الواقع، مما قد يؤدي إلى إثارة العواطف وإرباك العقل. لذا، دعا إلى تقييد دور الفن في المجتمع المثالي، خشية من تأثيره السلبي على الأخلاق والعقل.. على النقيض من ذلك، (منير عامر، 1984، صفحة 12) دافع أرسطو عن القيمة الأخلاقية والعاطفية للفن في كتابه "فن الشعر"، حيث عدّ الفن ليس مجرد تقليد سطحي للواقع، بل هو وسيلة لفهم العالم وتنقيته المشاعر. ورأى أرسطو أن المحاكاة الفنية تتيح للإنسان تجربة العواطف بشكل آمن، مما يؤدي إلى "التطهير"، وهي عملية تنقية المشاعر من خلال التعاطف مع الشخصيات والأحداث في الأعمال الفنية. بالنسبة له، الفن ليس مجرد أداة للتعبير الجمالي، بل هو أيضاً وسيلة لتعزيز الفهم الأخلاقي والعاطفي، حيث يساعد الجمهور على استيعاب الدروس الأخلاقية من خلال التجارب الفنية. (أرسطو، 2019، صفحة 61)

إن الاختلافات بين رؤية أفلاطون وأرسطو أسست نقاشاً فلسفياً مستمراً حول دور الفن في المجتمع. بينما اعتبر أفلاطون الفن تهديداً محتملاً للحقيقة والنظام الأخلاقي، أكد أرسطو على قيمته التربوية والعاطفية. هذه الجدلية أثرت في تطور الخطاب الفني عبر العصور، حيث ظهرت مدارس فنية وفلسفية تتبنى إما النظرة النقدية لأفلاطون أو النظرة الداعمة لأرسطو، مما أثر في كيفية فهمنا للفن كوسيلة للتعبير عن الواقع والمشاعر الإنسانية.

لقد اتجه تيار الرمزية والوظيفة، من جانب الفنانين، نحو استكشاف أبعاد جديدة تتجاوز الشكل الظاهري للعمل الفني. ووفقاً لمبادئ المذهب الرمزي، فقد أصبح الفن وسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر الداخلية من خلال الرموز والإيحاءات، مما أتاح تعدد التفسيرات وإثراء التجربة الجمالية. في الوقت نفسه، (فرغلي و عمران،

(2016، صفحة 170) بينما ركزت الوظيفة على الجانب العملي للفن، حيث ارتبطت القيمة الجمالية بمدى فائدة العمل الفني في الحياة اليومية. هذا التزاوج بين الرمزية والوظيفة أدى إلى ظهور أعمال فنية تجمع بين العمق الفكري والفائدة العملية، مما وسع آفاق الفن وأعاد تعريف دوره في المجتمع. وفي الفترة التي تليها نجد أن الخطاب الفني قد تأثر بالسياقات الدينية والاجتماعية السائدة في العصور الوسطى. وقد كان الفن في هذه الفترة كمرآة تعكس بشكل كبير القيم المسيحية وهو ما نلاحظه من خلال هيمنة المواضيع الدينية على الأعمال الفنية، خصوصاً في مجالات العمارة والنحت والرسم... إلخ، وتُعدّ الكاتدرائيات القوطية من أبرز إنجازات هذه الحقبة، والتي تتميز بتصميمها الفريد الذي يعكس السمو الروحي من خلال الأقواس المدببة والنوافذ الزجاجية الملونة التي تروي قصصاً من الكتاب المقدس. كما تميز الفن البيزنطي بالأيقونات الدينية والفسيفساء التي تعبر عن القداسة والروحانية. ومع ذلك، لم يقتصر الفن على الجانب الديني فحسب، بل بدأ أيضاً في عكس جوانب من الحياة اليومية والثقافة الشعبية، خاصة في أواخر العصور الوسطى مع بروز ملامح عصر النهضة. (السيد أحمد، 2013، صفحة 67)

أما في عصر النهضة فقد تميز تطور الخطاب الفني بتحول منهجي نحو الفكر الإنساني والاهتمام بالتراث الكلاسيكي للإغريق والرومان، مع تركيز على العقلانية والتجريب. واعتمد الفنانون كذلك على دراسة علم التشريح وقواعد المنظور الخطي لتحقيق واقعية بصرية غير مسبقة، مما سمح بتمثيل الفضاء ثلاثي الأبعاد بشكل دقيق. كما أدى استخدام تقنيات مثل التظليل والتركيب المتوازن إلى تعزيز العمق العاطفي والجمالي للأعمال. لقد برزت أسماء كبيرة في تلك الفترة مثل ليوناردو دافنشي الذي دمج الفن مع البحث العلمي، ومايكل أنجلو، الذي أعاد تعريف النحت والرسم من خلال أعماله ذات الطابع الدرامي، ورافائيل، الذي جسّد المثالية الكلاسيكية في تكويناته المتناغمة، بالإضافة إلى ذلك، شهدت هذه الفترة تطوراً في استخدام الألوان الزيتية، مما أتاح للفنانين تحقيق تفاصيل أدق وتأثيرات ضوئية أكثر تعقيداً. بذلك، مثل عصر النهضة مرحلة تأسيسية في تاريخ الفن، حيث أعادت تعريف دور الفنان كمفكر ومبتكر، ووضعت أسساً للحركات الفنية اللاحقة (Murtha, Helmreich, & Melissa, 2019).

كامتداد للانفتاح الكبير على فن عصر النهضة نجد كذلك أن الخطاب الفني في كل من عصري الباروك والتنوير (القرن الثامن عشر) قد عرف تطورات أخرى تعكس التحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية لتلك الفترة. فقد تميز الفن في الحقبة الأولى بالدراماتيكية والحركة الديناميكية، حيث استخدم الفنانون تقنيات مثل التباين

الشديد بين الضوء والظل والتكوينات المعقدة لنقل المشاعر القوية والروحانية. (ججيش و بلوط، 2023، صفحة 301) كما برزت مواضيع مثل الدين والسلطة، مع تركيز على التفاصيل الفخمة والزخرفية، كما ظهر في أعمال فنانين مثل كارافاجيو وبيتر بول روبنس وجيان لورينزو برنيني، ومع دخول عصر التنوير، تحول الخطاب الفني ليعكس قيم العقلانية والتفكير النقدي، حيث أصبح الفن أداة للتعبير عن الأفكار الفلسفية والاجتماعية. تميزت هذه الفترة بظهور الأنماط الكلاسيكية الجديدة التي أعادت إحياء القيم الجمالية للعصور الكلاسيكية مع تركيز على البساطة والوضوح والنظام. كما بدأ الفنانون في استكشاف مواضيع إنسانية واجتماعية، مما مهد الطريق للفن الحديث. بذلك، وقد مثلت هاتان الفترتان مرحلة انتقالية مهمة، حيث جمعت بين التعبير العاطفي للباروك والتفكير العقلاني للتنوير. (محمد رزق، 2000 ، صفحة 30)

في القرن التاسع عشر، نشأت حركات فنية متنوعة تعكس التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي رافقت الثورة الصناعية والتغيرات الفكرية، (جان، 1987، صفحة 40) حيث برزت في النصف الأول من هذا القرن حركة الرومانسية كاستجابة للعقلانية الصارمة لعصر التنوير، والتي أولت اهتمامًا كبيرًا للعواطف الجياشة والخيال والطبيعة خاصة مع أعمال لفنانين مثل يوجين ديلاكروا وفرانيسكو غويا، على الجانب الآخر ظهرت الواقعية كحركة تعكس الحياة اليومية للطبقات العاملة والفلاحين، مع التركيز على تصوير الحقائق الاجتماعية بشكل غير مثالي، كما تجلّى في أعمال غوستاف كوربيه وجان فرانسوا مييه. أما في النصف الثاني فقد ظهرت الانطباعية كتحول جذري عن الأعراف الفنية التقليدية، حيث ركزت على اللحظات العابرة وتأثيرات الضوء واللون، مع فنانين مثل كلود مونييه وإدغار ديغا. تلتها حركات ما بعد الانطباعية التي سعت لاستكشاف أبعاد جديدة في التعبير الفني، كما يتضح في أعمال فنسنت فان غوغ وبول سيزان. وبالتالي، يمثل القرن التاسع عشر فترة غنية بالتجديدات الفنية التي مهدت لأسس جديدة للفن الحديث فيما بعد.

خلال القرن العشرين، أسس الفنانون قواعد جديدة للفن الحديث بشكل جذري وسريع، حيث انفصل الفن بشكل كبير عن التقاليد الكلاسيكية وبدأ يتجه نحو التجريب والتعبير عن مفاهيم جديدة. هذا وقد ظهرت حركات فنية متنوعة مثل التكعيبية التي أسسها بابلو بيكاسو وجورج براك؛ التي قامت بتفكيك الأشكال وإعادة تركيبها من زوايا متعددة. (ادوارد، 1995، صفحة 51) كما برزت السريالية التي استكشفت عالم الأحلام واللاوعي، وتجلّى ذلك بشكل صريح في أعمال الفنان سلفادور دالي، وبذلك برز الفن التجريدي مع فنانين أمثال كاندينسكي وموندريان، الذين رفضوا التمثيل

الواقعي وركزوا على الأشكال والألوان المجردة. بالإضافة إلى ذلك، تأثر الفن بالتطورات التكنولوجية والسياسية المتسارعة هي الأخرى حيث ظهرت حركات مثل الدادائية التي انتقدت الحرب والرأسمالية، والفن المفاهيمي الذي أعطى الأولوية للفكرة على الشكل المادي. كما شهدت هذه الفترة ظهور فن البوب مع أندي وار هول وغيره من فناني هذا النمط. بهذا، يمثل القرن العشرين مرحلة من التحرر الفني والابتكار، حيث أعاد الفن تعريف نفسه ووسع حدود التعبير والإبداع. (جلوب جبر الكناني و كاظم ياسر، 2018، الصفحات 04-05)

لقد تجلّى التطور الديناميكي الذي يعكس التغيرات السريعة في التكنولوجيا والمجتمع والثقافة خلال القرن الحادي والعشرين بشكل واضح، حيث أصبح الفن أكثر تنوعاً وتفاعلية. فقد دمجت الأعمال الفنية بين الوسائط التقليدية والتقنيات الحديثة مثل الفن الرقمي، والواقع الافتراضي، والذكاء الاصطناعي. نتيجة لذلك، ظهرت حركات فنية تعكس قضايا معاصرة مثل العولمة، والهوية، والتغير المناخي، والعدالة الاجتماعية، مما جعل الفن أداة فعالة للتعبير عن الآراء والتأثير في الرأي العام. كما شهد القرن الحادي والعشرين زيادة في أهمية الفن العام والفن التشاركي، حيث أصبح الجمهور جزءاً نشطاً في عملية الإبداع. بالإضافة إلى بروز منصات التواصل الاجتماعي كفضاءات جديدة لعرض الفن ونقده، مما ساهم في توسيع انتشار الفنون وجعلها أكثر ديمقراطية.

يتضح جلياً من خلال مناقشتنا كرونولوجيا للخطاب الفني بأنه يمثل مجاًلاً ديناميكياً يعكس التغيرات المستمرة في العلاقة بين الفن والمجتمع، حيث يتفاعل مع التحولات الثقافية والسياسية والتكنولوجية عبر العصور. منذ الحضارات القديمة، حيث كان الفن يعبر عن المعتقدات الدينية والسلطة السياسية، مروراً بالعصور الوسطى التي برزت فيها الرموز الدينية، وصولاً إلى عصر النهضة الذي أعاد اكتشاف القيم الإنسانية والجمال الكلاسيكي... إذن فقد عرف الخطاب الفني تطورات ملحوظة تعكس تطلعات كل فترة زمنية.

1-3- علاقة الخطاب الفني بالفلسفة وعلم الاجتماع والنقد الفني

لا شك أن العلاقة بين الخطاب الفني والفلسفة تتميز بالعمق والتعقيد، حيث يتداخلان في العديد من النقاط التي تعزز كل منهما. يمكن توضيح هذه العلاقة من خلال اعتبار الخطاب الفني وسيلة فعالة للتعبير عن المفاهيم المجردة التي قد يكون من الصعب توضيحها بالكلمات فقط، (مهدي يونس، 2010، الصفحات 17-18) فالفن يستخدم عناصر مثل الصور والألوان والأصوات والحركة لترجمة الأفكار الفلسفية أو

العاطفية أو الروحية إلى أشكال ملموسة؛ من خلال الرموز والاستعارات، كما يمكن للفن تجسيد مفاهيم مثل الحب، الحرية، الموت، أو الوجود، مما يجعلها أكثر وضوحاً وقرباً من التجربة الإنسانية. فقد تعبر لوحة فنية عن فكرة "العبث" الوجودي من خلال تكوينات غير تقليدية أو ألوان متضاربة، بينما قد تعكس قطعة موسيقية شعور "الوحدة" من خلال نغمات حزينة وإيقاعات متقطعة. بهذه الطريقة، يصبح الفن جسراً يربط بين العالم المجرد للفكر والعالم الملموس للمشاعر والإدراك الحسي.

في هذه الحالة، يمكن أن تتسع علاقة الخطاب الفني بالفلسفة لتشمل البحث عن الحقيقة، حيث يعبر الفن عن جوانب من الواقع والإنسانية قد تعجز اللغة أو المنطق التقليدي عن الوصول إليها، ومن خلال التجربة الجمالية والعاطفية يستطيع الفن أن يكشف عن حقائق عميقة تتعلق بالطبيعة البشرية والمجتمع والوجود، مما يتيح للمتلقي استيعاب هذه الحقائق بشكل حدسي وشخصي. بهذا المعنى، يصبح الفن شريكاً للفلسفة في استكشاف الحقيقة، معتمداً على الإبداع والتأويل لفتح آفاق جديدة لفهم العالم، فالخطاب الفني يتفاعل بشكل ديناميكي مع الفلسفة والثقافة والمجتمع، مما يخلق علاقة من التأثير المتبادل. فالفن يستمد إلهامه وأفكاره من التيارات الفلسفية والاجتماعية، وفي المقابل، يسهم في تشكيل الرؤى الفلسفية والوعي المجتمعي. (مهدي يونس، 2010، صفحة 16) عند متابعة مسيرة الحركات الفنية وتأثيراتها، يمكن ملاحظة كيف تأثرت السريالية بالفلسفة الوجودية والتحليل النفسي، بينما ألهمت الأعمال الفنية فلاسفة مثل نيتشه وهيغل في تطوير مفاهيمهم حول الجمال والوجود. هذا التفاعل المستمر بين الفن والفلسفة يغني كلا الجانبين، حيث يصبح الفن وسيلة لتجسيد الأفكار الفلسفية، بينما توفر الفلسفة إطاراً نظرياً لفهم الأعمال الفنية وتأثيرها على الإنسان والمجتمع.

يدعونا ما سبق إلى التعمق في العلاقة بين الخطاب الفني والجماليات، وربطها بالتفكير النقدي والتغيير الاجتماعي من جهة أخرى. فالجماليات تُعتبر فرعاً فلسفياً يدرس طبيعة الجمال والفن والإدراك الحسي. ويمكننا من خلال ذلك استكشاف مفاهيم جديدة في الأعمال الفنية، مثل التناغم والتوازن والجمال، وهي عناصر تثير التجارب الجمالية لدى المتلقي. لذا، فإن الفن لا يقتصر على إنتاج أعمال جميلة فحسب، بل يتجاوز ذلك ليحفز التفكير والتأمل في معايير الجمال والقيمة الفنية، وهو في الأخير ما يجعل من الخطاب الفني يسهم في تحفيز التفكير النقدي من خلال طرح أسئلة وتحديات تتعلق بالواقع والقيم والمعتقدات السائدة. فالأعمال الفنية تعكس غالباً قضايا اجتماعية أو وجودية، مما يدفع المتلقي إلى التساؤل وإعادة تقييم أفكاره المسبقة. وبالتالي، يصبح الفن أداة فعالة لتنمية الوعي النقدي وتعزيز الحوار حول المواضيع

المعقدة، ومن خلال ذلك يمكننا تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والسياسية وزيادة الوعي الجماعي. فالفنون، سواء كانت لوحات أو أفلام أو مسرحيات أو موسيقى، تستطيع أن تعكس الظلم وعدم المساواة والتحديات التي يواجهها المجتمع، مما يحفز الجمهور على التفكير والعمل. وقد شهدنا كيف استخدمت الحركات الفنية في الماضي، مثل الواقعية الاجتماعية وفن الغرافيتي، لنقل رسائل قوية حول الفقر والعنصرية والقمع، مما ساهم في تحريك المشاعر وإلهام التغيير. بهذه الطريقة أصبح الفن أداة فعالة للتعبير عن المظالم ودفع المجتمع نحو التحول الإيجابي والعدالة الاجتماعية.

1-4- أهمية الخطاب الفني في فهم العمل الفني وتفسيره

عندما يتم وضع العمل الفني في سياقه التاريخي والثقافي والاجتماعي، فإن ذلك يساعد المتلقي على فهم الدوافع التي أدت إلى إنتاجه والمعاني التي يحملها. وهذا لا يتعارض مع تحليل العناصر الفنية التي تتيح له إدراك كيفية استخدام الفنان لعناصر مثل اللون، الشكل، التركيب، والإيقاع لنقل رسائل معينة أو إثارة مشاعر محددة. فالألوان تحمل دلالات متنوعة، بينما يمكن أن يسهم الشكل والتركيب في خلق توازن أو توتر داخل العمل الفني، مما يؤثر على كيفية تفسير المشاهد له. أما الإيقاع، سواء كان مرثياً من خلال الخطوط المتكررة أو مسموعاً في الموسيقى، فيمكن أن يخلق شعوراً بالحركة أو الاستقرار. فتفسير الرموز والدلالات هو جانب حيوي في الخطاب الفني، حيث أن الأعمال الفنية غالباً ما تعتمد على الرموز والاستعارات لتوصيل رسائل معقدة أو أفكار مجردة قد لا تكون واضحة للوهلة الأولى (تريكي، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، 2021، الصفحات 126-127)

يبدو من الضروري هنا تعزيز الحوار النقدي الذي يشجع على النقاش وتبادل الآراء حول الأعمال الفنية، مما يتيح المجال لتفسيرات متعددة ورؤى جديدة. ومن خلال هذا الحوار يمكن للجمهور والمتخصصين على حد سواء المشاركة في تحليل العمل الفني من زوايا متنوعة، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو نفسية. هذا التنوع في التفسيرات لا يثري فقط فهم العمل الفني، بل يعكس أيضاً تنوع الخبرات والثقافات التي ينتمي إليها المتلقون. وبالتالي، يمكن أن يكشف الحوار النقدي عن طبقات جديدة من المعنى قد تكون مخفية، مما يجعل تجربة الفن أكثر غنى وتعقيداً. تُشير هذه التفاعلات إلى الروابط بين الفن والفلسفة من جهة، والعلوم الإنسانية من جهة أخرى. حيث يسعى الخطاب الفني إلى دمج الأعمال الفنية مع مجالات أخرى مثل الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، مما يتيح رؤية شاملة لفهم العمل الفني وتأثيره على الفرد والمجتمع. هذا، ويُمكن لعلم الاجتماع أن يُساعد في استكشاف كيفية

تأثير الأعمال الفنية على الهوية الثقافية والعلاقات الاجتماعية، بينما تُسلط الأنثروبولوجيا الضوء على الأبعاد الثقافية والتاريخية التي ساهمت في تشكيل العمل الفني. إن هذا التكامل بين الفن والعلوم الإنسانية لا يُثري فقط فهمنا للأعمال الفنية، بل يُعمق أيضاً إدراكنا لدور الفن في تشكيل الثقافة والمجتمع. (تريكي، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، 2021، صفحة 136)

من ناحية تسهيل الوصول إلى الجمهور، يمكن القول إن الخطاب الفني يساهم في جعل الأعمال الفنية أكثر وضوحاً وفهماً لجمهور متنوع، بما في ذلك غير المتخصصين. ومن خلال الشرح والتفسير يمكن لهذا الخطاب أن يزيل الحواجز بين الفنان والجمهور، ويقدم رؤية واضحة حول المعاني والأفكار التي يحملها العمل الفني. فشرح السياق التاريخي أو الثقافي يمكن أن يساعد الجمهور في فهم أسباب اختيار الفنان لموضوع معين أو أسلوب فني محدد. فالخطاب الفني يستخدم في بعض جوانبه لغة بسيطة وواضحة لتبسيط المفاهيم المعقدة، مما يجعل الفن أكثر شمولية ويسهل وصوله إلى جميع الفئات الاجتماعية. هذا التسهيل يعزز تجربة الجمهور ويزيد من الوعي الثقافي والفني، كما يشجع على مشاركة أوسع في الحياة الثقافية.

2- الفن المعاصر

2-1- التاريخ

يُعد الفن المعاصر مرحلة فنية بدأت في منتصف القرن العشرين، تحديداً بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عام 1945، ولا يزال مستمرًا حتى اليوم. كما يتميز هذا العصر الفني بالابتعاد عن التقاليد الفنية السابقة مثل الحداثة، ويركز الفن المعاصر على التعبير عن قضايا العصر الحديث باستخدام أساليب ومواد مبتكرة.

بعد الحرب العالمية الثانية، شهد الفن تحولات جذرية نتيجة للتغيرات الكبيرة التي اجتاحت العالم، فقد ابتعد الفنانون في هذه الفترة عن التقاليد الكلاسيكية وبدلاً من ذلك بدأوا في استكشاف أساليب جديدة تعبر عن مفاهيم مثل الوجودية والحداثة وما بعد الحداثة، لتظهر حركات فنية متنوعة مثل التعبيرية التجريدية التي مثلها فنانون مثل "جاكسون بولوك"، حيث ركزت بشكل لافت على العفوية والعاطفة، (عبد الحميد، 2001، صفحة 259) أما في أوروبا انتشرت حركتا الدادائية والسريالية اللتان تحدثتا المنطق التقليدي. لتشهد هذه المرحلة فيما بعد خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي تطوراً ملحوظاً في الفن المفاهيمي وفن البوب آرت، خاصة مع فنانيين مثل "أندي وارهول" وغيره من الفنانين الذين استلهموا مواضيع أعمالهم من الثقافة الاستهلاكية الجماهيرية ووسائل الإعلام. كما أن التطورات التكنولوجية ساهمت في ظهور أشكال فنية جديدة مثل الفن الرقمي وفن الفيديو والجرافيتي. بشكل عام، يمكن القول إن الفن

المعاصر أصبح يعكس تعقيدات التجربة الإنسانية، مع التركيز على الفكرة أكثر من الشكل؛ مما وسع آفاق الإبداع إلى مستويات غير مسبوقة. والملاحظ هنا هو كسر هذه الفترة للحدود ما بين الفن والحياة اليومية، لتثير بذلك تساؤلات حول دور الفنان والمشاهد. (أسعد جواد عبد، 2015، صفحة 633)

يمكن ملاحظة التحولات الجذرية في الفن المعاصر خلال الثمانينيات والتسعينيات، حيث تميز الفن بتنوع أساليبه وتداخل الحدود بين مختلف الفنون. في بداية الثمانينيات، عاد الاهتمام بالرسم والتعبيرية الجديدة مع فنانين مثل "جان ميشيل باسكيات" و"جوليان شنابل"، الذين دمجوا بين الجمالية العنيفة والرمزية الثقافية. من جهة أخرى، ظهر فن ما بعد الحداثة الذي تحدى مفاهيم الأصالة والتقليد. وفي التسعينيات، شهدنا صعود الفن التشاركي والتركيب التفاعلي، حيث أصبح المشاهد جزءاً من العمل الفني، ويمكن القول هنا بأن هذه الفترة رسخت الفن كوسيلة للحوار الاجتماعي، وفتحت المجال لتجارب أكثر جرأة في القرن الحادي والعشرين.

في القرن الحادي والعشرين، تجاوز الفن المعاصر الحدود التقليدية ليشمل بشكل كبير التقنيات الرقمية. وقد تطور في هذا السياق الفن التفاعلي وظهرت ممارسات متعددة التخصصات، ومع صعود الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، أصبح الفن أكثر انتشاراً، حيث برزت ظواهر مثل الفن الرقمي المرتبط بالذكاء الاصطناعي، الذي أعاد تعريف مفهوم الملكية الفنية. في الوقت نفسه، اتجه الفنانون إلى معالجة قضايا متعددة من خلال أعمال تركيبية ضخمة. كما شهدنا ظهور فن الأداء المعاصر، خاصة تلك الأعمال التي تستكشف حدود الجسد والزمن. وهنا يُظهر فن القرن الحادي والعشرين تنوعاً غير مسبوق بين الفن التقليدي والفن الحديث من جهة، والفن الواقعي والفن الافتراضي من جهة أخرى. (عيد سعد، 2015 ، صفحة 53)

2-2- الخصائص

يعكس الفن المعاصر تنوعاً وتعددية من خلال كونه مرآة حية للعولمة والتحولات الاجتماعية الحديثة. ولم يعد الفن بذلك مجرد وسيلة جمالية، بل أصبح منصة مفتوحة لتلقي فيها الثقافات والتقنيات والهويات المختلفة، وتظهر هذه التعددية من خلال الوسائط المتعددة، حيث يدمج الفنانون بين الرسم التقليدي والفن الرقمي، بالإضافة إلى التركيبات التفاعلية والواقع المعزز، كما يتناول الفن المعاصر مواضيع شاملة مثل قضايا البيئة والهوية، ويعزز المشاركة الجماعية، إذ لم يعد حكراً على الفنان وحده، بل أصبح يشمل الجمهور في إكمال العمل الفني. إن هذا التنوع جعل من

الفن المعاصر فضاء ديناميكياً يتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، وي طرح أسئلة جوهرية حول الذات والعالم في عصر يتسم بتدفق مستمر للأفكار والتقنيات.(امهز، 1981، صفحة 303)

لا شك أن التركيز على المفاهيم يعد سمة أساسية في الفن المعاصر، حيث يتحول العمل الفني من كونه كياناً جمالياً إلى وسيلة فكرية قادرة على إثارة الأسئلة وتحدي المفاهيم السائدة. في هذا الإطار، تبرز الفكرة كعمل فني مستقل، متجاوزة الاعتماد على المهارات التقليدية أو القيم الجمالية المعروفة. تتجلى هذه الرؤية في عدة مظاهر، منها تحويل النصوص والفلسفة إلى أعمال فنية قائمة بذاتها، واستخدام العناصر اليومية البسيطة لنقل مضامين عميقة، بالإضافة إلى التركيز على السياق الثقافي والسياسي كجزء أساسي من العمل الفني. بهذا المعنى، يصبح الفن المعاصر منصة للتأمل النقدي، حيث يتغير دور الفنان من صانع للأشياء إلى مبدع للمفاهيم، ومن مقدم لعروض جمالية إلى محفز للتفكير والتساؤل.

هذا، ويعيد الفن المعاصر تعريف العلاقة بين الإبداع والتكنولوجيا، حيث لم تعد التكنولوجيا مجرد أدوات مساعدة، بل أصبحت لغة فنية قائمة بذاتها، ليتحول الفنان إلى مبرمج ومخترع رقمي قادر على تحويل الخوارزميات إلى أعمال إبداعية معاصرة. وهذا من خلال تقنيات الواقع الافتراضي التي تذوب فيها الحدود بين الواقع والخيال. بالإضافة إلى ذلك، تبرز إبداعات الذكاء الاصطناعي التي تتحدى مفاهيم الإبداع الفردي، فضلاً عن فن البيانات الرقمية الذي يحول المعلومات إلى منحوتات بصرية. ومع وجود تفاعل حسي متقدم، يصبح جسد المشاهد واجهة فنية؛ مما يجعل الفضاء الرقمي لوحة للفنان المعاصر. هنا، تصبح التكنولوجيا وسيلة للتعبير الفني وموضوعاً له في الوقت نفسه، مما يعيد تشكيل مفهومنا عن الإبداع في العصر الرقمي.(بلاس و جبار، 2015، صفحة 12)

وعلى اعتبار الفن المعاصر ظاهرة عالمية تجسد روح العولمة الثقافية، فإنه يتحول عبرها إلى منصة حيوية للحوار بين الحضارات، وهنا يتجاوز الفنان المعاصر الحدود المحلية ليصبح سفيراً إبداعياً يعيد تشكيل المفاهيم عبر الثقافات، وتتجلى هذه الرؤية العالمية من خلال عدة جوانب، أبرزها التوليف الحضاري والمشهد الفني الذي يتجاوز القارات، حيث تتحول المدن الكبرى إلى مختبرات مفتوحة للتبادل الإبداعي. بالإضافة إلى ذلك، تساهم اللغة البصرية العالمية في تجاوز الحواجز اللغوية، بينما يخلق الفضاء الرقمي المشترك عالماً يشبه القرية الإبداعية، حيث تتفاعل الأعمال الفنية بشكل فوري. فهذا التحول يجعل من كل عمل فني جزءاً من شبكة إبداعية

عالمية يختفي فيها التمايز بين المحلي والعالمي لصالح رؤية إنسانية شاملة، تُثريها التنوعات الثقافية مع الحفاظ على خصوصياتها.

مع تحول الجمهور من متلقٍ سلبي إلى عنصر نشط في العملية الإبداعية، تصبح تفاعلاته مع العمل الفني جزءاً أساسياً من مفهومه الجمالي. هذا التحول يعيد تشكيل العلاقة التقليدية بين المبدع والمتلقي، مما يجعلها أكثر ديناميكية وتشاركية، ويمكن تلخيص هذه الفلسفة في مجموعة من الممارسات الفنية، مثل الأعمال التفاعلية التي تتكيف باستمرار مع استجابات الجمهور، والمشاريع التشاركية التي تعتمد على السرد الجماعي، بالإضافة إلى الممارسات الفنية المجتمعية التي تحول الفضاء العام إلى مختبر إبداعي مشترك. وبالتالي، يعكس هذا الاتجاه تحولاً جوهرياً في المفاهيم الجمالية.

نجد كذلك أن الفن المعاصر يُشكّل ثورةً جذريةً على التقاليد الفنية الراسخة، حيث يقوم بتفكيك المفاهيم الكلاسيكية وإعادة تعريف العمل الفني وأدوار الفنان والمتلقي. هذا التحدي لا يقتصر على التمرد الشكلي، بل يمثل تحولاً فلسفياً عميقاً في الرؤية الجمالية المعاصرة، حيث تتداخل الفنون وتدمج الوسائط المختلفة، مما يتيح إعادة تعريف الجماليات من خلال تبني عناصر غير تقليدية. كما نلاحظ انتقال الأعمال الفنية من صالات العرض إلى الشوارع والفضاء الافتراضي، في محاولة لتفكيك المؤسسات الفنية. وقد أدى ذلك إلى تجاوز مفهوم الإتيقان التقني لصالح التركيز على الفكرة والمضمون، كما هو الحال في الفن المفاهيمي. وبالتالي، فإن هذا التمرد الإبداعي لا يسعى إلى نفي التقاليد بشكل عشوائي، بل يهدف إلى خلق لغة فنية جديدة تعكس تعقيدات العصر الحديث. (Triki, 2007)

3- التحليل النقدي للخطاب الفني

3-1- المناهج النقدية

تتنوع المنهجيات النقدية المستخدمة في تحليل الخطاب الفني، وتعتمد على الزاوية التي يتم من خلالها دراسة العمل الفني. ومن أبرز هذه المنهجيات نجد:

3-1-1- التحليل الشكلي

يُعتبر التحليل الشكلي مدخلاً منهجياً أساسياً في الدراسات النقدية للفنون البصرية، حيث يركز على البنية الداخلية للعمل الفني كونه نظاماً بصرياً مستقلاً، ويستند هذا المنهج إلى المبادئ التي وضعها الناقد الفني "روجر فراي" ومدرسة النقد الشكلي. مع التركيز على الخصائص الجوهرية التي تحدد القيمة الجمالية للعمل؛ يُستخدم هذا المنهج بشكل خاص في تحليل الأعمال التي تتبنى مقاربة تجريدية، حيث تُعدّ العلاقات الشكلية محور العمل الفني. كما يوفر أداة تحليلية دقيقة

لفهم التطورات الأسلوبية للفنانين عبر مراحلهم الإبداعية المختلفة.(قاسم و نصر حامد، 1986، صفحة 252) ومع ذلك، يتعرض هذا المنهج لانتقادات نظرية بسبب فصله العمل الفني عن سياقه التاريخي والاجتماعي، مما يستدعي في كثير من الأحيان دمج مع مناهج نقدية أخرى للحصول على قراءة شاملة للعمل الفني. وتتمثل العناصر الرئيسية للتحليل الشكلي في:

أ- البنية التكوينية

- تحليل العلاقات المكانية بين العناصر
- دراسة التوازن البصري وأنماط التوزيع
- تقييم استخدام المساحات السلبية والإيجابية

ب- الخصائص المادية

- تحليل خصائص السطح والملمس
- تقييم تقنيات التنفيذ والأدوات المستخدمة
- دراسة التفاعل بين المواد وتأثيراتها البصرية

ج- العناصر الجمالية

- تحليل نظام الألوان ودرجات التباين
- دراسة الخطوط والأشكال الهندسية
- تقييم تأثير الضوء والظل

3-1-2- النقد الاجتماعي

يأتي النقد الاجتماعي في الفن المعاصر كأداة تحليلية تهدف إلى دراسة وتحليل وتقييم الظواهر والسلوكيات والقيم الاجتماعية ضمن نص أو سياق معيّن، ويهدف هذا النقد إلى كشف نقاط القوة والضعف وإبراز التناقضات والمشكلات في المجتمع، ويمكن أن يتناول النقد الاجتماعي عدة جوانب؛ أبرزها نقد العادات والتقاليد، حيث يتم تسليط الضوء على الممارسات الاجتماعية التقليدية وغيرها من الممارسات،(هاوزر، 2008، صفحة 35) كما أنه يتجاوز ذلك في بعض الأحيان ليشمل تحليل البنى الاجتماعية، مثل نقد التفاوت الطبقي أو التمييز أو العنصرية، لأجل ذلك ترتبط جميع هذه العناصر ارتباطاً وثيقاً بتقييم الأدوار الاجتماعية، بما في ذلك توزيع الأدوار بين الأفراد والجماعات، الأمر الذي يساعد أيضاً في كشف التناقضات بين القيم المثالية في المجتمع والممارسات الفعلية المتناقضة معها.

3-1-3- السيميولوجيا

بوصفها علم العلامات، فإن السيميولوجيا هي الأخرى تصنف كواحدة من المنهجيات الأساسية في التحليل النقدي للخطاب الفني. تركز هذه الدراسة على العلامات والدلالات الرمزية داخل الأعمال الفنية المعاصرة، حيث تُعتبر هذه العلامات أنظمة دالة تُنتج المعنى في سياقات ثقافية واجتماعية محددة، ويعتمد هذا التحليل على فك الشفرات البصرية أو السمعية أو النصية في الفن المعاصر، سواء كان ذلك في اللوحات التشكيلية أو الأعمال الأدائية، مما يتيح استكشاف طبقات الدلالة الخفية التي تتجاوز المظهر المباشر، وباستخدام أدوات مثل الدال والمدلول (كما وصفها فرديناند دو سوسير) أو العلامة والرمز والأيقونة (كما حددها تشارلز ساندرس بيرس)، يمكن تحليل كيفية استخدام الخطاب الفني للعناصر الجمالية مثل الألوان والأشكال والإيحاءات لنقل رسائل أيديولوجية أو نقدية أو عاطفية. كأن يقوم الناقد السيميولوجي بتفكيك لوحة فنية من خلال دراسة تكرار رموز معينة للكشف عن خطاب مُضمّر يتعلق بالقمع أو المقاومة. (تريكي، 2021، صفحة 189)

بهذا، توفر السيميولوجيا إطاراً منهجياً لفهم الخطاب الفني ليس فقط كمنتج جمالي، بل كنظام دلالي معقد يتفاعل مع المتلقي والسياق التاريخي. وهو ما يعزز إدراكنا لدور الفن المعاصر في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي.

3-1-4- التحليل النفسي

من جهته، يُقدّم التحليل النفسي إطاراً نظرياً عميقاً لفهم الخطاب الفني من خلال استكشاف العلاقات بين اللاوعي الفردي والجماعي والتمثيلات الجمالية في العمل الفني؛ مستنداً إلى نظريات "سيغموند فرويد" حول الأحلام والكبت والرغبة، وامتداداً إلى مفاهيم "كارل يونغ" عن النماذج البدائية واللاوعي الجمعي، يسهم هذا المنهج في تفسير الرموز والصور الفنية كتعبير مشفرة عن صراعات نفسية أو رغبات مكبوتة. لهذا وعند متابعة النقد الفني باستخدام هذه الأداة، يمكن ملاحظة أن النقاد في بعض الأحيان يحلون لوحة أو مشهداً سينمائياً من خلال البحث عن تكرار عناصر مثل الجسد المشوه أو الأماكن المغلقة، وهي عناصر قد تشير إلى عقد نفسية أو صدمات خفية. كما يدرس التحليل النفسي دور الفنان كـ"عَرَّاف" ينقل هواجس الذات والجماعة عبر الانزياحات الجمالية، مما يجعل الفن وسيطاً بين اللاوعي والواقع، وبذلك، يتجاوز التحليل النفسي القراءة السطحية للعمل الفني ليكشف عن أبعاده الرمزية التي تربط بين الذاتي والاجتماعي، موضحاً كيف تعبر الممارسة الفنية عن التوترات النفسية العميقة وتساهم في تفكيكها أو إعادة تشكيلها بشكل جمالي. (محسن عايد الفضلي و علي الحجيلي، 2010، صفحة 41)

3-1-5- دراسات التلقي

عند ربطها بالفن المعاصر نجد أن دراسات التلقي تُقدم هي الأخرى مدخلاً نقدياً حيويًا لتحليل الخطاب الفني. تركز هذه الدراسات على تفاعل المتلقي مع العمل الفني ودوره الفاعل في إنتاج الدلالة، أين تستند إلى أطر نظرية مثل فن جماليات التلقي (ياوسوايزر) التي تؤكد أن المعنى لا يوجد في النص الفني نفسه، بل يتشكل من خلال عملية التلقي التي تتأثر بالسياقات التاريخية والثقافية والنفسية. (عبد الحميد، 2001، صفحة 259) لهذا يُقرأ كل عمل فني مهما كان نوعه، وفقاً لـ "أفق التوقعات" الذي يحمله المشاهد، والذي يتأثر بمعارفه السابقة وانتماءاته الأيديولوجية. في هذا السياق، يمكن تحليل كيفية تفاعل الجمهور مع الرموز الفنية أو الانزياحات الجمالية، وكيف تعيد جماعات مختلفة تفسير العمل بناءً على تجاربها الخاصة. وبالتالي، تُظهر دراسات التلقي أن الخطاب الفني ليس مغلقاً، بل هو حوار ديناميكي بين المبدع والعمل والمتلقي، مما يعمق فهمنا لتأثير الفن في تشكيل الوعي الجمعي وإنتاج المعنى المشترك.

3-2- دور الناقد الفني في فهم الخطاب الفني وتفسيره

يتمثل دور الناقد الفني في كونه وسيطاً ثقافياً ومحللاً متخصصاً يربط بين العمل الفني والجمهور، ويقوم الناقد بتفكيك الخطاب الفني وتفسيره ضمن أطر نظرية وسياقية متعددة حيث لا يقتصر عمله على الوصف الجمالي السطحي؛ بل يتضمن تحليل البنى الرمزية والدلالية الكامنة في العمل، مستنداً إلى المناهج النقدية المتنوعة السابقة (السيمولوجيا، والتحليل النفسي، ودراسات التلقي، وغيرها)، كما يحدد الناقد المرجعيات الفكرية والتاريخية للعمل، ويربطها بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي نشأ فيه، مما يوسع من آفاق تأويله. بالإضافة إلى ذلك، يلعب الناقد دوراً في كشف الأبعاد الأيديولوجية أو الفلسفية التي قد تكون مضمرة في الخطاب الفني، سواء من خلال الرموز البصرية أو السردية أو الأدائية. (الربيعي، 1988، صفحة 06)

كما يساهم الناقد في تنمية الذائقة الفنية لدى الجمهور، عبر تقديم قراءات معمقة تفتح مسارات جديدة لفهم العمل، وتحدي التفسيرات التقليدية. وبذلك، لا يقتصر دوره على التفسير فحسب بل يتعداه إلى المشاركة في تشكيل الخطاب الفني نفسه، وهذا من خلال الحوار النقدي الذي يثري الحركة الفنية ويطور أدواتها التحليلية. ليصبح بذلك الناقد الفني جسراً بين الإبداع والتلقي وهو ما يُثمن الدور المجتمعي للفن كأداة للتعبير والتغيير. هنا نرى أن دور التحليل النقدي يتجاوز مجرد الفحص السطحي، ليشمل تفكيك العلاقة المعقدة بين الشكل الفني والمضمون، وهذا ما يوضح كيف تساهم التقنيات الجمالية في تشكيل المعنى، كما يكشف عن التفاعل الديناميكي

بين العمل الفني وسياقه التاريخي والاجتماعي. وبالتالي، يتسع فهمنا لدور الفن كمرآة تعكس قضايا المجتمع أو كأداة لتحدي الواقع. لذا، يصبح التحليل النقدي أداة أساسية لفك شفرات الخطاب الفني المعقد، مما يعزز تجربة التلقي ويسلط الضوء على الجوانب الخفية التي قد تغيب عن المشاهد العادي.

- خاتمة

من خلال دراسة موضوع فهم الخطاب الفني في الفن المعاصر، توصلنا إلى مجموعة من النتائج، أبرزها أن الخطاب الفني يمثل نظامًا دلاليًا معقدًا يتفاعل مع السياقات التاريخية والاجتماعية والفلسفية. وهذا ما يجعله أداة حيوية لفهم التحولات الثقافية والإبداعية، كما أن التحليل قد أظهر أن الأعمال الفنية المعاصرة لم تعد تقتصر على القيم الجمالية التقليدية، بل أصبحت تعكس قضايا العولمة والتكنولوجيا والهوية، مستخدمة وسائط متعددة ومفاهيم جديدة. وكشفت الدراسة أيضا عن دور المناهج النقدية في فك شفرات الخطاب الفني، مما يوسع آفاق تفسيره وتأويله. بالإضافة إلى ذلك، تبين أن دور الناقد الفني يتجاوز الوصف إلى التحليل العميق، حيث يصبح وسيطاً بين العمل الفني والمتلقي، مما يعزز الحوار النقدي والذائقة الجمالية. في الختام، يوصي البحث بضرورة الاستمرار في استكشاف الخطاب الفني كعكس للتحولات الاجتماعية، مع التأكيد على أهمية النقد الفني في تعزيز فهمنا لدور الفن كوسيلة للتغيير والتعبير في العصر الحديث.

- قائمة المصادر والمراجع

1. Murtha, B., Helmreich, A., & Melissa, G. (2019). Digital art history. Visual Resources.
2. Triki, R. (2007). Le régime postcolonial des arts et les usages de la modernité, Rue Descartes 2007/4 n° 58. Tunisie. Récupéré sur <https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2007-4-page-104?lang=fr>
3. ارسطو. (2019). فن الشعر. (إبراهيم حمادة، المترجمون) مصر : مكتبة الانجلو مصرية .
4. ارنولد هاوزر. (2008). فاسفة تاريخ الفن. (رمزي عبده جرجس، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

5. الدواي عبد الرزاق. (1992). موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر. بيروت: دار الطليعة.
6. الموسوعة العربية الميسرة. (1987). بيروت: دار نهضة لبنان للطباعة والنشر.
7. حمزه تريكي. (30 03, 2021). الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة. سيميائيات، الصفحات 187-196.
8. حمزه تريكي. (01 07, 2021). بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر. 244. مستغانم، الجزائر: جامعة عبد الحميد بن باديس.
9. رويضة فيصل موسى. (2021). تاريخ العمارة الرومانية. مجلة كلية التربية الأساسية.
10. سارة ميلز. (2004). الخطاب (المجلد 01). (إسكندر غريب، المترجمون) بيروت: دار الكتب العلمية.
11. سامي منير عامر. (1984). وظيفة الناقد الأدبي. مصر: دار المعارف.
12. سعدية محسن عايد الفضلي، و عبد العزيز علي الحجيلي. (2010). ثقافة الصورة ودورها في تثراء التذوق الفني لدى المتلقي . ام القرى، المملكة العربية السعودية: كلية التربية- قسم التربية الفنية.
13. سعيد إدوارد. (2005). الانسانية والنقد الديموقراطي (المجلد 01). (فؤاز طرابلسي، المترجمون) بيروت: دار الاداب بيروت.
14. سمر محمد فرغلي، و محمد عمران. (2016). الرمزية في الفن الاسترالي الاصلي. مصر، بور سعيد: جامعة بور سعيد.
15. سمير شريف استيتية. (2002). اللغة وسيكولوجية الخطاب (المجلد 01). الاردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
16. سيزا قاسم، و أبو زيد نصر حامد. (1986). مدخل الى السيميوطيقا . المغرب : دار الياس العصرية.
17. شاكر عبد الحميد. (2001). التفضيل الجمالي. الكويت: عالم المعرفة.
18. شوكت الربيعي. (1988). الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885-1985. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
19. عاصم محمد رزق. (2000). معجم مصطلحات العمارة والفنون . مصر : مكتبة مدبولي.

20. عزت السيد أحمد. (2013). وظيفة الفن (المجلد 02). عمان: حدوس وإشراقات.
21. عقيل مهدي يونس. (2010). اقنعة الحداثة: دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر (المجلد 01). الاردن: دار دجلة.
22. فوكو ميشال. (1987). حفريات المعرفة (المجلد 02). (سالم يفوت، المترجمون) الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
23. لوسي سميث ادوارد. (1995). الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية. (فخري خليل، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
24. ليماري جان. (1987). الانطباعية. (فخري خليل، المترجمون) بغداد: دار المامون للترجمة والنشر.
25. محمد بلاسم، و سلام جبار. (2015). الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته (المجلد 01). بغداد: مكتب الفتح.
26. محمد جلوب جبر الكنانى، و انس كاظم ياسر. (2018). المتحول التقني في البوب آرت: دراسة في تقنيات الاظهار. مجلة الاكاديمي، الصفحات 22-04.
27. محمد خطيب. (1999). الفكر الاغريقية (المجلد 01). دمشق: منشورات علاء الدين.
28. محمد عناني. (1995). من قضايا الأدب الحديث . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.
29. محمود امهز. (1981). الفن التشكيلي المعاصر التصوير. بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر.
30. مسلم أسعد جواد عبد. (30 06, 2015). البوب آرت و تمثلاته في الخزف الأمريكي المعاصر. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، الصفحات 645-626.
31. يونس جحيش، و عمر بلوط. (04 06, 2023). مظاهر تأثير فني الباروك والروكوكو على الرسومات الجدارية لقصر أحمد باي بقسنطينة. مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية.
32. يونس عيد سعد. (2015). البحث العلمي في الفن والتربية عالم الكتب. القاهرة: عالم الكتب.

آليات البناء الدلالي لحركة الممثل في المسرح العراقي مسرحي كوكابين انموذجاً

"Mechanisms of Semantic Construction in the Actor's Movement in Iraqi Theater: A Study of the Play 'Cocaine'"

د. سعد فاخر شبوط / جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة

Dr. SaadFakherShubout /University of Wasit / College of Fine Arts

07711841683

الكلمات المفتاحية: آليات ، بناء ، دلالي ، حركة ، ممثل

ملخص البحث :

تعد الحركة في المسرح أحد أهم الوسائل التعبيرية التي يعتمد عليها الممثل لنقل الأفكار والمضامين إلى الجمهور، فهي ليست مجرد تنقل جسدي داخل الفضاء المسرحي، بل هي لغة بصرية تحمل دلالات ومعانٍ رمزية تعزز من تأثير العرض المسرحي، يرمي هذا البحث إلى دراسة آليات البناء الدلالي لحركة الممثل في المسرح العراقي، مع التركيز على كيفية توظيف الحركة كعنصر أساسي في إنتاج الدلالات البصرية التي تتكامل مع النص، والاداء التمثيلي ، اذ يعتمد البحث على تحليل دور الحركة في توصيل المعاني واستكشاف التقنيات الأدائية التي يستخدمها الممثل العراقي لإثراء المشهد المسرحي ، ويركز البحث على دراسة كيفية بناء الدلالة من خلال حركة الممثل في المسرح العراقي، حيث تعد الحركة أداة تعبيرية تحمل معاني رمزية تسهم في إيصال الأفكار والمضامين إلى الجمهور، ويتناول البحث الأساليب والتقنيات ومحدداتها في عملية التوليد الدلالي الحركي التي يعتمد عليها الممثل في تشكيل حركته ضمن الفضاء المسرحي، ومدى تأثيرها في إبراز الرسائل الدرامية.

Keywords :Mechanisms – Construction – Semantic – Movement – Actor

Abstract:

Movement in theater is one of the most essential expressive tools that an actor relies on to convey ideas and themes to the audience. It is not merely physical motion within the theatrical space but rather a visual language that carries symbolic meanings and enhances the impact of the performance. This research aims to study the mechanisms of semantic construction in the actor's movement in Iraqi theater, focusing on how movement is employed as a fundamental element in generating visual meanings that integrate with the text and acting performance. The study analyzes the role of movement in conveying meanings and explores the performative techniques used by Iraqi actors to enrich the theatrical scene. It specifically examines how meaning is constructed through the actor's movement in Iraqi theater, where movement serves as an expressive tool carrying symbolic meanings that help communicate ideas and themes to the audience. Additionally, the research explores the methods, techniques, and constraints involved in the process of movement-based semantic generation that actors rely on in shaping their movement within the theatrical space and its impact on highlighting dramatic messages.

الفصل الاول : الاطار النظري :

اولاً : مشكلة البحث :

ان ما يميز الفن المسرحي هو القدم من حيث الممارسة والتطبيق والتأصيل لهذه العملية على مستوى الاداء فضلاً عن المنهجية والتأسيس

المرافق لها على مستوى تحديد المفاهيم والمصطلحات والمنهاج بوصفه احد اهم واكثر الفنون التي اعتمدت و استندت على عملية التواصل الإنساني عبر توليد وبناء الدلالات الشكلية ان كانت مادية جسدية حركية او لغوية لفظية او غير لفظية ، لذا يوصف المسرح بأنه فناً مركباً يجمع بين عناصر متعددة توليدية للمنظومات العلاماتية والدلالات التي ترتبط بها بشكل مباشر او غير مباشر وبالتالي تاخذ عملية التدليل الدور الاهم في بنائية العرض بكليته عبر تشكيلات العرض الدلالية اذ تسهم في تشكيل التجربة الجمالية والمعرفية للمشاهد ، ومع تطور المسرح عبر تاريخه الطويل اخذت الدلالات الحركية تشكلها من السكون والحركة البسيطة الى التعقيد والحركة المعقدة حتى اصبحت الحركة تعبير دلالي موازي للتعبيرات المنطوقة اللفظية ، اذ تُعدّ حركة الممثل ان كانت مجردة او مرتبطة بعلاقات متعددة ومتنوعة مكانية واحدة من أهم الأدوات الدلالية والتي بدورها تشكل التعبيرية جزئية او شمولية في بناء المعنى داخل العرض المسرحي ، لذا تاخذ دراسة آليات البناء الدلالي للحركة المسرحية ان كان على مستوى العرض او التطبيق والاداء على خشبة المسرح متطلبات النظر ، التعامل والمعالجة على عدة مستويات المستوى الجمالي المرتبط بالتكوينات الحركية، والمستوى السيميولوجي الذي يعنى بتحليل الحركة بوصفها علامة تواصلية ذات دلالات متحولة و متغيرة ، والمستوى النفسي الذي يبحث في تأثير الحركة على المتلقي وإدراكه وتعرفه و تفاعله معالعرض المسرحي.

من هنا، تتجسد مشكلة البحث التي بلورها الباحث في التساؤل الآتي : ماهي آليات عملية بناء الدلالة لحركة الممثل داخل العرض المسرحي، وكيفية تفاعلها على خشبة المسرح في تشكيل عمليات الاداء والتعبير ومن ثم التأثير على المتلقي ؟

ثانياً : أهمية البحث :

تتشكل وتتولد أهمية هذا البحث من الافادة التي يمكن ان يقدمها كونه يسلط الضوء على دور حركة الممثل على خشبة المسرح كأحد أهم العناصر الدرامية التي تساهم في توليد و تشكيل وتفسير المعنى المسرحي ، وبوصف المسرح ، فن بصري يعتمد على عملية التفاعل الديناميكي بين كل من الجسد والفضاء الخاص بالعرض، فإن التعامل مع حركة الممثل باعتبارها توليد دلالي تعبيرى يمكن التعامل معه باستقلالية يساعد على تطوير فهم

أعمق للعروض المسرحية من زوايا جديدة. ويمكن تلخيص أهمية البحث فيما يلي:

إضافة متواضعة الى مكتبة الدراسات المسرحية :

وتتحقق في المساهمة المتواضعة التي يقدمها البحث في توسيع مجال الدراسات النقدية عبر ما يقدمه ويرصده ويحلله من معلومات واشتغالات وعمليات الاداء على المستوى الجمالي والوظيفي .

الإفادة العملية للفنانين المسرحيين :

يتيح البحث للعاملين بشكل مباشر فهم وإدراك الأبعاد الدلالية لحركة الجسد، والتعامل معها ك لغة تعبيرية قابلة للتحويل والاستحداث والتحديث مما يساعدهم على توظيفها بشكل أكثر تأثير داخل العروض المسرحية.

تحليل الاتجاهات المسرحية الحديثة :

يسهم البحث في تسليط الضوء على تعددية الاساليب الحركية وخواصها في المسرح المعاصر، مثل المسرح الجسدي، ومسرح ما بعد الحداثة، والمسرح التجريبي.

ثالثاً : هدف البحث :

يرمي البحث إلى:تحديد ورصد وتحليل آليات البناء الدلالي لحركة الممثل في العرض المسرحي عبر استكشاف العلاقة بين الحركة والعناصر الأخرى للعرض المسرحي واهميتها في بناء عملية الاداء التمثيلي ومحاولة الوصول بها الى غايتها القصوى دلاليًا .

رابعاً : حدود البحث :

يتشكل البحث من ثلاثة حدود وكالاتي :

حدود زمانية: 2022

حدود مكانية : بغداد

حدود موضوعية : آليات بناء الدلالة الحركية .

خامساً : تحديد المصطلحات :

آليات :

عرفها (صليبية) على أنها : " كل عملية يمكن أن تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها ببعض ، نقول : آلية الانتباه ، آلية القياس ، آلية التركيب " (جميل، 1971 ، صفحة 28) .

وعرفها(سالم) بأنها " لفظ يطلق مجازاً على عملية الاداء الشامل للممثل ، في العروض المسرحية بما تتضمنه من تكامل العناصر الدالة في الأداء (الصوتي- الحركي) تعاقبياً و تزامنيا " (سالم، 2005، صفحة 5)

دلالة :

" الدلالة " مفهوم " قصدي " intentional بامتياز ، تتحقق بالشكل الذي لا بد أن يدل على شيء ويشير إلى شيء ويقول شيء. لأن الشكل الدال ، هو وحده يقوى على إحداث الانفعال الاستيطيقي وغيره لا يحدث ألا انفعالات الحياة" (مصطفى، 2001، صفحة 61).

وترى (أميرة حلمي) " بأنها (الرمز الدال على موضوع معين ، وهو مرتبط بالمعنى لامحال" (مطر، 1962، صفحة 46).

الفصل الثاني الاطار النظري :المبحث الاول : مفهوم الدلالة في المسرح .

تشكل عملية التواصل ونقل المعلومات في المنظومة الحياتية الانسانية الركيزة الاساس والاهم عبر التاريخ الانساني بكل تفاصيله وتحولاته ومتغيراته اذ عمل الإنسان وبشكل مستمر ودؤوب بعد تمكنه من إجراء عملية التواصل ونقل المعلومات والرسائل بمختلف الصيغ والوسائط والطرق الى محاولة فهم وتفسير الماهية الخاصة والجوهر المرتبط بكل العملية بشكلها العام وبالتفاصيل الفرعية والدقيقة التي تعمل على تشكل العملية وتوليدها (اي الماهيات والكيفيات الخاصة بتوليد وانتاج المعنى ومن ثم نقل المعنى) في مختلف المجالات ومنها المجال الفني آلية حدوث هذه العملية .

اذ تاخذ عملية تحديد البناء الدلالي في مفهومه العام ان كانت بالحياة او الفن بصورته الشاملة او بخصوصية الدلالات المسرحية بانها العملية التي يتم عبرها توليد

التشكل التعبيري الخاص بالمعنى وبدورها تشير وتدل الى فكرة ومعنى ما وعلى الرغم من قدم الموضوع الى ان التشكلات الجديدة التي تتكون بعمومية حدثية عبر عنوانين رئيسيين بين كل من (دي سوسير و بيرس) باعتبار ان لكل منهما طروحاته الخاصة في كيفية توليد وبناء العلامة بتزامنية مقاربة واختلاف في المكان، وتعد بداية الستينات من القرن العشرين البداية الفعالة لعلم العلامات عبر مصطلحين توسعا في التداول منذ تلك الفترة والى يومنا هذا في الثقافة الغربية والفرنسية والأمريكية وهما مصطلحان (سيمولوجيا و سيموطيقا) " اتخذت الجمعية العالمية للسيموطيقا التي انعقدت في باريس عام (1969) ومن الاعضاء. التطبيق في هذه الجمعية (يوري لوتمان وامبرتو ايكو، والناقد البلغاري جوليان كريستيفا)... ثم انعقدت ميلانو في ايطاليا سنة (1973) اول مؤتمر عالمي (للسيموطيقا) واثار هذا اهم المفاهيم السيمولوجيا، وان كان المصطلحات متشابهين جدا سواء في سيمولوجيا (دي سوسير)، او سيموطيقا (بيرس). وانهما يصبان في منبع واحد فهي العلم الذي يدرس العلامة وهذا ما اشار اليه كل من (تزيان تودوروف، وجوليان فريماس، وكريستيانو منيز واخرون (عزام، 2001).

وتاتي الاهمية في كلا الطروحتين على الرغم من الاختلاف بين ثنائية النظام الدلالي عند (دي سوسير) اذ انه يعتبر أن العلاقة بين الشكل والمحتوى هي علاقة تعاقدية اجتماعية ولا توجد علاقة طبيعية أو ثابتة بين الكلمة ومعناها، بل يتم تحديد المعنى بناءً على اتفاق اجتماعي ضمن مجتمع معين وفي سياق ثقافي محدد. وثلاثية النظام الدلالي عند بورس في كيفية التعامل و التقسيم الخاص بالعلامة و تصنيفها و تجنيسها وتعددية الانواع والاختلافات في العلاقات بين كل نوع وحسب كل من التقسيمين الثنائي والثلاثي وكنتيجة حتمية تهتم الطروحات السوسيرية باللغة وتأخذها منطلق للتصنيفات المتنوعة للعلامة بينما تأخذ الطروحات البورسية المنحى الشكلي بتحديداته المادية بشكل اوسع و اوضح من حيث التقسيم والتنوع والارتباط والعلاقة بين كل من عناصر العلامة التي كانت لديه ثلاثية .

يرى سوسير ان المنظومة الدلالية كجزء من المنظومة العلاماتية والتي بدورها تستند الى نظام معد ومخطط ومجهز فان العلامات عنده "تؤدي الغرض منها فقط اذا ما كانت جزء من نظام مرسوم وتستننتج معانيها من اطار هذا النظام ككل"(كونسل، 1998، صفحة 16) عبر عملية التشكل و العلاقة المتولدة بين الدال والمدلول وعبر هذا الاساس والمنطلق عمل سوسير على ان تكون السيمياء علم اوسع واشمل يرتبط بكل الميادين المتنوعة والمختلفة والتي ترتبط بانماط واشكال التواصل البشري في

تشكل وتشكيل لغة ، واللغة هنا هي اي طريقة او وسيلة يمكن ان تنتقل انطباعا او فكرة او ظاهرة وفق قوانين محددة (عدد من المؤلفين، 1997، صفحة 4). عبر الكلام او الحركة او الاشارة وكنتيجة تكون العملية مرتبطة بتشكيل دلالي عبر توليد منظومة علامائية كأرسالية تحمل دال ومدلول (شكل و مضمون) . وذا ما جعل العلامة لديه ذات نظام ثنائي وصنفها على هذا الاساس بارتباط الدال بالمدلول على انها وجهان لعملة واحدة يرتبطان باتفاق بين المرسل و المرسل اليه ، إذ يحدد (سوسير) العلامة كوحدة اساسية في عملية التدليل على انها "وحدة نفسية بوجهين وثيقي الارتباط بعضهما ببعض ، ويستدعي احدهما الآخر "(عدد من المؤلفين، 1997، صفحة 76)، فهي تأخذ الطبيعة الخاصة بها عبر عملية التوليد في البنائية المتشكلة بين كل من الشكل والمضمون على انها ذات قيمة معينة اذ تستمد قيمتها الدلالية من التنظيم الذي يجمع الدال بالمدلول "(زكريا، 1983، صفحة 228) وهذا اساس ثنائية سوسير .

اما في ما يخص المنظومة الثلاثية لدى (بورس) فهي تستند الى تصنيفين اساسيين الاول يجسد عناصر العلامة الاساس والثاني يصنف العلامة والعلاقات الاساس بين العناصر اذ صنف (بورس) آلية عمل العلامة الى ثلاثة عناصر "ماثول يقوم بالتمثيل (الاول) وموضوعا للتمثيل (الثاني)، ومؤولا يضمن صحة العلاقة بين الماثول والموضوع(الثالث)"(سعيد، ب ت، صفحة 107). في حين ان العلاقات وسببيتها والطريقة التي يرتبط بها الدال بالمدلول وانتاج الدلالة قد قسمت كالآتي :

1- الايقونة: علاقة بين الدال و المدلول تعكس المحتوى بشكل مباشر (الصورة الفوتغرافية) .

2- الاشارة: علاقة يرتبط بها الدال بالمدلول بصيغة منطقية اذ لا يوجد شئ دون الاخر اي ان الاحالة للمدلول سببها الدال كارتباط الدخان بالنار.

3- الرمز: والارتباط بين كل من الدال والمدلول هنا يكون بشكل تعسفي وبتقليد عرفي متفق عليه مثال ذلك القط الاسود فأل حسن عند البعض وسيء عند الاخر(كونسل، 1998، صفحة 16).

وكل من التصنيفين وجها الانظار الى التعامل مع الدلالات على انها في كل صنف او نوع او علم او فن ذات خصوصية تتطلب تصنيف ودراسة ومحددات وتشكلات هذا الثراء والتوسع والعملية التوليدية ومتابعتها من حيث التدليل والتشكل والغنى في العلامات وتحولاتها وابعادها اخذ اهتمام العديد من الدارسين والباحثين فعملوا على

بناء وتشكيل نظام دلالي خاص بالفن المسرحي واحد ابرز هؤلاء (تاديور كاوزان) اذ عمل على تقسيم وتصنيف العلامات .

اذ يستند تصنيفه على وجود او غياب التعليل وكالاتي :

1. علامات طبيعية : وهي العلامات التي تحددها قوانين طبيعية صرفة ، حيث

تقتصر العلاقة بين حديها (الدال والمدلول) على العلة والمعلول مباشرة ،

وهي لا إرادية لا واعية فالغيوم علامة على نزول المطر، والغيوم هنا هي

علامة طبيعية حيث " لا تكون علاقة الدال بالمدلول هنا ناتجة الا عن

القوانين الطبيعية "(دافيدوف، 1983، صفحة 405).

2. علامات اصطناعية : وهي العلامات التي تستند في علاقتها بالشيء الذي تدل

عليه الى قرار ارادي غالباً ما يكون جماعياً . يعني يكون انتاج هذا النوع من

العلامات نتيجة لتدخل انساني اختياري واعى ، كأشارات المرور ،

واللغة(علي، 1996، الصفحات 94-95) .

وبالتالي اخذت العملية تفاصيل ادق في العملية الفنية و خاصة في المسرح اذ عمل

كاوزان الى تصنيف وتقسيم العلامات على المسرح الى (13 نسقا علاماتيا) الكلام ،

الايماءة ، النغم، الماكياج، تعبير الوجه، تسريحة الشعر ، اللوازم ، المؤثرات الصوتية

، الاضاءة ، الموسيقى ، الملابس ، الديكور ، الحركة ، كذلك يمكن"اضافة نسقي

العمارة والصورة المعكوسة(ثابته او متحركة)بالاضافة الى انساق الذوق والشم

واللمس التي تعمل في بعض الحالات"(الفكر، 1996، صفحة 239) ، كما اقترح

تصنيفات أخرى ، كالفصل بين العلامة السمعية والعلامة البصرية على صعيد التلقي

وتصنيف العلامة وفقاً للزمان والمكان والمنشأ(جلال، 1992، الصفحات 32-34).

بالإضافة الى تصنيفات أخرى . ليكون بذلك قد أرسى تفاصيل كل منظومات

العلامات السمعية والبصرية ، والتي تشتغل في الفنون الادائية بشكل عام و في

المسرح بشكل خاص ، و في السياق المسرحي، البناء الدلالي يستند الى عمليات يمكن

ان تكون بسيطة ومباشرة واضحة او عالية التعقيد و مكثفة و مركبة اذ تتكون عملية

بناء و توليد المضامين و الدلالات عبر تداخل العناصر المتنوعة والمتعددة والمختلفة

في العرض المسرحي، بدءاً من النص وصولاً إلى الحركة، الديكور ، الإضاءة،

الموسيقى، و الفراغ . هذه العناصر تتحول عبر التنوع في عمليات الارتباط و

العلاقات المتشكلة في عملية التدليل بين كل من الدال والمدلول إلى منظومات دلالية

كرسائل وارساليات بين العرض المسرحي والجمهور استناداً إلى الخبرات الثقافية،

الاجتماعية، والنفسية الخاصة به ، والتي تسعى الى التعامل مع الحركة والتحرك ان

كانت موضوعية او انتقالية في توليد المنظومات الدلالية والرسائل المتشكلة على خشبة

المسرح ، وتشترك عملية توليد الرسائل وتداولها وقلها بين كل من الصانع والمستلم الى عدد من الشروط التي حددها (كير ايلام) " لانجاز عملية ارسال أي رسالة، مرسل، رسالة، أو (معلومة)، مرسل اليه، وبأقل تقدير تحتوي هذه الرسالة على شفرة (code)، أو نسق من الشفرات (codes)"(ايلام، سيمياء المسرح و الدراما، 1992، صفحة 53) .

وهنا الشفرة: هي العلاقة التي تشكل الربط بين الشكل و المضمون فتولد القدرة التعبيرية الكامنة في نص الرسالة، مهما اختلف نوعها كتابية، صورة ، اشارة ، صوت ، بذلك تتحتم على العلاقات بين الدال والمدلول ان تتضمن باقل تقدير في المستوى المبسط على شفرة او يمكن ان تتضمن وتحتوي على اكثر من شفرة ، أي ان الشفرة (تشكل مجموع قواعد تعالقية تحكم شكل علاقات- العلامة)(ايلام، سيمياء المسرح والدراما، 1992، صفحة 28) وبما ان العلامة هي الوسيلة و الواسطة التي تمكن الانسان من التواصل و الاتصال مع محيطه فهي تأخذ صيغها في التنوع والاختلاف من حيث الظهور والاختفاء والتحول والانزياح والتركيب والتفكيك والاختزال والتكثيف ، وهي وسيلة اتصالنا ببعضنا، وكذلك اتصالنا بالعالم الخارجي، وهي السبب والواسطة التي نستطيع ان ندرك العالم من خلالها، و عبر احتوائها على شفرات تنظم وتخلق العلاقات بين الدال والمدلول، في العلامة من هنا تصبح حياتنا "عملية مستمرة من "التشفير" وحل "الشفرات، وهذه العملية بحد ذاتها هي عملية انتاج دلالي"(واخرون م.، 2002، صفحة 34) يستند الى المتغيرات الحركية ان كانت موضوعية او انتقالية ،

المبحث الثاني:حركة الممثل بين الشكل والمضمون كبناء و تعبير دلالي .

تُعدّ الحركة للممثل وللعناصر المسرحية الاخرى أحد العناصر الأساسية التي تلعب دور في تشكيل العرض بكل تفاصيله وتساهم بشكل فعلي و عضوي في بناء العرض عبر تعميق المعاني والافكار والموضوعات و الكشف عما هو داخلي من الدوافع والتأثيرات كون ان الحركة أداة تعبيرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون الدرامي، حيث تشكل جزءاً من عملية تكوين الدلالات في العرض المسرحي.

لذا يجب التعامل مع الحركة بوصفها عملية بناء دلالي تعبيرية بأبعاد يمكن ان تتشكل على نمط واسلوب محدد ومعين او انها يمكن ان تستحدث نمط او اسلوب معين من عمليات التعبير فتعكس تناسقاً بين الشكل (الحركة الجسدية الظاهرة) والمضمون (المعاني المترتبة على هذه الحركة).

لذا تأخذ الحركة دورها كعنصر اساس وبنائي في العرض المسرحي قوتها من القدرة التعبيرية و المضامين الدلالية التي يمكن ان تتضمنها على خشبة و التحولات من حال الى حال و من تشكل و بناء الى تشكل و بناء صوري وجسدي جديد بكل التفاصيل ومن هذا المنطلق دراسة البناء الدلالي لحركة الممثل ليست مجرد محاولة التعامل والفهم للجانب الجمالي للحركة، بل هي بحث وتحليل و تقييم ورصد في كيفية تحول الحركة إلى وسيلة للتواصل والتعبير عن المفاهيم العميقة داخل العرض المسرحي ، فـ"المسرح (stage) / لكلمة (stage) معانٍ ثلاثة تنطبق كلها على العرض المسرحي، فالمعنى الأول-خشبة المسرح- مصطلح السطح الذي يتحرك عليه الممثل، والمعنى الثاني "مرحلة" يشير الى وحدة قياس زمنية أو مكانية غير محددة الطول، والمعنى الثالث "مرحلة" ايضاً يشير بالتحول أو النمو والتطور. وحين تتحدد هذه المعاني الثلاثة تصبح خشبة المسرح المادية مقياساً مرناً لمرحلة معينة من مراحل النمو والتطور في عقل نائب التحويل والتحول" (هلتون، 2001، صفحة 34) و العملية بدورها تأخذ مراحل البناء الحركي بعناصرها و مراحل التطور و البناء و النمو فالخشبة تشكل المساحات والفضاءات والحجوم والاسطح المطلوبة لتواجد الممثل و عناصر العرض التي يرتبط بها الممثل وقيم العلاقات المباشرة و غير المباشرة معها ام الاشارة الى وحدة القياس الزمني فهو المتطلب الثاني لبناء ونشوء الحركة بعد تحقق البعد المكاني ومن ثم تأتي المرحلة الاخيرة في تشكيل وتشكل العملية بوصفها توليد وامتداد للعلاقات بين عناصر العرض بكلية عامة و بصفات فردية خاصة على حد سواء ترتبط بالمفردة والممثل والديكور والاضاءة والعناصر الاخرى في العرض المسرحي في التعامل مع توليد المعنى والتحويلات للمعاني الاخرى والافكار الاخرى عبر الامتداد

والاستمرار في توليد وتحل الحركة من شكل الى اخر لبناء المنظومة الدلالية المرتبطة بالعرض ، فالبناء الدلالي للحركة لا يقتصر فقط على الوظائف الشكلية التي تؤديها الحركات الجسدية للممثل على خشبة المسرح، بل يتعدى ذلك إلى كونها مفتاحًا لتشكيل المعنى.

إن كل حركة جسدية تحمل دلالات متعددة ترتبط بالصراع الداخلي للشخصيات، وهي في نفس الوقت ترتبط بالصراع الخارجي بين الشخصيات أو حتى مع البيئة المحيطة، إذ تُعتبر العمليات الحركية بمختلف تشكلاتها وأنواعها وأنماطها وأساليبها منظومة دلالية متسيدة في العرض حتى في العروض التي تستند إلى النصوص و السرديات المطولة يجب أن يتحرك الممثل ويولد علامات متعددة ومتنوعة تشكل المنظومة الدلالية للعرض ، و تتوحد هذه الدلالات في وقت معين من العرض تحده التطورات و الازمات و التشكلات البنائية الدرامية المعبر عنها ، فالمسرح يتكون من بنيه دلالية تأخذ عدد من الانماط و التحولات عبر التوليد والاختزال والتكثيف والتركيب والاضافة والطرح للمنظومة الدلالية بما ترتبط به الدلالات ، إذ " تتميز بتعدد خصائصها مثل الحركة (mobility) والديناميكية وقابلية التحول" (ايلام، 1992، صفحة 22)، فالجسد كمنظومة توليد حركية مرتبطة بالشخصية و بالعرض المسرحي في انية مكانية زمانية ممتدة بعلاقاتها المباشرة و غير المباشرة مع عناصر العرض بكليته ارادية خاضعة لمتطلبات العمل و العملية الادائية إذ يتعرض الجسد في المسرح لعملية تحول ارادي محددة فيتحول الممثل من وإلى حالات كما يتحول الصراع من وإلى حالات مختلفة بصيغ كلية عبر توليد " دالا مركبا يمكن تدريب على التوصيل عبر الملامح المرغوبة وذلك من خلال تعبيرات الوجه والايحاء، والموضع، والحركة بالاعتماد على وعي اعرق بالجسد باعتبار الجسد رمزا وحاملا لمجموعة من المعاني ومولدا للدلالات الحركية . (جيابرت، 2003، صفحة 258)، فكل العروض الحديثة والقديمة انطلق من الطقوس و الاعياد و المظاهر المسرحية من رقص و غناء وتجوال كانت تستند في شكل اساس و جزء لا يمكن الاستغناء عنه على الحركة من حيث التجوال و اداء الطقوس

الديونوسوسية داخل المعابد و الى وقتنا الحالي الذي اصبحت فيه الحركة اساليب و مناهج ارتبطت بالحركة و ما يرتبط بالحركة من علاقات دلالية اساس او ثانوية او فرعية فجسد الممثل اكثر من مجرد الية ممثل او اداة، فالجسد والسطح التي تفتش عليه الاحداث ويوضع الافكار عن طريق قدرة الجسد على الحركة ، و التركيبات التي ترافقها او تنتظم معها ضمن بناء دلالي بسيط مباشر او معقد متعدد الاشتغالات و المستويات متنقل بين المباشرة وغير المباشرة التنحي والتسيد عبر المنظومة التركيبية الدلالية "ان المسرح ظاهرة مركبة في تعامل الممثل مع المتفرج ، لانتاج المعنى ، أو ايصاله من خلال العرض نفسه ، والانساق الاساسية ، ويصبح العرض عند "موكاروفسكي" شبكة من علامات ، أو وحدات سيميائية ، تنتمي الى أنساق مختلفة متفاوتة في المسرح ، تتحول فيه الاشياء والأجسام ، لانه يمنحها دلالة جديدة على وظيفتها العادية و بدورها تشكل العلامات المنظومات الدلالية عبر الحركة ، فمفهوم الدلالة الحركية في المسرح يتجاوز مجرد المعنى الظاهر للحركة وما يرتبط بها من علاقات ممتدة ومستمرة الظهور و الاختفاء في العرض المسرحي فالمنظومة الدلالية تشير إلى الطريقة التي يُعبر بها عن الأفكار والمشاعر والمفاهيم عبر الرموز والعلامات وتشكل الدلالات التي تتداخل بين ، الحركة، الإضاءة، الصوت، والفضاء. بعبارة أخرى، الدلالة في المسرح هي المعنى المترتب على العلاقة بين هذه العناصر المختلفة والتي تساهم في بناء المعنى العام للعرض المسرحي ، وكما هو معمول به في المسرح الجسدي أو في العروض التي تعتمد على لغة الجسد بشكل رئيسي، فالدلالة تكتسب أبعادًا جديدة. حركة الممثلين، وتعبيرات وجوههم، وحركات أجسادهم، جميعها تصبح علامات تدعو إلى تفسير عميق للمشاعر والصراعات الداخلية للشخصيات، و التي بدورها تبحث عن فضاء للتجسد و تتشكل به و تاخذ قوتها الدلالية على خشبة العرض فالفضاء المسرحي، الإضاءة، والديكور تشكل جميعها عناصر بصرية تُستخدم لإيصال دلالات حركية تربط العناصر مع بعضها بمسببات منطقية او غير منطقية الا انها في النهاية تجد لنفسها قنوات تعمل على توليدها بأسبابها مهما كانت التشكلات و الظروف

المحيطة لتجذب المتلقي فالمساحات داخل المسرح نفسها قد تحمل معاني دلالية، مثل تحرك الممثل في مساحة مغلقة تدل على الحبس أو الانعزال، بينما الحركة في فضاء مفتوح قد تشير إلى الحرية أو التحرر وهنا تأخذ الدلالات الحركية أبعاداً يمكن أن تتحول أو تستحدث وتحدث بما يتطلب العرض و احتياجاته التعبيرية و الصورية .

ويرى (أوتكارزيش) في "علم جمال الفن الدرامي" بطرحه لمفهوم ان "الفن الدرامي : هو فن الصور ، وهو كذلك في جميع النواحي على الاطلاق ، وان كل شيء على خشبة المسرح : نص الكاتب المسرحي، تمثيل الممثل ، والاضاءة المسرحية هي مجموعة من علامات"(عدد من المؤلفين، 1997، صفحة 97)و التي بدورها تشكل البناء الدلالي عبر التشكلات الحركية و الصوتية في العرض المسرحي بل ان الموضوع الذي يرتبط بالدلالات الحركية اتسع اكثر و اكثر حتى اصبحت العديد من الاساليب الادائية و الاخراجية و الفنية تعتمد و تستند الى الحركة مبتعدة عن النص المكتوب متوجهة الى النص المرئي الحركي و البناء الدلالي فب الاشتغالات المسرحية يعتمد على فهم العلاقة بين العلامة أي العنصر الحركي أو البصري أو اللفظي وما تحيل إليه. هذه العلامات تُمثل معانٍ معينة بناءً على السياق الذي يتم فيه استخدامها. في العرض المسرحي ومن الجدير بالذكر ان الحركة كمنظومة دلالية في العرض اخذت بعد مهم و اساس عند العديد و الكثير من المحدثين في المسرح الطليعي و الحديث امثال ماير هولد- غروتوسكي- فورمان ريتشارد- روبرت ويلسون- بروك – فضلاً عن ظهور الدراما دانس و الكيروغراف و عروض الجسد وغيرها من المسميات و الانواع و الاجناس الحركية الادائية الفنية .

مؤشرات الاطار النظري :

تم فرز مجموعة من المؤشرات عبر ما افزره الاطار النظري في متنه سيعمل الباحث على الافادة منها في تشكيل اداة البحث و عملية التحليل و المؤشرات كانت كالآتي :

1- آليات بناء الدلالة الحركية عملية تستند على العناصر الثقافية العلاماتية وحركة الجسد وما يرتبط بها من اجل تقديم عملية اداء ذات تعبيرات وتشكلات تحمل الوظيفة والجمالية لغايتها القوى.

2- الدلالات الحركية اساس في بناء وتشكل العلاقات الداخلية والخارجية في عملية الاداء التمثيلي من حيث التوليد والتحول والاختزال والتكثيف والتركيب والاضافة والحذف للمنظومات الدلالية المرتبطة بالحركة .

3- تشكيل الحركة ودلالاتها في عملية الاداء للممثل عبر التوليد والتحويلات الدلالية للحركة وقدرة الممثل ومطواعة التعامل مع الدلالات الحركية وتنوعاتها عن طريق التغير بالتشكيلات البصرية والعناصر المرتبطة بها عبر الحركة لاشكال العلامات وتكوين علاقات متنافرة او متجاذبة ,متوافقة او متضادة .

4- التوليدات الدلالية المرتبطة بالحركة تتشكل في اوليتها وبدايتها عبر عملية بناء وتركيب النص والعلاقات الممتدة والمستمرة لعناصر العرض الحية وغير الحية في عملية الاداء التمثيلي وحركة الممثل والامتدادات المرافقة والمجاورة لها .

5- ان الدلالة الحركية بعد تشكلها وتحولها الى منظومة دالة في العرض المسرحي عبر عملية اداء الممثل لها القدرة على ان تمر بعدة تحولات شكلية وجمالية ترتبط بشكل مباشر في عملية اداء الممثل .

الفصل الثالث اجراءات البحث :

اولا: منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة بحثه.

ثانيا: مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث عرض مسرحية كوكابين 2022و التي عرضت في بغداد .

ثالثا: ادوات البحث:

1- اتخذ الباحث من مؤشرات الاطار النظري اداة في تحليل عينه بحثه.

2- مشاهد العرض عبر الاقراص الدمجة الـ(CD).

3- الخبرة الذاتية للباحث.

رابعاً: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث عن طريق (العينة القصدية) لأنها بنظر الباحث تمثل المجتمع تمثلاً صحيحاً وبطريقة الاختيار القصدية لعملية الاداء في مسرحية (كوكابين)-2022 .

خامساً: تحليل العينة:

عرض كوكابين :تأليف اخراج : كريم خنجر

واشعار: عمر مصلح

وتمثيل: محمد المنعم / مصطفى صلاح / محمد جولان / عبود السيد / فاروق زاهر / علي ثامر / رعد عباس/ حسام معتوك.

فكرة العرض :

للتوعية بمخاطر الادمان على المخدرات وما تسببه من دمار النفس والشخصية البشرية مما يؤدي إلى دمار المجتمعات بفقدانها العنصر الاله في بناء المجتمع الانسان.

حكاية العرض :

كل الشخصيات تدلو بدلوها و ما تعرضوا له من مشاكل في الحياة اثرت عليهم و جعلتهم مدمنين على المخدرات باختلافات الاحداث والاسباب يتبين ذلك من الحوارات المشكلة بتشكلات قصيرة مع المنظومة الحركية الدلالية التي كان لها الدور والاثر الاكبر من تجسيد التشكلات الحركية اذ بينت كيف ان الشخصيات وقعت في مستنقع المخدرات وعاشت عالماً خاصاً بهم عالم الوهم والضياع والتخدير للعقل والجسد على حد سواء مما ادى إلى قيامهم بفعل القتل وهي الجريمة الكبرى والاكثر تأثيراً في كل المجتمعات والاديان الكل اجتمعوا على جسد وجروا الجسد بحبال في شتى الاتجاهات لتقطيع الجسد كل ما وصلوا اليه بفعل وتأثير المخدرات التي كانوا يبحثون عنها للفرار من همومهم والضغط المتشكلة عليهم سياسياً واجتماعياً.

تحليل العرض:

اتخذ العرض طريقة اختلاف واضحة وكبيرة من حيث البنية والتشكل و الحركة و دلالاتها في تقديم و تجسيد العرض وطريقة الحركة والفضاء الخاص بالعرض وبسماء مفتوحة على الرغم من محدودية المساحة عبر الاحاطة من قبل المتلقين وبالتالي فان الدلالات التي تولدت و تضمنتها الحركة اخذت ابعادها الشكلية والجمالية عبر العلاقات التي امتدت بين كل من الشكل و المضمون بمستوى داخلي على الخشبة عبر حركات التعاطي و زرق الابر لأخذ جرعات المخدرات و اكثر من شخصية و اكثر من تكرار العملية وبالتالي اصبحت الحركة ذات مدلول مهم في تحديد الفعل و الحركة و ما يرتبط به من مضامين متشكلة عن تعاطي المخدرات اخذت الحركة تأثيرها الدلالي بشكل اكثر تأثير و قوة عبر تحديد منطقة الفضاء الخاصة بالحركة مما جعل المنطقة التي تتضمن التشكلات المادية من اجساد وحركة واشتغالات ادائية محدودة بما لا يزيد عن دائرة بحدود 7 امتار مكان مكثف للدلالات الحركية المتشكلة من اجساد المتعاطين بحركاتها المنحنية و المتارجحة و المتهالكة ادت هذه العملية إلى اختلافات من حيث التشكل الادائي والتشكل المادي بين كل من اجساد الممثلين و العلاقات التي تولدها الدلالات مع باقي فضاء العرض و مفرداته المتشكلة ان كانت بعلاقات مع الحركة الجسدية او مع الحركة في المفردات المتشكلة من استخدام الحبال و ادوات التعاطي للمخدرات و العلاقات كمنظومات دلالية هنا ولدتها الحركة و دلالاتها المرتبطة بشكل مباشر بعملية الاداء التمثيلي عند الممثل وبالتالي فان الاداء الحركي و دلالاته في العملية التمثيلية ضمن الفضاء المحدد للعرض تشكل عملية ارسال رسائل متوازية متعددة في الان نفسها ان كان جزء منها صوتي مرتبط بالحوار فهناك بالتوازي مجموعة من الممثلين يتخذون الدلالات الحركية الاساس في بناء وتشكيل باقي العرض بصورة اساس مما يحتم على الممثلين التعامل مع عملية توليد و تنظيم و ارسال الدلالات الحركية كرسائل بحسب العلاقات و الاهمية التي تشكلها الحركة و حسب التراكم الزمني السردى للاحداث المتولدة في فضاء العرض مع كل فضاء بما يتناسب من اشتغالات ترتبط به بشكل مباشر او غير مباشر حسب التوافقات و المشتركات و الاولويات في عملية توليد و احتواء التشكل المادي و اقرار الحركة والتشكل الخاص به والذي يتناسب ويتلاءم مع كل فضاء من البناء الصوتي والبناء الخاص بالعناصر البصرية عبر المضامين الدلالية المنتجة بواسطة التشكلات الحركية .

عبر التعامل و مراعاة القواعد و المحددات و المناهج الفنية التجريبية بقواعد وتشكلات المسرح الدائري و المسرح المفتوح فتشكلت علاقات اكثر تعديدية من العلاقات عبر ما تتولد و تتشكل من دلالات حركية تاخذ اهميتها و خصوصيتها و

ارتباطاتها بشكل أكثر و أقوى من حيث الارتباط الداخلي من جهة و الارتباط الخارجي من جهة أخرى بالمنظومة الدلالية عبر المسافات المحددة لعملية الاداء الحركي للممثل والمسافة البونية بين الممثلين والتغيرات والاشتغالات الخاصة بالممثلين أخذت التشكلات بطابع الدائرة وخروج الممثل الذي يعطي اسبابه وتبريراته للإدمان ولما يفعل في الخروج من وسط الدائرة والتجول بين افراد الدائرة المشكلة ، بالتالي فان العملية تتنوع بتنوع الحركة واختلافها في تشكيل العلاقات الداخلية والخارجية فالطابع الذي تنقله الحركة الدائرية والوقف في وسط الدائرة او التجول بين الممثلين المشكلين لمحيط الدائرة تشكل علاقات متكررة ومتساوية من حيث التأثير والتأثر والعلاقة وقوتها التي تربط بين كل من الممثلين والممثل الذي له الاداء الرئيس بالمقابل تدور الحلقة الدائرية والتي شكلت الزمن والطاحونة التي تطحن الموجودين كدلالة حركية مباشرة ارتبطت بعملية الاداء الجماعي لكل الممثلين من الاشخاص عبر دوامة مستمرة إلى حد ان تقضي عليهم في حين ان التشكلات اخذت طابع التصادم المباشر والمواجهة الكاملة للجمهور تولدت عبر مجموعة من التنوع في العلاقات المباشرة بين الممثلين من حيث الاشتغالات بخطوط مستقيمة او متعرجة وتشكل العلاقات وعمليات التردد الحركية التي رافقت التردد في الحوارات القصيرة وطريقة التعبير التي شكلتها إلى حين انتهاء التبريرات وتشكل مشهد القتل بسحب الجثة من كل الزوايا في حين اشتغل هذا المشهد بتشكلات دائرية حركية اعطت الدائرة دلالاتها لزمانية الممتدة و المستمرة اذ شكلت الحركات والبناء الحركي والعلاقات التركيبية الحركية المستندة إلى التكرار بالتعاطي او التكرار بالجلوس والوقوف على الارض او بالتكرار بالترنح وبالتالي فان العملية بكليتها استندت الى منظومات تدليل حركي

هكذا تشكل في كل من مشهد التعاطي وسرد الحكايات والاسباب الخاصة بكل ممثل والحالة الثانية في كيفية الاشتغال على سحب الجثة من الجهات الاربعة والاختلاف في التعامل معها اذ ان الفضاء وتأسيس المكان وتنوعه واختلاف نوع الفضاء يحتم على تشكل جديد في بنائية تركيبة للعلاقات المشكلة الخاصة بالمضامين و الدلالات التي تسعى الى مركز و مركزية من حيث توليد الدلالة و من حيث تأصيل الفكرة الواحدة رغم الاختلاف بالتشكلات المادية اي ان العملية بكليتها استندت إلى بناء وتشكل الموضوع المرتبط بالمخدرات بشكل مباشر والاسباب المباشرة وغير المباشرة التي ادت بمجموعة من الشباب إلى التوجه إلى المخدرات وتحطيم مستقبلهم بأيديهم بسبب الضغوط المتعددة والمتنوعة والمختلفة وفي هذه الحالة على الرغم من الاختلاف العام بالحركة والتشكل إلى ان نهاية الافعال والحركات والتي حددت

بالمضامين النصية الفعلية والحديثة ادت إلى تقارب الاشتغالات وتجسيد الفكرة الواحدة في نهاية المطاف ضمن الاشتغالات الفكرية واللفظية والحركية ، مما أدى إلى الوصول إلى الفكرة نفسها عبر تعددية ادائية للمثلين و حالات التعاطي التي جسدها مختلفين نسبياً ومتشابهين نسبياً بسبب التنوع وتعدد مستويات الاشتغال والتضمينات الحركة وتشابهه وتقارب التضمينات النصية الادبية والتي شكلت حوار العرض وانت هذ الاشتغالات بفعل كل من البنية والتشكل البصري كمنظومة دلالية للعناصر البصرية المتحركة على الخشبة و ما تولده من دلالات متحولة و مستمرة ، بل كانت الاشتغالات جسدية بامتياز في عملية توليد الدلالات الحركية و تنوعاتها و رميها الى الارتباط بالمضمون و الفكرة و السعي الى تحقيق فكرة العرض بالتالي فان العلاقات تتحدد بالماهية البيئية و الثقافية و المرجعيات التي تساهم و تشكل في عملية توليد الحركات دلالاتها و من ثم عملية التحول الى دلالات اخرى مكمله او مستحدثة او محدثة عن الاصل في عملية التوليد الدلالي من حيث التوزيع والحركة والتشكل والتكوين وما يتشكل بصيغ دائرية بالتاكيد يختلف عن التشكل بصيغة مواجهة ومقابلة هذا أدى بدوره إلى اختلاف كبير ومتعدد المستويات في العلاقات الممتدة والمشكلة بين كل من العرضين وما تم توليده من تشكلات بصرية فتشكلت الدلالات في الاداء على هذا الاساس منذ بداية العرض وإلى نهاية العرض.

الفصل الرابع النتائج و الاستنتاجات :

اولاً: النتائج

تمتلك الدلالة الحركية في العرض المسرحي قوة تعبيرية تعمل بالاساس على توليد منظومة العرض المسرحي بشكل تعبيرى يستند الى الحركة و العلاقات التي تولدها وكانت النتائج كالاتي :

- 1- الدلالات الحركية في عملية الاداء المسرحي كم من العلامات التي تشكل الرسائل وهذه الرسائل تشكل الخطاب (العرض). والعلامات هنا تتشكل بفعل سن قوانين تربط بين الدال والمدلول وانتاج الدلالة المرتبطة بالحركة .
- 2- عملية التشكل الدلالي لتوليد عملية الاداء التمثيلي تعتمد على العلاقات الداخلية و الخارجية المرتبطة بالعلامات الحركية و القوة التعبيرية الدلالية التي تتضمنها .

3- ان عملية التوليد العلاماتي هي العملية المسؤولة عن تشكيل الدلالات الحركية وبالتالي تشكيل العرض عبر منظومة دلالية مكونة من مجموعة من انماط التشفير التي بدورها تشكل التعبير الدلالي عبر الحركة .

4- تعمل تعمل المنظومة الدلالية على الربط بين كل من الدال و المدلول و الشكل و المضمون في تشكيلها والتي تقود الى عملية توليد العرض عبر الارتسامات الحركية المرتبطة بعملية اداء الممثل بشكل مباشر او غير مباشر.

5- ان عملية البناء الدلالي الحركي تاخذ بعدين من حيث التشكل البعد الوظيفي و هو التوليد الدلالي للرسائل على الخشبة و البعد الجمالي وهو اثار التساؤلات المرتبطة بدلالات الاداء.

ثانياً: الاستنتاجات

- 1- عملية التدليل العلاماتي المرتبطة بالحركة ضمن الاداء التمثيلي على خشبة تتجاوز كونها دلالة متحولة الى فعل وامتداد وفضاء وزمن تظهر و تتولد عبر هيكلية الاداء التمثيلي .
- 2- تعبر التدليلات العلاماتية الحركية عن طريق الافعال التي تشكلها وتطلقها وعبرها يتم التوصل الى الحالة الخاصة بكل عملية اداء تمثيلي و الاليات المرتبطة بها في بناء العرض المسرحي .
- 3- تتنوع عمليات التدليل العلاماتي المرتبطة بالحركة بتنوع التشكيل و الارتسامات المرتبطة بالعناصر البصرية و العلاقات الممتدة و المستمرة في الظهور و الاختفاء ضمن عملية الاداء التمثيلي .
- 4- تمتلك عملية الدلالات الحركية و توليدها على الخشبة زمنين زمن العرض وهو الزمن الاعتيادي، والزمن الدرامي و الذي يمثل الزمن الجمالي و تختلف تأثيراته النسبية باختلاف المتلقي .

ثالثاً : التوصيات

يوصي الباحث في اقامة و رش متخصصة في التدليل العلاماتي المتولد عن الحركة و تحليل عناصره .

رابعاً : المقترحات

يقترح الباحث البحث في العنوان الموسوم : (الذكاء الصناعي و التوليدات الدلالية الحركية الافتراضية للعرض المسرحي)

المصادر :

Bibliography

- 4ع. من مجلة عالم الفكر: بيروت/الدلالة المسرحية . (1980). ا. س, اسعد
 أميرة حلمي مطر. (1962). فلسفة الجمال . مصر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
 المركز : بيروت . رنيف كرم :ترسيمياء المسرح والدراما . (1992). ك, ايلام
 1ط. الثقافي العربي
 بارن رولان. (بغداد). مبادئ في علم الدلالة. تعريب: حمد البكري. 1996: دار
 الشؤون الثقافية. ط2.
 بنكراد سعيد. (ب ت). السيميائيات والتأويل,مدخل لسيميائيات س.س.بورس.
 المغرب:الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
 جوليان هلتون. (2001). نظرية العرض المسرحي. مصر: القاهرة ، الجيزة: هلا
 للنشر والتوزيع.
 جون تومكينز. هيلين جيلبرت. (2003). الدراما ما بعد الكلاسيكية النظرية
 والممارسة. القاهرة. تر: سامح فكري. مراجعة سامي خشبة: مركز اللغات
 والترجمة- اكااديمية الفنون.
 رولان بارت. (1996). مبادئ في علم الدلالة. تعريب: حمد البكري. بغداد: دار
 الشؤون الثقافية. ط2.
 1) رولان ب. (1996). مبادئ في علم الدلالة تعريب :حمد البكري.بغداد :
 دار الشؤون الثقافية .ط2.
 2) زياد جلال. (1992). مدخل إلى السيميائية في المسرح. عمان: منشورات
 وزارة الثقافة.
 3) سامي عبد الحميد. (2006). نحو مسرح حي. بغداد: دار الشؤون الثقافية
 العامة.

- 4) سيزر، ق. (1986). *مدخل الى السيميوطيقا*. القاهرة: دار قرطبة للطباعة . ط.1
- 5) سيزر، ق. (1986). *مدخل الى السيميوطيقا*. القاهرة: دار قرطبة للطباعة . ط.1
- 6) صليبية ، جميل. (1971). *المعجم الفلسفي* . بيروت : دار الكتابة.
- 7) عادل مصطفى. (2001). *دلالة الشكل ، دراسة في الاستيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن*. بيروت: دار النهضة العربية.
- 8) عزام، م. (2001). *النص الغائب تحليلات التناس في الشعر العربي دراسة من منشورات اتحاد العرب دمشق*.
- 9) عقيل مهدي. (2010). *اقنعة الحداثة*. العراق بغداد: دار دجلة للطباعة.
- 10) عواد علي. (1996). *شفرات الجسد*. عمان : دار أزمنة للنشر.
- 11) فائز طه سالم. (2005). *اليات تكامل الوظائف المرجعية و الادائية للافعال الصوتية و الجسدية للممثل المسرحي*. بغداد: جامعة بغداد- كلية الفنون لجميلة – قسم الفنون المسرحية رسالة ماجستير ، غير منشورة.
- 12) فردينان، س. (1986). *مقول من دروس في علم اللغة العام* : عبد الرحمن ايوب ضمن كتاب *انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة* . *مدخل الى السيميوطيقا* مقالات مترجمة ودلراسات .إشراف سيزا قاسم القاهرة :دار الياس العصري .
- 13) كامل، ع. خ. (2003). *لاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر*. القاهرة . مصر :دار فرحة للنشر والتوزيع.
- 14) كولين كونسيل. (1998). *علامات الاداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين* . مصر : القاهرة: وزارة الثقافة.
- 15) كير ايلام. (1992). *سيمياء المسرح و الدراما*. بيروت: المركز الثقافي العربي .

- (16) لندا. ل . دافيدوف. (1983). مدخل الى علم النفس. نيويورك ,
الرياض : دار ماكيجروهيل ، بالتعاون مع دار المريخ للنشر.
- (17) مجلة دار الفكر. (1996). سيمياء المسرح. دولة الكويت: صدر عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المجلد 24 العدد 3 -يناير
مارس 1996.
- (18) محمد الرغيني. (1988). محاضرات في السيميولوجيا. الدار
البيضاء دار الثقافة.
- (19) مشترك عدد من المؤلفين. (1997). سيمياء براغ للمسرح دراسات
سيمائية. سورية: وزارة الثقافة.
- (20) ميجان الرويلي ، وآخرون. (2002). دليل الناقد الادبي. بيروت:
المركز الثقافي العربي.
- (21) ميشال زكريا. (1983). الألسنية - علم اللغة الحديث ، المبادئ
والإعلام. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- (22) يوجين باربا. وآخرون. (1968). طاقة الممثل (مقالات في
انثروبولوجيا المسرح . . القاهرة: بيان النشر. ط2.

التمثيل بين النمطية والتكرار في عروض مسرح الطفل Acting between stereotype and repetition in children's theater performances

د. سمير أغا حيدر/ المديرية العام لتربية الكرخ الأولى - معهد الفنون الجميلة للبنات
المسائي

**Dr. Samir Agha Haider / General Directorate of Education
of KarkhFirst - Evening Institute of Fine Arts for Girls
SimeraGha10@gmail.com**

د. محمد علي إبراهيم الاسدي / المديرية العامة لتربية محافظة واسط

**Dr. Muhammad Ali Ibrahim Al-Asadi /
General Directorate of Education of Wasit Governorate
moibrahim@uowasit.edu.iq
ORC ID: 0000-0003-3272-8090**

الكلمات المفتاحية: الأداء، النمطية، التلقائية، مسرح الطفل.

ملخص البحث:

شكل مسرح الطفل بصورة خاصة عنصراً أساسياً في توجيه مخيلة وعقل الطفل نحو الأفضل لما تمتلك من مهارات وأساليب خاصة يعزز من انتباهه وانجذابه لها وبالتالي يكون من السهل بث القيم التربوية والأخلاقية وتحسين مهارة الطفل ولا سيما من خلال التلقائية والتكرار، فالبحث الحالي يركز في إلقاء الضوء على سياقين رئيسيين في اشتغال الممثل في عروض مسرح الطفل، الأول السياق التكرار وهو أسلوب تموضع ضمن آليات الحركات والأصوات المكررة والصور الجاهزة ضمن إطار الشخصية، أما السياق التلقائي للممثل فأن الممثل يمثل أسلوباً متنوعاً في تقديم الشخصية عبر المهارة المتفردة للممثل بالصوت والجسد وبما يتلاءم مع القدرة التخيلية والسلوكية للطفل. ومن أبرز الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي:

- 1 - تعتبر المهارة (مهارة الأداء التمثيلي للأدوار) واحدة من أهم الخبرات التي يضطلع بها الممثل المسرحي بشكل عام والممثل في مسرح الطفل بشكل خاص
- 2 - يجب أن يكون الممثل بورشة عمل مستمرة على أدائه للشخصية ويعمل على الابتكار والاكتشاف داخل البروفات .

3 - إنَّ الممثل في مسرح الصغار يحتاج إلى مواصفات لا يحصل عليها إلا من خلال وعيه وإدراكه للفئات العمرية التي يقدم لها ذلك العرض أو المسرحية .

Keywords: Performance, Repetition, Spontaneity, Child theatre.

Abstract

Children's theater in particular constitutes an essential element in directing the child's imagination and mind towards the best because of its special skills and methods that enhance his attention and attraction to it, and thus it is easy to spread educational and moral values and improve the child's skill, especially through spontaneity and repetition. The current research focuses on shedding light on two main contexts in the actor's work in children's theater performances. The first is the context of repetition, which is a method that is positioned within the mechanisms of repeated movements and sounds and ready-made images framing the character. As for the spontaneous context of the actor, the actor represents a diverse method in presenting the character through the actor's unique skill with voice and body and in a manner that is consistent with the child's imaginative and behavioral ability. Among the most prominent conclusions reached by the researcher are:

1- The skill (the skill of performing acting roles) is considered one of the most important experiences undertaken by the theatrical actor in general and the actor in children's theater in particular .

2- The actor must have a continuous workshop on his performance of the character and work on innovation and discovery during rehearsals .

3- The actor in the children's theater needs specifications that he can only obtain through his awareness and awareness of the age groups to which he presents that show or play.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث :

يعد الفن المسرحي واحداً من المساحات التي تشترك فيها غالبية الفنون على وفق اشتراطات فنية وجمالية محددة ، ويسعى العرض المسرحي الذي يقدم للكبار إلى تقديم معالجة جمالية وفكرية وتقنية تخاطب وعيهم المتقدم والتي تتناسب مع تجربتهم الحياتية والثقافية والاجتماعية وباقي النواحي الأخرى ، غير أن مسرح الطفل يحتاج إلى حساسية أكبر في التعامل معه عبر النص والإخراج والتمثيل وباقي العناصر الانتاجية الأخرى بشكل عام ، ومن أهم وابرز تلك العناصر التي يتوقف عندها الطفل في مسرحه هو الممثل ، لذا يتطلب من الممثل الذي يقدم تشخيصاته المسرحية في مسرح الطفل من أن يمتلك مجموعة من المهارات المتقنة بشكل جيد لإيصال التأثير المناسب المرجو اتجاه الطفل ، وحين يكون هناك إخفاق في مهارة ما مثل (الصوت ، الجسد ، الرقص ، الغناء ، التعبير ، الإقناع ، الخ) ، سيذهب العرض أو تذهب الأهداف المتوخاة من العرض اتجاه الطفل إدراج الرياح ، وعلى الممثل أن لا يعمل على وفق النمطية في البحث أو تجسيد الشخصيات بل يعمل على وفق تفاعل تلقائي اتجاه الشخصية وتاريخها شكلا ومضمونا ، إذاً فالسؤال مشكلة يصاغ كالتالي:

ما هي اشتغالات التي تساعد الممثل في تطوير مهاراته الأدائية باتجاه التلقائية في مسرح الطفل وعدم الوقوع في فخ النمطية؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

إنّ هذا البحث يفيد الدارسين لفن التمثيل في معاهد وكليات الفنون الجميلة وجميع الفرق المسرحية والمؤسسات الفنية ، كما أنّ الحاجة إليه مستمرة على الدوام لارتباط المهارات بالتطورات التقنية والفنية والفكرية والجمالية .

ثالثاً : هدف البحث :

التعرف على مهارات الأداء التمثيلي لتحقيق التلقائية في أداء الممثل اتجاه المتلقي / الطفل

رابعاً : حدود البحث:

الحدود الزمانية : 2016 .

الحدود المكانية : مسارح بغداد .

الحدود الموضوعية : دراسة التمثيل بين النمطية والتكرار في عروض مسرح الطفل

خامساً: مصطلحات البحث:

1-المهارة : يقصد بالمهارة " عدة معان مرتبطة ، منها: خصائص النشاط المعقد الذي يتطلب فترة من التدريب المقصود، والممارسة المنظمة ، بحيث يؤدي بطريقة ملائمة، وعادة ما يكون لهذا النشاط وظيفة مفيدة. ومن معاني المهارة أيضا الكفاءة والجودة في الأداء.(الحطب، 1994، صفحة 330)

تعرف المهارة على أنها " القدرة على الأداء والتعلم الجيد وقتما نريد. والمهارة نشاط متعلم يتم تطويره خلال ممارسة نشاط ما (...) وكل مهارة من المهارات تتكون من مهارات فرعية أصغر منها، والقصور في أي من المهارات الفرعية يؤثر على جودة الأداء الكلي "(جروان، 1999، صفحة 34).

التعريف الإجرائي للمهارة: وهي القدرة على الأداء التمثيلي المشفوع بالتدريبات المستمرة للوصول إلى الكفاءة الموجودة في الأداء.

2- التكرار

لغةً هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره"(منظور، 1414هـ، صفحة 135).

التكرار : اصطلاحاً : "أحد علامات الجمال البارزة ، وهو مصدر دال على المبالغة من(الكر) ويراد به التكرار في الأفعال"(السيد، 1286هـ).

التعريف الإجرائي للتكرار: هو عملية تكرار الصور والأشكال التي تعطي معاني ودلالات عدة ، التي يعطيها جسد وصوت الممثل في العروض المسرحية ، من خلال عناصر تشكيلية لها القدرة على جذب وشد انتباه المتلقي.

3- التلقائي

يعرف التلقائية/ لغويا بأنه " اسم منسوب إلى تلقاء : ما يجيء نتيجة استجابة مباشرة وبشكل عفوي بدون إلزام وإكراه :- عمل تلقائي ، - نفذ الأوامر تلقائياً . وفي الطب فهو خاص بالجهاز العصبي اللاإرادي "(عمر، 2008، صفحة 77).

التعريف الإجرائي للتلقائية: وهي الاستجابة المباشرة للممثل اتجاه فعل الشخصية عن طريق التمرين المستمر لتكون أقرب إلى العفوية وتوظيف كافة المهارات الأدائية في عملية التمثيل

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: أساليب التمثيل وعلاقتها بخصائص مسرح الطفل

اهتم المسرح بالمواضيع ذات الأهداف المتعلقة بالطفولة لابد له من أن يكون موجهاً حسب الفئات العمرية ، إذ " لكل فئة عمرية خطاب خاص بها ، ويجب على ذلك الخطاب أن يكون ملماً بالجوانب التشريحية والاجتماعية والنفسية للفئة العمرية المحددة لتحقيق التواصل ما بين الطفل (المتلقي) والعرض المسرحي "(قناوي، 1984، صفحة 20)، فأن الخصائص التي أفرزتها التجارب المسرحية المتخصصة بعوالم الطفل قد جاءت نتيجة خبرات متراكمة ودراسات مستفيضة للمتخصصين في هذا المجال فمنهم من اهتم بدراسة التوجهات الفكرية في مسرح الطفل ، ومنهم من اهتم بالفئات العمرية ، ومنهم من اهتم بالتمثيل والإخراج والسينوغرافيا أو تكنيك الممثل في مسارح الطفل ، إذ أصبح الاهتمام يتزايد في هذا المجال والذي انطلق منذ بداياته الأولى عبر تحقيقه للمتعة والفرح كهدف رئيسي ، ليصبح فيما بعد حقلاً تربوياً تصقل من خلاله المواهب بالإضافة إلى زيادة القدرة المعرفية والجمالية لدى الطفل (المتلقي) ويعلق (مارك توين) على هذا القول بأن مسرح الأطفال هو " أقوى معلم للأخلاق ، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتمت إليه عبقريّة الإنسان ، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة ، أو في المنزل بطريقة مملة ، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس ، وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر انسب وعاء لهذا الدروس "(قناوي، 1984، الصفحات 23 - 24)، وهذا يدفعنا للتأكيد على فن الممثل باعتباره علامة فاعلة وكبرى في منظومة العرض المسرحي الموجه للأطفال ، كما أن مخرجات ذلك الأداء التمثيلي قد تتنوع بفاعليته السمعية والمرئية ما بين جماليات الصورة وانعكاساتها على ذهنية الطفل ، بما يسمح له بتحفيز مخيلته وجعله عنصراً فاعلاً ومشاركاً في بنائية العرض المسرحي الموجه له خصيصاً. أن من خصائص مسرح الطفل تبسيط الفكرة دون أن تضيف عليها تعقيدات يتعسر على الطفل تلقيها بسهولة ويسر ، وأن يكون هدف الفكرة واضحاً ومفهوماً دون جهد أو تعقيد ، كذلك فإن خصوصية الحكاية في مسرح الأطفال تأتي أيضاً دون تشابك معقد في دائرة العلاقات ما بين الشخصيات ومستويات صراعها داخل وحدة الحدث أو الموضوع ، بالإضافة إلى أن تلك الحكاية غالباً ما تشترك المتلقي (الطفل) فيها ليكون فاعلاً ومدرّكاً

لوجوده الحقيقي مع تلك الشخصيات فأنها تعتمد على عنصر المحاكاة واستدراج الطفل فطرياً نحوها بشكل ايجابي فاعل سواء كانت تلك الشخصيات بشرية أم حيوانية أو نباتية أو من عوالم الخيال العلمي. أما الحوار فإنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة المبسطة الخالية من التعقيدات فضلاً عن قربها من المرجعيات المعرفية البسيطة للطفل المتلقي بحيث تكون أكثر العبارات تلغرافية وتخابط أحاسيس الطفل ومشاعره بعبارات واضحة ، وهناك أيضاً الشخصيات وهي ذات خصوصية مهمة، إذ يجب تقديمها بوحدة واحدة كل حسب أبعاده ، فعلى سبيل المثال أن لغة الشخصية الجميلة بالتأكيد ستختلف عن لغة الشخصية القبيحة ، لأن الجمال والقبح أو الخير والشر ثنائيات تجد صداها في ذاكرة الطفل الصورية ، كما أنتلك اللغة يجب أن تمتلك ناصية التشويق والإبهار والتأثير على الطفل المتلقي . أما المناظر والأزياء والإضاءة فأنها تقنيات مهمة ومكملة للصورة المرئية ذات التأثير العالي على مخيلة الطفل المتلقي مما تجعل استجابته للحدث أو الموضوع بشكل أكبر يجعله على تواصل مع باقي أحداث المسرحية ، كذلك المؤثرات الصوتية والموسيقية فهي عناصر مهمة تستحوذ على الجانب السمعي للطفل المتلقي وتجعله متحفزاً ومشغولاً نحو الأحداث المتسارعة، أما أساليب التمثيل الخاصة بمسرح الطفل فقد تنوعت على مدى قرون عدة وتطورت تقاناتها ومعالجاتها فهي ما بين الأداء في المسرح التقديمي والتمثيلي بالإضافة إلى أساليب وتقانات مسرح الدمى والتي تنوعت هي أيضاً ما بين القفازية والخشبية والماريونيت والدمى التي تتحرك عن طريق اليد أو الخيطية أو التي يرتديها الممثلون ، وكل تلك المدارس ساهمت بتحول أداء الممثل وتنوعه حسب تلك المدارس ومناهجها. وقد يختلف التمثيل للكبار عن التمثيل للصغار لأن " التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار ، على أن يكون بصورة أفضل وأوضح وأقوى، حيث يقبل الأطفال على مسرحهم كأنهم ذاهبون إلى الاحتفال ، ويشاهدون على خشبة المسرح أعمالاً لمؤلفين كبار "(وارد، 1986، الصفحات 44-45) لأن الوضوح والنقاء هي السمة التي يجب أن تكون غالبية على عروض الأطفال لأنها قريبة من سلوكهم العفوي غير المهياً مسبقاً دون تفكير أو تخطيط . كما أن التلقائية يجب أن تكون حاضرة في عروض مسرح الطفل ، لأن التلقائية في أداء الممثل يقرب الصورة الواقعية التي تنطبق مع مخيلة الطفل / المتلقي ومرجعياته الصورية التي تخزنها ذاكرته ذو التركيب البسيط بما يتلاءم وعمره ، لذا نجد أن بعض أساليب التمثيل الذي يمارسه الصغار مع أقرانهم تنسم بتلك التلقائية العفوية ذات اللعب الإيهامي الذي يبغي المتعة والمرح ، لأن " اللعب الإيهامي الذي يقوم الأطفال من خلاله إبداع مشاهد أو مسرحيات ، معتمدين في ذلك على الارتجال ، الذي لا يتحقق بنصوص مكتوبة أو

معدة بشكل مسبق ، أو بتمارين خاصة ، وإنما يركز هذا الأداء على الانهماك والإخلاص ، حيث يندرج الأطفال بشكل كلي في أداء المواقف والأدوار بكل أمانة وصدق ، مستندين في ذلك إلى التجارب الواقعية أو بعض الحالات الإنسانية ، التي يكون الطفل قد عاينها عن كثب وتعايش معا وترسبت في ذهنه ومخيلته ("سلام، 2004، صفحة 73) وبهذا فإن التلقائية هي العفوية في الأداء التي تتوافر عبر تمارين مكثفة تستهدف مهارات الممثل وإبداعاته، أما النمطية فهي ترتبط بالوعي المسبق خارج منطقة العفوية، إذ يتم التحضير لها مسبقاً على وفق كاركترات جاهزة أي تقديم شخصيات على أنها إيقونة غير قابلة للتجديد أو تحقيق فعل التواصل مع المتلقي/ الطفل، ويرى الباحث أن الأداء النمطي هو أداء يركز على البنى الجاهزة وتسويق المهارات ذات الأشكال المتكررة وكذلك مضامينها وهي تعمل على وفق أفق الانتظار المتعارف عليها ولا تبتغي كسر المتوقع في ذلك الأفق، كما أن عملية التفكير هي عملية مهمة تعمل في منطقتين الأولى منطقة الوعي والثانية منطقة اللاوعي، فالأول هي ما ترتبط بالنمطية لأنها ذات تفكير مسبق لما يحدث أما منطقة اللاوعي في تحضير الأداء هي في الأساس منطقة إبداعية تكسر أفق التلقي وتحيلنا إلى صور جديدة مغايرة لما يتوقعه الطفل/ المتلقي.

المبحث الثاني: مسرح الطفل (الأنواع وتكنيك أداء الممثل)

التنوع الحاصل في مسرح الطفل على وفق الأشكال والمضامين انتجت تنوعاً في تكنيك أداء الممثل، إذ أصبح ذلك التكنيك يتبع خطوات ومهارات ترتبط بنوع ذلك المسرح الموجه فكرياً وفناً وتقنيّة، إذ يمكن لنا نسمي تلك الأنواع بفروعها المتعددة واشتغالاتها المتنوعة التي تنقسم إلى قسمين: مسرح الدمى والعرائس والمسرح الدرامي التشخيصي.

أولاً: مسرح الدمى والعرائس: يعد هذا المسرح من المسارح القديمة التي ظهرت بعد القرن السادس الميلادي معتمداً على أدوات بسيطة وكذلك مواضيع مترافقة وتقنيات أكثر تواضعاً ومع التطور الحاصل في مسرح الكبار بشكل خاص وتقدم الحضارة بشكل عام أخذت مسارح الطفل بالتطور هي أيضاً وبالتنوع لتظهر أنواع جديدة منها:- أولها عرائس القفاز والتي تكون ذات النوعيات البساطة السهلة في التركيب والتشكيل والصناعة، إذ تضع ببساطة من الخشب والقماش ذات الرأس وجذع مغطى بقطعة من القماش مجوفة من الداخل يدخل الممثل يده عبر ذلك التجويف ليتم تحريكها وفق تكنيك ينسجم مع الشخصية المراد تقديمها للطفل المتلقي. (السالم، 2014، صفحة 188)

أما عرائس خيال الظل من الفنون ذات التشكلات المتعددة فهي دمي مسطحة مع شاشة شفافة ومصدر ضوئي، إذ يتم تحريك تلك الدمي المسطحة خلف الشاشة وكذلك يتم تسليط المصدر الضوئي عليها من الخلف فلا يرى من الدمية غير ظلالها وبهذا سميت بالخيال الظل، إذ يكون تكنيك الممثل المحرك مغايراً بتكنيكه في الدمي القفازية عبر إمساكه بالدمية من أسفلها وتحريكها بتكنيك خاص ينسجم مع الشخصية المراد تقديمها خلف الشاشة. (السالم، 2014، صفحة 189)

تكون الدمي في عرائس العصي مثبتة على عصي صغير، إذ يكون تكنيك تحريكها مغاير بتكنيك الدمي القفازية ودمي خيال الظل ليتسنى مجموعة من المحركين كل بتحريك جزء معين، إذ يكون فيها التكنيك صعباً وذلك سبب أن يكون جميع المحركين منسجمين في تحريك الدمية أي هناك نسق جمالي بين الحركة والرأس والجذع والأرجل والأذرع. (السالم، 2014، صفحة 190)

تعد عرائس الخيوط النوعية مغايرة بعض الشيء لنوعيات السابقة فهي عبارة عن دمية يتشكل أطرافها والرأس بمجموعة من الخيوط تتدلى من سقف المسرح وحسب أحجام الدمي ويتم تحريكها بواسطة مجموعة من المحركين كل حسب الشخصية المراد تقديمها في مسرح الدمي. (السالم، 2014، الصفحات 192-193)

أما النوع الثاني فهو أكثر حضوراً على المستوى المحلي والعربي والعالمي وإن كان يعاني حضوراً ضعيفاً في المؤسسات التربوية ابتداءً من رياض الأطفال وانتهاءً بالدراسة الإعدادية غير أن اهتمام العالم يزداد يوماً بعد يوم بهذا النوع من المسرح عبر الدراسات والبحوث في هذا المجال من أجل تطوير القاعدة الأساسية في بناء المجتمعات وهم الأطفال. (السالم، 2014، صفحة 194)

ثانياً: المسرح الدرامي التشخيصي: هو مسرح يظهر تحت عنوانين الأول هو المسرح المدرسي والثاني هو الفرق المسرحية، إذ يهتم الأول بالطفل منذ نعومة أظفاره عن طريق المؤسسات التربوية المتمثلة برياض الأطفال والمدارس الابتدائية والمتوسطة وهي المرتكز الأول لتطوير ذائقة الطفل وتطوير مهارته مشاهداً أو ممثلاً أو محاكياً أو مقلداً، إذ أنكل تلك الخبرات تساعده حتى في حياته العامة حيث " أن الغرض من إنشاء مسرح الأطفال هو إعطاء فرصة للأطفال ليمارسوا التمثيل إضافة إلى تعليم السلوكي التربوي والخلقي والاجتماعي والعلمي إلى جانب التسلية والإمتاع (...) وان قيمته التعليمية تبدو واضحة ومفهومة" (معال، 1984، صفحة 21)، وغالباً ما يتمتع الطفل لتلك العروض التي تحاكي مخيلته حسب مرجعياته التربوية والبيئية فمنهم من

يتابع تلك المسرحيات التي تكون شخصياتها بنائية (زهرة عباد الشمس، النخلة، شجرة الرمان، الزهرة) أي أنّ الممثل يمثل دور تلك النباتات فأن كان الممثل طفلاً أو كبيراً فكلتا الحالتين يحتاج الممثل إلى تكنيك عالي لإقناع الطفل بدوره التمثيلي، وبعض الأطفال يحبذون مشاهدة العروض المسرحية التي شخوصها من الحيوانات مثل (الأسد ، النمر، الذئب، الكلب، البومة ، الديك، الدجاجة) وأيضاً في ذلك النوع من العروض يحتاج الممثل إلى تكنيك عالي لإقناع الطفل بدوره وهناك نوع من المسرحيات يتمنى الطفل مشاهدتها وهي التي تحتوي على أبطال خارقين مثل(الساحرة التي تطير على المقشّة السحرية ، الطفل الذي يمسك بالعصى السحرية، شخصيات من الفضاء الخارجي، الصحن الطائر ، السفينة الفضائية) ، وتلك النوعية من العروض تحتاج إلى تقنيات عالية على مستوى العرض ومستوى الأداء (التكنيك) للممثل للوصول إلى درجة إقناع حقيقية للطفل المتلقي .

أنّ تكنيك أداء الممثل في تلك العروض يتمحور حول الطاقة الفاعلة للجسد وكذلك الصوت، الصوت بمثابة الآلة الموسيقية التي يستمع إليها الطفل ليحقق انسجاماً معها" فطبيعة الصوت الذي يستقبله الطفل ويرتاح إليه هو الصوت المنخفض والطبقة الواضحة التي تشد الطفل أكثر للانتباه والتجارب معها سيما إذ ما اقتربت للإيقاع الملائم للطفل من حيث العمر والسرعة الموسيقية والنغم الجميل المحبذ"(السالم، 2014، صفحة 85)، إذ أنّ تلك التجارب يجب أن تمثل الخبرات ثم توظيفها من خلال الصوت سواء أكانت حواراً أم إنشاداً مما يساعد الطفل على تزويده بمهارات تساعد على زيادة نسبة المعرفة في حيثيات اللغة وتحبيبها إليه. يرى (برج) أنّ الفصل بين الممثلون الكبار والممثلون الصغار الذين يقدمون عروضهم للطفل يجب أن يكون فصلاً علمياً فهو يعد "الدراما الترويحية هي دراما يقدمها الأطفال للأطفال ، أما ما يطلق عليه مسرح الأطفال فهو يقصد به العروض التي يمثلها الكبار حتى ولو استخدمت تلك العروض طفل ما قد يؤدي دور الطفل في تلك المسرحية"(نعيم، 2017)، وهذا يعني أنّ تكنيك أداء الممثل يختلف من مسرح لآخر فللكبار تكنيكهم الأدائي وللصغار أيضاً تكنيك مختلف. أنّ الابتعاد عن التكنيك النمطي الغير قابل للتفاعل التلقائي من قبل الطفل/ المتلقي، يحيلنا إلى أنّ التواصل مع العرض قد يعاني مشكلة كبيرة، فالطفل بطبيعته يمتلك مخيلة واسعة تمنى أفقاً واسعاً لاستيعاب كل المفردات الحاضرة أمامه على خشبة المسرح .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

- 1- الاهتمام بالمواضيع الطفولة تساهم في خلص أسلوب تفاعلي بين الممثل والمتلقي (الطفل) مما يبعده من الوقوع بفخ النمطية والتكرار.
- 2- الحركة المتطورة (تكنيك الممثل ومهاراته) تبعث الحماس لدى الطفل وتبعد الممثل من النمطية والتكرار.
- 3- الهروب من فخ النمطية والتكرار يقاس بمستوى التي تحاكيه المخيلة في إشباع الفضل.
- 4- الابتعاد عن النمطية والاقتراب من الأداء التلقائي تعتمد على تكنيك الممثل.
- 5- الإخفاق في استخدام مهارات الأداء عامل مهم في أحداث النمطية والتكرار في عروض مسرح الطفل.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

مجتمع البحث : تمثل مجتمع البحث بالعروض المسرحية المقدمة في عام (2016) ، إذ تم اختيار عينة واحدة من مجتمع البحث الأصلي بما ينسجم وأهداف البحث.

منهج البحث : لقد تم اعتماد الباحث على المنهج الوصفي.

أداة البحث : لقد تم اعتماد الباحث على عدة أدوات أثناء تحليله لعينة البحث ومن أبرزها الملاحظة المباشرة عن طريق المشاهدة المباشرة فضلاً عن القرص الصلب للعينة (CD) وما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

عينة البحث : تم اختيار عينة واحدة بشكل قصدي وهي عرض مسرحية دائرة الطباشير الصغيرة تأليف الكاتب الإسباني: (الفونسو ساستره) ، وإخراج : (إقبال نعيم) ، إنتاج دائرة السينما والمسرح / الفرقة الوطنية للتمثيل والتي قدمت على خشبة المسرح الوطني عام 2016.

5- تحليل عينة البحث:

مسرحية : دائرة الطباشير الصغيرة

تأليف: الفونسو ساستره

إخراج: إقبال نعيم

السنة: 2016

المكان: المسرح الوطني

تعتبر مسرحيات الأطفال نوعاً من المسرح الذي يستهدف الفئات العمرية للطفل بكافة مستوياته المعرفية ، وما مسرحية (دائرة الطباشير الصغيرة) سوى قصة درامية استوحيت حكايتها من قصة سيدنا سليمان (ع) مع المرأة التي ادعت خصومتها مع امرأة أخرى حول طفل صغير ولأي منهما ستكون العائدية أي عائدية الطفل . كما نشاهد نفس الموضوع عند (بريخت) وفي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ، والتي يشير إليها كاتب النص المسرحي (ساستره) في متن كتابه (مسرح الطفل) والذي يرد فيه نص مسرحية (دائرة الطباشير الصغيرة) . نشاهد أنّ العرض المسرحي قد تنوع بفضاءاته المتشكلة على وفق جماليات المسرح الطفولي من مصادر ضوئية متنوعة وألوان مبهرجة بالإضافة إلى تنوع الأداء حسب الشخصيات التي قدمت نفسها منذ بداية العرض كاشفة عن طبيعة الشخصية وأبعادها الثلاثة (الطبيعي والاجتماعي والنفسي) . يبدأ العرض بمشهد استهلاكي (بانثومايم) يتجسد من خلاله طبيعة الشخص ، ما بين الدمية و (المقدم الراوي) وما بين القاضي والسيدة (ما) والسيدة (أي) ، كل هذا نشاهده في الجزء الأول من الحكاية التي توزعت بين جزئين أو فصلين . كما أنّ للموسيقى دور مهم في تأصيل التلقي عند الطفل من خلال انسجامه مع الموسيقى كما أنها تعطي دفعا للممثل في تشكيل وتنويع أدائه المسرحي دون الوقوع في فخ النمطية ، إذ تقول المخرجة " أنا لا أعمل على النمطية ، لأن مشروع المسرحي يعتمد على كسر النمطية كون لأن أداء الممثل عندي ملحمي شكلاً ومضموناً فما يراه الطفل يتغير بعد حين " (نعيم، 2017) ففي الافتتاح ومنذ المشهد الأول نشاهد أنّ أداء الممثل اعتمد على قدراته الجسدية حين قدم الممثلون أنفسهم عن طريق الجسد متوسمين للعب مع الأطفال ليدخلوا الفرح والسرور إلى قلوبهم فقدموا شخصياتهم (الأم أي والأم ما والدمية والقاضي والراوي) ، وقد تشكلت أجسادهم بشكل مغاير بين كل لحظة وأخرى وهنا كان التكنيك قد ساعد الممثلون على التواصل

مع الطفل المتلقي من خلال تنوع الحركات والإيماءات والإشارات , إذ تقول المخرجة " إنني أجعل الطفل يرقص ويغني حتى أثير فيه الحركة أو اخلق شيئاً جديداً غير الشيء الذي يعرفه فمن خلال الرقص والغناء أكرس الرتابة وإحساسه بالزمن , فالمشاهد قصيرة ومتغيرة والحوار بين شخصيتين أعمل على تحويله إلى غناء وكذلك اهتم باللون ففي مسرح الطفل استخدم الكثير من الألوان لأنه عامل جذب للطفل وكسر الرتابة عنده "(نعيم، 2017) يخرج الجميع ليبقى الراوي يحكي قصة الدائرة الصغيرة ومن ثم ليقدم الشخص تباعاً من خلال تنقلاته التي اتسمت بالحركة الميكانيكية وكأنه يمثل دور دمية تتحرك بواسطة آلة ميكانيكية , بعدها يعلن عن الدائرة الصغيرة لنجدها عبر مؤثر صوري تظهر على خشبة المسرح وبطريقة جميلة وبحركات منسجمة يحاول تخطي حدود تلك الدائرة بمصاحبة المؤثر الموسيقي الترقبي الذي يشد المتفرج الطفل إليه . بعدها يستدعي الراوي أو المقدم أو المخرج بقية الشخص ليقدموا على أنغام موسيقى راقصة حركات تكشف عن شخصياتهم منهم الأم (أي) والدمية والأم ما .. بعدها ليختفوا خلف الكواليس لمشاهد الراوي وهو يجلس على كرسي صغير ليعلن دخول القاضي , فيدخل القاضي إلى خشبة المسرح بشكل رسمي وحركات محسوبة ذات سمة كلاسيكية ولكنه لا يلبث أن يتغير أو تتغير إلى حركات طفولية تنسجم مع الحوار المبسط والذي يبغى إيصاله إلى الأطفال . يدخل القاضي على صوت يوق وبطريقة المارش العسكري ليستقر أسفل يمين المسرح . نتبين أن التكنيك المستخدم في أداء شخصية القاضي قد غاير التكنيك المستخدم في أداء شخصية المهرج, إذ عمدت المخرجة إلى الفصل بين الشخصيتين من خلال الحركات فنجد شخصية المهرج اتسمت بالحرية التامة في إشغال المساحات يميناً ويساراً وأعلى وأسفل خشبة المسرح بالإضافة إلى الحركات الأرضية والقفز واللعب الحر الذي تصاحبه الموسيقى أو النقر على الطبل , لكن شخصية القاضي اتسمت بحركات غير فضفاضة أقرب إلى التكلف كونها شخصية رسمية يجب أن تكون متوازنة فهي رمز للعدالة والقانون وهذا يجب أن يكون حاضراً في مخيلة الطفل الذي يجب أن نربيّه على إعطاء الناس حقوقهم وعدم سلبها أو كتم شهادة حق عنها . وفي مشهد استدعاء السيدة (أي) نلاحظ أن بنائها الأدائي قد توزع ما بين توظيف الطبقة الصوتية وكذلك الفعل الحركي فتدخل باكية بطريقة كوميدية من خلال التلاعب والتغنيم بالطبقة الصوتية وهي تبكي وتتحرك بحركات تتوزع ما بين البطء والسرعة فتعتمد الممثلة على توظيف طبقتها الصوتية (السوبرانو) وهي تمارس فعل البكاء بشكل متقطع يبعث على الضحك بناء على قصتها التي تقول بأن الصغير هو طفلها بينما هناك امرأة أخرى تدعى السيدة (ما) تدعي أيضاً أن ذاك الطفل هو أبنها , لقد قدمت الممثلة تكتيكاً

جسديا وصوتيا يناسب الحدث ويناسب الشخصية بالإضافة إلى أنها وظفت المنديل الذي كانت تحمله باستخدامات متعددة وهي تسمح أنفها بطريقة تبعث على الضحك، كما وظفت الممثلة تكنيكها الجسدي من خلال الرقص بحركات تنوعت ما بين هدهدتها للطفل الوهمي في أحضانها مع حركات دائرية وحركات موضعية بالإضافة إلى الغناء بطبقات صوتية متنوعة ، ثم يعلن المهرج عن دخول السيدة (ما) لتدخل الأخيرة بطريقة سريعة تبعث على الضحك خصوصاً عندما تصطدم بالمهرج وتطرحه أرضاً لتعبر فوق جسده متجهة صوب السيدة (أي) لتمسك بها غير أن الأخيرة تهرب خلف القاضي وتحدث حالة من الفوضى يشارك بها الجميع، إذ نشاهد ومنذ الوهلة الأولى أن تكنيك الممثلة (شخصية ما) كان مغايراً للشخصيات الأخرى من حيث الشكل والمضمون وكذلك الحركات والإيماءات التي تميزت بالسرعة والانتقالات السريعة والحوار السريع وردود الأفعال السريعة كما إنها تميزت بكثرة الإيماءات والإشارات . نعود مرة أخرى إلى المهرج وهذه المرة يستخدم الغناء كتكنيك صوتي مهاري يدفع الأداء إلى الأمام ليقدم شخصية ذات مهارات متنوعة متوزعة ما بين الحركات والإيماءات والإشارات والرقص والغناء ليفتح بذلك الفصل الثاني من العرض وهو يغني مع مجموعة الفتيات ليعرض لنا قصة (لوليتا والدمية المتقطعة الأوصال)، نشاهد هنا شخصية الدمية بإمكانات تكنيكية عالية لأنها تحتاج إلى مرونة جسدية تتيح لها أن تقدم حركات بلاستيكية ذات طابع يمتاز بالليونة يتشكل كيفما اتفق فنراها تنطبق من الرأس حتى أخمص القدم أو تحرك ذراعاً واحد وأخرى ساكنة أو تميل إلى أقصى اليمين ثم إلى أقصى اليسار أو إلى الخلف وكذلك إلى الأمام وخصوصاً في مشهد المهرج والدمية . لقد توزعت طاقة الممثل من خلال تنوع الأداء الذي تميز باحترافية ناتجة من الخبرة في هذا المجال بالإضافة إلى كثافة التدريب على الشخصيات بكافة تفاصيلها حتى تبين لنا الإمكانيات ذات التأثير الواضح على المتلقي الطفل بواسطة الجسد في حركاته وسكناته وطواعيته كذلك فاعلية التشكيلات والتكوينات الحركية والمركبة في نفس الوقت والتي تناغمت مع الطبقات الصوتية في المشاهد التي فيها غناء أو تفاعل مع جمهور الأطفال .

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث وتفسيرها:

- 1 - إنَّ نمطية الأداء التمثيلي وتلقائيته مرهونة بالمهارة التي يمتلكها الممثل حين يؤدي الأدوار المناطة به
- 2 - للتخلص من النمطية يحتاج الممثل إلى دربة مستمرة على تقنيات الأداء صوتياً وجسدياً
- 3 - عروض مسرح الطفل تحتاج إلى ممثلين ذو مواصفات خاصة تختلف عن ممثل يقدم عرضاً للكبار .
- 4 - إنَّ النمطية هي الوقوع في الأساليب الجاهزة دون التفكير بعمق الشخصية وتفصيلها الدقيقة
- 5 - تعتبر التلقائية تقنية أدائية تحتاج إلى صقل وبحث ومران على طول فترة بقاء الممثل بهذه المهنة (مهنة التمثيل) .

ثانياً: الاستنتاجات:

- 1 - تعتبر المهارة (مهارة الأداء التمثيلي للأدوار) واحدة من أهم الخبرات التي يضطلع بها الممثل المسرحي بشكل عام والممثل في مسرح الطفل بشكل خاص
- 2 - يجب أن يكون الممثل بورشة عمل مستمرة على أدائه للشخصية ويعمل على الابتكار والاكتشاف داخل البروفات .
- 3 - إنَّ الممثل في مسرح الصغار يحتاج إلى مواصفات لا يحصل عليها إلا من خلال وعيه وإدراكه للفئات العمرية التي يقدم لها ذلك العرض أو المسرحية .
- 4- للوصول إلى التلقائية في الأداء التمثيلي لابد للممثل من رقيب ومنهج وسياسة خاصة بتوقيعات ومراجعات خاصة بالجسد والصوت .

ثالثاً: التوصيات:

- 1- دراسة مهارات أداء الممثل في مسرح الطفل.
- 2- إقامة دورات تقنية للجسد والصوت خاصة بمسرح الطفل .

المراجع

- ابو الحسن سلام. (2004). مسرح الطفل. الإسكندرية: دار الوفا لدنيا للطباعة والنشر.
- احمد مختار عمر. (2008). معجم اللغة العربية المعاصرة. القاهرة: عالم الكتب.
- اقبال نعيم. (2017, 4 26). لقاء اجراه الباحث مع المخرجة (اقبال نعيم). (سمير اغا حيدر، المحاور) مقهى قهوة وكتاب. بغداد.
- آمال صادق وفؤاد ابو الحطب. (1994). علم النفس التربوي. القاهرة: الانجلو المصرية.
- عبد الفتاح ابو معال. (1984). في مسرح الطفل. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- عز الدين علي السيد. (1286هـ). التكرار بين المثير والتأثير. بيروت: مكتبة لبنان.
- عواطف ابراهيم وهدي محمد قناوي. (1984). الطفل العربي والمسرح. القاهرة: مكتبة الأنكلو المصرية.
- فتحي عبد الرحيم جروان. (1999). تعليم التفكير مفاهيم وتطبيقات. الإمارات: دار الكتاب الجامعي.
- محمد بن مكرم بن منظور. (1414هـ). لسان العرب (المجلد 5). بيروت: دار صادر.
- مصطفى تركي السالم. (2014). اللقاء في مسرح الطفل. بغداد: مكتبة الفتح.
- وينيفرد وارد. (1986). مسرح الاطفال. (محمد شاهين الجوهري، المترجمون) عمان: الدار العربية للتوزيع والنشر.

References

- Abu Al-Hassan Salam. (2004). Children's Theater. Alexandria: Dar Al-Wafa for Dunya for Printing and Publishing.
- Ahmed Mukhtar Omar. (2008). Dictionary of Contemporary Arabic. Cairo: Alam Al-Kutub.
- IqbalNaeem. (26 April, 2017). Interview conducted by the researcher with the director (IqbalNaeem). (Sameer Agha Haider, interviewer) Coffee and Book Cafe. Baghdad.
- AmalSadiq and Fouad Abu Al-Hatab. (1994). Educational Psychology. Cairo: Anglo-Egyptian.
- Abdel Fattah Abu Maal. (1984). In Children's Theater. Amman: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
- Ezz El-Din Ali Al-Sayed. (1286 AH). Repetition between Stimulus and Influence. Beirut: Lebanon Library.
- Awatif Ibrahim and Hoda Muhammad Qanawi. (1984). The Arab Child and Theater. Cairo: Anglo-Egyptian Library.
- Fathi Abdel Rahim Jarwan. (1999). Teaching Thinking: Concepts and Applications. Emirates: Dar Al-Kitab Al-Jami'i.
- Mohammad bin Makram bin Manzur. (1414 AH). Lisan Al-Arab (Volume 5). Beirut: Dar Sadir.
- Mustafa Turki Al-Salem. (2014). Recitation in Children's Theater. Baghdad: Al-Fath Library.
- Winifred Ward. (1986). Children's Theater. (Mohammad Shahin Al-Jawhari, Translators) Amman: Arab House for Distribution and Publishing.

التأريخ ومسرحته درامياً في نصوص خزل الماجدي المسرحية

History and its dramatic dramatization in Khazal Al-Majidi's theatrical texts

م.م. أمير نعمة محمد / وزارة التربية - المديرية العامة لتربية واسط

Amir Naeamah Mohammad / Ministry of Education - General Directorate of Education in Wasit

alfdlyamyr16@gmail.com

أ.د. رياض موسى سكران / جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

Prof. Dr. Riyadh Musa Sakran / University of Baghdad - College of Fine Arts

riad.mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: التأريخ، المسرحة، الدراما، النص، خزل الماجدي.

ملخص البحث:

التاريخ هو ميدان لا يقف على توجه واحد فالوقوف على التاريخ كحدث من الزمن الماضي فهذا جهل بحد ذاته فالتاريخ هو جدل مستمر ومتحرك غير ثابت مادام هنالك حركة البحث والترصد والكشف والتنقيب عن المعلومة التامة لبيان ذلك الحدث التاريخي ومادام هنالك عقل وذهن يفكر فالتاريخ غير ثابت وغير جامد بنهاية الزمن ، فالدليل الفلسفة والفن والثقافة الاجتماعية تبحث في الماضي من اجل تفسير الحاضر وتبحث في الماضي من اجل رسم المستقبل البشري ، لذا لا يمكن فصل (التاريخ) عن محفزات العقل وعليه يمكن توصيف (التاريخ) بالمعقولية، لذا تضمن البحث أربعة فصول، وتحدد مشكلة البحث بالتساؤل التالي: ما دور التاريخ درامياً في مسرحة نصوص خزل الماجدي المسرحية؟

كما تضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثين؛ الأول تطرق فيها إلى تجليات العلاقة التاريخية في الدراما المسرحية، أما الثاني فتطرق فيها حول بنية الحدث التاريخ في النص المسرحي، وفي الفصل الثالث اتخذ نص مسرحية (سيدرا) نموذجاً قصدياً لعينة البحث، وعن طريق تحليلها حصل على عدد من النتائج وناقشها في الفصل الرابع فضلاً عن الاستنتاجات.

Keywords: History, Drama, Dramatization, Text, Khazal Al-Majidi.

Abstract:

History is a field that does not stand on a single direction. To consider history as a past event is ignorance in and of itself. History is an ongoing, dynamic debate that is not static, as long as there is a movement of research, observation, discovery, and exploration for complete information to explain that historical event. As long as there is a thinking mind and intellect, history is neither static nor rigid at the end of time. The evidence is that philosophy, art, and social culture explore the past in order to explain the present and explore the past in order to shape the human future. Therefore, history cannot be separated from the stimuli of reason, and therefore history can be described as rational. Therefore, the research includes four chapters. The research problem is defined by the following question: What is the dramatic role of history in the theatricalization of Khazal Al-Majidi's theatrical texts?

The second chapter (the theoretical framework) includes two sections. The first addresses the manifestations of the historical relationship in theatrical drama, while the second addresses the structure of the historical event in the theatrical text. The third chapter takes the text of the play "Sidra" as an intentional model

for the research sample. Through its analysis, a number of results are obtained, which are discussed in the fourth chapter, in addition to the conclusions.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

منذ ان أرسى الفيلسوف الجمالي (ارسطو) الدراما قواعدها وسماتها اشترط فيها ان تكون الشخصية نبيلة يمكن لها ان تصل إلى المثال الإنساني، في النص المأساوي (التراجيدي) بوصفها الحامل لانساق هذا النص المسرحي (لغة-حبكة-فعل) ، لذلك يجد الباحث ان دراسة تلك الشخصية تقود إلى الحديث عن تطوراتها الذاتية ضمن منعطفات المرحلة التاريخية التي وجدت فيها، التي تحقق فيها تلك التحولات والتطورات التي شهدتها تلك الشخصية مما أفضى إلى تميزها من سواها ، ان تجليات الكتاب الدرامية للشخصية التاريخية بات رافداً مهماً في أغناء النص المسرحي التاريخي حين يتناول الشخصيات التاريخية المهمة التي كان لها أثر متميز في الحياة الاجتماعية، مما أغرى أولئك الكتاب على سحبها من التاريخ ووضعها بين يدي المتلقي لكي يتعرف على حقيقة تلك الشخصية بما تنطوي عليه من مميزات وطباع وما تبشر به من أفكار ، لذا يسعى البحث إلى تناول الشخصية التاريخية عن طريق بنيتها الدرامية في النص المسرحي العراقي، وعن طريق التساؤل المعرفي الآتي: ما دور التاريخ درامياً في مسرحة نصوص خزعل الماجدي المسرحية؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في دراسة المسرحة الدرامية في بناء الشخصية التاريخية في النص الدرامي ، والتعرف على الجوانب المعرفية التي يعمل الكاتب على بثها عن طريق تلك الشخصيات.

هدفاً للبحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن:

التعرف على دور التاريخ درامياً في مسرحة نصوص خزعل الماجدي المسرحية.

حدود البحث: تتحدد حدود البحث في الآتي:

الحد الزمني: 1998م.

الحد المكاني: العراق.

الحد الموضوعي: دراسة الشخصية التاريخية في النص الدرامي في نصوص خزعل الماجدي.

تحديد المصطلحات:**التاريخ:**

لغةً: في قاموس مجمل اللغة (لأبي الحسن) هو "العلم الذي يبحث في حياة تحياها الوحدات البشرية، أي المجتمعات في العلاقات القائمة بينها" (زكريا، 1984، صفحة 245).

اصطلاحاً: عرفت (جيلبرت) "ان التاريخ ليس الماضي، وإنما هو وعي يوظف لأغراض الحاضر" (تومكينز، دبت، صفحة 153).

التعريف الإجرائي: يتفق الباحث مع تعريف جيلبرت وتخذه تعريفاً إجرائياً له.

الفصل الثاني / الإطار النظري**المبحث الأول: تجليات العلاقة التاريخية في الدراما المسرحية.**

جاءت محاولات التفكير في سبر أغوار الوعي التاريخي للاستفادة من تجاربها وتحليلها، لغرض التنبؤ بحوادث المستقبل ، ويبدو ان الوعي التاريخي هو أساس فلسفة التاريخ باصطلاحها الحديث ، بل هو البديل الفعلي له قبل التسمية ، يعد التاريخ واحداً من روافد النص المسرحي الأساسية ، منذ البواكير الأولى لأن علاقة التاريخ في المسرح هي علاقة تبادلية ، إذ استفاد الكاتب من المادة التاريخية في طرح أفكاره وفلسفته وموضوعاته الخاصة والمشاركة مع أبناء مجتمعه المختلفة، واستفاد التاريخ من مسرحه أحداثه ، ووقائعه ، وشخصياته وتوظيفها في المسرحية ، بقراءة معاصرة تحمل الصفة الأنثوية ، من أجل أدراك القضايا الإنسانية المتراكمة في المجتمعات ، ويتم ذلك عن طريق محاكاة الحوادث التاريخية ، وربط ماضيها بحاضرها ، بشكل حقائق تاريخية ترسم خطاً نحو المستقبل، لان التاريخ هو موروث شعبي ومدونة فكرية

وثقافية في أي مجتمع من المجتمعات ، يكون فيه إضاءات ذات حس توعوي ينبه الحاضر من أجل تخطي أخطاره في المستقبل، فتجد لا وجود للفواصل بين ما هو قديم وما هو جديد ، بل شيء مترابط عن طريق حوادث الحاضر، التي تكون صورته معكوسة عن الماضي القريب ، ومن الصعب إيجاد حدود وفواصل فيما بينها.

الوقوف على الفيض المعرفي في تفسير لفظة (التارخة) يعطيك هذا المصطلح مدلولات مفاهيمية ذات اشتغالا مختلفا عما يتم تناوله في الميدان المسرحي ، فهذا المفهوم تم التعامل به في المسرح من خلال الوسائل الفنية التي اعتمدها المخرج الألماني (بريخت) في تحقيق أساس مسرحه بعنصر التغير .. فيفسر ذلك الناقد (رياض موسى) في كتابة مسرحية المسرح حول مفهوم (التارخة) كاشتغال مسرحي بنه "الرد إلى رحاب التاريخ ، أو إضفاء الطابع التاريخي ، فهو لا يرمي إلى مسرح يجعل المشاعر الإنسانية في متناول اليد والتي يسمح بها مجال العلاقات الإنسانية التاريخية ، إنما إلى مسرح يلعب دورا حاسما في التغير الاجتماعي من خلال تعرية التركيبات الاجتماعية المختلفة للعصور الماضية من أوجه الاختلاف بينها" (سكران، 2001، صفحة 46) فالتفسير الذي طرح بهذا التفسير بات المسرح لا ينقل الواقعة التاريخية من أجل الكشف عن أحداثها الماضية بل يحدد الجدلية بين الزمنين الذين تكررت بها الظروف والأحداث لذلك المجتمع فالقول الذي يضيفه الحدث التاريخي على الحدث المسرح بمثابة البرهان أول دليل لفكري للعقل الذي يستجيب لتلك الأحداث الدرامية وليس الشعور العاطفي الذي يذوب ذوبان المشاهد الدرامية ، فالتأرخة بمثابة ناقوس يرن في ذهن البشري بكل زمان ومكان .

هذا ما يؤكد بان التاريخ هو الإرث التوعوي للبشرية ، ولا بد من الرجوع إليه والتحكم ما بينه وما بين الحاضر، الذي يكون مملوءاً بالاستفهامات والتساؤلات العصرية ، فيلجئ المبدع إلى التاريخ للاستدلال من خلاله ، لكي ينير له تلك الاستفهامات ، هذا ما أكدته (جورج لوكاش) عند حديثه عن التاريخ وعلاقته في الحاضر إذ يرى "يزداد الاهتمام بالتاريخ ، بوصفه خلفية الحاضر أو (تاريخ الحاضر)" (لوكاش، 1978، صفحة 7).

ان العلاقة بين المسرح والتاريخ شابها بعض الجدل ، فنجد أن المسرح يستحضر مادته الأولية فهو النص من التاريخ ، ويدون تلك الأحداث بمعالجات درامية تحمل فيها قيم الدراما صورا وأفكار فلسفية ذات إسقاطات ومفاهيم على زمن الحاضر، والتاريخ يستوعب أسماء وشخصياته وأحداثه الماضية، وكذلك بإسقاطها على الحاضر ، ففيها تكون العلاقة متقاربة ومتوازية، والهدف الأساس مشترك بين

الاثنين ، فالغاية من طرح الاثنين هو توصيف شكل الحاضر وإيضاحه ، أن الكاتب الدرامي " يرجع إلى الماضي البعيد (التاريخ) ويزيح القشور الخارجية ليكون في لب الزمن ، ويجاهد في سبيل العثور على إطار معاصر للشخصيات والأحداث ، ولا يقوم بهذه الخطوات ، إلا من أجل غايات وأهداف يعبر من خلالها عن الحاضر بطريقة مؤثرة وأسلوب عميق وفعال " (المحمدي، 2002، صفحة 139).

وعن طريق ما سبق يسعى الكاتب الدرامي الذي يتناول المادة التاريخية في كل أحداثها ، حيث تكمن لدى مجموعة من الغايات والأهداف والتعبير عنها بصور الحاضر، يحاول الكاتب أن يتجاوز تلك الأطر الضيقة والمحدودة في التعبير عن الماضي بكل جزئياته وظرفيته من أجل تحقيق النظرة والغاية الأسمى للدراما المسرحية وهي (الإنسانية) بكل شموليتها .

فالمبدع المسرحي "يختار من أحداث التاريخ ما يحمل في طياته عناصر درامية تنهض بالبناء، إلا أنه سيظل مأخوذاً بفكرة محورية ، هي بمثابة الروح السائدة من العمل كله ، والأفكار التي تصلح مضامين للعمل التاريخي هي (الحرية والمساواة) والعقائد ذات البعد الإنساني والقومي معاً " (العجلوني، 1980، صفحة 15).

إن الكتاب المسرحيين في مسرحتهم للتاريخ ، يسعون إلى اختزال الأحداث التاريخية التي لا تحمل أبعاداً درامية ، ويتم تشكل الأحداث أو المواقف التاريخية التي تدعم الفعل الدرامي وتشكل فيه جوهر الصراع ، من أجل محور كأن يكون فكري أو اجتماعي أو سياسي ، فيحاول الكاتب المسرحي بدفع أحداث الماضي ، للوصول إلى لب الحاضر ، وما يفعلونه هو الحصول على إقناع المتلقي بشكل مناسب ، أو مظهر درامي لائق ، قادر على تأدية واجبات الحس التاريخي ورؤيته الإنسانية المتقدمة على شكل نص مسرحي ، وهم يقومون بإزالة الركاب من الأحداث والشخصيات التاريخية ، على شكل رسائل جوهرية تخدم المتلقي المعاصر، الذي يحاول الاستدلال من التاريخ الخاص به و بكيانه الاجتماعي .

حيث ظهرت بعض الدراسات التي تؤكد أن الكاتب المسرحي في تشخيصه إلى الأحداث التاريخية عن طريق معالجته الدرامية لتلك الأحداث ، فإنه يرسم خطى لعلاقة بين المسرح والتاريخ فأن " الشاعر المسرحي (الكاتب) لا يعدو في نظره أن يكون مؤرخاً ، ولكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير ، لأنه يخلق التاريخ مرة

أخرى ويغوص بنا في حياة أحد العصور، بدلاً من أن يقدم لنا سرداً جافاً عنه " (هارف، 2001، صفحة 20).

يعد الحدث التاريخي واحداً من أهم المصادر المهمة التي يستلهم منها الكاتب المسرحي مادةً لمسرحياته ، لكون التاريخ وسيلة سهلة المنال في خلق ومعالجة صور جمالية و درامية ، و الوصول إلى المعاني والأحداث والمواقف التي يمثلها ، وبذلك تصبح العلامة الدلالة المرسلّة في النص المسرحي وتكون لديه أكثر واهم من الواقعة التاريخية ذاتها، أما إذا كان هنالك التزام يتصل بالواقعة التاريخية ، فهو التزام ينبثق من رؤية معينة لذلك الواقع ، مما يلزم انصهار جزيئاته في بوتقة التجربة الكلية بغرض الوصول إلى نتاج يعادل التاريخ ولا يطابقه ، وهو في معادلته له يجعلنا نفكره فنيا وبصورة غير مباشرة ، فإضفاء وحدة كلية على جزيئات متناثرة ، وانتظام هذه الجزيئات في معنى فني ، يتميز عن المعنى التاريخي بالكلية والشمول. (ابوالرضا، 2001، صفحة 20)

والتاريخ يطرح كل جزيئات الحدث التاريخي الذي يؤرخه ، فنجد هنالك توصيف دقيق طرحه الفيلسوف (أرسطو) عن طريق تقديمه مقارنة بين (الشعر والتاريخ) ، فيدعي إن "(الشعر) ليس (التاريخ) وإنما هو أعم منه، وأكثر شمولية وتعبيراً، فالتاريخ يتقيد بالحقائق الخاصة ، والجزيئات كافة ، فيرويها كما حدثت ، في حين ان (الشعر) موضوعاته (الحقائق العامة) يجربها كما يمكن ان تحدث " (ذريل، 1996، صفحة 50).

ما يفسر أن الحدث التاريخي يمتلك وجهين الأول: (الشخصية) التي تمتلك البعد (الايدلوجيا) تكون فيها الصورة (المقدس) الجمعي ، هذا ما يحدد قلة تلاعب الكاتب المسرحي من الشخصيات التي تمتلك حضوراً اجتماعياً ، ومثال على ذلك مسرحية (الحر الرياحي) لـ(عبد رزاق عبد الواحد) الذي أبقى على الشخصية الحقيقية التاريخية (الحر الرياحي والشمير بن الجوشن) متعامل مع الحدث التاريخي بأسلوب نفسي يدير شكل الصراع ، أما الوجه الثاني : المتمثل (بالزمن) فهذا الشيء المتاح إلى الكاتب المسرحي ، فيمكن ان يعصرن الحدث التاريخي في أسلوب الحاضر وحتى يمكن له ان يجعل منه مستقبلاً.

أن ما يسمح للكاتب المسرحي ان يتلاعب بالأحداث التاريخية في مسرحيته مشروطاً عليه ان "يكون دائماً على حذر ، فلا يتلاعب بالحقائق تلاعباً فادحاً " (ماركس، 1965، الصفحات 253-254).

فان الظاهرة الإبداعية في التأليف المسرحي انتجت لنا العديد من الظواهر، إذ ظهرت الكثير من النصوص المسرحية التي تمسرح ثيمات مأخوذة من عصور ماضية، كما ان الرجوع إلى التاريخ وموضوعاته لم تأت بشكل عفوي، وإنما رغبة غرائزية، عن طريق الحس التاريخي لمحاكاة المادة التاريخية، لكي تبعدهم عن المواقف الواقعية التي هيمنت على النصوص المسرحية إذ ان " الكاتب الدرامي التاريخي بالقياس إلى الكاتب المسرحي الذي يتناول الحياة الحديثة يشبه بعض الشيء الرسام بالنسبة للمصور الفوتوغرافي، انه يقدم، أو يحاول ان يقدم ما هو جوهري في العاطفة والتجربة الإنسانية: لا نسخة دقيقة مطابقة لما يقوله احدهم فعلا، بل انطبعا عما يشعر به ذلك الشخص المعني " (نيكول، المسرحية في الأدب الانكليزي، 1980، صفحة 413).

نجد هنالك فرق بين مسرحة التاريخ والمؤرخ، وهذا الفرق شخّصه (الاردائيس نيكول) بالقول " ان المؤرخ يدرس الماضي بهدف كشف الحقيقة الموضوعية، أما الفنان فهو يستلهم الماضي بهدف تحقيق التواصل الإنساني عن طريق تجربة فنية، اتصالية روحية تطرح تساؤلاتها على الواقع المعاصر في محاولة الاستشراف (رؤية) مستقبلية " (نيكول، د.ت، صفحة 11).

هناك بعض الآراء التي تؤكد على ان ثمة فرق بين مسرحة التاريخ وشخصية المؤرخ التاريخي، إذ ان " التاريخ للمؤرخ معرفة دراسية لأحداثه، ومواقفه، وشخصياته، أما بالنسبة لكاتب الدراما التاريخية فإنه يطور عمله من الناحية الفكرية المعاصرة، والشكل الفني الذي يتناسب مع الفكرة، و يصبح التاريخ بالنسبة للكاتب الدرامي كنموذج تعاد صياغته وتركيبه فكرياً وفنياً بوساطة الحوار الدرامي المشوق منذ بداية الأحداث الدرامية، ثم تطورها حتى نهاية العمل الدرامي " (اللو، 2008، صفحة 117).

في جوهر ما تقدم، نستخلص أن المؤرخ يتصف بالصدق والأمانة في نقل الإحداث كما هي، محاولاً كشف الحقائق الموضوعية وعدم الإضافة عليها، من حيث الترتيب والعرض، في حين ان الكاتب المسرحي يحاول عن طريق مسرحته للتاريخ ان يضيف ويحذف من مخيلته شرط ان تكون هذه المخيلة مستمدة من الواقع، مراعيًا تسلسل الأحداث التاريخية، كما له الحق في إضافة شخصيات تساعد في عملية مسرحة التاريخ، لكن يجب عليه ان لا يتلاعب بإحداث ومواقف وشخصيات التاريخ بشكل فادح، يصل بها إلى مرحلة التحريف والتزوير، لاسيما إذا كانت

المسرحية ، تعالج موضوعات أو أحداث أو شخصيات معروفة من قبل الناس، عن طريق سيرتها التاريخية ، لأن ذلك يعد تجاوزاً على الحقائق التاريخية.

مبحث الثاني: بنية الحدث التاريخ في النص المسرحي .

سارت عملية المسرحة بمسارات تاريخية مختلفة ، حيث شهد المسرح الإغريقي مسرحاً لنصوص مسرحية مختلفة ، ومن بين أهم الروافد التي استفاد منها المسرح في عملية المسرحة هي الأسطورة ، وكانت الأساطير تلعب دوراً مهماً في صياغة الخطاب المسرحي منذ نشأته الأولى، والأساطير هي " قصص تروى كرموز لحقائق جوهرية داخل المجتمعات ذات التراث الغير مكتوب وتهتم الأساطير عادة بالكائنات والوقائع أو الأحداث الخارقة للعادة ، وتعد الأساطير من أغنى المصادر الملهمة للأدب والدراما والفن في كافة أنحاء العالم " (عباس، 2008، صفحة 10).

تتشكل الأساطير من حكايات سردية طويلة شفاهية تناقلتها الأجيال بشكل مستمر في كل العصور بشكل أتباعي ، وهي تمثل (الذاكرة التاريخية) لجميع الشعوب الإنسانية المختلفة، اتصلت الأساطير بعدد من جوانب الحياة منها الجانب الأدبي ، فقد كانت الأساطير الجانب الأساسي والرئيسي للملاحم الشعرية ، وكان اعتماد شعراء الملاحم على الأساطير لإنتاج الإبداع الأدبي لكتاباتهم ، وكانت تشكل تلك الملاحم بما تمتلكه من أساطير وحكايات مصدراً رئيسياً لكتاب النص المسرحي.

حاول معظم كتاب المسرح في العالم الاستفادة من المادة التاريخية التي تحملها الأساطير في نصوصهم المسرحية منذ الإغريق، مثل (أنتيجون وأوديب ملكا وهرقل)، مما دفع كتاب الدراما وعلى مختلف العصور إلى معالجة الأساطير بعملية المسرحة ، كونها تمثل " عالماً غنياً زاهياً بشخصه ومواقفه ، ومعينا لا ينضب من المادة الخام التي تطلبها التراجيديا لبناء مواضيعها، غير أن هذه المادة الخام كانت تشحن على يد الكتاب بمختلف الإحياءات الاجتماعية والسلوكية ، بحيث تتعرض للمواطن وسلوكه ، وللمجتمع وبناءه ، وللتربية ومقوماتها ، وللسياسة وأسسها ، وللدين وارتباطه بالإنسان " (إبراهيم، 1994، صفحة 41).

قد مثلت عملية مسرحة الأساطير ضرورة لها متطلباتها وقوانينها التي يجب مراعاتها من قبل الكتاب المسرحيين " أي أن مسرحة الأسطورة ضرورة تملئها حاجة المسرح وطبيعة العصر ونمط الذائقة ، شريطة أن نخضعها إلى العصر

والضرورة الدرامية , لكي نحقق قدراً من التصديق الفني والجمالي" (الأعسم، 2011، صفحة 130).

أثرت الأساطير كتاب الإغريق بالأحداث التاريخية , واتخذوا من مواضيعها التاريخية المختلفة , وخصوصاً تلك التي تتعلق بشخصيات تاريخية , حيث قام(اسخيلبوس) بتحويل أسطورة (برومثيوس) إلى نص مسرحي حمل اسم (برومثيوس مقيداً), وتحتل هذه الأسطورة مكانة مهمة في الفكر الإغريقي وذلك لاعتقادهم أنها كانت السبب في منح البشر التقنية اللازمة لتطور حياتهم ولذلك أطلق الإغريق على (برومثيوس) تسمية الحكيم المتبصر. (فرنان، 2012، صفحة 457)

كانت المعالجة المتمثلة بعملية المسرح التي قدمها (اسخيلبوس) عن الأسطورة اختزل فيها كل الأسلوب الملحمي, فحول تلك الأحداث الخيالية إلى أحداث تحمل فيها صورة الفعل الدرامي التراجيدي (الآني) الذي يحدث بشكل عرض مسرحي مختزل بدورة شمسية , تحمل بداخلها أحداث وأفعال إنسانية , تمكنها من العرض على المتلقي الإغريقي.

أما (سوفوكليس) تعامل مع الأساطير الإغريقية التاريخية فأنج واحدة من أروع المسرحيات, وهي مسرحية (أوديب ملكا) هذه القصة الأسطورية المتعارف عليها وعلى أحداثها, حيث قام بمسرحية الحادثة التاريخية بأسلوب تراجيدي متقن من حيث المؤشرات والمعايير المتعددة التي وردت في أصل الأسطورة, عن طريق اختزال الأماكن الأسطورية بمكان مسرحي واحد هو قصر الملك, وكذلك اختزل الزمن الأسطوري بزمان مسرحي يحمل زمن العرض الإغريقي, ويكون يوم واحد أو دورة شمسية واحدة مثلما نادى (أرسطو), وكذلك أن تكون الأحداث غير متعددة وتكون أحداث متسارعة لتصل إلى الحل , باختلاف ما هو في الأسطورة ف(سوفوكليس) سارع بالأحداث إذ لم يترك لـ(أوديب) فرصة للتفكير, لذلك سارت الأمور للنهائية المحتومة بشكل مأساوي, وكذلك جعل (سوفوكليس) تحول مصير البطل من السعادة إلى الشقاء بعد اكتشاف الحقيقة , مما قوى جانب الحبكة المسرحية, حيث مثل هذا الجانب حالة (التطهير) التي تحدثها المأساة حسب (أرسطو). (اديت، 1997، صفحة 252)

أثبتت أحداث المسرحية أنه لا يمكن أبدا للإنسان أن يهرب من قدره المحتوم وأنه لا جدوى بتحدي نبوءة (الآلهة) , فهذا يفسر من ان عملية المسرح التي تمت , تحتفظ بالمقدس الأسطوري, وهو (النبوءة) في النص, ويكون مضمونها داخلياً

في النص، أما الشكل الأسطوري فهو الذي يتم عليه التعديل بعملية المسرحية، فبذلك يكون مصير الشخصية محتوماً لها، مهما حاول الفرد أن يصنع فلم يغير من ذلك، وقد تأثر كتاب المسرح الروماني بشكل كبير بالأسلوب الإغريقي وحاولوا نسج نصوصهم المسرحية على غرار الإغريق، وكذلك تأثروا بشكل مباشر بالثقافة والفنون الإغريقية بحكم التجاور الجغرافي بينهم وبين الإغريق، فأن الكاتب المسرحي الروماني (كوينتوسانيوس) مثل واحداً من أبرز كتاب التراجيديات في المسرح الروماني، عن طريق ما كتبه من نصوص مسرحية، وقد كان (انيوس) من المتأثرين بالكاتب الإغريقي المشهور (يوريبيدس)، ففي المسرحيات التي نقلها (انيوس) عن (يوريبيدس) نجد أبياتاً لا يمكن الرجوع إليها في الأصل اليوناني، بينما نجد أبياتاً أخرى ترجمت ترجمة حرفية، مما يدل على أن الشعراء الرومان ومن بينهم (انيوس) قد بدلوا وغيروا وأضافوا وحذفوا، بل نقلوا عن مسرحيات يونانية أبياتاً كثيرة، كل هذا بقصد مزيد من الشرح والتوضيح كي يسهل على الرومان فهم المسرحيات. (عثمان، 1995، صفحة 99)

قد بلغت المأساة الرومانية قمته عن طريق كتابات الكاتب والفيلسوف الروماني (سينيكا) وقد اختلف أسلوب (سينيكا) في الطريقة التي عالج النصوص الإغريقية بطريقته الخاصة التي تحمل رؤيته الفنية الخاصة به، فأنا سوف نرى عملية المسرحية من مسرحيات إغريقية تاريخية، التي سبق وأن كتبها الكاتب الإغريق مثل مسرحيات (ميديا و فيدرا و أوديب و أغاممنون)، كما هو واضح عن طريق الاختلاف في النص الذي كتبه (سينيكا) عن النص الإغريقي الأصلي ففي مسرحية (فيدرا)، اختلف (سينيكا) في المسرحية عن النص الإغريقي التراجيدي، ومنها التي كتبها (يوريبيدس) (ك-هيبوليت)، إذ قام بتغيير البنية الدرامية، وبتغيير المحور التراجيدي، حيث جعل شخصية (الملكة فيدرا) الشخصية الرئيسية في النص المسرحي له، وهكذا في باقي المسرحيات التي مسرحها (سينيكا)، حيث كان يعمل على تغيير نسج الأحداث المسرحية، بصورة مغايرة ومختلفة عن ما كان به النص الإغريقي. (ليتش، 1979، صفحة 120)

ظهرت في القرون الوسطى هيمنة المسرحيات الدينية التي رعتها الكنائس المسيحية والتي عرفت باسم (مسرحيات الأسرار)، التي تدرج في أطار المسرح الديني الذي كان له الدور الرئيس في ولادة الفن المسرحي الذي خرج من الطقوس الدينية الوثنية في المعابد الإغريقية، وشكلت نصوص مسرحيات الأسرار

مسرحة لبعض النصوص الدينية والتي مسرحة شخصية وحياة السيد المسيح عليه السلام. (ايفانز، 1999، صفحة 36)

شهد مسرح عصر النهضة الانكليزي مسرحة تاريخية ، والتي استمدت طروحاتها من الأحداث والوقائع التاريخية ، وتمثل المادة التاريخية مواضيع سردية تحكي وتقص ما جرى من أحداث ووقائع في مختلف الأماكن والأزمان ولمختلف الشخصيات والنماذج الإنسانية ، وأن عرض تلك الوقائع والإحداث على خشبة المسرح تحتاج إلى عملية المسرحة لتلك المادة التاريخية ، من أجل تحويلها إلى نصوص مسرحية ، وقد هيمنت المسرحية التاريخية على المسرح الانكليزي بشكل كبير في نهاية القرن السادس عشر. (العقاد، 1969، صفحة 155)

ظهرت في هذه الفترة تحديدا كتابات الانكليزي (ويليام شكسبير) في مسرحة المادة التاريخية وتحويلها إلى نصوص مسرحية ، ويشار هنا أيضا إلى مسألة الأصول التاريخية للنصوص المسرحية ، بوصفها الأساس والسند الذي يعتمد عليه الكاتب المسرحي في ما يكتب من أحداث حيث استمدت المسرحية التاريخية السردية مادة إحداثها من حوليات وسجلات التاريخ الانكليزي ، وكانت تتناول فترة تاريخية محددة ، كما أنها اكتسبت على يد (شكسبير) ملامح المسرحية التراجيدية. (العقاد، 1969، الصفحات 155-156)

شهد القرن السابع عشر في فرنسا ولادة المذهب الكلاسيكي الجديد وهو المذهب الذي قام أساساً على ظاهرة تقليد الأقدمين (الإغريق والرومان) ، وقد شهدت فرنسا خلال هذه الفترة ما يعرف بنزاع الأقدمين والمحدثين أو ما يعرف بالنزاع حول (المدحش المسيحي) ، ويتلخص جوهر هذا النزاع برغبة القدامى بالالتزام بالقواعد النقدية التي تكلم بها (أرسطو) و (هوراس) وجعلها المعيار الأساسي للمذهب. (تيغيم، 1973، صفحة 88)

وكان من بينهم الكاتب (كورني) في نصه المسرحي (السيد) وقام (كورني) بمسرحة هذا النص ، من أصل مسرحية اسبانية هي (شباب السيد) للكاتب (جيلهم دي كاسترو)، ولكنه لم يعتمد إلى تقليدها تقليداً حرفياً، وإنما استطاع بفضل المسرحة ، أن يدخل عليها تعديلات جوهرية تتم عن قدرته على الابتكار والمسرحة في البنية الدرامية. (درويش، دت، صفحة 20)

أن عملية المسرحية التي قدمها (كورني) لهذه المسرحية التاريخية , فهو لم يلتزم بقواعد الوحدات الثلاث , وغير النظرة المنطقية للمسرحية , حيث دارت الأحداث في أربع وعشرين ساعة , والحوادث قد جرت أحداثها حول القصر الملكي .

فعن طريق ما تقدم يتجلى بأن هنالك تحولات وانعطافات أخرى في آليات مسرحية التاريخ وعناصره , وهناك عنصراً فاعلاً في تطور ونمو المسرحية التاريخية وتوثيق علاقتها فلسفياً، والتي تحتضن الخطاب المعرفي وتدفع به إلى التفكير الجمالي , مما يتجلى في مسرحية التاريخ وإسقاطاته المعاصرة , لكل بينته وعصره وطرزه، بعد استلهاهم الحدث التاريخي.

أما مسرحية التاريخ في (أمريكا) فهو ليس أقل جلالاً من رواجها في الأقطار الأخرى، فإن كتاب المسرح استداروا إلى الماضي واحداً بعد آخر، لكن ينبغي ملاحظة أنه بينما اتجه الكتاب الانكليز إلى تجنب استعمال مادة من الماضي كتعليق على الحاضر، فإن الأمريكيين اتجهوا إلى متابعة على خط مستقيم، وراحوا يسعون وراء موضوعاتهم لعلها تعينهم على إطلاق أحكام اجتماعية على القرن العشرين ويأخذون شكلاً مغرقاً بالخيال، على نحو ما تمثله (ميدان برلكي) 1926، (لجون بولد رتون) وراح (اندرسون) يسعى بشتى الطرق إلى تحقيق رؤيته، ومنها مسرحية (صحراء بيضاء) و(ثمن المجد) مع (لورانس ستونجر) وغيرها. (درويش، د.ت، الصفحات 214-215)

نحسب هذا لباقي دول أوروبا في انتشار وشيوع داخل إطار العروض المسرحية التاريخية وتنوع رؤاها، فان مسرحية التاريخ في الأدب الغربي كانوا يتعاملون مع الموروث التاريخ من الأساطير الإغريقية القديمة.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

- 1- الذاكرة التاريخية تمثل مرجعاً فكرياً متضمناً بداخله الأسطورة والملحمة والحكايات الشعبية الخرافية كأساس في بنية النص الدرامي المسرحي.
- 2- عملية إعادة بنية الشخصية الدرامية من التأريخ خاضعة لعنصري القيمة الغرائزية الإبداعية لدى الكاتب والقيمة التصور الحدسي للموقف التأريخي باستلهاهما وفقاً للتصور والتجلي الدرامي.
- 3- التجلي في الشخصية الدرامية يكون ذات جزئيين احدهما مضمر والآخر معلن.

4- التجلي التصويري للشخصية الدرامية النابعة من التأريخ هو تصور لجوهر إسقاطي للحاضر.

5- التصور الذاتي للشخصية التاريخية يتجلى عن طريق الوعي الجمعي لتلك الشخصية بوساطة محاكاتها بأسلوب درامي يتقرب ويبتعد في بعض الأحيان عن توصيفها بدقة.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث عدد من النصوص المسرحية للعام 1998 للكاتب العراقي خزعل الماجدي.

ثانياً: عينة البحث

لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية:

1. النص المسرحية تغطي الفترة الزمانية والمكانية للبحث بصورة تحقق أهداف البحث المتوخاة، وتساعد في إظهار النتائج الحقيقية للبحث.

2. اختار الباحث هذا النص لارتباطها بموضوع مسرحية التأريخ.

وبناءً على ما تقدم تضمن نموذج عينة البحث نص مسرحية (سيدرا) (1998) للكاتب العراقي خزعل الماجدي.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على الملاحظة وما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل نموذج العينة.

رابعاً: منهجية البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثه.

خامساً: تحليل العينة:**مسرحية (سيدرا)****الكاتب: خزعل الماجدي****سنة: 1998م****ملخص المسرحية:**

ان اشتقاق عنوان هذا النص المسرحي مشتق من الموروث الأسطوري الذي كان يطلق على الحكيم السومري بـ(زيو سيدرا) الذي يعد من أشهر وأقوى أبطال قصة الطوفان السومرية ، فعمل الكاتب على بناء هذا النص بافتراضات متقاربة من قصة طوفان نوح (علية السلام) في القران الكريم ، عن طريق الافتراضات التي تولدت من شخصياته في هذا النص وهم (هام - حام - يافث) وهم الأقرب إلى أسماء أولاد النبي نوح (ع)، وكذلك كون تقارب من حيث المبدأ العام لشخصيات من العالم المسرحي التي أخذت من الدراما العالمية تأثيراً واضحاً، وهي الدراما الشكسبيرية التي بنيت مسرحية (سيدرا) على مقاربات أسطورية وبذاء وشخصيات موحية من النصوص الشكسبيرية الشهيرة ، فجعل من (سيدرا) تقارب من شخصية (الملك لير) ، لذا هناك تقارب في البعد الفكري بين النص الأسطوري والقراءة الشكسبيرية، فمزج بين البناء الدرامي والشكل الأسطوري للحكاية، فأوجد تقارب حتى في شكل الصراع ونوع الصراع، وحتى شخصياته، فكانت شخصيات المسرحية تتقارب من أبطال النصوص الشكسبيرية وبالتحديد (عطيل) يقارب(حام) و(يافث) يقارب(ماكبث) و(هام) يقارب (هاملت) ، وكذلك الحدث المسرحي مبني بين ثلاثة تقاربات وهي قصة الطوفان السومرية وقصة الطوفان (لنوح "ع") و(العاصفة) الشكسبيرية ، فنجد من تلك المقاربات التي تشكلت في هذا النص والتي أخذت أسلوب المشاهد الدرامية ، فالمشهد الأول: يبدأ بعد انتهاء الطوفان فيشكل المؤلف عن طريق هذا المشهد صورة من الصور الافتراضية التي تمثلت بدخول موكب يحمل نعش (لآدم وحواء) ، لكي يعيد دفنهم في الأرض من جديد ولكي يرسل إلى المتلقي بأن الطوفان باقي ومستمر في كل وقت وكل زمان.

تحليل النص:

تعد هذه المسرحية (سيدرا) من النصوص التي تمت مسرحتها من الأسطورة التاريخية التي حملت معالم الفكر التاريخي للحضارة العراقية القديمة، وهي حضارة (وادي سومر) التي ازدهرت بها بوارق الفكر والمعرفة الإنسانية، فتعامل المؤلف في هذا النص عن طريق مسرحة القصة التاريخية وهي قصة الطوفان التي تم صياغتها بأسلوب درامي معاصر يعالج فيها فكرة الإجرام والطمع البشري والغرائز التي كانت عبئاً على الإنسان، فتعد مسرحة هذا النص هي إعادة تفسير وفهم الماضي ومعالجته درامياً من أجل الوصول إلى الغاية الإنسانية السامية المتمثلة بعنصر الخير وقرينه الشر، فتمت هذه المسرحة بأسلوب يختلف عن باقي الكتاب والمؤلفين ومن تطرق إلى المادة التاريخية، وهذه المسرحة بنيت على بعض المقاربات، فمقاربتة الأولى كانت من العنوان الذي اختاره من تسمية تطلق على أحد الحكماء في الحضارة السومرية القديمة وهو شخصية (سيدرا) فهذه المقاربة كانت من قصة الطوفان التي وردت في القرآن الكريم في قصة الطوفان للنبي (نوح) (ع) والمقاربة خلقت أسلوباً مسرحياً مختلفاً عن طريق طرح المواضيع والقصص الحقيقية بأسلوب درامي مسرحي، فكانت شخصياته تقترب من شخصيات عالم الأسطورة القديمة ومن عالم القصة القرآنية فنجد (سيدرا و ليليث) هم من عالم القصة الأسطورية وأولاد (سيدرا) الثلاث هم أسماء متقاربة من القصة القرآنية لأبناء النبي نوح (ع)، وكذلك أوجد تقارب بين القصة التاريخية والبناء الدرامي الأرسطي والشكسبيري في التحديد، فكانت تلك المقاربة تمسحت بثلاث نصوص مسرحية مشهورة من نصوص (شكسبير)، فنجد أبطال تلك النصوص وهم (لير وماكبث وعطيل و دزدومونة وأوفيليا وليدي مكبث وهاملت) كل تلك الشخصيات من أبعادها النفسية كانت ترسم في شخصيات مسرحية (سيدرا)، فلذلك نجد كل شخصية من شخصيات هذا النص كانت تحمل التقارب مع شخصيات من مسرحيات شكسبير، فكان المؤلف بارعاً فيها بأسلوبين الأول: هو الإعداد الدراماتورجي، فكان أعداده لقصة من قصص الموروث الشعبي و من القصة القرآنية، بأسلوب المسرحة عن طريق الإعداد الدراماتورجي، وأما الأسلوب الثاني: وهو الاقتباس الدراماتورجي الذي تم اقتباس شخصيات مسرحيته من النصوص الشكسبيرية، وكانت مسرحة التاريخ عند المؤلف بما قام به من مسرحة أحداث ما بعد الطوفان أي تجاهل الأحداث ما قبل الطوفان، فكانت بداية النص بأسلوب إرشادات درامية، كون المؤلف أعد هذا النص ليس مسرحية للقراءة بل هو نص درامي (نص العرض) أي عمل بأسلوب دراماتورجيا الإخراجية، أي مسرحة

الأحداث ليس على الورق بل على خشبة المسرح ، كما هو الحال في المشهد الأول مشهد موكب الجنائز (بعد الطوفان):

يظهر موكب مهيب من الممثلين يحملون تابوتين أحدهما لـ(الأب الأكبر) والآخر لـ(الأم الكبرى) لإعادة دفنهما بعد انتهاء الطوفان ويظهر أمام الموكب الشيخ الكبير (سيدرا) ومعه كاهن وقور ، ترافق ظهور الموكب والتابوتين موسيقى جنازية مناسبة يُعنى كثيراً بهذا المشهد الطقسي ويظهر بمنتهى الجلال والهيبة.(الماجي، 2014، صفحة 1)

ان هذا المشهد استهلالي الذي مسرح به تاريخ آلاف السنين ، فأوجد المؤلف نص درامي يحمل مسرحية على خشبة المسرح بروح الدراماتورجيا التأليف الدرامي عن طريق المسرحية بطريقة الاعداد والمسرحية بطريقة الاقتباس ، وكذلك الدراماتورج الإخراجية والتقنية ، كون المؤلف كان شاعراً وأديباً مسرحياً قريباً من عملية المسرح وما يجري في خباياها الفكرية .

ان مسرحية التاريخ ترسل رسائل تحمل مضامين فكرية واجتماعية، فقد جمع المؤلف من المعتقدات الشعبية التي توارثها الأجيال من القصص الأسطورية في أن تصبح رسائل اجتماعية تحمل في داخلها خطاب أنساني.

إنّ الخطاب الإنساني كان حاضراً في هذا النص، فنجد المؤلف تعامل مع المادة التاريخية كخطاب إنساني شامل لا ينتمي إلى عرق أو مذهب خاص كون المسرح خطاباً بشرياً يمتلك لغةً واحدةً اسمها الفكر الإبداعي الإنساني، فحملت مسرحية هذا النص الكثير من المضامين ولاسيما المضامين السياسية المضمره داخل النص فكان خطاب المسرحية خطاباً سياسياً مضمرّاً تحت خبايا صراع السلطة وحب السيطرة عند أبناء البشر، فنجد شخصية (عمرا) هذه الشخصية حملت أبعاداً سياسية متمثلة بسلطة الطمع والسيطرة، فنجد معالجة المؤلف لهذا النص شملت عنصراً أساسياً وهو مسرحية الرمز التاريخي بأسلوب علاماتي دلالي حمل خطاباً سيميائياً، شمل فيه تأثير الرمز الأسطوري او الميثولوجي على هذا النص ، وجوانباً من العلامة الأسطورية وتحولاتها الدلالية التي تشكل صور ورموز ومدلولات متعددة يستلهم من خلالها جوهر القيم الإنسانية القائمة في ذاتنا لأنها نسيج المجتمع الإنساني بشكل عام والعراقي بشكل خاص، كون المسرحية من الموروث الأسطوري السومري القديم، وهي بمثابة قانون أخلاقي اجتماعي يخاطبه المؤلف برؤية ومسرحية تاريخية معاصرة بما تنطوي عليه هذه الأسطورة من جوانب تتخللها قيم فكرية وجمالية ، فقد اخذ

المؤلف فكرة هذه المسرحية عن أسطورة (سيدرا) وهي أسطورة سومرية تعني صاحب العمر الطويل، الذي كتب له الخلود وهو بطل أسطورة (الطوفان)، ويعد هذا رمز من رموز الموروث التاريخي فحول بأسلوب المسرحية إلى نص مسرحي حاكي به التاريخ وفسر به جشع الحاضر ، ولكن (سيدرا) الذي تقول عنه الأسطورة السومرية ان الخلود كتب له ، يقتل في المسرحية بعد تقسيم مملكته بين أبنائه .

هذه المسرحية التاريخية التي تعامل معها المؤلف والتي تداعت له أفكار وثوابت العامة للنص الأصلي من ان يشكل معنى دلالي يختلف عن المعنى العام الأصلي المتعارف عليه، فهذا يتم خلق نصاً مسرحياً بأسلوب معاصر يحمل مفاهيم وأيدلوجيا خاضعة إلى المفهوم المعاصر، فقد طبق المؤلف النظام الدلالي لمعنى مسرحية الأساطير المعاصرة، التي تختلف عن المعنى والشكل الأسطوري القديم ، ويرى المؤلف ان المظاهر البشرية المعاصرة هي نتاج لصور تاريخية من أصل أسطوري قديم فتتشابه تقارباته مع العصر بمعطيات أساسية كون بني البشر ذات طابع غرائزي مشترك مع كل أفراد هذه المعمورة ، فطرح المؤلف في مسرحته أن المظاهر الثقافية التي تقابل البشر اليوم تخفي وراءها مجموعة من البنى الأسطورية التاريخية التي تعكس أفكار المجتمع أو الطبقة التي تنتج هذه المظاهر ، يحدد المؤلف معنى الأسطورة بصورة بعيدة عن المؤلف، فهي في مفهومه الأم والأصل للأحداث التاريخية كون الأسطورة هي المرجع الأول للمؤرخين والأسطورة هي مدونة أدبية تعكس كل الأحداث التاريخية في شكل قصص تاريخية.

مَسَرَحَ المؤلف القصة التاريخية عن طريق قصة الطوفان السومرية والتي هي جزءاً من حياة (سيدرا) بعد انحسار الماء واستقراره على الأرض مع الناجين من الغرق والذين كانوا يشكلون ضعف علاقاتهم ووحدهم، وينتهي الطوفان وتبزغ الشمس فيقوم (سيدرا) بنحر الذبائح وتقديم القرابين للآلهة التي كافأته بمنحه الخلود وأسكنته في بلد على البحر شرق دلمون(البحرين حالياً) ، وكان (سيدرا) يرى بأن ماء الطوفان سيعالج ضعف وحدة أولاده (حام ، هام ، يافث) الذين نجوا معه من الغرق فضلاً عن عمهم – شقيق والدهم – (عمرا) و (ليليث) ، بيد انه سرعان ما يكتشف بأن الماء نفسه غير قادر على غسل ادرانهم وعلاجهم وهو لذلك يقول ...

"سيدرا : مازال الشر على هذه الأرض ، مازالت الخطيئة ... لم يغير الطوفان شيئاً ... لم يمس الطوفان النفوس ، أرى نجوماً سوداء مأكرة ، لن انتبأ لكم إلا بشرور عظيمة وخراب"(الماجدي، 2014، صفحة 4).

ان المقاربة في المعنى العام لهذا الحوار نجده في مسرحة تاريخية مقتبسة من شكل مقارب من النص (الشكسبيري) في نص (مكبث) تحديداً على لسان (الليدي مكبث) في حوارها (لو اغسل يدي بكل العطور العربية لم يذهب ريحك) ان مسرحة الخبث والمكر والحيلة والخديعة والقتل وسفك الدماء في هاملت، ولدت معنى جديد يحمل علامة مغايرة تحمل صفة الجماعة وليس الفرد في (هاملت) كما هو الحال في مسرحية (سيدرا)، ولهذا فالمسرحة للحدث التاريخي الأسطوري هي دعوة لان تقوم الساعة ويعم البشرية طوفان الدم ، لان الفساد والظلم ساد العالم، وان الإنسان في زمننا هذا يداس وتزهق أنفاسه اعتباطاً وما من احد يثار له بفعل الخوف والتردد واللامبالاة ، وكل من يأتي يريد ان يلغي من قبله ويبدأ من جديد، وكل امة تلعن أختها ... ويستمر هذا الصراع على أوجه وليس من رابح ، وهنا تكمن خطورة ما يجري فهذا نوع من الخطابات السياسية المضمرة التي يتم مسرحتها عن المادة التاريخية، فنجد خطاب المؤلف خطاباً سياسياً مضمراً داخل المنظومة الإنسانية بصفة عامة دون فرد .

فان عقاب (سيدرا) في مسخ (حام) ، لم يأت اعتباطاً وإنما جاء نتيجة معتقد أسطوري عند السومريين فحواء ، ان من ينظر إلى الإله وهو عارٍ يعاقب على وفق ما يرتأيه الإله وهذا ما جرى مع (حام) ، فـ(سيدرا) في الأساطير السومرية هي نبع من العلامة التكوينية لقصة نبي الله نوح (عليه السلام) ، وكان (حام) ينظر إليه وهو عارٍ مع (ليليث) التي تمثل أم البشرية قبل (حواء) ، ولما ادرك (سيدرا) ذلك ، عاقبه بالمسخ ، لاسيما وان حواء تلت (ليليث) بعد ان غادرت لأسباب العقوبة من (آدم) فاستغنى عنها ليكسر ضلعاً يصنع منه حواء.

وفي هذا المشهد يتكلم (سيدرا) لوحده ليصف الأخيار المنتخبين الذين تأمل منهم ان يضع الأساس الاجتماعي الصالح لأرض بكر، فهو يعتقد ان الطوفان غسل أدران الأرض ، لذلك لم ينفذ ابنه (يام) وتركه يغرق لأنه نطفة الشر التي لم يستطع الطوفان غسلها كما يعتقد ومسخ (حام) لان ذاته تهتز بين الخير والشر ، والتوى عقل (يافث) باتجاه الطمع والملك، وتوترت نفس (هام)، فهام على وجهه، وهنا تكمن خطورة ما يدور في الخفاء وان (سيدرا) في موقف لا يعرف من معه ممن أنقذهم في سفينته ومن هو ضده ومن هو رأس الفتنة ، هل هم أبناءه ؟ أم أخيه (عمرا) ؟ ام (ليليث) ؟ وعليه لابد من بداية جديدة ، وقيام الساعة في زمن كما يقول :

سدرا : "رأيت أخشاب السفينة تهرب في ماء البحر وعلى كل منها مخلوقات عجيبة تضحك وتبكي ... ورأيت ... بوم يقبض على عصفور ، ويقبض صقر على عنزاته ،

ويجن الرجل من العطش وهو وسط المياه ... هذا هو حلمي ..."(الماجدي، 2014، صفحة 3).

فباقتراف جريمة قتل والدهم ويوجه (حام ويافت) أصبع الاتهام لأخيهام (هام)، حيث يقول:

يافت: "أي فجر اسود هذا بعدك، لماذا فعلت هذا يا هام؟ هل يعادل ثلث هذا المستنقع روح اب انقذنا من الموت؟"(الماجدي، 2014، صفحة 5).

وبعد ان يرمي كل منهم التهمة على الآخر، يدب الشك بينهم ويصورهم المؤلف أخوة متفرقين، هذا الطرح الذي طرحه المؤلف بمسرحة تاريخية خاضعة إلى رؤية اجتماعية بأن النوازع الإنسانية قد انسلخت منها كل الأعراف والقيم الاجتماعية فنجدهم لا تجمعهم كلمة، توحدهم الأطعمة المادية، وهي بالوقت ذاته سبب تمزقهم، وهنا يتدخل الشر في حياة الأخوة ممثلاً في شخصية (ليليث) الآلهة التي تغوي الإنسان، وهي إشارة لتقاربها من المسرح الإغريقي الأسطوري هي أشبه بالساحرات لوجود مثل هذا المعتقد الذي يقف وراء تحرك جانب الشر في الإنسان وهي قيمة سلبية ضمّنها المؤلف (شخصية ليليث) وتمثل صورة لشريحة اجتماعية تتمكن من إغواء الأخوة في كل زمان ومكان موحى لهم بارتكاب المعاصي.

لقد حاول المؤلف عن طريق شخصية (ليليث) في هذا المشهد ان يكشف لنا دورها في تعطيل القيم الإنسانية وبث روح العداء بين الأخوة لتفريق وحدتهم، هذه المرأة الشيطان التي مارست وسائل الخداع لإشباع رغبتها العدوانية وبث عوامل الشك والضعف في النفوس المتصارعة بعد مقتل (سيدرا)، وكانت النتائج إصابة أبطال المسرحية باللعنة المستديمة عقاباً على فعلتهم الشنعاء اللاإنسانية وهو ما نجده في قول (ليليث):

ليليث: "لنعد إلى مراسيم الدفن ... في هذا الغيم وفي ذلك الغروب لي عينان مكحلتان، أوسع من عيون الآخرين، عندما أريد ان أرى السفينة لا يراني البحر، وعندما أريد ان أرى هام فلا يراني حام أو يافت يختفون أمامي لكني أراهم واطهر أمامهم فلا يروني ... عيونهم طيور أهش عليها وامسكها ... أغازلها ... أدغدغها ... عيونهم لي عيونهم أسيرة أصابعي ... اغوي الرجال التائهين في الليل ... اغوي الرجال الشبقين ألاحقهم واحداً واحداً ..."(الماجدي، 2014، صفحة 6).

هذه الصورة التي يجسدها حوار (ليليث) تنطوي على مسرحية تاريخية من معتقدات سحرية قديمة في الأساطير الإغريقية والبابلية حينما ترى الآخرين ولا يرونها وتجعل من عيونهم طيوراً تهش عليها وتمسكها وتغازلها وتدغدغها، بحيث توقع الرجال في شباك حقدتها وتظهر لهم غير ما تخفيه من عدوانية، لذلك جعلها المؤلف أساس النسل الشرير على الأرض .

فكان هذا النص والذي طرح تساؤلاً يحمل جوهر القراءة بان النص هو نصا عميق يحتوي عقدة فلسفية فكرية مخاطبا بها العقل البشري دون تمييز وانفراد عنصري كون خطاب هذا النص خطاب إنساني بما قدمه المؤلف برؤيا و تساؤل ذهني هو :

هل كان سيدرا على حق في إنقاذ من أراد إنقاذه في سفينته ! لاسيما وانه ترك مئات وآلاف من الناس يلقون حتفهم غرقاً ؟ وهو ما تشير إليه القصة التاريخية عن طريق قول :

عمرا : ... "رأيتهم ... نعم رأيتهم ... الناس يركضون صوب السفينة لكي يتخلصوا من غضب المياه لكنه أغلق السفينة في وجوههم ، لقد انتخب الأبناء ... الأقرباء ... الأصدقاء وخرج بهم ، كان سدرنا يخوض في الدم إلى ركبتيه وكان يرينا الدم على انه ماء ... لكننا كنا ندور في فكيه"(الماجدي، 2014، صفحة 8).

هنا اقتسم المؤلف كل مفاهيم الإنسانية عن طريق مسرحية هذه الحادثة، بان الإنسان مرتكب للخطايا والذنوب من سفك الدماء كان نتيجتها ان يقتل (سيدرا)، ولم يعرف سبب قتله فهذه الالتفاتة بان شخصية (سيدرا) شكلت خطاياها بذنوب ارتكبتها من قتل العديد من الناس وانفرد بأقربائه ومن حوله بسفينة الطوفان فكان توصيف المؤلف المجازي والاستعاري، بان يمسرح حالة توصيف (سيدرا) وهو يغرق بالدماء إلى ركبته، كان هذا توصيفا دقيقا لما ارتكبته تلك الشخصية التاريخية من آثام القتل فالمشاهد والأحداث لما حدث للسفينة وما قبلها تؤثر في بنية الصراع فهذا يحسب للمؤلف من ان يخلق من القصة التاريخية حبكة مترابطة متجانسة لما قبل وبعد.

وكان الصراع الدرامي في هذه المسرحية يشمل أبناء (سيدرا) مع عمهم، فكل منهم يرمي تهمة قتل (سيدرا) إلى ساحة الآخر مع التلويح إلى ما يخفيه عمهم من سر قتل أبيهم، فان القدرة التي يمتلكها المؤلف من قراءته إلى الأحداث الميثولوجية القديمة وعلم الأساطير مكنه من ان يخلق نصا ملحميا يحمل وجهة معاصرة بطابع درامي فتجده يستعين بالكثير من التشبيهات والتلويحات عندما اشتدت ذروة الصراع بين أبناء (سيدرا) لعمهم في قتل أبيهم ، وفضلاً عن هذا نجد في هذا المشهد صورة

أخرى قريبة الشبه من صورة – هاملت – وهو يكلم شبح أبيه في مسرحية (هاملت لشكسبير) عن الكيفية التي قتل بها ، لاسيما وان (هام) هو (هاملت) كما ذكرنا سابقا للتقارب لما يحمله هذا النص من مسرحية الحادثة التاريخية باقتباس بعض المواقف والشخصيات والقيم والاسماء وأبعادها من المسرح الشكسبييري، لكن المؤلف خلق بعض الاختلاف في شخصية (هام) كون (شكسبير) في شخصية (هاملت) استعار من بعض شخصياته الخيالية لكن النص بنسبة عالية هو نص تاريخي واقعي يمتاز بالغرر والخيانة ، فر(هام) يكلم نفسه.

ويظهر شبح (سيدرا) في نهاية المسرحية وهو يدق مساميره في جزء ظاهر من السفينة في إشارة اعتقادية لاستحضارات طوفان جديد مخاطباً في قوله .

شبح سدر : "أقوامك باعوا أنفسهم للشيطان وباعوك وباعوا النور ، أقوامك باعوا الإنسان ... قم يا سدر ... قم ثانية وابن سفينتك ... فالطوفان وشيك والأرض ستغرق ... وسيغسلها من أدران البشر ... سنغسلها من أدران البشر الكاره للإنسان ، قم وابن سفينتك واحكمها ، سنغسل هذه الأرض من الإنسان الشرير ... قم يا سدر ... قم"(الماجدي، 2014، صفحة 20).

ان عملية مسرحية التاريخ بأسلوب معاصر يحاكي خلجات المجتمع بان الخبث الإنساني مستمر، وفي هذا المشهد الأخير نجد ان رسائل المؤلف التاريخية ودلالاتها تحتاج إلى مسرحية توالف بين صيغ الإعداد الادراماتوري الذي يمكن النص من ان يصبح نص يحاكي أبناء البشرية في كل وقت وكل زمان ، وهنا يطرح سؤال ما هي الكيفية التي تمت فيها عملية المسرحية وما الغاية وما الوسيلة ، فالكيفية التي تمت هي بمزج بين الإعداد والاقتباس والتوليف الدراماتوري ، وأما الغاية التي أراد منها النص بأن يحاكي أخطاء البشرية دون تمييز العرق والطائفة ، فنجد ان النص حمل غاية إنسانية في داخلها صور الخير والشر في داخل النفس البشرية، وأما الوسيلة التي تعامل بها المؤلف بان ينتج نص درامي مبني من قواعد النص الأرسطي وبأسلوب شكسبييري ، فمسرحية المادة التاريخية وان كانت من أحداث أسطورية أو أحداث قصص حقيقية فالغاية الأسمى فهذا هو تمسرح المادة التاريخية من اجل تفسير خبايا الحاضر والمستقبل المجهول .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

1. حملت مسرحة هذا النص الكثير من المقاربات من القصة الأسطورية الموروثة الشعبي القديم ، وهي قصة الطوفان البابلية إلى الملك (سيدرا).
2. حملت هذه المسرحة التاريخية المقاربات الشكلية للحدث التاريخي في قصة نبي الله (نوح ع)، وشخصية أولاده الثلاث، وما حدث لهم في الطوفان.
3. حملت هذه المسرحة مقارنة في شكل الدراما (الأرسطية) من حيث البنية الدرامية وشخصياتها لبعض النصوص كشخصية (عطيل) التي تقارب (حام) وشخصية (مكبث) تقارب شخصية (يافث)، وكذلك شخصية (ليليث) التي تقارب بعض الشخصيات النسوية في نصوص شكسبير ك (ليدي مكبث وذرمدونه وأوفيليا).
4. كان الصراع في هذه المسرحة يحمل تقارب كبير بين الصراع الذي حدث لـ (الملك لير وأولاده) بعد موت الملك (سيدرا).
5. ان الرسائل الفكرية التي أرسلتها هذه المسرحة مفادها بان الكون يعيش بحاله من الطوفان المستمر ، مادام مصير البشرية مرتبط بالخبت والضغينة والخداع والكذب.
6. كانت مسرحة الموروثة الشعبي الأسطوري مبني على صراع إنساني غايته الأطماع والغنائم والانتقام والاستحواذ.
7. هذه المسرحة لا تجعل للوجود نهاية كون ما زال هناك طوفان مستمر ، من الدمار وسفك الدماء.
8. يضمن هذا النص خطاب سياسي واجتماعي ، مفاده بان الكون يتشكل ويقف عن مجموعة من الأخطار التي تتسبب في عدم استقرار الكون ، مادام أبناء البشر يقوموا بالصراع من أجل حب السيطرة والنفوذ.

الاستنتاجات:

- 1- القراءة التاريخية بتصور مسرحي ودرامي ينتج جدلية التوافق من عدمه حول تصور فني يحجب الأشياء التاريخية التي تبتعد عن التصور الدرامي.
- 2- قابلية الوصول إلى الحقيقة التاريخية في الدراما تحتاج للتقصي بالتصور الحدسي للأحداث التي سبق وان حدثت في التاريخ.
- 3- شكل الدراما التاريخي ليس تأصيلا بل صورة توعوية للحاضر والمستقبل.

المراجع

- إبراهيم العجلوني. (تشرين الأول، 1980). الدراما التاريخية حقائق وأبعاد. مجلة أفكار (49).
- أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا. (1984). مجمل اللغة (المجلد 3). (زهير عبد المحسن سلطان، المحرر) بيروت: مصدر غير معروف.
- احمد عثمان. (1995). الأدب اللاتيني ودوره الحضاري. بغداد: دار المعارف.
- الاردائيس نيكول. (1980). المسرحية في الأدب الانكليزي (الإصدار 78). (يوسف عبد المسيح ثروة، المترجمون) بغداد: دار الرشيد للنشر سلسلة الكتب المترجمة ، دار الحرية للطباعة.
- الاردائيس نيكول. (د.ت). المسرحية العالمية (الإصدار 5). (نور شريف ، م . حسن حمود، المترجمون) الشارقة: هلا للنشر والتوزيع.
- ب. افور ايفانز. (1999). موجز تاريخ الدراما الانجليزية. (الشريف خاطر، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- باسم الأسم. (2011). الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي. دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع.
- توفيق موسى اللوح. (2008). لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق. القاهرة: مصر العربية للنشر و التوزيع.

- جان بيير فرنان. (2012). الأسطورة والفكر عند اليونان : دراسات في علم النفس التاريخي. (جورج رزق، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- جورج لوكاش. (1978). الرواية التاريخية. (صالح جواد كاظم، المترجمون) بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- حسين علي هارف. (2001). فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية. الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.
- خزعل الماجدي. (2014). خزعل الماجدي الاعمال المسرحية (المجلد 1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- رضا المحمدواي. (ايلول، 2002). الشخصية و المعالجة التاريخية. مجلة الموقف الثقافي(41).
- رياض موسى سكران. (2001). مسرحة المسرح (مقارنة قرائية). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- سعد ابو الرضا. (2001). الكلمة و البناء الدرامي (رؤية نقدية تحليلية). الاردن: دار الكندي للنشر و التوزيع.
- عباس محمود العقاد. (1969). التعريف بشكسبير. بيروت: دار الكتاب العربي.
- عدنان ابن ذريل. (1996). فن كتابة المسرحية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- علي درويش. (د.ت). مقدمة مسرحيتي - ميليت و السيد لببير كورني . (كوثر البحيري، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون سلسلة من المسرح العالمي.
- فيليب فان تيغيم. (1973). المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا. (عز الدين جمال عوض، المترجمون) بغداد: دار المشرق العربي.
- محمد حمدي إبراهيم. (1994). نظرية الدراما الإغريقية. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.
- محمد عباس. (2008). أفلاطون والأسطورة. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

- ملتون ماركس. (1965). *المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها*. (فريد مدور، المترجمون) بيروت: دار الكتاب العربي.
- مولين ميرشنت وكليفورد لينتش. (1979). *الكوميديا والتراجيديا*. (علي احمد محمود، المترجمون) سلسلة عالم المعرفة (18).
- هاملتون اديث. (1997). *الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة*. (حنا عبود، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- هيلين جيلبرت وجوان تومكينز. (د.ت). *الدراما مابعد الكولونيالية النظرية والممارسة*. (سامح فكري، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.

التدجين الفكري وتمثلاته في النص المسرحي العراقي المعاصر

Intellectual Taming and its Representations in
Contemporary Iraqi Theatrical Text

م.م حسنين علي حلو / تربية واسط

Ast. Teacher ;Hassanein Ali Helow

Directorate of Wasit Education

Hsnynl696@gmail.com

ملخص البحث :

إن الصراع الذي ينتج بين الحرية الفكرية والقيود التي تفرض على الأفراد داخل المجتمع ، ما هو إلا قضية متجذرة في تفاعل الإنسان مع محيطه ، وهذا الصراع ينشأ نتيجة التوتر بين رغبة الفرد في التعبير عن أفكاره بحرية ، وبين القيم والقواعد والتقاليد التي يضعها المجتمع ، لضبط السلوك وحماية استقراره ويسعى الفرد دائماً إلى ممارسة حرية التفكير ، والتعبير عن آرائه بينما تفرض المجتمعات قيوداً اجتماعية وثقافية وسياسية تحيط بالأفراد من كل جانب ، وهنا يحاول الباحث تسليط الضوء على مفهوم التدجين الفكري في النص المسرحي ، وقد تضمن البحث أربعة فصول : الفصل الأول الإطار المنهجي ، الذي تناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، وهدف البحث المتمثل بالتعرف على مفهوم التدجين الفكري في النص المسرحي واليات التأثير والسيطرة ، فضلاً عن حدود البحث ، وتحديد المصطلحات ، أما الفصل الثاني ، فتكون من مبحثين الأول مفهوم التدجين الفكري ، والثاني التدجين الفكري في النص المسرحي ، لينتهي الفصل بمؤشرات الإطار النظري ، أما الفصل الثالث ، فقد شمل إجراءات البحث ، عن طريق تحديد مجتمع البحث ، إذ اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري بعملية تحليل العينة ، المختارة بالشكل القصدي ، كما ضم الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات فضلاً عن المصادر والمراجع .

Abstract :

The conflict that results between intellectual freedom and the restrictions imposed on individuals within society is not an issue rooted in human interaction with his environment. This conflict arises as a result of the tension between the individual's desire to express his thoughts freely and the values, rules and traditions that society sets to control behavior and protect its stability. The individual always seeks to practice freedom of thought and express his opinions, while societies impose social, cultural and political restrictions surrounding individuals from every side. Here, the researcher tries to shed light on the concept of intellectual domestication in the theatrical text. The research included four chapters: Chapter One, the methodological framework, which addressed the research problem, its importance and the need for it, and the research objective represented in identifying the concept of intellectual domestication in the theatrical text and the mechanisms of influence and control, in addition to the limits of the research and defining the terms. As for Chapter Two, it consists of two topics: the first is the concept of intellectual domestication, and the second is intellectual domestication in the theatrical text. The chapter ends with indicators of the theoretical framework. As for Chapter Three, it included the research procedures, by defining the research community, as the researcher relied on indicators of the theoretical framework in the laboratory of sample analysis, selected in the form Intentional, as the fourth chapter included the results and conclusions as well as sources and references.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه :

تشكل الأنظمة الفكرية عبر عقد من الزمن محاولات في مختلف المجالات تعمل على استضعاف وترويض الشعوب حيث تكون مجموعة من قطعان، وطوائف، ومذاهب، وأقوام ضعيفة مستسلمة خاضعة، وصاغرة، وعاجزة غير قادرة على تغيير، واقعها، كما تشكل عملية تطويع أو تقييد الأفكار، والعقول، والحد من الحريات للأفراد أو الجماعات. محاولة تهدف السيطرة عليهم، وتوجيههم نحو قبول معتقدات معينة بشكل يجعلهم يتبنون أفكاراً مخصصة، أو يتصرفون بطرق تتماشى مع مجموعة أو سلطة معينة، والتي يتم بها تشكيل العقول، والأفكار الجماعية عن طريق توجيه الضغوطات الاجتماعية والثقافية، فأصبح انتشار ظاهر التدجين الفكري بشكل كبير في مختلف الصنوف السياسية والدينية والاجتماعية، وأثر ذلك على النظم والثقافات العامة. ومع ظهور التغير الشامل لتصدير الأفكار التي تحاكي العقول يأتي دور المسرح كوسيلة تتصدى وتطرح مخاطر هذا المفهوم وسبل الحد منه، فالأعمال المسرحية تتناول السيطرة على العقول عبر طرح شخصيات وأحداث تعيش في مجتمع مغلق، فاستعمال المسرح كوسيلة توجيه لتوعية الشعوب للحد من تأثير السلطة والمجتمع على الأفراد وكيفية تؤدي العادات والتقاليد الاجتماعية إلى قمع الحريات الفكرية.. وهنا يطرح الباحث التساؤل التالي: ما التدجين الفكري وتمثلاته في النص المسرحي العراقي المعاصر.؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث بوصفها محاولة للكشف عن مفهوم التدجين الفكري في النص المسرحي العراقي لتفيد المهتمين بمجال الفنون المسرحية، والدارسين بمجال النقد المسرحي.

هدف البحث :

- 1- التعرف على مفهوم التدجين الفكري في النص المسرحي ومعرفة الآليات والقيود التي تفرض.
- 2- تحليل أساليب السيطرة الفكرية في النصوص المسرحية.

حدود البحث :

الحد الزمني: 2010_2013

الحد المكاني : العراق

الحد الموضوعي:دراسة مفهوم التدجين الفكري وأثره في المجتمع ودور النص المسرحي في توجيه الجمهور والحد من مخاطر التوجهات الفكرية .

تحديد مصطلحات: التدجين :لغة هو اسم مصدر ،دجن،وتدجين الحيوان، أي القيام بتلين طباعه وتطويعها وجعلها أكثر ليونة مروضة خاضعة.(التميمي ي،، صفحة 9).

اصطلاحاً :مصطلح (التدجين)يشير إلى سياسية التخويف والاستضعاف التي تمارسها جهات مختلفة سواء كانت جهات دينية أو سياسية سلطوية فتعمل على جعل المجتمع طيعاً مستسلماً لأفكارهم ،واتجاهاتهم . (التميمي م،، صفحة ص44)

التعريف الإجرائي: (التدجين)مصطلح يستخدم لوصف عملية توجيه الأفراد أو السيطرة على عقولهم والحد من أفكارهم ومعتقداتهم بشكل يجبرهم على تبني أفكار وتوجهات تتماشى مع مجموعات أو سلطة معينة .

الفكر في اللغة : تردد القلب في الشيء، يقال (تفكر : إذا ردد قلبه معتبراً) والفكر إعمال الخاطر في الشيء، فكر في الأمر تفكيراً ،أي أعمل عقله فيه ليصل إلى نتيجة ، ويقال الفكر ترتيب أمور في الذهن يتواصل بها إلى مطلوب يكون علماً أو ظناً (منظور، صفحة ،257)

الفكر اصطلاحاً : هو جملة من النشاطات الذهنية من التفكير والوجدان والإرادة والعاطفة ، فهي ما يتم به التفكير من الأفعال الذهنية تبلغ أسمى صور للتنسيق والتحليل والتركيب .

الفصل الثاني /الإطار النظري

المبحث الأول

أولاً :مفهوم التدجين الفكري :

إن آليات التحكم في العقل البشري كانت صفة ملازمة ومصدر اهتمام لكثير من السلطات ،فقد احتلت فكرة إمكانية التحكم في العقول البشرية ،واستضعافهم مركز الصدارة من حيث اهتمام العلماء والسياسيين ،فالتأثير على الحرية الفكرية للأفراد والتلاعب بالأفكار ،والمعتقدات ،والسلوكيات قد يكون تأثيرها بشكل مباشر أو غير

مباشر، تستعمل سياقات مختلفة مثل الإعلام أو الدين أو السياسية وكذلك في الأبحاث العلمية وغيرها من الأساليب المختلفة.

تدجين العقول والأفكار ما هي إلا نوايا مختصرة ومختزلة تسهم، وتساعد في تضليل، وتشويش بناء المعاني الاجتماعية، كما تؤثر على إدراك الجمهور، والسيطرة على تفكيرهم، لذلك تحدد وتقيد ليس فقط ما يمكننا أن نفكر فيه، وإنما كيف نفكر بما يخدم مصالح المتنفيين، فالتدجين الفكري عملية انتقاء متعمدة ومقصودة لبعض جوانب القضية أو الحدث وجعلها أكثر وضوح في المادة الإعلامية، حيث تجعل الأفراد يتبنون أفكاراً، ومعتقدات دون طرح سؤال أو نقد معين وكأنهم قطع مبرمج، فالاختيار والتركيز على الأفكار وتكرارها واستعمال تصورات لبناء الحجج والبراهين على المشكلات ومعرفة مسبباتها، وتقديم، الحلول حتى تصبح مألوفة ومقبولة دون نقاش بحيث يكون التدجين للأفكار هو تقيد حرية التفكير بفرض موضوع قائم وإجبارهم على الإيمان به، وخلق مجتمع يتبع القواعد دون التساؤل مما يسهل التحكم فيه والسيطرة على أفكاره والحد منها (مصري، صفحة ص477)

يبين الباحث أن مفهوم التدجين هو بمثابة تقنية يلجأ إليها من يريد السيطرة على مجموعة من الأفراد أو مجتمعات معينة يعمل على خداع عقولهم، وتضليل تفكيرهم السليم، والهدف تحويل الأشخاص إلى أدوات طيعة في يد نظام أو ثقافة مهيمنة، وفرض معتقدات مختلفة دون فتح باب للنقاش، وهذا الأمر يحتاج إلى رؤية خاصة، وقدرة على التأثير على الأفراد والجمهور، ويتنوع استعمال المفهوم حسب اتجاه الشخص ورغباته، أي بمعنى ميوله وغاياته التي يسعى لتحقيقها، وما مدى التأثير الذي يحققه عن طريق تقديم المعلومات وتوجيه الرأي العام.

إن الأفكار التي تفرض بعبوة، وتعتمد إلى استحداث معاني زائفة، وإنتاج وعي مغاير فلا يمكن للأفراد الاعتراض أو رفضها وتكوين وعي مغاير سواء على المستوى الشخصي أو الاجتماعي ليس سوى أفكار مضللة، فتضليل عقول البشر شكل من أشكال التدجين الفكري الذي وصفه (بالو فريير) أداة للقهري فهو يمثل إحدى الأدوات التي يسعى المنفذون عن طريق السيطرة الفكرية إلى تطويع الجماهير لأهدافهم الخاصة التي تتنوع بأشكال مختلفة. (شيلر، 1978، صفحة 5)

يتشكل التدجين الفكري وفق معطيات التضليل عبر منهج يعتمد على التزييف، وقلب الحقائق، والمعطيات والاستنتاجات فيشوش على الفكر السليم للمجتمع فيعمق مستويات الجهل، ويحف الأمية الفكرية، وعدم القدرة على المقاومة الفكر النقدي، فيكون

مجموعة من المتنفذين أصحاب رؤوس الأموال زعماء قبائل مشايخ دين سياسيين ... إلخ يسعى اتجاه هؤلاء إلى التدجين الفكري لعقول المجتمع، وتضليل من حولهم بما يخدم ويتفق مع أفكارهم تحت ذريعة الأمر الطبيعي، بمعنى أن تكون الأحداث والأمور على هذه الشاكلة، ويأتي الإقصاء الاجتماعي عن طريق من يتمرّد على القيم التي فرضت بالقوة، ويتم تصنيفهم على أنهم غير طبيعيين بهدف نبذهم من المجتمع، فالعلاقة مبنية على أساس القوة، وليس الحالة الطبيعية كما يتوهم البعض . (صميّدة، صفحة 315)

يقوم التدجين بإظهار الفكر على غير واقع حقيقته ضمن أساليب، ومناهج مدروسة مخطط لها، وغايته هي تقبل الناس القضايا، والأفكار التي ينكروها ولا يتقبلوها في الماضي أو التخلي عن المبادئ التي يؤمنون بها، والتوقف عن الدعوة لها، فالتدجين هو تقويض وهدم للبناء الإيماني للفرد مما يجعله خاوياً من القيم والمبادئ والثوابت الداخلية، فيعمل على تخريب الحقيقة وطمسها، وإظهار الأمور الزائفة والكاذبة على أنها حقيقة، فتجبر العقول على الأخذ بها بالقناع والخداع أو بالخوف والسلطة . (محمد ي.، 2018، صفحة 162)

يأخذ الإعلام الجانب الأوسع في العصر الحديث لانتشار ظاهرة التدجين الفكري بوصفه أحد المفاهيم الجوهرية الذي يتفاعل في تكوين التداخلات التي تسعى، وسائل الإعلام إلى إبرازها، وبيان مدى تأثيرها على الجمهور، فالتدجين الإعلامي يعد أحد الأنواع والأساليب المتنوعة للسيطرة على عقول الأفراد، فينشأ عبر تنظيم للأفكار، وإدراك مجريات الأحداث وتحديد القضية، أو القصة الخبرية، والعمل على تكوين أنماط للتمثيل، والتضليل، والخداع، أي انتقاء متعمد لبعض الجوانب أو الأحداث، والقضايا التي تخدم جهات مستفيدة، وجعلها أكثر بروزاً إعلامياً، واستعمال أسلوب الخداع وتوهم العقول بأن كل ما يتم طرحه هو الصواب والحقيقة بدون إثارة الشكوك وصولاً للإقناع التام في توصيف المشكلة. (محمد ي.، 2021، صفحة 309 327)

يشير مفهوم التدجين إلى محاولة تغيير أو إعادة تشكيل عقول الناس بشكل جذري عن طريق أساليب متعددة تهدف إلى السيطرة على العقل للفرد، وتغيير أفكاره أو قيمه بشكل جذري، لذا يشترك مفهوم التدجين مع نظرية التأطير (Framing theory) التي تهتم بظروف التأثير والسيطرة على العقول، عن طريق عملية تنظم وتقدم معلومات بطريقة معينة بحيث يتم التركيز على جانب معين من الحدث، أو القضية بينما يتم إغفال جوانب أخرى قد تكون أحداث ثانوية، فالهدف من التأطير هو توجيه الانتباه الفكري للأفراد وإبعادهم عن التفكير بما يتناسب، ذاتهم، والسيطرة على

عقولهم وفق قضية مراد طرحها . وقد أشار إنتمان (Endman) أحد أبرز الباحثين في مجال مفهوم التأطير " أن التأطير هو عملية انتقاء بعض الجوانب المرتبطة بواقع قضية معينة" . وإبرازها للمتلقي وجذب تفكيره وما تحمله من قضايا فكرية ومعاني مهمة تخدم أطراف معينة . (مصري، صفحة 477)

ونرى أن مفهوم التدجين الفكري يرتبط مع نظرية التأطير في التأثير على العقول، فالتأطير غالباً ما يكون أداة إعلامية لتوجيه والتأثير على فكر الأفراد عن طريق استيعاب قضية دون محو الأفكار السابقة ، بينما التدجين الفكري يهدف إلى تقييد وتوجيه الفكر البشري بحيث يصبح مطيعاً محدد القدرة على التفكير .

يتفرع المفهوم العام للتدجين الفكري ويكون استعمالاته وتوجهاته حسب الرؤى الخاصة لكل منظومة فقد ينبع تدجين العقول من داخل النفس الإنسانية بسبب الظروف القاسية التي تجعل الإنسان عرضة لها ، فالتدجين يتنوع حسب توجهات استعماله ،ومن أنواعه التدجين الديني الذي يمارسه علماء سوء باسم الدين المزيف الذي يخدم مصالحهم الشخصية مغطاة بأساليب الدين يعملون على تدجين عقول الناس ،والحد من تفكيرهم وتطويعهم خدمة لاتجاهاتهم ، والنوع الآخر التدجين السلطوي يشير هذا النوع الذي يمارسه الحكام اتجاه شعوبهم بتطبيق الأنظمة الدكتاتورية التي تسلب الناس حرياتهم ضمن إطار الإذلال ، وهناك أساليب أخرى لمفهوم التدجين منها التدجين الأسري عن طريق قساوة التربية الخاطئة الذي يمارسها أولياء الأمور اتجاه أسرهم ،وكذلك التدجين الأمني الذي ينتج بسبب ممارسات الأعمال الإجرامية ضد المجتمع من تهجير ،وقتل ،واغتصاب ، وكذلك التدجين النفسي ينتج بسبب فقدان مقومات الشخصية الإنسانية فقدان الثقة بالنفس واستحراق الشخصية وعقد الحقارة وغيرها من الأمراض النفسية ،وهناك التدجين السياسي ، والتدجين الاقتصادي.... الخ

المبحث الثاني

ثانياً:مظاهر التدجين الفكري في النص المسرحي:

يعد المسرح من المجالات المهمة والأقدر على تصوير أشكال الإخضاع والهيمنة بجميع صنوفها سواء كانت سلطوية ،أو دينية، أو اجتماعية على الأفراد المجتمع ،فالمتبع لتاريخ تكوين المسرح سيلاحظ تمثلات التلاعب بالعقول والتدجين، وهيمنة الفكرية على الأفراد والخوف ،والظلم كانت مادة للكتاب منذ بداية الكتابة المسرحية ،وحتى زمن التطور الرقمي ،والتكنولوجيا ،ووسائل التواصل الاجتماعي الحالية ،هذه

الظواهر لم تخل منها المجتمعات البشرية يوماً ما، وفي النتيجة لم تخل منها النصوص المسرحية بوصفها انعكاس لمسير المجتمعات البشرية في مراحل تحولاتها .

شكلت النصوص المسرحية مساحة واسعة في التاريخ علوم الأدب لما حملته النصوص من أفكار معرفية ، وفلسفية ذات أبعاد توعوية أسهمت بشكل فعال في بناء الأجيال وتوعيتهم في المجتمع ، ويمكننا القول ، إن المسرح يعد واحداً من أهم صنوف الفنون التي تمنح المجتمعات الوعي، والخبرة ، والثقافة عن طريق طرح الأفكار المتنوعة ، ف يمتلك المسرح قوة التأثير كما يعد فناً تطهيرياً تنويرياً لعقول الأفراد يحمل قضايا إنسانية اجتماعية يعكس تناقضات الواقع ، وعلاقة الإنسان في المجتمع ، وقد شكلت النصوص المسرحية لطرح قضايا المجتمع الخطرة عامل إثراء لكثير من الكتاب والمؤلفين مستلهمين أفكارهم من البيئة التي يعيشوها ، وما تحمله من صراعات فكرية طاحنة، فإذا كان الأدب كما يقول (ماشيري) هو فضح مغالطات ، وتلفيات الأيديولوجيا عن طريق تحرره مع الواقع، فإن المسرح بوصفه نشاطاً جماعياً يستخدم لغات عدة، فيلعب دوراً خطراً في زلزلة الأيديولوجيا ، وكشف الواقع وأن لم يشأ وحتى رغم أنفه.(صليحة، 1991، صفحة 23).

عالج المسرح جميع القضايا التي ارتبطت بحرية الفكر ، وتكلم الأفواه ، والتي فرضتها السلطات لإدامة وجودها ، وهيمنتها فهذا التقييد يخلق أفراد مدجنين فكراً ، وتجردهم من حقوقهم ، وتفرض عليهم ثقافة ما أو إيديولوجيا ما ، بواسطة تضليل وتشويش الفكر، بالنتيجة تدجين العقل ، والحد من التفكير المنطقي الناقد، فيتحول الإنسان إلى كائن إيديولوجي مختلف مع سجيته وطباعه الإنسانية .(حمزه، صفحة 11)

يمكننا استكشاف مفهوم التدجين الفكري في نصوص (شكسبير) بشكل عميق حيث تناول في أعماله العديد من القضايا الإنسانية والاجتماعية التي ترتبط بالسلطة والنفوذ ، والصراع بين الحرية والإذعان ، فالمسرحيات تكون حدثاً تسيطر على الفكر الإنساني ، فمسرحية (مكبث) والتي تكون الواقعية يظهر التدجين الفكري عن طريق سيطرة الرغبة والطموح في السلطة على عقل (مكبث) ، حيث يصبح أسيراً لتأثير زوجته وأوهامها يظهر شكسبير كيف يمكن أن يستعمل الخوف والجشع لترويض الإرادة الفردية وتحولها نحو أفعال مدمرة ، ويتجلى التدجين الفكري في مسرحية عطيل من خلال شخصية (ياغو) الذي يزرع الشك ، والغيرة في عقل عطيل ، ويوضح شكسبير كيف يمكن للتلاعب النفسي والخداع أن يقيدا الإنسان ويدفعاه إلى اتخاذ قرارات كارثية .(حمزه، صفحة 32)

بينما يركز (شكسبير) في مسرحية العاصفة على العلاقة بين السلطة، والتحكم حيث يستعمل (بروسبيرو) معرفته السحرية للسيطرة على (كاليبان) وأرواح الجزيرة، وهنا يقدم شكسبير تساؤلات حول استغلال القوة لترويض الآخر وإخضاعه، بينما يبين شكسبير التدجين الفكري في مسرحية (هاملت) ، حيث يظهر صراعاً داخلياً كبيراً بين التفكير الحر والإذعان للعادات والتقاليد ،فالتدجين يظهر هنا عبر الضغوطات الاجتماعية والعائلية التي تحاصر (هاملت) وتؤثر في قراراته، هاملت مثال للعقل الحر يكافح ليظل غير مدجن لكنه في النهاية يخضع للضغوطات .(القصاب، صفحة 10)

يتضح مما سبق في مسرحيات شكسبير تمثالات التدجين الفكري متجذراً في التلاعب ، والخداع ، والسلطة ،وهنا يبرز الكاتب كيف يمكن لهذه العوامل أن تؤدي إلى قمع الإرادة الحرة ،وتشويه العقل الإنساني مما يثير تساؤلات أبدية حول طبيعة الحرية والمسؤوليات، وقد ركز الكاتب على استعمال القوة المختلفة سواء أكانت سياسية ،اجتماعية ، نفسية أو حتى خارقة ،لترويض الفكر البشري وجعله تابعاً مطيعاً.

يشكل مفهوم التدجين الفكري في النص المسرحي صراعات متضادة غالباً ما تظهر صراع بين الحرية الفكرية ،والقيود المفروضة على الأفراد داخل المجتمع ففي مسرحيات الكاتب الملحمي (بريخت) يرتبط مفهوم التغريب بارتباط مفهوم التدجين الفكري ،فالتغريب أسلوب استعمله(بريخت) لمنع الجمهور من الاندماج العاطفي المفرط مع الأحداث المسرحية بهدف دفعهم للتفكير النقدي بدلاً من مجرد التعاطف ، وفي إطار هذا المفهوم يمكن فهم التدجين الفكري على أنه الحالة التي يحاول (بريخت) كسرها حيث يكون الجمهور معتاداً على استهلاك المسرح كترفيه فقط دون تحليل التفكير لهذا استعمل تقنيات مثل كسر الجدار الرابع ونرى ذلك في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) يستخدم (بريخت) أسلوب التغريب لكسر أي محاولة لتدجين فكر الجمهور أي جعله يتقبل الأفكار الجاهزة دون تفكير ونرى كذلك في مسرحية. (رشيد، 1988، صفحة 62)

يتضح مما سبق أن مسرح (بريخت) وعبر أسلوبه في كسر الإيهام المسرحي والتغريب يبين الكاتب محاولة لمحاربة التدجين الفكري عن طريق،تداخل الجمهور لجعله مشاركاً فكرياً في الأحداث بدلاً من أن يكون متلقياً سلبياً ،فأراد(بريخت) أن يجعل المسرح أداة توعية وتغيير اجتماعي ،وليس وسيلة لتخدير الجماهير وإبقائهم في حالة من التدجين فكري.

إن التدجين الفكري في المسرح يحدث عندما يستخدم الكاتب نصوصه لتمرير أفكار جاهزة، سواء سياسية، اجتماعية، أو أيديولوجية، بحيث يوجه الجمهور نحو استنتاج معين دون ترك مساحة للتساؤل أو الشك، فالكاتب (هنريك إبسن) شكلت مسرحيته (بيت الدمية) تمحور الصراع حول تحرر المرأة من القيود الاجتماعية، لكنه في الوقت نفسه يظهر صعوبة الخروج من تلك القيود مما يعكس صراع التدجين والتحرر، فشككت شخصية (نورا) التي تعيش كدمية في بيت زوجها الذي يعاملها كطفلة غير قادرة على اتخاذ قرار بنفسها، وهذا يعكس فكرة تدجين المرأة فكرياً، بحيث تقبل بدورها ككائن تابع لا يملك حق التفكير المستقل، والتحكم بحياتها، فمسرحية بيت الدمية تظهر التدجين كعملية قهر ناعمة حيث يجعل الشخص يقبل بقيوده، ولكن (إبسن) يكسر في النهاية التدجين من خلال تحرر شخصية (نورا) مما يجعل المسرحية دعوة للتوعية لكسر القيود الفكرية والاجتماعية. (القمرى، 1981، صفحة 62).

يرى الباحث أن التدجين الفكري في مسرحية بيت الدمية ليس مجرد قضية شخصية، بل يعكس كيف أن المجتمع يشكله الأفراد وفق معاييرهم مما يجعل يقبلون أدواراً فرضت عليهم دون وعي، فالكاتب (إبسن) لم يكن يهاجم فقط مؤسسة الزواج أو الأسرة، بل كان ينتقد النظام الذي يبرمج الأفراد ليكونوا أدوات لينة الطباع مطيعة داخل المجتمع يفرض عليهم قوالب فكرية محددة.

نشأ المسرح العربي منذ أولى بداياته مقلداً ومحتذياً بالفكر الأوروبي، حيث كانت المعطيات قريبة من قضايا المثالية الأوروبية، وبعد ذلك أدرك الكاتب هذا الشرخ والفجوة فعادوا إلى التراث الواقع الفرد العربي ليعالجوا هموم الإنسان وما تصوره من تأثير القوى، والسلطات المختلفة التي تهدف إلى الهيمنة على الإنسان العربي وتدجينه في أطر معينة، فالنص المسرحي العربي يعكس التوترات بين الحرية والقيود الاجتماعية والسياسية". (صاحب، 2023، صفحة 1081)

شكلت المسرحيات لكتاب عرب لمفاهيم لتدجين الفكري عكس بذلك الصراعات بين الحرية والتقييد، وكذلك الصراع السلطة بين الشخصيات لقد ركز الكاتب (سعد الله ونوس) في مسرحياته على قضايا السلطة والتغير ففي مسرحيته (الاغتصاب)، (والملك هو الملك) تناول فكرة السلطة، وكيفية استعمالها لتدجين الجماهير، وجعلهم يعتقدون أن القمع هو أمر طبيعي أو حتى ضروري أي، جعل الشخص يقبل بوضعه حتى لو كان مغلوباً على أمره عبر الإيهام بوجود خيارات حقيقية بينما الواقع يقول غير ذلك، فقد كشف تسليط الضوء على استمرارية الاستبداد حتى لو تغير الحكام، مما

يعكس واقع الأنظمة العربية .(الفتوح، 2014، صفحة 449) أما نصوص الكاتب (توفيق الحكيم) ففي مسرحيته (السلطان الحائر) طرح الصراع بين القوة والفكر، وكيف يمكن أن يتم تدجين الشعوب عن طريق تقييد خياراتهم ووضعهم بين بدائل وهمية، بينما قدم الكاتب (محمود دياب) في مسرحية (الزوبعة) شكلت نقداً للمؤسسات التي تسهم في خداع الوعي للأفراد وتحويلهم إلى أدوات تخدم النظام الحاكم.

إن المسرح العربي منذ بداياته كان ساحة للصراع الفكري ومرآة تعكس طبيعة التدجين الفكري الذي تتعرض له الشعوب سواء عبر الرمزية، السخرية، أو المباشرة، كان المسرحيون العرب يحاولون دائماً كسر حاجز الصمت، ودفع الجمهور للتفكير بدلاً من البقاء مجرد متلقٍ سلبي.

شكل مفهوم التدجين الفكري موضوع استلهم للكاتب المسرحي العراقي، فكانت الأحداث التي امتزجت بشكل مباشر لهماوم الشارع العراقي التي تمخضت عن تحولات فرضتها الثورات، والحروب، وقساوة الحياة وهيمنة السلطات، فقد أصبح المسرح أكثر تعبيراً عما يدور داخل المجتمع من تقيد للحريات، وفرض القيود فعدة تجارب الكتاب المسرحيين نقطة تحول، عن طريق تجارب الكاتب (يوسف العاني) في مسرحية (راس الشليلة) 1951 قدم نقداً لاذعاً للواقع السياسي والاجتماعي، سلط الضوء على قضايا الفساد والتضليل الفكري، كما تناول (قاسم محمد) في مسرحيته (كان ياما كان) 1976 موضوعات تتعلق بالتراث الشعبي، مستخدماً الحكايات والأمثال الشعبية لتسليط الضوء على قضايا اجتماعية، وسياسية مما عكس التحولات الفكرية في المجتمع العراقي، أما الكاتب (فلاح شاكر) فقد عالج في مسرحيته (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) 1995_1998 عكست تأثيرات الحصار المفروض على العراق مسلطاً الضوء على معاناة الشعب، والتضليل الإعلامي والفكري.(حمزه، صفحة 32)

لقد شهدت مسرحيات عراقية معاصرة تناولت مواضيع التدجين الفكري والتضليل سواء بشكل مباشر أو عبر الرموز والإشارات، فبعد عام 2003 شكلت أعمال طرحت مخاطر القمع، والتلاعب بالعقول، والخداع الفكري على صعيد السياسي أو الديني أو الاجتماعي، شكل نص مسرحية (نادي للضحك) للكاتب المسرحي العراقي (عمار نعمة جابر) زوايا مغايرة بالطرح الدرامي حيث تستكشف تأثير الخوف كأداة للتلاعب بالعقول، وتدجين المجتمع مسيطرة الضوء على كيفية استعمال الضحك كوسيلة للسيطرة، فنبين سردية الحوار تمثل واقعاً كوميدياً ساخراً، ووسيلة للهروب من

المعاناة، وفي الوقت نفسه يصبح أداة للسيطرة على العقول ، وهذا ما يعرف بالقمع المغلف بالسعادة ، ويتضح هذا على لسان إحدى الشخصيات " لا تتعلم تغير المفاهيم والرؤى بهذه السرعة دع هذه الأشياء راسخة في نفسك ... نعم اه إن الرب يدخل أصحاب الخطأ والخطيئة جهنم ... هل هو أيمان راسخ لديك؟ ... هل أنت متأكد أنه مفهوم راسخ لديك...الخ" (جابر، صفحة 8) وهنا يستلهم الكاتب تدجين العقول نحوه مغالطات لمفاهيم راسخة اتجاه الدين والمعتقدات. وتشكل نصوص الكاتب العراقي (علي عبد النبي الزبيدي) موضوعاتها من تداعيات الواقع البيئي الذي يعيشه جعله ساخرأ وغاضبأ معريأ، ما يدور حوله من تداعيات للحروب اجتماعياً ونفسياً، فقد نظر للمسرح بوصفه أداة لتعرية الأحداث ، وما تعيشه الشخصية معبرة عن هموم الفرد العراقي ، وما تتعرض له من هجمات فكرية أو تقيد للحريات ، وفرض القيود من قبل السلطات المتنفذة ، ففي مسرحية (لقاء رومانسي) يركز على قضايا الوعي ، والتضليل، والتدجين الفكري ، يستخدم في نصوصه السخرية والرمزية لكشف آليات التلاعب بالفكر ، وكذلك تسلط الضوء على كيفية استغلال السلطة والإعلام والأيدولوجيات لتوجيه فكر المجتمع ، مما يخلق وعياً زائفاً يمنع الناس من رؤية الحقائق كما هي . (الطنطاوي، 2022، صفحة 1706)

يتضح مما سبق أن النصوص المسرحية للكاتب العراقيين مرت بتحولات كبيرة عبر طرح لمختلف صراعات الواقع الحياة ، وما حملتها تلك الظروف من انعكاسات على رؤى الكاتب خلال عرضهم الصراعات بين الحريات الفكرية ، والقيود ، فطرح موضوع التدجين الفكرية داخل النص المسرحي، محاولة لتوعية المجتمع يعكس فهماً عميقاً لطبيعة كيف يمكن خداع العقول ، والتلاعب فيها مما يؤدي إلى نتائج مأساوية داخل المجتمعات .

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. يعد مفهوم التدجين الفكري منهجاً يرتبط بالتحكم في الأفكار وتوجيهها، حيث يفقد الأفراد حريتهم النقدية وقدرتهم على التفكير المستقل.
2. التدجين في النص المسرحي يمكن أن يكون مفهوماً غنياً ومتعدد الأوجه ويعتمد على كيفية استعماله في السياق الدرامي سواء لتوعية الجمهور أو تضليلهم فكرياً.
3. يشكل مفهوم التدجين الفكري جزءاً من الصراع الدرامي في النصوص المسرحية حيث يستعرض كيف للقوى المختلفة التأثير على العقل الجمعي.

4. يشير مفهوم التدجين إلى عمليات متعددة مثل الترويض، ، أو تحول الأشخاص من حالة برية حرة، إلى حالة أكثر خضوعاً أو انضباطاً للأوامر.
5. يستعمل الكاتب المسرحي موضوع التدجين الفكري لطرح قضايا القمع والسيطرة الأيدولوجية التي تفرض على الأفراد .
6. يكون التدجين الفكري في النصوص المسرحية مرتبط بالعلاقات الإنسانية، والسلطة ، والثقافة ، وكذلك الصراع بين الحريات والخنوع .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث على مسرحيات احتوت مفاهيم للتدجين داخل بنى النص كتبت خلال فترة زمنية في العراق ، وعرضت في العراق .

ت	اسم المسرحية	المؤلف	التاريخ
1	نادي للضحك	عمار نعمه جابر	2010
2	لقاء رومانسي	علي عبد النبي الزيدي	2012
3	تذكر أيها الجسد	محمد مؤيد	2013
4	أنا والعذاب وهواك	عواطف نعيم	2014

ثانياً : عينة البحث : لقاء رومانسي: تأليف علي عبد النبي الزيدي (2012)

لجا الباحث إلى طريقة القصدية في اختيار عينة البحث للموضوعات الآتية:

1. تغطية النصوص الزمانية للبحث بشكل يساعد الذي يحقق أهداف الدراسة المتوخاة ، ويساعد على تعميم النتائج .

ثالثاً : أداة البحث : اعتمد الباحث على ما تم الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات .

رابعاً: منهج البحث : اتبع الباحث المنهج الوصفي للتوصل إلى هدف البحث ، وهذا يناسب ما يرمي إليه البحث ، واعتمد الباحث في تحليل عينة بحثه على طريقة التحليل الوصفي .

خامساً: تحليل نموذج العينة :

نموذج رقم (1)

عنوان النص المسرحي (لقاء رومانسي) اسم المؤلف: علي عبد النبي الزيدي

تاريخ النشر 2012م

أولاً: قصة النص المسرحي :

تدور المسرحية حول شخصيتين رئيسيتين يلتقيان في مكان شاعري ،ولكن سرعان ما يتحول الحديث بينهما إلى مواجهة فكرية تكشف تأثير الأنظمة الاجتماعية ،والإعلامية على عقول الأفراد تشكل شخصية (حمد) الفكر المدجن المنحرف ، بالإضافة إلى شخصية (وردة) المتمثلة بصفات الأنثوية النابضة بالحب ،والحنان ،والطيب ،ومشاعرها المحبة والصادقة اتجاه (حمد) الذي نكل به عن طريق تدجين عقلة وتطويعه من قبل الفكر المنحرف (داعش) ،فتحول من شاب عاشق محب للحياة ،إلى شخص مدجن فكرياً لأهداف منحرفة تعشق القتل والدم ،الذي طغى على سلوكه النفسي والجسدي والعقلي عبر تدجين حريته الفكرية ،وتقيدها عن طريق تبني الأفكار المظلة التكفيرية المتمثلة ،بالانحراف الديني ،فبدأ بالقتل والذبح بدم بارد ،فأراد أن يصبح ويتوج أميراً(داعشياً) ،فقتل تسعة أشخاص ،والعاشرة هي حبيبته (وردة) التي تحاول إنقاذ (حمد) عن سلوكه المدجن التكفيري مراراً،وتكراراً لكن بدون جدوى، فالانحراف سار بعقله المدجن، وطغى سلوكه المحب للقتل ،والموت واتخذ قراره بأن يقتل حبيبته (وردة).

ثانياً: مستويات النص :

أ- المستوى الظاهري السياق :

يكون المستوى الظاهري لسياق النص لمسرحية (لقاء رومانسي) أبعاداً لمظاهر التدجين الفكري ذات دلالات مهمة لقضية خطيرة تبني أفكاراً منحرفة دينية متعصباً داعماً للقتل والكرهية، فعن طريق السياق العام الظاهري للنص يحدد ظاهرة غسل العقول وتدجينه الطرح الرسائل والمضامين في النص ، إذ يعتمد المؤلف على مفهوم التدجين الفكري للانحرافات الدينية المزيفة في سياقات الحوار النص ، فيمكن

عن طريقها تمكين المتلقي من الفهم الموسع لعملية تطويع الفكر ،وتدجينه،ويكون هذا عن طريق التوجيه الذي يوفر إطار العمل إطاراً إرشادياً توعوياً، ويمكن أن يساعد الأفراد في التركيز على مخاطر هكذا انحرافات ، كما يوضح ما معنى التدجين التي تعارض التفكير السليم ،وتقيد الحريات ،والتعصب المنحرف لسلوكيات دينية غير حقيقية داخل بنية النص .

ب- المستوى الداخلي للسياق:

تضمنت المسرحية عن طريق البنية الدرامية للنص عناصر عدة منها :

1- الفكرة : شكلت مسرحية (لقاء رومانسي) أحداثاً تناقش أفكار التدجين الفكري تدور حول شخصيتين ثنائية ضدية بين (حمد) الذي ينحرف فكره ،ويختلف عن طباعه الإنسانية ليتحول من شخص عاشق للحياة ،إلى إنسان مدجن فكرياً قاتل للحياة متعصب عن طريق ما حدث،وما أنتج عنها تضليل وخداع لمنظمات فكرية لها تأثير على عقول الأفراد ، فتروى الأحداث على لسان الشخصيات ،فيتصاعد الحوار تدريجياً ليكشف كيف يتم تدجين العقول عبر وسائل الإعلام ،والمؤسسات التعليمية ،والعادات الاجتماعية ،مما يجعل الأفراد يعتقدون أنهم يفكرون بحرية بينما في الواقع محكومون بإطارات فكرية جاهزة.

2- الشخصية :

• حمد : تتمثل الشخصية لفعلاها الدرامي نتيجة أبعادها المتمثلة في الضحية للتدجين الفكري،حيث تم تربيته في بيئة تخالف المؤلف أو تعرض للإعلام المستمر الذي يجعله يتبنى أفكاراً معينة ورؤى مبهمة فرضت نمطاً سلوكياً متشجناً لمبادئ وقوانين منحرفة .

• وردة :كونت شخصية (وردة) الجانب الثاني الذي يمثل الضدية بصفاتها الأنثوية النابضة بالحب العارفة لزيف الفكري التي تمثل تنامي الأحداث التي ينتهي فيها المطاف بالقتل الوحشي على يد حبيبها المدجن بفكر غاشم تفكيري متعصب بغطاء الدين المزيف .

3- الصراع :

تكون مسرحية (لقاء رومانسي) تصويراً للصراع بين لقاء شخصيتين متضادتين بالأفكار ،والأهداف تعيشان صراعاً نفسياً ،وفكرياً ،والتي تتصاعد ،وتتنامي حول شخصية (وردة) التي تساعد على نمو الصراع الرئيسي ،والذي يؤدي إلى نهاية

الحتمية لا غيرها أنهاها الكاتب (علي عبد النبي الزيدي) بقتل شخصية (وردة) لنفسها وانفصالها عن العالم والحياة المادية الدنيوية العالم الوحشي هو عالم (حمد) والذي لا يتفق مع عالم (وردة).

4- الحدث: كون الحدث في مسرحية تضاد لشخصيتين عرف بإلقاء، شكل صورة عن طريق التركيب المتداخل للصراع المعروف الموت والحياة، فتكوين صورة الحدث لفكر المتطرف لشخصية (حمد) المتعصب للزيف الديني يستبيح القتل بدم بارد، وبين شخصية (وردة) المعارضة لأفعاله المتهورة، فنشأ تصويره للبعد الدلالي لمعاني الظلم والجور، والقسوة على ما يتم نشره وبثه في عقول الشباب من تدجين فكري في المجتمع، بوصفها حدثاً في النص المسرحي، كما شكل صورة درامية تتمثل بقتل في النهاية وردة لنفسها دلالة على معنى حجم المخاطر التي تبثها هذه المجاميع التكفيرية الإرهابية ومدى تأثيرها على تدجين عقول الشباب، وكشف زيف التلاعب في العلاقات والعواطف البشرية وتضليلها عن الحقيقة.

ثالثاً: تمثيلات التدجين في النص المسرحي :

شكل النص المسرحي (لقاء رومانسي) جملة من التمثيلات لتدجين العقول عن طريق الصراع بين الشخصيات التي تتمحور حول الإنسان، وعزلته والعلاقات المشوهة للفكر التكفيري، والصدام بين الواقع والعبثية وتفاعلاتهم مع مفاهيم السلطة والسيطرة، المسرحية تظهر كيف أن الشخصيات تتأثر بالعوامل الاجتماعية والسياسية، وتتصرف وفقاً للمعايير التي تفرضها مجتمعاتهم، تبين تمثيلات التدجين في نص المسرحي عن طريق كشف عملية الترويض، وتحويل الأفراد إلى كائنات قابلة للانقياد.

ويمكن تحديد جوانب حوار الشخصيات في نص مسرحية (لقاء رومانسي) التي تصور عملية لقمع الفكري من قبل جهات مزيفة تكفيرية تصور شخصية (حمد) يعاني من صراع داخلي بين التمرد، والخضوع والتصديق بالأفكار التي دجن بها من قبل الفكر الإرهابي عبر دين مزيف غير حقيقي.

ففي الحوار على لسان شخصية (حمد): "الحياة تافهة لا شيء فيها يدعو للبقاء. أن تعاقب في الدنيا قبل الآخرة. الإيمان أن تغتسل في الدنيا وتدخل إلى قبرك مسرعاً. الكمال أن تمسي سكيناً أبيض اللون لكل الرقاب الجميلة."

مر (حمد) بمراحل التدجين الفكري عبر تغيير السلوك بتغيير المفاهيم الطبيعية، وجعلها أكثر تزيفاً عبر التضليل، والخداع، وهنا ولدى شخصية مدجنة يتم توجيهها حسب فكر المنظمة الإرهابية (داعش) وإيهام المقابل بما يفعل هو الصواب عبر مسح كل معتقدات سابقة، وتدجينه على معتقدات ورؤى التحريم والتعصب، والتكفير كل من يخالف هذه المعتقدات، فتحول كل آمال الخير في الفكر إلى شر، وكل جمال إلى قبح، والسوي إلى شاذ، فأصبح مشوشاً متعصباً لما يقوم به باعتقاده أنه الصواب، فافتقر للمنطق والحوار وانعدمت لديه الرؤية .

حمد : " (يجر شعر وردة ويجلسها على الأرض) شعرك أداة لإغواء العالم ، أنت نعم أنت أمام محكمتي بحكم الخائنة الزانية (يصرخ عليها) زانية زانية .. أعود بالله من شر نفسك ... وفي هذه اللحظة أراك على حقيقتك وجهك عبارة عن جحيم الذي يصلى فيه البشر .. سوف أضع حجاباً يغطي هذا وجهك المنكر حتى تغادرين الحياة بشعر طاهر " .

يبين الحوار تمثلات التدجين على شخصية (حمد) عبر مواقفه الإكراه ، العنف الجسدي والرمزي فإنه يعمل الصواب لتطبيق معتقدات حقيقية تم إقناعه بها وتدجين فكره ، تطرح شخصية (حمد) لتحقيق أهداف دينية زائفة ويمارس سلطته الذكورية بتطبيق الشرع تحت غطاء الله أكبر ، من جهة أخرى قصد الكاتب (الزيدي) فضح عملية التدجين الفكري وعرى الزيف المغطى بالدين ،لقد وظف الانحراف السلوك لدى الأفراد المدجنين بالفكر الإرهابي ،فقطع الرؤوس تحت غطاء الدين بدون شعور ،فحمد قتل تسع أشخاص وهو مبتسم نتيجة اليأس، والفشل ،والاستسلام ،وعدم مقاومة الأفكار المظلة ينتهي به تحت رحمة هجمات فكرية منحرفة .

حمد : " كيف له ان يستوعب ؟ كيف ؟ انظري إلى هذه الثياب .. هذا تسريحة شعره لم تعجبني فذبحته ، هذا الرجل العجوز قال كلمة واحدة ضدي ، فذبحته ، وهذا الثوب لطفل صغير ، لا أريده أن يكبر فيخالفني الرأي فذبحته ، كلهم ذبحوا لأنهم يتنفسون الأوكسجين الذي أتنفسه ، أنت مرتدة ... لا مكان للأحلام هنا"

.....

التغيرات الفكرية لحمد نتيجة التدجين للأفكار المضللة للفكر الإرهابي القائم على التحريف واستغلال الجهل يعتمدون على أساليب لتطويع الفكر عبر التلاعب بالنصوص والأحاديث الدينية ، كذلك شخصية (حمد) دائمة الاختلاف والتنافر مع شخصية (وردة) حيث ساقه سلوكه المتطرف التكفيري إلى الاغتصاب

مستعيناً بالأقوال، والأحاديث التي خدع بها ودجن عقله بعيدة عن الصدق ، وبدون مستند ولا مرجع ليستغلها حمد المدجن لدعم وحشيته الجسدية والجنسية .

حمد : (يردد) "زوجتك نفسي أيها المرأة بلا غائب ، ولا حاضر وليس عليك أن تقولتي قبلت الزواج منك فانا لي الحق بالزواج ممن أشاء وكما تهوى نفسي .

وردة : اه اغتصاب تعني فلتغتصب كما تشاء

حمد : أنا أميركم وطاعتي واجب عليكم "

اتخذ (حمد) ثوب له لا يتعرف بالإنسانية ولا وجود لها في حياته ما تم تلقينه وتدجينه يؤمن به حتى لو كانت حبيبته (وردة)، فكل تفكيره تم الاستحواذ عليه ينصب على تطبيق أوامرهم حول الجهاد والتكفير والجنة يحق له أن يجتهد ويفتي من نفسه في سبيل تضليل (وردة) وتكفيرها واستباحة دمها ، وهنا يبين تمثلات عمليات التدجين والتضليل الفكري الذي ساق حمد إلى التطرف الجسدي لوضع قوانينه ودستوره الخاص الذي يعمل على تحقير الجسد وتشويهه .

"حمد : رحيلك من الكبائر بحسب قانوني .. لقد حكمت عليكِ بثمانين جلدة

وردة : بحسب قانونك .. ألم تكن تردد وخلقناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا

حمد : عرفت متأخراً أن لا أحد يستحق أن نتعرف عليه .. نعم لا أحد "

إن انحراف (حمد) بتنوعه الديني والجسدي ، والفكري أصبح بهويته المفككة والمسرطنة بالأفكار المسمومة وتفعيل عنصر الضبابية في العقل ، الأمر التي تم تدجين فيه الفكر لشخصية (حمد) هو تفعيل عملية الاستعباد الفكري ، والتوجه الأعمى ، فتحول إلى فكر سوداوي تم إزاحه هويته ، وعلاقاته وانتمائه ، فالتدجين قتل للفكر المعتدل وإغراقه بفكر جديد ممسوخ بصيغة السلوك الدموي والوحشية ، لذلك انتفضت (وردة) وحاولت إعادة (حمد) إلى سلوكه قبل أن لا يدجن السلوك الإنساني الذي افتقده .

"وردة : عد إلى حمد الذي أعرفه.

حمد : لا أعرف أحد بهذا الاسم نسيته .

وردة : (تصرخ به) .. كن إنساناً للحظة واحدة .

حمد: (يحاول قتلها) سأفعلها الآن بقلب من خشب .

وردة : أنت مصنوع من خشب "

تجسد الانحراف الفكري المدجن لشخصية (حمد) عبر سلوكه القاهر الكاره لحبيبته (وردة) وهي واحدة من ضحاياه (حمد) بتعصب فكره، وجمود مشاعره الذي أنتج عبر مجموعة تدجينه من قبل المنظمات التكفيرية مستغلين العوامل النفسية وتحويلهم إلى أدوات لتنفيذ أجدادتهم الخاصة بالقتل والتكفير لكل من يعارضهم فهو مرتد.

وردة: "من يعيدك كما كنت ... صورة مشوهة بقايا حكاية .. أنت نار من صنع يديك "

وردة: ومن أراه الآن إمامي نهر دم على شكل رجل "

حمد: "لا أسمع شيئاً وضعت حجراً في أذني وقفصاً صدرياً اخر على صدري "

وظف المدجن فكراً (حمد) بمفاهيم المذنب ،والمقدس فلقد مسح الإنسان ونفي وجوده وحوله إلى حيوان استناداً إلى الأفكار التي دجن بها لكل رافض لمعتقداتهم فهو أقل من منزلة الحيوان يؤكد على أن (وردة) ليس سوى بقرة كما في الحوارات :

حمد: "أنت لست سوى بقرة في عيني بقرة بقرة"

حمد: "ها قد انتهت مراسيم غسلك أيتها البقرة ، وأصبحت جاهزة لطقوس الذبح "

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج :

1. شكل مفهوم التدجين عن طريق تمثيلاته في نص المسرحي ،إلى تكوين تقنية مهمة للمؤلف لتقريب القارئ للحدث وفق زوايا فكرية يختارها الكاتب ،ومحاولة إبرازها بشكل رئيسي توعي الجمهور وتكشف حجم المخاطر للتنظيمات التكفيرية ، وكما في نماذج العينة المختارة .

2. شمل مفهوم التدجين في العينة المختارة نص (لقاء رومانسي) تمثلاته عبر أحداث رئيسة تمثلت ،بالتركيز على شخصيتي الصراع مكونة أطراف الأحداث هي (حمد ، وردة) وبهذا سلطت الضوء ضمن مفهوم التدجين الفكري بما حملته هذه الشخصيات من أبعاد لقوة الخير والشر، وتضاديات بين الحياة ،والأمل ،والقتل والموت ،وهنا أعطى النص المختار تسليط الضوء على أخطر المواجهات التنظيمية التفكيرية ،ومعرفة كيفية يتم التدجين الفكري للشباب وتضليلهم وإبعادهم عن الحقيقة .

3. كون مفهوم التدجين في بنية النص كما في نص مسرحية (لقاء رومانسي) الإيمان المنحرف بفكرة أو قضية بغطاء الدين المزيف لتحقيق غايتهم عبر برمجت الأفراد على تقبل الأفكار دون تحميص .

4. اعتمد الكاتب على حوارات تحمل أبعاداً فلسفية ونفسية تعكس كيف تتشكل قناعات الأفراد وفقاً لما يتعرضون له من تأثيرات خارجية كما في النص المختار .

5. التناقض بين الرومانسية والواقع القاسي للعنوان يحمل الرومانسية، لكنها ليست رومانسية تقليدية ،بل تحمل بعداً وجودياً يعكس التناقض بين الحب كحالة إنسانية والواقع الذي يفرض قيوداً فكرية وسلوكية .

الاستنتاجات:

1. يعدُّ مفهوم التدجين في النص المسرحي أسلوباً فنياً يساعد الكتاب، لاكتشاف مواضيع مثل السلطة ،الهوية ، الحرية ، القيود، العلاقات الإنسانية مما يضيف عمقاً وثراءً للعمل الفني .
2. تسهم معرفة التدجين الفكري الحذر من الخطورة تقيد حدود الحريات ودعوة إلى التفكير النقدي والتمرد على القوالب الفكرية الجاهزة .
3. طرح مفهوم التدجين الفكري في النصوص المسرحية، توضيح ما يريد الكاتب إيصاله للمتلقى، لانتقاد الأنظمة القمعية التي تفرض السيطرة على الفكر ،وكذلك التحذير من مخاطر الطاعة العمياء وقمع الإبداع لمخاطر التدجين الفكري المختلفة على صعيد الدين السياسية والثقافة .

المصادر والمراجع

1. ابن منظور. (بلا تاريخ). لسان العرب ، (المجلد ج 13). (تحقيق ، عبد الله علي كبير، المترجمون) القاهرة: دار المعارف.
2. عمار نعمه جابر. (2010). مسرحية نادي للضحك. العراق:
8D%3B%8D%85%9https://ammarnemajaber.com/%D
-9A%8A%D8%9AD%D%8D%1B%
A-8%9AF%D%8D%7A%8D%86%9%D
/83%9AD%D%8D%6B%8D%84%9D%84%9%D
3. لويس فارجاس. (1990). المشهد الى فن المسرح. القاهرة: مهرجان القراءة .
4. مارتن اسلن. (2009). دراما اللامعقول (المجلد ط2). الكويت: المجلس الوطني الثقافي والفنون والادب.
5. محمد على التهانوي. (2001). كشف اصطلاحات الفنون (المجلد ج2). (رفيق العجم، المحرر)
6. مصدر سابق فيصل التميمي. (بلا تاريخ). تدجين الشعوب .
7. مصطفى ابراهيم. (1989). المعجم الوسيط. سطنبول: دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر.
8. نهاد صليحة. (1991). الحرية والمسرح. مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
9. ينظر : جبور عبد النور. (1982). المعجم الادبي. بيروت: دار الكتاب اللبناني .
10. ينظر : جوزيف انطون متري. (بلا تاريخ). دور قنوات التلفزيون الحكومية والخاصة في تشكيل معارف الشباب واتجاهاته نحو قضايا الامن القومي المصري. القاهرة: كلية الاعلام دراسة منشورة.
11. ينظر : خالد محمد حمدي صميده. (بلا تاريخ). التضليل الفكري. مصر: اصول الدين والدعوة بالمنوفية جامعة الازهر.

12. ينظر : شرين جلال محمد أحمد الطنطاوي. (2022). ملامح الديستوبيا وتمظهراتها في المسرح العراقي نصوص المدينة الفاسدة علي عبد نبي الزبيدي /نموذجاً. المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية.
13. ينظر : عدة محمد. (2021). التلفزيونية, اليات التأطير الاعلامي في التقارير الاخبارية. الجزائر: جسر المعرفة المجلد 07 عدد 03.
14. ينظر : عدنان رشيد. (1988). مسرح برشت. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر .
15. ينظر : عقيل زغير عبيس حمزه. (بلا تاريخ). التحولات الفكرية في النص المسرحي العراقي. بابل: رسالة ماجستير منشورة .
16. ينظر : فيصل التميمي. (1437). ظاهرة تدجين الشعوب (المجلد 1). كربلاء المقدسة : اصدارات جامعة الصدر الدينية فرع كربلاء المقدسة .
17. ينظر : ماري الياس حنان مصدر سابق القصاب. (بلا تاريخ). المعجم المسرحي .
18. ينظر : مأمون الحموي. (2001). المنجد في اللغة العربية المعاصرة (المجلد 2ط). بيروت: دار المشرق بيروت.
19. ينظر : محمد نجاد. (2002). كيف يمكن فهم عملية التأطير لغوياً، وسوسيولساني، وإعلامياً (الإصدار الاول). المركز الديمقراطي العربي دراسة منشورة=75529https://democraticac.de/?p=
20. ينظر : مرفت الطرابيشي وعبد العزيز السيد. (2003). نظريات الاتصال. مصر: دار النهضة العربية.
21. ينظر : مكارم القمري. (1981). الرواية الروسية في القرن التاسع عشر. الكويت: سلسلة عالم المعرفة بالمجلس الوطني للثقافة.
22. ينظر :اسماء عبد المنعم ابو الفتوح. (2014). صورة السلطة في مسرح سعد الله ونوس مسرحية الملك هو الملك نموذجاً. مصر: المجلة العلمية لكلية التربية النوعية العدد الثاني.

23. ينظر: علي عدي صاحب. (2023). الاستدعاء في النص المسرحي العراقي. بابل: مجلة نابو للبحوث والدراسات المجلد الثالث والثلاثون العدد الثالث والاربعون.
24. ينظر: خالد محمد حمدي صميذة محمد. (2018). التضييل الفكري في العصر الحديث وسبل مواجهته في ضوء القرآن والسنة. السعودية: مجلة جامعة القدس المفتوحة للابحاث والدراسات العدد الثالث والاربعون 2.
25. ينظر: هربت أ شيللر. (1978). المتلاعبون بالعقول. (عبد السلام رضوان، المترجمون) عالم المعرفة .

الصورة الشعرية للخطاب الإشهاري في نصوص فلاح شاكّر المسرحية

The poetic image of advertising discourse in Falah Shaker's theatrical texts

م.م. رواء محسن سلطان العتّابي / المديرية العامة لتربية واسط

Rawaa Mohsen Sultan Al-Atabi / General Directorate of
Education in Wasit

rowaar58@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الصورة، الشعرية، الخطاب، الإشهار، فلاح شاكّر.

ملخص البحث

تمتد جذور الموضوع إلى العمق الأول للنص المسرحي في الفترة الأولى لظهور الفن المسرحي ، والتي تأثرت بالقيم الاجتماعية والحضارية عن طريق التاريخ ، وضم البحث أربعة فصول، الفصل الأول قد ضم مشكلة البحث حول التساؤل (ما هي اشتغالات الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري في النص المسرحي؟)، وجاء هدف البحث (التعرف على أبعاد الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري في النص المسرحي ، كشف الأثر الاشهاري بالخطاب المسرحي على وفق الآليات التي يتم انتاجها في النص المسرحي). وأما حدود الدراسة (1987-2000) ، لمدينة بغداد ، لنصوص الكاتب المسرحي العراقي (فلاح شاكّر) ، وأما الفصل الثاني الذي أحتوى على مبحثين: الأول تطرقت الباحثة عن الخطاب الاشهارية في التأصيل مفاهيميا ، وكذلك الصورة الشعرية والصورة الدرامية الاشهارية في النص الدرامي ، أما المبحث الثاني عرضت الباحثة موضوع الصورة الشعرية للإشهاري في النص المسرحي، أما الفصل الثالث الذي أحتوى على إجراءات البحث ومجتمع البحث للسنوات التي امتدت (1987-2000) لنصوص الكاتب (فلاح شاكّر) وختم البحث بعدد من النتائج والاستنتاجات في الفصل الرابع.

Keywords: Image, Poetics, Discourse, Advertising, Falah Shaker.

Abstract

The roots of this topic extend deep into the early theatrical text, dating back to the emergence of theatrical art, which was influenced by social and cultural values throughout history. The research includes four chapters. The first chapter addresses the research problem, which revolves around the question: "What is the poetic image of advertising discourse in a theatrical text?" The research objective was to identify the dimensions of the poetic image of advertising discourse in a theatrical text, and to uncover the advertising effect of theatrical discourse according to the mechanisms produced within the theatrical text. The study limits (1987-2000), for the city of Baghdad, for the texts of the Iraqi playwright (Falah Shaker), and the second chapter which contained two sections: the first, the researcher addressed the advertising discourse in conceptual rooting, as well as the poetic image and the dramatic advertising image in the dramatic text, as for the second section, the researcher presented the subject of the poetic image of advertising in the theatrical text, as for the third chapter which contained the research procedures and the research community for the years that extended (1987-2000) for the texts of the writer (Falah Shaker), and the research concluded with a number of results and conclusions in the fourth chapter.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث.

تشكل ظاهرة الإشهارية فناً تواصلياً قديماً قد استخدمه الإنسان منذ الزمن القديم ، فالإشهار كوسيلة إخبارية تواصلية داخل المجتمع تغلغل ذلك المفهوم في التفاصيل

الإنسانية كافة حتى أصبح المحرك الأساسي في التواصل الثقافي بين الشعوب ، وقد اعتمدت المدونة الأدبية على العنصر الاشعاري لكي يجعل من المدونة الأدبية مصوغات إعلامية تخاطب الآخر بصيغ أدبية ، فكان المنتج الإبداعي الأدبي ومنه الفن المسرحي قد اعتمد على الخطاب الاشعاري من خلال النص المسرحي كونه جنساً أدبياً قديماً ، فالمنتج اللغوي للنص المسرحي واحد من العناصر التي تقدم للوعي الإنساني خطاباً إشعاريًا، ويتشكل (الإشعار) من خلال اللغة المسرحية بوصفه فعلاً علائقيًا ترتسم عن طريقه وسائل التواصل مع الوجود على اختلاف وسائلها وقنواتها التعبيرية ، ومع اتساع مفهوم اللغة وتجاوزها الوظيفة اليومية نحو غايات جديدة في فهم أكثر شمولية يتم توظيفه داخل فعل الممارسة الذهنية والتعبيرية للفرد، على نحو يفتش فيه عن مكونات الأداة اللغوية وفعلها المتوالد ضمن مجريات العملية الإبداعية (المسرحية) التي تعتمد في فعاليتها التواصلية على انصواءها ضمن نظم تركيبية تسعى إلى كشف وقائع شتى من الجماليات التي تتعلق بحياتنا ، وتتشكل أو تتمفصل في أحيان أخرى على وفق منطلقات التركيب الذي ينعكس في أشكال النص الأدبي ، أو في جماليات الخطاب ضمن أشكال الإشعار التي تعالج بمجملها وتدرس عمليات التشكل اللغوي في النص المسرحي ، فإن الخطاب الاشعاري في النص المسرحي يعتمد على اللغة التي تكون ظاهرة مركبة يتجلى ذلك فيها ، وتنطوي عليه من خصائصها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والتداولية، فضلاً عن أبعادها الفلسفية والنفسية والاجتماعية المتصلة في جوهرها الإنساني – الاجتماعي ذاته.

فقد تعددت زوايا الصورة الشعرية للخطاب الاشعاري المسرحي على مستوى النص ، فقد اتجه الخطاب الاشعاري المسرحي نحو الانفتاح التواصلية مع مجمل التراكمات والمرجعيات الثقافية وهي تتعلق مع الفعل الجمالي للمسرح مؤكدة تمفصل النظام المسرحي بمختلف تراكيبه مع الوقائع الجمالية في تطور الوعي الإنساني عن طريق مغادرته المراكز المألوفة والتقليدية، بالشكل الذي يتحقق فيه نظام من الخطابات المتتالية والمتراتبة على وفق فرضيات واشتراطات عديدة تتعلق بالتشكل التركيبي للصورة الشعرية الاشعارية ، ومن هذا فقد برزت مشكلة البحث بوصفه تقصياً إجرائياً عن الصورة الشعرية للخطاب الاشعاري المسرحي وتحليل نموذج مختار لنص مسرحي: وقد حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي (ما هي اشتغالات الصورة الشعرية للخطاب الاشعاري في النص المسرحي ؟)

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه.

تنطلق أهمية البحث من :

- وضع الأسس تحليل الخطاب الإبداعي عن طريق دراسة الاشتغال الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري في المسرحي.
 - يفيد البحث الدارسين والمشتغلين في مجال النقد والتأليف والإخراج المسرحي بما يؤهلهم إلى الإفادة من آليات اشتغال الخطاب الاشهاري في النص المسرحي .
- ثالثاً: أهداف البحث.**

يهدف البحث إلى:

- التعرف على أبعاد الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري في النص المسرحي .
 - كشف الأثر الاشهاري بالخطاب المسرحي على وفق الآليات التي يتم انتاجها في النص المسرحي.
- رابعاً : حدود البحث.**

- الحدود الزمانية: (1987-2000)
 - الحدود المكانية: جمهورية العراق / بغداد
 - الحدود الموضوعية: تتمثل الحدود الموضوعية للبحث بدراسة تحليل الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري للنصوص المسرحية للكاتب (فلاح شاكر) على وفق الأثر الذي ينتجه ذلك الخطاب من النواحي الفكرية و الاجتماعية والسياسية .
- خامساً: تحديد المصطلحات.**

1. الصورة

- اصطلاحاً: الصورة عند سارتر (الوجودية) هي : "المحتوى النفسي الذي يسند التفكير والذي له قوانينه الخاصة" (سارتر، 1982، صفحة 61).
- الصورة إجرائياً: مركّب قائم على أساس من شكل ومضمون وله دور فاعل في عمليات الخيال والتفكير في انتاج المعنى في النص المسرحي.

2. الشعرية

- اصطلاحاً : هناك مفاهيم متعددة لمصطلح الشعرية ، فعرفها (تودوروف) " الشعرية ليست في العمل الأدبي في حدّ ذاته (الأدب الممكن) ، ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره ، فهي الخصائص المجردة التي تصنع فريدة الحدث الأدبي ، أي الأدبية " (تودوروف، 1990، صفحة 23).
- أما (باختين) ، فيعرفها بأنها " اللسانيات المتعاقلة (Trans Linguistic) تقوم بدراسة الخطابات والملفوظات الفردية التي تتضمنها النصوص في بيئتها التاريخية والاجتماعية والثقافية ، مع بقائها محتفظة بنفس المسافة التي تفصلها عن النزوع الإيديولوجي الضيق " (اديبه، 1993، صفحة 355) .

- **التعريف الإجرائي للشعرية :** يمكن تعريفها: هي التركيب الفظي الذي يعتمد على جملة من الصور الشعرية ، والتي تم تفسيرها وتأويلها إلى صور شعرية تأخذ من التركيب اللساني التداولي أفعالا لغوية يجهلها تؤثر في البعد الاجتماعي والثقافي لمجتمع ما.
- **الإشهار:**
- **اللغة:** قد جاء في (لسان العرب) تعريف مصطلح الإشهار لغوياً من خلال " كلمة (شهر) بمعنى الشهرة ، ظهور الشيء ظهر الشيء في شئنة حتى يشهر الناس ... وعن الجواهري ، ظهور الشيء ... والشهور العلماء والواحد شهر ويقال لفلان فضيلة أشهرها الناس"(منظور، 1956، صفحة 487).
- **اصطلاحاً:** إن هذا المصطلح أو هذا المفهوم يفسر حسب مجال العلوم الذي يتم التداول فيه ، فنجد رواج هذا المفهوم إلى جملة من العلوم كالإقتصادية والسياسية والإعلامية وأصبح متناول في ميدان اللسانيات والخطاب التداولي والثقافي وغيرها من المجالات التعبيرية في النصوص الأدبية والمسرحية منها بالتحديد...لم يعد الحديث والتواصل في الخطاب الإشهاري التعامل مع الجانب الاقتصادي الترويجي لسلعة ما بل اخذ هذا المفهوم يروج في الجانب اللغوي والتداول للغة اللسانية والبصرية.(العقاب، 2014، صفحة 107)
- **التعريف الإجرائي للدراسة حول الخطاب الاشهاري في المسرح أنه:** هو جملة من العلاقات التي تنشأ بين اللغة والسياق.

الفصل الثاني / المهاد النظري

المبحث الأول: الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري: التمهيد:

المفاهيم يتم إرسالها بشكل ديني أو اجتماعي أو سياسي ، فتستخدم جملة من الوسائل في نشر تلك المفاهيم في ربوع الحضارات أو داخل مجتمع من المجتمعات ، فكانت وسيلة الإعلام واحدة من أهم وأفضل تلك الوسائل التي لديها القابلية بالترويج بشكل سلس وسريع ومجدي ، فكان من تلك الوسائل (الخطاب الاشهاري) إن كان مكتوباً أو مسموعاً أو مرئياً ، فكل تلك الوسائل هي بالمغزى إخبار أو ترويج لمفهوم ما، حيث " ارتبطت الإشهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطاً وثيقاً منذ القرن التاسع عشر فازدهرت بعد ذلك في القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة ، وذلك مع تطور وسائل البث والإعلان فنيا ورقمياً، كما اقترنت بمقتضيات الصحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية، فضلا عن ارتباطهم بالإعلام الاستهلاكي"(حمداوي، 2011، صفحة 530).

إن الخطاب الاشهاري نلاحظ ارتباطه بالوسائل السمعية البصرية من راديو وتلفزة ، وقد أظهرت الخطابات الإشهارية " أيضا استجابة لمستلزمات اقتصاد السوق الذي يعتمد على الزراعة والصناعة والتجارة وعرض السلع والبضائع والخدمات إنتاجا وتسويقا وترويجا وادخارا ، بل يمكن الذهاب بعيدا إلى أن الصورة الإشهارية قد ارتبطت بمطبعة اختراعها في الغرب سنة 1436 حيث برزت الصورة الإشهارية في شكل إعلانات ونصائح وإرشادات"(حمداوي، 2011، صفحة 531)، وإذا كانت المجتمعات الاشتراكية قد قامت على الشعارات السياسية الثورية أو ما يسمى بالصورة الإشهارية السياسية (الدعاية السياسية) فإن المجتمعات الرأسمالية قد أعطت اهتماما كبيرا للصورة الإشهارية الاقتصادية والتسويقية (الدعاية التجارية) ، وهذا يعني أن الصورة الإشهارية قد ارتبطت بالرأسمالية الاقتصادية منذ ظهورها أول مرة.

فالصورة الاشهارية لغة مكتملة الأركان لغة تستطيع قراءتها واستنباط المعلومات منها لغة لها القدرة على النتاج المعنى ببلاغة وإمكانية انزياحية مماثلة لإمكانيته في بناء المعلومة المعيارية المباشرة لغة تمتلك عناصرها وقواعدها وقوانينها البنائية، ما يجعلها من تشكيل نص متكامل الأركان وخطاب يمتلك مزاياه في انتاج المعنى والتأثير، إن الخطاب الإشهاري هو أحد أنواع الخطابات" التي تندرج ضمن الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري، فهو يؤثت فضاءات اليومي، ويستهلك إلى جانب الخطابات الأخرى فإلى جانب بعده الاقتصادي الاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية يكتسب هذا الخطاب طابعا ثقافيا يتمثل في مكوناته اللغوية والأيقونية"(نومسي، 1996، صفحة 97)، وهذا ما يجعل منه خطابا يمتلك شفراته وقيمه الشكلية العلاماتية وإمكانية قيادة المتلقي صوب الجهة التي يريدتها الخطاب، سواء أكانت صورته صادقة أم مزيفة وهذا ما يجعل البلاغة حاضرة بصورة أساسية وفاعلة، يمكن العثور على المستوى التعييني والمستوى التضميني أو الإضماري فيه إذ يتميز الخطاب الاشهاري "بالازدواجية التي يكون فيها التقرير الأول بكليته على المستوى اللساني بمثابة الدال بالنسبة للخطاب الثاني الإيحائي الذي يحيل على المدلول جودة البضاعة والذي يحفز المستهلك على الشراء"(نومسي، 1996، صفحة 92)، فالإيحاء هنا يرتبط بقدرة البناء التعيين على استفزاز مشاعر المتلقي وجره صوب مبتغاه (الخطاب) أي القدرة على حضور واندماج الذاكرة السياقية للمتلقي في بنية الدلالة نفسها، إذ إن "ضبط آليات التدليل داخل عالم الصورة هو خطوة جبارة نحو ضبط آليات التناسل الإيديولوجي في رحم الصورة تناسل يقود إلى التطبيع وإلى التكريس وإلى التبرير"(بنكراد، 2006، صفحة 34)، على الرغم

من التوظيف البلاغي أو الاعتماد على المستوى الإيحائي في التعامل مع تفاصيل الخطاب الاشهاري، إلا أن خصوصيته تكمن في مقاصده التي لا بد أن تكون مباشرة وغير مضببه بالنسبة للمتلقى، إن البناء البلاغي يعمل بشكل متداخل من أجل إتمام فعل الرسالة وتحديد واحديتها. وهذا ما يجعل الخطاب بناء خاص تتضافر وسطه مختلف المكونات التعبيرية، وهنا ممكن الخطاب الاشهاري لأنه قد لا يكون نية متكاملة في نص كامل بل يجوز جزء بسيط من خطاب متكامل إلا انه يكسب خصوصيته واستقلاليته داخل ذلك الخطاب، كما نرى في الدراما التلفزيونية أو في الفيلم السينمائي، وكذلك في اللوحة التشكيلية والعرض المسرحي ان الخطاب الاشهاري يكاد يكون ظاهرة ومهيمنة على الكثير من التفاصيل هذه الخطابات إلا أنه مضمحل في فضاء الخطاب متألف معه وموحدا أدواته الإبداعية ومستقلا بالوقت نفسه بسبب طبيعة ما يثيره الخطاب الاشهاري، فيكفي ان تظهر الصورة وسط سياقها حتى تتشكل ما بينها وبين المتلقى مستويات متعددة من التواصل ومن التداول لأنها تبوح على مستويات متعددة، الذي تصبح الصورة نص لأنها تحمل معنى ومعلومة وتصبح خطاب لأنها تؤثر في المتلقى وتصبح إشهار لأنها تحتوي على جملة من البذور الفكرية والثقافية والاقتصادية والتجارية التي يراد منها إقناع المتلقى واستقطابه.

وخلاصة ذلك أن التعامل مع الإشهار بوصفه وظيفة أساسية وضرورية أمر في غاية الأهمية لاسيما على مستوى المسرح، فالنص متكامل يخاطب الآخر ويفتحة المعلومات وتفرض عليه كثير من الأفكار التي قد تؤثر به، وهذا ما يجعل من الإشهار وجود حقيقي في الطبيعة البنائية للنص المسرحي، فليس القصد من الإشهار هو التأكيد على الإبلاغ أو التوجيه بأي طريقة، وإنما ما يشهر قد يرتبط بما نؤمن به ما نعيشه ما ننتفسه من أفكار ما نستحضره من بيئات كل هذا يمكن الإشهار به من أجل التأثير. وهذا ما جعل من الفن المسرحي إلى التركيز الكثير في مجمل مكونات البلاغة الصورية الشعرية من حيث الدقة أو المطابقة، أو قدرتها على التأثير. وهنا نكتشف وجود اللغة المسرحية (الدرامية) بوصفها بنية اشهارية أساسية داخل الصورة الشعرية، فالنص له وظيفة اشهارية، فضلا عن وظيفته التداولية حوارية، إنه معلومات وشفرات، وانه بنية تقريرية وإيحائية، وانه نسق علاماتي يراد منه تحقيق هدف التداول وإبراز الفكر الصانع وإبرازه والتأكيد عليه، وهذا ما يجعل من شرعية دراسة الإشهار بوصفه وظيفة ما الصورة شعرية وبحاجة إلى استفاضة معلوماتية وبحثية حول ارتباط الإشهار في البلاغة الصورة الشعرية في النص المسرحي، فبذلك سوف نخرج في البحث في ميادين البلاغة الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري

في هذا المبحث بشكل دقيق ، يحقق لنا الوصول إلى الصورة الاشهارية الشعرية في النص الدرامي.

أولاً: الصورة و الصورة الشعرية:

قد ارتهنت المنظومة الإشهار في المسرح بمبدأ التواصلية في مدار الحياة المعاصرة على الصورة الشعرية ، لأنها قابلة للذئوع والشيوع والانتشار أكثر من غيرها نظراً لكونها أكثر قابلية للاستهلاك فالغاية من الصور الاشهارية الشعرية هي نفعية ولا يشكل الاحتفاء بالإنسان والعالم المخملي الجميل الذي يعد به الإشهار سوى وسائل غير مباشرة لمراد إرسالها من خلال النص المسرحي ، وعلى الرغم من بداوية هذه الحقيقة بان المسرح هو شكلاً اشهارياً لكن الوسيلة التي يتم التعامل معها من حيث الاشهار تتيح للنص الولوج إلى غايات ومعنى تحتاج إلى توليد أفق جديدة من خلال القارئ للعرض المسرحي ، فإن هذه الغاية (التوليدية) لا تكشف عن نفسها أبداً بشكل صريح فلن تعثر أبداً على وصلة اشهارية تقول لنا بأن ما يرسل ليس اعتباطاً أو جاء تعبيرياً ، فالإشهار بالنص المسرحي هو إشهار ذات غاية مفادها كل ترى وتسمعه يحمل صورة اشهارية فعليك أنت تتبّع كل أيديولوجيات المؤلف الذي أنت ذلك الخطاب المبطن بالصورة الاشهارية ، فترى انفع لكم وأجدي لحياتكم اليومية ، فتلك حقيقة لا تساعد على الترويج ، لأنها تعزل النتاج الاشهاري عن محيط القيمي وتحوله إلى مادة ذات غايات فيها قلب وروح مسرحية يتم استقباله بطريقة ناعمة. (بنكراد، 2006، صفحة 7)

ما تدل عليها الاستراتيجية التي تعتمد عليها الإرسالية الاشهارية ذاتها في صياغة مضامينها وطريقة عرضها ، فهي لا تكتفي بعرض الفكر بل تتفرد بالمتلقي وتعزله من غيره، وبهذا فهي "تخلق بيئة وبين أمثاله وضعاً تنافسياً وعلى هذا الأساس فإن ما تقدمه الإرسالية الاشهارية ليس منتوجاً أنه انتماء إلى قيم تحدد للفرد وضعاً اجتماعياً يميزه عن الآخرين أو يوهمه بذلك" (بنكراد، 2006، صفحة 9).

تأسيساً على ما تقدم لم تعد بنية الخطاب الاشهاري بريئة من إحياءات ودلالات خارجية تمس الخطاب الثقافي للمستهلك، فاللغة الصورية لم تعد محايدة، إذ أن الاسم المصدر الاشهاري لا يقتصر على تحديد الهوية ، فقد تضمنت لغة الإشهار دلالات ثقافية متنوعة ، فالخطاب الاشهاري أضحى خطاب أيديولوجياً بما يحويه من تناص ، وكذلك بقية مكونات الخطاب الاشهاري التي ستتجلى دلالاتها في ثنايا النص ، تستعين الصورة الاشهارية بسمات وصيغ أسلوبية عديدة ومتنوعة (كالاستعارة، والايقون والمجاز، والكناية والرمز والأسطورة... الخ).

وقد تحقق الصورة الاشهارية في النص الدرامي بعض الوظائف منها : (صبطي، 2012، الصفحات 114-115)

1. الوظيفة الإخبارية: وتؤدي إلى إيصال الحوادث والوقائع والقضايا إلى المتلقي في نشر الأخبار بقلب تعبيري مسرحي.
2. الوظيفة التعليمية : يوظف الإشهار لخدمة أغراض تربوية في المؤسسات كافة من خلال النص المسرحي .
3. الوظيفة الجمالية والفنية : الإشهار فن من قبل كل شيء والفن فيما يعرف انه كل ما هو عمل للإنسان في مقابل إبداع والخطوط التي تميز الإشهار لها قيمتها الجمالية.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية للإشهار في النص المسرحي

الخطاب الاشهاري له جملة من الرسائل المعلنة أو المضمرة، والتي تأخذ طابعا سياسيا أو اجتماعيا أو أخلاقيا ، فلاشهار بالآلهة الإغريق وقدرتها الفذة في إتمام الخير إذ إن" المأساة الإغريقية كانت ديناً في أصلها وغايتها وكانت الدولة تخرجها للشعب بأسره"(جبرالدايدس، 1966، صفحة 46)، وبهذا فإن بناء المسرحية يتسم بالتركيبية على شكل إشهار عام معلن على المستوى الفكري أي أن كينونة النص المسرحي قائمة على نمط القراءة للمحمولات الاشهارية في النص نفسه، وعلى الرغم من جمال اللغة فهي تحمل الصور الخيالية والرمزية التي يكون فيها الإشهار مضمراً أو معلن فكل صورة درامية يتم تعامل معها في النص لإغريقي هي صورة يسود الخطاب الاشهاري الذي يميز النص الإغريقي بهذه الميزة.(نيكول، 1986، صفحة 60)

الصورة الاشهارية الكلاسيكية تقدم للقارئ صورة الآلهة وصورة القدر، وصورة لمشاكل المجتمع عن طريق الطقوس، والأساطير، والقدر في النص، والصراع البشري مع القدر، كونت صورة الدين، وصورة الإنسان، والجوقة عن طريق حدثها المحكي في حواراتها السردية البلاغية تقدم صورة لتجسيد الحدث الدرامي، إذ إن الروابط اللغوية في الصورة الاشهارية الكلاسيكية تتناسق مع اللغة بصورة علائقية أي أن الكلمات تتضاءل إلى أقصى مدى لتبرز الروابط اللغوية عن طريق الغوص في أعماق الحقيقية الداخلية المتصلة بغايتها اتصالاً جوهرياً، فالكلمة تكون صورة ذات سلسلة سطحية مقصدية من الكلمات التي تكون مجموعة صور أخرى، فالصورة تستدرج الكلمة ثم تحملها معنى إشهاري يلازمه باستمرار.(بارت، 2002، الصفحات 59-62)

تري الباحثة أن الصورة الاشهارية لاوديب هي صورة تشبيهية للقدر ، كل تلك الصفات الاستعارة والتشبيه استخدمت في نص مسرحية اوديب ملكا كانت هي نتاج لتصور فكري بتقديم الصورة الشعرية بطريقة الإشهار أسلوب استعاري أو تضميني أو تشبيهي، فإن الثقافة نشأت في عصر النهضة بوصفها رد فعل على الثقافة الكنسية وانحسار الفعل الإنساني والإبداعي داخل السلطة الدينية أدى إلى قمع الإبداع الفكري في مجمل الحقول المعرفية ، فكانت ردة الفعل هذه نهوضاً وتمرداً في الوقت ذاته نتج عنها تحولات حضارية على المستوى الفكري، والثقافي، والمعماري، فضلاً عن تطور حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ، وظهور الطباعة والفتيح والإلهام الفكري ، وظهور الأكاديميات والجامعات والمدارس الفنية بكافة أنواعها وتخصصاتها إلى تطور المسرح في كافة الأصعدة.(تشنيني، 1983، صفحة 262)

كان الإشهار واحداً من أهم الخطابات التي تعامل بها المسرح الكنائسي فإن الصورة الشعرية للنص المقدس الكنائسي كانت هي التي تعتمد على الإشهار بشكل كبير ، فالكنسية كانت تقدم المسرح بطريقة إخبارية الغاية منة انتشار الديانة والشريعة المسيحية في أوروبا وبلدان أخرى .

لقد أخذت كتابات فلاسفة النهضة بالتأسيس بفكر مغاير حاول الانسلاخ عن الفكر القديم ارتبطت نصوص عصر النهضة بتقديم صورة واقعية، وصور خيالية، عن طريق الفعل الاشتغالي في الاستعارة، والتشبيه، والمجاز في التشكيل الصوري، والسعي لتكوين صورة تشابهية واقعية واضحة الدلالة داخل العمل الأدبي، فاختزال الشخصية التراجمية ذات البعد الرمزي تمتزج مع تأثير الجانب الميثولوجي بالجانب الميتافيزيقي "عن طريق استخدام تلك التركيبة الدرامية الجديدة تمكن الكاتب المسرحي حينئذ من إعطاء الحدث الديني التاريخي الذي يشغل الحبكة الأساسية أبعاداً إنسانية واقعية معاصرة ولونا محلياً يسهل التعاطف معه عن طريق الحبكة الثانوية المساندة، وتدرجياً انتقل ثقل الحدث إلى الحبكة المساندة بشخصياتها الواقعية ومشاهدها الهزلية، إذ لم يعد الحدث الديني والتاريخي مهماً في حد ذاته وإنما في تأثيره على حياة الإنسان العادي المعاصر"(صليحة، دت، صفحة 15)، كما في شخصية دكتور فاوست وشخصية يهودي مالطا لـ(مارلو) وكما في مسرحية مريض الوهم لـ(موليير) إذ استخدم صورة الشخصيات الكوميدية الواقعية في نصوصه كتعبير إشهاري عن جانب فكري منطقي للواقع الاجتماعي في فرنسا ذات أسلوب إشهاري يعبر عن حالة ، إن النصوص الرومانسية تحمل مدلولات عميقة لارتباطها بالأحاسيس والخيال، فالكاتب الرومانسي يبتعد عن الثوابت العقلية لكي يعبر عما في

ذاته على شكل صور درامية ذات طابع بلاغي، فيقول (فيكتر هوجو): "عندما أكلّمك عن نفسي فإنما أكلّمك عن نفسك" (فريد، 1977، صفحة 5).

تري الباحثة ان الصورة الاشهارية أخذت بالانتفاضة ضد الظلم والطغيان ونبت العادات القديمة، فشكل النص بمحورين (سعادة الموت) يكشفان عن ذاتها في خلق توازن بين الصفات المتضادة في موضوع مألوف للصورة الخيالية ثانوية كما عند كولريديج في نظرية الخيال، إذ جاءت ضمن شروطها في اختلاف درجتها وطريقتها ونمطها التشكيلي للصورة الخيالية الأولية ضمن نطاقها التداولي في المعنى الضمني للصورة الاشهارية، فاكتشاف المعنى لسعادة الموت عند القارئ في الحوار تقع ضمن معناها العام، هو فعل إشهاري ضمن معناها الخاص .

لذلك الصورة الاشهارية في النص الواقعي هي صورة الشيء التي تحول إليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثر بتلك العوامل الخارجية كعوامل التي صنعها المجتمع لما تواضع عليه من تقاليد وآداب، وما سنّه من شرائع وقوانين ضمن اشتغالها البلاغي والنقدي. (خشبة، 1999، الصفحات 123-124)، فالصورة الدرامية الواقعية تمثل كيان متشابه للشيء بصورة محسوسة عن الواقع الاجتماعي، إذ جاءت كرد فعل للرومانسية، فبلاغة الصورة الواقعية ترفض قوانين الرومانسية لموضوع المبالغة وتطرف فـ"الواقعية تعني التعبير الصريح الكامل عن الصفة الفردية" (كرانت، 1980، صفحة 35)، كما في أعمال المسرحية للنرويجي (هنريك ابسن) (البطة البرية، والأشباح، وبيت الدمية)، إذ تعد شخصية نورا في بيت الدمية، شخصية رئيسية تعبر عن صورة الواقعية للمرأة النرويجية في تلك الحقبة الزمنية، وفي المشهد الأخير يقدم (ابسن) صورة استعارة رمزية لخروج نورا من البيت، مقابل خروج النساء بثورة مطالبين بحقوق المرأة في المجتمع، فصورة نورا هي صورة حسية جزئية فردية تحمل رسالة المعنى الصريح عند القارئ، لأنها نشأت عن أصل واقعي يتم عن طريقها إثبات المعنى الاستعاري الأصلي لصورة المرأة النرويجية، والتي تحمل رسالة المعنى الايحائي للقارئ.

أما الصورة الاشهارية في النص الرمزي في مسرحية (البطة البرية) لـ(ابسن) تشكلت عن طريق الألغاز في النص المسرحي، ذات الصور المجازية التمثيلية، والصور الاستعارية، والتشبيهية، والكنائية، والتي تجسد صورة لأفكار مجردة ذات رؤية واقعية في رسم الشخصيات، فالصورة الرمزية رمزية لتفسير الصورة الحقيقة عن طريق مادة الصورة الأسطورية أو الصورة الواقعية. (حشبيه، 1986، صفحة 65) فالصورة الرمزية تتجسد في الكثير من الأعمال المسرحية وان لم تنتهج طابعها العام بأسلوب الرمزي، إذ يتخذ الخطاب الاشهاري عن طريق وظيفة في تحديد مستوياتها

الدرامية للشخصيات عن طريق الصورة الشعرية بشكل مجازي، أو استعاري، أو تشبيهي، أما على المستوى الاشعاري في اللغة فيتجسد في الحوار الدرامي كما في صورة الشعرية للنص الدرامي، أما الصورة الاشهارية في النص التعبيري كرد فعل ضد الرسالة المباشرة التي كان يقدمها المؤلفون في التعبير عن أفكارهم، إذ عنى النص التعبيري بتصوير التجارب النفسية للمؤلف عن طريق سبر أغوار الشخصية والاهتمام بصورتها الداخلية، فيلجأ المؤلف لتصوير الانفعالات، والغرائز، والمشاعر، والأحلام بصورة درامية ذات فعل اشتغالي للصورة الشعرية الاشهارية عن طريق سياق ومضمون الصورة التعبيرية الدرامية في العمل الأدبي، إذ خرجت الأعمال الأدبية عن نظامها التقليدي بمعارضتهم للرومانسية، والواقعية، والطبيعية، لاعتمادهما على تقديم صورة لمشاكل الحياة الاجتماعية بطريقة مادية، فالصورة عند التعبيريين تعبر عن داخل الإنسان بوصفها الحقيقة الأساسية لتغير الإنسان وواقع روحه الداخلي، وبهذا ينقسم أصحاب الصورة التعبيرية إلى قسمين، الأولى أصحاب الصورة الباطنية، والثانية هم أصحاب الصورة الفاعلة. (الحمد س، دت، الصفحات 123-126) (خشبة، 1999، الصفحات 212-215)

لذا فالصورة الشعرية للخطاب الاشهارية لها اشتغالات متعددة في النص المسرحي العراقي وفقاً لأسلوب أو نمط الكاتبة في المدرسة أو المذهب المسرحي.

مؤشرات الاطار النظري

1. تعتمد أدوات الاشهارية في صناعة الشكل الدرامي على قوالب خطاب فكري ذات مغزاه سياسي وثقافي وعرقي و ديني.
2. يتشكل الخطاب الشعري في النص الدرامي من الناحية الاشهارية عن طريق صياغته بصياغة الفعل الجمالي اللغوي بدلالات وإيحاءات تأويلية
3. تمثل الصورة أداة تعبيرية للإشعاري تتوزع بين الحس والذهن عن طريق الصياغة الفنية وفضاء المعنى في تلقي مستوياتها القرائية تشكل عن طريق محاكاة الحواس وقدرتها على إثارة الفعل التخيلي والتداولي للصورة اللسانية داخل بنية النص المسرحي.
4. الإشهار صورة من صور الخطاب السياسي الذي يضمّر ضمن جملة منى الصور الدرامية في النص المسرحي.
5. هنالك نوعين من الخطاب الإشهار في النص المسرحي منة الخشن والناعم، الذي يتمثل بصور مسرحية شعرية.
6. يعتمد الإشهار على جملة من الاستعارات والتضمين والمسرحة الأفعال الإخبارية إلى صور درامية.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

لقد قامت الباحثة بمحاولة جرد النصوص المسرحية للكاتب العراقي (فلاح شاكر) المرحلة ما بين عامين (1987م-2000م) وتوصل إلى حصر (عدد من النصوص المسرحية) وفق ما تمكن من الحصول عليه من معلومات ضمن هذه المرحلة الزمنية للنصوص التي تم طبعها بشكل رسمي ، وكذلك النصوص التي تم إخراجها مسرحين في مرحلة التسعينيات من القرن الماضي.

أولاً : مجتمع البحث.

حدد الباحث منها النص المسرحي والتي غالباً ما تحتوي هذه على ابرز تمثيلات الصورة الشعرية للخطاب الاشعاري في النص المسرحي ، والأكثر قرباً من موضوعه البحث والتي تخدم بالمحصلة مسار التحليل تحقيقاً لهدف البحث ، وعليه تحدد (مجتمع البحث) ، والتي تم تأليفها ما بين (1987-2000م) ، كما في الجدول الآتي:

اسم المسرحية	سنة التأليف	اسم المسرحية	سنة التأليف
ألف قتيل وقتيل	1987	زينب والخرابة	1992
ليلة من ألف ليلة	1987	في أعالي الحب	1993
ألف رحلة ورحلة	1988	مئة عام من المحبة	1995
ألف أمنية وأمنية	1989	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	1999
قصة حب معاصرة	1991	تفاحة القلب	2000

ثانياً: عينة البحث.

تم اختيار (عينة البحث) (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) وفق الطريقة القصدية للأسباب الآتية:

1. تشكل هذا النص تطبيقاً للمؤشرات البحث.
2. تتنوع البنى الصورية الشعرية للخطاب الاشعاري في هذا النص بين الديني والاجتماعي والسياسي ، في تركيبة الخطاب الاشعاري في النص المسرحي ، وبهذا يخدمنا في استخراج أدق النتائج والاستنتاجات في هذا البحث من هذا النص المسرحي.

ثالثاً : أداة البحث.

تم تصميم أداة البحث باعتماد الباحث المقومات الآتية :

1. التفسير والتحليل والقراءة للنص المسرحي

رابعاً: منهج البحث.

اتبع الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في رصد متطلبات البحث الإجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي تنبأها الباحث في تحليل النصوص المسرحية التي تم تأليفها من قبل المؤلف (فلاح شاكر)

خامساً: تحليل العينة

النموذج رقم (1)

مسرحية: الجنة تفتح أبوابها متأخرة

تأليف: فلاح شاكر

السنة: 1999

المتن الحكائي :

تدور قصة المسرحية حول أسير يعود لوطنه بعد سنين طويلة من أسره إلى زوجته ، ويتفاجئ بنكران زوجته له بأنه (ليس زوجها) منذ بداية النص حتى نهايته ، بلوحاته الست التعبيرية الأسلوب ، والرمزية الطرح ، والجدلية الحوار أحياناً . وتحيلنا المسرحية بعودة (أوديس) في (الأوديسية) إلى زوجته (بنلوب) الذي لم يجد سوى الدمار والخراب ، ويقصد المؤلف بتسمية المسرحية بـ(الجنة) ليس الجنة المنتظرة ، وإنما الجنة الأرضية البعيدة المنال ، بسبب معاناة الحرب والأسر والحصار ، وأشار المؤلف إلى مفردة امرأة بدلاً من زوجة في المسرحية، لإنكارها زوجها على طول المسرحية.

تحليل المسرحية :

إن التقصي والتحليل في النصوص الأدبية والمسرحية منها لا بد من تحديد أدوات ووسائل يمكننا من خلالها دراسة الأثر الأدبي دراسة نقدية تحليلية ، ففي هذه نلتفت إلى الكيف والغاية لهذا النص ، فعند دراستنا لهذا النص نتطرق إلى الكيفية التي تتم بها انتاج الصورة الاشهارية ، التي تم تأليفها من قبل المؤلف (فلاح شاكر) ذات شكلا تعبيريا قدمه فيه رسالة اشهارية لما يجري للفرد العراقي في زمن الحرب وما بعدها ، لما لها من أبعاد نفسية وسياسية واجتماعية ، فبناء الصورة الشعرية يعتمد اعتمادا على الإشهار السياسي ، والذي تم توظيفه في هذا النص عن طريق استعاره فكرة الأسر كطريقة لإنتاج نص مسرحياً داعب فيه صوراً درامية ، إذ انتجت لنا نصاً قابلاً إلى تحليل ودراسة الصورة التي تم تقديمها ، ونجد انه هذا النص امتلاً بصور

الإشهار بالعنف والتغريب و الحرب والعذاب و الحرمان والقمع والغياب الروحي والجسدي للإنسان في تلك الفترة ، فصناعه الصورة الدرامية هي حرفه من حرف المبدع المسرحي من خلال خلق صورته يمكن لها دراميا يتم انتاجه وإخراجها وبثها على خشبه المسرح .

تستقي المسرحية مادتها الدرامية من الحوادث الواقعية التي عاشها المجتمع في مرحلة الثمانينات والتسعينيات ، وبالتحديد فترة (الحرب والأسر ، والحصار) وتعد المسرحية جزءاً من السجل التاريخي والأدبي لفترة قاسية ومؤلمة ، فالخطاب الاشهاري تدور أحداثه الدرامية ذات الحبكة الدرامية الدائرية المنغلقة على نفسها بصراع الأسير والمرأة ، أو الزوج والزوجة ، بموضوع حبهما وما راودهما من شك على طول المسرحية، وتعود بنا صورة الإشهار في هذا النص من موضوع الحب والتضحية في المسرحية إلى موضوع التضحية (روميو وجانيت) لـ(جان انوي) إذ لم يتوفقا في علاقتهما بسبب الماضي القاسي. فهذا يقدم لنا الإشهار من خلال القالب الدرامي حيث تبدأ المسرحية بحبكتها بدخول سريع ومفاجئ وغير منتظر أو معلن للأسير ، الذي وصل إلى بيته وإلى حبيبته وزوجته ، إلا أنه لم يرَ الصور الجميلة التي تركها، وإنما وجد حديقة الورود ، جملة من الحشائش للتبضع ، وقد تغير لون الباب وترك كالجريح في أرض المعركة الذي يصبح بين الحين والآخر لكن لا أحد يسمعه ، واتهم البيت بالخيانة ، وقال (أنت لست زوجتي) ، فقد رآها أيضا متغيرة وهذا التغير خارجي، مما أثر في حالته النفسية الداخلية، ووضعها في حالة الشك أيضاً، كل هذه الصور الشعرية كانت هي خطابا اشهاريا مفاده بأن الصورة الفكرية والسياسية والعرقية والدينية تنتج شكلا دراميا يمتلئ فيها أفكار عن مواضيع سائدة في الفكر البشري كموضوع الحب والخيانة، فإننتاج صورة اشهارية بقلب أو بفكرة ذات مغزى إنساني كالحب تجد منها تنتج خطاب إشهاري ناعم غير مرئي يعتمد على مفاهيم ثقافية يتم إدراكها من قبل المتلقي .

يبادر المؤلف في أول حوار للشخصية المسرحية في بداية النص ، ما سار من أحداث في المسرحية ، على شكل حوار مختصر ، يستعرض فيه الإشهار عن (الحرب ، والأسر ، والحصار ، والشك ، والتغير، والزمان ، المكان) كأنه بداية تعريف لموضوع المسرحية وما يدور فيها :

الأسير: " ... أوجعت الحُرب نُومي بكوايبس كأن جَهَنم تتمرّن على ذاكرتي .. "(شاكر، 1998، صفحة 2).

أن هذا ما نطلق عليه الخطاب الاشهاري من خلال الرسالة التي يقدمها النص بصورة شعرية تخاطب الحرب والحصار التي يمر بها الفرد العراقي، هذه الصورة

الشعرية هي صورة اشهارية بنيت من خلال القلب السياسي الذي مثل الحرب بالخراب والدمار الذي أصاب الفرد بتهميش وجودة الذات، فوجد المؤلف يقدم صورة الحرمان الذاتي وغياب ذات الشخصية وتهميشها والإشهار لها بالصورة الدرامية من خلال قولة :

"المرأة : أنت لست زوجي"

الأسير : إلى هذا الحد غيرني الأسر

المرأة: تسألني إلى هذا الحد غيرني الأسر، أني لا اعرف وأنا لم أشاهدك من قبل.

**الأسير : (يصفق لها) يا لها من قدرة أول ما تريني بعد الأسر
تمرحين معي وتحاولين أن"(شاكرا، 1998، صفحة 2).**

وقد هيمن الخطاب الاشهاري بالصورة الشعرية في بنية النص الدرامي على موضوع الإشهار بالإنكار والخيانة غير المفتعلة بل المكتسبة من الحرب في النص المسرحي على البعدين (البعد الزمني والمكاني) ، حيث استخدم المؤلف زمن مسرحيات اللامعقول (الماضي يصبح حاضرا ، والحاضر يصبح ماضياً، والمستقبل يصبح حاضراً مرئياً، بعدما يضم الماضي) وهكذا في حلقة مستمرة ف(الأسير) عاش الزمن الماضي المملوء بالذكريات المؤلمة والحزينة في عقدة الانتظار ، عاش على أحلامه وتخيلاته الجميلة ، ولكن بدخوله إلى الزمن الحاضر في لقائه بزوجته ، وهو يحاول تحقيق أحلامه الغيبية يعيش لحظة الشك ما بين الزمنين ، برود فعلها القاسية (نكرانه) . وتشكيكها به انه ليس زوجها على الرغم من يقينها بأنه زوجها ، وهذا النكران جاء ، بسبب يأس وخيبة وتحطم الزوجة وعدم تصديقها مجيء زوجها ، لأنها امرأة عاشت بالزمن الماضي على الأحلام والخيال في زمن الانتظار ، وهذا ما جعلها لم تعترف بزوجها ، فهي أشبه بالصدمة ، التي تبرهن في عقلها ، فهي امرأة عاشت على العفة ومن أجل العفة تموت شهيدة في حب زوجها المنتظر فهي تقول .

"المرأة: زوجي ؟ لماذا تستغل أرملة انتظار . أنا شهيدة من أجله"

فلن تخذعني"(شاكرا، 1998، صفحة 3)

فعاشرت الزوجة متعة ولذة ونشوة بذكرياتها الحسية والروحية فهي بحاجة إليها لتعطشها الذي دام طويلا ، فقد كانت الذكريات أسمى وأعلى وأرفع مقاماً بالذلة والنشوة الحسية والروحية في الزمن الحاضر ، ولكن عندما يحاول الزوج أن يطبق هذه اللذات في الحاضر فعلاً (عملياً) كانت تستيقظ من غيبوبتها ، وتمنعه ، من أجل عفتها ، وصونها لزوجها الذي تنتظره وتعيش ذكراه ، فهي متمسكة بانتظارها الميتافيزيقي الذي وجدت فيه خلاصها الدائم وإلى الأبد ، وهذا ما دعاها إلى النكران

المفتعل لزوجها دائما ، مع تحمل العذاب المؤقت إزاء ردود أفعال زوجها وانفعالاته ، وتفجر غضبه ، وهذا ما تؤكد اللوحة الثانية ، في منولوجها ، بإعطاء مبررات ومسوغات ، بأنه ليس زوجها ، لأنه عاد ليس في هيأته السابقة ، وليس على تخيلاته في مرحلة انتظاره ، فتظل كاتمة لحبها وشوقها وتتمسك بالانتظار الميتافيزيقي على طول خط المسرحية .

المرأة : سقط ساتري فكّم ألف عاهرة ستخرج من جسدي لو

الأسير : أنه ذنبي أنا , فأنا الذي ذهبُ إلى الحرب(شاكر، 1998، صفحة

(11)

بعد سنوات من الانتظار والاشتياق قرر الأسير والزوجة ان يبدأ صفحة جديدة فظهرت الصورة الاشهارية صورة الألم ، هذه صورة اشهارية بأن الحرب تنتج الدمار البشري وتهلك النفس البشرية والعقل ، فهي تحطم كل الصور الجميلة في تلك البلاد.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج ومناقشتها.

1. إن هذا النص هو تركيب بين بنى مجتمعية ودينية وسياسية أنتجت لنا صورة شعرية ذات خطاب إشهاري درامي لسانی ، تركبت بانسجام بين شخصيتي الأسير والمرأة فأنتجتا لنا نصا فيهيئه صور تعبيرية ذات تركيب شعري لصورة خطاب إشهاري .

2. ان الخطاب الاشهاري في شعرية النص قد مزج بين بنيتين درامية بنية (الأسر) و بنية (الحلم) فأخذت الصورة تتجانس بتلك الشخصية (الأسير) من خلال لعب الأدوار فكانت تلك الشخصية تأخذ شكلا دراميا بزمان الماضي و زمن الحاضر والمستقبل ، بجسد وبزي وبنبرة خارجة من الحرب ، وبقوة الفعل الدرامي الناتج من الأثر الخارجي(الحرب)كون لنا شخصية تعيش بالعديد من أزمنة : الماضي (الأسر) و زمن الحاضر (نكران الزوجة) والمستقبل (المجهول) بعدم معرفة مصيره.

3. إن انزياح المعنى التأويلي إلى جملة من المعاني كان ناتجا من البنية الاجتماعية للنظام السياسي الذي تركز بأفعال درامية التي مثلت غياب العدالة كغياب الزوج كان نتاجا لإنتاج شخصيتين لعبتا خضوع الفرد للسياسة الحاكمة التي تسببت بالحصار والموت مما أدى إلى ظهور خطاب إشهار يرفض تلك الصور السياسية الاجتماعية.

4. إن الرؤية الاشهارية في هذا النص لم تفرض نفسها بصورة معلنة بل كانت بصورة رمزية تعبر عن الأثر الذي ينتج ما بعد (الحرب) كغياب الزوج ونظرة المجتمع للأرملة وغياب ونظرة المجتمع للوحداية فكانت لا بد أن تظهر شخصية (المرأة) بتصرف وأفعال تنكر زوجها الغائب.
5. إن القوة الخطاب الاشهاري قد ترعرع داخل البنية الدرامية بدون تبرير لذلك فهذه الشخصيات أوجدت نفسها داخل نظاما عدمي لا يحتاج إلى تبرير لوجوده على كيانهم الذاتي الذي أصبح واقعا لا يحتاج الاستغناء عن الوضع في هذا النظام الاجتماعي والسياسي والديني .
6. ان بنية الصورة الشعرية الاشهارية تشغل بشكل آلة رمزية هائلة تصبوا على المصادقة الصورية الدرامية ، ففي هذا النص نجد أن الآلة الرمزية أخذت اشتغالاتها في جملة من الأفكار تم نطقها بحوارات مفادها صور باللغة الشعرية أخذت تحذر وتنبيه وتحرر الحرمان إلى ما تتعرض له المرأة من ضغوط نفسية بشكل رمزي كاللفظ.
7. تشكلت البنية المسرحية على الصورة الاشهارية بان تكون مركزا وإزاحة الصور الواقعية والذهاب إلى العالم الخيالي من خلال نص تعبري ببنية دائرية عبثية الوجود ، فكان الهامش هو مركز ذاتية الأسير الغائب في مركز النص وانطلق منها هوامش الذات الأسير لكونه هو مصدر استقرار ومصير الشخصيتين (الرجل المرأة) فهذا المجتمع .
8. أخذت بنية العادة والتقليد والتكرار مركزا لذات شخصيتين ا فكانت تلك العادات تؤثر في تكوين صورة من صور الخطاب الاشهاري على (المرأة) ، ففي هذا النص نجد ان شخصية (المرأة) تركبت أفعالها بجملة من التابوهات الاجتماعية التي أثرت على سير أفعالها وقابليتها بالانسجام مع الآخر (الأسير) .

ثانيا: الاستنتاجات.

1. كانت صور الاشهارية في المجتمعات القديمة قد تشكلت على جملة من الأحداث التي بنيت آثارها على المجتمعات اللاحقة فالحضارات القديمة قدمت مفهوم الإشهار مقترنا بالخطاب الديني والسياسي ، نتجت هذه الرؤية لنا أثرا في الأدب والمسرح بالتحديد بان يكون هو صورة اشهارية درامياً.
2. أخذت الصورة الشعرية مركزا في بعض الأساطير الإغريقية كأسطورة الإلياذة وهيرموس التي كانت بأدبية شعرية التي قد شبهت الآلهة بأنصاف البشر ، كون القدرة الحسية التي تمتلكها الصورة الشعرية عنصراً من

- عناصر الجذب ،وجعلها مصدرا لغوياً، فهذا البعد أنتج لنا بأن الصورة الشعرية في الأدب المسرحي.
3. إن النص المسرحي في فترة العصور الوسطى كان يخضع الخطاب الاشهاري إلى جملة من الصور الكوميديّة التي تثير الضحك والسخرية بصورة اشهارية كـ(كوميديّة ديلارتي) ..
4. امتاز المسرح في فترة الكنسية بظهور الخطاب الاشهاري بقوالب أخطت لها قوالب من الأعراف الإلهية بمحتوى مقدس فأصبح خطاب الإشهار المسرحي خطاباً إشهارياً مسيحياً تبشيراً لمعالجة القيم والأفكار ..
5. ففي المسرح الأرسطي كانت الصورة الشعرية الاشهارية ناتجة عن أفعال سياسية وفكرية تناهض رغبات الذاتية فشخصية عطيل هي نتاج سياسي لسلطة الرغبة غير المشروعة التي جاءت بطموحه المليئة بكثير من الشك فما تم فعله هو نتاج لذاته الشرقية .
6. أما في المسرح الملحمي فكانت شكل الصورة الشعرية للخطاب الاشهاري تتشكل سياسياً وفكرياً نابعا من الأسس الماركسية التي قدمت الأيدي العاملة المنتجة داخل المجتمع التي تكون مركزاً إلى النظام الاجتماعي ، فكانت الخطابات المسرحية هي خطابات اشهارية بأداة انتاجية حسب المرجع الفكري للكاتب المسرحي كما عند (برشت).
7. ففي المسرح الحديث والمعاصر كان البحث عن العبث الوجودي للذات الإنسانية التي تجسدت في اغلب نصوص العبث عند صموئيل بكيث ويوجين يونيسكو فكانت الدواعي الاشهارية لم تكن دواعي ظاهرة بل هي جملة من الرموز الناتجة عن الأثر الحرب العالمية الأولى والثانية.

ثالثاً: التوصيات.

يوصي الباحث بما يأتي

1. ضرورة الاهتمام بالخطابات الاشهارية التوجيهية للأعمال المسرحية ، وذلك من اجل التوصل الى نصوص مسرحية متخصصة بالانتقاد السياسي والاجتماعي بطريقة اشهارية .
2. ضرورة توسعة وتعميق دور الخطاب الاشهاري على المساحة الفنية الدرامية للنص العراقي ، وتعريفها بدورها التاريخي والثقافي بمختلف العصور وذلك بالإفادة من قراءة نصوص وملاحم حضارات وادي الرافدين وتوجيه خطاباً إشهارياً معاصراً .

المراجع

- الارديس نيكول. (1986). *المسرحية العالمية*. (عثمان نوية، المترجمون) بغداد: المطبعة العصرية.
- آمال فريد. (1977). *الرومانسية في الأدب الفرنسي*. القاهرة: دار المعارف.
- ت. جان ايف ادييه. (1993). *النقد الأدبي في القرن العشرين*. (قاسم المقداد، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية.
- تزييتان تودوروف. (1990). *الشعرية*. (شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المترجمون) الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- جابر احمد عصفور. (1974). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. القاهرة: دار الثقافة للطباعة.
- جان بول سارتر. (1982). *التخيل*. (نظمي لوقا، المترجمون) القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- جمال الدين محمد بن مكرم أبين منظور. (1956). *لسان العرب*. بيروت: دار لسان العرب.
- جميل حمداوي. (2011). *السيمولوجيا بين النظرية والتطبيق*. الاردن: الوراق للنشر والتوزيع.
- دريني خشبة. (1999). *أشهر مذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات*. القاهرة: دار المصرية اللبنانية.
- ديمسن كرانت. (1980). *الواقعية*. (عبد الواحد لؤلؤة، المترجمون) بغداد: دار الحرية للطباعة.
- رولان بارت. (2002). *الكتابة في درجة الصفر*. (محمد نديم خشبة، المترجمون) حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- سامي عبد الحميد. (د.ت). *ابتكارات المسرحية في القرن العشرين*. بغداد: د.ن.
- سعيد بنكراد. (2006). *سيمبائيات الصورة الاشهارية (الاشهار والتمثلات الثقافية)*. المغرب: أفريقيا الشرق.
- شاكر عبد الحميد. (2005). *عصر الصورة – السلبيات والإيجابيات. سلسلة عالم المعرفة، 311*.

- شeldon تشيني. (1983). تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة. (دريني خشبة، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة.
- صلاح فضل. (1986). علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته. بيروت: دار الافاق الجديدة.
- عبد اللطيف الزكي. (2016). وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة. عمان: دار الكنوز للمعرفة و النشر و التوزيع.
- عبد المجيد نمسي. (1996). الخطاب الاشعاري مكوناته واليات استقباله. مجلة الفكر العربي المعاصر، 84-85.
- عبيد صبطي. (2012). الصورة الصحفية. الرباط: دار المكتب الجامعي الحديث.
- عمر أوكان. (2000). مقدمة في البلاغة العربية القديمة. تاريخ الاسترداد 1 مارس، 2025، من منبر الدكتور محمد عابد الجابري: <http://www.aljabriabed.net>
- فتيحة العقاب. (سبتمبر، 2014). فنية وفاعلية العلاقات في الخطاب الاشعاري – دراسة سيميائية لتفكيك الخطاب الاشعاري. مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، الصفحات 105-125.
- فرد ب. ميليت وبنثلي جيرالديس. (1966). فن المسرحية. (صدقي خطاب، المترجمون) بيروت: مطابع دار الكتب.
- فلاح شاكر. (1998). مسرحية الجنة تفتح أبوابها متأخرة. بغداد: مطبوعة بجهاز الحاسوب.
- نهاد صليحة. (د.ت). اضواء على المسرح الانكليزي. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع- مكتبة الاسرة.
- هدى حشبيه. (1986). دراسات في المسرح والادب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

تنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى
طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم)

**Developing aesthetic taste using Hermann
patterns in art education for students of the
Institute of fine Arts
(Design Department)**

M .M .ZINAH HAMID MAJEED

م . م زينه حامد مجيد

ايميل: Fin779.zynh.hamid@student.unbabilon.edu.iq

Prof .Dr .Rihab Khudeir ebadi

أ . د . رحاب خضير عبادي

ايميل: rihabalwani@gmail.com

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية / تخصص تربية تشكيلية

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي دراسة (تنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى طالبات معهد الفنون الجميلة - قسم التصميم) ويقع في أربعة فصول خُصص الفصل الأول لبيان الإطار المنهجي الذي تمثل بمشكلة البحث التي تسلط الضوء على تنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى طالبات معهد الفنون الجميلة, كما احتوى الفصل الأول على هدف البحث وهو تنمية الذائقة الجمالية لدى طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم) أما حدود البحث اقتصر على طالبات معهد الفنون الجميلة (المرحلة الثالثة), أما الفصل الثاني فقد اشتمل على ثلاث مباحث تناول المبحث الأول مفهوم الذائقة الجمالية وأهميتها, في حين تضمن المبحث الثاني أنماط هيرمان التعريف المبادئ الاستخدامات, وشمل المبحث الثالث التعليم الفني في تعزيز الجماليات, وضم الفصل الثالث إجراءات البحث, وقد اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي لدراسة مدى تنمية الذائقة الجمالية لدى طالبات معهد الفنون الجميلة, والمنهج الشبه تجريبي لتحديد التغير في الذائقة

الجمالية قبل , وبعد فترة معينة من التعلم , والتجربة , أما الفصل الرابع اشتمل على نتائج أهمها : تحسن ملحوظ في الذائقة الجمالية لدى الطالبات بعد فترة , مما يدل على فاعلية التجربة , أما أهم الاستنتاجات : اختلاف الاستجابات بين الطالبات بناء على عوامل مختلفة مثل الخلفية الفنية , الخبرات السابقة , والتفاعل مع المحتوى الفني.

Abstract

The current research dealt with the study of (Developing aesthetic taste using Hermann patterns in art education for students of the Institute of Fine Arts - Design Department) and consists of four chapters. The first chapter was devoted to explaining the methodological framework represented by the research problem that sheds light on developing aesthetic taste using Hermann patterns in art education for students of the Institute of Fine Arts. The first chapter also contained the research objective, which is developing aesthetic taste for students of the Institute of Fine Arts (Design Department). The research limits were limited to students of the Institute of Fine Arts (third stage). The second chapter included three topics. The first topic dealt with the concept of aesthetic taste and its importance, while the second topic included Hermann patterns, definition, principles, and uses. The third topic included art education in enhancing aesthetics. The third chapter included research procedures. The researchers relied on the descriptive analytical approach to study the extent of developing aesthetic taste for students of the Institute of Fine Arts, and the semi-experimental approach to determine the change in aesthetic taste before and after a certain period of learning and experience. Chapter Four included the most important results: a noticeable improvement in the aesthetic taste of the students after a period, which

indicates the effectiveness of the experiment. As for the most important conclusions: the difference in responses among the students based on various factors such as artistic background, previous experiences, and interaction with artistic content

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه :

تُعد الذائقة الجمالية أحد العناصر الأساسية في تكوين المُصمم الفني (الفنان) , حيث تؤثر في قدرته على الابتكار , والتعبير الفني. في ضوء ذلك تبرز أهمية دمج أنماط هيرمان في التعليم الفني حيث يمكن أن يُسهم هذا الدمج في تعزيز الذائقة الجمالية لدى طالبات معهد الفنون الجميلة , وتوسيع آفاقهن الإبداعية , وتمكينهن من تحليل الأعمال الفنية بطريقة أكثر عمقا , وتفاعلا . إذ تشهد الحياة الدراسية تحولا مهما في حياة الطلبة , فهي تمثل مرحلة من مراحل النمو النفسي , والاجتماعي , والعقلي على قدر عال من الأهمية , حيث يسهم المناخ الدراسي السائد فيها بدور كبير في نمو الهوية , وتشكيل الشخصية لتنمية الذائقة الجمالية لدى طالبات معهد الفنون الجميلة , كما يسهم بالتزامه بمهام محددة منتقاة من بين بدائل متعددة , ويجعله قادرا على تحقيق ذاته في كافة مجالات الحياة (Papadopoulos,2018). مشارا إلى أهمية أنماط هيرمان التي تظهر ارتباطها بنمط التفكير لدى الأفراد , والمناهج الدراسية بالإضافة اختبار المهن , والتخصصات الأكاديمية حيث أن الأفراد يختارون المهن , والفروع الأكاديمية بناء على التوافق بين أنماط تعلمهم , وتفكيرهم , وسيطرة أحد نصفي الدماغ (المحمدي, 2017: 136) . إذ تواجه عملية التعليم , والتعلم تحديات متعددة تتعلق بتنمية الذائقة الجمالية لدى الطالبات , ومع ذلك يواجه العديد من معلمي الفنون تحديات في تلبية احتياجاتهن المختلفة , وتنمية ذائقتهن الجمالية بطرق تتناسب مع أنماط هيرمان الأربعة . إذ تشير هذه الأنماط إلى إن الأفراد يميلون إلى استخدام أنماط دماغية مختلفة تحليلية _ تنظيمية _ عاطفية _ إبداعية في معالجة المعلومات , واستيعابها , لذا فإن البحث الحالي يأتي في محاوله لتنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم) ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث الحالي بأنه تمثيلاً لتنمية الذائقة الجمالية , وغرس أنماط هيرمان , وتسهم في تقديم أغناء معرفي للمهتمين بالفن , ودراسته .

ثالثا: هدف البحث: يستهدف البحث الحالي إلى تنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم).

رابعا: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة موضوعة تنمية الذائقة الجمالية ضمن حدود البحث الآتية:

الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي بدراسة تنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم) ضمن المدة الزمنية (2024_2025).

الحدود المكانية: محافظة الديوانية (معهد الفنون الجميلة للبنات).

الحدود الموضوعية: طالبات قسم التصميم (المرحلة الثالثة).

خامسا: تحديد المصطلحات:

1. الذائقة الجمالية لغة:

(اسم) ذائقةٌ لِسَانِهِ قَوِيَّةٌ: قُوَّةٌ تُدْرِكُ بِهَا الطَّعْمُ، ذَائِقٌ (اسم) اسم فاعل من ذاقَ ذائق: (اسم) ذائق: فاعل من ذاقَ فهي اسم فاعل من الفعل (ذاق، يذوق) وهي قوة تميز طبعيه بين طبائع الأشياء، و تذوقها، سواء كان ذلك سلبيا أو ايجابيا سواء تميزت هذه الأشياء بالمرارة أو الحلاوة، ومنه (كل نفس ذائقة الموت) فالذوق إذن ليس مقصورا على الجانب الجمالي فقط في هذه الأشياء. (الزمخشري: 545)

اصطلاحا: عرفها **الدليمي** " هو حالة من حالات الشعور الايجابي في النشاط الفكري من قبل المشاهد (المتلقي) إزاء عمل فني (رسالة) لفنان معين (مرسل) من حيث إن الفن وسيلة من وسائل الاتصال". (الدليمي، 2002: 9)

اجرائيا:

هي القدرة المكتسبة، والتنوعات الإدراكية لدى طلبة قسم التربية الفنية للتفاعل وفهم الأعمال الفنية في مادة التجارب الفنية الحرة، فهي حالة من حالات النشاط الفكري الايجابي الممزوج بالممارسات الناتجة عن دراية، ومعرفة بالأشياء الناجمة عن التفاعل، والتقدير بطرق تتناسب مع أنماط هيرمان فهذا التفاعل يساهم في تنمية ذائقتهم الجمالية بشكل شامل ومتوازن مع هذه الأنماط المختلفة.

2. أنماط هيرمان اصطلاحا:

عرفها كاظم: بأنها "ميل الفرد إلى الاعتماد بشكل متسق على أحد الأنماط الأربعة (A,B,C,D) لنصفي الدماغ بحيث يكون هذا النمط سائدا على بقية

الأنماط الأخرى في أثناء قيام الفرد بمعالجة المعلومات , وحل المشكلات" (كاظم, 2012: 20).

إجرائيا: يعرف الباحثان أنماط هيرمان بأنها تفضيلات الأفراد في معالجة المعلومات واتخاذ القرارات بناء على أربعة أنماط تفكير رئيسية في سياق تنمية الذائقة الجمالية لدى طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم) تستخدم هذه الأنماط لفهم كيفية استيعاب الطالبات للعناصر الجمالية , وتفاعلهن مع معايير التعبير الفني , تأثير طرق تفكيرهن على مخرجاتهن الإبداعية.

3. التعليم الفني إجرائيا:

يعرفه الباحثان بأنه عملية تعليمية مُمنهجة تهدف إلى تطوير قدرات الطالبات بتحفيز الأنماط لديهن في الفنون البصرية والتصميم , الجماليات يتم ذلك عبر تقديم خبرات بصرية , تحليل نقدي للأعمال الفنية , وتوظيف عناصر التصميم الفني بما يُعزز قدرة الطالبات على التفاعل الجمالي مع البيئة الفنية , وإنتاج أعمال تعكس وعيا جماليا متقدما.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة:

المبحث الأول : مفهوم الذائقة الجمالية وأهميتها:

ليس للباحثتين صدد بعرض تفصيلي بقدر ما كان الهدف هو إعطاء نبذة مختصرة عن تناول هذه المفاهيم باتجاهاتها المختلفة.

إن الغرض من تنمية الذائقة الجمالية ليس إخراج فنانين محترفين , لكن الهدف هو تكوين , وبناء الجانب الوجداني ذو الحساسية الفنية للإنسان , فيصبح متذوقا , ومبتكرا قادرا على التعامل مع البيئة بشكل جمالي , وقادرا على حل مشكلاته , كما يستطيع أن يستخدم كل ذلك في كل ما يعمل. ولا يخرج تعبيره إلا من ذاته من خلال تراثه الثقافي , ورؤيته المتعددة , ومخزونه البصري , والثقافي , والذي يتكون خلال معاشته لمجتمع ما ثم يقوم بإعادة التمثيل بصريا من خلال العمل الفني (السنان , 2004: 593). إن حب كل ما هو جميل , وتقديره , وتذوقه , واستحسانه طبيعة متأصلة في صميم حياة الفرد , وفي أخلاقه , ومشاعره , وما يمكن تحديده لنوع التفكير في مختلف أنوا الناس , ولأن الحياة تفيض بمختلف الفنون المبدعة من أدب , وشعر , ورقص , وموسيقى , ورسم , ونحت , وتصوير (الशल : 13). إذ تُعنى الذائقة الجمالية بمحاولة التعرف إلى العمل الفني , والكشف عن القيم الجمالية , والفنية , والتعبيرية في أثنائه , والاستمتاع بها , وتقديرها ثم إصدار الحكم عليها , وهي تُعد من أهداف التربية الفنية إذ لها القدرة على

إدراك، واستيعاب ما تحويه الأعمال الفنية من صفات في أشكالها، وألوانها، وتكوينها، وأساليب تنفيذها، وخاماتها، وموضوعاتها، وهضم هذه الحصيلة من المعرفة ليكون ذلك عوناً لبلوغ درجة أسمى من الحساسية الفنية، والخبرة أو التثقيف أو الإدراك الفني (الجبوري، 1968: 29) ومن هذا المنطق عُدت الذائقة الجمالية عنصراً جوهرياً، وسلوكاً يُنمي حب المعرفة، ودقة الملاحظة، وحرية الاختيار، والحكم على الأشياء، ومقارنتها، فهي تدعم المتذوق (الطالب) بسلوكيات، وأساليب رؤية، ومعرفة، وهذا ما يميزه عن المتذوق غير المتعلم (غير المتدرب)، لذا فإن حاجة المجتمع ماسة لمثل هذه السلوكيات الجمالية فهدفنا لسبب الاستمتاع بجمال الأعمال الفنية بقدر مالها من فائدة تربوية. إن الذائقة الجمالية هي إحساس بصري سار، وممتع بالأساس متوقف على استجابة المتذوق (الطالب) للمثيرات الجمالية، فمن المعروف إن استجابة الطالب لشيء مثير لا تتم إلا إذا كان هناك انتباه للمثير تم الإحساس به ثم إدراكه، وأخيراً تأتي عملية اختيار الاستجابة رفض أو قبول المثير (العمل الفني) فإذا كان ليس للطالب الاستمرار اللازم للانتباه للمثيرات الجمالية فلن يحدث إصدار للحكم (الاستعداد للعمل الفني)؛ لأن الاستجابة تحدث وفق رؤيته، وخبرته (فراج، 1999: 113). فهي عملية انسجام، وتوافق بين الطالب، والعمل الفني إذ إن هذه العملية متغيرة، ومتطورة عند الطلبة مع مرور الزمن؛ لكونها عملية اتصال تقتضي وجود ثلاث عناصر الشخص الذي يبدع في العمل الفني، والشخص الذي يدركه، والموقف الجمالي. (الخفاجي، 2019: 336) تساعد الذائقة الجمالية على الارتقاء، والفهم بطريقة إبداعية، وتعديل مسار المتذوق (الطالب)، واتجاهاته، فالطالب عندما يكتسب القدرة على التدنق، فإنه يكتسب التعاطف، والتقدير، والإحساس (سلامة، 2021: 166). كذلك تعتبر رؤيته الجمالية، وسلوكه وليد التدنق، فهو بحاجة إلى هذا النوع من الرؤية لتثري حياته، وتجعل عالمه أكثر اتساعاً، وتتيح له لقراءة الأعمال الفنية، وفهم العلاقات الجمالية، بل ستضيف له خبرات جديدة تزيد من اهتماماته لخلق اهتمامات جديدة تُحسن من سلوكه، وتُنمي كل ما هو خير، وجميل (دياب، 1999: 164). في تكامل شخصيته بكل مقوماتها الفكرية، والسلوكية، والمعرفية، وتهذيب السلوك الأخلاقي في التعامل مع البيئة (القماش، 2019: 22). وعندما يستشعر الإبداع الفني في الأعمال الفنية، وفي الطبيعة من حوله، فإن ذلك سيجعله أكثر قدرة على المعاشية، والتكيف داخل مجتمعه، وغير ذلك من الأشياء التي يستخدمها في حياته، فيكتسب من خلال عملية التدنق المتعة الجمالية التي تكسب الشخصية الطابع الجمالي المُنعكس على تعديل السلوك، وتهذيب الوجدان، يضاف إلى رصيده من الخبرة فيصبح وسيلة لتدنق مواقف جمالية جديدة ثم يُطبق ما اكتسبه من المواقف السابقة على بقية المواقف

في المستقبل حتى تكون حصيلة , وخبرات معرفية تضاف إلى الخبرات السابقة (عبير وصالحه, 2021: 107). إضافة إلى ذلك هناك عوامل تظهر خلال مواجهته لعمل ما تمكنه على تذوق الأعمال الفنية , وما تتضمنه من قيم جمالية التي اكتسبها من بعض العادات السلوكية التي ساعدته على مواجهة عمل ما , مما مكنته على تذوق الأعمال الفنية , وما تتضمن من قيم جمالية في دقة الملاحظة بحيث يستطيع أن يلمس العلاقات الموجودة بين مكونات العمل الفني من خلال الاحساس بالقيم الجمالية الناتجة عنه , وتتطلب هذه القدرة الزيادة في الانتباه , واليقظة لتبقى الحواس مُفتحة , ويبقى الذهن في حالة نشاط , وحيوية كذلك القدرة على التمييز أي يصح على الطالب (المتذوق) نوع من التروى , والاتزان مع الابتعاد عن الاندفاع , والحماس غير المُبرر أو التعصب الشخصي في اتخاذ القرار أو الحكم على العمل الفني , ومقدرته على التأمل أي التقمص في التفكير عند تذوق العمل الفني , ومحاولة إدراك مكوناته , فالتأمل نشاط ذهني عميق يسمح للفكر للتدرج بإعطاء رد الفعل الذي يتسم بالإيجابية أو السلبية أحيانا آخر (الخالدة والترتوري, 2006: 60). إن الذائقة الجمالية ليست مجرد استجابة حسية , بل هي انعكاس للفكر , والثقافة , والتجربة الإنسانية , مما يجعل تنميتها ضرورة لتعزيز الوعي الجمالي , والإبداعي , فالفن هو الأداة الوحيدة التي تتمكن من التغلغل في الروح , والطالب (المتذوق) إذا لم يتعود على تلقي الجميل منذ مراحل طفولته الأولى فلن يستطيع التحرر روحيا , والفن باعتباره مجالا للحقيقة يدعونا إلى أن نسندها في التجربة الفنية الحرة بالشكل الذي تتناغم فيه الذاتية , والموضوعية وصولا إلى الحكم . وعلى العموم تبقى الذائقة الجمالية بعيدة عن التحديد المفهومي , وبالتالي يبقى الجدل حاضرا بين الذاتي , والموضوعي , الفردي , والاجتماعي , وعندما نتأمل نعلم أننا عرفناه بالتجربة أو الاختبار قبل التأمل .

المبحث الثاني: أنماط هيرمان (التعرف_ المبادئ_ الاستخدامات) إن التفكير كعملية معرفية يُعد عنصرا أساسيا في البناء العقلي الذي يمتلكه الإنسان , ويتميز بطابعه الاجتماعي , وبعمله المنظومي الذي يجعله يتبادل التأثير مع البناء المؤلف منها , أي يؤثر , ويتأثر ببقية العمليات المعرفية الأخرى كالإدراك , التصور , الذاكرة , ويؤثر , يتأثر بجوانب الشخصية العاطفية , والانفعالية , والاجتماعية (ضياء ورسل, 2023: 15). إذ يشير هذا المفهوم إلى تميز الدماغ البشري لكل شخص إذ إن لكل شخص نمطه الخاص في التفكير , وإن هذا يتطلب من المعلم تنويع طرق تدريسه , وتأكيد توفير جو تعلم مبهج للطلبة قائم على تنظيم البيئة الصفية من حيث الألوان , والتنسيق , ولابد من المعلم أن يدرك بأن هناك أربع شرائح من الطلبة موجودين داخل كل صف دراسي , وكل شريحة تمثل نمطا خاصا من أنماط هيرمان (A,B,C,D) لنصفي

الدماغ الأيسر، والأيمن، وطريقة تعلم الطلبة ذوي النمط (A) يميل إلى التعلم من خلال التحليل، والحقائق، والبيانات، بينما النمط (B) يتعلمون بطريقة منظمة، ودقيقة أما الطلبة ذوو النمط (C) فيميلون إلى أن يتعلموا من خلال البديهية الحسية التي يمتلكونها، في حين الطلبة ذوو النمط (D) فيتعلمون من خلال التخيل، والاستكشاف، والتفكير الإبداعي (الطريحي وحيدر، 2013: 110,109). فقد نجح هيرمان فيما هدف إليه، وأبدع نظريته عام 1978م متوصل إلى ما يسمى النموذج الرباعي للدماغ ويرمز له HBDI مختصر (Hermann Brain Dominance Instrument) ومن خلال هذا الدمج بين نظرية (بول ماكلين)، ونظرية (روجر سبيري) قسم هيرمان الدماغ إلى أربعة أقسام علوي أيمن، وسفلي أيمن، وإيسر، وإن كل منطقة تمثل نمط للتعلم محددًا رمزا، ولونا، وسمات للتسليم، والتفكير تميز كل منطقة عن غيرها، واستخدام هيرمان الألوان؛ لأنه كان رساما مشهورا (زينب، 2019: 182). ويعتبر مفهوم أنماط هيرمان أو السيطرة المخية أو النصف الكروي القائد أو الجانب القائد في الدماغ من الموضوعات الحديثة، والمثيرة، والمُغايرة التي نالت اهتمام علماء النفس العصبي في بداية الأمر ثم تناولها بالاهتمام، والدراسة، والتطبيق علماء التربية، والمناهج، وطرق التدريس، وعلم النفس المعرفي، وعلم النفس التربوي، وعلم النفس الرياضي خلال الفترة الحالية، ولا يزال البحث، والغموض، والطرافة أحيانا يكتنف الكثير من المعلومات، والحقائق، ونتائج الأبحاث، والتجارب العلمية (طارق، 2012: 2). إن ظهور مفهوم أنماط هيرمان يُشير إلى أن سيطرة أحد جانبي الدماغ لدى الأفراد يمكن أن يُعبر عن نشاط معين ينتابه الفرد في عملية معالجة الموضوعات أو قد يكون ناتجا عن نزعة فردية تُكتسب بالممارسة لفهم الأسلوب المفضل لدى الطلبة في عملية التعلم، والتفكير، واستخدام الأساليب الملائمة لذلك (خالد، 2020: 56). إذ يختلف الأفراد وفقا لطبيعة الأنماط لدى هيرمان المهيمنة، والتي تُميز كل فرد عن الآخر من حيث الاستجابة، والإدراك للمواقف، والأفعال، وحل المشكلات، وسيطرة أحد النمطين على الفرد يُعطل عمل النصف الآخر، مما يؤثر على الأنماط السلوكية للفرد. (عبد الكريم وفاطمة، 2023: 638) فمنطقة (A) هي العقلية التحليلية المنطقية (الجزء الأيسر العلوي من الدماغ) تحليل، حقائق، وأرقام، معلومات، ملموس مادي محسوسات، مركز، جدوى، مخصص، فاحص، رياضيات، عقلاني، منطقي، تكنولوجيا، مالي، أما منطقة (B) فهي العقلية التنظيمية (الجزء الأيسر السفلي من الدماغ) جاهز للعمل، تخطيط، تنفيذ، إجراءات، تفاصيل، ترتيب، منهجية روتيني، إدارة الوقت، منظم للوقت وغيره، فعال، يوثق به، وبالنسبة لمنطقة (C) إذ هي العقلية الإنسانية العاطفية (الجزء الأيمن السفلي من الدماغ) اجتماعي جدا، مهارات، مشاعر، حساس

عاطفي، إنساني، تواصل مع الآخرين، متعاطف يهتم بالناس، يعتمد على البديهية في الإحساس وهي قوية عنده، غريزي، وبالنسبة لمنطقة (D) تميزت بالإبداعية الحرة فهي (الجزء الايمن العلوي من الدماغ) تفكير استراتيجي، تفكير جانبي، سعة الأفق، أفكار مجردة، تقريبي، يحافظ على الصور الذهنية، مغامر، انحراف مفاجئ (خارج الموضوع)، يعتمد على بديهية فكرية، مبدع، مرح. (منار، ب ت)، وتشير أنماط هيرمان إلى انه بإمكان الطلبة أن يتعلموا بحسب نمط السيادة الدماغية الغالب لكل فرد منهم، وتكون أنماط التعلم واستجابة الطلبة بحسب اتجاه التفكير لديهم. وتختلف الصفات والخصائص الموجودة في كل نمط من أنماط هيرمان الأربع من شخص إلى آخر فحتى لو غلب على أحد الأشخاص انه منطقي تحليلي فليس بالضرورة أن تكون كل صفات ذلك النمط فيه فقد يوجد احدهما وينعدم الآخر، وأشار هيرمان انه يمكن تغيير نمط التفكير لكل شخص إذا كانت هناك حاجة ماسة إليه، لكن بشرط أن تتضمن العوامل المساهمة في التغيير رغبة الشخص بالتغيير أو حدوث تغيير جوهري في ظروف الحياة أو وجود وقائع عاطفية جوهريّة فإذا أراد الشخص التغيير لابد له أن يقوم بممارسة الأعمال اليومية الخاصة بكل نمط. (سرور، 2004: 268) كذلك ذكر هيرمان بأن الطلبة الذين يتعلمون من خلال طرائق تدريس تتوافق مع أنماط التفكير التي وضعها يحققون نتائج مرتفعة في عملية التعلم _ التعليم بعكس هؤلاء الطلبة الذين يتعلمون بطرق غير مُتنسقة للأنماط التفكير المفضل لدى الطلبة يمكن للمعلم أن يفهم أكثر كيف يتعلم طلبته، وكيف يتخذون القرارات، وكيف يتصدون للمشكلات، وكيف يتواصلون، ولماذا يعملون بعض الأشياء، وكيف يتعلمونها (محمد، 2017: 98). ومن هنا تبرز أهمية أنماط هيرمان، وعلاقتها، وتأثيرها في مخرجات التعلم؛ كونها تعمل بعلاقة مُسيطرَة، وموجهة للسلوك الشامل للتعلم، وتحليل الأبعاد، ومعرفة شموليتها، وتفاعلاتها ضمن السياقات، وأهميتها للموقف التعليمي

المبحث الثالث: التعليم الفني في تعزيز الجماليات إن تنمية الطالب تنمية شاملة متكاملة من جميع الجوانب الروحية، والعقلية، والجسدية، والنفسية، والاجتماعية، والجمالية، بحيث لا يطغى جانب على جانب آخر، فهي تنمية متزنة مع الشمول، والتكامل تستهدف إعداد إعداده شاملاً متكامل متزاناً ليكون نافعا لنفسه. (الحيلة، 1999: 19) إن هذه الشمولية التي يحققها التعليم الفني تتم عن طريق تزويد الطلبة بالمواقف التي تنمي قدراتهم على الابتكار، والنهوض بمواقفهم، ولا يمكن للتعليم الفني أن يحقق أهدافه الا من خلال التعلم باعتباره أداة رئيسية لتنفيذ هكذا أهداف، كذلك فالتطور التكنولوجي في المجتمع

الحديث، والمعاصر قدم تبريرات للفنان (الطالب) من أجل أحداث التحول في الشكل، والسطح البصري للعمل الفني، وبما يؤثر ذلك في المتلقي، والمشاهد، وطريقة العرض. (الهادي، 2023: 5) عبر استخدام مواد صناعية، وأشياء مهملة في المحيط البيئي، وتوظيف المهمش، والمهمل، ومواد التجميع من خشب أو بلاستيك أو قطع قماش أو حديد أو المنيوم لتأخذ انجازات الفنان (الطالب) مستويات بعيدة عن السطح بخامة واحدة، ومادة واحدة، بل هو تآلف، وانسجام للتعدد والتنوع التقني من أكوام الخردة، حيث تحول الشكل من مهارة حرفية الفنان (الطالب) بمعرفة المواد، وخواصها نحو استخدام أي مادة، وخامة تعطي تعبيراً عن صيغة مبتكرة ليتم تجميع الأجسام القديمة، والتالفة، وخلق عمل فني عبر استخدام الخردة، والأدوات المُستهلكة، والأشكال. (وعد، 2021: 135) فهذه المهارات، والأسس الجمالية تُمكن الطلبة من التعبير عن أفكارهم، وإحساسهم بالجمال من خلال تنمية الحس البصري، وتعزيز الإبداع، وتحسين التفكير النقدي باستخدام أنماط التفكير لهيرمان بطرق تتناسب مع تفكير الطلبة المتعلمين؛ لكون التعليم الفني وسيلة حسية مهمة من وسائل المعرفة الفعالة في تكوين الشخصية، وتطويرها التوافقي، وغالباً ما يقال بأن الفن يسعى نحو هدف إيجاد القابليات المُتماثلة نحو مجال الإحساس، والإدراك، والتميز في الاستجابة الجمالية، والتعبير عن المشاعر. (الجبوري، 1986: 21, 22) لقد أصبح مفهوم التعليم الفني محورا أساسيا للتربية الشاملة، حيث يقدم من خلالها الممارسات الفنية التشكيلية، والتطبيقية العملية التي يكتسب الطلبة إثناءها المهارات، والخبرات، مما يساعدهم عن حُسن مواجهة المواقف اليومية المختلفة. (الكناني، 1989: 3) إن إضفاء الطابع الشخصي على العملية التعليمية التربوية من خلال إتاحة الفرصة أمام المتعلمين، وإكسابهم المعرفة بسرعة يتم عن طريق تنظيم عملية التعليم، والتعلم من أجل إدماج المتعلم في نشاطات تعليمية تناسب حاجاته المعرفية، والوجدانية، وقدراته، ونمو عقله، وأسلوب تعلمه. (عبد الباقي وآخرون، 1988: 85) إن عدم التشابه للطلبة في خصائصهم الشخصية تجعل لكل منهم نمطا معيناً في التفاعل مع المواقف التعليمية، ويجد الطالب من خلال تفاعله مع المادة الدراسية معنى

يولد لديه متعة مما يسوغ تفريد التعليم لإعطاء الصفة الشخصية أو المعنى الذاتي للمعرفة التي يتعلمها. (السلامي, 2011: 54) من خلال تنمية التذوق الفني, والإدراك البصري, وتطوير الحس الإبداعي, والتعبير الفني, وتعزيز الفهم الثقافي, والجمالي مضافا إلى ذلك بربط الفن بالحياة اليومية, مما يساعد على تحسين التذوق, ويعزز الجمال في البيئة, وفهم كيفية استجابة الأفراد للجمال بشكل مختلف بناء على نمط تفكيرهم, وتعزيز ذائقتهم الجمالية من خلال الجمع بين التفكير التحليلي, والتنظيمي, والعاطفي, والإبداعي, فالتعليم الفني ليس مجرد تدريب على المهارات اليدوية, بل هو وسيلة لصقل الحس الجمالي, وتنمية التفكير النقدي, وتقدير الفنون في الحياة اليومية, مما يجعل الأفراد أكثر وعيا بالجمال من حولهم.

الدراسات السابقة:

بعد الاستعانة بشبكة المعلومات الدولية (الانترنت), والاطلاع على ملخصات البحوث العربية والأجنبية, لم تجد الباحثة دراسات سابقة تخص موضوع دراستها الحالية.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من (241) طالبة من المرحلة الثالثة (قسم التصميم) للعام الدراسي (2024_2025), واختارت الباحثة هذه المرحلة وفقا لمبررات منها:

1. تم اختيار المرحلة الثالثة من طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم) لمعرفة الذائقة الجمالية التي يتمتعن بها باعتبارهن يمتلكن ثقافة فنية مازالت بسيطة, ويقطن شوطا في التدريب, والدراسة.

2. تم اختيار المرحلة الثالثة من طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم) لمعرفة الذائقة الجمالية باعتبارهن زودن بالمفاهيم والمصطلحات الفنية, وفضلا عن ممارستهن للعمل الفني وفق أسس التنظيم الجمالي, وهذا ما يتيح للبحث إمكانية تنمية الذائقة الجمالية لدى الطالبات.

ثانياً: عينة البحث : مجموعة طالبات المرحلة الثالثة واللواتي تم اختيارهن بنسبة (62%) من المجتمع الأصلي.

ثالثا: منهج البحث: استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لدراسة مدى تنمية الذائقة الجمالية لدى الطالبات , والمنهج الشبه التجريبي لتحديد التغير في الذائقة الجمالية قبل وبعد فترة معينة من التعلم , والتجربة.

رابعاً: أداة البحث : اعتمدت الباحثتان ببناء مقياس للذائقة الجمالية من تصميمهن , يتم تطبيق المقياس مرتين قبليا (قبل التعرض للتجربة التعليمية أو المشاهدات) , بعديا (بعد فترة زمنية كافية لتنمية الذائقة الجمالية).

خامساً: أساليب التحليل الإحصائي :

1. حساب المتوسطات الحسابية , والانحرافات المعيارية لقياس الفروق .
2. تطبيق الاختبار التائي لمعرفة مدى وجود فروق ذات دلالة إحصائية.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

النتائج والاستنتاجات:

1. تحسن ملحوظ في الذائقة الجمالية لدى الطالبات بعد فترة , مما يدل على فاعلية التجربة.
2. عوامل محددة أثرت في تنمية الذائقة الجمالية مثل دراسة الأعمال الفنية , وتحليل الألوان , واستخدام التصميم الواعي.
3. التحليل الإحصائي أظهر فروقا دالة بين القياسات القبالية , والبعدية , مما يعني أن هناك تنمية حقيقة في الذائقة الجمالية.
4. اختلاف الاستجابات بين الطالبات بناء على عوامل مختلفة مثل الخلفية الفنية , الخبرات السابقة , التفاعل مع المحتوى الفني.

التوصيات : توصي الباحثة بالآتي:

1. تطوير مناهج تعليمية تعتمد على تصنيف الطالبات وفقا لأنماط التفكير (A,B,C,D).
2. تدريب أساتذة الفنون على كيفية توظيف أنماط التفكير المختلفة في تدريس التصميم.

3. توظيف البرامج والتطبيقات التفاعلية التي تساعد على تعزيز الذائقة الجمالية من خلال تحليل الألوان, الأشكال, والتكوينات الفنية.

المقترحات: توصي الباحثة بالقيام بالدراسات الآتية:

1. تطبيق أنماط هيرمان عمليا في تدريس التصميم وتحليل أثرها على الطالبات.

2. الأبعاد النفسية للذائقة الجمالية وتأثير أنماط التفكير عليها.

قائمة المصادر

1. Papadopoulos,I.(2018)Using Mobile puzzles to exhibit certain algebraic habits of mind and demonstrate symbol_sense inprimary School students Journal of Mathematical Behavior,51(1),1_18.
2. احمد سلمان المحمدي :دراسات فكرية معاصرة , دار غيداء للنشر والتوزيع 2017,
3. محمد أبو الفضل إبراهيم الزمخشري: معجم المعاني الجامع , ط3 , .
4. منذر فاضل حسن الدليمي : دراسة تحليلية لنماذج مختارة من الرسم العراقي المعاصر بوصفها مدخلا لتنمية التذوق الفني لطلبة كلية التربية الفنية _ جامعة بابل , رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية _ جامعة بابل , 2002.
5. حيدر طارق كاظم :عادات العقل المستندة إلى نصفي الدماغ على وفق أداة هيرمان للسيادة الدماغية (HBDI) لدى الطلبة المتميزين وأقرانهم العاديين ,رسالة ماجستير ,جامعة بابل ,كلية التربية الأساسية , 2012.
6. مها السنان :لماذا ندرس الفن , منتدى الفنون _ موقع الرسم , الشبكة الالكترونية 2004, .
7. محمد نبوي الشال :التذوق وتاريخ الفن , مكتبة الضحى , الكويت , ب ت .
8. محمود شكر الجبوري: التربية الفنية ومضامينها التربوية , الموسوعة الصغيرة (33) , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1986.
9. عفاف احمد فراج :سيكولوجية التذوق الفني , دار الفكر العربي , القاهرة , 1999.
10. احمد عدنان علي الخفاجي: برامج التواصل الاجتماعي وانعكاسها على الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة ديالى ,مجلة الفتح , العدد السابع والسبعون , 2019.

11. ريهام حسين سلامة: استراتيجية الورش التعليمية لتنمية المهارات الفنية لغير المتخصصين , المجلة العلمية لجمعية امسيا التربية عن طريق الفن , المجلد 7 , العدد 27, مصر , 2021.
12. عبير صبحي دياب : برنامج مقترح للتربية المتحفية كمدخل للتذوق الفني للطفل , رسالة ماجستير غير منشورة ,كلية التربية الفنية ,جامعة حلوان ,مصر 1999.
13. قماش علي ال قماش: علم الجمال في منهج التربية الفنية التنظيمية DBAE وممارسته الصفية , مجلة أم القرى للعلوم التربوية والنفسية , المجلد 11 , العدد 1, مكة , 2019.
14. عبير عامر بشير , صالحة ثامر عيسى : برنامج تدريبي مقترح لتطوير الأداء التدريبي لمعلمي التربية الفنية بالمرحلة المتوسطة في ضوء رؤية المملكة العربية السعودية 2030 ,كلية التربية , مجلة القراءة والمعرفة ,جامعة جازان , المجلد 21, العدد 234 , 2021.
15. محمود عبد الله الخوالدة ,محمد عوض الترتوري: التربية الجمالية _علم النفس الجمال ,دار الشروق للطباعة والنشر ,عمان , 2006.
16. ضياء عويد حربي العرنوسي, رسل عبد الكاظم عودة : التفكير (تعلم _ مهارات _انواع) , ط1, مؤسسة دار الصادق الثقافية (طبع نشر توزيع) , 2023.
17. فاهم حسين الطريحي, حيدر طارق كاظم : السلوكيات الذكية المستندة إلى نصفي الدماغ عادات العقل والسيادة الدماغية , ط1, دار الصفاء للنشر والتوزيع , عمان , 2013.
18. زينب جاسب مجيد , زينب :فاعلية تصميم تعليمي تعليمي على وفق أنماط هيرمان في تنمية الكفاية المعرفية المدركة لدى طالبات الصف الخامس الأدبي ,مجلة بحوث الشرق الأوسط , العدد الحادي والخمسون , 2019.
19. طارق محمد بدر الدين: أنماط السيطرة المخية وعلاقتها ببعض المهارات النفسية لسباحي المنافسات "بحث منشور في المؤتمر الدولي الأول "التربية البدنية والرياضية وضغوط الحياة من منظور نفسي اجتماعي تربوي ,كلية التربية الرياضية للبنات ,جامعة حلوان , 2012.
20. خالد عبد الله حموري: أنماط السيطرة الدماغية وعلاقتها بفاعلية الذات الإبداعية ,دراسة تحليلية على عينة من الطلبة الموهوبين بمنطقة ابها ,المجلة الدولية لتطوير التفوق ,المجلد الحادي عشر ,العدد 20, 2020.

21. عبد الكريم مأمون , فاطمة خثيري : اليقظة العقلية وعلاقتها بالهيمنة الدماغية لدى تلاميذ سنة الثالثة علوم تجريبية _ دراسة ميدانية بثانويات مدينة أفلو , مجلة دراسات في سيكولوجية الانحراف , مجلد 8 , عدد 1, 2023.
22. منار رجب محمد احمد: أنماط التفكير وفقا لنموذج Herrmann للسيادة الدماغية لدى طلاب جامعة الوادي الجديد في ضوء متغيري النوع والتخصص الدراسي , المجلة العلمية لكلية التربية جامعة الوادي الجديد.
23. سرور سعيد عبد الغني : أنماط التفكير وفق النموذج الشامل للمخ عند نيد هيرمان وعلاقتها بالذكاء المتعدد وأسلوب التعلم لدى المعلمين قبل الخدمة , 2004.
24. محمد بلکرد: بناء مقياس عن أنماط التفكير حسب نظرية هيرمان لدى تلاميذ السنة أولى ثانوي بولاية مستغانم الجزائر , رسالة دكتوراه غير منشورة , كلية العلوم الاجتماعية , جامعة عبد الحميد بن باديس , 2017.
25. محمد محمود الحيلة : التصميم التعليمي نظرية وممارسة , الطبعة الأولى , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , 1999.
26. محمد محمود الهادي : التجريب والخامات في الأشغال الفنية في ضوء فن التجميع , مجلة حوار الجنوب , العدد السادس , 2023.
27. وعد محمود عدنان : تعدد الخامات في الفن التجميعي , مجلة الاكاديمي , العدد 100 , 30 يوليو , حزيران , 2021.
28. ماجد نافع عبود الكناني: تقويم منهج التربية الفنية المقرر في مدارس المرحلة الثانوية من وجهة نظر مدرس المادة والاختصاصيين التربويين , رسالة ماجستير (غير منشورة) , بغداد , 1989.
29. عبد الباقي دره وآخرون : الحقائق التدريسية , الدار العربية لموسوعات , معهد النفط العربي , بيروت , 1988.
30. زهراء مظهر مضيحي عزاوي السلامي: أثر برنامج تعليمي لمادة التصميم الداخلي في تنمية التفكير الابتكاري لدى طالبات كلية الفنون الجميلة _ جامعة بابل , رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة _ جامعة بابل , 2011.

الملاحق:

ملحق مقياس الذائقة الجمالية:

ت	الفقرات	أوافق جدا	أوافق	أوافق بشكل طفيف	محايد	أوافق قليلا	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	أستطيع تحليل العلاقة بين الألوان والخطوط في العمل الفني							
2	أركز على التفاصيل الدقيقة في الأعمال الفنية لفهم مكوناتها							
3	لا أجد متعة في تفسير الرموز والعناصر المستخدمة في التكوين الفني							
4	أراعي تأثير العناصر البصرية على إحساس المشاهد عند تصميم العمل الفني							
5	لا أهتم بتحديد الأخطاء التقنية في الأعمال الفنية لتحسينها							
6	أجد في العمل الفني وسيلة للتعبير عن علاقاتي العاطفية أو تجاربي الشخصية							
7	الألوان في العمل الفني متناسقة وتدعم المعنى الجمالي							
8	لي القدرة على الإلمام							

ت	الفقرات	أوافق جدا	أوافق	أوافق بشكل طفيف	محايد	أوافق قليلا	لا أوافق	لا أوافق بشدة
	بالمعاني الهامة في العمل الفني							
9	لا أعتقد إن الأعمال الفنية التي تعتمد على التكرار المنظم للأشكال أكثر تأثيرا							
10	أستطيع إيصال رسائل عاطفية من خلال تكويني الفني							
11	أحلل الأفكار الإبداعية التي استمدتها من الأعمال الفنية الأخرى لتطوير رؤيتي الشخصية							
12	لا أهتم بمراجعتي للأعمال الفنية حتى لو كانت دقيقة							
13	أستطيع تطوير الأفكار الإبداعية بناءا على تحليل علاقات الألوان والخطوط							
14	لا أركز على التفاصيل الصغيرة في العمل الفني لاستحداث أفكار جديدة							
15	استوحي أفكار الإبداعية من مصادر							

ت	الفقرات	أوافق جدا	أوافق	أوافق بشكل طفيف	محايد	أوافق قليلا	لا أوافق	لا أوافق بشدة
	متعددة مثل الطبيعة والثقافة والمشاعر الشخصية							
16	أجد متعة في كسر القواعد التقليدية لإضافة لمسة فنية إبداعية							
17	أستثمر الأدوات والمواد المتوفرة بطريقة مبتكرة لإنتاج أعمال فنية فريدة							
18	لا استخدم عناصر فنية تعبر عن التوازن بين الإبداع والمشاعر الشخصية							
19	ابتكر أفكار فنية غير تقليدية تعكس شخصيتي							
20	أحرص على أن تعكس الأعمال الفنية رسالة إنسانية أو قضية اجتماعية							
21	أستطيع تحليل العلاقة بين الألوان والخطوط للوصول إلى تكوين فني متوازن							
22	لا أحرص على تحقيق التوازن بين							

ت	الفقرات	أوافق جدا	أوافق	أوافق بشكل طفيف	محايد	أوافق قليلا	لا أوافق	لا أوافق بشدة
	العناصر البسيطة والمعقدة في التكوين البصري							
23	أطبق تقنيات مزج الألوان بعناية لضمان توافقها داخل التكوين							
24	أحلل تكرار العناصر في العمل الفني لتقييم دوره في تعزيز الانسجام							
25	لا أصمم أعمال فنية بطريقة تحقق انسجاما يثير مشاعر الراحة والهدوء لدى المشاهد							
26	أطبق خطوات منهجية أثناء تنفيذ العمل الفني للحصول على انسجام كامل							
27	أفضل تجربة أساليب مختلفة لتحقيق التوازن البصري بأسلوب فريد							
28	أستمتع بإيجاد طرق إبداعية لتحقيق التناغم بين العناصر المتناقضة							
29	لا أركز على العلاقة بين التفاصيل							

ت	الفقرات	أوافق جدا	أوافق	أوافق بشكل طفيف	محايد	أوافق قليلا	لا أوافق	لا أوافق بشدة
	الصغيرة والكلية لضمان الاتساق في العمل الفني							
30	أشعر بالانسجام الداخلي عند استخدام العناصر الفنية بشكل متوازن لتكوين عمل متماسك وجميل							
31	أقيم الأعمال الفنية بناءا على معايير علمية مثل التوازن والتناسب والتناغم							
32	أراعي التدرج المنهجي عند نقد العناصر المختلفة في العمل الفني							
33	أتجاهل تقييم مدى نجاح الفنان في تحقيق تكامل بين العناصر الإبداعية ضمن تكوين متماسك							
34	أقيم الأعمال الفنية بناءا على قدرتها على خلق تواصل عاطفي مع الجمهور							
35	أستطيع تقديم ملاحظات نقدية عملية لتحسين الأداء							

ت	الفقرات	أوافق جدا	أوافق	أوافق بشكل طفيف	محايد	أوافق قليلا	لا أوافق	لا أوافق بشدة
	الفني							
36	أقيم العمل الفني بناء على تأثيره العاطفي والمشاعر التي ينقلها للمشاهد							
37	لا أميل لتحليل الأعمال الفنية التي تحمل رسائل عميقة أو رمزية مبتكرة							
38	ألاحظ مدى تأثير النصوص أو الرموز داخل التكوين على تعزيز القيمة الإنسانية							
39	أستطيع اكتشاف الرسائل الخفية أو الرموز التي يستخدمها الفنان بأسلوب إبداعي							
40	ابتعد عن تأثير التدرج اللوني في إحساس المشاهد بالتكوين							

الأبعاد التربوية للمينيمالية في المسرح التعليمي وتنمية المهارات الإبداعية

The Educational Dimensions of Minimalism in Educational Theater and the Development of Creative Skills

م.م سجاد عبد ناصر حلو

جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

Sajjad abed Nasser

Sjadabd86@gmail.com

الكلمات المفتاحية (المينيمالية / المسرح التعليمي)

ملخص البحث

يعد المسرح التعليمي من أهم الوسائل التربوية التي تسهم في تنمية المهارات الإبداعية والتفكير النقدي لدى المتعلمين، حيث يتيح بيئة تفاعلية تجمع بين الفن والتعليم. وفي هذا السياق، برز الاتجاه المينيمالي (التبسيطي) كأحد الأساليب الحديثة التي يمكن توظيفها لتعزيز فاعلية المسرح التعليمي، من خلال تقليل العناصر البصرية والمادية والتركيز على جوهر الفكرة المسرحية

تواجه العملية التعليمية تحديات متزايدة في تحفيز الإبداع والتفكير النقدي لدى الطلاب، خاصة في ظل الاعتماد على الأساليب التقليدية التي تركز على التلقين بدلاً من التفاعل والإنتاج الفكري. وعلى الرغم من التطور الكبير في المسرح التعليمي، لا يزال هناك نقص في الدراسات التي تبحث في دور الأساليب البصرية الحديثة، مثل المينيمالية، في تعزيز المهارات الإبداعية. ومن هنا، تتمثل مشكلة البحث في تحليل مدى فعالية المينيمالية كمنهج بصري وتربوي في المسرح التعليمي، ومدى قدرتها على تحفيز التفاعل الذهني والإبداعي لدى المتعلمين. اشتمل البحث الحالي أربعة فصول : الأول (الإطار المنهجي) يتضمن مشكلة البحث والتي حددها الباحث بالتساؤل التالي : (إلى أي مدى يسهم توظيف المينيمالية في المسرح التعليمي في

تنمية المهارات الإبداعية والتفكير النقدي لدى المتعلمين؟, ثم جاء هدف البحث والذي تمثل بالهدف الآتي (تسليط الضوء على الأبعاد التربوية للمينيماالية في المسرح التعليمي، وبيان أثرها في تنمية المهارات الإبداعية لدى المتعلمين، من خلال تحليل وتوظيف مبادئ التبسيط والتجريد في العروض المسرحية التعليمية). , ثم قام الباحث بوضع حدود للبحث , ثم ختم الباحث الفصل الأول بالمصطلحات التي تضمنها عنوان البحث , أما الفصل الثاني فقد تضمن عرضاً للإطار النظري فجاء متكوناً من ثلاث مباحث, المبحث الأول مفهوم المينيماالية وتطورها التاريخي , المبحث الثاني الأبعاد التربوية للمسرح التعليمي , المبحث الثالث الأثر التربوي للمينيماالية في تنمية المهارات الإبداعية . أما الفصل الثالث فقد تم عرض إجراءات البحث من حيث مجتمع البحث الذي تضمن خمسة عروض مسرحية , كما تضمن الفصل عينة البحث المتكونة من مسرحية واحدة (ذئب في المرأة) اختيرت بطريقة قصدية , يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث تتم دراسة وتحليل العرض المسرحي كما يناقش البحث أثر تقليل العناصر البصرية (كالديكور والأزياء والإضاءة) على تعزيز انتباه المتلقي، وزيادة تركيزه على الفكرة الجوهرية للمسرحية، مما يساهم في رفع مستوى التلقي والاستيعاب.

وتشير نتائج البحث إلى تشير النتائج إلى أن توظيف المينيماالية في المسرح التعليمي يساهم بشكل ملحوظ في:

1. الاقتصاد في العناصر المسرحية يعزز الإدراك البصري: تقليل الزخم البصري في المسرح التعليمي يساعد الأطفال على استيعاب الفكرة الأساسية دون تشويش.
2. التجريد يساهم في تطوير التفكير الرمزي: اعتماد الأزياء والديكور المينيماالي يدفع الطفل إلى تأويل الرموز، مما يعزز قدرته على التفكير المجرد.

و بناءً على هذه النتائج، يوصي الباحث ب 1. تعزيز استخدام المينيماالية في المسرح التعليمي ضرورة اعتماد أساليب المينيماالية في عروض المسرح المدرسي، لما لها من أثر إيجابي في تحفيز خيال الأطفال وتعزيز استيعابهم للمفاهيم التربوية.

2. تطوير المناهج المسرحية وفق أسس مينيماالية: إدخال مفهوم المينيماالية في مناهج المسرح التعليمي، بحيث يصبح أداة تربوية فاعلة تُقدّم القيم والمعرفة من خلال التجريد والتكثيف البصري والسمعي.

Research Summary

Educational theater is one of the most important educational tools that contribute to developing creative skills and critical thinking in learners, as it provides an interactive environment that combines art and education. In this context, minimalism has emerged as a modern approach that can be employed to enhance the effectiveness of educational theater by reducing visual and physical elements and focusing on the essence of the theatrical idea.

The educational process faces increasing challenges in stimulating creativity and critical thinking in students, especially given the reliance on traditional methods that focus on indoctrination rather than interaction and intellectual production. Despite the significant development in educational theater, there is still a lack of studies examining the role of modern visual methods, such as minimalism, in enhancing creative skills. Hence, the research problem is to analyze the effectiveness of minimalism as a visual and educational approach in educational theater, and the extent of its ability to stimulate intellectual and creative interaction among learners. The current research included four chapters: The first (the methodological framework) includes the research problem, which the researcher defined with the following question: (To what extent does the employment of minimalism in educational theatre contribute to the development of creative skills and critical thinking among learners?), then came the

research objective, which was represented by the following objective (highlighting the educational dimensions of minimalism in educational theatre, and demonstrating its impact on the development of creative skills among learners, through analysing and employing the principles of simplification and abstraction in educational theatrical performances). Then the researcher set limits for the research, then the researcher concluded the first chapter with the terms included in the research title. As for the second chapter, it included a presentation of the theoretical framework, which came to consist of three topics: the first topic is the concept of minimalism and its historical development, the second topic is the educational dimensions of educational theatre, and the third topic is the educational impact of minimalism in the development of creative skills. The third chapter presents the research procedures in terms of the research community, which included five theatrical performances. The chapter also includes a research sample consisting of one play () chosen intentionally. The research relies on a descriptive-analytical approach, studying and analyzing the theatrical performance. The research also discusses the effect of reducing visual elements (such as decor, costumes, and lighting) on enhancing the audience's attention and increasing their focus on the core idea of the play, which contributes to raising the level of reception and comprehension.

The research results indicate that the use of minimalism in educational theater contributes significantly to:

- Enhancing creativity and critical thinking, as reducing visual effects encourages the audience to use their imagination to construct their own meanings and perceptions.

- Increasing interaction and attention, as reducing theatrical excess directs focus toward the intellectual essence of the play.

Developing interpretation and explanation skills, as the theatrical scene becomes an open space for contemplation and analysis, enhancing the learner's ability to derive meanings and understand symbols.

Based on these findings, the researcher recommends:

- . Integrating minimalist techniques into educational theater curricula, with the aim of enhancing students' critical and creative thinking.

Developing training programs for teachers on how to apply minimalism in educational theater performances.

Conducting extensive experimental studies to measure the actual impact of this approach on learners' achievement and creativity.

Reconsidering the design of educational theater spaces to align with minimalist principles, which will

contribute to providing a more effective and focused learning environment

مشكلة البحث

في عوالم الفن والتربية، يتجلى المسرح بوصفه مرآة تعكس تجليات الفكر الإنساني، حيث تتشابك التجربة الجمالية مع المسارات التكوينية للذات. ومن بين الاتجاهات التي أعادت صياغة المفاهيم الجمالية والتربوية، تبرز المينيمالية بوصفها فلسفة تختزل الزائد لتكشف عن الجوهر، إذ تسعى إلى تحقيق أقصى درجات التعبير بأقل الوسائل الممكنة. إن المسرح التعليمي، بوصفه أداة تربوية وتكوينية، يتداخل مع هذه الرؤية ليعيد تشكيل التجربة التعليمية ضمن إطار يركز على البساطة، ليحرض بذلك طاقات الإبداع الكامنة لدى المتلقي والممارس على حد سواء.

المينيمالية في المسرح التعليمي ليست مجرد منهج اختزال بصري أو تقني، بل هي استراتيجية بيداغوجية قائمة على تحفيز الذكاء الحديسي، وإثارة الخيال، وتوجيه المتعلم نحو إعادة تشكيل إدراكه للعالم من خلال القليل الذي يحمل دلالات كثيرة. في هذا السياق، تنبع أهمية البحث في سبر أغوار الأبعاد التربوية لهذه الفلسفة المسرحية، واستكشاف تأثيرها في تنمية المهارات الإبداعية، حيث تتلاقى الرؤية الجمالية مع المقاربة التربوية لتشكيل وعي جديد بالعملية التعليمية، يُمكن المتعلم من إنتاج المعنى بدل استهلاكه.

إن البحث في العلاقة بين المينيمالية والمسرح التعليمي يكشف عن إشكالية جوهرية تتمثل في مدى قدرة هذا الاتجاه الفني على إحداث تحول في بنية العملية التعليمية، عبر تكريس نمط تعليمي يركز على الاقتصاد في الوسائل دون التفريط في عمق الأثر. فكيف يمكن للمينيمالية أن تسهم في إعادة تشكيل الأدوار التربوية للمسرح التعليمي وما مدى فعاليتها في تنمية المهارات الإبداعية لدى المتعلم في سياق تعليمي معاصر تهيمن عليه النماذج التقليدية القائمة على التلقين والاستقبال ومن خلال ما تقدم تتلخص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: إلى أي مدى يسهم توظيف المينيمالية في المسرح التعليمي في تنمية المهارات الإبداعية والتفكير النقدي لدى المتعلمين؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على الأبعاد التربوية للمينيمالية في المسرح التعليمي، من خلال استكشاف قدرتها على تنمية المهارات الإبداعية وتعزيز التعلم النشط عبر الاقتصاد في الوسائل والتركيز على جوهر الفكرة. كما يسعى البحث إلى

تقديم رؤية جديدة لمفهوم المسرح التعليمي، تربط بين الجماليات الفنية والممارسات التربوية، مما يساهم في تطوير استراتيجيات تعليمية حديثة تحفز الخيال والتفاعل لدى المتعلم.

أما الحاجة إلى هذا البحث من افتقار الدراسات إلى تحليل شامل للعلاقة بين المينيمالية والمسرح التعليمي، خاصة في ظل التحديات التي تواجه النماذج التعليمية التقليدية القائمة على التلقين. ومع تزايد الاهتمام بالأساليب التربوية التي تدمج الفن بالتعليم، يبرز المسرح المينيمالي كمنهج قادر على إحداث تحول في بيئة التعلم، من خلال تقديم تجربة تعليمية أكثر تحفيزاً وإبداعاً، مما يستدعي دراسة منهجية تكشف عن إمكاناته وسبل توظيفه بفعالية في المجال التربوي.

هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن الأبعاد التربوية للمينيمالية في المسرح التعليمي وتحليل دورها في تنمية المهارات الإبداعية لدى المتعلمين، من خلال دراسة تأثير الاختزال والاقتصاد في الوسائل المسرحية على العملية التعليمية، وتقديم إطار نظري وتطبيقي يساعد في توظيف هذا النهج بفعالية في المجال التربوي

حدود البحث

الزمان: 2017_2018

المكان: جامعة واسط كلية الفنون الجميلة

الموضوعية: دراسة فلسفة المينيمالية وتطبيقاتها في المسرح التعليمي، مع تحليل كيفية تأثير هذا النهج على تنمية المهارات الإبداعية لدى المتعلمين

تحديد المصطلحات

1- **المينيمالية (Minimalism)** هي اتجاه فني ظهر في ستينيات القرن العشرين، تتميز ببنية نهج اختزالي يهدف إلى تقليل العناصر البصرية والأدائية إلى الحد الأدنى الضروري. في العروض المسرحية، تجلّى هذا المذهب من خلال التخلي عن المفردات التقليدية للمسرح والتركيز على الأسلوب الانتقائي الذي يعكس توجهات ما بعد الحداثة، مما أتاح فضاءً تجريبياً يعتمد على التجريد والبساطة في التكوين والأداء (كاي، نك، 1999، ص 33)

2- **والمينيمالية تأتي "...**، بمعنى أن الفن شيء يناقش فقط بتعابير ملازمة له ومرتبطة به وهو ما تشير إليه حركة (الفن الاعتدالي) أو (فن الحد الأدنى)

(Minimal art) التي نشأت في أمريكا عام 1965 وقد أطلق هذا المصطلح من قبل الفيلسوف (ريجار دولهم) (المشهداني, 2003, ص178) المينيمالية هي تجلٍ جمالي لروح العصر، تنبثق من نزعة اختزالية تُعيد تشكيل العلاقة بين الشكل والمحتوى عبر تكرار مدروس وتبسيط مقصود للأدوات التعبيرية. إنها خطاب بصري يحزّر الفن من عبء الإقناع، ليَجعل من الجاذبية والفتنة بديلاً عن المنطق، في فضاء تحرّر من التعقيد لصالح تجربة حسية مباشرة. وبهذا، غدت المينيمالية مرآة لزمان يسعى إلى الجوهر، متجاوزة التفاصيل إلى جوهر الفكرة ذاتها، حيث يكون الصمت أبلغ من الكلام، والفراغ جزءاً من الكيان. (نهر, 2013, ص1)

3- المسرح التعليمي

إذا كنا بصدد تعريف المسرح التعليمي، فلا بد من العودة إلى كلمة: " didactique وهي كلمة يونانية الأصل، مشتقة من مصطلح didacticos، والتي تدل على كل ما له صفة تعليمية، ومصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي محدد، فهو يشمل كل مسرحية لها بعد توجيهي، أو تربوي، و البعد التعليمي في المسرح كان موجوداً منذ القدم، لكنه كان يختلف باختلاف ركائز الفكر في كل زمن من حيث الفكر والأخلاق والسياسة والعلم والفلسفة،، ولما كان المسرح شكلاً من أشكال التعبير التي تتداخل بشكل كبير مع المعتقدات الدينية، فقد استخدمت هذه الأشكال لأهداف تربوية تعليمية بشكل عام (ماري, 1997, ص137)

يعرف (كمال الدين حسين) المسرح التعليمي على أساس أنه توظيف النشاط المسرحي داخل المؤسسات التعليمية، إما بقصد التربية المسرحية، والتي تهدف إلى تعليم التلاميذ، وتدريبهم على التقنيات المختلفة لفن المسرح، واكتشاف وتنمية المواهب الفنية من بينهم في هذا المجال، أو بقصد المساعدة في العملية التعليمية، من خلال ما يعرف بمسرح المناهج، بتقديم جزء من مقرر ما، في إطار درامي، وعرض مسرحي بسيط يعتمد على المشاركة الإيجابية للتلاميذ، ويتم ذلك داخل حجرات الدرس أو المسارح التقليدية، أو للمساعدة في تنشئة صغار الأطفال من خلال أنشطة الدراما أو المسارح التقليدية، أو للمساعدة في تنشئة صغار الأطفال من خلال أنشطة الدراما الإبداعية، داخل الروضات، ويصدق هذا على كافة المؤسسات التعليمية، سواء التي تهتم بالأسوياء، أم تلك التي تهتم بالأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة. (كمال الدين , 2009, ص33)

التعريف الإجرائي: فالمسرح التعليمي هو من الوسائط العامة الممكن استخدامها في تنمية وتفعيل القدرات العلمية والتربوية والفنية للطلاب إذ يتم من خلاله تقديم المعرفة بقلب فني يساعد على صقل أنواقهم ويجعلهم يقبلون بشغف على تقبل المعطيات العلمية التي عادة ما تكون جافة إذا ما قدمت إليهم بالطرق التقليدية.

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول (مفهوم المينيمالية بين الفلسفة والفن)

شهدت الحركات الفنية والفكرية في القرن العشرين تطورات جوهرية أعادت تشكيل مفاهيم الجمال والتجربة البصرية، وكان من أبرز هذه التحولات ظهور المينيمالية كاتجاه فلسفي وفني يركز على الاختزال والتجريد. تتميز هذه الحركة بالتخلي عن العناصر الزائدة لصالح أشكال نقية ومساحات مفتوحة، مما يعكس ارتباطها العميق بالمنطق الفلسفي الذي يعيد تعريف العلاقة بين الشكل والمعنى. المينيمالية كمفهوم فلسفي يمكن تتبع جذوره من الفلسفة اليونانية القديمة حتى الفلسفة الحديثة، حيث نجد أصوله في أفكار متعددة تتقاطع مع مبادئ الاختزال، الجوهر، والبساطة الوظيفية. إذا عدنا إلى التراث اليوناني، نجد أن مفهوم الفن (τέχνη - Techné) لم يكن يشير إلى الجماليات المجردة كما نفهمها اليوم، بل كان يرتبط بالصناعات المهنية والجرفية، أي أنه كان يُنظر إلى الفن على أنه مهارة تقنية أكثر من كونه تعبيراً إبداعياً بحثاً. هذا الفهم العملي للفن يلتقي مع المينيمالية التي تؤكد على الوظيفة والبساطة، حيث يتم التخلص من الزخرفة لصالح الجوهر والاستخدام المباشر للمواد. في المينيمالية، كما في التصور اليوناني الأولي للفن، يُنظر إلى الشكل على أنه خادم للوظيفة، لا مجرد ترف بصري. (شناوة، 2011، ص18)

يرى أرسطو أن لكل شيء جوهرًا (substance) وصفات عرضية (accidents)، حيث يُعرّف الجوهر بأنه ما يجعل الشيء هو ذاته، بينما الصفات العرضية هي إضافات لا تتغير من ماهيته. المينيمالية تتقاطع مع هذه الفكرة عبر التركيز على الجوهر، وتجنب التفاصيل الزائدة التي لا تضيف قيمة وظيفية أو معنوية. يمكن القول إن المينيمالية في الفن والتصميم تتبع مبدأ أرسطو في البحث عن الجوهر وتجنب التكلفة الزائدة. (حمادة، 2017، ص72) أما عند أفلاطون، فقد ارتبط الفن بفكرة المحاكاة (Mimesis)، حيث يرى أن كل فن يحاكي الواقع بدرجات متفاوتة. ووفقاً لمنهجه، هناك نوعان

رئيسيان من المحاكاة السطحية وهي التي تحاكي العالم المحسوس، وهو أدنى مستويات المحاكاة، لأنها لا تمثل الحقيقة بل مجرد انعكاس زائف لها. المحاكاة الجوهرية وهي التي تحاول الوصول إلى العالم المثالي (عالم المثل)، وهو مستوى أرقى من المحاكاة لأنه يسعى إلى جوهر الحقيقة لا مجرد مظاهرها. إذا أسقطنا نظرية أفلاطون على المينيمالية، نجد أن الفن التقليدي الذي يغرق في التفاصيل والتزيين يمكن اعتباره محاكاة سطحية، لأنه يهتم فقط بالظاهر دون الجوهر. بينما الفن المينيمالي يمثل المحاكاة الجوهرية، حيث يهدف إلى اختزال العناصر إلى أقصى درجة، بحثاً عن النقاء البصري والمفهومي، تماماً كما يسعى الفيلسوف الأفلاطوني إلى تجاوز المظاهر للوصول إلى الحقيقة الميتافيزيقية. إن الجمال، كما يراه أفلاطون، ليس في تعدد الأشكال ولا في زخرفتها، بل في تجريدها إلى مثالها الأسمى، حيث لا يُدرك بالحواس بل بالعقل. وكذلك، تتجلى المينيمالية في رفضها للزائد من الخطوط والألوان، بحثاً عن صورة نقية أقرب إلى الحقيقة. فكما أن الفن عند أفلاطون لا يكون صادقاً إلا إذا قاد الروح نحو المثل، لا تكون المينيمالية صادقة إلا إذا حررت الشكل من الفوضى ليصير أقرب إلى جوهره الأول (زكريا، 2017، ص 241)

إذا كان أفلاطون قد رأى أن الجمال الأسمى يكمن في المثال الخالص، متجاوزاً المحاكاة الحسية، فإن الفينومينولوجيا تسعى إلى إدراك الظواهر كما تُعطى في الوعي، دون تأويلات مسبقة، بينما تجرد المينيمالية الشكل من زوائده لتقديم تجربة حسية نقية. في هذا الامتداد الفلسفي، تتقاطع الفينومينولوجيا والمينيمالية عند لحظة التجلي الخالص، حيث يُختزل المعنى إلى جوهره الأول، ويصبح الإدراك تجربة مباشرة بلا وسائط تفرض تأويلاً خارجياً. (غوردو، 2011، ص 172)

اذ يركز الفنان المينيمالي في رؤيته التشكيلية على تحولات جوهرية في بنية المنجز التصويري، مستلهماً إرث التكعيبية وما تلاها من ممارسات تشكيلية أمريكية في منتصف القرن العشرين. إذ تنطلق المينيمالية من رؤية فلسفية ترى أن العمل الفني لا ينبغي أن يحمل دلالات رمزية معقدة، بل يجب أن يكون قائماً على التجربة الحسية المباشرة. يتقاطع هذا التوجه مع أفكار الفيلسوف مارتن هايدغر حول "الوجود في العالم"، حيث يصبح الفن وسيلة لخلق تجربة ملموسة وليست مجرد تمثيل لواقع خارجي. (عطية، 2017، ص 67)

تشهد المينيمالية تداخلاً عميقاً بين الأسس التشكيلية للمسرح والفن البصري، حيث وجد العديد من الفنانين في هذا الاتجاه الجمالي، وفي ما أفرزه من أعمال تشكيلية، نقطة التقاء واضحة بين المجالين. ومن أبرز هؤلاء المسرحي مايكل كيربي (Michael Kirby) والمخرج الطليعي روبرت ويلسون (Robert Wilson)، إلى جانب الفنان التشكيلي فيتو أكونشي (Vito Acconci)، الذي تميز بأعماله في فن الرسم على الجسد (Body Art). كما برزت أسماء أخرى في فن الأداء التشكيلي الحي (Performance Art)، مثل جون جونا (Joan Jonas)، التي جعلت من الجسد والفضاء عناصر متداخلة في إنتاجها الفني، لتؤكد بذلك على العلاقة العضوية بين المسرح والفن التشكيلي في سياق الحد الأدنى من التعبير والشكل. (كاي، 1999، ص33)

ظهر الاهتمام بالطبيعة الإنشائية للفن من خلال اعتماد وسائل فنية تنتمي إليه جوهرياً، وتوضع ضمن مقومات علائقية تعكس بنيته الداخلية، بحيث يُناقش العمل الفني ضمن مفاهيم ملازمة له ومرتبطة بجوهره. وقد تجلّى هذا التوجه في حركة الفن الاعتدالي (Art Minimal) التي نشأت في الولايات المتحدة بين عامي 1964 و1965، واتخذت شكل أعمال نحتية ثلاثية الأبعاد، أبرزها المكعبات البيضاء التي قدمها دونالد جاد (Donald Judd)، أحد رواد هذه الحركة.

تميزت المينيمالية بسمات إنشائية محددة تعكس خصوصيتها، حيث شكلت هذه السمات دلائل يمكن الاستدلال من خلالها على طبيعة هذا الاتجاه الفني. وقد اتسمت الأعمال التي قدمها فنانون مذهب الحد الأدنى خلال الفترة بين عامي 1965 و1966 – ومن بينهم روبرت موريس (Robert Morris)، وفرانك ستيل (Frank Stella)، ودونالد جاد (Donald Judd) – برفضها القاطع للمحاكاة والتصوير، ولأي إحالة مرجعية أو رمزية، بل تجاوزت ذلك إلى تفكيك مفهوم الترابط الداخلي بين العناصر المكونة للعمل الفني، مما أفرز تجربة بصرية تتسم بالحياد والشكلية الخالصة، حيث يصبح الفن كياناً مستقلاً يُدرك في حد ذاته، دون تأويل خارجي. (كاي، 1999، ص38)

إن مفهوم المينيمالية، كما تجلّى بين الفلسفة والفن، ليس مجرد أسلوب بصري أو اتجاه جمالي، بل هو تعبير عن رؤية جوهريّة للعالم، تسعى إلى اختزال الشكل والمضمون إلى حدودهما القصوى، للوصول إلى جوهر التجربة

الإنسانية في أنقى صورها. وكما رأينا في هذا المبحث، فإن جذور هذا التوجه تمتد عميقاً في الفكر الفلسفي، بدءاً من أفلاطون الذي سعى إلى تجاوز المحسوس نحو المثال، مروراً بالفيثاغورس الذي تؤكد على الإدراك المباشر للظواهر، وصولاً إلى الحركات الفنية الحديثة التي جعلت من المينيمالية نهجاً بصرياً ومفاهيمياً يقوم على التجريد والتنقية.

إن التداخل بين الفلسفة والفن في إطار المينيمالية لم يكن مجرد تقاطع عابر، بل علاقة جوهرية انعكست في مختلف أجناس الفنون، من التشكيل إلى المسرح، ومن العمارة إلى الموسيقى. فكما أصبح الفن التشكيلي أكثر تحرراً من السردية والتعبير العاطفي، واتجه نحو التجريد الخالص، شهد المسرح المينيمالي تحولاً نحو الفضاء الفارغ والحركة المدروسة، بينما أعادت العمارة تعريف علاقتها بالفراغ والضوء والوظيفة. وبهذا، لم تكن المينيمالية مجرد أسلوب، بل رؤية تتجاوز الشكل إلى بنية الإدراك ذاته، مما يجعلها نقطة التقاء بين الفلسفة والتجربة الجمالية في آن واحد.

وبذلك، يمكن القول إن المينيمالية، في جوهرها، ليست فقط اختزالاً للعناصر، بل هي بحث مستمر عن الصفاء الجمالي والفكري، حيث يصبح الفن أداة لإعادة التفكير في علاقتنا بالعالم، متحرراً من الزوائد، متجهاً نحو الجوهر.

المبحث الثاني (المسرح التعليمي: المفهوم والنشأة)

تعود بدايات المسرح التعليمي إلى القرن الثامن عشر، حينما أولت مدام جينيليس (1784م) اهتماماً خاصاً بإقامة عروض مسرحية في إحدى الضياع القريبة من باريس، التي كان يمتلكها دوق شارتر، إذ أوكلت إليها مهمة تربية أبنائه الثلاثة. ومن خلال رؤيتها التربوية، وظّفت المسرح كوسيلة تعليمية تهدف إلى صقل شخصيات الأطفال وتعزيز مهاراتهم الفكرية والاجتماعية.

اتسمت هذه العروض بطابعها الفريد، حيث كان الأداء التمثيلي منوطاً بمجموعة من الأطفال، شملت ابنتي جينيليس وأبناء الدوق الثلاثة، إلى جانب مشاركة بعض أفراد القصر عند الضرورة. ولم تقتصر جينيليس على دور المشرفة، بل كانت في بعض الأحيان تشارك بنفسها في الأداء المسرحي، مما أضفى على العروض طابعاً حيويًا وتفاعليًا.

أقيم المسرح وسط حديقة القصر، وتميز بتوظيف عناصر فنية متنوعة، إذ استندت العروض إلى التمثيل، الموسيقى، الديكورات البانورامية، والأزياء المسرحية، مما أتاح تجربة غنية ومتكاملة للمشاهدين. كما شكلت المناظر

الطبيعية للحديقة خلفية للمسرح، في حين استغل الأطفال الممرات الطويلة في الحديقة، حيث كانوا ينتقلون عبرها قبل صعودهم إلى المنصة، ما أضفى على العرض بعداً درامياً متميزاً وعزز تفاعل الجمهور معه.

تعكس هذه التجربة الريادية دور المسرح التعليمي بوصفه أداة تربوية فعالة، حيث لم يكن مجرد وسيلة ترفيهية، بل سعى إلى تنمية مهارات الأطفال، وتعزيز إدراكهم الفني والاجتماعي، وصقل مواهبهم التعبيرية، ما يجعلها نموذجاً مبكراً لما أصبح لاحقاً منهجاً تربوياً حديثاً يوظف المسرح في العملية التعليمية.

إذا كنا بصدد تعريف المسرح التعليمي، فلا بد من العودة إلى كلمة: " didactique وهي كلمة يونانية الأصل، مشتقة من مصطلح didacticos، والتي تدل على كل ما له صفة تعليمية، ومصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي محدد، فهو يشمل كل مسرحية لها بعد توجيهي، أو تربوي، و البعد التعليمي في المسرح كان موجوداً منذ القدم، لكنه كان يختلف باختلاف ركائز الفكر في كل زمن من حيث الفكر والأخلاق والسياسة والعلم والفلسفة،، ولما كان المسرح شكلاً من أشكال التعبير التي تتداخل بشكل كبير مع المعتقدات الدينية، فقد استخدمت هذه الأشكال لأهداف تربوية تعليمية بشكل عام(ماري, 1997, ص 137)

يُعَدُّ المسرح التعليمي أحد الوسائط التربوية الفاعلة التي تسهم في تنمية القدرات العلمية، وتعزيز المهارات التربوية والفنية لدى الطلاب، إذ يتيح توظيفه تقديم المعرفة بأسلوب فني مبتكر، يسهم في صقل ذائقتهم الجمالية، ويحفّزهم على التفاعل الإيجابي مع المحتوى العلمي. ويكمن تميّز هذا الأسلوب في قدرته على تحويل المفاهيم المجردة إلى تجربة حسية تفاعلية، مما يُضفي على العملية التعليمية طابعاً أكثر تشويقاً وتأثيراً، ويجعل استقبال المعارف العلمية أكثر سلاسة مقارنةً بالأساليب التقليدية.

فالمسرح التعليمي كما يرى (كمال الدين) هو "توظيف النشاط المسرحي داخل المؤسسات التعليمية، إما بقصد التربية المسرحية، والتي تهدف إلى تعليم التلاميذ، وتدريبهم على التقنيات المختلفة لفن المسرح، واكتشاف وتنمية المواهب الفنية من بينهم في هذا المجال، أو بقصد المساعدة في العملية التعليمية، من خلال ما يعرف بمسرحة المناهج، بتقديم جزء من مقرر ما، في إطار درامي، وعرض مسرحي بسيط يعتمد على المشاركة الإيجابية للتلاميذ، ويتم ذلك داخل حجرات الدرس أو المسارح التقليدية، أو للمساعدة في تنشئة

صغار الأطفال من خلال أنشطة الدراما أو المسارح التقليدية، أو للمساعدة في تنشئة صغار الأطفال من خلال أنشطة الدراما الإبداعية، داخل الروضات، ويصدق هذا على كافة المؤسسات التعليمية، سواء التي تهتم بالأسيوياء، أم تلك التي تهتم بالأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة." (كمال، 2009، ص33)

كما ويعرفه (اللوحي) بأنه منظومة تربوية هادفة متكاملة من العلاقات والتفاعلات له مدخلاته وخطواته، أو عملياته ومخرجاته ويتضمن إعادة تنظيم المحتوى العلمي للمادة الدراسية وتشكيلها في مواقف وأنشطة هادفة ممرحة مع التركيز على العناصر والأفكار المهمة المراد توصيلها لتحقيق الأهداف التربوية المنشودة معتمد على عدة عناصر (المعلم - المتعلم - المادة الدراسية - بيئة التدريس يشكل فيها النشاط اللغوي وسيلة الاتصال الأساسية من أجل تقييم الحقائق، والمعارف، والمفاهيم، والاتجاهات، والقيم، والخبرات التعليمية للمتعلم داخل الفصل الدراسي لتحقيق النمو المتكامل. (اللوحي، 2001، ص24)

لم يكن المسرح يوماً مجرد أداة للترفيه، بل كان منذ نشأته الأولى منبراً للتعليم والتأمل، ووسيلة لتشكيل وعي الأفراد والمجتمعات. فمن الطقوس الدينية في المسرح الإغريقي، حيث امتزج الأداء بالمعرفة الأخلاقية، إلى المسرح التربوي في عصر النهضة، وصولاً إلى التيارات الحديثة التي جعلت من المسرح أداة تعليمية تفاعلية، ظل المسرح التعليمي في تطور مستمر، يعكس تحولات الفكر الإنساني وأساليب نقل المعرفة. ولأن الفن حين يتقاطع مع التعليم يصبح أكثر تأثيراً، فإن دراسة التطور التاريخي للمسرح التعليمي تكشف كيف استطاع المسرح أن يكون وسيطاً معرفياً، يدمج بين الإبداع والتربية، ليبقى أحد أكثر الفنون تأثيراً في تشكيل العقول وبناء المجتمعات.

التطور التاريخي للمسرح التعليمي

1- المسرح التعليمي عند الإنسان المصري القديم

يمكن تتبع الجذور الأولى للمسرح التعليمي إلى العصور البدائية، حيث بدأ الإنسان في تمثيل تجاربه الحياتية أمام أفراد قبيلته، مستخدماً الأداء الحركي والسرد لإيصال المعرفة والخبرات. فقد كشفت الرسومات البدائية عن تصوير الإنسان لنفسه أثناء صيد الحيوانات، حيث كان يُعيد تجسيد مغامرته بعد عودته إلى القبيلة، فيروي تفاصيل المواجهة مع الحيوان المفترس، مُجسداً المشاهد بالحركة والصوت. وبمرور الوقت، أصبحت هذه التمثيلات

أكثر تنظيماً، مما شكّل النواة الأولى للممارسة المسرحية، حيث بدأ أفراد القبيلة في تأليف قصص مستوحاة من هذه المشاهد، محولين إياها إلى عروض درامية تُعيد إنتاج التجربة بأسلوب تفاعلي، مما يُمكن اعتباره أحد الأشكال الأولى للمسرح التعليمي. (كمال، 2009، ص 20)

2- المسرح التعليمي في عهد الإغريق

انتقل الفن المسرحي المصري إلى اليونان، حيث تطور من كونه فناً شعبياً إلى أن أصبح جزءاً من الطقوس الدينية داخل المعابد، برعاية الكهنة. وقد شكلت الأساطير الدينية مادة خصبة للعروض المسرحية، ومن بينها أسطورة ديمتر، التي تحمل تشابهاً واضحاً مع الأسطورة المصرية أوزوريس، الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى اعتبار أن المسرح الإغريقي قد استقى العديد من عناصره من المسرح المصري القديم. ومع مرور الزمن، انتقل المسرح الإغريقي إلى الحضارة الرومانية حوالي عام 240 ق.م، ومنها انتشر إلى مناطق أخرى عبر القوافل التجارية، مُسهمًا في ترسيخ المسرح كأداة لنقل المعرفة والتجارب الإنسانية.. (كمال، 2009، ص 21)

3- المسرح التعليمي في العهد المسيحي

مع انتشار المسيحية، نشأ المسرح الكنسي الذي قدم مسرحيات الأسرار، والتي كانت تستعرض موضوعات مستمدة من الكتاب المقدس، بدءاً من قصة الخلق وحتى يوم القيامة، كما ظهرت مسرحيات الموعدة، التي ركزت على القيم الأخلاقية والفضائل المسيحية. وقد كان هذا الشكل من المسرح وسيلة فعالة لترسيخ التعاليم الدينية، من خلال التفاعل الحي مع الجمهور، مما عزز دوره في التعليم الديني والاجتماعي.. (كمال، 2009، ص 30)

4- المسرح التعليمي في الإسلام

نشأ المسرح التعليمي في الحضارة الإسلامية من خلال تناول القصص الدينية والسيرة النبوية، حيث اتخذت بعض العروض المسرحية طابعاً سردياً تمثيلاً لنقل القيم الأخلاقية والتعاليم الإسلامية. ومن الأمثلة المبكرة على ذلك قصة الغراب، التي قُدمت بأسلوب درامي لتعزيز القيم السلوكية، إلى جانب قصص الأنبياء والسيرة النبوية التي تم توظيفها في نشر المبادئ الدينية والأخلاقية.

5- المسرح التعليمي في مصر الحديثة

تعرفت مصر على المسرح بفعل التأثير الأوروبي، وتحديداً مع قدوم الحملة الفرنسية عام 1798م، حيث استقدم نابليون فرقاً مسرحية لترفيه جنوده، غير أن المسرح التعليمي لم يدخل مصر رسمياً إلا مع عودة رفاة الطهطاوي من

بعثته إلى فرنسا، حيث تأثر بما شاهده هناك من عروض المسرح المدرسي، وسعى إلى إدخال هذا المفهوم إلى النظام التعليمي المصري.

وفي عام 1923م، شهدت مصر إنشاء أول مسرح مدرسي في المدرسة الخديوية، حيث قُدمت عروض مسرحية ناقدة للأوضاع الاجتماعية. ومع تزايد الاهتمام بهذا النشاط، فرض المسرح نفسه كممارسة رسمية داخل المؤسسات التعليمية، حتى تم إقرار المسرح المدرسي للبنات في فبراير 1957م، وفق قرار نصّ على أن يكون الهدف الأساسي للمسرح المدرسي هو خدمة المنهج الدراسي، وأن يُراعى في مضمونه التوجهات التربوية والمبادئ التعليمية الحديثة، ليصبح المسرح أداة تكاملية تُسهم في تنمية المهارات الفكرية والإبداعية للطلاب. (كمال، 2009، ص44)

إذا كان المسرح التعليمي قد شكّل عبر العصور وسيلة فاعلة لنقل المعرفة وتجسيد التجربة الإنسانية، فإن امتداده إلى المجال التربوي يعكس وعياً عميقاً بدوره في تشكيل الفكر وتنمية الشخصية. فالمسرح، بطبيعته الحوارية والفاعلية، لا يقتصر على كونه أداة للعرض والتسلية، بل يُعدّ فضاءً ديناميكياً لإعادة إنتاج المعرفة بأسلوب يجعل المتلقي جزءاً من التجربة، لا مجرد متلقٍ سلبي للمعلومات، فبذلك يلعب المسرح دور أساسي في العملية التربوية لما له من أثر على الجانب النفسي لما له من أهمية في تحقيق الغايات التربوية ومنها

- 1- يقدم القيم والمثل العليا للأطفال، مثل حب الخير، والحق، والإخلاص، والشجاعة، الأمانة، والعدل، والاستقامة وحب الوطن وذلك من خلال تصارع الخير والشر في المسرحية .
- 2- يقدم المتعة والبهجة والسرور للأطفال .
- 3- يقضي الطلاب أوقات فراغهم فيما يمتع ويفيد وهم يشاهدون المسرحية .
- 4- يعمل على توسيع مدارك الطلاب العقلية ويجعلهم أكثر قدرة على فهم الحياة والناس .
- 5- ينمي خيال الطلاب، وقدرتهم العقلية على التفكير المبدع .
- 6- يعمل على تنمية العاطفة الصادقة والضمير الحي.
- 7- يدرّب الطلاب على حسن توجيه طاقته وأحاسيسه.
- 8- يعمل على غرس الجراءة الأدبية لدى الطلاب.
- 9- ينمي القدرة على العمل الجماعي (شبيحة، 2018، ص158)

فيعد المسرح التعليمي من أفضل الوسائل التعليمي للطفل فهو وسيلة فعالة للتدريب وتنمية القدرات والمهارات التالية :

- 1- تدريب الطلاب على فنون وتقنيات المسرح .
- 2- نقل الأفكار بطريقة التمثيل .
- 3- السرعة في التعبير والتفكير.
- 4- جودة النطق وحسن الأداء .
- 5- الاستنتاج وإبداء الرأي .
- 6- تطوير الحواس الخمس .
- 7- الانضباط والنظام وحس الاستماع .
- 8- زيادة الثروة اللغوية (شيحة 2018، ص158)

ومما تقدم يتضح لنا ان المسرح التعليمي أداة تربوية فعالة تتجاوز حدود النصوص الأدبية إلى تجربة تفاعلية متكاملة، حيث تتضافر المكملات البصرية والسمعية—من الديكور، الأزياء، المكياج، الإضاءة، والمؤثرات الصوتية—في صياغة عرض مسرحي يُعزز من أثر العملية التعليمية. فهذه العناصر لا تعمل بمعزل عن النص أو الأداء، بل تشكل جزءاً جوهرياً من البنية التربوية للمسرح، حيث تسهم في توضيح الأفكار المجردة، وتحفيز الخيال، وتعزيز التفاعل بين المتعلم والمحتوى المقدم.

وفي هذا السياق، يتجلى تأثير المينيمالية (الحد الأدنى) في هذه المكملات المسرحية من خلال تبسيط العناصر البصرية والصوتية، بحيث يتم التركيز على الجوهر دون إغراق العرض بالتفاصيل الزائدة. فالديكور المينيمالي، على سبيل المثال، يُوظف أقل عدد ممكن من القطع ليحافظ على وضوح الفكرة دون تشويش بصري، مما يسمح بتركيز انتباه المتلقي على جوهر الأداء والمضمون التعليمي. أما الأزياء والمكياج، فتتجه نحو الرمزية والتجريد، مكتفية بألوان وخطوط تعزز الفكرة دون إفراط في الزخرفة. كذلك، تلعب الإضاءة دوراً استراتيجياً في توجيه الانتباه وإبراز المشاهد الأساسية بأسلوب بسيط لكنه مؤثر، بينما تعتمد المؤثرات الصوتية على الحد الأدنى من الأصوات الضرورية التي تدعم السرد دون أن تشتت المتلقي عن المضمون الأساسي.

وبما أن أغلب عروض المسرح التعليمي موجهة إلى الطفل، فإن أسلوب المينيمالية يلعب دوراً فاعلاً في شد انتباهه وتعزيز تفاعله مع العرض، إذ إن التبسيط البصري والسمعي يساهم في تقليل عوامل التشويش، مما يجعل الطفل أكثر تركيزاً على القصة

والرسالة التربوية المقدمة. كما أن الحد من التعقيد في الديكور والأزياء والإضاءة يساعد في خلق بيئة مسرحية واضحة وسلسة، حيث يصبح الأداء هو المحرك الأساسي للخيال، مما يدفع الطفل إلى التأمل، الاستنتاج، والتفاعل مع المحتوى التعليمي بشكل أكثر انسيابية. وهكذا، تتحول العروض المسرحية التعليمية الموجهة للطفل إلى تجربة تفاعلية مؤثرة، تتجاوز التلقين المباشر إلى خلق دوافع تربوية تعزز الفضول، الإبداع، والفهم العميق لدى المتلقي الصغير.

مؤشرات الإطار النظري

1. تركز المينيمالية على التبسيط والتجريد والاختزال في التكوين البصري والأدائي لتعزيز الوضوح والتركيز.
2. للمسرح التعليمي دور تربوي في بناء المهارات الفكرية والتفاعلية من خلال الأداء والتجربة المباشرة.
3. تركز للمينيمالية على تحسين الاستيعاب، تنمية التركيز، تحفيز الخيال والاستنتاج عبر تقليل العناصر البصرية والصوتية.
4. تنمي المهارات الإبداعية تعزيز التعبير، التفكير النقدي، والقدرات الابتكارية عبر التجربة المسرحية التفاعلية.
5. تتميز عناصر العرض المسرحي المينيمالي الديكور: الاختزال لتعزيز الفكرة التربوية، الأزياء والمكياج: الرمزية والتجريد لتوجيه التركيز. الإضاءة والمؤثرات الصوتية: الاقتصاد في الاستخدام لدعم الأداء الدرامي.
6. الأثر التربوي للمينيمالية إزالة التشويش، تعزيز التعلم النشط، وتحفيز الاستجابة الفكرية والعاطفية.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من مشاريع تخرج الأعمال المسرحية لطلبة كلية الفنون الجميلة جامعة واسط لسنة (2017_2018) قسم التربية الفنية

ت	المخرج	المؤلف	المسرحية
1	محمد عبد الكاظم	منور ناهض الخياط	حين نطق الدم
2	إسراء محسن	جبار صبري العطية	مقالب ثعلوب
3	لينا كوران ونسرین قاسم	جبار صبري العطية	ذنبوب في المرأة

عينة البحث :

مسرحية (ذنبوب في المرأة). لينا كوران ونسرین قاسم للمؤلف جبار صبري العطية

طرق انتقاء العينة

تم انتقاء العينة بطريقة قصدية وفقا للمبررات الآتية:

- 1- توفر المادة الصورية
- 2- مشاهدة العرض
- 3- المقابلة الشخصية
- 4- تحقيقا لهدف البحث

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لما يتناسب مع إجراءات البحث

تحليل العينات:

اسم المسرحية (ذنبوب في المرأة)

المخرج: لينا كوران ونسرین قاسم.

المؤلف: جبار صبري العطية

فكرة المسرحية :

تستوحي المسرحية فكرتها من الموروث الشعبي للعبة "الذنب والأم"، حيث تدور الأحداث في الغابة بين شخصيات حيوانية: الذئب، الطباء، والكلب، ويرويها راويتان. تتمحور الحكاية حول ظبية صغيرة مشاكسة لا تلتزم بنصائح والديها، مما يدفعها إلى الخروج إلى الغابة بمفردها. هناك، تقع في خداع الذئب

الماكر، الذي يغريها بالألعاب والألوان لاستدراجها وكشف أسرار عائلتها. في المقابل، تعيش عائلتها حالة من القلق والخوف على مصيرها، فتستعين بصديقتها الوفي "كلبون"، الذي يستخدم حاسة الشم للبحث عنها. وبالفعل، يعثر عليها برفقة الذئب ويحاول إقناعها بخطرته، موضحاً أنه محتال لا يمكن الوثوق به. تحمل المسرحية رسالة . كما تعتمد على أسلوب غير مباشر في تقديم القيم التربوية، مستخدمة الحركات، الألوان، الأصوات، والجمل البسيطة التي تناسب إدراك الطفل. يسعى العرض إلى تقديم القيم في إطار جمالي جذاب، يتجنب المباشرة والتعقيد، لخلق تجربة تعليمية ممتعة تقترب من اللعب دون الانحدار إلى السطحية.

الأبعاد التربوية للمينيماالية في العرض

تميز العرض المسرحي بطابعه التربوي الواضح، حيث قدم رسالة هادفة حول طاعة الوالدين والحذر من المخادعين، وذلك ضمن إطار فني مينيماالي يخاطب وعي الطفل بوسائل بصرية وأدائية مبسطة ولكنها ذات تأثير عميق.

اعتمد العرض على ديكور بسيط غير معقد، حيث تم تمثيل الغابة وبيت الطيبة بقطع ديكورية محدودة ترمز إلى البيئة دون ازدحام بصري. هذا النهج المينيماالي لم يكن مجرد تقليل في العناصر، بل كان وسيلة لخلق فضاء بصري نظيف وواضح يساعد الطفل على التركيز على القصة والشخصيات دون تشويش زائد. ثم جاءت الأزياء مجردة وبسيطة، مما جعلها سهلة الاستيعاب بالنسبة للمتلقي. لم تعتمد على تفاصيل معقدة، بل ركزت على رمزية الألوان والأشكال لتعكس طبيعة كل شخصية، وهو ما يعزز من إدراك الطفل للعلاقات بين الشخصيات والمعاني الضمنية دون الحاجة إلى تفسير مطول. أما على مستوى الصوتيات، تجنب العرض الإفراط في المؤثرات الصوتية، مفضلاً توظيفها بشكل انتقائي لخدمة المشاهد الأساسية، مثل أصوات الطبيعة لتعزيز إحساس الطفل بالمكان، وأصوات الشخصيات لإبراز الفروق بينها. هذا الاستخدام الموجه للصوت يعكس إحدى أهم مبادئ المينيماالية، وهو التركيز على العناصر الجوهرية فقط. عبر هذه الأساليب، قدم العرض المسرحي قيمة تربوية بأسلوب بصري وتجريدي محكم، إذ ساعد التبسيط في تحفيز خيال الطفل وتوجيه انتباهه إلى جوهر الرسالة الأخلاقية دون تشويش. فالطفل في هذه المرحلة العمرية يتفاعل بشكل أفضل مع الصور الرمزية والتكوينات البصرية الواضحة أكثر من المشاهد المزدحمة بالمعلومات يمكن اعتبار هذا العرض نموذجاً ناجحاً في

توظيف المينيمالية لخدمة المسرح التعليمي، حيث لم يكن التبسيط مجرد تقليص للعناصر المسرحية، بل كان أسلوباً مقصوداً لتوجيه المتلقي نحو جوهر الحكاية والقيم التربوية التي تحملها. لقد أثبت العرض أن الاقتصاد في العناصر البصرية والصوتية لا يعني الفقر في المحتوى، بل يمكن أن يكون أداة فعالة لإيصال رسالة واضحة وعميقة للأطفال

الفصل الرابع : (النتائج والاستنتاجات)

النتائج

1. الاقتصاد في العناصر المسرحية يعزز الإدراك البصري: تقليل الزخم البصري في المسرح التعليمي يساعد الأطفال على استيعاب الفكرة الأساسية دون تشويش.
2. التجريد يساهم في تطوير التفكير الرمزي: اعتماد الأزياء والديكور المينيمالي يدفع الطفل إلى تأويل الرموز، مما يعزز قدرته على التفكير المجرد.
3. التفاعل مع الفراغ المسرحي ينمي الخيال: غياب التفاصيل الزائدة يخلق مساحة لإعادة بناء المشهد داخل وعي المتلقي، مما يحفز مخيلته.
4. البساطة لا تعني السطحية، بل تعمق الفكرة: الاختزال في العناصر لا يضعف الرسالة التربوية، بل يجعلها أكثر تركيزاً ووضوحاً.
5. الإيقاع المسرحي الهادئ يعزز الانتباه: تقليل المؤثرات الصوتية والبصرية غير الضرورية يساهم في تركيز الطفل على الأحداث الجوهرية.
6. المينيمالية تساهم في جعل المسرح وسيلة تعليمية فعالة: تقديم القيم التربوية بأسلوب مختزل يجعل الطفل أكثر تفاعلاً مع العرض وأفكاره.

الاستنتاجات

1. المينيمالية في المسرح التعليمي تعيد تعريف التفاعل البصري: فهي ليست تقليلاً، بل إعادة تنظيم للعناصر بما يخدم الهدف التربوي.
2. التجريد المسرحي يمكن أن يكون أداة تعليمية مؤثرة: اختزال التفاصيل يدفع الطفل للبحث عن المعاني، مما ينمي قدرته على الاستنتاج.

3. بساطة التكوين تعزّز عمق التلقي: عندما تكون العناصر محدودة، يصبح لكل حركة وصوت وزن معرفي وتأثير نفسي أقوى.
4. الفراغ المسرحي يمكن أن يكون عنصرًا دراميًا بحد ذاته: يُستخدم كمساحة ذهنية تحت الطفل على إكمال المشهد بخياله.
5. المينيمالية تخلق تجربة تعليمية غير مباشرة ولكنها فعالة: حيث تُقدّم القيم عبر الرموز والحركة بدلًا من السرد المباشر.
6. الاقتصاد المسرحي يساهم في خلق وعي جمالي عند الطفل: حيث يتعلم الطفل أن البساطة قد تكون مصدرًا للجمال والفهم العميق.

التوصيات

1. تعزيز استخدام المينيمالية في المسرح التعليمي ضرورة اعتماد أساليب المينيمالية في عروض المسرح المدرسي، لما لها من أثر إيجابي في تحفيز خيال الأطفال وتعزيز استيعابهم للمفاهيم التربوية.
2. تطوير المناهج المسرحية وفق أسس مينيمالية: إدخال مفهوم المينيمالية في مناهج المسرح التعليمي، بحيث يصبح أداة تربوية فاعلة تُقدّم القيم والمعرفة من خلال التجريد والتكثيف البصري والسمعي.

المقترحات

1. إجراء دراسات تطبيقية حول أثر المينيمالية في تنمية المهارات الإبداعية للأطفال: بحث تأثير المسرح المينيمالي على تطور الإدراك الحسي والمعرفي لدى الطفل من خلال تجارب وأبحاث ميدانية.
2. تصميم ورش تدريبية للمعلّمين والمخرجين المسرحيين حول توظيف المينيمالية في المسرح التعليمي: توفير برامج تدريبية تُساعد المختصين في المسرح التربوي على تطوير عروض مسرحية تتبنى نهج المينيمالية بأسلوب يخدم الأهداف التربوية.

المصادر

- 1- نك كاي :ما بعد الحداثية والفنون الأدائية،ت:نهاد صليحة،ط2،(القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب،1999م)
- 2- ماري إلياس،حنان قصاب،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،ط1، 1997
- 3- كمال الدين حسين،المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق،الدار المصرية اللبنانية،القاهرة،ط2، 2009.
- 4- علي شناوة وادي ،: فلسفة الفن وعلم الجمال , صفحات للدراسات والنشر 2011,
- 5- حمادة احمد علي.: نظرية المعنى الكلي :بين أفلاطون وأرسطو , القاهرة ,نور للنشر والتوزيع , 2017
- 6- فؤاد زكريا :آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة , مؤسسة الهنداوي سي أي سي , 2017.,
- 7- عبد العزيز غوردو ::فينومينولوجيا المكان ما لم يرد عند باشلار , مطبوعات الهلال وجدة , 2011,
- 8- عطية ,محسن محمد : التقاء الفنون البصرية والموسيقى, الهيئة العامة للقصور الثقافية , 2017,
- 9- محمود شيحة : , وآخرون : المسرح التعليمي بين الواقع والمأمول , دار السلام , 2018
- 10-هالة نهر: عمر الرحباني وميض في تجربة، (جريدة السفير - العدد 12427 في 11/3/2013م) www.assafir.com,
- 11-أحمد اللوح أثر استخدام النشاط التمثيلي على تحصيل تلاميذ الصف الخامس الأساسي في قواعد النحو واتجاهاتهم نحوها أطروحة ماجستير غير منشورة،برنامج الدراسات العليا المشتركة،جامعة عين شمس،جامعة الأقصى،غزة، فلسطين، 2001.
- 12-ثائر سامي هاشم رشيد المشهداني: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة (أطروحة دكتوراه : جامعة بابل – كلية التربية الفنية، 2003م).

صورة الآخر وفقاً للمتغيرات الجيوسياسية في نصوص قاسم محمد المسرحية

The image of The other according to Geopolitical variables in Qasim Mohammad Theatrical Texts

م.م. صالح علوان عنيور الشمري / المديرية العامة لتربية واسط

Saleh Alwan Aniour Al-Shammari / General Directorate of Education in Wasit

saniour@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الصورة، الآخر، النص، المسرح، قاسم محمد.

ملخص البحث

صورة الآخر تتضمن أشكالاً ومفاهيم ذات تشعبات متعددة ومعقدة، فضلاً عن الاستعمال المفهوم في الحقل الثقافي لسلطة المهيمنة على طرفي الصراع بين الأنا والآخر، لينتقل بذلك صورة الذات المنقلبة على نفسها لتعيد إنتاج الآخر في الأنا من موقع الخطاب والتأويل تحت طائل الجغرافية وترحيلها إلى العلامة الثقافية التي تقدم لنا العوامل المتضادة؛ فيما تجمع التحولات الصورية لثقافات كافة تعكس الآليات التي تعكس قوتها ضد الآخر وإزاحتها في الوقت المعاصر، إذ يمكن تشكل صورة الآخر عن طريق الاستخدامات المتاحة في الفنون كافة وخاصة في الحقول الأدبية والفنية ومنها النص المسرحي، الذي وجد حضوره الفاعل في ترسيخ الصورة النمطية في ضوء محمولاتها التاريخية والفكرية وأطروحات الفلاسفة والمفكرين، هذا ما أتاح لمفهوم الآخر أن تبرز كظاهرة قابلة للفحص والدراسة في الفن المسرحي، فبذلك صيغ مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ما هي المتغيرات الجيوسياسية لصورة الآخر في النص المسرحي؟

تضمن الإطار النظري استعراض المقاربات الفكرية لمفهوم الآخر، متطرقاً لأبرز آراء الفلاسفة والمفكرين والأديان الثلاثة التوحيدية مناقشاً آراء المشاريع الاستعمارية المعاصرة، فضلاً عن المفاهيم المقاربة لمفهوم الآخر.

Keywords: Image, Other, Text, Theater, Qasim Muhammad.

Abstract

The image of the other includes forms and concepts with multiple and complex ramifications, in addition to the understandable use in the cultural field of the dominant authority on both sides of the conflict between the self and the other, thus forming the image of the self that has turned against itself to reproduce the other in the self from the position of discourse and interpretation under the burden of geography and its transfer to the cultural mark that presents us with the opposing factors; While the image transformations of all cultures reflect the mechanisms that reflect their power against the other and their displacement in contemporary times, the image of the other can be formed through the available uses in all arts, especially in the literary and artistic fields, including the theatrical text, which found its effective presence in consolidating the stereotypical image in light of its historical and intellectual implications and the theses of philosophers and thinkers, this is what allowed the concept of the other to emerge as a phenomenon that can be examined and studied in theatrical art, so the research problem was formulated with the following question: What is the image of the other in the contemporary Arab theatrical text? The theoretical framework included a review of the intellectual approaches to the concept of the other, touching on the most prominent

opinions of philosophers, thinkers and the three monotheistic religions, discussing the opinions of contemporary colonial projects, as well as the concepts approaching the concept of the other.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث :

العالم لا يستجيب كثيراً لمعطيات تحولات الفردية, بل يمارس الضد ويصنع العقبات التي لا تني ان تتحول إلى آليات قمع واستبداد, على الرغم من كل التحولات الاجتماعية والفكرية, فالفرد يكون أمام صورة الآخر ليحتمها المواجهة مع الغير كنزوات تملك إرادة لها وجود حي مجسد تنتمي لمكان وثقافة داخل سيرورة زمانية غير محدودة, ففي العالم المعاصر وجد الإنسان نفسه مستقلاً من قيود المجموع الاجتماعي بصفته الحاضن الثقافي والهوياتي الأول , لكنه متورط في اغلب الأحيان باستقلالية معزولة وعاجزة بفعل الاغتراب في عالم تقوده الصراعات نتيجة لمتغيرات جيوسياسية, وهو أيضاً مرتبط بصراعات الهوية والانانة التي جعلت من صورة الآخر تعيد انتاج تمفصلات المجتمع البشري وتصنع جغرافيته الجهورية والثقافية والحضارية.

فمنذ سنوات من سيولة حدودية وانفجار هوياتي وبروز كيانات غير دولية متعددة الهويات، بالتوازي مع إخفاق شامل لدوله الوطنية في القيام بأبسط واجباتها، وبالتالي تصبح مسألة ترسيم الحدود من جديد أمراً مرجحاً بفعل الصراع والمصالح والتدافع بين الأطراف, وهذا البعد السياسي ساهم أيضاً في خلخلة صورة الآخر في البنيات الاجتماعية في العراق والعالم العربي بشكل عام , حيث وجد الباحث ان المدارس الأولية والمتقدمة تعاني من سوء استقبال الآخر الديني والثقافي , بما قلص ظاهرة التعايش, وفقاً لما تم طرحه تشكل السؤال التالي : **ما هي المتغيرات الجيوسياسية لصورة الآخر في النص المسرحي ؟**

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه .

تتحدد أهمية البحث والحاجة إليه بما يلي :

1. تكمن أهمية مفهوم الآخر بإيجاد الأطر المنهجية لصورة الآخر وفقاً لمتغيرات الجيوسياسية في النص المسرحي.
2. يعالج البحث الحالي قضية مهمة في العالم المعاصر بكل تناقضاته التي وجهت الصراع الحضاري إلى حدوده القصوى للعنف الموجه ضد الآخر نتيجة المتغيرات الجيوسياسية.
3. يفيد البحث المختصين في مجال المسرح والنقد، كما يفيد الباحثين في مجال الفنون بصورة عامة عن طريق المادة العلمية في إطارها النظري والتحليلي .

ثالثاً: هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى : التعرف على المتغيرات الجيوسياسية لصورة الآخر في النص المسرحي.

رابعاً: حدود البحث :

- 1- حدود زمانية : 1976
- 2- حدود مكانية : العراق
- 3- الحدود الموضوعية : دراسة المتغيرات الجيوسياسية لصورة الآخر في النص المسرحي.

خامساً: تحديد المصطلحات:

1-الصورة:

لغةً: "قال ابن الأثير : الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته, أما الصَوْرُ بالتحريك فتعني الميل"(منظور، 2000، صفحة 473).

اصطلاحاً: عرف "رمزا نأخذه من جانب كونه وحدة شكلية للفن ذات مضمون طبيعي"(فراي، 2005، صفحة 492)

التعريف الإجرائي: هي الهيئة الثابتة التي تحمل تشكلات منعكسة من الشكل والمضمون للطبيعة الأصلية للشيء وتحمل صفة التكتيف من الطبيعة الأصلية.

2- الآخر:

لغة: "الآخر والمؤخر, فالآخر هو الباقي بعد فناء خلقه كله ناطقه وصامته, والمؤخر هو الذي يؤخر الأشياء فيضعها في مواضعها, وهو ضد المقدم, والآخر ضد القُدُم"(منظور، 2000، الصفحات 11-12).
اصطلاحاً:

فالأخر (other) "هو ما يروغ من شعورنا وتعرفنا, وهو ما يكمن خارج عالم معرفتنا وجماعتنا, فهو اللاذات واللائح"(طوني، مفاتيح اصطلاحية جديدة، 2010، صفحة 41).

التعريف الإجرائي: هو التغيرات في المعنى والاختلاف في التكوين.
3- صورة الآخر: التعريف الإجرائي: الطبيعة المنعكسة المغايرة لطبيعة الأنا العاملة في المجتمع.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

المبحث الأول: مفهوم الآخر (النشأة وفكر)

المقدمة:

المرجعيات الفكرية تشكل المقدمة الأساسية لاكتشاف مفهوم الآخر, إذ اقترن الآخر بفكرة القوة السلطوية الأولى ضمن موضوع الأبوية بصورتها الأولى والتي انطلق منها تأسيس , ومنها يستعير الإنسان البدائي قدرته على العيش تحت حماية آلهة الشخصي والجماعي, فكانت فكرة الطوطم بمثابة الآخر عند الإنسان البدائي, وهو الحيوان أو النبات الذي ترتبط باسمه العشيرة عند الشعوب البدائية, فيحرمون أكله على أنفسهم, لأنهم يعتبرونه جدهم الذي انحدروا منه, ويسمون أنفسهم به, ويطلقون عليه أسم "العشير" (فرويد، 1983، صفحة 23), وكذلك كانت ظواهر الطبيعة طوطماً؛ كما أعتقد الإنسان البدائي بأن الآخر القوي والمهيبة الذي يجب الخلوص والطاعة له هي الروح أو النفس التي تحيي الطبيعة، فالنفس حسب المفاهيم البدائية، حيوان مارد ومستنفر، يسكن في كل الأشياء، وهي مبدأ الحياة , فقد مارست تلك الشعوب معتقداتها كما لو أنها حقيقة معيشة.(مارزانو، 2012، صفحة 142)

إذ فهم الآخر في المجتمعات البدائية تعتمد طاقة الانعكاس الروحي بين الشخوص من جهة والعالم المحيط من جهة أخرى لدرجة يمكن تلمس مجريات تلك العلاقات في ضوء النصوص الأسطورية والشعائر الدينية التي ترسخ عالم الغيب بصفته آخر مفارقا , بمعنى أنه أدرك ماهيته ومحيطه ومجال علاقاته الاجتماعية كهوية ذاتية تجاه العالم فالمتغيرات الجيوسياسية تأسس مرجعيات لتشكل مفهوم الآخر في الجانب الفني والأدبي ومن أبرزها:

1 : الأسطورة :

لا يمكن رسم الخطوط الأولية لمفهوم الآخر من مرجعياتها الأسطورية دون التعرج لأسطورة كلكامش في الحضارة العراقية القديمة , لما لهذه الحضارة من سطوة واضحة المعالم على حركة التاريخ البشري على المستوى الفكري والجغرافي والسياسي, إذ شكلت أول لقاء رمزي بين البطل كلكامش ملك أوروك والمخلوق البري انكيديو , فالفارق الكبير بين الشخصيتين جعل منهما نسقين متضادين في كل شيء بدأ من واقع ان كلكامش ابن الإله شمش وهو ملك أعظم مدينة في ذلك الوقت , في حين خلقت اورور وانكيديو كحلّ لطغيان الملك والحد من جبروته بعد أن تعالت صيحات الناس إلى المجمع الإلهي للخلاص منه .(طه، 2009، صفحة 91)

هذا يعني أن الملك في بلاد وادي الرافدين مختار من قبل الإلهة بعد أن تلفظ اسمه, وعليه تقع واجبات دينية كثيرة تخص الحياة الدينية والدينية , فإن فهم الآخر في ملحمة كلكامش جاء عبر دراسة وقائع الكينونة التي تبقى مرتبطة بمجالات حضورها في العالم , إذ إن الإلهة خلقت انكيديو للخلاص من كلكامش وهو إقرار بوجود أخرية مع الإله الذي وقف موقف الند من كلكامش وساهم في صناعة آلة قتل له , ومن ثم فإن سقوط تلك الآلة في مجال إنسانية الآخر الاجتماعية , حولت هوية انكيديو الانتقامية إلى إنسانية محض , ساهمت المعرفة في تغيير الهوية , والجسد هنا آلة المعرفة التي وضعت انكيديو موضع تعقّل (الكلية) الذي يقف خلف مظاهر الأشياء للحصول على معنى شامل.(احمد، 1988، صفحة 76)

إذ التوجه نحو مفهوم الآخر في فكرة الشرقي الأول من نظام المجتمع البشري, كان يؤمن بالآخر وهذا ما تشكل ضمن محطات فلسفات الدينية والملحمية , بما يفضي إلى تأسيس أولى السرديات التي وضعت الإنسان أمام معرفة ذاته كمسؤولية كبرى تتم عبر سرد تجاربه كما حصل مع أسطورة الطوفان البابلية والسومرية بصفته حدث الآخر ذات شمولية عالمية لما تحمله من دلالة الكونية (الكوزموبوليتانية), وهو تجذير لطبيعة العنف التي تحيط صورة الآخر في الخطاب المعرفي القديم .(شاهين، 2010، صفحة 95)

والحال نفسه في الأساطير القديمة مثل اسطورة (نارسيسوس) والتي شكل مفهوم الآخر في نظام التفكير الغربي وتشكل صورة الذات اليونانية مشغولة بعبادة الأنا في التفكير بالآخر.(بونتي، 2010، صفحة 18)

2- الأديان السماوية

شكلت الأديان السماوية مفهوما مغلقا للآخر, لأن الشرع المقدس تمنح الأنا الجمعي دافعا موضوعيا ضد الآخر وتؤسس الآليات لحماية الذاتية من الخارج الذي

يريد الإزاحة والنفي؛ خاصة في المراحل التي تعد النصوص المقدسة هي الأساس المعرفي واليقيني لكل شيء في حياة الإنسان. (العلواني، 2008، صفحة 41)

إلا أن البعد ايدلوجي وعقائدي تشكل صورة الآخر الذهنية الاجتماعية وتختلف باختلاف المتغير الجيوسياسي والتي تشكل ظاهرة الرفض للآخر نسبية وفقاً للمتغيرات المحيطة به، (مارسدن، 2003، صفحة 270) أما في الدين الإسلامي تختلف كلمة الآخر في اللغة العربية عن اللغات الأوروبية وهو اختلاف ثقافي، إذ إن كلمة الآخر في اللغة العربية لا تتجاوز الصفات الخارجية للموضوع، أي أنها تخص الأعداد مثلاً دون تمييز في الطبقة أو المستوى، كما هو الحال لدى المفهوم الغربي الذي يحيل إلى جوهر وجودي بمعنى (الغيرية) (الجبراني، 1997، صفحة 43)، لذا نجد القرآن الكريم يؤكد في خطابه "إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون" (سورة البقرة 62)، والحقيقة فإن خطورة القول القرآني مرتبطة بتحويلات الجيوسياسية على أرض الواقع في تلك الفترة المبكرة من تأسيس الرسالة الإسلامية، حيث أشار القرآن إلى قرب النصارى من المسلمين في بداية الدعوة كما أشار إلى وجود قسيسين ورهبان يؤمنون بالله واليوم الآخر، لكن المعطى الآخر للموضوع يدرجه المفكر محمد عابد الجابري ضمن ما اسماه الإطار الايدلوجي، حيث تمت الإشارة إلى الغرب بصفتهم (بلاد الروم) وهم من النصارى بشكل عام دون تفصيل، وبهذا نكون أمام خطاب من نوع خاص في التعامل مع الآخر (الجابري، 1997، صفحة 44).

3- الفلسفة اليونانية :

لم يكن المشهد الأسطوري غريباً على الحياة السياسية في جغرافية الأراضي اليونان، تلك الحضارة التي اكتسبت وعياً منقطع النظير بوجودها الذي عبقت بنفحاته من خلال انسجام العقل المنتج للأفكار والفلسفات (دياكوف، 2000، صفحة 251)، ففكرة الآخر بدأ بالفيلسوف الكبير سقراط، وهو يحول النزعة الفكرية لليونانيين من الأشياء إلى الإنسان الذي أصبح على يده مركزاً للجدل وغاية علياً للمثل رافعاً مقولته الشهيرة (اعرف نفسك بنفسك) (كرم، دبت، صفحة 64) تلك المقولة التي وضعت الأنا مقابل الموضوع جاهزة للتفسير والمداولة في حاضنة مهمة من حواضن الفكر البشري الذي نما في المدينة اليونانية، حيث تشكل المدينة عنصراً مهماً في تكوين فكرة اليونانيين عن الدولة والحياة بشكل عام، أما أفلاطون سعى لبناء مدينة فاضلة للحصول على أناس فاضلين، كان دليلاً على هذه الحالة الفكرية التي تشغلهم من أجل صناعة يوتوبيا من طراز خاص (توشار، 2010، صفحة 18)، لذا نجد سقراط

يساوي بين الرجل والمرأة في محاوراته مع كلوكون على مستوى الحقوق في ادارة الدولة بعيدا عن الاختلاف في الجسد ومدى طبيعة كل منهما في التحمل والفعل(افلاطون، 1994، صفحة 232)، كما أن الأمر الأكثر أهمية في تحديد مفهوم الآخر عندهم هو ثنائية السيد والعبد ، التي وسمت الحضارة اليونانية بالطبقية ، ولأن المجتمع اليوناني القديم بقي وفيها لهذه الطبقة فإن فلاسفة اليونان رسخوا هذه الفكرة التي وجدت لها مهادا فلسفيا سيستمر مع تطور الفكر الغربي على أساس هذا المنحى ، كما سنرى فيما بعد ، حيث يوصي أفلاطون بمنع انتفاضة العبيد عن طريق اختيار عبيد من لغات مختلفة ضمن إطار محدد لا يرتقي للتفكير السياسي. (توشار، 2010، صفحة 19)

إن الآراء التي حاولت ترسيخ فكرة الآخر الغربية حضاريا تعددت منذ القدم ، وكان اليونانيون يرون أنفسهم أفضل الأمم وأذكاهما وأشرفها وبقية الخلق همج ، أما الرومان فقد جعلوا الروماني فوق غيره بحكم القانون ، أما الصين فكانوا يؤمنون بأنهم أفضل الخلق وأنه لا وجود لأي حضارة خارجها ، لذا بنوا السور العظيم كي لا تتدنس أرضهم بإقدام الآخرين (مؤنس، 1990، صفحة 39) ، لذا نجد ان الفلسفة اليونانية ناقشت مفهوم الغير ضمن تصورات منطقية وأنطولوجية بحثة، فلم يكن همها هو مقابلة الأنا بالغير، بل معرفة موقف الإنسان من الوجود والبحث عن أصل العالم والاهتمام بالميتافيزيقا الكوسمولوجية (الكونية). أي التقابل بين الإنسان والعالم، والتقابل بين الشعب اليوناني والشعوب الأخرى المجاورة ، فلم تناقش الفلسفة اليونانية خصوصية الذات، ومستوى وعيها بمكوناتها الفردية وكيونتتها الوجودية والأخلاقية في حضور الغير أو الشخص الآخر (حمداوي، 2025).

4. الفلسفة الغربية الحديثة :

معطيات الآخر الغربية انطلاقة من ذات لتنظيم رؤية علمية تخص صورة الذات كافتراضية مرتبطة بمكان وثقافة محددة الأبعاد في عين الآخر وفقاً لمتغيرات الجيوسياسية، وهو ما يسميه هيجل (الوعي الذاتي) حين تتحول الذات إلى موضوع للوعي فهو اتحاد الشيء والآخر ، ليعبر عن اللامتناهي الحقيقي. (امام، 1985، صفحة 42)

فالفلسفة الغربية قد ساهمت في بلورة عدة مفاهيم تخص المركزية الغربية على يد فلاسفتها المحدثين بدءا بديكارت الذي لم تعرف الفلسفة تمثلا لمفهوم الغير، باعتباره ذاتا أخرى، إلا في حقبتها الحديثة التي انتقل فيها الفكر الفلسفي من منظومة الموضوع إلى منظومة الذات، كما صاغها ديكارت، وتأسيسا على الكوجيتو(أنا أفكر

إذن أنا موجود)، بوصفها يقينا مطلقا مستقلا عن جميع الذوات، ومن هنا بات وجود الغير مجرد افتراض قابل للشك شأنه في ذلك شأن كل الموجودات. وهكذا يعد ديكارت أن الوعي بالذات لا يحتاج إلى أي عنصر آخر، فوجود الأنا لا يتعلق إلا بخاصية التفكير. ومن هذا المنطلق لا يعد الغير ضروريا بالنسبة لصاحب الكوجيتو لأن وجود الأنا مستقل تماما عن كل شيء باستثناء الفكر، لأنه يفترض عدم وجود تطابق بين الفكر والواقع العياني الخارجي. (المنعم، 1996، صفحة 148)

أسس سبينوزا رؤية جديدة ذات بعد أخلاقي، إذ يعتقد إن الإنسان مركب من جسم ونفس، أي من حال حاضر للامتداد، ومن حال حاضر للفكر يتمثل في فكرة هذا الجسم، إذ إن الفرد مركب من أفراد آخرين، وهكذا يكون الجسم آلة شديدة التعقيد والفرد الجسمي تطابقه في صفة الفكر فكرة لا موضوع لها سوى هذا الفرد الموجود بالفعل، وتلك هي النفس، ويمكن القول إن النفس هي فكرة الجسم (برهية، دبت، صفحة 210)، لذا فالوجود مفارق مطلق للإنسان الذي حاول إثبات وجوده عقليا عبر تأملاته، وهو ما شكل ذروة الكوجيتو لفهم الذات والعالم بصفته الأخرى.

يمثل موقف سبينوزا أول موقف فلسفي يرد الاعتبار للجسد في تحديد الآنية ولكن أيضا موقف يسعى إلى إقحام الإنسان في الطبيعة و في العالم عبر سلب الامتيازات الميتافيزيقية التي أضفاها التصور الثنائي على الإنسان.

أما الفيلسوف جورج ويلهلم فريدريش هيغل والذي بدأ مع تفصيل الوعي بالذات الذي لا يظهر إلا من خلال الرغبة لإشباعها عن طريق التوجه نحو موضوعات العالم الخارجي التي يعدها صورة الآخر بما هو وعي – بالذات، فالوعي – بالذات إنما لا يبلغ راحته إلا في وعي – بالذات مغاير (هيجل، 2006، صفحة 265)، من هنا يصبح الآخر موضوعا لإشباع الرغبة في امتصاص الطبيعة وإغائها ومن ثم يلغي هذا الإلغاء ليصبح إثباتا من جديد، لكنه إثبات دخله السلب أو النفي، وهذا ما يسميه هيجل بالتوسط الذاتي أو المباشرة التي دخلها السلب (امام، 1985، صفحة 44)

يرى هيجل أن الوعي بالذات المغاير له معنى مضاعف، أولا: فالوعي بالذات قد ضل ذاته، لأنه يجد ذاته كأنها ماهية مغايرة، ثانيا: إن الوعي بالذات يكون بذلك قد نسخ الآخر، لأنه لا يرى الوعي بالذات المغايرة كماهية، بل يرى ذاته هو في الآخر (هيجل، 2006، صفحة 265)، وهو ما نراه متمثلا في الممارسة الجنسية التي تجسد تلك الرغبة الجامحة في معرفة الذات من خلال جسد الآخر، لذا نرى هيجل يعتقد فيما يخص جوهر الإنسان، فهو أول من جعل نفسه مزدوجا: هو

الموجود الواعي لذاته : هو الكلي من اجل الكلي , وهو الذي يستطيع أن يقول : أنا وما ذاك إلا لأن من طبيعته أن يفكر (هيجل، 2007، صفحة 29).

إن الوعي القائم على الإدراك المباشر للذات ينظر إلى الذات الأخرى المقابلة كموضوع عندما يضعها موضع شك , والحال أن إثبات الذات باعتبارها تتصف بالإرادة والحرية والاستقلالية والمسؤولية يقتضي حسب هيغل الحصول على اعتراف الآخرين , وهو ما يستدعي ضرورة الدخول في علاقات صراع معهم، وهو صراع بمعناه الإنساني الذي يحركه الوعي بحرية الذات واستقلالها، وليس بمعناه الحيواني الذي يتم بدافع غريزي يحركه حب البقاء والحفاظ على الحياة , وهذا بدوره يؤدي إلى الصراع بين ذاتين إنسانيتين فنكتشف حالتين مختلفتين:

- 1- موقف السيد الذي يخاطر بكل شيء من أجل انتزاع اعتراف الغير به.
- 2- موقف العبد الذي يعترف بالغير ويتنازل عن حريته وإرادته. (كوجيف، د.ت، صفحة 49)

لا يمكن تجاوز طروحاته فردليكنيتشه حول الآخر , لأن الغرب اعتمد مفهوم القوة في التعامل مع الآخر وساهم في صناعة الإنسان السوبرمان, فهذا الفيلسوف ضرب اليقينيات الغربية التي هيمنت على مجمل طروحاته الفكرية , حيث تصدى إلى تلك المنجزات الفلسفية والدينية والأخلاقية والفنية واصفا إياها بالانحطاط , إذ وجد أن القيم التي يؤمن بها المجتمع لا تكاد تتجاوز حدودها اللغوية , فما نعرفه عن الخير والشر خاضع بالضرورة لأوهام التصورات الدينية التي وضعت الإنسان في مكان السجن كمتهم أمام نفسه, وما تكلم به زرادشت كان لصالح إرادة القوة , تلك الإرادة التي أخذت مكان الحقيقة والأخلاق بوصفها العلامة الأساسية لتحولات اللغة. (عباس، 2011، صفحة 16)

فمحاولة نيتشه بيان موت الإله إنما هي محاولة لاكتشاف صورة الآخر الميتافيزيقيا التي أوهمت الإنسان بصناعة عالم مفارق لواقع ملموس لحظة استدعائه , الإله هنا يختفي أمام ثبات القيم وممارسة تدجين الإنسان وجعله ضعيفا , لذا نراه يدعو إلى قتل الإنسان الضعيف.(نيتشه، 2009، صفحة 25)

فالآخر لدى نيتشه يتمثل برجال الدين ومؤسسات الكنيسة التي جعلت من الإنسان عنصرا سلبيا في الحياة لدرجة العدمية الأخلاقية الخاوية في جوهرها , لأنها قائمة على الوهم والاستبداد العنيف لمحو المجتمع وقتل الغرائز وتغيب الجسد وترسيخ قيم لغوية لا تتجاوز حدودها الجدلية خارج الواقع المعاش , وبالتالي فأن مشروع نيتشه القائم على أساس إرادة القوة يبدأ بالإنسان وينتهي بالإنسان فهو الحقيقة الوحيدة التي تمارس دورها في بناء الحياة وتطورها الحتمي تجاه الآخر ,

على غرار ما ذكر يقترح مارتن هايدغر العمل على فهم خاص للوجود منطلقاً من الموجود ذاته , حيث يتعين الـ (Dasein) بصفته فهم الإنسان لـ 'موجوديته' الذي يجعله قادراً على إدراك الوجود الذي لا ينفصل عن الوعي الإنساني انفصلاً جوهرياً وموضوعياً, من حيث هو كائن , انطلاقاً من إمكان (هايدغر, 2012, صفحة 114) , ذلك ان الوجود اسم مشترك بين كل الأشياء الحية , وهو يشمل السائل نفسه الذي يسأل عن معنى الوجود , ومن المستحيل النظر إليه من الخارج , أو استنباطه من شيء اسبق , لأنه لا شيء اسبق عليه (بدوي, 2006, صفحة 600) .

رأى جان بول سارتر بأن أستاذه هايدغر لاستخدامهما نفس المنهج الفينومينولوجي الظاهراتي , لذا يتحدث أولاً عن الظهور بصفته ممثلاً لوجوده الخاص , أي أن ما يظهر أولاً هو ظاهرة الوجود (سارتر, 1966, صفحة 18), وهو يقسم الوجود إلى ثلاث وحدات أساسية هي : الوجود في ذاته, الوجود لذاته, الوجود للغير (كامل, دت, صفحة 9), فالظاهرة من حيث أنها كل ما يظهر للوعي عبر تجربته المعاشة , هي الموضوع المركزي للفينومينولوجيا التي تهدف إلى وصف بنية الوعي في علاقته بالموضوع من حيث هو ظاهرة .

فإن الغير هو الآخر وبالتالي, فالغير هو ليس أنا, بل هو آخر مقابل للذات المفكرة, وكل أنا تتحول إلى غير حينما تصبح موضوعاً قابلاً للمعرفة والإدراك والتشيؤ, وكل غير يتحول بدوره إلى أنا, حينما تصبح بدوره ذاتاً عارفة تمارس الإدراك الموضوعي , فالآخر هو الوسيط الضروري بيني وبين ذاتي , فهو يجعلني أحكم على ذاتي كما لو كنت موضوعاً. (سارتر, دت, صفحة 312)

يقدم المفكر الفرنسي ميشيل فوكو مشروعاً حول السلطة وآلياتها التي أكدت على أثر المتغيرات الجيوسياسية على مفهوم الآخر وصورته فان الحقائق ما هي إلا انعكاسات لصراع القوى الاجتماعي (عباس, 2005, صفحة 607), إذ درس الأنظمة المكونة للخطاب (جينالوجي) والذي يعمل على كشف سلسلة تطورات المعارف البشرية وتحولات آلياتها على أرض الواقع الاجتماعي , إنها معرفة تاريخية بالصراعات وسبل انتاجها , ومن ثم إعادة ممارسة فعل التشكيك بتلك المنظومات العلمية التي تحولت إلى آليات سلطة تمارس قمع المجتمع, فاهتم فوكو بمتابعة مفهوم السلطة الغربية ومركزتها في ضوء علاقتها بالمعرفة.(فوكو, 1990, صفحة 16)

أما الفيلسوف والمؤرخ اوسفالد شبنغلر يقدم لمحة فكرية تفصل الإسلام عن الشرق , حيث يعد الإسلام ظاهرة مركزية لتاريخ الشرق (جعيط, 1995, صفحة 63), لأنه يربط بين ثقافات يصفها بالسحرية, فهو شرق مركزي عربي- فارسي –

ارامي , حيث الشرق هو وطن ومركز الإنسان الديني(جعيط، 1995، صفحة 64)، إلا أن شبنغلر يقدم الغرب الفلوسفي بصورته الأخيرة قبل الموت أي الشيخوخة الحضارية للغرب , معتقدا ان نهاية الحضارة الغربية سببه نهاية البرجوازية التي انتجت صورة الغرب في أبهى شبابه .

كم يقدم هابرماس مشروع (اتيقا التواصل) في محاولة لإبراز صيغ التجاوب بين ثقافات العالم, بصفتها نظرية تبحث في عمق الوعي البشري والمشروع الغربي الذي تتوجه حصيلة قرون من الحداثة الغربية وانتهاء مرحلة الميتافيزيقيا, وبلوغ مرحلة العقلنة التواصلية التي تعد الآلية الجديدة لربط الفرد بالآخر , ومنه إلى تأثيث حاضر مستقل نسبيا للولوج إلى خضم الإشكالية الشمولية لهيمنة الخطاب الغربي الحداثي على النماذج الثقافية والحضارية المختلفة عنها في الأداء والتمثيل (هابرماس، 2006، صفحة 8).

كان لفكرة اللاوعي عند سيجموند فرويد الأثر الكبير في إضافة بعد جديد للحقيقة الإنسانية ولعلاقته بالواقع الاجتماعي والشخصي بما يشكل حركة إصلاح إنسانية على حد تعبير اريك فروم. (فروم، 2002، صفحة 109)

فان العلاقة بين الأنا و الغير هي علاقة صراع دائم، وأبرزت التمثيلات الصورية كمعادل دلالي للتصور النمطي الذي يحمله الآخر الذكوري عن الأنثى , فالصورة النمطية هي اختزال كبير لتمثل ما , تقدم صورة دنيا للمعلومات قصد انتاج تواصل يمس اكبر عدد ممكن من الناس , وهي نوع من الملخص التعبيري الشعاري لثقافة ما ولنسق ايديولوجي وثقافي محدد. (الدين، 2000، صفحة 23)

أما في الجانب الاجتماعي فيعيش الفرد داخل نسيج من العلاقات الاجتماعية , إذ اهتم ابن خلدون بدراسة الأمم وخواص النزعة الاجتماعية للبشر " ان الاجتماع الإنساني ضروري ويعبر الحكماء عن هذا بقولهم الإنسان مدني الطبع .." (خلدون، د.ت، صفحة 41), كما عمل على دراسة الدورة الاجتماعية التي تخضع لها كل الدول , إذ ليس هناك دولة قوية إلى الأبد , فتبدأ نشيطة فتية وتنتهي هرمة وتموت (الوردي، 1994، صفحة 79) , وهو ما جعله يدرس الفارق بين البداوة والمدنية والحضارة في اغلب فصول تاريخه.

فإن وحدة الهوية لا تلغي التنوع داخل المجموع , وهو ما ضم الكثير من الاثنيات والطوائف والقوميات تحت هوية عربية , بل ان الكثير من كتاب الفرائكفونية محسوبون على القومية العربية على الرغم من كتاباتهم باللغة الفرنسية , لأن الاستعمار عمل على تغريب المجتمع وتغيير اللغة وساهم ذلك كله في تمسك الكتاب العرب بهويتهم العربية على الرغم من كتاباتهم بلغة أخرى تنتمي لفضاء ثقافي

وحضاري آخر مختلف ومضاد لفكرة الهويات الضيقة، وهذا ما دعا في مجال الفهم الاجتماعي لفكرة الآخر تشكل حاضنة جديدة في علم الاجتماع الأوربي المعاصر نشأة مستقلة، مع نشوء العلم الحديث في أوروبا على يد أوجست كونت وهو التخلص من السلطة الدينية وترسيخ مفهوم النظرية الوضعية للعلوم الاجتماعية (ماركوزة، 1970، صفحة 329)، كما أنه أحد الأوائل الذين نحتوا مفهوم الآخر كاصطلاح اجتماعي أثار من خلاله أخلاقيات العمل من أجل الآخرين، وتعريف الذات والجماعة في مقابل الدولة والدستور، أما جان جاك روسو صور للإنسان بصفته كائنًا " يحتاج إلى الآخرين " (نزفيتان، 2009، صفحة 27).

المبحث الثاني: صورة الآخر في الحقل الأدبي

المقدمة:

محطات الأدب وبالتحديد النص المسرحي ساهمت في مد أجنحة التمثيل بين الشرق والغرب، بمعنى التثاقف مع الجهات والكتل التي تقف في الضد لتؤشر مظاهر التبدل الثقافي بينهما، بمعنى الحصول على هويات جديدة بسبب النزاع الحاصل بين الثقافات، وهو ما نراه في تحريفات اللغة واستعاراتها المستخدمة وظهور مفردات بين اللغات المستعمرة والمستعمرة، كما يمكن النظر إلى تبدلات فهم الآخر وإعادة قراءة الراسب الثقافي نحو الجهات الآخر، في سياق ما يتبدى من سرديات تشكل خطاب الذات المهيمنة وفق آليات المعرفة الحديثة، لتضفي صفات شرقية على الشرقي كما تصوغ مقاصد الهيمنة والاستيلاء والامتلاك للآخر (عطوان، 2013، صفحة 178).

استقطبت فكرة الأوربية اهتمام المجتمعات الفاطنة في القارة الأوربية في القرن السابع عشر، بنية أن تكون ثقافة مميزة، وذلك في حقبة تمخضت عن ثورات علمية وسياسية وتكنولوجية وجغرافية، لدرجة أن الاختلافات العميقة بينها دينيا وثقافيا، أصبحت الخلفية لعمليات اكتساب ثقافة كوزموبوليتانية، وإن جاءت بعد جهد جهيد حسب تعبير بيتر كارافيتا (سينوبولي، 2007، صفحة 29)، فقد اكتسحت الثورة الصناعية وأفكار التحديث روح المجتمع الأوربي وامتد أثر النزعة الحداثية ليلهب المشاعر العابرة للحدود، بمعنى أن هناك نزوع للتشارك بين الأوربيين رغم الاختلافات السياسية والثقافية القومية، حيث وجهت هذه النزعة لاكتشاف الذات البحث عن صورتها الغربية تجاه صورة الشعوب التي تقطن آسيا الشرقية وأفريقيا. فلم تكن هنالك فكرة تشكل أدب أوربي أو فن أوربي بصفته صورة للذات الغربية موجودة قبل تصاعد التيار القومي في أوربا، إلا في حدود الخلافات حول

الحقب والعصور الأدبية، كما ساهمت الحروب الحديثة ببناء التوصيف الاستعماري لـ (أوربي) كقطب أحادي مهيم في أعقاب الحرب العالمية الثانية في الغرب، واستقبل كل من كتاب محاكاة لاريخاورياخ (1946) والأدب الأوربي والعصور الوسطى اللاتينية لارنست روبرت كورتيس (1948) ونظرية الأدب "لرينيه فيلك بالاشتراك مع أوستن وارين (1949) (سينوبولي، 2007، صفحة 29)، بوافر من الاهتمام لتبدأ الماكنة الأوربية بتقعيد المركزية الأدبية والخطاب الكولنيالي عبر تخييلات ذات أبعاد ثقافية، حيث ترتبط متخيلات الأفراد ذاتها بالأنماط التخيلية التي تتميز بها الأنساق الثقافية التي تحكم سلوكياتهم وتنظم عملياتهم النفسية والاجتماعية، فالأفراد يستخدمون المتخيل لتوصيف التوسطات التي تقوم بها الصور في مرآة الجماعات، فترسم لهم صورة عن هوياتهم الثقافية (عطوان، 2013، صفحة 180)، وهو ما وجدناه واضحاً في المرحلة الكولنيالية التي قدمت الغرب الامبريالي كقوة تستعبد الشعوب المتخلفة بصفتها شعوباً غير مؤهلة لقيادة نفسها.

تعد رواية قلب الظلام للكاتب جوزيف كونراد من أشهر الأعمال الروائية التي تناولت استعمار أفريقيا، قريباً من نهر الكونغو الذي ينبع من جنوب شرق الكونغو، وهذا النهر يعد ثاني أطول نهر في أفريقيا بعد نهر النيل، وأولها من حيث مساحة الحوض، كما أنه يعد ثاني أكثر الأنهار تدفقاً وغازارة في العالم بعد نهر الأمازون، لذا نرى الراوي وقد أفضى بتصوراته عن الشعوب التي يراها في قلب الظلام الإفريقي وسط أحراش وأدغال الغابات الكثيفة، وهي تمارس طقوسها اليومية ويصفهم بأنهم أكلي لحوم البشر "كنت استعين بطاقي من أكلة لحوم البشر.. أنهم أناس طيبون أكلة لحوم البشر هؤلاء" (كونراد، 2001، صفحة 55)، فالرواية منذ الإطلالة الأولى تكشف عن آخريتها حين تصف القارة السوداء بالمظلمة وأناس عبيد وغربيي الأطوار تحتدم فيها صراعات الشركات الاحتكارية لكسب أكبر حجم من خيرات أفريقيا وفي مقدمتها العاج، أنها حصيلة تجربة عاشها المؤلف كبشار، وأيضاً من التجارب التي تعلمها من الزعم في أن العلاقة البعيدة بين البشر تمتد على الرغم من انقطاعها

في الجانب الآخر أشيع مصطلح الأدب ما بعد الكولنيالي أو الاستعماري الذي يعني كل الكتابات التي نشأت في ظل الاتصال مع بريطانيا العظمى وانتجت انعكاسات ما بعد الاستعمار وتشمل الهجرات الجماعية القسرية وتجارة الرقيق واثار الاستعمار على المجتمعات الأصلية المستعمرة (Barlow, 2001, p. 6)، على الرغم من أن كتابة ما بعد الاستعمار جاءت رداً على الإمبراطورية الاستعمارية، فإن هذا يشير إلى أن كلمة "ما بعد" تعني كل الأدب الذي نشر بعد نهاية الحكم

الاستعماري الرسمي وتراجع الإمبراطورية البريطانية من بعد الحرب العالمية الثانية واكتساب الاستقلال من قبل الغالبية العظمى من تلك المستعمرات ، تحت عنوان الدول النامية أو العالم الثالث ، حيث نشأت صراعات جديدة على السلطة على أثر تركة الاستعمار ، ولا سيما في بلدان مثل الهند أو نيجيريا حيث تم جلب مجموعات معزولة أو متعارضة تقليديا داخل الحدود الوطنية التي أنشأها المستعمرون.

تعد الكتابة في مرحلة ما بعد الاستعمار احد مهمات البحث عن الهوية الثقافية /الشخصية والعرقية وفقاً للمتغيرات الجيوسياسية ، والاعتقاد بأن الكتابة هي جزء لا يتجزأ من تعريف الذات، والتركيز على إعادة البناء التاريخية للذات، فحين يعمل كل من ديريك والكوت، سلمان رشدي، جامايكا كينكيد، ضمن الحاضنة الغربية فأنهم يصرون على الحفاظ على صلاتهم الأولى بالمكان الأم الجيوسياسي.

أما معرفة الآخر في قراءة الذات العربية تذهب لتذويب حركة التوتر بين الأنا والآخر ، إذ عملت البعثات الدراسية مع بداية عصر النهضة العربية على كشف اللاوعي ونمط رؤية الآخر من وجهة نظر عربية ، وقد انعكس ذلك التمثيل في الرواية العربية منذ عام 1938 ، أي مع رواية توفيق الحكيم (عصفور من الشرق) حيث تنزع الإشكالية الحضارية إلى ان تتلبس طابعا جنسيا صريحا، فالبطل الروائي الشرقي سليل مجتمع يعاني صدمة حضارية او ما يمكن تسميته جرحا نرجسيا انثربولوجيا ، هو جرح اكتشاف الذات في مرآة الغرب (طرابيشي، 1999، صفحة 798)، كما حدث مع مصطفى سعيد في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، لأنه في حقيقة الأمر كان يرى الغرب كفكرة تمارس حضورها على وجوده الذاتي ، لحظة التواصل ، فكأنما يستعيد وثبته الذكورية في الحرب.

السرد الأدبية التي تحدثت عن علاقة الشرق بالغرب مع نهوض الرواية العربية منتصف القرن المنصرم، استخدمت ذات النمط الغربي في الكتابة والأسلوب والتقنيات السردية دون النظر إلى الشكل الذي يؤكد منطلقات الحكي العربي ، وهو ما استوعبه الروائي العراقي علي بدر في روايته (الجريمة الفن وقاموس بغداد) حيث تبدأ أحداث الرواية في القرن السادس الهجري، مع وصول الرسالة الثالثة والخمسين المفقودة من رسائل أخوان الصفا على ظهر السفينة مراد مرسومة بريشة الرسام يحيى الواسطي، فينشوب نزاع بين رؤساء الطائفة الخواجية، وبعد وشاية تصل إلى القضاة، يحكم الوزير العباسي بالموت على رئيس الطائفة عماد الدين بن أبي ريحانة النقاش، وهو أحد أعضاء مثلث الحكمة الذي يتربع على رئاسة الطائفة مع الخواجه عباس والخواجه سنان، فقصة الطائفة الخواجية، وهي طائفة سرية نشأت في السنوات الأخيرة من العصر العباسي، تؤمن بالفن والحكمة الأزلية وتستوحي أفكارها من

السلسلة الذهبية للفيثاغوريين الإسلاميين مثل الفارابي وجابر بن حيان وثابت بن قرة، وتعتمد في نظامها على "قاموس بغداد" وهو كتاب سري موضوع في صندوق من السفرجل المزخرف بالذهب والفضة، فهذا القاموس هو خلاصة ما تعلمه الأعضاء من صقل النفوس المتقشفة، والإرادة الحرة، وترك اللواذ المستمر بالذات، والتخلي عن النزعة الفردية التي ولدت على الدوام قوة هدامة للباطن (علي، 2010، صفحة 17)، بذلك توضيح الرواية إشكالية الفارق الحضاري مع الآخر.

ما أسفر عنه الإطار النظري مؤشرات

1. تنعكس صورة الآخر وفقا للمتغيرات الجيوسياسية من تأثير الهوية الوطنية والقومية التي تخلق توترات وتحالفات بناءً على تصورات صورة الآخر كعدو أو كحليف.
2. تستخدم صورة الآخر الرموز والدلالات الثقافية والجغرافية في إثبات تواجدها ضمن الموقع الجيوسياسية.
3. الديناميكية الجيوسياسية تعكس قوة الهيمنة لتصورات الآخر.
4. كل ذات هي في حقيقتها غريبة عن الأخرى، ويتم الاتصال عبر الشعور بذاته.
5. وجود الأنا سابق ومستقل عن وجود العالم وعن أي وجود آخر.
6. تتصف إثبات الذات بالإرادة والحرية والاستقلالية والمسؤولية يقتضي الحصول على اعتراف الآخرين.
7. صورة الآخر هي ما تحدد وجود صورة الأنا وتسجنها ضمن نظام العرف الاجتماعي.
8. رفض الآخر هو تدمير نهائي للأنا.
9. الحصول على هوية لغوية يعني الحصول على ثيمة وتاريخ وثقافة محددة المعالم.
10. العزل الاجتماعي احد آليات صورة الآخر الاجتماعية والجيوسياسية.
11. الثقافة الهجينة هي الحاضنة الجديدة لمفهوم الآخر.
12. إعادة انتاج مفهوم الهوية ثقافيا تخضع لمتغيرات الجيوسياسية في صورة الآخر.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على نص مسرحي واحد فقط.

ثانياً: عينة البحث

1. لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية:
النص المسرحية تغطي الفترة الزمانية والمكانية للبحث بصورة تحقق أهداف البحث المتوخاة, وتساعد في إظهار النتائج الحقيقية للبحث.
2. اختار الباحث هذا النص لارتباطها بموضوع الجيوسياسي.
وبناءً على ما تقدم تضمن نموذج عينة البحث نص مسرحية (كان يا ماكان) (1976م) للكاتب قاسم محمد .

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل نموذج العينة.

رابعاً: منهجية البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثه.

خامساً: تحليل العينة:

عنوان المسرحية : كان يا ما كان

المؤلف : قاسم محمد

سنة التأليف : 1976م

حكاية المسرحية

تدور الأحداث حول ملك يسأل بناته الثلاث أيهما أفضل (العقل أم المال) وعن الشخص الذي بإمكانه إدارة البيت, فكانت الإجابة من إحدى بناته على خلاف إجابة أختيها متحاشية سلوكهما النفاقي, بعدها تم المعاقبة عليها بالطرد والزواج من أغبي وأكسل رجال مملكته متحدياً بأن تصنع منع إنسانا عاقلاً ونافعاً باعتباره كان يتعرض للكثير من ضغوطات الحياة وقسوتها, تدور الأحداث حيث تعلمه عمل الحياكة وبعد سلسلة من الأحداث والمواقف والاضطهاد فيبدأ بإثارة الأسئلة والبحث عن زوجته حتى صار يعرف الكثير بفعل بحثه فيعلم الناس عن عقله وخبرته بعد ما أن اختطفته زوجته وسجنها من قبل رجل جشع , وتمضي الأحداث حيث تقوم بحياكة بساط عجيب تكتب عليها عنوان سجنها على شكل نقوش يحل الزوج هذه النقوش فيتم القبض على الجاني وتعود إلى زوجها الذي أصبح بفعله وكلمته مختلفاً تماماً عما كان , يرفضان الزوجين الانتماء إلى قصر الملك ويفضلان العيش عبر العمل والعقل.

التحليل

تتشكل صورة الآخر منشطرة ومتباينة ومتجزئة وفقاً للمتغير الذاتي في أسس العلاقات المرتبطة بالنظام الجيوسياسي في المسرحية، فنتيجة للتأثير المتغير الذاتي النابع من المتغير الجيوسياسي تشكل الصورة الداخلية من الأنساق المضمرة لعلاقة السلطة السياسية في النص بمستويات متعددة.

إذ استطاع أن ينجح في شطر الذات على نفسها وأن يجعلها تتجزأ إلى أجزاء متناقضة فيما بينها ، سواء أكان هذا التناقض حاصلًا على مستوى الفكر أم على مستوى الأفعال التي تصدر من الشخصيات المجسدة لـ(الذات) في هذه المسرحية . وهذه المسرحية قد كشفت عن انتصار وتفوق الذات على الآخر.

تمكن المؤلف من تحريك الأحداث وفقاً للمتغير الجيوسياسي عن طريق الكشف عن سطوة النظام بوصفها صورة الآخر، فضلاً عن تركيزه على الأسباب التي سببت تدهور واقع صورة الذات. وهذا يكشف عن وعي كاتب المسرحية وقدرته على صياغة الأفكار والتقاليد، وما تمّ التأكيد عليه في هذه المسرحية من البداية :

" احد أفراد المجموعة : (يلقي بشكل جذاب .. جميل) بالبداية كل شيء حجابة .. وكل شيء يبدي من حجابة .. حجابة تجيب .. حجابة تؤدي .. حجابة تثير .. حجابة تهدي ..؟ تالي حجابة تدك بحجابة تصوير سطور .. وتبدي تدور .. تدور .. تدور .. تصوير كتاب جبير .. جبير .. بي كل عاقل عقله يحير ..؟ تالي الجملة تصوير ولاية ، بصف ولاية .. بصف ولاية ..؟ تصوير أجناس .. وناس هواية .. وتالي متالي تصوير رواية ..؟" (محمد، 1976، الصفحات 5-6)

أما الأميرة الصغرى (بدور) عندما جرت عليها كلماتها الكاشفة عن فلسفتها ومعرفتها ووجهة نظرها مصيبة الطرد من القصر الملكي والزواج بأكسل إنسان في مملكة والدها (الملك) . فعندما يسأل (الملك) ابنته الصغرى الأميرة (بدور) بعد أن كان قد سأل ابنتيه الأميرتين الأخريتين قبلها عمّن هو الذي يستطيع أن يدير البيت (الرجل أم المرأة) ، تجيبه الأميرة (بدور) بجواب لا يروقه ، لتؤدي بها كلماتها التي تفوهت بها تلك الأميرة المسكينة أمام أبيها (الملك) – الكاشفة بصورة أكيدة عن قناعاتها وفلسفتها ووجهة نظرها إلى الطرد وتزويجها من اكسل إنسان في المملكة :

" الملك : كافي جدل .

الوزير : مولاي .

الملك : بصفتي الملك والأب أمر بزواج بنتي بدور .. من اكسل واحد بالمملكة . دوروا واحد تمبل . لا شغل ولا عمل ولا عقل وزوجها اله . (محمد، 1976، الصفحات 59-60)

لوضوح أن صورة الآخر بغض النظر عن كونه خارجيا أو داخليا لا يمكن يرصد إلا إذا أمكن أولاً أن رصد الذات ، كان من الضروري أولاً أن يحصى تنوعات (الذات) التي قَدِّمتها هذه المسرحية .

في حين نجد أن السذاجة والسطحية المفرطة في الوعي كانت دائما من حصة (الأسياء) ملازمة لأقوالهم وممتزجة مع أفعالهم ، كـ(الملك) و (وزيره) و (الأميرتين الكبرى والصغرى) ، وكذا (الملك) في حكاية (ابنة الحانك) .

"الثالث : دسكت بابا اسكت .. مو حيف آني تمبل كسلان .. آني بَنَّهُ اطلع يوميه كبل طلعة الشمس أروح للشغل مو آني الاصبح بوج الشمس ، الشمس هي التصبح بوجي .. وهسه انت جاي تريدني أسوي نفسي كسلان ؟ .. اتخسه .. لوما أميرتكم كسلانه بت كسلان ما جان دورتولها على كسلان .. - ينصرف - " (محمد، 1976، صفحة 62)

فان فكر (الرعية) سيبقى طيلة المسرحية هو الفكر الأرقى والأكثر إنتاجا للنتائج الجيدة التي تصب في صالح (الذات) ، ومن هنا نجد أن الأميرة الصغرى (بدور) ترفض العودة إلى قصر أبيها الملك في نهاية المسرحية بعد أن تخبر أبيها بأن مكانها الحقيقي بين الناس الذين هم سبب معرفتها ونضجها، ويكشف ذلك عن اعتقاد الكاتب أن خلاص (الذات) لا يتوقف على مساعدة (الأسياء) الذين هم في الحقيقة احد أسباب أزمة (الذات) ونكبتها . وهذا الأمر يُلمَحُ إلى ضرورة التخلص من (الأسياء) كطبقة خاملة ورجعية وسلبية ، مما يعني هدم قوانين تشكل الذات من النظام والسلطة وفقاً للمتغيرات الجيوسياسية المؤثرة عليها، بذلك تنوع صورة الآخر في المسرحية نتيجة المتغيرات الجيوسياسية لعدة أنواع:

صور آخر مستبعد داخلي ومركزي وكذلك صورة الآخر الطبقي والارتكازي والجدلي ذات صيرورة فضلاً عن صورة الآخر القريب والبعيد ذات بعد غريب أو مجهول أو مقصي سواء تشكلت نتيجة المتغيرات الجيوسياسية بصورة مزدوجة أو فردية أو جمعية، فان النمط المسرحي لصورة الآخر هو النمط الذي ينتمي إلى (الواقعية) . نتيجة صياغة الكاتب ولغته التي كتب بها المسرحية بدقة وعناية ما وسعه لينجح في التعبير عن واقع صورة الآخر بكل أمانة ودقة وموضوعية وعلمية ، وعمل على إبراز تفاصيل الحياة اليومية لبعض الشخصيات (حسن ، الأميرة بدور) مثلا محاولا تفسير أفعال تلك الشخصيات ودوافعها على ضوء انتماءاتها الاجتماعية

والطبقية وأوضاعها النفسية ، وحاول أيضا نقل واقع الناس الحقيقي ، والتركيز على المضمون الذهني والأفكار .

فضلاً عن القالب المسرحي هذا الذي أفاده من تجربة (صورة الآخر الأوربي) عندما أوغل في اللجوء إلى استثمار عدة من الأشكال التراثية الحاملة لبعض الجذور الدرامية والجاهزة لتقبل المظاهر التمثيلية ، إذ قام بتوظيف ألوان عدّة منها شملت الأغنية العراقية الشعبية التراثية ، كالمقام العراقي ، والبستة ، والركبانية ، والترنيمة والأهزوجة. والمثل الشعبي السائر والأمثال العربية الفصيحة . والأشعار الشعبية والأشعار العربية الفصيحة. والحكم الشعبية المشهورة . والحكايات الشعبية ذات المغزى الحكمي . في محاولة منه للتخفيف من سطوة وسيطرة القالب المسرحي الذي أبدعه (الآخر الأوربي) عن طريق اللجوء لما سبق في بحث جادٍ منه عن الأصل والجذر الدرامي الكامن فيها ومن ثم تفجيرها للخروج قدر المستطاع بصورة محلية أصيلة .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

1- إن أسس العلاقة مرتبطة بنظام جيوسياسي في مسرحية كان يا ما كان نتيجة لمتغير الذاتي المتشكل من انشطارات وتجزء صورة الآخر فيها وفقاً لعلاقات الناتجة من التأثيرات السطولية بنمط ذات انساق مضمرة كما في المشاهد الأولى من حوار أفراد المجموعة في النص المسرحي.

2- الارتكاز الجدلي لصورة الآخر في المسرحية برزت في الشخصيات (حسن والأميرة بدور) عن طريق المتغيرات الجيوسياسية المزدوجة المتشكل ضمن النظام الرمزي للهوية الثقافية والوطنية.

3- عمل المؤلف على توظيف القوالب المسرحية الأوربية التراثية كصورة متشكلة من الجذور الدرامية مما أعطاها صبغة وظيفية درامية ذات طاب عراقي مرتبط بالجانب القومي والتراث الشعبي الراقي ، كما في المقامات العراقية والأهزيج أو الأمثال الشعبية التي تم توظيفها في النص المسرحي مما حاول التخفيف من سطوة السيطرة الخاصة بقالب صورة الآخر الأوربي.

4- كشفت المسرح عن تأثير الديناميكية الجيوسياسية في قدرتها على بيان هيمنة الآخر وفقاً للأسس البنائي الدرامي مما انتج الإناء يتدمر نتيجة لرفض الآخر في النص المسرحي.

5- الثقافة الهجينة أصبحت الخاصة الجديدة في تشكل صورة الآخر في الشخصيات والصراعات المتشكلة داخل إطار النص المسرحي مما دفع بإنتاج صورة متوافقة مع تأثير المتغيرات الجيوسياسية عليها.

الاستنتاجات

1- تسلط التنوع الإنساني في النصوص المسرحية على تعزيز التفاهم والتعاطف بين الثقافات المختلفة وفقاً لتشكلات صورة الآخر

2- مفهوم الآخر اقترن بفكرة القوة السلطوية ضمن موضوع الأبوية بصورتها الأولى والتي انطلق منها التأسيس.

3- رؤية الكاتب أو المجمع هي انعكاس فني إبداعي لصورة الآخر وتختلف وفقاً لمستويات التقديم واشتغالات العناصر الفنية

4- التأثير الجيوسياسية في صورة الآخر ينعكس داخل إطار النص المسرحي وفقاً للسياقات التاريخية أو السياسية غالباً ما ينعكس صورة الآخر نتيجة الصراعات الثقافية أو الاجتماعية مما تشكل التحديات على المؤلف المسرحي في إيجاد الحوار والتفاهم بين الثقافات

5- البعد الأيديولوجي والعائدي يشكل صورة الآخر الذهنية الاجتماعية وتختلف باختلاف المتغير الجيوسياسية والتي تشكل ظاهرة الرفض للآخر نسبية وفقاً للمتغيرات المحيط به.

6- صورة الآخر قائم على الوعي والإدراك المباشر للذات ينظر الى صورة الذات المقابلة لصورة الآخر كموضوع موضع الشك.

المراجع

Barlow, A. (2001). *Post colonial literature* . Cambridge: Cambridge University Press.

- ابن منظور. (2000). *لسان العرب* (المجلد 4). بيروت: دار الصاوي للنشر.
- اريك فروم. (2002). *مهمة فرويد*. بيروت: مجد المؤسسة.
- افلاطون. (1994). *المحاورات الكاملة*. بيروت: الاهلية للنشر والتوزيع.
- الجابري. (1997). *درجات الاخر في القرآن الكريم*. المغرب: مجلة فكر ونقد.
- العلواني. (2008). *مفعوم الآخر في اليهودية والمسيحية*. دار الفكر للطباعة والنشر.
- الكسندر كوجيف. (د.ت). *المدخل الى قراءة هيجل*. مجلة الفكر العربي المعاصر، 114.
- اميل برهية. (د.ت). *تاريخ الفلسفة* (المجلد 4). (جورج طرابشي، المترجمون) القاهرة: دن.
- باقر طه. (2009). *ملحمة كلكامش* (المجلد 2). لندن: دار الورق المحدود.
- بدر علي. (2010). *الجريمة الفن وقاموس*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- بينيت، واخرين طوني. (2010). *مفاتيح اصطلاحية جديدة*. (سعيد الغانمي، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- تودوروف تزفيتان. (2009). *الحياة المشتركة*. لبنان: المركز الثقافي العربي.
- جان بول سارتر. (1966). *الوجود والعدم*. بيروت: دار الادب.
- جان بول سارتر. (د.ت). *الكيونة والعدم*. (نقولا ميتيني، المترجمون) القاهرة: دن.
- جان توشار. (2010). *تاريخ الافكار السياسية*. دمشق: المجلس التكويني للتأليف والترجمة والنشر.
- جميل حمداوي. (2025). *مفعوم الغير في الخطاب الفلسفي*. تم الاسترداد من مجلة التسامح.
- جورج طرابشي. (1999). *صورة الاخرى في الرواية العربية من نقد الاخر الى نقد الذات*. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

- جوزيف كونراد. (2001). *قلب الظلام*. القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة للطباعة.
- حسن احمد. (1988). *الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- حسين مؤنس. (1990). *الحضارة عالم المعرفة*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- دياكوف. (2000). *الحضارات القديمة (المجلد ط1)*. دمشق: دار علاء للنشر والتوزيع.
- رواية عبد المنعم. (1996). *دكارت والفلسفة العقلية*. بيروت: دار النهضة العربية.
- سيغموند فرويد. (1983). *الطواطم والتابو*. سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- شاكرا شاهين. (2010). *العقل في المجتمع العراقي*. بيروت: التنوير للطباعة والنشر.
- عبد الرحمن ابن خلدون. (د.ت). *تاريخ ابن خلدون*. بيروت: مؤسسة الالمي للمطبوعات.
- عبد الرحمن بدوي. (2006). *موسوعة الفلسفة*. دب: منشورات ذوي القربى.
- عبدالفتاح امام. (1985). *درسات هيكلية*. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- علي الوردي. (1994). *منطق ابن خلدون*. بيروت: دار كوفان.
- فرانك سينوبولي. (2007). *الادب الاوربي من منظور الاخر*. (مجدي يوسف واخرين، المترجمون) القاهرة: المشروع القومي للترجمة المجلس الاعلى للثقافة.
- فكتور مارسدن. (2003). *برتوكولات حكماء صهيون*. القاهرة، دن.
- فؤاد كامل. (د.ت). *الغير في فلسفة سارتر*. القاهرة: دار المعارف للطباعة.
- فيصل عباس. (2005). *الفرويدية ونقد الحضارة المعاصرة*. لبنان: دار المنهل.

- فصيل عباس. (2011). الموسوعة الفلسفية اواخر القرن التاسع عشر. بيروت: مركز الشرق الاوسط الثقافي.
- قاسم محمد. (1976). مسرحية كان يا ما كان. بغداد: مسرحية مطبوعة على الآلة الكاتبة غير منشورة.
- مارتن هادغر. (2012). الكينونة والزمان. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- محمد عابد الجبراني. (1997). درجات الاخر في القران الكريم. المغرب.
- محمد عطوان. (2013). الية التمثيل الكولنيالي للشرق. جامعة الكوفة: مجلة الكوفة.
- محمد مور الدين. (2000). الغرب المتخيل. الدار البيضاء.
- ميرلو بونتي. (2010). الغير (المجلد ط1). المغرب: دار توبقال للنشر.
- ميشيل فوكو. (1990). ارادة المعرفة. بيروت.
- ميشيلا مارزانو. (2012). معجم الجسد (المجلد ط1). بيروت: مجد المؤسسة الجامعية.
- نورثروب فراي. (2005). تشريح النقد. (محيي الدين صبحي، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- نيتشه. (2009). عدو المسيح. بيروت: الفارابي.
- هابرماس. (2006). مستقبل الطبيعة البشرية نحو نسالة ليبرالية. بيروت: المكتبة الشرقية.
- هربرت ماركوزة. (1970). العقول الثورة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- هشام جعيط. (1995). اوربا والاسلام. بيروت: دار الطليعة.
- هيجل. (2006). فينومينولوجيا الروح. (ناجي العونلي، المترجمون) بيروت: المنظمة العبية للترجمة.
- هيجل. (2007). موسوعة العلوم الهيجلية. لبنان: دار التنزيير للنشر والتوزيع.
- يوسف كرم. (د.ت). تاريخ الفلسفة اليونانية. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر.