مجلة
فنون البصرة

مجلة دولية علمية مُحَكَمَة

تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

العدد

23

ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

bjfa.uobasrah.edu.iq

مجلة فنون البصرة

Funon Al-Basrah Journal

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكَمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العـــــدد : (٢٣) .
تاريخ النشر: ٣٠ / ١٠ / ٢٠٢٢م

مجلة فنون البصرة
Funon Al-Basrah Journal

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.م.د. حازم عبد المجيد اسماعيل	العراق	hazim.ismaeel@uobasrah.edu.iq
مدير التحرير	م. حيدر جعفر الدغلاوي	العراق	hayderjs@uobasrah.edu.iq
المحـــــررون	أ.د. بهاء عبد الحسين مجيد	العراق	bahaa.majeed@uobasrah.edu.iq
	أ.د. سالم عمر الشائبي	ليبيا	s.shaibi@yahoo.com
	أ.د. ريان عبد الله	المانيا	ra@rayan.de
	أ.د. ناصر هاشم بدن	العراق	nasser.badan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. علي حسين علوان	العراق	ali.alwaan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. كاظم نوير كاظم	العراق	fine.kadhim.nawir@uobabylon.edu.iq
	أ.د. سافرة ناجي إبراهيم	العراق	safera1951@gmail.com
	أ.د. سامي علي حسين	العراق	sami@uowasit.edu.iq
	أ.د. محمد جلوب الكناني	العراق	mohammedkinanh2020@gmail.com
	أ.د. جبار خماط حسن	العراق	dr.jabbarkhamat@gmail.com
	أ.د. هشام زين الدين	لبنان	hishamzd@hotmail.com
	أ.د. علي الحبيب الفريوي	تونس	alifrioui1234@gmail.com
	أ.د. فريد خالد علوان	العراق	fareed.alwan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. منال هلال ايوب	مصر	drmnlhelal@gmail.com
	أ.د. جميلة مصطفى الزقاي	الجزائر	Jamila.ezzegai@gmail.com
	أ.م.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني	العراق	maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. سيف الدين عبد الودود	العراق	sayaf_adeen.uthman@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. حسن عبود النخيلة	العراق	hasan.abboud@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. قيس عودة قاسم	العراق	qays.qasim@uobasrah.edu.iq

التنضيد الطباعي
مدير اعلامي اقدم . شذى مرسال محبوب
هيام سعد خضير

رقـم الإيداع في المكتبة الوطنية / بغـداد ، (٧٤٧) لســـنة ٢٠٠٢م
ISSN: (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303
Email: basrah.finearts.journal@uobasrah.edu.iq
Website: bjfa.uobasrah.edu.iq

شروط النشر في مجلة فنون البصرة

١- تُـــعنى مجلة فنون البصــرة بالبحث العلمي الأكاديمي المتصــل بالموضــوع الجمالي الذي يشمل مجالات الفنون التشكيلية ، والمسرحية ، والموسيقية ، والفنون السمعية والمرئية ، فضلاً عن بحوث التربية الفنية .

٢- تخضع جميع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي من خبراء متخصصين موضوع البحث .

٣- أن يكون البحث (جديد) ولم يسبق نشرهُ او قبول نشرهُ في مجلة أخرى .

٤- أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (١٥) صفحة حجم (B5) .

٥- حجم الخط (١٣) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمســافة بين ســطر واخر (١,٠) ونوع الملف Word2010 أو أحدث .

٦- يجب ان يكون توثيق المصادر والمراجع بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط .

٧- توضــع الاشــكال والصــور والمخططات والجداول حســب ورودها في متن البحث ، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية .

٨- أن يحتوي البحث على ملخص وخمســة كلمات مفتاحية واســتنتاجات باللغتين العربية الإنكليزية .

٩- يكتب عنوان البحث واســم الباحث وجهة انتســاب الباحث والبريد الالكتروني ورابط صــفحة هوية الباحث العالمية (ORCID) في الصــفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والإنكليزية ، علماً انه يتم اعتماد اسماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم .

١٠- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١١- يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود .

ملاحظة مهمة :

معدل المدة الزمنية من تاريخ تسليم البحث للمجلة إلى تاريخ اعلام الباحث بالقبول لغرض النشر أو الرفض غير محددة ، وحسب إجراءات المجلة العلمية ، وسيأخذ البحث المقبول مجراه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة .

المحتويات

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
المنهج البنائي في تحليل النتاجات النحتية (حركة حصان) اختياراً	علي عبد الله عبود الكناني	٥
ايقاع الشخصية في النص المسرحي الشعري مسرحية ابن العلي اختياراً	زيد طارق فاضل السنجري إسراء عبد المنعم فاضل الراشدي	١٧
خصائص شخصية البطل في عروض المسرح التربوي	أنور محمد زكي يونس	٤٧
جماليات أداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية	ابراهيم سالم محمد	٦٥
تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر	رولا عبد الاله علوان	٨١
الأثر البيئي في عروض مسرح الدمى والعرائس	خلود جبار عبيد مري الشطري	١١٧
ثنائية الحضور والغياب في رسوم فناني البصرة	بان محمد علي المظفر	١٣٣
الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي	حسنين عبد الوهاب عبد الزهرة	١٥٥
جماليات التنوع التقني في نتاجات فن البوب آرت	حمدية كاظم روضان	١٨١
السجاد الاسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية (خمسة نظامي انموذجاً)	مائدة طارق محمد	٢٠١
تطبيقات النظرية الشكلية في النحت التجريدي الاوربي (منحوتات هنري مور - أنموذجاً)	خولة غضبان عبيد	٢١٩
تمظهرات الغروتسك في التشكيل العالمي المعاصر	أسيل انتصار هاشم	٢٤١
الملحنون الأكراد ودورهم في الأغنية العراقية أحمد الخليل أنموذجاً	هلزرشيد مصطفى ناصر هاشم بدن	٢٦٧

المنهج البنائي في تحليل النتاجات النحتية (حركة حصان) اختياراً

علي عبد الله عبود الكناني

جامعة البصرة _ كلية الفنون الجميلة

الايميل : ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0003-3052-2670

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ١٥ / ٨ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ٢١ / ٨ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

يهدف البحث الحالي إلى تناول المنهج البنائي في تحليل النتاجات النحتية ، بكونه منهجا يختلف عن غيره من المناهج التحليلية والإبداعية في ارتباطه الأساسي بتكنيك لا ينفك عنه ، وهو إعادة بناء النتاج النحتي لإبراز وظائفه من خلال عمليتين أساسيتين ، هما الاقتطاع والتركيب ، أي اقتطاع الأجزاء الدالة للشيء للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ، ومدى تأثيرها في الكل ، ومن ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها في كل عضوي ، وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة . وبالتالي أصبح من الضرورة طرح تساؤل ، هل يمكن قراءة النتاج النحتي وتحليله سواء كان بارزا او مجسما او مجّمعا من خلال المنهج البنائي ؟

ومن اجل تناول هذا البحث ارتأى الباحث استخدام المنهج البنائي في تحليل نتاج نحتي تم اختياره قصديا كنموذج لتطبيق هذا المنهج عليه . حيث تطرقت الدراسة الحالية في المبحث الأول إلى مفهوم المنهج البنائي ، والذي بعد تكوينه ونضجه يختلف جوهريا عن المنهج الشكلي ، وصولا الى طروحات ليفي شتراوس وما يؤكده بالفرق بين الشكلية والبنائية من حيث الفصل بين هذين الجانبين لان الشكل هو القابل للفهم ، بينما لا يتعدى المضمون ان يكون بقايا خالية من القيمة الدالة . اما المبحث الثاني فتطرق الى المنهج البنائي كونه منهجا نقديا ، حيث تعمل البنائية على دراسة الروابط التي تنظم عناصر البنية ، وهذه الروابط تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقات التي تجمعها ، فهي تتسم بالثبات فبالرغم من أن العناصر قد تتغير الا ان العلاقات تبقى نفسها . ومن ثم تناول البحث المؤشرات التي يعتمدها المنهج البنائي وبما يلي :

١.تحليل كل بناء الى جزيئاته التي يتكون منها ، وذلك للكشف عن العلاقات الموضوعية التي تربطها فيما بينها ، وبعد ذلك إعادة تركيبها في بناء كل جديد يكون أرقى من البناء السابق وأكثر تقدما منه .

٢.تحديد اتجاه عملية تحليل وتركيب كل بناء .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٣.اكتشاف الماهيات الكامنة خلف كل بناء والتي تتمثل في العلاقات وليست شيئاً آخر أعلى منها .

وفي المبحث الثالث تطرق الى استخدام المنهج البنائي كمنهج تحليلي واختيار نموذج نحتي للتحليل (حركة حصان) للنحات جواد سليم حيث تبين من خلالها الخروج بعدد من النتائج التي اختتم بها البحث، منها حركة العدو الظاهرة في الشكل ، هي مستلهمة من الأشكال الآشورية القديمة ، حيث وجود أكثر من حركة للإطراف في الأشكال النحتية المنجزة في تلك الفترة ، وهي دلالة على استلهام الفنان لهذه الأشكال القديمة ضمن مفهوم الاستلهام الحضاري واعادة صياغته بصورة حداثوية . فضلا عن صفات المدرسة المستقبلية الحديثة التي دعت الى تجسيد الحركة في الشكل ، وبذلك تتبلور عبقرية الفنان بالربط بين هذه الحقب التاريخية بشكل تعبيري .

الكلمات المفتاحية (البنية ، المنهج البنائي ، ليفي شتراوس)

المبحث الأول : مفهوم المنهج البنيوي

إن كلمة (بنية) لم تظهر بوصفها منهجا علميا يتم من خلاله اكتشاف قوانين النظام اللغوي ، إلا في عام ١٩٢٨ في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان ، المنعقد في مدينة لاهاي ، وبعد ذلك تم اعتماد هذا المنهج ، حيث إن البنائية تختلف عن غيرها من المناهج التحليلية والابداعية ، في ارتباطها الأساسي بتكنيك لا تنفك عنه وهو إعادة بناء الشيء ، لإبراز وظائفه من خلال عمليتين أساسيتين ، هما الاقتطاع والتركيب أي اقتطاع الأجزاء الدالة للشيء ، للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها في الكل ، ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها في كل عضوي وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة . (م:٧، ص:١٤٠) وفي هذا السياق ، ومن تعريف ليوناردو جاكوبسون للبنية بوصفها:" مجموعة الروابط بين الأجزاء في مجموعة من الأجزاء المرتبطة معا" (م :١، ص:63) ، لذا فالمنهج البنائي يتمثل أولا في الاعتراف بين المجموعات المنتظمة ، ومعرفة العلاقة فيما بينها كما يتمثل ثانيا في تنظيمها حول محور دلالي دقيق يجعلها تبدو كتنويعات مختلفة ناجمة عن نوع من التوافق والائتلاف (م:٧،ص:١٣٤) . ويمكننا التطرق الى مفهوم المنهج البنائي من حيث تكوينه ونضجه ، يختلف جوهريا عن المنهج الشكلي ، فهو كما يقول منظره الكبير ليفي شتراوس(*) يرفض مقابلة المحدد الواقعي بالمجرد النظري ، وينكر بالتالي إضفاء طابع ممتاز على هذه المرتبة الثانية ، فالشكل يتحدد بالتقابل مع المادة الغريبة عنه ، اما البنية فلها مضمون مختلف انها هي المحتوى نفسه ، وقد تم التقاطه في تنظيم منطقي على اساس انه من خواص الواقع . فموقف الشكلية التقليدي في تصوره يوكد ثنائية الشكل والمضمون ، " يحددهما طبقا لخصائص متقابلة ، مع ان طبيعة الأشياء لا تفرض هذا التقابل ، بل يتم اختياره بمحض ارادة الشكليين عندما يركزون اهتمامهم على المجالات التي يبدو فيها كما لو كان الشكل هو الذي يستمر بينما يتلاشى المضمون" .(م:٧، ص:١٣٨) لذا يجد الباحث من الضروري معرفة الفرق بين الشكلية والبنائية .

(*)كلود ليفي شتراوس : ابن فنان وحفيد حاخام ، ولد في بلجيكا عام ١٩٨٠.(م :٣ ، ص:٣٥)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

- الشكلية والبنائية

عند الإشـــارة الى البنية الشـــكلية وماهية المنهج الشـــكلي ، نجد من خلالها ان المتلقي للأثر الجمالي من العمل الفني ، يدرك البنية الشكلية على مرحلتين: الاولى تتمثل في ادراك الشكل كصيغة موحدة ، نتيجة لما تنطوي عليه من بروز يسـهل ادراكها ، والمرحلة الثانية متمثلة بتأويل هذه الصـيغ البارزة ، أي تحليل البنية الشـــكلية الى علاقاتها الداخلية المترابطة (م:١٤، ص:١٩٣) . ومن هنا يؤكد ليفي شـــتراوس ان الفرق بين الشكلية والبنائية هو ان الاولى تفصل تماما بين هذين الجانبين لان الشكل هو القابل للفهم بينما لا يتعدى المضـــمون ان يكون بقايا خالية من القيمة الدالة ، اما البنائية فهي ترفض وجود مثل هذه الثنائية وليس هناك جانب تجريدي وآخر محدد واقعي ، فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ، ويستحقان نفس العناية في التحليل ، إذ ان المضـمون يكتسـب واقعه من البنية ، وما يسـمى بالشـكل ليس سـوى تشـكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها (م:٧، ص :١٣٨) . وتلعب الدراسة الدلالية دورا مهما في التمييز بين الشـــكلية والبنائية وخاصـــة في المجال اللغوي ، بالرغم من ان هناك بعض الباحثين الذين يخلطون بين الأمرين ، ويتهمون التحليل البنائي نتيجة لذلك ، بانه يركز اهتمامه في الأشـــكال الدالة ، على حساب المعاني المدلولة ، وهذا ما يرفضه البنائيون عادة ، ولنتذكر ما قاله سوسير عن الدال والمدلول ، من انهما كوجهي العملة الواحدة ، او كصـفحتي ورقة واحدة ، وعلى هذا فان المدلول لابد من تحليله علميا مثل الدال ، والعلم الذي يعني بالمظهر الاول هو علم الدلالة ، بينما نجد السـيمولوجيا ، هي التي تعنى بتحليل الدال وكلا العلمين يعالج مادة واحدة ، لكن من خلال وجهة نظر مختلفة ، والتحليل البنائي الذي يشملهما يسير على الوجه التالي :

١.تحديد ابنية الدلالة الاولية .

٢.تقسيم الوحدات الكبيرة الى ابنيتها الدلالية الصغرى .

٣.تحديد مستويات النتاج ومحاوره .

٤.الوصول الى النماذج التي ينتظم طبقا لها .

فالبنائية بالنسبة لجميع من يمارسونها ، انما هي نشاط قبل أي شي اخر أي تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة (م:٧، ص:١٤٠). ويرى شـــتراوس أن البنية تحمل – اولاً وقبل كل شـــيء- طابع النســـق او النظام ، فالبنية تتألف من عناصـــر يكون من شـــأن أي تحول يعرض للواحد منها ، ان يحدث تحولاً في باقي العناصـــر الاخرى.(م:٤ ، ص:٣٥) وقد قام البنيويون من خلال هذا المنهج بالتطرق إلى دراســـة الأبنية الإنسانية المختلفة كاللغة والعادات والأساطير وغيرها ، لاستخراج حقيقة العلاقات التي تربطها وليكتشفوا ماهية الإنســان وبالتالي الارتقاء باداءه الوظيفي في شـتى مجالات الحياة وهذا ما أكده (شـتراوس) في بنيونته الانثرولوجية .(م:٩ ، ص:٨٨) . حيث ان اي عنصر بحد ذاته سواء في اللغة او في اي شيء آخر لا يملك اي معنى، الا اذا كان مندمجاً بنظام يعطيه دلالته .(م:٢ ، ص:٨٥) . ويرى شـــتراوس أن الأحداث الظاهرة التي يمكن ملاحظتها لا تمثل الحقيقة ، لأنها محكومة ببنى خفية تتحكم فيها ، وفي هذا الصـــدد ، يرى ايضـــا أن المهم هو: " البحث عن البناء العميق الذي يكمن وراء الظواهر والعلاقات الملاحظة أو المظاهر الســـطحية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وتحليل الأبنية العقلية أو الذهنية، التي تقدم لنا المبادئ العامة ، فالأحداث والوقائع الظاهرية لا تؤلف الحقيقة، إنما هي رموز زائفة خداعة تختفي وراءها الحقيقة البنائية" (م:١،ص: ٧٩).

المبحث الثاني : المنهج البنائي كمنهج نقدي

لقد كان لفي شتراوس مشغوفا بالطريقة التي تتشابه بها لغات الثقافات المختلفة وأساطيرها ، وبالكيفية التي تتبنى بها هذه اللغات والأساطير في طرز متماثلة ، فقد حاول ان يظهر انها تتأسس فعلا بطريقة واحدة ، وفي الوقت نفسه كان عليه ان يأخذ بعين الاعتبار حقيقة ، ان الأحداث التي تنتمي الى الماضي البعيد تقص مرارا وتكرارا في الحاضر، فتبدو كأنها تتحرك الى الوراء والى الامام في الزمن ، وكان عليه بالمثل ان يميز بين اللغة والكلام بواسطة البعد الزمني المغاير لكليهما (الآني والتعاقبي) ، ولقد أضاف بعدا ثالثا إلى ذلك كله لكي يشمل بتأمله التبدل في الزمن ، وهو بعد استلزم وحدة أخرى للتحليل او أداة جديدة ويسمي ليفي شتراوس هذه الأداة التحليلية الجديدة (الوحدة التكوينية الأولية) ويحددها على انها تركيب من كلمتين او اكثر في جملة (م:٩ ، ص:٤١) . فالمنهج البنيوي الذي اتبعه شتراوس في دراسة الأساطير على سبيل المثال هو تجريدها من أعماقها الشعورية العاطفية ، وتفريغها من دلالاتها السياسية والاجتماعية والأيدلوجية . اي ان الأسطورة تبدو كظاهرة تشبه غيرها من الظواهر الطبيعية وتتقبل بالتالي دراستها دراسة علمية موضوعية بعيدا عن مضمونها او محتواها الاعتقادي . (م :٤ ، ص:١٢٨-١٢٩). ان أيديولوجية ليفي شتراوس التي انبثقت من نظريته البنيوية ، بما انتهت اليه من رفض وإنكار لقيمة العامل التاريخي في التطور ، بدت بالمثل سلاحا محافظا على بقاء الأوضاع الفعلية على ماهي عليه ، فالمواقف الايديولوجية بينهما تبدو واحدة . ومن هنا يبدو ليفي شتراوس اذا كان قد تناول عن طريق منهجه البنيوي العديد من الأساطير، وكشف عن بنيتها ، فانه عن طريق دراسته هذه تمكن من خلق وإيجاد أسطورة جديدة جديرة بالدراسة والتناول ، ونعني بها أيديولوجيته ، متى ما نظرنا الى الايديولوجية بوصفها أسطورة تمتلك مقومات وخصائص الأسطورة.(م:٤ ، ص:١٥٠-١٥١). فقد درس ليفي شتراوس الظواهر الانثروبولوجية كما لو انها لغات أي انه استخدم اصطلاح اللغة استخداما مجازيا وذلك يعني " انه درس تلك الظواهر بوصفها نظما : نظام القرابة ، نظام الطوطمية ، نظام الاساطير وركز على العلاقة القائمة بين الوحدات المختلفة لكل نظام وكيف ان وظيفة ما قد يبدو انه للوهلة الاولى هو الوحدة ذاتها تتباين مع تباين العلاقات التي تدخل بها مع سواها من الوحدات" . (م:٧ ، ص:٢٠). وميز شتراوس بين مرجعيتين للبنية ، الأولى تستخدم فيها العناصر المتاحة للمنظم من دون أي انتخاب سابق ومبرر للعناصر، وتحدد هذه البنية بأعراف المجتمع الذي تنتج فيه وثقافته ، وتدعى طريقة توليف مثل هذه البنية ، بالبناء البدائي Bricoleur. اما النوع الاخر من البنية فهي المحكومة بأدوات البناء المحددة سلفاء والمعدة لأداء نوع معين من البنية ، وتكون محكومة بالأسس الهندسية او العلاقات المنظمة وتعرف طريقتها بالبناء الحديث (م:١٢،:٨) . يزعم نقاد البنائية انها منهج متماسك ، لكنه محدود القيمة فهو يقتصر على الجانب الوصفي للاشياء ، مغفلا الجوانب التاريخية واذا كان هذا ينطبق على بعض انواع البنائية التي تقف عند حد التصنيف ، ورصد الأشكال التي تتخذها المجموعات المدروسة ، فأنه لا يصدق على هذا النوع الأخر المتحرك من البنائية الذي لا يغلق دوائر هذه

المجموعات ، وانما ينحو الى التقاط ذبذباتها وعلاقاتها وكل ما تتسم به من توازن يتجدد دائما اثر كل خلل يعتريه.(م:٢ ، ص:١٣٤) فالتاريخ ضروري لإحصاء جملة عناصر أية بنية ، انسانية كانت او غير إنسانية ، " فهو الذي يلعب دور نقطة الانطلاق لكل بحث عن المعقولية" (م :٥ ، ص:٨٩). وعلى هذا النحو اصبح التاريخ يشكل دائرة الصراع بين الانسان الطبيعي والصناعي ويرى ليفي شتراوس في هذا الصدد "ان تصور الانسان الطبيعي على هذا النحو هو تصور بعيد عن المعقولية فالتصور الحقيقي للإنسان يرتبط باللغة واللغة لا يمكن تصورها بدون المجتمع" (م:٦ ، ص:٤٣) ومن هنا يتضح كيف يمكن للبنائية ان تمتد لتدرس الادب او سواه ، فهي تمارس اولا وقبل كل شيء نقدا من النوع الكامن ، وترفض ان تنظر خارج النص او مجموعة النصوص التي تتناولها للبحث عن تفسير لبنيتها ، فقيمة شخصية من شخصيات مسرحية على سبيل المثال ، تقدر بالطريقة التي قد يستخدمها المرء لتقدير قيمة كلمة في لغة ما ، أي بمقارنتها لا بالعالم الذي يقع خارج المسرحية بل بشبكة العلاقات القائمة داخل المسرحية ذاتها بالشخصيات الاخرى التي تضمها (م:٦، ص:٢٠-٢١). وبناءا عليه نجد ان قيمة اي جزء بالعمل النحتي تقدر بالطريقة التي تتجمع بها بقية الاجزاء ، وفق شبكة من العلاقات القائمة داخل النتاج النحتي ككل . ونستطيع بذلك ان نلخص اهم المؤشرات التي يعتمدها المنهج البنائي وكما يلي :

١.تحليل كل بناء الى جزيئاته التي يتكون منها ، وذلك للكشف عن العلاقات الموضوعية التي تربطها فيما بينها ، وبعد ذلك إعادة تركيبها في بناء كل جديد فيكون أرقى من البناء السابق وأكثر تقدما منه .

٢.تحديد اتجاه عملية تحليل وتركيب كل بناء .

٣. اكتشاف الماهيات الكامنة خلف كل بناء التي تتمثل في العلاقات وليست شيئاً آخر أعلى منها .

المبحث الثالث : المنهج البنائي كمنهج تحليلي

ان المنهج البنائي في صميمه يعتبر منهجا تحليليا وشموليا في الوقت نفسه (م:٧، ص:٣٣). ففي التحليل البنائي نميز نوعا من اختيار القيم الخلافية التي تتمثل في تشكيل النظام ، وتسمح بالتوافقات الاستبدالية والسياقية ، وتعد دراسة بارت عن الازياء أنموذجا ممتازا للتمسك الدقيق بالخواص المناسبة في تحليل النظام الذي يتناوله . فقد رأى من الضروري في بداية الامر ان يميز بين العناصر الفنية في نظم اللبس المتمثلة (البترونات) التي يعدها مصممو الأزياء ، وبين صور الأنماط المختلفة ، والملابس الحقيقية التي تستعمل بالفعل ، والأشكال التي توصف كتابة ، وانتهى الى ان اشارات الموضة وايديولوجيتها ، توجدان في الملابس المكتوبة أي في مجلات الازياء ، ولا يتصل الأمر حينئذ بدراسة اللغة التي تنشر بها هذه المجلات ، اذ قد تنشر بلغات عديدة ، وانما بدراسة النظم التي تصفها هذه اللغة أي " بالتوافقات والمخالفات الموصوفة كتابيا ، فالملابس المكتوبة توجد فحسب كي تزود القاريء او القارئة بالمعلومات أي تنقل له محتواها وهو الموضة" (م:٧ ، ص:١٣٧) . وأن " لكل شيء ما لم يكن معدوم الشكل بنية"(م:١١ ، ص:٣٢)، فالبنية حجر الزاوية اذ تشكل " قاعدة أساسية من قواعد التحليل البنائي وأنا أعني بذلك أن التحليل لا يسعه أن يكتفي بتناول الألفاظ ، بل عليه أن يدرك من خلال الألفاظ ما يوحد بينها من علاقات ، إن هذه العلاقات وحدها هي التي تشكل موضوعه الحقيقي"(م:١٠ ، ص،٧٩). ويعتبر المنهج البنائي منهجا تحليليا ، كونه يفترض أن

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الظواهر الملاحظة تخضع لقواعد عامة تحدد العلاقات بين عناصر البنية ، فالمنهج البنائي لا يحلل الظواهر العيانية ، بل يحاول أن يكشـــف العلاقات الكامنة خلفها ، والتي تؤدي إلى هذا الواضـــح أمامنا . ويؤكد هذا المنهج على أن لكل شيء بنية ، وينبغي التركيز على العلاقات التي تنشـا بين مكونات هذه البنية ، أي أنها تؤكد على الكل ، فالجزء لا أهمية له خارج علاقاته مع باقي العناصـــر المكونة للبنية ، وعليه حدد الباحث عينة البحث اختيارا لمنجز نحتي بعنوان (حركة حصـــان) للنحات جواد ســـليم ، انجزه في العام ١٩٥٠ م لتطبيق هذا التحليل وفق المنهج البنائي .

حركة حصان

الوصف :

(حركة حصان) (شكل ١) وهو عمل نحتي تجميعي مجسم ، مكون من خامتين اساسيتين في بنائه هما (الجبس المصبوغ والحديد) و يمثل هذا العمل هيئة حصان بوضع حركي يظهر فيه مندفعاً إلى الأمام . ونجد العمل مســـتقرا على اثنا عشـــر ســـلكا حديديا ، ثماني منها تمثل نقاط ارتكاز المجســـم بالقاعدة واثنان في المقدمة معكوفان بزاوية واحدة ، واثنان في الخلف مسـحوبان بامتداد مســـتقيم مائل الى الخلف ، وبمجموعهم يمثلون أرجل الحصان في هذا العمل .

شكل (١)

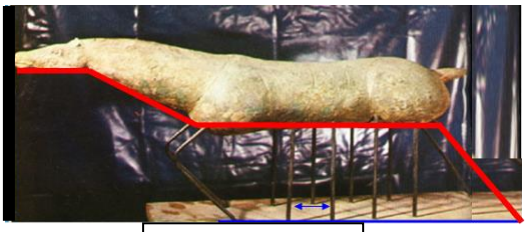
مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التحليل

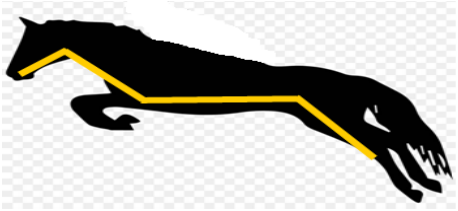
ان العمل يجسد حركة (القفز) على الموانع او (العوارض) كما تفعلها الخيول في مسابقات الفروسية (شكل ٢) ، وهذه المسابقات كانت من ضمن الفعاليات المهمة التي تقام في العهد الملكي في(نادي الفروسية) وغيرها من مضامير السباق . ويحضر هذه المسابقات الملوك والأمراء واصحاب النفوذ والطبقات الغنية من افراد الشعب فضلا عن المقيمين الأجانب من الأثرياء .

شكل (٢)

يلاحظ في العمل النحتي (شكل٣) ان تمثيل الحصان مع امتداد العنق - على عكس ما تكون عليه رؤوس الخيل عادة - (شكل٤) ، هو إشارة النظر الى المستقبل والتطلع للخلاص بعد قفز العارضة (النظام) التي قد تكون دلالة على الخلاص من موانع سياسية او اجتماعية .



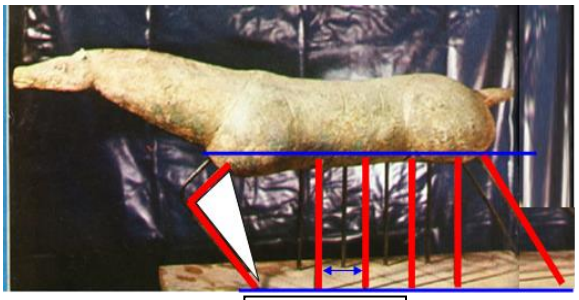
شكل (٣)



شكل (٤)

وان زاوية ضم الساق الأمامية نحو الداخل بزاوية حادة (شكل ٥) ، هو دلالة على التنظيم الدقيق للوصول الى الهدف المنشود ولو بعد حينظت ، وهذا ما تحقق فعلا بعد ثمان سنوات من انجاز هذا العمل الذي كان في حينه عمل نحتي يحاكي المدرسة المستقبلية في تكوينه ، الا ان أبعاده الفكرية كانت تعكس عبقرية النحات جواد سليم وهو ما ختمه في مسيرته الفنية بانجاز نصب الحرية ١٩٥٩ الذي مهد له هذا المنجز التنظيم الفني الثوري .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



شكل (٥)

يلاحظ في العمل ان الساقين الخلفيان المائلان بزاوية مع امتداد جسد الحصان يعبران عن الاندفاع بطريقة دفع الأرض انطلاقا للأمام ، بعيدا عنها ، في إشـــارة الى الرهبة من الأرض ، والانطلاق نحو الفضـــاء ، أما القضبان الحديدية الثمانية المتعامدة بشكل متجاور ومتوازي بطريقة هندسـية وقياسـات متسـاوية ارتفاعا وتجاورا ، فهي علامة قد تشـير إلى قضـبان السـجن ، التي دائما ما تكون متعامدة ومتسـاوية بالمسـافات فيما بينها ، وهي دلالة على تقييد الحرية ، لتبرز المتناقضـات ، فالحرية والسـجن متناقضـان ، فنجد ان كل هذا الاندفاع ، وهذه الحركة الحرة ، يقابلها سـجن وزنزانة ، فالحصـــان مقيدة حريته رغم اندفاعه ، ونظرته المستقبلية وهناك ثمان قضبان منظمة تحبط انطلاقة قضبانه الأربعة الحرة ، أي القيد هنا اضعف الحرية ، ثمان مقابل اربعة ، لذلك كان القيد والسـجن منتصـرا على الحرية ، وهي حالة من التنبؤ والرؤية ، وكانت الحرية التي كان ينشـدها (جواد) ، وهذا ما بدا واضحا في عمله نصب الحرية . ان التكرارية في عمل الأطراف الثمانية انما يدل على اسـتمرارية الحركة ، وان الحصـان في وضـع متحرك ، وليس فقط في وضـع القفز او الوثوب ، وهي دلالـة على اســتمرار الحيـاة رغم الظلم والجور وقمع الحريـات .وعودة على ذي بدء نجـد ان حركة القضبانين الأولين المعكوفين ، واللذان يمثلان وثبة الحصان ، فهي علامة الوثبة الى الأمام ، الى الحرية ، رغم ما تمثله القضبان الثمانية من شكل يشابه قضبان السجن ، هذه الوثبة اشارة الى المستقبل وبشائر انتصـار الحرية على الظلم والاضـطهاد ، فدلالة وثبة الحصـان ، وانطلاقه الرشـيق المنتظم ، انما هي دلالة على عبقرية الفنان ، ونظرته العميقة للمسـتقبل من خلال اسـتيعابه للماضـي ، وربطه بالحاضـر ، وقراءة التـاريخ التي هي قراءة للمســتقبـل .تنظيم مترابط مـابين الاطراف الخلفيـة الـدافعـة والاطراف الامـاميـة المضــمومة بلحظة قفز تســتوجب ايعاز عقلي منظم لتحقيق هدف القفز والعبور في آن . من خلال المنهج البنائي ، يمكن ان نلاحظ ان رفع أي جزء من هذا العمل يؤثر على حالة التنظيم الذي بني عليه العمل ، فلو رفعنا احد القضبان الحديدية (الأرجل) مهما كان موقعه في العمل لتغيرت فكرة العمل بشكل كامل عما هو عليه وهو ما يؤكده هذا المنهج على أن لكل شـيء بنية ، حيث ينبغي التركيز على العلاقات التي تنشـــا بين مكونات هذه البنية ، أي أنها تؤكد على الكل ، فالعمل كل متكامل في بنيته التعبيرية فالجزء لا أهمية له خارج علاقاته مع باقي العناصـــر المكونة للبنية . وهذا الجزء يفقد أهميته لوحده بعيدا عن دوره المحوري في العمل ككل لتكون البنية هنا حجر الزاوية وتشـكل القاعدة الاسـاسـية من قواعد التحليل البنائي ، أي أن التحليل لا يسعه أن يكتفي بتناول الأجزاء بل عليه أن يدرك من خلال هذه الاجزاء ما يوحد بينها من علاقات

، وإن هذه العلاقات وحدها هي التي تشـكل موضـوعه الحقيقي .نجد في هذا العمل الوضـوح في تشـكيل مفرداته والتي تم بناؤها من خلال بسـاطة الشـكل فالحصـان واضح الشـكل ، لكن الاختلاف كان في طريقة التنوع في بنائية المادة ، فنجد خامة الجبس الملون بلون البرونز وهي تمثل سـابقة لتلوين الجبس الذي جلست كتلته مستقرة على هيكل حديدي تم بنائه مسبقا بهيئة شبه أسطوانية والتي برزت منها الأرجل الأثنا عشـر الحديدية . ان التنوع في الخامة يشير الى ان مادة الجبس هي مادة هشـة ، لكنها مع هيكل الحديد تأخذ اسـتقرارها وقوتها ، وبذلك جسـد هذا الحصـان العديد من المعاني فضـلا عن ذلك ملاحظة العمل ليس له قاعدة وان قاعدة العمل هي الأرض التي يوضـع عليها . وهي علامة أخرى للحرية ، فحصـانه لم يتقيد بمكان ثابت ، بل حر الحركة ، والأفق امامه كبير ، وهي ميزة الشـعوب المتطورة .ان شـكل الحصـان مسـتلهم من الاشـكال الاسـطورية القديمة ، وبالخصـوص من الفكر الرافديني القديم ، والحيوانات المركبة ، وهذا الاسـتلهام اسـتذكار لحضـارة البلد وعمقه التاريخي ، وربط ذلك باشـكال معاصـرة ، تحمل روح الحداثة وعراقة الماضـي .كما يمكن ان نلاحظ عدد من الثنائيات المتضـادة منها ، سـيادة الجذع على الاطراف ، التي بدت تحمله برشـاقة رغم ثقل كتلته ، ونجد الاختلاف في المادة بين الجبس الهش ، والحديد الصـلب ، ونجد اختلاف باللون الناتج من تباين لون الخامتين ، وهو مااستخدم في العصور التاريخية القديمة . ونجد كذلك اختلاف في التوازن بين جانب الرأس وجانب الذيل الذي بدا صـغيرا ، وهذا التنوع الإيقاعي ، إنما يدل على براعة الفنان ، فهذا التنوع أعطى لهذا العمل التركيبي سـمة التناغم وهي سـمة جمالية . وكذلك نجد الاختلاف في ثبات الشـكل بأرجله الثمانية ، واندفاعه وحركته للإمام من خلال انسـيابه الشـكل وحركة الأطراف الأمامية والخلفية . إن هذا التلاحم بين بنية أجزاء العمل النحتي رغم التنوع في الخامات المكونة له ، ساهمت في ثباته وتوازنه .

المبحث الرابع : النتائج والاستنتاجات

يمكن استخلاص عدد من النتائج من خلال التحليل وفق المنهج البنائي لتحقيق هدف البحث وهي:

١. يعمل المنهج البنائي على دراسـة الروابط التي تنتظم بها عناصـر البنية ، وهذه الروابط تخضـع لقوانين تتحكم في بناء العلاقات التي تجمعها، فهي تتسـم بالثبات بالرغم من أن العناصـر قد تتغير فإن العلاقات تبقى نفسها.

٢. ترابط العلاقات التي تنشـا بين مكونات البنية للشـكل المنجز ، والتي تؤكد على الكل ، فالجزء المقتطع لا أهمية له خارج علاقاته مع باقي العناصر المكونة للبنية .

٣. يتوضح من خلال الشكل ان البنية حجر الزاوية في التحليل البنائي ، اذ تشكل قاعدة أساسية من قواعد التحليل البنائي .

٤. وجود وحدة من العلاقات التي تشكل موضوعه الحقيقي .

٥. يوضـح العمل الرؤية المسـتقبلية والعبقرية الفذة للنحات في قراءة المسـتقبل وانجاز عمل يحمل خلف طياته العديد من القراءات المهمة والمستترة .

٦. ان حركة العدو الظاهرة في الشـكل ، هي مسـتلهمة من الأشـكال الآشـورية القديمة ، حيث وجود أكثر من حركة للأطراف في الأشكال النحتية المنجزة في تلك الفترة ، وهي دلالة على استلهام الفنان لحضارته القديمة.

٧. ان العمل يميل الى صفات المدرسة المستقبلية الحديثة التي دعت الى تجسيد الحركة في الشكل، وبذلك تتبلور عبقرية الفنان بالربط بين هذه الحقب التاريخية بشكل تعبيري .

٨. ان اختيار الفنان لشكل الحصان لم يكن من قبيل الصدفة ، انما جاء عن قصد ودراية ، فالحصان هو علامة الأصالة ، وهو عند العرب رمز الصحبة والوفاء ، وهو من الأشياء التي يفتخر بها العرب في تاريخهم ، وتعد جزءا مهما وحيويا في تاريخ العرب ورواياتهم واشعارهم ، لذلك جاء هذا الشكل ببساطة شكله وغزارة معناه .

المصادر

١.باسم علي خريسان: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر، دمشق،٢٠٠٦.

٢.بول، هيرنادي: ما هو النقد، ت:سلامة حجازي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، وزارة الثقافة والاعلام، جمهورية العراق، بغداد، ١٩٨٩.

٣.بياجيه ، جان : البنيوية ، ت : عارف منيمنة وبشير اوبري ، ط ٤ ، منشورات عويدات ، بيروت، ١٩٨٥ .

٤.الجزيري ، محمد مهدي: البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، ط٣ ، دار الحضارة ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

٥.زكريا إبراهيم :مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ،القاهرة . دار مصر للطباعة .

٦.ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٩٦.

٧. فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد ، ط ١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٨.

٨.فيليب لابورت، جان بيار فارنييه، أثنولوجيا أنثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤

٩.كريزويل ، اديث : عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، ط ١ ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩.

١٠.كلود ليفي شتراوس، الاناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، مركز الانماء القومي لبنان، ١٩٩٠.

١١.كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا، ترجمة د. مصطفى صالح منشورات وزارة الثقافة والرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.

١٢.محمد عناني :المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنكليزي ،عربي) بيروت , مكتبة لبنان ناشرون , الشركة المصرية العالمية للنشر , لونجمان ,ط١, ١٩٩٦ .

١٣.المسدي ، عبد السلام : قضية البنيوية ، ط١ ، مطبعة بن عروس ، تونس، ١٩٩١ .

١٤.المليجي , حلمي : علم النفس المعاصر ،بيروت , دار النهضة العربية للطباعة و النشر , ط٢ , ١٩٧٢ .

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

Constructivist Approach to Analysis of Sculptural Productions (Horse Movement) Selectively

By: Ali Abdullah Abood Alkinane
University Of Basrah / College Of Finearts
Email: ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
https://orcid.org/0000-0003-3052-2670

Abstract

The current research aims to address the constructivist approach in the analysis of sculptural products, being an approach that differs from other analytical and creative approaches in its fundamental association with an inextricable technique, which is the reconstruction of the sculptural product to highlight its functions through two basic processes, namely truncation and synthesis, that is, the truncation of the functional parts of the thing to reveal how they perform their functions, and the extent of their impact on the whole, and then the synthesis of these parts after discovering the laws of their movement in each organic, and analyzing Rules related to its various overtones and regulations. Thus, it has become necessary to ask the question, can the sculptural product be read and analyzed, whether it is prominent, stereoscopic or assembled through the constructivist method?

In order to deal with this research, the researcher considered the use of the constructivist method in the analysis of a sculptural product that was intentionally chosen as a model to apply this method to it. The present study in the first section dealt with the concept of the constructivist method, which after its formation and maturity is fundamentally different from the formal method, down to the proposals of Levi Strauss and what he confirms the difference between formality and constructivism in terms of separation between these two aspects because the form is understandable, while the content is nothing more than a remnant devoid of the function value. The second section dealt with the constructivist approach as a critical approach, where constructivism works to study the links that regulate the elements of the structure, and these links are subject to laws that control the construction of the relationships that bind them, they are characterized by stability, although the elements may change, but the relationships remain the same. The research then addressed the indicators adopted by the constructivist approach and the following:

1. Analyze each building into its molecules that make up it, in order to reveal the objective relationships that bind it to each other, and then reconstruct it into the construction of each new one that is superior to the previous construction and more advanced than it.
2. Determine the direction of the process of analysis and installation of each building.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

3. Discover the essences behind each building, which are relationships and nothing else higher than them.

In the third section, he touched on the use of the constructivist method as an analytical method and the choice of a sculptural model of analysis (horse movement) by the sculptor Jawad Salim, where it was found to come up with a number of results that concluded the research, including the movement of the enemy shown in the form, is inspired by the ancient Assyrian forms, where there is more than one movement of limbs in the sculptural forms completed in that period, which is an indication of the artist's inspiration for these ancient forms within the concept of civilizational inspiration and reformulation in a modern way. As well as the qualities of the modern futuristic school that called for the embodiment of the movement in form, thus crystallizing the genius of the artist by linking these historical periods in an expressive way.

ايقاع الشخصية في النص المسرحي الشعري
مسرحية ابن العلي اختياراً

زيد طارق فاضل السنجري
جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة
الايميل : zaidjaroo07@uomosul.edu.iq
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-1481-1416
إسراء عبد المنعم فاضل الراشدي
جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة
الايميل : sarah.com1116@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org.0000-0001-6299-9444

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303
تاريخ استلام البحث : ٩ / ١ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ٢٤ / ١ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

يحدد كُتَاب النص المسرحي ايقاع شخصياتهم المرسومة على الورق وفق مجموعة معطيات يستمدونها من البيئة المحيطة بهم، اضافة الى عوامل اخرى منها ما له علاقة بالنضج الفكري والوعي الثقافي ومنه ماله علاقة بالطبقة الاجتماعية، فإيقاع الشخصية يختلف في زمن الحرب والاوبئة والكوارث عن زمن السلم والاستقرار، وايقاع الشخصية لدى كتاب المسرح الإغريقي بشخصياتها الأرستقراطية يختلف تكلفاً وترهلاً عن ايقاع الشخصية الرومانية الدينامي التي يلعب فيها الخدم والعبيد الادوار الرئيسة فيه، ومن الطبيعي أن يختلف ايقاع الشخصية في نصوص المسرح الشعري بلغته العالية وصوره الشاعرية عن ايقاع الشخصية المحاكي لما هو واقعي في نصوص المسرح النثري، ومن هذا المنطلق وقع اختيار الباحثين على دراسة (ايقاع الشخصية في النص المسرحي الشعري) لقلة الدراسات التي تناولت المسرحيات الشعرية مقارنةً بالدراسات التي عُنيت بالمسرح النثري، ولهذا كان تساؤل هذا البحث (ما هي صور الايقاع في النص المسرحي الشعري) وقد تناولا مخطوطة مسرحية (ابن العلي) انموذجاً في فصله الاول المنهجي اضافة الى ادراج تعاريف لغوية واصطلاحية واجرائية لمفاهيم (الايقاع والشخصية) ككلمات مفتاحية. اما الفصل الثاني فقد ارتأى الباحثان بدايةً أن يعطيا نبذة تاريخية موجزة عن نصوص المسرح الشعري في الوطن العربي، بمبحثين ، فكان المبحث الاول بمحاوره الثلاث معنونا بـ(مفهوم ايقاع الشخصية فلسفياً وسيسيولوجيا وسيكولوجيا) ، وجاء المبحث الثاني من الاطار النظري بمحوريه لدراسة (ايقاع الشخصية في النص المسرحي العالمي والعربي) بنماذج مختارة من

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المذاهب المسرحية من الكلاسيكية القديمة الى اللامعقول، لينتهي هذا الفصل بما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات والدراسات السابقة. الفصل الثالث (اجراءات الباحث) اتخذ فيه الباحثان من مخطوطة نص مسرحية (ابن العلي) عينة تحليلية لأنواع ايقاع الشخصيات ومرجعياتها اضافة الى مؤشرات الاطار النظري كأداة في تحليل العينة حسب المنهج الوصفي التحليلي، وتضمن تحليل ايقاع الشخصيات ومرجعياتها فكانت : الشخصيات الرئيسة النامية ، الشخصيات الثانوية ، شخصيات الكومبارس ، الشخصيات الرمزية ، الشخصيات الاسطورية والشخصيات الماورائية ، وفي الفصل الرابع و الاخير تم مناقشة ثمان نتائج لعينة البحث بالتفصيل وليلحقا تلك النتائج باستنتاجين كان من بينها(يلجأ أغلب كتاب النص المسرحي الشعري العربي الى الميثولوجيا والوقائع التاريخية واسقاطها على الواقع المعيش برموزه السلطوية تجنباً للملاحقة الامنية والمسائلة وللتخلص من مقص الرقيب)، وادرجاً اخيراً مقترح دراسة (بنية الزمكانية في مخطوطات سالم الخباز المسرحية – نص مسرحية المسيح انموذجا) ولتنتهي هذه الدراسة بإحالات البحث ومصادره، وليسلط الباحثان الضوء على كاتب مسرحي شعري عراقي هام (سالم الخباز) امتلك في رصيده المدون خمسة دواوين شعرية وخمس مخطوطات مسرحية شعرية لم ترَ النور وينتمي الى جيل ادب السبعينيات من القرن المنصرم.

الكلمات المفتاحية : الايقاع ، الشخصية

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث

بدأ المسرح العالمي شعراً قبل أكثر من الفي وخمسمائة عام وكان لإيقاع شخصيات اسخيلوس وسفوكليس ويوربيدس وارستوفانيس دورا مهما في ايصال ثيمهم القدرية والدنيوية الاجتماعية حسب ما رسموه ودونوه على لسان شخصياتهم في متون نصوصهم المسرحية، قبل ان ينتقل المسرح العالمي الى حقبة تجديدية مزجت بين الشعر والنثر على يد الرومانتيكيين فكان ايقاع الشخصية الرومانتيكية يتطلب اظهار الصور والأخيلة للأحاسيس والمشاعر الانسانية الجياشة، ليختلف هذا الايقاع مع الشخصية المسرحية الطبيعية التي حاكت الواقع المعيش في الحقبة الثالثة من تاريخ المسرح العالمي، لتلعب وتستكمل هذه الشخصية المسرحية بإيقاعاتها المتباينة في هذه الحقب الثلاث وما تلاها زمنياً الدور الاساسي والمحوري في العمل المسرحي سواءً كان نصاً ام عرضاً باختلاف أدوارها فـ(الشخصية) هي الحلقة الوسيطة بين الناص والمتلقي يحملها ارهاصاته الفكرية والنفسية ويعلن عن نفسه من خلالها بشكل مباشر تارةً ويستتر خلفها تارةً اخرى، ويوظفها تقانةً بإيقاعات مختلفة في بنيته الحكائية ولتكتمل صورتها عند تقدمها مرئياً لاسيما تلك الشخصيات التي رسمت على الورق بدقة بإيقاعها وما تحمله من ابعاد طبيعية ونفسية واجتماعية (كأوديب وميديا وهرقليس ودكتور فاوست وهاملت ونورا والامبراطور جونز وفلادمير وستراجون وايجيست) وغيرها من نماذج الادب المسرحي العالمي التي اختلفت بإيقاعها من عصر الى اخر بحسب البيئة التي عاشت في كنفها وباختلاف وظائفها. ولم يكن ايقاع الشخصية في المسرح العربي والعراقي بالتحديد بعيدا عن هذا الاختلاف ولكن الباحثان لاحظا وفرة النص المسرحي النثري العربي والدراسات الأكاديمية التي عنيت به

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مقارنةً بقلة الدراسات التي عنيت بنصوص المسرح الشعري والتي تطلب من كتابها ان يرسموا لشخصياتهم المسرحية الشعرية ايقاعاً يتماشى مع اللغة التي كتبت فيها تلك النصوص، ومن هؤلاء الشاعر العراقي (سالم الخباز•) الذي ألف مجموعة من المسرحيات الشعرية ومنها عَينتنا المستهدفة في هذه الدراسة مسرحية (ابن العلي)؛ لذا وبناءً على ما تقدم صاغ الباحثان مشكلة تساؤل هذا البحث في الاجابة على السؤال التالي: ما هي صور ايقاع الشخصية في النص المسرح الشعري.؟

***هدف البحث**

تعرف ايقاع الشخصية في المسرح الشعري العربي، والكشف عن طريق التحليل عن خبايا وانواع الشخصيات المتنوعة داخل المسرحية .

***أهمية البحث**

تتجلى أهمية البحث في كونه منجزاً معرفياً يتناول بدايةً كاتباً شعرياً مسرحياً عراقياً مهماً لم يجد الباحثان دراسات عنه بالرغم من تأليفه أكثر من مسرحية شعرية، واهمية هذا الشاعر في مسيرة المسرح العراقي عموما والموصلي خصوصاً، كما تتجلى اهمية البحث بفائدته لطلاب كليات ومعاهد الفنون الجميلة وطلاب اللغة العربية في كليات الآداب والتربية والتربية الاساسية.

***حدود البحث**

مكانياً: العراق: الموصل.

زمانياً: ٢٠٠٠م.

موضوعيا: تعرف ايقاع الشخصية في نص مسرحية (ابن العلي)

***تحديد المصطلحات**

الايقاع لغةً:" أتفاق الاصوات وتوقيعها في الغناء"(١)

الْإِيقَاعُ: مِنْ إِيقَاعِ اللَّحْنِ وَالْغِنَاءِ وَهُوَ أَنْ يُوقِعَ الْأَلْحَانَ وَيُبَيِّنَهَا، وَسَمَّى الْخَلِيلُ – رَحِمَهُ اللَّهُ – كتاباً مِنْ كتبه فِي ذَلِكَ الْمَعْنَى كتاب الْإِيقَاعِ. والايقاع لغةً: مصدراً للفعل (وقع) بمعنى بَيَنَ وأوشح وبمعنى صدم وضرب،

• سالم حسين جمعة اسماعيل الحمداني الشهير بالشاعر (سالم الخباز) رحمه الله (١٩٣٩_٢٠٠٣) له من الدواوين "حقول الصمت" و"حداء المواكب" و"جراح المدينة" و"الفصول" "و"مما كتبه العراقيون على الطين " وقد كتب للمسرح من مسرحياته الشعرية "المسيح "و " ثمة أمرٌ ما "و " الفارس المصلوب" شارك في العديد من المهرجانات القطرية والعربية ومنها مهرجان المربد. ينظر: عمر الطالب، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، (الموصل: مركز دراسات الموصل، ٢٠٠٨) ص ٢٠٠- ٢٠١.

١ - صليبا، جميل، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢) ج١، ص ١٨٥.

ويستخدم (التوقيع) مصدراً للفعل (وقع) بمعنى الحق، واغتاب، ولام، وأصاب، وذلل، وبمعنى تظنن الشيء وتوهمه. وكما تستخدم " الموقع – الوقوع مصدرين للفعل (وقع) بمعنى سقط ونزل وضرب.(٢)

الايقاع اصطلاحا: " اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري(٣) تدل كلمة (الإيقاع) على الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمتِ والصوتِ، أو الحركةِ والسكونِ، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.(٤)ويعرف الإيقاع "بأنَّه حركة منتظمة متساوية ومتشابهة، تقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما".(٥)، والايقاع هو توظيف خاص للأصوات في الكلام الذي يظهر في تكرار وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام على مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنُّب الرتابة وهو ينتج عن ملاءمة اللفظ مع النسق الخاص الذي ورد فيه.(٦)

الشخصية لغةً: " الشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعد: أشخص وشخوص وأشخاص. وشخص كمنع، شخوصاً: ارتفع، و- بصره: فتح عينيه، وجعل لا يطرف، و- بصره: رفعه، و- من بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع." (7)

الشخصية اصطلاحاً: الشخصية هي " ذلك التنظيم الفريد لاستعدادات الشخص للسلوك في المواقف المختلفة."(8) وعند الباحث سمير سعيد حجازي " كافة الصفات الجسمية والعقلية والوجدانية في تفاعلها مع بعضها البعض وفي تكاملها في شخص معين يتفاعل مع بيئته الاجتماعية." (9) وجاءت جذور كلمة الشخصية في المعجم المسرحي " من الانجليزية character التي تعني بمعناها العام الطبع أو الصفة. أما كلمة personage الفرنسية مأخوذة من اللاتينية persona التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة اليونانية

---

٢ - ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم ، مادة وقع (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ب ت). ص ٢٦٠.

٣ جميل صليبا، مصدر سابق، ص ١٨٥.

٤ - ينظر : وهبة ، مجدي، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (مكتبة لبنان ، ط. ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤) ص ٤٢.

٥ - عياد، شكري محمد ، موسيقى الشعر العربي(دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨) ص ٥٧.

٦ - ينظر: الطرابلسي، محمد هادي ، في مفهوم الايقاع، في : مجلة حوليات الجامعة التونسية(جامعة تونس، كلية الآداب، ١٩٩١) ص ١٢.

7 - الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ط٨ (بيروت: دار الرسالة، ٢٠٠٥) ص٦٢١.

8 - خوري، توما جورج ، الشخصية: مقوماتها – سلوكها – وعلاقتها بالتعلم، (بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠) ص ٦.

9 - حجازي، سمير سعيد ، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥) ص ٢١٠.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تعني الدور." (10) وعن الشخصية وانواعها يورد الباحث قيس محمد تعريفاً عن أحدى انواع الشخصيات وهي الشخصية المركبة فهي " تلك التي تظهر خاصتين أو أكثر من الخواص القوية المتعارضة أو المتصارعة وهذه الخواص ليست متكافئة في القوة... والشخصية المركبة تكون رئيسة في القصة وقد تأخذ دور البطولة في قصة صراع سيكولوجي." (١١)

التعريف الإجرائي لإيقاع الشخصية: اسلوب يتبعه الكاتب شعراً ونثراً في تحديد ملامح صور بينية شخصياته المسرحية ورسمها وتحديد ملامحها على الورق بوزنها وتركيبها وسرعتها ورتابتها وسجيتها وقصديتها وتأثيرها وتأثرها بالشخصيات الاخرى.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المسرح الشعري العربي – اضاءة تاريخية موجزة

عرف العرب المسرح عام ١٨٤٧م مع مؤسس المسرح العربي اللبناني (مارون النقاش) الذي قدم مسرحية (البخيل) والتي ترجمها عن (موليير) الفرنسي نثراً، وتبعه في سوريا (احمد ابو خليل القباني) والعراقي (حنا حبش) والمصري (يعقوب صنوع) وكانت تلك المحاولات التأسيسية للمسرح العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في طرح فن وافد جديد على الثقافة العربية، آما في المسرح الشعري فقد كانت الريادة (لأحمد شوقي) "اذ طبعت في عام ١٩٢٧م اول مسرحية شعرية وتتالت مسرحيات شوقي مع عزيز اباضة حيث خلف اثنتا عشرة مسرحية تمثلان المرحلة الاولى لكتابة المسرح عند العرب"[١٢] ومن هذه المسرحيات (عنترة) و (مجنون ليلى) و (اميرة الاندلس) و (قمبيز) و (علي بك الكبير) و (الست هدى) و (البخيلة) وتنوعت شخصيات هذه المسرحيات وايقاع شخصياتها وحواراتها بصورها الشعرية وبذلك مهد (احمد شوقي) لكتابة المسرحية الشعرية في الوطن العربي واستدعى موضوعات واحداث لوقائع تاريخية ارتكز عليها في ثيمه وبنيته النصية حبكةً وايقاعاً لشخصياته ولغةً شعرية وفكراً، وعلى سبيل المثال لا الحصر صور في (كيلو باتره) فترة انتهاء الحكم الوطني في مصر ووقوعها تحت سيطرة الامبراطورية الرومانية، اما في (قمبيز) فقد اعطى صورة تشاؤمية للمصريين تحت حكم الاحتلال الفارسي، ليكمل هذه الصور القاتمة السوداوية في مسرحية (علي بك الكبير) ويصور الانحلال الاخلاقي وجشع الحاكم العثماني والفساد المستشري في الطبقة الحاكمة لمصر، واستكمل صوره الناقدة واستعرض شعراً درامياً اسباب انهيار حكم دول الطوائف في اسبانيا في (اميرة الاندلس)، ووظف الشهرة الشعبية لقصص (مجنون ليلى) و

10 - الياس، ماري وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦) ص ٢٦٩.

١١ - محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني انموذجا، (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع،٢٠١٢) ص ١٤٩.

١٢.الخواجة، هيثم يحيى ، المسرح والشعر، سلسلة كتاب دبي الثقافية، (دبي: دار صدى، ٢٠١٥) ص ٨.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(عنترة) مادةً شعرية تمثيلية لشاعرين يلائمان ذوقه ومزاجه كشاعر بإيقاع ابطاله المتسارع.(١٣) الا ان هناك رأياً معارضاً حول الريادة الشعرية المسرحية في الوطن العربي وهذا ما اورده الباحث الراحل الأكاديمي (عمر الطالب) اذ يرى ان الموصلي (سليمان غزالة) هو رائد المسرح الشعري عربياً اذ كتب مسرحيته الشعرية الاولى (لهجة الابطال) عام ١٩١١م وكتب مسرحيته الشعرية الثانية (علي خوجة) عام ١٩١٣م ويقول ما نصه " وجدنا مسرحيتي (سليمان غزالة) انفتي الذكر سابقتين على مسرحيات شوقي الشعرية، اذا استثنينا مسرحيته الاولى (علي بك الكبير) التي ظهرت في القرن التاسع عشر، صحيح ان سليمان غزالة لا يمتلك القدرة الشعرية التي يمتلكها احمد شوقي، الا ان الامانة التاريخية تقتضي ذكره حينما نؤرخ للمسرح العربي" (١٤) واتفق مع هذا الرأي استاذ مادة الادب المسرحي العربي في جامعة بابل الباحث الدكتور (علي الربيعي) في كتابه (غزالة رائد المسرح الشعري في العراق) مضمناً في متن الكتاب رأيه بأن " سليمان غزالة سبق الشاعر احمد شوقي في ريادة المسرحية الشعرية الا ان محاولته بقيت محلية ولم تنتشر لربما ان غزالة كشاعر لم تكن قامته بحجم قامة شوقي في الشعر وتمكنه من الحبكة والبناء الدرامي كانت ضعيفة مقارنة بإمكانيات شوقي او لا سباب اخرى غير معروفة، الا ان هذا لا يقلل من قيمة كانت المحاولة الاولى في كتابة المسرحية الشعرية" (١٥) ويرى الباحثان بان قلة الدراسات التي تناولت مسرحيات (سليمان غزالة) الشعرية مقارنةً بالدراسات التي تناولت مسرحيات (احمد شوقي) المسرحية هي من رسخت الريادة الشعرية له وان كان غزالة قد طبعت له اول مسرحية قبل شوقي بستة عشر عاماً. وقد ازدهر المسرح الشعري عربيا في فترات لاحقة لا سيما في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي اذ كتب عربياً (عبد الرحمن الشرقاوي) مسرحياته الشعرية (مأساة جميلة) و (الفتى مهران) عام ١٩٦٢، وكتب صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) عام ١٩٦٧ و (ليلى والمجنون) و (الاميرة تنتظر) ١٩٧١. وفي العراق برز اسم الشاعر الثوري (خالد الشواف) وله في المسرح الشعري (شمسو) ١٩٥٢ و (الاسوار) ١٩٥٦، وايضاً على سبيل المثال لا الحصر كتب الشاعر العراقي معد الجبوري مسرحية (ادابا) عام ١٩٧١ وكتب الشاعر عبدالرزاق عبد الواحد مسرحية (الحر الرياحي) عام ١٩٨٢ وكتب الشاعر سالم الخباز مسرحيتي (الفارس المصلوب) و(ابن العلي) في حقبة الثمانينيات كما كانت هناك مسرحيات شعرية لأدباء وشعراء كرعد فاضل وكرم الاعرجي وغيرهم ممن كتبوا المسرحية الشعرية التمثيلية.(١٦) الا أن هذا النشاط الابداعي في كتابة النص المسرحي

١٣- ينظر: شوقي، احمد، الاعمال المسرحية الكاملة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤) ص ١٧

١٤.الطاب، عمر، نماذج من نصوص موصلية مثلت على المسرح، بحث منشور في ندوة واقع التأليف المسرحي في نينوى وسبل النهوض به، الموصل، ٢٠٠٦، ص ٢.

١٥- الربيعي، علي محمد هادي، سليمان غزالة: رائد المسرح الشعري في العراق، (بغداد: الاتحاد العام للكتاب والادباء في العراق، ٢٠٢٠) ص ٥.

١٦.ينظر: محمود، فاطمة موسى ، قاموس المسرح، ج٣، س- ع، ط٢(الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨) ص ٩٠٣.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشعري لم يستمر في حقبة التسعينيات والالفية الجديدة لعدة اسباب منها ما هو متعلق بصعوبة والتكلفة الباهظة لتحويل هذه النصوص الى عروض مسرحية ومنها ما يتعلق الى اتجاه المسرحيين العرب الى تقديم مسرحيات لتيارات واتجاهات معاصرة كمسرح العبث او المسرح الوجودي او ما يعرف بالمسرح التجريبي (الحداثة).

المبحث الأول: مفهوم ايقاع الشخصية فلسفياً وسيسيولوجيا وسيكولوجيا

قبل الخوض في تفاصيل مفهوم ايقاع الشخصية حسب ما اورده الفلاسفة وعلماء الاجتماع والنفس البشرية ارتأى الباحثان أن يحددا أساسيات الكتابة للنص المسرحي الشعري واختلافه عن النص المسرحي النثري، لان هناك تباين بين الكتابة للمسرح الشعري عن النثري فمهمة اللغة نثراً هي التواصل والابلاغ، لذلك هي لغة مباشرة، اما لغة الشعر فهي لغة بلاغة وتعبير وكل ما هو بليغ ومعبر فهو سهل ممتنع ومتعدد في اوجه التلقي، وما هو متعدد أكثر بقاءً في الزمكان، ومن وجه مقارنة اخرى بين لغة المسرح شعراً ونثراً فأن التعبير النثري هو ترجمة منطق النفس كلامياً مع احتواء هذه الترجمة المنطوقة على الوزن وعلى الموسيقى الناتجة من ترتيب الكلمات في الجمل، ولكنها لا تخضع لأسس ثابتة كما هي اللغة الشعرية التي تخضع لقوانين بحور الشعر العربي، لذا تعد الكتابة للمسرح النثري أكثر سهولة على صعيد النص وعلى صعيد الاداء في العرض.(١٧) لذلك يجد الباحثان ان التلقي في المسرح الشعري عادةً ما يكون لجمهور نخبوي مثقف وينحصر تقديماً في المهرجانات المسرحية أو في مناسبات محددة. ويمكن ايضاً تحديد أهم النقاط التي يجب أن يتصف بها كاتب النص المسرحي الشعري والتي تميزه عن كاتب النص المسرحي النثري وهي:

أ-خيال الصورة الشعرية.

ب- المعرفة الدقيقة بأصول اللغة العربية: النحو- البلاغة – الصرف – العَروض .

ج-ان يكون ذو دراية وملم ببحور الشعر العربي ومنها البحر الخفيف والرجز والبسيط والوافر والبحر الطويل والمتقارب والمتكامل.(١٨) هذا التميز للشاعر المسرحي يرى فيه الباحثان صورةً أقرب الى لغة الفلاسفة التي تحتاج الى طرفي العملية التواصلية ثقافة الباث العالية و وعي المتلقي القارئ المفسر والمفكك لشيفرات المعاني الصورية واللغوية .

مفهوم ايقاع الشخصية فلسفياً

تناول فلاسفة الاغريق تعريفات عدة لإيقاع الشخصية Rhythm والتي انصبت على (الحركة) بشكل أو بأخر، فأفلاطون فيلسوف المثالية عرف الايقاع بأنه (تحقيق الحركة) في المسموع والمرئي، وقام بشرح الايقاع بنوعيه (البسيط والمركب) وأوضح بأن (الايقاع والتوازن يملكان القدرة العظيمة على تغذية الروح والارتحال بنا الى عالم الجمال). أما ارسطو فيلسوف العقل تكلم عن طبيعة التنوع الايقاعي قائلاً " ان الايقاعات ليست

١٧ - ينظر: خروبي، ياسين، النقد المسرحي(الانواع والمقاربات) المسرح الشعري بين المفهوم والمصطلح، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٤، ص ٣.

١٨ - ينظر: الياس، ماري وحنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص ٢٨١- ٢٨٣.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أقل تنوعاً من الأنغام" في حين أشار (هيراقليطس) بأن الايقاع يشكل أكثر الجوانب المميزة للكون.(١٩) واحتلت (الشخصية) بإيقاعاتها المتنوعة أهمية خاصة في حقول المعرفة العديدة بدءً بالفلسفة وبالعودة الى تنظيرات (أرسطو) الذي صنف الشخصية في المرتبة الثانية أهميةً بعد الحبكة في كتاب (فن الشعر) وقال عنها بأنها يجب أن تكون " خيرة ومناسبة مع نوعها، وصدقها في مماثلة الأصل وتوافر الانسجام المنطقي فيها."(٢٠) لتبقى الشخصية بتصنيفاتها وتنوعها وإيقاعاتها المتباينة مرتكزاً أساسيا للأعمال الأدبية القصصية و(المسرحية) ووفق هذا المنطق الفلسفي تضطلع الشخصية الأدبية وعوضاً "عن المؤلف بعملية عرض الأحداث وتشكيل النص المسرود بطريقة غير مباشرة وتأخذ صورة الضمير المخاطب أو المتكلم أو الغائب." (٢١) ولم تفقد الشخصية دورها الرئيس والمحوري وحافظت على مهمتها التواصلية الوسائطية بين المرسل (الناص - المؤلف) وبين المرسل اليه (القارئ- المتلقي)

مفهوم أيقاع الشخصية سيسيولوجيا

يرى علماء الاجتماع ان ايقاع الشخصية اختلف في زمن الاوبئة (كورونا على سبيل المثال) عن ما هو معتاد في الحياة اليومية وارتبك عما هو روتيني ورتيب ومعتاد يومياً، ففي الايام العادية هناك ايقاع نمطي معروف من التفاعل والعلاقات والتوقعات والحلول الجاهزة، سرعان ما تغير (رتمها) هذه النمطية الايقاعية للشخصية الانسانية بسبب انتشار هذا الوباء الذي عد الاخطر عالمياً منذ الحرب العالمية الثانية الى ظهوره في العام (٢٠٢٠) في الصين ليضطر معه ملايين الاشخاص حول العالم في البقاء في بيوتهم لأوقات طويلة، ولم يعد ذلك الايقاع السريع الذي يشبه الماكنة والذي تعود عليه المواطن الاوربي أو الشرق اسيوي البعيد (الصين واليابان والكوريتين) وغيرها من البلدان المتطورة متماشياً مع متطلبات الوقاية والتباعد الاجتماعي في ذروة انتشار covid 19 virus.(٢٢) ليختلف معها ايقاع الشخصية الانسانية عالمياً التي تسمرت وراء شاشات التلفزة ومواقع الاتصال الاجتماعي لساعات طوال يومياً لمعرفة ما هية الوباء وكيفية التخلص منه والسبل الناجعة في الوقاية منه، ولم يقتصر اختلاف الايقاع على الشخصية الانسانية فحسب ليختلف الاداء الايقاعي السياسي والاقتصادي العالمي التنافسي الى فترة ركود وتراجع. في حين كانت الشخصية عند علماء الاجتماع تمييز المرء عن غيره من الناس، وقد نقول إن لفلان شخصية رائعة أو شخصية ضعيفة أو شخصية محبوبة، وللوقوف على ماهية الشخصية فأن واحد من بين كثير من المفاهيم يبين بان الشخصية تعني صفات مثل " الحيوية والمرح والشجاعة والثقة بالنفس وأحياناً العدوان، واكتساب وجود معين في

١٩ - ينظر: سلام، ابو الحسن، الايقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، ط٢ (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٢٠) ص٢٧.

٢٠ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٢) ص١٢٢.

٢١ - حجازي، سمير سعيد ، معجم المصطلحات الحديثة، مصدر سابق، ص ٢٠١ .

٢٢ - ينظر: حنيين، ماهر، سيسيولوجيا الهامش في زمن كورونا: الخوف- الهشاشة – الانتظار(تونس: المنتدى التونسي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية، ٢٠٢٠) ص ٢٠.

الجماعة." (٢٣) وهي عند عالمي الاجتماع (اوجبورن ونيمكوف) : تعني التكامل النفسي والاجتماعي للسلوك عند الإنسان وتعبر عادات الفعل والشعور والاتجاهات والآراء عن هذا التكامل. ويعرف الشخصية عالم اجتماع أخر هو (كلاكهوهن) بقوله ان الشخصية تعني " استمرار الأشكال والقوى الوظيفية التي تظهر من خلال تعامل العمليات والسلوك الظاهري المنظمة والسائدة منذ الولادة وحتى الموت. – اما زميله (بارنو) عالم الاجتماع الاخر فقد عرف الشخصية بانها " تنظيم ثابت بدرجة ما للقوى الداخلية للفرد، وترتبط تلك القوى بكل مركب من الاتجاهات والقيم والنماذج الثابتة بعض الشيء والخاصة بالإدراك الحسي والتي تعبر بدرجة ما بثبات السلوك للفرد.(٢٤) ويرى الباحثان بأن الشخصية بكُليتها عند علماء الاجتماع والايقاع بجزئيته يرتبط بمفاهيم الحركة والتنظيم والطبيعة واللفظ اللساني اما ايقاع الذات فيأبى على كل قياس نهائي.

مفهوم ايقاع الشخصية سيكولوجيا

يختلف ايقاع الشخصية من شخص الى اخر وايقاع الشخصية الغير منضبط في بعض الحالات يسبب مرضاً نفسياً يستدعي العلاج كما في " علاج الإيقاع الشخصي المتناسق وهو أحد طرق العلاج النفسي الذي يستعمل في الكثير من الأمراض النفسية مثل الكآبة والقلق وتعكر المزاج الثنائي القطب وحالات نفسية أخرى ويستند على مساعدة المريض في العيش بتناغم مع الأشخاص القريبين والمحيطين بالشخص مثل افراد العائلة بواسطة تشخيص الأساليب غير المرنة التي يستعملها شخص معين في تعامله مع الآخرين إمّا نتيجة لأعراض بعض الأمراض النفسية أو نتيجة لصفات متأصلة في شخصية الانسان". (٢٥) وتبنى الشخصية عند علماء النفس من ثلاثة أبعاد هي:

أولا: البعد التكويني: والذي يتمثل في بناء الكيان العضوي.

ثانيا: البعد الثقافي: والذي يحدد نمط الثقافة السائدة وتاريخها وانتقالها عبر الأجيال وما تطبعه على الفرد أثناء نموه.

ثالثا: البعد الاجتماعي: الذي يحدد بالدقة التفاعلات بين الأشخاص وعمليات التطبيع الاجتماعي التي يتعرض لها الفرد في داخل ثقافته.(٢٦) ويقترن مفهوم الشخصية " باستخدام الفرد لكلمة (أنا) وهي إشارة للذات أو النفس وما تنطوي عليه من المشاعر والأفكار والنوايا التي تميزه عن غيره، إلى جانب التصور الخاطئ بان

---

٢٣ - تادرس، خليل حنا ، الشخصية خصائصها ومميزاتها، سلسلة كتاب الحياة، (لبنان: كتابنا للنشر، ٢٠١٢) ص ١٥.

٢٤ - ينظر: وصفي، عاطف، الثقافة والشخصية: الشخصية المصرية التقليدية ومحدداتها الثقافية، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١) ص ١٠٢-١٠٤.

٢٥ - https://ar.wikipedia.org/wiki

٢٦ - ينظر: داود، عزيز حنا وناظم هاشم ألعبيدي، علم نفس الشخصية، (جامعة بغداد: وزارة التعليم العالي، ١٩٩٠) ص ٣٥.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الذات البشرية ثابتة عبر مراحل حياتها."(٢٧) ويعرف الشخصية عالم النفس (برينس) على انها " المجموع الإجمالي لكل الأمزجة والدوافع والميول والشهوات والغرائز الفطرية والبيولوجية وكذلك الميول والاتجاهات المكتسبة عن طريق التجربة.يعرف الشخصية عالم النفس العربي (يوسف مراد) بانها " الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك فرد ما يشعر بتميزه عن الآخرين".(٢٨) ويرى العالم العراقي (محمد محمود الجبوري) المتخصص في علم النفس بان الشخصية ترتبط " بأساليب متعددة عن طريق الوظائف التي تقوم بها، ومن المحتمل حينما تفكر في كلمة (دور) انما تفكر في ممثل، والكلمة استعيرت من المسرح وبسبب معقول، فالممثل مسرح قائم ونصوص مسطرة عليه ان يتكلم بها عند العرض، وفي الحياة الحقيقية، اننا نؤدي ايضاً ادواراً معينة، ومع ان النصوص مفقودة فأن الكلمات والمشاهد معينة ومقررة في الغالب وكما هو عند الممثل، فالشخصية التي نضعها في دور تحدد الى درجة كبيرة الطريقة التي تؤديها".(٢٩) وفي حياتنا اليومية مطلوب لكل فرد أن يؤدي مجموعة ادوار بإيقاعات مختلفة لكي يحقق غاياته. وعن العوامل التي تؤثر في بناء الشخصية وايقاعها الحياتي يلخص الجبوري تلك العوامل بـ:

١-التطبع الاجتماعي

٢-الفرص المتاحة.

٣-الخبرة.

٤-المؤسسات العامة (مدارس – جامعات – دوائر حكومية).(٣٠) و تعد وظائف الانفعال و الادراك والتعلم والتذكر والايقاع والاندفاع واللغة والفكر وغيرها في السياق ذاته عند علماء النفس وسائل الى تأكيد الاختلاف بين شخصية وشخصية اخرى ووسائل تتيح للباحثين دراسة الاختلاف بين شخصية وشخصية اخرى.(٣١) ويرى الباحثان وبناء على ما تقدم من مفاهيم للشخصية في ضوء الدراسات الاجتماعية و النفسية بان (ايقاع) الشخصية يعتمد على مجموعة عوامل أهمها: البيئة/ المناخ (الجو)/ الطبقة الاجتماعية/ المهنة/ الثقافة/ الاستقرار النفسي.

المبحث الثاني: ايقاع الشخصية في النص المسرحي العالمي والعربي

كتب النص المسرحي شعراً في المذاهب الكلاسيكية والاتباعية وعلى مدى الفي عام وبقي شعراً منذ القرن الخامس قبل الميلاد حتى مجيئ الرومانسية قبيل وبعد الثورة الفرنسية ١٧٨٩ م والتي مزج كتابها النص المسرحي الشعر بالنثر واطلقوا الحرية للشخصية الادبية والمسرحية من التبعية والقيود التي كانت تقيدها لا

---

٢٧ - النوري، قيس، الشخصية العربية ومقارباتها الثقافية، المركز العلمي العراقي، (بيروت: دار ومكتبة البصائر، ٢٠١١) ص ١٣.

٢٨ - ينظر: وصفي، عاطف، مصدر سابق، ص ١٠٣.

٢٩ - الجبوري، محمد محمود عبد الجبار ، الشخصية في ضوء علم النفس، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية التربية، جامعة صلاح الدين، ١٩٩٠، ص ١٥.

٣٠ - ينظر: المصدر نفسه، ص ٩- ١٠.

٣١ - خوري، توما جورج ، مصدر سابق، ص ١١.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

سيما ما يتعلق بوحدات ارسطو الثلاث (الزمان والمكان والحدث) التي طبقها كتاب الكلاسيكية والكلاسيكية الاتباعية والتي حيدت من اداء الشخصية في النص المسرحي وايقاعها فاتسمت الشخصية الرومانسية بسرعة الانفعال والتمرد والتكلم بصيغة (الأنا) وعدم الخضوع لقواعد ثابتة وضابطها الوحيد هو هدى السليقة وإحساس الطبع ووظفت هذه الشخصية بإيقاعها المتنوع بعرض مشاهد العنف والخوارق والتهاويل الخارجة عن المألوف كما فعل شكسبير في بعض من مسرحياته وان كانت زمنياً لا تنتمي للرومانسية.(٣٢) وبما ان الشخصية هي اداة الكاتب الادبي والمسرحي على وجه التحديد في إيصال أفكاره إلى القارئ وهي التي تدفع بالفعل الدرامي إلى الأمام، فأن الكاتب المسرحي الجيد هو من يهتم برسم الشخصية على الورق والإمساك بإيقاعها منذ مفتتح النص حتى نهايته لا سيما إذ كان النص المسرحي يحتوي على شخصيات عدة تختلف بتنوع هذه الشخصيات وايقاعها في الحياة، في طباعها وتوجهاتها والطبقة التي تنحدر منها، تعليمها، مستواها المعيش، البيئة الأولى (الطفولة)، معتقداتها الدينية، ايدولوجيتها وتوجهاتها، تفاؤلها وتشاؤمها. ولذلك عمد الباحثان على تناول نماذج من ايقاع شخصيات في المسرح العالمي واولى هذه الشخصيات من الكلاسيكية القديمة هي (برمثيوس مقيداً) للشاعر الاغريقي الاول (اسيخيلوس) فالكلاسيكيون يميلون إلى الدقة في تصوير شخصيات أبطالهم العالية المنزلة البطيئة الايقاع فهي من الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والقادة العظام والى التركيب الدرامي العضوي في كتابة نصوصهم المسرحية وتبدأ معاناة بطل المسرحية الاله (بروميثيوس) منذ لحظة سرقته النار لكي يمنحها للبشر الفاني لكنه ينال العقوبة القاسية من الاله (زيوس) ملك مجمع الآلهة الاغريقية والمتحكم بالمناخ والذي أمر ان يقيد (برمثيوس) بالأغلال على صخرة نائية على قمة جبل القوقاز فجاء ايقاع الشخصية الاسيرة بالأغلال بطيئا مملاً ولم تختلف ايقاعاً عن باقي الشخصيات التي بعثها (زيوس) لتنفيذ عقوبته وهي: (هيفاستيوس) إله الحديد والنار والبراكين، و (كراتوس Kratos) إله العنف، و (بيا Pia) اله القوة.(٣٣) لكن هذا الايقاع البطيء لم يبقى على حاله وتغير في المسرح الروماني الذي اختلفت ايقاع شخصياته عن المسرح اليوناني (القدري)، فطبيعة الشخصية الرومانية تميل الى السرعة والحركة والكوميديا وهذا ما اكده الباحث (ابراهيم سكر) في كتابه (الدراما الرومانية) اذ ارجع بدايات المسرح الروماني واختلاف ايقاع الشخصية الرومانية الحادة الطبع والمزاج الى الاشعار (الفيسكينية) وهي اغاني بهيجة مرحة تنشد في اعياد الحصاد وحفلات الزواج (وكان المشتركون في هذه الاحتفالات يتبادلون فيما بينهم حواراً مرتجلاً تسوده الالفاظ البذيئة والنكات المكشوفة، وذلك بقصد ابعاد العين الشريرة) وكان العبد السريع الايقاع الذكي في الغالب المحور المحرك للحدث والمتحكم به الى النهاية حتى يتدخل دولاب الحظ

٣٢.ينظر: فاضل، زيد طارق، المذاهب الادبية ومقاربتها في النص المسرحي الموصلي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية، ٢٠١٢م، ص١٠-١١.

٣٣.ينظر: اسخيلوس، الفرس: المستجيرات، السبعة ضد طيبة، بروميثيوس في الأغلال، تر: إبراهيم سكر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وتنقلب الاحداث رأساً على عقب ما يتوافق مع مزاج المتلقي الروماني سعادةً.(٣٤) وفي مثال على ايقاع الشخصية السريعة من المسرح الروماني يورد الباحثان شخصية (الجندي المتبجح) لرائد المسرحية الكوميدية الرومانية (بلاوتس) فهو " بطل دجال طنان، قاهر جيوش وهمية، يفزع ذوي القلوب الرقيقة، شديد الرغبة في الجنس اللطيف ويحسب نفسه فتاناً يغوي النساء ويمثل صورةً ساخرة كاريكاتورية ... (يدعى) بيرغوبولينيس رائد الشخصيات الكوميدية التي تدعي البسالة وتروي بطولات عميقة بقدر ما هي زائفة وتولي هاربة امام ادنى الاخطار" (٣٥) ليتنوع اداء هذه الشخصية ايقاعاً حسب الموقف الذي تؤديه وتنوعت ايقاع الشخصية في الكلاسيكية الحديثة (الاتباعية) رتابةً وديناميةً حسب التزام كاتب النص المسرحي بمحددات الكلاسيكية القديمة ومحاكاتها والسير على نهجها بين فريق تقليدي اتباعي وبين فريق اخر مغاير رغب في تميز هذا المذهب بنصوصه المسرحية وبموقفه الجديد من الحياة والعالم، و نظرته الخاصة للفن " فأبطال نتاجاتهم الأدبية ليسوا آلهة وأشباه آلهة، بل بشر يتصرفون تصرف الناس العاديين حتى وأن كانوا ملوكا وأمراء وتنازعهم الميول البشرية".(٣٦) وهذا الاختلاف في الالتزام بقوانين الكلاسيكية الحديثة من عدمه وجده الباحثان ماثلاً في الايقاع البطيء والمتكلف لشخصية (الدكتور فوستس) لمؤلفها (كريستوفر مارلو) والتي تصور خضوع عقل العالم لنزعات شريرة شيطانية شيئاً فشيئاً حتى يسقط إلى الهاوية، الدكتور (فوستس) شخصية مثقفة شغوفة بالعلم والمعرفة كان من المقرر لها أن تدرس اللاهوت والطب و الفلسفة والقانون وتحتل كرسي الأستاذية من اعرق الجامعات الأوربية لتخدم الإنسانية، إلا إنها في لحظة ضعف تبيع نفسها للشر والشيطان مقابل نزوات ورغبات في الحكم والسعي للاستحواذ على كل ملذات الدنيا من مال وشهرة ونساء، فيعقد فوستس اتفاقاً مع الشيطان في أن يتوفر له كل رغباته وشهواته لمدة (٢٤) عام بالمقابل يطلب منه وزير الشيطان (ميفستوفيلس) أن يوقع صكاً بدمه أن ينتمي إلى عالم الشياطين(٣٧) ولم يكن الرقم (٢٤) اعتباطياً فالوقت الذي تهيئ للدكتور فأوست لم يكن سوى (٢٤) ساعة وهو الوقت الحقيقي لإحداث المسرحية والتي تتوافق مع وحدة الزمان التي نادى بها ارسطو والتي التزم بها (مارلو) ومع ذلك جاء ايقاع الشخصية البطلة رتيباً مملاً قلت فيه الحركة الجسدية وكثرت فيه الحركة المتخيلة الذهنية. فوجدنا في المقابل الحركة السريعة جدا والكوميدية في نص مسرحية (حلم ليلة صيف) للشاعر الانكليزي (وليم شكسبير) والتي رسمها على الورق لكل من شخصيات الانس والجان يتقدمهم (بك) و (اوبيرون) ملك الجن

٣٤.ينظر: سكر، ابراهيم ، الدراما الرومانية، المكتبة الثقافية، العدد ٢٣٤.(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠) ص ٤-٥.

٣٥.عساف، روجيه، سيرة مسرح: اعلام واعمال، ج١، العصور القديمة(بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٩) ص ٢٣٧-٢٣٨.

٣٦.الشوباشي، محمد مفيد ، الأدب ومذاهبه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠) ص ٨٤.

٣٧- ينظر: مارلو، كريستوفر ، مأساة الدكتور فوستس، روائع المسرح العالمي، ترجمة: نظمي خليل، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بت).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

و(تياتنيا) ملكة الجن، القادمين من " أقاصي الهند." طيراناً بلمحة بصر إلى موطنهم في أحد غابات انكلترا واللذين يتسبب خلافهما بكثير من التعقيد والمشاكل لبني البشر، فها هو (بك) كبير الخدم من الجن بلمسة من عصاه السحرية استطاع أن يجعل الحبيب مكروهاً (ليساندر-هيرما) والمكروه حبيباً (ديمتروس – هيلينا) وتقع في المسرحية كثير من أخطاء كوميديا الموقف وبإيقاع شخصياتها السريعة لا سيما الجان منها فهذه الشخصيات الميتافيزيقية تمتلك السلطة والقوة والسحر على الرغم أنهم كائنات متناهية الصغر، إلا إن الأمور تعود في النهاية إلى نصابها بعد أن يصحح (بك) أخطائه وتنتهي على خير وبسعادة للعشاق بعد أن يتم الصلح بين ملك وملكة الجان.(٣٨) ومن الواقعية وقع الاختيار على شخصية (نيوخين) بطل مسرحية الثاني (ضرر التبغ)● للمؤلف الروسي (أنطوان تشيشيكوف) فإيقاع حركته الواقعية المتغيرة تجسد قصته فهو عبارة عن الة متحركة تخضع لهيمنة زوجته المتسلطة صاحبة المدرسة الموسيقية التي يعمل فيها ومديرية البنسيون الذي تمتلكه وهو مدرس الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتاريخ والرقص والغناء والرسم في الوقت نفسه منذ ثلاثة وثلاثين عام ولا يأخذ الا الاجر الزهيد من زوجته البخيلة التي تمنع عنه الطعام متى شاءت، الا ان الزوج المغلوب على امره يستغل تكليفه من قبل زوجته البدينة في القاء و تقديم محاضرة على منصة إحدى النوادي الريفية حول (ضرر التبغ) لمجموعة من الناس ينتمون إلى الطبقة البورجوازية، الزوج يبتعد عن موضوع المحاضرة الرئيسة (ضرر التبغ) على الصحة العامة وينتهز فرصة خروج زوجته المتسلطة ويبدأ الحديث عن معاناته الشخصية مع زوجته المهيمنة على كل مفصل من مفاصل حياته بتهكمية ناقدة وبكوميدية سوداء. وهنا يرتبط ايقاع الشخصية بالبعد الطبيعي فالزوج النحيف مكنن الايقاع السريع والزوجة المتسلطة البدينة بطيئة الحركة. ومن النص المسرحي الرمزي تم اختار ايقاع الشخصيات الفنتازية الحلمية في مسرحية (الطائر الازرق) للكاتب البلجيكي (موريس مترلنك) فالشخصيات الرمزية (هو – هي) جابا القصور والغابات وعالم الأموات والأشباح والنباتات والحيوانات التي كشفت لهم عن سريرتها ونطقت بلسانها كما يتكلم الانسان وبإيقاع خاطف سريع ساعدهم في ذلك أصدقائهم القاطنين معهم في حجرتهم المتواضعة اللبن، الرغيف قمع السكر، اللبن الماء، النار الكلب، وبسمة النور، وتقف ضدهم الهرة وفحمة الليل(الشريرتان) اللتان تحاولان اللحاق بهما وامساكهما دون جدوى، الاجواء الحلمية مكنت بطلي المسرحية (تيلتيل- ميتيل) من التحاور مع شخصيات فنتازية لمعرفة مكان الطائر الأزرق وبأمر من الجنية غرباوية، ولم تكن هذه الشخصيات الخيالية تتحقق في الواقع بإيقاعها السريع الا عقلاني لولا (الحلم) الذي هيمن على اجواء المسرحية وعلى ايقاع شخصياتها الفنتازية.(٣٩) اما في المسرح السريالي الذي تعتمد شخصياته على التداعي الحر والدخول في عالم الغرابة والإدهاش والمصادفة وكذلك اللجوء إلى عالم الأشباح والتجسّدات

٣٨.شكسبير، وليام، حلم ليلة صيف، تر: يوسف عوض (بيروت: دار القلم، ب ت) ص ٣١.

*ضرر التبغ : مونودراما أتت بعنوان (حول مضار التبغ) وهي مشهد منولوج من فصل واحد: ينظر: أنطوان تشيخوف المجلد الرابع :المسرح،ط١، ترجمة: أبو بكر يوسف، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٩).

٣٩- ينظر: مترلنك، موربس ، الطائر الأزرق، تر: يحيى حقي، مقدمة عبد الرحمن صدقي(القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وانفلات الخيال، والاغتراف من الهذيانات بمختلف أنواعها حتى الجنوني منها لأنها ترشد إلى أعماق الذات، وتداخل الخيال والصور: فالسريالية ديوان الأخيلة والصور الغريبة والمتناقضة العسيرة عن الفهم، وتحطيم القواعد وازدراء الشكل ورفض المنطق واهمال اللغة ، فاللغة عندهم في صياغة عباراتها تتقطع وتتناقض بمنأى عن كل أساس منطقي أو عقلاني.(٤٠) اتت حركة ايقاع شخصياتها الخيالية متناقضة بين الجمود المطبق كما هي شخصيات آلهة بابل وأشور وملكارث الفينيقي، وملوخ الجائع، وبعلزبول اله الذباب ووحوش سماوية (ويهوه) السرمدي، والهة الأهرامات، و ازوريس برؤوس الحيوانات والهة اليونان جوبتير وابللو والهة فرجيل او ايقاع الشخصيات الطائرة الى السماء الذي يمثله (نيكتور) الشاعر العاشق، (انسالدين) صاحب وسيلة الطيران الخيالية، (فان ديمين) صديقهم الثالث، و الأم الثكلى (مدام جيروم) و(مافيز) الخطيبة الحزينة التي فقدت خطيبها في أُتون الحرب، ومعهم جميعا الرجل المتوحد القاطن في تلك الجزيرة النائية البركانية الذين يهربون من اتون الحرب العالمية الاولى وماسيها. في نص مسرحية (لون الزمن) للكاتب السريالي المسرحي (جيوم ابولنير).(٤١) اما في المسرح التعبيري فقد ركز كتابه " على استخدام المنولوج أو المناجاة النفسية للشخصية في المسرحية التعبيرية من حين لأخر والابتعاد عن الإطناب وقيود الحوار التقليدي"(٤٢) لذلك جاءت حركة الايقاع والحوار في الغالب الاعم مترهلة كما هي شخصية (جونز) في المسرحية التي تحمل اسم الشخصية الرئيسة (الامبراطور جونز) للكاتب المسرحي (يوجين أونيل) وهو نموذج لشخصية خاوية مصابة بداء العظمة قليلة الحركة معتقداً بان رصاصته الفضية هي (التعويذة) التي يمكن أن تقيه إلى ما لا نهاية بعد أن أوغل في قسوته وجرائمه تجاه مجموعة الزنوج الذين يحكمهم في تلك الجزيرة النائية البعيدة عن أمريكا حتى يلقى حتفه المأساوي.(٤٣) وتم اختار من مسرح اللامعقول او ما يصطلح عليه مسرح العبث دراسة احدى شخصيات الكاتب المسرحي الايرلندي (صاموئيل بكت) وهي شخصية (الرجل) في مسرحية (فصل بلا كلمات) فالقوى الميتافيزيقية اللا مرئية تعبث بلا منطقيتها ولا عقلانيتها مع الشخصية المرئية القلقة الوحيدة (الرجل) والذي يُرمى في صحراء من خلال قوى مجهولة وعبثاً تذهب محاولاته في الفرار من تلك البقعة النائية بإيقاعه القلق والمتسارع للوصول الى الماء، وكلما أراد المغادرة يميناً أو شمالاً تقذفه هذه القوى الخيالية إلى نفس البقعة في الصحراء، ومن ثم (تمنح) هذه القوى الغيبية من فوق الشجرة– مقص – مكعب ١ – مكعب ٢- مكعب٣- حبل – قنينة الماء التي هو بأمس الحاجة لها ويسعى للوصول إليها بشتى

٤٠- ينظر: الأصفر، عبد الرزاق ، المذاهب الأدبية لدى الغرب، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩) ص ١٨٠-١٨١.

٤١- ينظر: أبولينير، جيوم ، نهدا تريزياس ولون الزمن، من المسرح العالمي ٢٣٩ (الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٨٩).

٤٢- ينظر: راغب، نبيل، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧)

٤٣- أونيل، يوجين، الإمبراطور جونز، من المسرح العالمي ١٣٧، تر: عبدا لله الحافظ (الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٨١).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

السبل ولكن بلا جدوى، ويتكرر مشهد دعوة المجهول للاقتراب من القنينة بالصفير ومحاولة الرجل سحب القنينة إلى فوق، حتى يمل الرجل ويتخذ قراراً نهائياً بعدم ملاحقة القنينة متحدياً لعبة تلك القوى المجهولة.(٤٤) هذا الايقاع القلق السريع في هذه المسرحية او ما يقابله من ايقاع بطيء وعجز الكلمات عن التعبير وظفه كتاب نص مسرح العبث (صاموئيل بكت) في التعبير عن نقمتهم جراء ما حدث في أوربا بعد الحرب العالمية الثانية فكانت مسرحيات تحتوي على القليل من الحركة والكلام كمسرحية (في انتظار كودو) او كما هو ايقاع الحركة السريعة والضوضائية في مسرحية (الاستاذ تاران) للكاتب المسرحي العبثي الاخر (يوجين يونسكو). وتم اختيار من المسرح الشعري الحديث الأنموذج الاخير وهي مسرحية (انتيكون)● لمؤلفها (جان كوكتو)●● والتي تبدأ من لحظة إعلان (كريون) الحاكم المستبد دفن جثة (ايتوكليس) بكامل مراسم الدفن الملكي ويعطي أمره في الوقت ذاته بترك جثة (بولينيس) في الصحراء تنهش منها الغربان بعد أن قضيا الشقيقان نحبهما في صراع حول السلطة خارج أحداث نص (انتجون) الاصلي، تبدأ الأزمة عندما يخبر (الحارس) الحاكم كريون إن جثة (بولنيس) قد وارت الثرى بفعل مجهول ليلا, وهي (انتكون) في حقيقة الامر، وهنا يجن جنون كريون بإيقاعه الهستيري يقابله ايقاع (انتكون) البطولي ذات الموقف الثابت على دفن جثة اخيها بعدما قرر (كريون) نبش جثة (بولنيس) واطعامها للضواري، وبعدما يتم القبض على (انتكونا) بتهمة مخالفة امر (الحاكم) يحتدم ايقاع الحوار بينهما حوار فكري بين الشر والخير بين متطلبات هيبة الحكم وبين الانسانية، ومع اصرار الجميع على مواقفهم تنتهي المسرحية نهاية مأساوية بانتحار وقتل ثلاث من الشخصيات الرئيسة (انتكون وهايمون ووالدته). وبين الايقاع المتعالي للشخصيات في مسرحيات (برمثيوس مقيدا) والايقاع المتنوع للشخصيات التراجيدية الكوميدية في الكلاسيكية الحديثة وبحسب التزام شعرائها بمحددات ارسطو في وحداته الثلاث الزمكان والحدث، وصورة الايقاع الممكن في مسرحية (ضرر التبغ) وبين

٤٤.-https://en.Wikipedia.org/Wiki/Act-without-Words

*أنتكون: اختار الباحثان نص أنتكون للكاتب المسرحي الفرنسي جان كوكتو وذلك لاختصار الكاتب الوصف والاستطرادات الكثيرة في النص الأصلي لسفوكلس لا سيما حوارات الكورس و تركيز كوكتو على صراع فكر الخير والشر بين شخصيات المسرحية الأساسية (كريون وانتيكون) بإيقاعهم السريع و (تريزياس) بإيقاعه المتثاقل.

*جان كوكوتو١٨٨٩- ١٩٦٣- شاعر وروائي وكاتب مسرحي، وناقد فني ومصمم رقصات وممثل ومخرج، مارس كل هذه الفنون بنجاح متساو، كان كوكتو دائم البحث عن الجديد، عن المبهر والمدهش، لقد اهتم هذا الكاتب بإعادة كتابة الأعمال المسرحية العالمية، فأعاد كتابة روائع المسرح العالمي مثل (روميو وجوليت) و(انتيجون) وقدم مأساة (اوديب) في مسرحية بعنوان (الآلة الجهنمية) و(اورفيوس) محاولاً أن يلبس هذه الأعمال ثوباً يتلاءم مع متطلبات المجتمع والعصر الذي يعيش فيه. قدم في العام ١٩٣٧ مسرحية (فرسان المائدة المستديرة) وهو عمل قريب من السريالية، وفي عام ١٩٣٨ قدم أخر أعماله (الوالدان الفظيعان) وهي دراما بورجوازي. ينظر: كمال، نادية، جان كوكتو (فرنسا) تعريف بالمؤلف، مجلة الفن المعاصر، العددان السابع والثامن، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٨٢، ص ٢٤٦.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ايقاع الشخصيات اللعبي في مسرحية (الطائر الازرق) الى الايقاع الحلمي المنفلت عن سيطرة العقل الواعي والتداعي الحر في مسرحية (لون الزمن) والايقاع الرتيب المتردد لشخصية (جونز) في المسرح بطول منولوجاته الى الايقاع اللامنطقي واللاعقلاني في المسرحية المونودرامية العبثية في مسرحية (فصل بلا كلمات) الى ايقاع الشخصية التصادمية الضدية الندية في مسرحية (انتكون – جان كوكتو) تنوع ايقاع الشخصية في النص المسرحي العالمي بحسب المذاهب والمدارس الادبية التي ينتمون اليها.

ايقاع الشخصية في النص المسرحي العربي

تؤثر مجموعة عوامل في ايقاع الشخصية وحركتها ومنها البيئة والعمر والمكانة الاجتماعية الطبقية وطبيعة عملها والعصر الذي تنتمي له وتعيش فيه فإيقاع الشخصيات في فترة السبعينيات من القرن الماضي يختلف عن ايقاع الشخصية والحركة والكلام السريع في وقتنا الحاضر، ومن هذه الحقبة السبعينية المختلفة اجواءً واحداث متلاحقة سياسية واجتماعية وقع اختيار الباحثان على الأنموذج الأول الكلاسيكي لإيقاع الشخصيات في نص مسرحية (ادابا) الشعرية لمؤلفها الشاعر (معد الجبوري) بتنوع ايقاع شخصياتها، وملخص قصتها بان البطل (ادابا) وهو الثوري السياسي الناقم على الوضع السائد وناصر الفقراء وممثلهم و بطلهم الذي يصطاد لهم من خليج البصرة ويطعمهم والرافض لثلاثي القهر والسلطة (الالهة – الكهنة – الجلادين) ، الا ان تلك الافعال النبيلة والرأي المعارض لم ترق للسلطة الارضية على الارض ولا للسلطة الغيبية الماورائية (انو- انليل- انكي) وبعد ان يكسر (ادابا) جناح (انليل) اله الرياح الذي اعترضه في البحر وبإيقاعه المجابه المختلف عن باقي شخصيات بني جلدته ليكون اول بشر يتحدى السلطة الظالمة.

" ادابا: والان
فليغضب انو
وليتحد الالهة الانسان
ولينشد في كل مكان
ادابا كسر اجنحة الريح".[٤٥]

تلك الصورة الشعرية للحركة المشهدية القوية (لادابا) قابلها ايقاع متكلف و مترهل من قبل الاله (انو) كبير مجمع الالهة السومرية على الرغم من كونه مصدر للقوة وللبطش والمعروف بكراهيته للبشر وبقساوة قلبه وخلوه من الرحمة ودهائه الا ان المكانة الاجتماعية الفوقية التي يتمتع بها جعلت من ايقاعه حذراً متكلفاً مع (ادابا) كي لا يتحول الى بطل قومي ورمز انساني والذي فضل ان يكون بشرا عاديا ولا يكون الهاً على الرغم من اغراء (انو) له بالزواج من (عشتار).

" انو: لك ما تختار
و ابق هنا في العلياء
كسر اجنحة الريح
وهدم جدران الاسوار

٤٥- الجبوري، معد، آدابا، مسرحية شعرية، (الموصل: دار ابن الاثير للطباعة والنشر، ١٩٧٢) ص ٥٠

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لك ما تختار

اعشق زوجة اي اله

وتزوج ان شئت

عشيقة انو.. عشتار"[٤٦].

نص مسرحية ادبا المستمد من اسطورة عراقية عصرن كاتبها الشخصيات السومرية واسقطها على الواقع العربي المعيش لا سيما بعد نكسة العرب عام ١٩٦٧م والاصوات التي نادت بضرورة اجتثاث الانظمة العربية الرجعية وانتقاد القوانين التي تحد من حرية التعبير للمواطن العربي بصورة ثورية تحريضية سياسية على منوال اسلوب الكاتب السوري (سعد الله ونوس) و (الفريد فرج) و(ممدوح عدوان) التسيسي للنص المدون. أما الأنموذج الثاني (لا تقتلوا يوسف) نص مسرحي شعري لمؤلفه (مصطفى عبد الغني•) الذي وقع عليه الأختيار فطبيعة الاحداث السياسية المتلاحقة والصراع العربي الصهيوني واحداث عام ١٩٨٢ وغزو اسرائيل للبنان استدعى ايقاعاً متلاحق سريع لبطلي المسرحية الشعرية (يوسف) الشاب القوي البنيان والمتوقد الذكاء وزميلته (هند) التي تعرف عليها واحبها في الجامعة التي يدرسان بها سويةً في (روما) الا ان الواقع المعيش يفرض عليهما وضعاً مختلفاً خارج قصة الحب التي ارتبطا فيها، (يوسف) يدخل في مناظرة سياسية إعلامية مع احد الصهاينة في الجامعة، وبعد انتهائها يتعرض لتهديد مباشر برسالة أتته من مجهول، إلا انه لا يستكين و يستمر مع زملائه العرب وعددهم (عشرة) في تعريف المجتمع الغربي بعدالة القضية الفلسطينية، وفي النهاية يقرر يوسف الاسراع في ترك مقاعد الدراسة في كلية الطب و الالتحاق بالمجموعات الفدائية التي بقيت تقاتل في لبنان لوحدها، وضع جديد وبيئة تحتم على يوسف ايقاع مغاير في الحياة يختلف عن الحياة الجامعية التي كان يعيشها الا وهو ايقاع الحرب والمأساة الفلسطينية والهجرة الى المجهول، إذ سعى يوسف أن يكون زعيماً ضمن مجموعة صغيرة من زملائه قوامها عشرة أشخاص تتحد معه فكراً وموقفاً و تهدف إلى التغيير في ايقاع الزمن المتسارع الاحداث في رمزية قصدها المؤلف لتناص مع قصة النبي (يوسف) عليه السلام.

"يوسف: لا ادري إن كان الحق الأعزل يوما

قد فاز على القوة

قول مأثور أو حكمة شيخ

٤٦- المصدر نفسه، ص ٧٢.

• مصطفى عبد الغني: كاتب مسرحي وغنائي و شاعر فلسطيني، كتب الشعر والغناء لسنوات طوال قبل أن يقدم على كتابة نص مسرحي ويقول إن هذه هي محاولته الأولى في المسرح وهي ثلاث مسرحيات ذات الفصل الواحد وقد جاءت ضمن سلسلة الإبداع العربي والمسرحيات هي (لا تقتلوا يوسف) (الحصار) (قمر الزمان) وهذه النصوص اعتمد كاتبها على قصص من التراث العربي. ينظر: عبد الغني، مصطفى: الحصار: ٣ مسرحيات شعرية من فصل واحد، سلسلة الإبداع العربي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يجلس في ظل الماضي يتأمل
أويهذي حتى وان كان القول صحيحاً
صحيحاً.. ليكن
أوكان.. في زمن ولى من أزمان
يا سادة .. القوة
فوق الكلمة في هذا العصر
أصبح دوران الكرة الأرضية يعني
ألان القوة فوق الحق"[٤٧].

والأنموذج الثالث والاخير من المسرح العربي هو ايضاً مسرحية شعرية (المتنبي فوق حد السيف)• الا ان ايقاعها بدلالة المكان (الصحراء) يختلف عن دلالة المكان في المسرحية الاولى (روما- لبنان) والنموذج الثالث هو للكاتب والشاعر (محمد عبد العزيز شنب) وبطلها (المتنبي) تلك الشخصية التاريخية الشهيرة ؛ يتوه في الصحراء وينقذه راعٍ ينصحه بعدم الذهاب الى المملكة الرائية للعين المجردة، لكن هذه النصيحة تثير فضول المتنبي ويدخل الى تلك المملكة التي سرعان ما تشغف به ملكتها حباً مقابل شعره وكلماته العذبة، واخيراً وبعد ان يتزوجا يصدم المتنبي بالقرارات الجائرة التي كانت تفرض على النساء بقص ضفائرهن التي تعود بأموال الى خزينة الدولة ويأمر بإلغائها فوراً إلا إن الأميرة تصطف إلى جانب طبقتها الاجتماعية السلطوية، وتطرد الأمير المتنبي من مملكتها وتقتله في النهاية بعد ان يقود ثورة ضد القوانين الرجعية. ايقاع شخصية المتنبي اختلفت بصورة كبيرة بين قسمين الاول في قصر الاميرة وهو ايقاع متكلف فرضه المكان الطبقي العالي وفي القسم الثاني كان سمة الايقاع السريع الثوري في الشوارع بعدما قاد المتنبي الثورة للكادحين والنساء المغلوبات على امرهن ضد حكم الملكة الجائر.

" المتنبي: (في إعياء) دع هذا الدم يجري في الأرض فيغدو سنبلةً خضراء.
تغدو في كف الطفل الذابل خبزاً.
الراعي: (في هلع) قتلوك..؟؟
المتنبي: بل قتلوا أنفسهم..
الراعي: خونة..آه لو أعرفهم...
المتنبي: أنا.. أعرفهم..
الراعي: من هم أذن ؟
المتنبي: (بضعف شديد) هم شوك الأيام.. وصخور الماضي المؤلم.. هم

٤٧- المصدر نفسه ، ص ٣٠.

• المتنبي فوق حد السيف: هذا النص المسرحي فاز بالجائزة الأولى للتأليف المسرحي من قبل المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٤. ينظر: شنب، محمد عبد العزيز، المتنبي فوق حد السيف: مسرحية شعرية، سلسلة الإبداع العربي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حفنة أحجاريرميها القلب اليائس من أنسام المستقبل.. هم..

الراعي: (يبكي وهو يضم المتنبي). مات الشاعر.. الشاعرمات.. الشاعرمات".[٤٨]

نلاحظ تأثير البيئة السياسية والاجتماعية في رسم ايقاع الشخصية للنماذج العربية التي تم اختيارها ، ففي شخصية (ادابا) الثورية كانت انعكاس على الاوضاع السائدة في البلاد العربية بعد النكسة لا سيما ما يتعلق بتكبر الحكام وغطرستهم وبأسلوب معصرن، وانطبق الحال على ايقاع الشخصية البطولية في نص مسرحية (لا تقتلوا يوسف) التي بُنيت احداثها على تداعيات الغزو الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢م بين ايقاع شخصية عاشقة رومانسي وبين ايقاع شخصية فدائية في ساحات الحرب، وكما هو الايقاع المتنوع لشخصية (المتنبي) الارستقراطي في قصر الاميرة وبين ايقاعه الثوري الانقلابية وقيادته للجماهير المنتفضة على قوانين زوجته الجائرة بحق ابناء شعبها.

ما اسفرعنه الاطارالنظري من مؤشرات

١-يختلف ايقاع الشخصية الادبية المسرحية المرسومة على الورق بحسب البيئة المحيطة بها.

٢-تتسم الشخصية المسرحية بإيقاع مختلف بطيء او سريع بحسب المذهب الادبي الذي تخضع فيه لمحدداته.

٣-تتركز أغلب المفاهيم الفلسفية لا يقاع الشخصية حول الحركة سواء كانت مسموعة او مرئية.

يتباين ايقاع الحركة للشخصية الانسانية والحيوانية في حالات استثنائية كالحروب والكوارث الطبيعية والاوبئة.

٤-يدخل ايقاع الشخصية في شتى مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية وتتنوع اشكاله اداءً من شخص الى اخر بحسب ثقافته.

٥-يرتبط ايقاع الشخصية بصفات ايجابية مثل الحيوية والمرح والشجاعة واخرى سلبية كالعدوانية والتسرع وعدم تقبل الاخر.

٦-يدخل الايقاع الغير منضبط ضمن الحالات المرضية التي يستدعي علاجها نفسياً لما تسببه لصاحبها من الكآبة والقلق والمزاج السيئ.

٧-يمتاز ايقاع الشخصية الفوقية الرمزية في النص المسرحي الشعري العالمي والعربي بالتكلف والترهل مقابل الايقاع الدينامي للشخصيات البطولية الثائرة.

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحثان على دراسة أكاديمية تناولت ايقاع الشخصية في مسرحيات (سالم الخباز) الشعرية بعد البحث والتحري في كليات الفنون الجميلة والآداب والتربية في جامعات بغداد- الموصل البصرة- بابل سوى رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية التربية في جامعة الموصل- قسم اللغة العربية من قبل طالبة الماجستير (زينة عبد حيدر) ٢٠٠٧ عن رسالتها الموسومة (شعر سالم الخباز – دراسة فنية) والتي لم تتناول

٤٨- المصدر نفسه ، ص ١٠٩- ١١٠.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

منجزه ومخطوطاته المسرحية، ولم تقترب من هدف وعنوان هذه الدراسة، ولم يتسنَ ايضا للباحثين العثور على دراسة سابقة في مواقع الانترنت.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث وعينة البحث: بقصدية أختار الباحثان دراسة ايقاع الشخصية في نص مسرحية (ابن العلي) لتوافقها مع عنوان وهدف البحث.

ثانياً: أداة البحث: أتخذا من مؤشرات الإطار النظري والمخطوطة التي عثرا عليها للشاعر المسرحي الراحل (سالم الخباز) أداةً للبحث.

ثالثاً: منهجية البحث: أتبعا أسلوب المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة ودراسة بنية ايقاع الشخصيات الشعرية في عينة البحث.

رابعاً: تحليل نص مسرحية ابن العلي

قصة المسرحية

ثلاثة اشباح يأمرون الشاب (نمتار) باستباحة مملكة (يوتوبيا) التي تنعم بالسلم والامان بعد أن أوهموه خداعاً وزرعوا في ذهنه ودواخله روح الحقد والثأر والانتقام من ملكها الذي طرد امه الزوجة الجارية في ما مضى من الايام، يساعده في تلك المهمة (خسرويه) الوزير الخائن عين الاشباح و وسيلتهم الذي يمهد الطريق (لنمتار) للتسلل الى القصر خفيةً مع جيشه وقتل ابيه الملك العجوز الذي كان يعتقد انه عاقر! لا ينجب اولادا حتى يكتشف في اللحظة الاخيرة من حياته بأن من قتله وأغتصب كرسي عرشه هو ابنه الذي من صلبه (نمتار) وهذا بدوره يكتشف بأن (خسرويه) وقبلهم الاشباح خدعوه فينقلب على اسياده ويزداد شراً وتمرداً وايغالاً في الانتقام فيبدأ حكمه بقتل (خسرويه) فيغضب الاشباح من صنيعتهم (نمتار) الذي خرج عن ما هو مخطط له، فيعدون خطة جديدة لقتله وتنصيب (عازر) الدنيء بدلاً عنه ليطيح بنمتار ويستكمل خطة الدمار والخراب، وفي ظل هذه الدسائس والمؤامرات يظهر (شعيا) الذي يتكهن بأن (نمتار) لن يدوم حكمه طويلاً وسيقتل على يد شاب شجاع همام مغوار، فيجن جنون (نمتار) ويصدر أمراً باعتقال كل شباب (يوتوبيا) وزجهم اسرى في السجون فيلقى القبض على البعض ويهرب البعض الاخر من بطشه ، لا بل يأمر ايضاً بقتل كل طفل وليد في يوتوبيا، وامام هذا المصاب الجلل والاحداث الجسام يثور جيل من الشباب يقودهم (سيف البابلي) لكن سرعان ما يستطيع (نمتار) من وأد ثورته في مهدها ويزج بسيف ورفاقه اسرى وراء الدهاليز والاسوار، ليظهر قائد الثوار والاحرار الشجاع المغوار (ابن العلي) في مملكة (طيبة) المجاورة لمملكة (يوتوبيا) ويعلن الثورة الكبرى على (نمتار) ومن معه من الاشرار، فيشعر بالخطر (نمتار) ويأمر قائد جنده باحتلال (طيبة) وأسر من فيها وفعلاً يتم ذلك ويأسر ملكها مع ابنته الاميرة وعند تدخل (ابن العلي) صوت الاخيار والاحرار لإنقاذها يخيره قائد جيش (نمتار) بالاستسلام او قتل الاميرة بعد أن وضع السيف على نحرها وفعلاً يأسر (ابن العلي) مع الملك والاميرة التي يقرر قائد الجيش تقديمها هديةً مسبية الى (نمتار) وفي طريق العودة من طيبة الى يوتوبيا تحدث نقطة التحول عندما يتمكن قائد الثوار ورمزهم (ابن العلي) من كسر قيود اسر الغزاة الاشرار واعداد خطة محكمة مع ثلة من رفاقه اللذين تمكن قسم منهم من الفرار معه

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لإنقاذ المملكتين من براثن (نمتار) يساعدهم في ذلك (تامك) صديق الثوار بعد ان كشفوا خطة (عازر) في قتل سيده (نمتار) طمعا بكرسي السلطة، ليجبروه بداية على التعاون في اطلاق سراح جميع اسرى الاحرار من الثوار ومن ثم استدراج قادة (نمتار) السكارى في حانة (عازر) والاجهاز عليهم لتكتمل الخطة بالكشف عن الجاسوس (ابله) الاشباح الذي كان ينقل الاخبار لهم أولاً بأول ومن ثم الانقضاض على ما تبقى من الحرس في القصر وقتلهم مع (نمتار) و (عازر) و (الحرسي) رئيس الشرطة وليعود الأمان والسلام لمملكتي (يوتوبيا) و (طيبة) ويظفر (ابن العلي) بالأميرة الجميلة وتصل هذه الاخبار الى اشباح الشر الثلاثة اللذين يفرون الى مكان مجهول.

تحليل العينة

عمد الباحثان الى التركيز على بنية ايقاع الشخصيات في هذه المسرحية بين شخصيات رئيسة نامية وشخصيات ثانوية والشخصيات الصامتة (الكومبارس) اضافة الى دراسة بنية ايقاع الشخصيات الرمزية والاسطورية والميتافيزيقية التي وردت في متن نص المسرحية المخطوطة التي لم ترى النور طباعةً و التي فاق عدد شخصياتها الثلاثين شخصية وقد جاءت الشخوص في هذه المسرحية متعددة ومتنوعة في انماطها وأوصافها ، إذ تلونت في حركتها وأبعادها وارتسام أحداثها وتنوعت بإيقاعها وما تحمله من تقنيات فنية وقيمة لغوية وشعرية دون اغفال للوحدات الارسطية الثلاث الزمكان والحدث.

ايقاع الشخصيات الرئيسة النامية

وتسمى ايضا بالشخصية البطلة وهي الشخصية التي تتطور تدريجيا بصراعها مع الأحداث والمجتمع ومن امثلتها (الثوري- القائد – الملكة – الأميرة) وتمتاز هذه الشخوص بالتفرد عن الاخرين إذ تنال نصيباً من العناية من قبل الشاعر في وصفها، وتمتاز ايضا (بفاعلية) الايقاع والحركة المتنوعة داخل بنية النص الحكائي، وهي العنصر المحوري والرئيس في العمل المسرحي والروائي التي تدور حولها أحداث القصة وحرص الشاعر على تسليط الضوء على مكامن أسرارها وأعماق أغوارها واظهارها في كل موقف بمظهر جديد يكشف عن جانب منها.[٤٩] ومن امثلة الشخصية الرئيسة النامية :

ابن العلي

شخصية بطولية في المسرحية لكنها من حيث الحضور تعد الثانية بعد الشخصية الضدية الشريرة (نمتار) واختار الشاعر ان تكون تسمية المسرحية باسم هذه الشخصية الرئيسة المنقذ لمدينة يوتوبيا وللأميرة الأسيرة وهو ثائر من الثوار الاحرار وصانع العدل الاكبر لا يرضى بالظلم ولا يخضع للجبروت فهو شاب قوي مُخلِص مُتفانٍ في حبه لبلاده. اختلف ايقاعه الادائي المرسوم على الورق بين متطلبات كونه احد الشخصيات المرموقة التي اختلف تعاملها مع شخصيات ذات مكانة اجتماعية عالية كالملك والاميرة وبين ايقاع حركي متسارع فرضته شخصيته كقائد للثوار، يتم أسره بمحض أرادته تضحيةً وايثاراً لإنقاذ حياة الاميرة ومن ثم يعود مرة اخرى الى ايقاع أكثر حيويةً وواقعيةً بعد أن يتمكن من فك أغلال قيوده ويهرب من بطش (نمتار) وجلاوزته ، ليتنوع ايقاع (ابن العلي) بين التحدي والأسر والهرب والاختفاء والتروي والحكمة بكشفه

٤٩- ينظر : هلال، محمدغنيمي ، النقد الادبي الحديث (بيروت: دار الثقافة ودار العودة ، ١٩٧٣) ص ٥٧٠

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لشخصية (الأبله) جاسوس الاشباح فضلاً عن مكانته الاجتماعية المرموقة ، وليخطط لما هو قادم من أحداث وانتهاء بساعة الصفر والشروع بخطة التخلص من قهر السلطة الباطشة لنمتار التي قضى فيها (ابن العلي) على مساعدي الغي والفساد (لنمتار) الشرير (عازر والحرسي).

" ابن العلي: خذوا المجرمين الى المشنقة ...

لا تتركوا احدا من الدخلاء في يوتوبياء

فهم الفساد بأرضنا وهم البلاء

وبغسل ذرات الثرى من رجسهم نجد الدواء"[50]

إذ وجد الباحثان ان (ابن العلي) هو اكثر الشخصيات تنوعا في ايقاعها واختلفت صورها بحسب المواقف والتحديات الجسام التي واجهتها وبحسب البيئة المحيطة بها.

نمتار

شخصية رئيسة (محورية) تتميز بتطورها طوال احداث المسرحية (الارسطية) بداية – وسط – نهاية، وتمتاز بفاعلية ايقاعها الحركي واتخاذها اشكالاً مختلفة داخل بنية متن النص الحكائي، واسند لها كاتب المسرحية (الخباز) صدارة الاحداث الهامة، هذه الشخصية النامية كان لها الدور المؤثر في دفع سير احداث المسرحية بإيقاعها الحركي والحواري نحو النهاية، عبر تفاعلها مع الاحداث كونها أكثر شخصية من حيث الظهور، والتي أطلق عليها الشبح الاول(الملقب : كنز الحكمة؛ أحد الاشباح الثلاثة الذين يكشف الحوار عن هويتهم في كونهم آلهة المعبد) في متن النص تسمية (**هاروت**) وهذه دلالة عن تأثيرها السيء في دائرة لاقاتها مع الاخرين ، فنمتار شاب قوي طاغية يقوم بالبطش في مدينة يوتيوبيا (وللتسمية ايضا دلالة رمزية عن المدينة الفاضلة التي ذكرها افلاطون) وبالإمكان تبين التفاعل في المسرحية عبر النظر في صور ايقاع هذه الشخصية المحورية التي امتازت بتطور وفاعلية ايقاعها.

" نمتار: ما من أحد في العالم يمكنه أن يقرب من أنعام عبيدي

من سيهدم ملكي ومجدي؟!

شعيا: ات يأتي فاذا جاء تكون هباء

نمتار: ان هذا هراء

شعيا: أسأل كبير الكهنة

نمتار: علقوه بباب المدينة (يحيط به الحرس ويقودونه للموت)"[٥١]

ويرى الباحثان ان من اوصل (نمتار) الى هذا الايقاع المضطرب والمتسارع وسلوكه السادي في القتل والتشريد والاغتصاب هم بطانة السوء من الشخصيات السلبية التي تحيط بنمتار يتقدمهم (عازر) كبير كهنة المعبد الذي بنى له تمثالاً داخل المعبد المفترض ان يكون مكاناً طاهراً خاصاً بالعبادة وبرر له جرائمه وغيه وأوهمه بالألوهية كغيره من الالهة القديمة !!.

---

٥٠ - الخباز، سالم، مخطوطة مسرحية ابن العلي، ١٩٩٠، ص ١١٣.

٥١ - المصدر نفسه، ص ٥١.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عازر

من الشخصيات الرئيسة النامية في المتن الحكائي لنص المسرحية خسيس وسفيه واثم، له حضور ممتد ودور فعال في الاحداث التي قام بها منذ مفتتح المسرحية الى نهاياتها بإيقاع متلون متعدد فرضته طبيعة الامكنة التي كان يتنقل بها (عند الاشباح- المعبد- الخمارة- القصر) أثر عازر على (نمتار) وجعله وسيلة لبسط فساده وفساد الكهنة الذين اتخذوا من مظاهر العبادة غطاء لهم في تحقيق مآربهم، وقد جعل (عازر) المرابي! المعبد وكراً للرذائل يساوم فيه العذارى (كالعروب) وابنة الشيخ المسكين المدين له بالنقود.

" عازر: أتدري بأن المليك المؤله ..... بطهر العذارى موله.

الشيخ: من اين لي ان ادري

عازر: حسن..... اتي بها في هذه الليلة.

الشيخ: هنا ؟

عازر: لا..... لاتكن ابله . عند خمارة الامراء أتعرفها؟

الشيخ: اعرفها

عازر: لعل اميراً سيطرفها .. فتغرف منه ويطرفها."(٥٢)

الاميرة

شخصية بارزة وبطولية وان لم تأخذ المساحة الحركية والحوارية التي اخذتها الشخصيات الرئيسة الاخرى (ابن العلي- نمتار- عازر) وقد عكسَ ايقاعها الرافض والصلب والحاد تمردها السياسي والاقتصادي والثوري بعدم دفع الجزية والضرائب واختلاف رؤيتها حيال الامور المصيرية مع ابيها (الملك العجوز) تنافسَ على عشقها طرفي (الصراع) في متن المسرحية (ابن العلي/ نمتار) الأول بحبه العذري والثاني بجبروته وتسلطه وشهوته الجنسية في امتلاك فتاة جميلة فقام بأغرائها وترهيبها بكافة الوسائل التي يمتلكها الا انها بذكائها واصرارها ضربت مثالاً للموقف البطولي للفتاة الطاهرة الشجاعة، ليوظفها الشاعر (الخباز) كشخصية اخرى نامية محركة لإيقاع احداث المسرحية لاسيما بعد وقوعها اسيرة لدى (نمتار).

"نمتار: اني اعرف ما تخفين

الاميرة: ماذا اخفي ؟ لا شيء سوى أن تترك قومي

نمتار: من اجل عبير الورد بخديك سأعفو عنهم

الاميرة: خداي بحور مغرقة من يقرب منها لا ينجو

نمتار: اني احسن فن الغوص وفن الطعن.

الاميرة: ذلك في سوح الحرب

نمتار: ان الحياة معارك كبرى. و افتكها تدور بعيدة عن ساحة الحرب.(...)

الاميرة: ما أختلف الليل والنهار دارت نحو السماء في الفلك

٥٢ - المصدر نفسه، ص ٣٢.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الا لنقل السلطان من ملك قد غاب تحت الثرى الى ملك" [٥٣]

ويرى الباحثان ان الايقاع المحدود الحركي الذي اتسمت به شخصية الاميرة بعد وقوعها بالأسر بعد حرب خاطفة غير متكافئة في ميزان القوى مع جيش نمتار قابله ايقاع نفسي باطني نابض بالحيوية ورافض للجور واضطهاد الانسان فشكل كل من الايقاع الحركي الساكن الى حد ما والايقاع النفسي ايقاعاً محورياً تفردت به (الأميرة) عن باقِ الشخصيات.

ايقاع الشخصيات الثانوية

وهي الشخصية الثانية من حيث الاهمية بعد الشخصية الرئيسة الا ان دورها في السرد الحواري يكون أقل من الشخصيات البطولية الرئيسة وتساهم جزئياً في تطوير مجرى احداث المسرحية نحو النهاية و تتسم هكذا شخصيات بالثبات على مدى احداث المسرحية و تتبنى فكر واحد أو صفة لا تتغير منذ مفتتح المسرحية الى نهايتها ولا تحمل فكراً او فلسفةً او مكانة اجتماعية كالتي تحملها الشخصيات البطولية الرئيسة، وفي الغالب الاعم تحمل طابعاً سلوكياً واحداً[٥٤] . ومن امثلة الشخصية الثانوية الثابتة في نص مسرحية (ابن العلي):

مرجانة

استملكها دناءةً (عازر) بعد ان قايض اباها الشيخ الذي لم يستطيع تسديد دينه للمرابي، عملت لصالح الثوار، والتزمت بإيقاع ووظيفة وساهمت في تطوير ودفع الحدث والحبكة الأرسطية الى الامام ونحو الذروة والحل، وعلى الرغم من ظهورها المقنن الا انه كان فعالاً بنقلها الاخبار من معسكر الشر داخل القصر الى معسكر الخير المتمثل بأحرار الثوار بقيادة (أبن العلي)، وكانت مكملة بإيقاعها في تفعيل نشاط الشخصيات الرئيسة سيما (الاميرة) فمرجانة هي الأمل المنشود وحلقة الوصل بين عالمي السجن والحرية.

" الاميرة: (هامسة) بهلول زف لنا البشرى

مرجانة: فجراً تتكسر أغلال الاسرى" [٥٥]

ومن الشخصيات الثانوية (**ملك طيبة**) شيخ طيب مسالم وجد فيه الباحثان ايقاعاً متكلفاً بسب تقدم العمر به وخوفه من الموت المحتوم وقلقه على مصير ابنته (الاميرة) الرافضة لدفع الجزية ليأتي به المطاف اخيراً كأسير لدى جند نمتار. (**بطرس**) مثال اخر للشخصيات الثانوية التي وردت في متن المسرحية الشعرية وهو العامل في الحانة التي يمتلكها (عازر) ولم يكن بإيقاعه البطيء الا اداة ساذجة طيعة بيد كبير سدنة المعبد، هذا الايقاع الروتيني فرضته عليه البيئة المحيطة والتي يعمل فيها (بطرس) بين الحانة ونساء الرذيلة، لينال في النهاية اجله المحتوم على يد (تامك) احد الثوار. (**الابله**) شخصية ثانوية تميزت بإيقاع متباين فهو الخانع الذليل امام اسياده الاشباح وعينهم التي يتلصصون بها على الثوار مدعياً وقوفه الى جانبهم حتى يكتشفه

---

٥٣ - المصدر نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.

٦٨- ينظر: يقطين ،سعيد، قال الراوي :البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،١٩٩٧) ص ٩٤.

٥٥ - الخباز، سالم، مخطوطة المسرحية، ص ٩٥.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(ابن العلي) بذكائه وفراسته ويكشف صورته الحقيقية امام الجميع. (**كهرمانة**) جارية مخلصة في قصر ملك (يوتوبيا) وهي الوحيدة التي تعرف السر الخطير وهي ان (نمتار) هو ابن الملك الا ان (عازر) تامر على الملك وام نمتار (الجارية) وأوهمه ان هذا الطفل الوليد ليس من صلبه، ولتكشف بإيقاع حواراتها عن تلك المؤامرة التي حدثت قبل عشرون عاما ليضطر (عازر) أن يطعنها بخنجر حتى لا يفتضح أمره. (**بهلول**) شخصية ثانوية تناصت في المسمى والفعل مع شخصية بهلول التاريخية الحكيمة في الرأي مع دينامية ايقاعها الحركي والتي مكنتها بسهولة الانتقال بين طرفي الصراع واتسمت بحيوتها وجرأتها، اما (**الحرسي**) وهو من الشخصيات الثانوية التي رسم لها الشاعر(الخباز) ايقاعاً لا يتسم بالاستقرار وغير منضبط يقلقه دائماً سماع أخبار معسكر (ابن العلي) وصحبه الثوار وهو لا يقل خسةً ودناءةً عن سيده (عازر) عندما يساوم (العروب) على عفتها وشرفها مقابل أن يطلق سراح زوجها (سيف البابلي) (**رفقة**) عين اخرى للأشباح وهي من ضمن حاشية القصر وحتى تضمن البقاء كانت تقوم بتهيئة العذارى والنساء لنمتار وظلت الى نهاية احداث المسرحية في القصر قبل أن يحرره (ابن العلي) لتعلن بإيقاعها الانهزامي فشل مؤامرة الاشباح.

" رفقة: الويل لنا الويل لنا

الثاني: ماذا جرى؟

رفقة: ضاعت امال الاباء وتساقط كل الابناء

يوتوبيا ضاعت من ايدينا وانهارت كل امانينا"[٥٦]

ايقاع شخصيات الكومبارس

وتنوعت بين شخصيات صائتة (كالشاعر) و شخصيات صامتة (كالجند والخدم)، وهذه شخصيات تميزت بمكننة ايقاعها ، فهي شخصيات التزمت بمراقبة الأحداث غير مبالية بالمشاركة أو الإسهام الفعال ، ولا تمتلك القدرة لإبداء الرأي للوضع الذي تعيشه ، كما أن ظهورها يكون خاطفاً أو متقصداً بحسب الموقف الذي تدور فيه حركتها ، ونجد أن الكاتب لم يطلق لها اسماء وإنما جعلها مُنكرة لكونها شخصيات لم تشارك في تصعيد العقدة التي ترنو إليها باقِ الشخصيات النامية.

ايقاع لشخصيات الرمزية

الشخصيات الرمزية تعبير عن حقيقة بما توحي به ، فلها ظاهر وباطن ، معنى جلي ومعنى خفي، فالتعبير الرمزي وسيلة الشاعر للوصول الى المسكوت عنه وما يريد أن يوصله للمتلقي دون تدخل مقص الرقيب ويعمد كتاب النص المسرحي الرمزي الى ادراج مستويات متعددة للتأويل، يكون ظاهرها احداث واشخاص من الواقع المعيش لكنهم يحيلون القارئ بقصدية رمزية الى معنى دلالي مبهم، ويطلق الرمز للنفس العنان حتى تنطوي على ذاتها لسبر غورها البعيد فيحررها بعض الشيء من العامل المنطقي المتجمد الى قوة أخرى لا تدرك

٥٦ - المصدر نفسه، ص ١١٤.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

قراءة اللاوعي الا بها الا وهي الحدس.(٥٧) وهناك دلالة واسعة رمزية اطلقت على بعض الشخصيات في هذا النص ولدلالة التسمية معنى في المسمى مثلاً:

العاقر: امرأة ساقطة تغضب آلهة الخصب على رحمها ؛ فتجعله عقيماً ، لكنها لا تمنع الرجال من وصلها ، تعطي النذور للمعبد ، تصف نفسها "من فضحت امرها اصبحت عاهرة ومن سترت عهرها بقيت طاهرة" (٥٨)

البغي : امرأة غريبة عن اهل يوتوبيا من أهل عيلام تأتي لخدمة المعبد لكن عازر يبرر افعالها. (٥٩)

العروب : زوج سيف البابلي؛ شخصية مخلصة وقوية يفصح اسمها من مدى طهرها ، إذ يراودها (الحرسي عن نفسها فيسجن زوجها، ويأتي ردها بالرفض المستمر وتتخذ لنفسها(ايقاع) حازم نتيجة لظرف قاهر استثنائي سعت فيه لتخليص زوجها ولتقف مع الثوار بتأجيج روح الحماس وايصال الاحداث من المدينة لهم اولاً بأول.

الشيخ : شيخ مسن ايقاعه رتيب يقع ضحية الوضع الاجتماعي ومساومة (عازر) له في سلبه ماله وابنته. إن دلالة التسمية التي أطلقها الشاعر على هذه الشخصيات هي التي كشفت عن الدلالة الرمزية للمسرحية ، (فالعاقر) هي دلالة انقطاع الطمث وعدم القدرة على الانجاب لكننا نجد دلالة ايحائية في العقر التي هي عدم مقدرة على الانجاب والعطاء لكنها لا تمنع نفسها من وصل الرجال جميعاً وتهب النذور للإلهة وتصف نفسها بالعهر.اما التعبير الرمزي الآخر الذي أطلقه الكاتب على الشخصيات كان له دلالة ايحائية كبيرة (فالبغي) هو تعبير عن المرأة التي تضاجع الرجال جميعهم والتي تواجه الاخرين فمدلول القوة التي تتصف به هذه المرأة عندما تحتكر القوة رجولياً / ذكورياً عند منحها قيمة تشخيصية تتسم بالقوة لكن في باطنها يكون العكس، وهناك دلالة أخرى في شخصية العروب المرأة المتحببة الى زوجها التي اتسمت عبر حوار الشخصية المستمر طيلة المسرحية بالتسمية فنراها ترفض العروض التي تقدم لها بإخراج زوجها من السجن مقابل تقديم نفسها للفاسدين، في حين حملت تسمية الشيخ دلالة رمزية عن الشخص المسن الفاقد القدرة على التغيير عبر قبوله بدفع ابنته وماله الى عازر صاحب الحانة ، وهنا يؤشر الباحثان الايقاع البطيء لشخصية الشيخ الكلاسيكية والتي اظهرت الضعف الذي يتوافق مع التسمية.

ايقاع الشخصيات الاسطورية

تعرف الأسطورة بأنها "مجموعة من الحكايات الظريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الانسانية الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات ، التي يختلط فيها الخيال بالواقع ،ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من انسان وحيوان ونبات بعالم فوق الطبيعة ، من قوى غيبية اعتقد الانسان الاول بألوهيتها ، فتعددت في نظره الالهة لتعدد

٥٧ - ينظر : غطاس، أنطوان كرم ، الرمزية والأدب العربي الحديث، (بيروت: دار الكشاف للنشر والطباعة، ١٩٤٩) ص ١٢.

٥٨ - الخباز، سالم، مخطوطة المسرحية، ص ٣٢- ٣٣.

٥٩ - المصدر نفسه، ص ٣٤.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مظاهرها المختلفة"[٦٠] وتوظيف الاسطورة عبر الشخصيات في العمل المسرحي ما هو الا ابداع عن طريق الجنوح للخيال الذي لا تحده حدود ليجسد الشعور والفكرة وليصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة، وقد أحال العالم النفساني يونغ تعلق الانسان بالشخصيات الاسطورية والاساطير الى الذاكرة الجمعية والتي تظهر في الاحلام وتعبر عن اسلافه الاقدمين، ومن الشخصيات الاسطورية التي تتمتع بإيحائيات ودلالات شخصية :

شعيا: فهو رجل متدين أوهمه عرابوه أنه نبي العصر ، يصفه الحارس بأنه رسول الحبر الأعظم وأنه كبش الفداء ، يفدي دمه للشريعة ، يتسم ايقاع حوار الشخصية بإضفاء سمة ملحمية تتسم بالقدسية، تأمره الاشباح الثلاثة بالطواف بجميع البلدان لأداء الصلاة الكهنوتية مردداً (هللويا.. هللويا) هذا زمن المشيا يقوم الاشباح بمباركته والصلاة معه، يبشر مدينة يوتوبيا بقروب مجيء المخلص من بينهم وانقاذهم من الطاغوت، ويمتنع من السجود لنمتار فيكون ذلك سبباً في تصعيد الحوار بينه وبين نمتار ويقيده الجند فيختفي فجأة ، وبغيابه يختفي من النص تماما بدلالة روحية على مقدرته في التجلي والاختفاء، وبذلك يكون شعيا هو اكثر لشخصيات التي استخدمت الايقاع الحركي والصوتي العالي المسموع في فرض هالته المرئية الدينية.

" شعيا : لقد حان وقت الرحيل

عازر: رحيل الى اين ترحل و انت بأعتى القيود مكبل

شعيا: سأرحل رغم اصطفاق قيودي وأكتب بالدم سفروجودي."[61]

(**هاروت**) شخصية أخرى اسطورية ذات ايقاع ملحمي وهو الكاهن أصله من عيلام يقوم بفك رمز النبوءة ويخبر نمتار بأن شعيا نبي(**آتٍ فإذا ما جاء تكون هباء**)[٦٢] خاطب واستحقر نمتار ووصفه بأنه أدنى مرتبة من الحيوان، تصاعد ايقاع الحوار بين الاثنين فعمد نمتار قتل الكاهن.

" نمتار: في القوة يكمن سيف الشرع وكل قوي مشرع

اريت ضعيفا شرع القوة (يغمد سيفه في صدر الكاهن)

الكاهن: لا خلاص بلا الم فالمحاريث ان شقت الارض أو مزقت صدرها جعلتها جنة الحلم" [63]

يقاع الشخصيات الماورائية

ثلاث أشباح يظهرون في الفصل الأول يقفون وراء ستارة شفافة يكشف ايقاع حواراتهم عن انهم يقودون الاحداث ويفرضون نظام يسير عليه كُهان معبد يوتوبيا وهم من يسيرون أهل المدينة على وفق ما يريدون ، يُدعى الأول (كنز الحكمة) وهو من يكون المحرك الاول الذي يتبرك به الآخران اللذان يطلق عليهما (نبراس الدُجى) والثالث (كبير الحُكماء) وعلى الرغم من رمزية اسمائهم المتسامية فأنهم اتسموا بالروح العدوانية

٦٠ - داؤود ، أنس، الاسطورة في الشعر العربي الحديث، ط٣، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢) ص١٩.

٦١ - الخباز، سالم، مخطوطة المسرحية، ص ٥٢.

٦٢ - المصدر نفسه، ص ٦٠.

٦٣ - المصدر نفسه، ص ١٠٥.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والحقد وكره الاخرين وسواديتهم منذ مفتتح نص المسرحية الى نهايتها، فبنقلهم الحُكم الى نمتار وتحريضه بأخذ الثأر وجعله جسر يمرون عليه ليعبروا الى العالم، واطلاعه على السر الذي وجدوه في الكتاب القديم من نبوءاتهم، عمدوا الى تصعيد الحوار بينهم وبين نمتار للتحريض على الثأر، عاودوا الظهور في الفصل التاسع بالصياغة نفسها ذات الصبغة الطقوسية بيد أن هذا الظهور رافقه علامات الغضب والجنون بعد غضبهم من نمتار بسبب انقلابهم عليه وطغيانه فيأمر (كنز الحكمة) الكاهن بقتل نمتار وإيقاع هذا الأمر يأتي بأداء كهنوتي، وقد وجد الباحثان تضاد في الايقاع المصاحب لحركتهم فتارةً هم متنسكين متطهرين من الخارج وتارةً اخرى يسوسون الأمور الى الفساد والطغيان.

" الكاهن: سلام على السادة الحكماء

الأول: وعليك السلام فأنت ابر الانام واكثرهم خشيةً من اله السماء(...)

سمعنا بأن الفساد طغى وان العتل الزنيم بغى (...)

الكاهن: بماذا ارد وقد جف ريقي وضاع جو ابي وتاه صو ابي

الاول: جرد سيف الملكوت وحز به رقب الجبروت لتكون الخادم للرب" (٦٤)

بُنيت المسرحية بتنوع شخصياتها الرئيسة والثانوية والصامتة والرمزية والاسطورية والماورائية (الميتافيزيقية) وايقاعها على احداث اسطورية فيها تناص من اساطير عدة وقصص تاريخية كقصة طغيان فرعون وقصة اسطورة اوديب ليستطيع القارئ بواسطتها ان يسقط تلك الرموز التاريخية على الواقع المعيش وللتعبير عن وضع ردئ مأساوي يعيشه كاتب النص المسرحي الشاعر الراحل (سالم الخباز) زمن كتابة النص بما فيه من أحداث سياسية واجتماعية واقتصادية وفي حقبة حرجة من تاريخ العراق الحديث (التسعنيات) من القرن الماضي ، فأختلف ايقاع شخصيات المسرحية الاقرب رسما الى المذهب الكلاسيكي بين متكلف مترهل كشخصيات (الشيخ و شعيا والكهنة) وبين شخصيات ذات ايقاع سريع دينامي (كرفقة المندسة الخائنة وكهرمانة الجارية المخلصة والعروب الزوجة المخلصة).

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

١-فرضت البيئة الاجتماعية ايقاعاً نسقياً للشخصيات الحاكمة (ملك يوتوبيا وملك طيبة والاميرة وشعيا والكهنة والشاعر) في حين حضرت صور الايقاع المتنوع للشخصيات الاخرى (ابن العلي- نمتار- تامك- رفقة – العروب).

٢-انتمى نص مسرحية عينة البحث (ابن العلي) بلغته العالية الشعرية و صوره الشاعرية الى المذهب الكلاسيكي بفخامة وايقاع شخصياته الملوكية والبطولية المحدودة الحركة.

٣-امتازت شخصية (شعيا) برمزيتها الميثولوجية في نص مسرحية (ابن العلي) الرمزية بإيقاع حركي نسقي سمعي ومرئي وحواراتها التنبئية الفلسفية.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤-لم يقتصر ايقاع شخصية (الاميرة) الواعية المثقفة في عينة البحث على الجانب الاجتماعي بل وازاه ايقاع سياسي معارض لمنجهية (نمتار) وايقاع اقتصادي رافض لدفع الجزية.

٥-تسارع ايقاع مجموعة من الشخصيات في عينة البحث (ابن العلي- سيف البابلي- تامك- كهرمانة) بعد استيلاء (نمتار) على السلطة واغتصابه العرش عنوةً.

٦-تنوع ايقاع الشخصيات في نص مسرحية (ابن العلي) بين شخصيات امتازت بالشجاعة والتضحية من اجل الاخرين (تامك) وبين شخصيات عدوانية كارهة تهدف باستمرار الى ايذاء الاخر (الاشباح- نمتار-عازر- الحرسي).

٧-اتسمت شخصية (نمتار) بإيقاع غير منضبط عدائي قلق بعد قتله للملك وسماعه لنبوءة (شعيا) بقرب مقتله.

٨-احتوى نص مسرحية (ابن العلي) عينة البحث على صور لثلاث ايقاعات مختلفة الاولى مترهلة متكلفة تمثل في شخصيات الملوك والاخر متباين بين مشهد واخر تمثل في شخصيات الثوار والاخر بطيء الحركة نمطي وتمثل في (الشيخ).

الاستنتاجات

١ _ يلجأ أغلب كتاب النص المسرحي الشعري العربي الى الميثولوجيا والوقائع التاريخية واسقاطها على الواقع المعيش برموزه السلطوية تجنباً للملاحقة الامنية وللمسائلة وللتخلص من مقص الرقيب.

٢ _ تفرض اللغة الشعرية ايقاعاً نسقياً يحدد من حركة الشخصيات المرئية ويعطي دوراً اكبر للحركة الحوارية الصائتة.

المقترحات

دراسة بنية الزمكانية في مخطوطات سالم الخباز المسرحية – نص مسرحية المسيح انموذجا.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

The Rhythm of the persona in the poetic Theatrical Text

By : Zaid Tariq Fadhil
University Of Mosul / College Of Finearts
Email : zaidjaroo07@uomosul.edu.iq
https://orcid.org/0000-0002-1481-1416

Isra Abdul Munaaem Fadhil
University Of Mosul / College Of Finearts
Email : sarah.com1116@gmail.com
https://orcid.org.0000-0001-6299-9444

Abstract
The theatrical text book determines the rhythm of their characters drawn on paper according to a set of data they derive from the environment around them, in addition to other factors, including those related to intellectual maturity, awareness, and culture, and some of it has to do with social class. Naturally, the rhythm of the persona in the texts of the poetic theater in its high language and poetic image differs from the rhythm of the persona that simulates what is realistic in the texts of the prose theater. From this point of view, the researchers chose to study (the rhythm of the persona in the poetic theatrical text) due to the lack of studies that dealt with poetic plays compared to the studies that were concerned with prose theatre (Ibn Al-Ali) is a model in its first methodological chapter. In addition to the inclusion for linguistic, idiomatic, and procedural definitions of the concepts (rhythm and personality) as keywords. As for the second chapter, a brief historical overview of the texts of poetic theater in the Arab world, where the first topic, with its three axes, was presented with (the concept of the rhythm of personality philosophically, psychologically, and psychologically). And the second topic came to study (the rhythm of personality in the international and Arab theatrical text). As for the third chapter (the author procedures), the authors took an analytical sample from the theatrical script for (Ibn Al-Ali) for the types of characters and their references. And since the indicators, the theoretical framework, and the play's manuscript are a tool for them in analyzing the sample according to the descriptive-analytical method. In the fourth and final chapter, eight results of the research sample have been discussed in detail, where their results have been followed by three conclusions, and this study ends with references to the current work and its sources.
Keywords: rhythm – personality

خصائص شخصية البطل في عروض المسرح التربوي

أنور محمد زكي يونس
جامعة الموصل - كلية الفنون الجميلة
الايميل : anwermoh.e123@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-9428-7334

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ٢٧ / ٤ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١١ / ٥ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

يعد المسرح التربوي نشاطاً مهماً في مجال التربية والتعليم ، مما يجعله وسيلة مهمة من وسائل التعليم التي تدخل في نطاق التربية الجمالية والأجتماعية ، والذي يسهم في تنمية الطفل عقلياً واجتماعياً وعلمياً ونفسياً ، وهو مصدر مهم من مصادر المعرفة التي يقوم عليها المجتمع, ويعتمد على شخصية البطل التي لها دور كبير من خلال الخصائص التي يمتلكها، وينبغي أن يراعي طبيعة المرحل العمرية المختلفة ، لأنه يرتبط ارتباطاً جوهرياً بالبطل منذ سنوات عمره الأولى، هذه الخصائص تجعله مقنعاً وقادراً على التأثير في الطفل والتفاعل معه . وقد تكون البحث من أربعة فصول ، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن الاستفهام الآتي ماهي خصائص شخصية البطل في عروض المسرح التربوي ؟ كما تضمن هدف البحث التعرف على خصائص شخصية البطل في عروض المسرح التربوي ، فيما اقتصرت حدود البحث على العروض المسرحية المقدمة في كلية الفنون الجميلة ، وتنهى الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً . وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري الذي احتوى مبحثين، تناول الأول شخصية البطل في المسرح، ودرس الثاني شخصية البطل في المسرح التربوي، خاتماً الاطار النظري بالمؤشرات فيما تناول الفصل الثالث (إجراءات البحث) مجتمع وعينة وأداة البحث التي أعتمدها الباحث في تحليل عينة البحث ، واما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات وينتهي بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : خصائص ، البطل ، المسرح التربوي

الفصل الاول الأطار المنهجي

مشكلة البحث

أن للمسرح التربوي وظيفة تعليمية وتربوية منذ الاغريق الى يومنا هذا ، ولقد اكتسب أهمية كبيرة في المسرح لانه يقدم مادة تعليمية واخلاقية وتربوية يريد الكاتب والمخرج طرحها من خلال العرض المسرحي ، ويعد أنسب الأشكال الفنية التي تجمع بين المتعة والتعليم واثراء قدرة التلميذ على التعبير عما بداخله وتنمية التذوق الفني والحس الجمالي لديه ، ويعد فناً اجتماعياً لأنه يستهدف فئه مهمه وحساسة في المجتمع وهي فئة الأطفال والمراهقين ، لان المسرح التربوي بكافة أشكاله ينبغي أن يراعي طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها المتلقي، وأن يتناسب الخطاب واللغة والشخصيات مع المستوى العمري للأطفال ، وواعياً بالسلوكيات والعادات لدى الطفل كالتقليد والمحاكاة للشخصيات، ومنحه امكانية القدرة على التخيل والميل إلى الانفعالات المتنوعه ، لذلك لابد من أن يكون هنالك شخص حاملاً للواء هذا الهدف في العرض ، وهذا الشخص هو البطل لأنه يعتبر المتحكم بسير الأحداث ، وأن شخصية البطل هي من أهم الشخصيات التي تساعد في ايصال المعلومة وترسيخ القيم لدى المتلقي ، لما لها من تأثير مباشر وقوي باعتبارها صاحبة الدور المهم في حياة الطفل ، اذ اعتاد على التعلم عن طريقها وكانت له العون في شق طريقه في الحياة ، ومن هنا يتبين دور شخصية البطل وأثرها وأبعادها في ذات الطفل وتنشئة بشكل واضح ، لأنها تقوم بأشباع حاجات الطفل ويحصل منها على الخبرات ويتعلم القيم من خلال سلوكها وافعالها ، وشخصية البطل لابد من أن تمتلك خصائص تميزها عن بقية الشخصيات في المسرح التربوي ، ومما تقدم حددت مشكلة البحث بالتساؤل الأتي : (ماهي خصائص شخصية البطل في عروض المسرح التربوي)

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على شخصية البطل ودورها التربوي في ايصال الأفكار والقيم التي تساعد الأطفال على ادامة وجوده الأجتماعي ، ويعرف الباحثين والممثلين والمهتمي بتعليم الأطفال على خصائص شخصية البطل ودورها التربوي لأنها تقوم باشباع حاجات الأطفال ويحصل منها على الخبرات ويتعلم القيم من خلال سلوكه معها .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على خصائص شخصية البطل في عروض المسرح التربوي .

حدود البحث

الحد الزماني : ٢٠٠٩

الحد المكاني : كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل / العراق .

الحد الموضوعي : دراسة خصائص شخصية البطل في عروض المسرح التربوي / مسرحية الفيتامينات أنموذجاً .

تحديد المصطلحات

اولاً : خصائص (لغةً): ((خَصَّهُ بالشيء خُصوصاً، وخَصوصِيَّةً والفتحُ أفصحُ، وخِصِّيصي. وقولهم: إنَّما يفعل هذا خُصَّانُمن الناس، أي خَواصُّ منهم. واخْتَصَّهُ بكذا، أي خَصَّهُ به. والخَاصَّةُ: خلاف العامّ))[١]

.وخصائص ((أن الخاصية جمعها خاصيات وخصائص : تشبه الى الخاصية والاخص هو الافضل والأوجه))[٢] . وخصائص ((الخصائص وهي جمع كلمة الخصيصة ، أي افراد الشيء عن غيره))[٣] .

خصائص (أصطلاحاً): ((هي الفضائل والأمور التي انفرد بها النبي - صلى الله عليه وسلم - وامتاز بها إما عن إخوانه الأنبياء وإما عن سائر البشر))[٤] . التعريف الأجرائي للخصائص ((الخصائص هي كل ما يتفرد به الشخص من صفات بارزة ، وتدل عليه محددة معالمه بما تفرقه عن غيره ، وتجعله خاص معبراً عن ذاته)) .

ثانياً : الشخصية (لغةً): ((شخص يشخص ، شخاصةً الرجل : عظم جسمه . فهو شخيص (م) شخصي. أما الفعل فقد ورد : شخص الرجل بالضم ، فهو شخيص أي جسيم ، وشخص شخوصاً. والشخوص ضد الهبوط . ويتعدي الفعل فيقال : أشخصته وشخص شخوصاً .. ويتعدى بنفسه فيقال شخص الرجل بصره . وقد ربطت تلك المعاني الشخص مما يعني أنه شيء له جسم وله ارتفاع وظهور))[٥].

الشخصية (أصطلاحاً): ((ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن بداخل الفرد والذي ينظم كل الاجهزة النفسية والجسمية التي تملي على الفرد طابعه الخاص في التكيف مع البيئة))[٦]. والشخصية ((مجموعة من الصفات الجسمانية والعاطفية والاجتماعية والنفسية والثقافية التي تحددها طبيعة الوراثة والواقع الاجتماعي والانعكاسات النفسية وفق معطيات النص المسرحي))[٧] . والشخصية ((تنظيم ديناميكي متكامل بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية تتجسد بسلوكها في الأحداث وبما يميزها اجتماعياً وفكرياً وسياسياً ، وتظهر قيمتها من خلال تفاعل بيئتها الداخلية والخارجية))[٨] .التعريف الأجرائي للشخصية ((وهي مجموعة من الصفات الجسمانية والاخلاقية والاجتماعية والفكرية والنفسية التي تؤثر يتأثر بها المجتمع ، وتقدم أفكار مجردة أو صور ذهنية أو آراء معينة ووضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق والأثارة ومفهوم من قبل المتلقي)) .

ثالثاً: البطل (لغةً): ((البطل الشجاع والمرأة بطلة . وقد (بطل) الرجل من باب سهل وظرف اي صار شجاعاً. و(بطل) الاجير يبطل بالضم (بطالة) بالفتح اي تعطل ، فهو (بطال)))[٩] . والبطل ((هو شخص له ملامح جسدية ونفسية تميزه من الناس ، وخصائصه تلك شديدة الصلة بالشجاعة والفروسية))[١٠] .

البطل (أصطلاحاً): ((وهي الشخصية التي تدور حولها معظم الاحداث ، وتتأثر هي في الاحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية ، وهو الذي يبقى في غالب الاحيان أطول مدة على خشبة المسرح ، ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسية))[١١] . والبطل ((هو الشخصية الرئيسة الفاعلة ، على غرار البطل في الملحمة الاغريقية ، حيث يكون من أبرز خصائصه النبل والشجاعة والاتيان بالأفعال العظيمة))[١٢] . التعريف الأجرائي للبطل ((هو الشخصية الرئيسية في العمل المسرحي ويمثل القيم الأنسانية والشجاعة ، ويتميز بسمات متعددة تشترك بالفعل الدرامي عن طريق احداث العرض ، والتي تكون محط اهتمام المتلقي)) .

رابعاً: المسرح التربوي: ((هو المسرح الذي يمزج بين الترفيه والتعليم مهاً ، وله دور كبير في نشر الوعي الأجتماعي ، وبنا جيل ينشأ بمضامين تربوية وأخلاقية))[١٣] . المسرح التربوي ((هو المسرح الذي يتناول واحداً من القيم أو المعارف أو المفاهيم التي يحاول التعريف بها وايصالها الى المتلقي يقصد اثارته معرفياً ، بشأن هذه الفكرة أو القيمة أو المعرفة في شكل مسرحي يعتمد على خبرة حياتية أياً كان مصدرها أو بناؤها))[١٤] .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التعريف الأجرائي للمسرح التربوي ((هو المسرح الذي يقدم عرضاً مسرحياً مبنياً على القيم والمفاهيم التربوية والتعليمية ، ونشر الوعي الفكري الأجتماعي ، ويصالها الى المتلقي بقصد اثارته معرفياً ، بشكل عرض مسرحي)) .

الفصل الثاني : الأطار النظري

المبحث الأول : شخصية البطل في المسرح

يقدم المسرح امثلة مختلفة من الابطال تتفاوت ادوارهم حسب قدراتهم على التأثير في مجرى الأحداث على خشبة المسرح ، وهولاء الابطال لابد ان يكونوا مركز ثقل في حركة النص، تدور حولهم الشخصيات الاخرى بتفاعلات متباينة من دون ان تكون لها القدرة على التفوق على شخصية البطل او اضعافها ، فهي شخصية محورية تمتلك القابلية على التحرك بالاتجاهات كافة ، ويتقمص البطل شخصيات تنسجم مع آلية فعله الحاضر وتطور تأثيره في العمل المسرحي ، وتشكل ((الشخصية المسرحية مرتكزاً أساسياً من مرتكزات العمل المسرحي ، فقد عدّها أول ناقد أكاديمي في تأريخ الأدب أحد أهم العناصر التي لاتقوم المسرحية بدونها، فقد أكد (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) في الحديث عن الشخصية ودورها في تصعيد الفعل الدرامي والارتقاء بالمسرحية الى ذروة الحدث))[١٥]، إذ نجد الاعمال المسرحية العالمية التي وصلت الينا تحمل أسماء أبطالها المتمثلة بشخصيات أسطورية أضفى عليها أبعاداً اجتماعية ، فـ ((أوديب ملكاً التي كتبها المسرحي الاغريقي (سوفوكليس) تدور أحداثها حول شخصية أوديب والمآسي التي نسجتها يد القدر، وقادت هذه الشخصية الى مصيرها المأساوي ، وأستمر هذا النهج في العصر الاليزابيثي فأغلب مسرحيات (وليم شكسبير) وبخاصة التراجيدية منها تحمل أسماء أبطالها الذين لعبوا الدور الاساسي فيها ، وأبرز مثال على ذلك مسرحية هاملت))[١٦]، ومع تعدد وظائف البطل في المسرح ومهامه وواجباته فيمكننا تشخيص انماط من الابطال في المسرح، منهم على سبيل المثال :

١ . **البطل الأسطوري :** فالبطل الاسطوري هو الذي يتشكل من خلال حادثة أو واقعة أسطورية ،وبخاصة تلك المسرحيات التي تتحث عن الآلهة والابطال الاسطوريين ومنها مسرحيات هاملت وعطيل و جلجامش وغيرها (١٧).

٢ . **البطل المأساوي :** المأساوي (التراجيدي) يجب ان تتوافر فيه شروط معينة، كـ((النهاية التعيسة بما يفضي الى الموت الحقيقي للبطل، وجدية المواضيع التي تطرحهاالمأساة في صراع الشخصية مع رغباتها ونزواتها الداخلية ، وتحقيق صفة العالمية والانزياح من التعبير عن الحالة الفردية الى الحالة العامة الانسانية))[١٨]، والذي يتم بجملة وسائل منها عملية اختيار الشخصية المحورية بمرتبة تفوق الانسان العادي كالملوك والأمراء، والمأساة يجب أن ((تتضمن نضالاً بين العاطفة والعقل أو بين العاطفة وبين سجايا هذا الخلق الذي نشأ من عادة وعرف ، وعلى هذا فالنضال في هاملت ناشىء بين عاطفة الانتقام وربما عاطفة الحب في حربهما ضد حال معينة يسميها هاملت نفسه ديناً أو عقيدة))[١٩].

٣ . **البطل الجماعي :** والبطل الجماعي وهو غالباً مجموعة من الناس أكثر منه فرداً واحدا ، بحيث تقسم شخصيات المسرحية جميعاً بشكل يكاد يكون متساوياً في الفعل المسرحي ، وفي دفع الصراع الى منتهاه(٢٠).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ولقد نشأ الفن المسرحي في اليونان معتمدا بشكل مباشر على الاساطير والملاحم وبالذات ملحمتي هوميروس (ألإلياذة وألأوذيسة)، وفي بعض منها من مشاكل الناس الاجتماعية وظروف حياتهم ومعاناتهم كما في الكوميديات ، وبالتالي فان شخصية البطل في هذه المسرحيات (التراجيديا بشكل خاص) كانت تنبع من واقعهم (الاسطوري والملحمي)، فكانت شخصية البطل في هذه التراجيديات تمثل ابطال حروب او ملوك وهم انصاف آلهة، وكان الصراع الاساسي بين شخصية البطل في الدراما الاغريقية تتم بينه وبين الآلهة ، ومفرداتها (الكهنة وكبيرهم والقدر) ومثال ذلك مسرحية (اوديب ملكاً) . وكانت شخصية البطل الاغريقي قَدَرياً لايسمح له بمخالفة تعليمات الالهة ، فان فعل ((ذلك كان فيها هلاكه (اوديب نموذجا) ثم تحول الى بطل خلاصي (ابان حكم الكنيسة) يصارع الشر، متمثلاً في الانسان الذي يتملكه الشيطان (روح الشر) محاولا اعادة الوضع لميزانه المستقر في انتصار الخير عليه))[٢١]، وهو محكوم بعدالة سماوية الهية ، ثم ظهور الكلاسيكية الجديدة متشبهة بالتراجيديا الاغريقية بلباس محدث تحت غطاء المسيحية ، ثم الرومانسية التي اكدت على شخصية البطل ، رغم ان معظم اعمال هذا النهج هو في ابراز ((دور البطل الرومانسي في تنفيذ اهدافه على حساب كثير من القيم العقلية، حيث طغى المضمون على الشكل كما في روميو وجولييت لشكسبير))[٢٢]، وبعد هذه المرحلة بدأت الفلسفة الطبيعية في الظهور، والتسلط من جديد بعد تخلص العلم من كل قيود الكنيسة، فانتصرت الطبيعية بعلومها المختلفة إضافة لإنتصار الثورة الصناعية، وثورة فرنسا للحرية ، فأدى الى انقلاب شامل في الادب والفن لم تستطع الرومانسية مسايرته ففرضت الطبيعية قيودها رغم ماتحمله من اخطاء في بعض منها. وكانت هناك بعض العوامل التي ادت الى موت المأساة وظهور الدراما الحديثة ، وشخصية البطل التراجيدي الحديث ((فحينما بدت موجة الطبيعية والواقعية في الظهور ادى ذلك الى تغيير مفهوم البطل المأساوي ، ومدى مسؤوليته عن مأساته وكان لعلم الاجتماع وتفسير السلوك ،عن طريق الوراثة والغريزة والبيئة أثره في حرمان الانسان من اية مسؤولية حقيقية إزاء أعماله ، كما ان الاكتشافات العلمية اثرت الى حد كبير في مدى امكانية ان يعيش الانسان ابن الحضارة الحديثة دونما حاجة الى تفكير في الالهة العلوية))[٢٣]، حيث تحول الصراع من ديني الى اجتماعي ونفسي وبيئي ، والأبتعاد عن الكثير من المعتقدات المثالية والاخلاقية ، وبدا كثير من الكتاب المعاصرين يؤمنون بأن مهمتهم ملاحظة الحياة وتصوير تناقضاتها الكثيرة . ولقد اصبحت شخصية البطل في تلك الاعمال هي الشخصية الايجابية والسلبية في آن واحد ((هذه الشخصية هي اشبه بالبطل النقيض، لأنها شخصية قادرة على الايحاء بالتعقيد لأنها بشكل ضمني تدير جانبين او اكثر نحو المتفرج ، والاكثر من هذا انها تستدعي رد فعل او اكثر واحد ايجابي وآخر سلبي وكل الظلال بينهما ، فشخصيات مثل (بيرجنت) في مسرحية ابسن او ويلي لومان في مسرحية ميللر تستحوذ علينا وتذكي السرور والالم فينا))[٢٤]، حيث يميل البطل المثير للضحك والرثاء وهو مخلوق بشري جدا، بحيث انه في وقت الازمة يتذكر ويتامل بدلا من ان يطيع ويعمل . وهكذا كان لتاثير مختلف العلوم والظروف التي مر بها كل مجتمع واضحا على سيرة الادب المسرحي، وبالذات منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الان ، وكان لتاثيرات الحروب العديدة التي حصلت في القرن السابق وبداية القرن الحالي التاثير الاكبر على ضرورة التغييرات التي يجب ان تحصل على سلوك الافراد والمجتمعات ، فتحولت شخصية البطل من فرد يعول عليه في تغيير كفة الصراع لصالحه الى ابطال مسحوقين من

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المجتمع ، وبين اؤلئك القادة الذين دمروا شعوبهم في حروب طويلة لا داعي لها، وكبت وتدمير ثوراتهم التي عولوا عليها طلبا للتغيير نحو الحرية والرقي ، فظهرت بدايات الكوميديا السوداء بشكل غير ملفت للنظر كثيرا في (مكبث) لشكسبير في شخصية البواب ثم في مسرحيات موليير وبالذات (طرطوف) وصولا لسترندبرج وأبسن بحيث (اصبح المهرج هو البطل بفعل قوى ميتافيزيقية او اجتماعية ، وبث الاحساس بالمأساة ولم نعد نشعر كما في الماضي ان ابطال التراجيديا هم اشباه الهة ولا انهم اعلى منا مستوى بل اصبحنا نشعر بهم مثلنا ونزداد توحدا معهم (٢٥)، وتقدم البطل والشخصيات المحيطة به بشكل منطقي ، وما على المتفرج سوى مشاهدة هذه المسرحية التي تعطيه كل شيء بما فيه الحل في النهاية ، تقدم له دروساً عظيمة اكثر مما تحيله الى دلالات وتثير فيه التفكير والتحليل والتامل . ويعد البطل المحرك الأول لأحداث المسرحية من خلال الخصائص التي يمتلكها , وتتمثل في سلوكه وافعاله ومصيره وهي :

أ . خصائص شخصية البطل الجسمية

١ . اللياقة الجسدية : بمعنى ان يكون جسمه خالي من العيوب .

٢ . القدرة على الحركة والمناورة والمرونة .

٣ . تجسيد صورة البطل الذي لا يغلب .

٤ . يتناسب الطول والوزن مع الدور والمهنة.

٥ . ان يكون وسيماً في أدوار الخير وقبيحاً في أدوار الشر .

٦ . لايحبذ ارتداء الأقنعة وذلك لإظهار تعابير الوجه .

٧ . واضحة من حيث : الجنس, والسن, والطول, والوزن, والمظهر العام , والقبح والجمال.

٨ . الصوت القوي الواضح .

٩ . سلامة مخارج الحروف, والخلو من عيوب النطق .

١٠ . اعتماد جزء من لغة الحوار من خلال حركة الجسد والوجه (٢٧).

ب- خصائص شخصية البطل العقلية

١ . الذكاء والقدرة على الابتكار والإبداع, والقدرة على الارتجال , ومزج العالم الفكري بالفني .

٢ . حب الاستطلاع والاكتشاف .

٣ . سرعة البديهة .

٤ . القدرة على حل المشكلات التي يمر بها .

٥ . استعمال التلميح (٢٨).

ويرى الباحث أن شخصية البطل تعد مرتكزاً أساسياً من مرتكزات العمل المسرحي التي تدور حولها معظم الاحداث، لما تحمله من خصائص انسانية وجتماعية وأفعال عظيمة ، ويتميز بسمات متعددة تشترك بالفعل الدرامي عن طريق احداث العرض ، والتي تكون محط اهتمام المتلقي .

المبحث الثاني : شخصية البطل في المسرح التربوي

يعد البطل عنصراً رئيسياً من عناصر البناء الدرامي في المسرح التربوي ، لأنه يحمل من القيم التربوية والأخلاقية والتعليمية والنفسية على نحو نابض بالحياة ، مما يجعله وسيلة مهمة من وسائل تربية الطفل

وتنمة الروح الأجتماعية عنده ، ويتسم بصفات وخصائص تختلف عن شخصية البطل في مسرح الكبار، لأنه يقدم عمله للمتلقي (الطفل) ((فالممثل في المسرح التربوي يمتاز بمميزات وعناصر أضافية لما يمتاز به الممثلون في مسرح الكبار ، ويرجع هذا الأختلاف الى طبيعة المتلقي الصغير))[٢٩], وهذه الخصائص تؤهله لمخاطبة عقل الطفل وتشكل عامل نفسي يؤدي الى استقرار المعلومة المراد ايصالها له ، وليس بالضرورة أن تكون شخصية البطل واقعية أي من البشر ، أذ يمكن اكتساب الشخصيات المؤنسنة خصائص أنسانية مرغوب بها من قبل الأطفال، عن طريق ((تماثل الطفل مع الشخصية المسرحية كتماثله مع الشخصيات الواقعية التي يكن لها الاعجاب والتقدير، والشخصيات البطولية التي تجسد قيم الخير والعدل والشجاعة، وشخصيات اخرى أيجابية واقعية أو خيالية أو تاريخية أو ذكية أو قوية أو خيرة))[٣٠]، فلكل بطل خصائص مختلفة عن غيره حسب الشخصية التي يجسدها ، من خلال التفاعل المستمر مع النقاط الأيجابية والنصائح التي تم طرحها ، ونبذ السلبيات والأفعال الخاطئة التي تناولها العرض ، وأن للبطل في المسرح التربوي صفات معينة لايمتلكها في مسرح الكبار تؤهلة لمخاطبة عقول المتلقين(الأطفال) . فالبطل في المسرح التربوي يمتلك خصائص جسدية ونفسية وذهنية تساعده في ايصال المعلومة وترسيخ القيم لدى الأطفال لما له من تأثير مباشر وقوي ، باعتباره صاحب الدور المهم في حياة الطفل والتعلم عن طريقه، ومن هنا يتبين دور شخصية البطل وأثرها بشكل واضح ،لأنها تقوم((بأشباع حاجات الطفل ويحصل منها على الخبرات، ويتعلم القيم التربوية والأجتماعية من خلال سلوكه معها))[٣١]، والذي يدفعه الى محاولة تجسيدها بأكبر قد ممكن من الشحنات العاطفية ، ويكون المؤثر فعالاً على البعد النفسي والدلالي الذي تتركه شخصية البطل في نفس المتلقي ، من خلال الأبعاد التربوية الأخلاقية التي تحملها للطفل في المسرح التربوي ، فهي مطابقة للصورة الذهنية التي يمتلكها عن شخصية البطل مع الصورة البصرية التي يشاهدها في العرض المسرحي ،فنجد أبطال كبار يقدمون أعمالهم للمتلقي الصغير، وأبطال صغار يقدمون أعمالهم للمتلقي الصغير .قد يكون البطل شخصية أنسية تتخذ مستوى التماثل مع الواقع ، أو شخصية مؤنسنة تتخذ مستوى الاشارات الى صورة مادية تشير الى الواقع ، أو شخصية غيبية وخيالية تتخذ مستوى أنشاء رمزي صورة متخيلة، فالطفل تستهويه الشخصيا ت المرسومة ببراعة ، ويرى البطل ينتصر على الأشرار في نهاية العرض ، وهو ((الشخصية الأرتكازية في المسرحية ، ولاهميته في بناء الاحداث ومحط أهتمام الطفل ومثار عواطفه ، فهو البطل الذي يلعب دور القيادي))[٣٢], كون خصائص البطل تسهم بطريقة فاعلة في بناء شخصية الطفل، من خلال توجيه وبث القيم التربوية من أفكار وروابط اجتماعية وثقافية وأخلاقية إلى جانب التسلية ، اذ يقدم السلوك السليم للطفل إزاء الكثير من التجارب التي يمر بها في بداية حياته . ويقدم المسرح التربوي للاطفال شخصيات تسلب منه كل تفكير واقعي فيصبح في عالم خيالي مليء بالحيوانات والشخصيات الخيالية، ويقدم ابطالاً يتفقون مع خيال الطفل وأن ما يراه حقيقة وليس خيال ، عن طريق اتقان كافة خصائص الشخصيات البطولية ، ويترك تأثيراً على سلوك الطفل، من خلال الخصائص التي يمتلكها وتتمثل في سلوكه وافعاله وهي :

١ . **الخصائص السلوكية :** يقدم البطل قيم تربوية وعادات أجتماعية وسلوكية من خلال أحداث العرض ، وهو المدافع عن الحق ضد الباطل ومثال للخير والشجاعة ((فالبطل له قدرات خارقة على انجاز

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مالايستطيع أحد أنجازه ، وهو شخص مستعد لمواجهة الصعاب حتى حدود التضحية بالنفس من أجل مصالح مجتمعه ، ومن أجل الدفاع عن قيمة معتقداته التي غالباً ما تكون في مصلحة غالبية الناس من حوله))[٣٣] ، فتنتج صفاته السلوكية من البيئة التي نشأ بها ، وتتعلق بالمواقف من الخير والشر وما تتركه تلك المواقف من تأثيرات ايجابية على سلوك الطفل .

٢ . **الخصائص الجسدية :** يمتلك الممثل في المسرح التربوي صفات جسمانية (مرونة حركية وصوتية)، يستطيع من خلالها أن يرسم بجسده ويعبر بصورته وعواطفه عن شخصية البطل التي يؤديها، وقدرة ((الممثل على التنقل واسترجاع التقنيات الجسدية والصوتية على خشبة المسرح فالبطل يقدم حركات وايماءات وأفعال ، سواء كانت خارجية أوداخلية متفاعلة مع عناصر العرض الاخرى ، مستعيناً بأدواته الجسدية والصوتية))[٣٤] ، فالبطل ناتج عاملين هما جسمه وصوته بهما يستطيع ايصال الرسالة الى المتلقي، والبطل في المسرح التربوي له دور في((تنمية الجانب اللفظي والحركي عند الطفل ، أذ يكتسب من خلال مشاهدته للعرض التعليمية عدد كبير من المفردات ، ومن خلال الاتصال مع الأخرين وتقليد البطل بالأصوات التي سمعها والحركات التي شاهدها في العرض المسرحي))[٣٥]، ويمتلك الممثل البطل مرونة جسدية وصوتية تثير خيال الطفل وتجعله مبهوراً بصوته وعواطفه واحاسيسه .

الخصائص الاجتماعية : يقدم البطل عادات أجتماعية من خلال أحداث العرض بأسلوب يناسب لغة الأطفال ومرحلة نموهم ،أذ يبني البطل في المسرح التربوي علاقات مع الآخرين بنحو نابض بالحياة التي تساعد على نمو الطفل من الناحية الاجتماعية والأخلاقية ، ويتعلم الطفل النظام ويؤمن بروح الجماعة واحترامها ويدرك قيمة العمل الجماعي، ويستطيع أن يقيم علاقات جيدة ومتوازنة معهم ، ويقدم لهم خصائص أجتماعية تساهم في مراحل نموهم ، وتتمثل في سلوكه وافعاله وهي :

أ . ترسخ الإحساس بالانتماء إلى القيم الأخلاقية والأجتماعية .

ب . الاندماج الاجتماعي بكل الشرائح .

ج . التواضع وعدم الغرور .

د . التلقائية وعد المبالغة .

هـ . التحلي بروح المرح والتسلية والترفيه.

و . القدرة على القيادة الناجحة .(٣٦)

٤ . **الخصائص النفسية :** يعزز البطل الثقة بالنفس وتنمية القدرة على الصبر والتحمل من خلال أحداث العرض ، وتنمية الذوق الفني والجمالي التي تكسب الطفل العديد من العادات الاجتماعية والقيم السلوكية الجميلة ، والبطل في المسرح التربوي يكون وسيلة لمعالجة الانطواء وعيوب النطق ويحرك مشاعر الأطفال ويهذبها، وهو وسيلة مهمة في تنمية الأطفال عقلياً ونفسياً واجتماعياً وعلمياً ولغوياً، بالإضافة إلى تنمية الروح الاجتماعية عندهم ، فالطفل يُسقط نفسه على شخصية البطل ويرى فيها ذاته ، وتتمثل في سلوكه وهي :

أ . الثقة بالنفس .

ب .عدم فقدان التوازن .

ج . الشعور بالاستقلالية .

د . الابتعاد عن الأنانية .

هـ . يتفاعل مع الأحداث .

و . محب للأطفال .(٣٧)

ويرى الباحث أن البطل يحتل مكانة مهمه لدى الأطفال ، لأنه مليء بالخصائص التي يجب أن يتمتع بها الممثل في المسرح التربوي، ويحمل من القيم التربوية والأخلاقية والأجتماعية والخصال النبيلة كالشجاعة والصدق والشهامة، من خلال ما يقدمه للمتلقي من أفكار ومفاهيم و قيم ،عن طريق الصورة الجميلة المعبرة التي يشاهدها أمامه، ويعد المسرح التربوي من أهم المسارح التي تساهم في عملية غرس تلك الخصائص ، وتجعل شخصية البطل حية ومقنعة وقادرة على التأثير في الطفل والتفاعل معها.

ما أسفر الإطار النظري عن عدة مؤشرات وهي كالآتي :

١ . يؤدي البطل في المسرح التربوي دوراً بارزاً من خلال نشر المفاهيم والقيم الأجتماعية والأخلاقية والتربوية والتعليمية إلى جانب التسلية والترفيه .

٢ . للبطل دور مهم في تعزيز الثقة بالنفس وتنمية القدرة على الصبر والتحمل ، ويكتسب الأطفال العادات والقيم السلوكية الجميلة من خلال المسرح التربوي .

٣ . للبطل تأثير على شخصية الأطفال كونهم يتأثرون به ، من خلال الأفعال التي يقوم بها فهم يعتبرونه قدوة لهم .

٤ . تتسم شخصية البطل بجملة خصائص ، تجسد القيم النبيلة (الخير والعدل والشجاعة).

٥ . أن الأفكار التي يقدمها البطل في المسرح التربوي تتماشى مع عقلية الطفل والمجتمع .

٦ . وظيفة البطل في المسرح التربوي ايصال المعلومة بشكل مباشر ، لأنه يقوم بأشباع حاجات الطفل ويحصل منه على الخبرات والتعلم والقيم من خلال سلوكه وافعاله .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

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

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

١ . أحتواء هذه العينة على خصائص شخصية البطل بشكل مكثف .

٢ . توفر اقراص هذه العينة لدى الباحث .

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

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

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

خامساً : تحليل العينة :الفيتامينات *

تأليف : حسين علي هارف

إخراج : محمد أسماعيل

ملخص العرض

تدور أحداث العرض حول موضوعة الفيتامينات ودورها الفعال في القضاء على الأمراض المعدية، حيث يقود (سيد وباء) مجموعة من الأمراض والمتمثلة بـ (الإسقربوط، الكساح، الأنفلونزا، الأكزيمة، فقرالدم) ، وعيادة (الطبيبة شافية) ومساعدها الظريف (طبطوب) والتي تختبئ عندما تأتي (الطبيبة شافية) لتسترق السمع مع (طبطوب) والأطفال حول أهمية تناول الفيتامينات الموجودة في الفواكه والخضراوات والحليب ومشتقاته ، والتي تساعد على بناء جسم سليم والقضاء على الأمراض، وعندما تسمع الأمراض كلام الطبيبة تخرج محتجة مبينة أنها لاتخاف الفيتامينات ليدخل خلال هذا الحديث (سيد حليب) ويعلم بتمرد تلك الأمراض فيستدعي على الفور مجموعة الفيتامينات المتمثلة بـ (F. E. D. C. B.A) لتعالج أمر تلك الأمراض، فتتواجه المجموعتان للقتال لكن (السيد حليب) يقترح بأن تكون المواجهة في مكان اخر غير العيادة ليقع الاختيار على (حلبة ملاكمة) حيث يدخل فيها أحد شخصيات الفيتامينات وما يقابله من الأمراض لغرض النزال بينهما وتنتهي جميع الجولات لصالح الفيتامينات التي تقضي على جميع تلك الأمراض معلنة أنتصارها وسط هتافات وأهازيج الفيتامينات والأطفال من جهة ، وبكاء الأمراض على خسارتهم وحبسهم داخل الحلبة من جهة أخرى .

شخصيات المسرحية

١ . طبطوب (بطل المسرحية)

٢ . الطبيبة شافية (صاحبة العيادة)

٣ . السيد حليب وفريقه (الفيتامينات)

٤ . السيد وباء وفريقه (الأمراض)

تحليل العرض

أتسمت شخصية البطل الشخصية الرئيسة بالطيبة والفكاهة وخفة الحركة مع دخوله الأول يتكلم مع الأطفال بشكل مباشر، كونها احادية الأتجاه خيرة دائماً حال طبطوب (البطل) تقع تحت خانة الخير، والشخصية النبيلة مثال الحكمة والقوة ، وتعمل دوماً لخلق حالة من التألف والمحبة ما بين الفيتامينات والأطفال ، من خلال دلالات النص التي توضح بناء اللغة الدرامية التي يطمح المخرج تقديمها من خلال شخصية البطل في الكشف عن طبيعة الاتجاه العلمي والجمالي للعرض المسرحي . أما شخصية الطبيبة شافية (صاحبة العيادة) من الشخصيات المعززة لدور البطل (طبطوب) أي اتخذت الجانب الخير في احداث العرض ، وجاءت افعالها دعوة

الأطفال حول أهمية الفيتامينات الموجودة بالفواكه والخضراوات والحليب وما ينتج عنه، مبينة دورها في بناء جسم سليم وعقل متفتح يجعله يقاوم كافة الأمراض، تخرج الأمراض بأشكالها الكوميدية لتخبر الدكتورة بأنها لاتخاف الفيتامينات وأنها تتمنى لو ينقضي عليها جميعاً كي يصبح الأطفال مرضى لايستطيعون الذهاب الى المدرسة، ولا يتمكنون من اللعب لأنهم سيلازمون الفراش . لذا وجد الباحث أن شخصية البطل تركيبها الدرامي كانت من الشخصيات التي اعجب بها الأطفال ، وكانو ميالين لتقليد مثل هذه الشخصيات في افعالها واقوالها وتصرفاتها وحتى مقلدين لصوت البطل طبطوب ، وهذا يتطلب من المخرج الكثير من الفهم والدراية بتكوين الطفل النفسي والعقلي . فالبطل (طبطوب) كان شخصية مميزة حققت قدراً كبيراً من التفرد والحيوية ، وكانت واضحة جسدت الخصال النبيلة كالشجاعة والصدق ساعدت المتلقين (الأطفال) من متابعتها، واتخاذ مواقف مناسبة اتجاهها حققت الكثير من المتعة والتشويق والاثارة والترفيه . أما شخصية (سيد حليب) وفريقه الفيتامينات المتمثلة بـ (F.E.D.C.AB) لتعالج تلك الأمراض ، ومعبرة عن النشاط والحيوية في تلك الشخصية ، وتعرف الأطفال بفوائد الحليب ومشتقاته من أجل الوصول إلى مستوى إدراك الأطفال المعرفي والتعليمي , وعندما تنتهي الأغنية يعلم (سيد حليب) البطل طبطوب أمر تلك الأمراض وكيف توعدت الأطفال بنشر وبائهم, فايغضب (سيد حليب) من هذا الأمر فيستدعي على الفور أصدقائه الفيتامينات , ويطلب منهم القتال أمام أعين الأطفال كي يتعرفوا ويحكمو على أبطالهم الحقيقيون ، ويخبر البطل (طبطوب) الأطفال بأنهم على موعد بمشاهدة تحدي كبير ما بين الفيتامينات والأمراض المعدية وينهي حواره بأنه سوف يلقاهم في الحلبة . أما شخصية وباء وفريقه (الأمراض) من الشخصيات الشريرة غير محببة للأطفال لبنائها الدرامي الذي حمل الكثير من المكر والخداع من خلال أحداث العرض ، ولقد وظف المخرج هذه الشخصيات بأشكال غرائبية وكاريكاتيرات مختلفة يعبر كل منها عن حالة مرضية معينة، حيث وظفت لكل شخصية زي مهلهل وبألوان غير مبهجة وتميزت بأرتدائها جميعاً أقنعة خيالية تدلى من بعضها شعر كثيف ، ووضع لكل شخصية لأزمة معينة ، وتلك العناصر مجتمعة في الممثلين جعلت منهم شخصيات شريرة مجسدة للأمراض المعدية ، أضافت بعض التأكيدات على افعال تلك الأمراض الشريرة لجمهور(الأطفال) ، والتي تخبرهم بأنهم جاءوا لكي يقتلو الطبيبة وينشرو المرض في جميع أنحاء الأرض ويطلبون من الأطفال أن يرددو معهم : نعم نعم للوباء ... لا لا للدواء لكن الأطفال يمتنعوا عن ترديد مثل تلك العبارات الخاطئة مما يدلل على أن العرض أوصل لهم بسلوب تعليمي مضار تلك الأمراض ، ووسط هذه الضوضاء يستيقظ البطل (طبطوب) متفاجأ بوجودهم داخل العيادة ليجري حوار هدفه توصيل

معلومات للأطفال عن أسباب تلك الأمراض بصورة تعليمية هادفة . أن الرسالة التعليمية من خلال أحداث العرض تعتمد في مادتها على دروس منتقاة من المناهج الدراسية التعليمية , وبالخصوص مادة العلوم في إطار فني مسرحي مشوق وممتع , وشخصية طبطوب (البطل) من الشخصيات الخيرة والنبيلة والمحببة الى نفوس المتلقين (الأطفال) تعمل دوماً لخلق حالة من التألف والمحبة ما بين الفيتامينات والأطفال ، وتظهر مجموعة الفيتامينات وهي تقوم ببعض الحركات الرياضية بقيادة (سيد حليب) أستعداداً لمواجهة خصمهم الأمراض المعدية, ليظهرو وهم يتمرنون أيضاً بقيادة (سيد وباء) لكن بنشاط أقل, ويدخل البطل(طبطوب) وهو يحمل بيده ميكرفون وكأنه معلق رياضي ليزيد من حماس الجمهور(الأطفال) ويصدر صوت عن طريق ضربه بالعصا على صنج وضع بالقرب من الحلبة ليركز أنتباه الأطفال , وكذلك يعلن عن الحكم الذي سوف يدير هذا النزال وهي (الطبيبة شافية) ولغرض مشاركة الأطفال والرفع من حماسهم يوجه البطل (طبطوب) لهم بعض الأسئلة المباشرة مثل من سيكون الفائز لهذا اليوم , وبعد ذلك يخبرهم بأسماء الأشخاص الذين سوف يتواجهون داخل الحلبة من كلا المجموعتين ، ومن الأشياء المجملة في هذا الحدث هو جعل كل فيتامين يواجه المرض الذي يكافحه في حياتنا اليومية ، وتلك الصورة المرئية زادت مدارك الأطفال بأسلوب تعليمي عن طريق معرفة الأمراض وسبل الوقاية منها , وتلك الفيتامينات التي أثبتت للأطفال بأنها الأقوى عندما ربحت جميع الجولات لصالحهما وبدأو بالدوران حول الحلبة والتي توسطها شخصيات الأمراض إيحاء للأطفال بأنها قد سجنت , وينتهي العرض بتلك اللوحة التي تجلت بغناء الفيتامينات وسط فرحة ومشاركة الأطفال بالغناء والتصفيق فرحاً بهذا الفوز ، فضلاً عن ذلك فأن العرض توافر على مجموعة خصائص تربوية وتعليمية وأخلاقية وفنية واضحة وبسيطة .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

١ . لقد وظف المخرج شخصية البطل (طبطوب) في أحداث العرض، حيث برزت خصائصه عن باقي الشخصيات الأخرى وأعطاها صفة التفرد .

٢ . ظهرت فاعلية شخصية البطل (طبطوب) عن طريق التنوع الادائي والحركي، وطريقة القاء قريبة الى أسلوب الأطفال لكسر الحواجز خلال احداث العرض .

٣ . برز تأثير البطل طبطوب مع الشخصيات الأخرى تأثيراً متبادلاً، بغية التقرب الى عالم الطفولة وتماشياً مع ميول الأطفال .

٤ . ان خصائص شخصية البطل طبطوب سادت بها قيم ثقافية تمثلت بالتعليم والمعرفة والذكاء, اذ قدمت المنهج الدراسي بطريقة مشوقة قريبة من ذهن الطفل .

٥ . قام البطل طبطوب باسعاد الطفل وقدم له الفائدة من خلال اللعب والفرح والتعبير الذاتي ليستقر الطفل نفسيا وسلوكيا.

٦ . أستطاع البطل في مسرحية الفيتامينات اعطاء النصائح بطريقة سلسة لكي يستقبلها الأطفال وتولد لديهم سلوك ايجابي

٧ . وظف المخرج الأرتجال والحركة في شخصية البطل (طبطوب)التي أسهمت في اتصال الاطفال مع عرض فيتامينات ،من خلال الفهم الواضح لمضمون النص فضلاً عن تنظيمه تربوياً وأخلاقياً ، وهذا هو الهدف الأساسي في المسرح التربوي .

ثانياً : الأستنتاجات

١ . ترتكز خصائص شخصية البطل على الأداء التلقائي المرتبط بذهنية الطفل ، التي تجعل من الخيال منطلقاً لتحقيق رغباته من خلال صياغته لتكويناته وأشكاله .

٢ . تتسم الخصائص التربوية والأجتماعية لشخصية البطل بأتباع طريقة الترميز وخصوصاً المنحى التعبيري ، وفقاً احدة اثر هذه الشخصية على ذات الطفل .

٣ . يتميز المسرح التربوي بأفكاره وما يحمله من تأكيد على قول الصدق وعدم الكذب والخير والعدل والشجاعة ، وأن يتحلى بها الأطفال فهي بمثابة القيم الصادقة المتحققه به .

٤ . أن التمثيل في المسرح التربوي يتطلب من الممثل البطل امتلاك خصائص وصفات كالرقص والغناء ، لتحقيق المتعة والتشويق والاثارة والترفيه لدى الأطفال.

٥ . أن الهدف من تقديم عروض مسرحية لجمهور المسرح المدرسي هو بث مواد تعليمية ، يكون الغرض منها تنمية معلومات الأطفال، ومنحهم القدرة على التنظيم الفكري والاجتماعي في مختلف جوانب الحياة .

إحالات البحث

(١) ناصر سيد وأخرون ، المعجم الوسيط ، ط١ ، (القاهرة : المكتبة الأسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٢) ، ص ٢٣٨

(٢) المنجد في اللغة والاعلام ، ط٢٢ ، (بيروت : دار الشروق ، ١٩٧٥) ، ص ١٨١ .

(٣) أبن منظور ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، المجلد ١،٢،٣ ،(بيروت : دار بيوت للطباعة والنشر و دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٥) ، ص ٢٩ .

(٤) الصادق بن محمد بن إبراهيم ، خصائص المصطفى - صلى الله عليه وسلم - بين الغلو والجفاء , ط١, (الرياض : دار المنهاج ، ١٤٢٦) , ص ١٦ .

(٥) ابن منظور ابو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، المجلد ٧ ، (بيروت : دار بيوت للطباعة والنشر و دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٥) ، ص ٤٥ .

(6) Allport. G.W. Pattern and Growth in Personality. 3rd. New York. Holt Rinehart and Winston: 1961. P.28.

(٧) مظفر كاظم محمد الخفاجي ، التحول في الالقاء بين شخصية الممثل والشخصية الدرامية ، (بغداد : جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٤) ، ص٧.

(٨) يحيى البشتاوي ، بناء الشخصية في المسرح المعاصر ،(اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣)،ص ١١ .

(٩) محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣) ، ص ٥٦ .

(١٠) محب الدين أبي فيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي ، تاج العروس ، ج٧ ، (بيروت : دار الفكر العربي ، ١٩٩٤) ، ص ٢٢٩ .

(١١) عبد الفتاح أبو معال ، مسرح الأطفال ، (عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤) ، ص ٢٧ .

(١٢) بو علي كحال ، معجم مصطلحات السرد ،(الجزائر : عالم الكتب للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢)، ص ٣٢ .

(١٣) قيس الزبيدي ، مسرح التعبير ، (بيروت : مكتبة النهضة العربية للتوزيع والنشر ، ١٩٨٣) ، ص٢٧ .

(١٤) علي الجمل وأحمد اللقاني ، معجم المصطلحات التربوية المعرفة في مناهج وطرق التدريس ، (القاهرة : عالم الكتب ، ٢٠٠٣) ، ص٥٤ .

(١٥) ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، مراجعة : دكتور احسان عباس ، (بيروت : دار صادر ، ١٩٦٧)، ص ٤٩،٥٣.

(١٦) عواد علي ، التشخيص في النص المسرحي ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (٣) ، لسنة ١٩٨٨ ، ص ١٠٨.

(١٧) علي الراعي ، فن المسرحية ، (القاهرة : سلسلة كتب للجميع ،١٩٥٩) ، ص٣٨ ـ ٤٤.

(١٨) روجر بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ـ ب ت) ، ص١٩٥ .

(١٩) الأرديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ،(القاهرة : مكتبة الآداب ،١٩٥٨)، ص ٢٥٨.

(٢٠) أحمد العشري ، صورة البطل في المسرح المعاصر ، (بغداد : آفاق عربية ، ١٩٨٦) , ص ٨٨ .

(٢١) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة : مشروع النشر المشترك ،١٩٨٥)، ص ٨٦ .

(٢٢) ميرثنت هولوين وزميله ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة: د .علي احمد محمود ، (الكويت : عالم المعرفة ،١٩٧٩) ، ص ٢٠٣ .

(٢٣) أحمد العشري ، صورة البطل في المسرح المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٨٣ .

(٢٤) نفس المصدر ، ص٨٦ .

(٢٥) ينظر : رياض عصمت ، البطل الترجيدي في المسرح العالمي، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر،١٩٨١) ، ص٩ .

(٢٦) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات ألأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ،١٩٧٤)، ص ٨٤ .

(٢٧) ينظر : شكري محمد عياد، البطل في الادب والاساطير ،(القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧١) ، ص ٤٦ .

(٢٨) نفس المصدر ، ص ٥١ .

(٢٩) محمد اسماعيل الطائي ، المسرح التربوي ، ط١ ،(الموصل : مكتبة الجيل العربي ، ٢٠١١) ، ص١٤٧ .

(٣٠) موسى كولد برغ ، مسرح الأطفال فلسفة ومنهج ، ترجمة : صفاء روماني ، (دمشق : وزارة الثقافة والاعلام ، ب ت) ، ص٨٧ .

(٣١) محمد محي الدين أسماعيل ، كيف نربي أطفالنا ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٤) ، ص ١٩ .

(٣٢) حسن رامز محمد ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢) ، ص٤٤٤ .

(٣٣) جاجان جمعة محمد الخالدي ، مسرح الطفل من وجهة نظر سيكولوجية ، (الموصل : جامعة الموصل ، ٢٠٠٢) ، ص ١٧٧ .

(٣٤) زيد ثامر عبدالكاظم و بسام محمد كريم ، اداء الممثل في المسرح التعبيري ، مجلة القادسية للعلوم الأنسانية (القادسية)، العدد ١ ـ ٢ ، لسنة ٢٠١١ ، ص ١٧٥ .

(٣٥) جاجان جمعة محمد الخالدي ، المصدر السابق ، ص ١٧٩ .

(٣٦) أنور عبدالحميد الموسى ، أدب الأطفال (فن المستقبل) ، ط١ ، (بيروت : دار النهضة العربية ، ٢٠١٠) ، ص ٣٥ .

(٣٧) أنور عبدالحميد الموسى ، أدب الأطفال (فن المستقبل) ، نفس المصدر ، ص ٣٨ .

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

المصادروالمراجع

(١) إبراهيم ، الصادق بن محمد بن ، خصائص المصطفى - صلى الله عليه وسلم - بين الغلو والجفاء , ط١, (الرياض:دار المنهاج ، ١٤٢٦) .

(٢) ابن منظور ابو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، المجلد ٧ ، (بيروت : دار بيوت للطباعة والنشر و دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٥) .

(٣) أبن منظور ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، المجلد ١،٢،٣ ،(بيروت : دار بيوت للطباعة والنشر و دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٥) .

(٤) البشتاوي ، يحيى ، بناء الشخصية في المسرح المعاصر ، (اربد : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣) .

(٥) الخالدي ، جاجان جمعة محمد ، مسرح الطفل من وجهة نظر سيكولوجية ،(الموصل : جامعة الموصل، ٢٠٠٢).

(٦) الخفاجي ، مظفر كاظم محمد ، التحول في الالقاء بين شخصية الممثل والشخصية الدرامية ، (بغداد: جامعة بغداد / كلية Sالفنون الجميلة ، ١٩٨٤) .

(٧) الرازي ، محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣).

(٨) الراعي ، علي ، فن المسرحية ، (القاهرة : سلسلة كتب للجميع ،١٩٥٩) .

(٩) الزبيدي ، قيس ، مسرح التعبير ، (بيروت : مكتبة النهضة العربية للتوزيع والنشر ، ١٩٨٣) .

(١٠) الزبيدي ، محب الدين أبي فيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي ، تاج العروس ، ج٧ ، (بيروت : دار الفكر العربي ، ١٩٩٤) .
(١١) أسماعيل ، محمد مي الدين ، كيف نربي أطفالنا ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٤).
(١٢) الطائي ، محمد اسماعيل ، المسرح التربوي ، ط١،(الموصل : مكتبة الجيل العربي ، ٢٠١١).
(١٣) العشري ، أحمد ، صورة البطل في المسرح المعاصر ، (بغداد : آفاق عربية ، ١٩٨٦) .
(١٤) اللقاني ، علي الجمل وأحمد ، معجم المصطلحات التربوية المعرفة في مناهج وطرق التدريس ، (القاهرة : عالم الكتب ، ٢٠٠٣).
(١٥) المنجد في اللغة والاعلام ، ط٢٢ ، (بيروت : دار الشروق ، ١٩٧٥).
(١٦) الموسى ، أنور عبدالحميد ، أدب الأطفال (فن المستقبل) ، ط١ ، (بيروت : دار النهضة العربية ، ٢٠١٠) .
(١٧) بسفيلد ، روجر ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية.ب ت) .
(١٨) برغ ، موسى كولد ، مسرح الأطفال فلسفة ومنهج، ترجمة : صفاء روماني ،(دمشق: وزارة الثقافة والاعلام، ب ت). (١٩) ديتشس ، ديفيد ، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة :محمد يوسف نجم ، مراجعة : دكتور احسان عباس ، (بيروت : دار صادر ، ١٩٦٧) .
(٢٠) صليحة ، نهاد ، المسرح بين الفن والفكر ، (القاهرة : مشروع النشر المشترك ،١٩٨٥) .
(٢١) عبدالكاظم ، زيد ثامر و بسام محمد كريم ، اداء الممثل في المسرح التعبيري ، مجلة القادسية للعلوم الأنسانية (القادسية)، العدد ١ ـ ٢ ، لسنة ٢٠١١.
(٢٢) عصمت ، رياض ، البطل الترجيدي في المسرح العالمي، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر،١٩٨١) .
(٢٣) علي ، عواد ، التشخيص في النص المسرحي ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (٣) ، لسنة ١٩٨٨.
(٢٤) عياد ، شكري محمد ، البطل في الادب والاساطير ،(القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧١).
(٢٥) كحال ، بو علي ، معجم مصطلحات السرد ،(الجزائر : عالم الكتب للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢) .
(٢٦) محمد ، حسن رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢) .
(٢٧) معال ، عبد الفتاح أبو ، مسرح الأطفال ، (عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤) .
(٢٨) ميرثنت هولوين وزميله ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة: د .علي احمد محمود ، (الكويت : عالم المعرفة ،١٩٧٩).
(٢٩) ناصر سيد وأخرون ، المعجم الوسيط ، ط١ ، (القاهرة : المكتبة الأسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٢) . (٣٠) نيكول ، الأرديس ، علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ،(القاهرة : مكتبة الآداب ،١٩٥٨) .
(٣١) وهبة ، مجدي ، معجم مصطلحات ألأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ،١٩٧٤) .

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

The characteristics of the hero character in stage Performances educational

By: **Anwer Mohammed Zaki**
University Of Mosul
Email: anwermoh.e123@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9428-7334

Abstract

Is the theater of the educational activity in the field of education which makes it an important means of education that you enter in the frequency gauge of esthetic social which contributes to the development to the child mentally socially , psychologically it is an important source of knowledge that society and depends on the character of the hero .Which has a large role through the characteristics that he possesses and should take in to account the nature of the different age stages because it is intrinsically linked to the hero from his early years these characteristics make him convinced and able to influence .The search may be for chapters and the first chapter in clued the problem of the search and its importance and the need for it , the problem of the search is determined in the answer to the question, which is the characteristics of the character of the hero in the performance of the educational theater also included the goal of the search to identify the characteristics .The second chapter contained the theoretical framework which contained two researchers, the first dealt with the character of the hero in the educational theater sealing the theoretic cat framework with indicators while the third chapter (research procedures) dealt with society , sample and research sample and the fourth chaplet contained the results and conclusions and ends with the list sources .

Key words : (properties) , (Hero) , (Educational theater)

جماليات أداء الممثل
في عروض أنس عبد الصمد المسرحية

ابراهيم سالم محمد
جامعة الموصل - كلية الفنون الجميلة
الا يميل : salim ibrahim 123123@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-6195-0750

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ١٧ / ٤ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١١ / ٥ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

يعد المسرح من اكثر الفنون التي تثير الدهشة والسحر والجمال وكل هذا يترجمه العرض المسرحي ، وفي حقيقته وحدة عضوية تضم مجموعة من العناصر المترابطة مشكلة مجموعة من العلاقات التي تحدد فاعلية كل عنصر، وتطور الفن المسرحي على المستويات الفنية والجمالية ، وهو الذي يوظف جماليات مختلفة في الفضاء السينوغرافي ، وغيره من التقنيات الفنية والجمالية مما يضفي عليه أبعاد دلالية وموسيقية متميزة ، فجمالية الصورة تحمل دلالة ترفع من القيمة الفنية للعرض المسرحي . وقد تكون البحث من أربعة فصول ، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن الاستفهام وهو كيف تمت عملية التوظيف الجمالي لأداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد ؟ كما تضمن هدف البحث التعرف على جماليات أداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد. فيما اقتصرت حدود البحث على العروض المسرحية . لأنس عبد الصمد . وانتهى الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً . تضمن الفصل الثاني الاطار النظري الذي احتوى مبحثين ، تناول الأول جماليات الأداء المسرحي، ودرس الثاني حداثوية الصوة المسرحية ، خاتماً الاطار النظري بالمؤشرات واحتوى الفصل الثالث على(إجراءات البحث) التي تضمنت مجتمع وعينة وأداة البحث التي أعتمدها الباحث في تحليل عينة البحث. واما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية : جماليات ، الأداء ، الممثل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الأطار المنهجي

مشكلة البحث

لقد تعدد الاتجاهات الحديثة في الاداء المسرحي ، حيث دأبت نحو متطلبات ومعطيات فنيه جمالية في الحداثة الصورية ،التي تتيح الاداء وتشكيل حركة الممثل بوصفه كياناً حسياً وجمالياً ، وان المسرح يعتمد الامكانيات التشكيلية لاجساد الممثلين في المسرح المعاصر ، اذ باتت لها خصوصية متفردة تتسم بالجسد الحركي والتعقيد والتشكيل الايقوني والحداوثي ، مما يتطلب من الممثل التركيز على انساقه وقامته مع محيطه السينوغرافي من ناحية التشظي والتشتت في الفضاء المسرحي ، وتكرار بعض الحركات الايقاعية التي تتناسب جوهر العرض المسرحي وفلسفة ، من خلال مكنونات الاداء الجسدي لدى الممثل والموسيقى والمكنونات الاخرى ، غالباً ما تسود تلك العروض الحديثة ومغادرة الحوار كون الجسد والايماء هو من مقتضيات العصر الحديث ، وانطلاقا مما تقدم فان الحاجة قائمة الى دراسة المشكلة التي تكمن في الاستفهام الاتي : (وهو كيف تمت عملية التوظيف الجمالي لأداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد)

أهمية بحث

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على جماليات أداء الممثل في أعمال أنس عبد الصمد المسرحية ، تحاكي الطريقة الروحية المباشرة والطقسية الشاعرية ، فتميز الاتجاه المعاصر في (المسرح الحركي) والعنصر الأساسي فيه هو للجسد الحر كونه أحد المفردات التي تحدد مدى الانتماء الشخصي للمكان ، ويحدد كذالك الخصوصية الفكرية في خلق خطاب مسرحي مميز ، ومدى أهمية المعالجات الفنية التي تقع ضمن حدها المكاني ، وكيفية أستلهام المخرج للجماليات الأدائية للممثل .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على جماليات أداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية.

حدود البحث

الحد الزماني : ٢٠٠١

الحد المكاني : بغداد / مسرح الرشيد .

الحد الموضوعي : دراسة جماليات أداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية/ مسرحية عطيلو أنموذجاً .

تحديد المصطلحات

اولاً : الجمال الجمال لغوياً :((جمل : الرجل جمالا ، حسن خلقا وخلقا فهو جميل وهي جميلة، الجمال: رقة الحسن، جملة: زينة، تجمل: تزين وتحسن إذا اجتلب البهاء والإضاءة))(١).الجمال اصطلاحاً :((نعني بالجمال اصطلاحا "معيار الشيء الرائع المتكامل الذي يمتاز بالتناسق والتناغم))(٢).ويعرف أيضا بأنه((وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية التي نتلقاها من خلال ادراكاتنا الحسية))(٣).

الجمال فلسفياً يرى سقراط ((الجمال هو شكل مقارنة ما بين المعرفة واللذة وهي أحداها فهي تكون نابعة من ذات خالصة و تنبع من الجمال الخالص))(٤). وعرفه ارسطو ((الجمال هو الانسجام ما بين مكونات العمل سواء اكان فنيا أم طبيعيا من خلال سمات التنوع ما بين صيغ الفن ذاته وعلاقاته مع نظائره))(٥).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وعرف توماس اكوانيس الجمال ((هو ذلك الشيء عند رؤيته يسر، أي انه يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل ، سواء عن طريق الحواس او في داخل الذهن ذاته))[٦]. **التعريف الإجرائي: ألجمال** مما تقدم من تعارف يتبنى الباحث تعريف (ارسطو) تعريفاً اجرائياً لملائمته هدف البحث .

ثانياً : الأداء الأداء لغوياً : ((من الفعل أدى. وأدى الشيء أوصله. والاسم الأداء، وهو أدى للامانة منه، بمد الألف. . . ويقال: فلان أحسَنُ أداءً، وأدى دينه تأدية أي قضاه، والاسم الأداء، ويقال تأديتُ الى فلان من حقه إذا أديته وقضيته. ويقال: أدى فلان ما عليه أداءً وتأديةً. وتأدى إليه الخبر أي انتهى))[٧] .

((وأدى الشيء: قام به. و – الدين: قضاه. و – الصلاة: قام بها لوقتها. و – الشهادة: أدلى بها. و – اليه الشيء: أوصله إليه))[٨] . الأداء اصطلاحاً : ويعرف الأداء على انه ((قيام الممثل بمهمة ايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وتصورها المخرج. وقد كان غرض التمثيل ولا زال خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح بواسطة هذه الأدوات))[٩]. ويعرفه الخطيب بأنه ((عملية توظيف كل أجهزة جسده التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وايماءاته وانفعالاته الشخصية))[١٠]. ويعرفه عواد بأنه ((مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والايمائية التي يبثها الممثل لمتلقيه، وهو رسالة الى متلقيها عبر شفيرة بواسطة قناة (الجسد والصوت)، كما يمكن اعتباره ممارسة جدلية كرنفالية، جدل وحوار يقام بين الجسد الحقيقي للمؤدي (خط الحضور) والجسد الخيالي للشخصية (خط الغياب)، وهو أي المؤدي (الممثل) يتصل بالمتلقي عبر القاء مسرحي متنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز والرنين، أي التقنيات التي يعتمدها فن الإلقاء))[١١].**ثالثاً : الممثل الممثل** لغوياً: ((مثل: كلمة تسوية يقال: هذا مثله ومَثَله، كما يقال شبهه وشبهه، ويقال: تمثل فلان ضرب مثلاً. وتمثل بالشيء: ضربه مثلاً، ومثلت له كذا تمثيلاً: اذا صورت له مثاله بكتابة وغيرها... ومثل الشيء بالشيء سوّاه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله))[١٢] . ((الممثل: مَثلَ: مثلُ. مثولاً صار مثله. والمحدثون يقولون: مثّل الرواية أي عرضها على المسرح. ودوراً في الرواية: لبس الشخصية أحد ابطالها وتشبه به في حركاته وأحواله واعماله))[١٣] . **الممثل** اصطلاحاً : ويعرف الممثل أيضاً (م ث ل) ((القائم بدور أحد اشخاص الرواية التمثيلية المعروضة على المسرح او شاشة السينما او على شاشة التلفاز))[١٤]. ويعرفه وهبه بأنه ((فنان وظيفته ان يلعب دوراً على المسرح أو السينما متقمصاً شخصية من الشخصيات الحادثة القصصية))[١٥].

التعريف الإجرائي: أداء الممثل

((نتاج الممثل من افعال وحركات وأصوات في المكان المسرحي وفي زمن رياضي، بفعل طروحات ذهنية (عقلية) واستثارة نفسية (انفعال) منتظمة في علاقة نسقية مبرمجة، في شكل سلوك انفعالي جسدي (خارجي) ونفسي (داخلي) تتعلق بذات الممثل)) .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثاني : الأطار النظري

جماليات الاداء المسرحي المبحث الاول :

يعد الجمال عند الفلاسفة صفة تلحظ الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضاً. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم، أعني الجمال والحق، والخير، فلا بد للعمل الفني من اعتماد مقاييس وقوانين الجمال حتى يتسم بالجمالية، فهي أساس العمل الفني، وتمثل حقيقي لمقاييس النظرية الجمالية ، ونجد أن ((جوتشوك أقر بجمالية العمل الفني حتى وفي صورة كئيبة ومريرة، وهنا لا يقصد القبح في العمل الفني، بل يقصد بذلك –في نظري- محتوى العمل الفني، أي القصة أو الفكرة المروية، لا المقاييس الجمالية التي أظهرت هذه القصة في صورة جميلة بالرغم من قساوتها السردية، فالجمالية في المسرح تنطلق من هذا المعطى المعرفي))[١٦]، أي بتوافر المعايير الجمالية في العرض المسرحي، وهذا ما شهده المسرح الحديث من نقلة نوعية في التوظيفات الجمالية للعرض ، كما هو الشأن في الإخراج المسرحي الذي بدأ يولي الاهتمام للبعد الشاعري في المسرح . وأن الجمال في العرض المسرحي، يعتمد على تقنيات وفنيات حديثة لإظهارها على خشبة المسرح، ومن ثم، التجديد في الطابع المسرحي الذي كان سائداً من قبل، بخلق مسرح جديد ومتجدد بجمالياته وتقنياته، دون إغفال الجسد المسرحي الذي يعد أساس قيام الفرجة.

وبناءً على كل ما سبق، بمقدورنا القول إن جمالية المسرح تتحقق ((عندما يخلق المخرج عرضاً جمالياً متكاملاً متناغماً، تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة. ويكون العرض جميلاً كذلك عندما يترك وقعاً جمالياً على المتفرج بمفهوم))[١٧]، ويحقق لذة ومتعة أثناء التفاعل التواصلي على حد مفهوم رولان بارت، أو يكون العرض المسرحي نصّاً مفتوحاً زاخراً بالدلالات والحمولات الذهنية والجمالية .

جمالية الأداء التمثيلي

إن ما يخلق الفرجة المسرحية كأساس لا مناص من وجوده، هو الممثل؛ نعم الممثل الذي يضع جسده رهن إشارة العرض المسرحي، ويملؤه بحضوره وتنقلاته الحركية والتعبيرية، وفق ما تسمح به الرؤية الفنية والدرامية للعرض برمته. وبفضل ديناميكية الجسد المسرحي، تُنتج الحركات والتعابير، وتُخلق الفرجة ، وتصير هذه الأخيرة شبكة معقدة من العلامات والرموز والدلالات؛ ناهيك عن التشكيل الجمالي الذي يخلقه الممثل بتعبيره الجسدي مع باقي المكونات الجمالية والسينوغرافية للعرض المسرحي ، إن المسرح ((عملية خلق يقوم بها الممثل"، هذا الممثل الذي يعد الوسيط الفاعل ذا الهوية المزدوجة بين نص المؤلف والجمهور، فهو كشخص من الواقع الحياتي يستحضر بتجسيده شخصيات المؤلف من عالم الغياب والوهم الدراميين إلى عالم الحضور المسرحي، لتصبح إبداعاً جديداً قد يكون منفصلاً أو مساوياً أو غير مساو، مفسراً أو مكملاً لإبداع المؤلف، الذي يعد الممثل الحي فيه صاحبه ومادتآن واحد))[١٨]،فطبيعة فن المسرح تكمن في كونه فنّاً مركّباً، يقتضي تجانس وتضافر العديد من العناصر الفنية والتقنية والجمالية لتشكيل الفرجة المسرحية. ومن غير الممكن تصور قيام عرض مسرحي دون ممثل، فهو العنصر الجمالي للفرجة، باعتباره الفاعل الذي يعتمد عليه المخرج في تحريك باقي الأنساق المرتبطة بتشكيل العرض المسرحي. وبهذا، فالممثل هو الحامل للخطاب المسرحي بدلالاته وعلاماته الأيقونية والبصرية،وكل ما يؤثث خشبة العرض برمتها . وإن الممثل في

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المسرح الفقير، هو أساس الفرجة، وهو من يضفي الجمالية على العرض برمته. إذ يقوم الممثل في مسرح غروتوفسكي ((بخلق كل العناصر المرئية والتشكيلية التي تنتجها المكونات الجمالية الأخرى ، ويقوم بإنتاج كل المؤثرات الصوتية والموسيقية ، في شكل لوحات بصرية أخاذة ، ترسمها الحركة الجسدية والتعبيرية للممثل ، ولن يتأتى هذا بالطبع إلا من خلال تكثيف التدريبات التطبيقية للممثل المسرحي))[١٩]، بغية تحسين جودة الأداء التمثيلي لديه، حتى يتسنى له القيام بأدواره في العرض المسرحي. وحتى لا ننسى الجهود التي قدمها المخرج الروسي الكبير ستانيسلافسكي، الذي قدَّم الكثير في شأن كيفيات الأداء المسرحي وفلسفته ، وتعد من ((أهم النظريات في الأداء التمثيلي، التي تستند إلى العديد من القوانين النابعة من الحياة الواقعية للإنسان؛ وكانت أبرز مرتكزاته النظرية في الأداء المسرحي (التركيز والانتباه المسرحي، الخيال، الإحساس بالصدق، تحرير العضلات، الذاكرة الانفعالية، محركات الحياة السيكولوجية، والاتصال))[٢٠]، وغيرها من العمليات التطبيقية المرجوة في الأداء المسرحي الخلاّق . ويجب على الممثل فعله لخلق الجمالية المسرحية ، هو التحكم بالجسد وإيماءاته، إذ لا بد من التدريب والتهيؤ والاستعداد لتحقيق هذا الهدف، فالممثل من خلال ((ديناميكية جسده ، بإمكانه خلق الفرجة المسرحية وفقاً للمفهوم الكوني للمسرح، أي بمقدوره تعويض كل الجماليات المسرحية الأخرى، بطاقاته التعبيرية الهائلة التي يتوفر عليها جسده، وصوته ، وذكاؤه، وفكره الذي يقوم بإعمال هذا الجسد، خِدمةً للسياقات الدرامية للفرجة المسرحية))[٢١] ، من خلال النظام البنائي الشامل والمركب الذي تهيأ في إطاره كل الأنساق المُشَكِّلة للعرض المسرحي. فلا يمكن البتة، إخفاء الوظيفة الجمالية والدلالية للسينوغرافيا، فهي تؤثث الفضاء بما يتيح إمكانية التكثيف الدلالي والرمزي والإيحائي، ومن ثم إضفاء البعد الجمالي للعرض المسرحي . فالسينوغرافيا علم وفن، تتداخل في إطارها وتتجانس، العديد من الفنون والعلوم والمهن، كفن التمثيل، والماكياج، والخياطة، والحدادة، والنجارة، والكهرباء، وفنون الموسيقى، وفن التشكيل، وغيرها من الفنون والمهن الحرفية والتقنية ، فكلها ((تنسجم في نظام بنائي مركب، يضم ما هو أيقوني/ بصري، ورمزي، ومجرد؛ أي كل ما تشكله السينوغرافيا فهو علامة دالة، إذ يغدو العرض برمته بمثابة صور ذات أبعاد دلالية ، معتبراً المسرح بمثابة منظومة تتجسَّد تمثلاتها الإشارية ضمن جل أنساق الفرجة المسرحية ، وتستخدم على الخشبة ليس فقط الملابس والمشاهد، أو الأثاث المسرحي الذي بمثابة إشارة، أو مجموع لعدة إشارات، بل أيضاً الأشياء المادية الفعلية))[٢٢] ، وهذه الأشياء الحقيقية ليس كأشياء مادية فعلية فحسب، بل كإشارة لإشارة، أو كإشارة لأشياء مادية . وعليه، فالسينوغرافيا تلعب دوراً مهماً في إبراز المعالم الجمالية للعرض المسرحي، بل وإثرائه بواسطة خصائصها المركبة التي تخلق تلك الصورة الشعرية، فهي ((تضم في ثناياها كل ما من شأنه أن يُشكّل الرؤية الجمالية التي يسعى إلى تحقيقها العرض المسرحي، من العلامات والرموز الدلالية التي تحمل كل منها معنى معين ، تقتضي آليات منهجية وعلمية لتفكيك مستوياتها الدلالية))[٢٣] ، وتأثيث الفضاء جمالياً باعتبارها العنصر الرابط بين جميع مكونات العرض والجمهور والممثلين، وبين النص والعرض في نقطة محددة هي المكان المسرحي. وأن جمالية العرض المسرحي تلعب فيها السينوغرافيا الدور الحاسم في صناعة الصورة المسرحية ودلالاتها الرمزية والإيحائية ، ذلك بتفاعلها مع أداء الممثل وباقي أنساق العرض الأخرى ، وأن ((الكثير من المخرجين في المسرح الغربي الحديث لم يعيروا اهتماماً بالغاً لجماليات العرض المسرحي، لاسيما المهتمين بحضور الممثل ونسقه التعبيري

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والإيمائي فقط ، كـ (روتوفسكي) ، نجد المسرح المعاصر يولي أهمية كبيرة لجماليات العرض المسرحي))[٢٤] ، من خلالها ستطيع المسرح إبراز مقوماته والدرامية والجمالية التي تترك أثراً ذوقياً رفيعاً لدى المتلقي. ويرى الباحث إن العرض المسرحي وما تتوافر فيه من مقومات جمالية ، فهو الذي يضم في مكوناته (النص ، والممثل، والسينوغرافيا، والديكور، والموسيقى، والملابس، والجمهور، وباقي الفنون الأخرى)، كلها تُستَخْدَم ضمن نسق فني جمالي من لدن المخرج المسرحي، كي تتولد الجمالية الفنية لهذا، من خلال خلق الممثل بأدائه التمثيلي وديناميته الجسدية شاعرية منفردة بمكامن الجمال، تولَّدت بفعل الانسجام الحركي للممثل مع باقي مكونات العرض المسرحي، فالأداء الذي يقوم على الجسد الديناميكي المبتكر، والإيمان الصادق للمشاعر، يؤدي الى خلق الجمال في العرض المسرحي .

المبحث الثاني : حداثوية الصورة المسرحية

١ . كوردون كريك

ان كريك يسعى الى اقامة علاقة جدلية بين الشكل وروح العصر عن طريق ((الانتقال من المجرد الى الملموس اي من المقولات المنطقية العامة المجردة الى الواقع الملموس))[٢٥] ، لذلك فهو يجعل الارتباط العاطفي للوعي الفردي بمواجهة الواقع وهو في حالة المس المباشر للحياة الرمزية التي لا تخلو من تنوع المظاهر بهدف ((العثور على الواقع الحقيقي بواسطة ما وراء الاحاسيس وما وراء المواضيع الخارجية))[٢٦]، لأن الواقع الحقيقي لدى كريك هو الذي ((يشكل جوهر الطبيعة ليبرز ما هو جوهري في الظواهر فيكشف عن المعنى العميق للاحداث، لذا فالفن لديه هو نتاج الخيال والابداع التخيلي))[٢٧]. ان هذه المثالية التي كانت هدفاً في تحقيق مظاهر الروح الانسانية والتي عمقت الاحساس الفردي لدى شخصياته في اعتماده على ((الخيال المغرق بدلاً من الواقع، وتفتيته للعالم بدلاً من تقديمه في وحدة متماسكة))[٢٨] ، لذا فقد استغرق في الرمزية التجريدية وصولاً الى نفي الواقع ومن ثم نفي الواقعية ، ولقد بلغ كريك من الخيال الواسع ، فيعطي للصورة شكلها البلوري الذي يراه المرء اول مرة فهو يقول : ((ان العمل المسرحي الذي يفتقر الى الذاتية اي الشكل يعني انه يفتقر الى الجمال، اذ لا جمال في فن لم تتحدد معالمه))[٢٩]. ان تحديد هذا الشكل الذي لا ينتمي الى اي مكان، انما يصاحبه السكون ويمتد في الفراغ ليبني كيانه المرئي الجديد، وهناك سيولد الشكل مرة اخرى ((ان الرمز الذي يشكل التعبير الفني احد مظاهره يحيلنا الى فكرة، فالاشياء تظهر على شكل رموز تشير الى نظام متماسك ليس بامكاننا ان نقدم عنهما الا صورة وهمية))[٣٠] ، فالعملية الابداعية تعبر عن نفسها في سلسلة متواصلة من المعرفة التأريخية من خلال العلاقة بين الفكر او المضمون والشكل في مرحلة المعرفة المباشرة . فالصورة لديه تتولد من خلال الانسجام والتناسب الذي يحدث في منظومة كبيرة من الاضواء والخطوط ((فالتراكمات التي تحدث في توالد الصور التي لا تنقطع تؤدي الى انتقالات هائلة في اختلافات الاشكال وتباينها))[٣١]، مما يؤدي الى الابتعاد نهائياً عن تقليد الطبيعة وتأخذ الاشكال شكلاً مغايراً لوجودها في الطبيعة فهو يقول : ((كل همي ان احصل على شيء يناقض الحياة كما تقع عليها اعيننا مناقضةً تامةً لنتخلص من الواقعية في كل شيء))[٣٢]، وحين يقوم بتحويل فكرة النص من مضمونيتها داخل النص الى اشكال معبِّرة بافكار مصوّرة، فانه يملي فراغاته بحلميّة الفكرة المنطلقة بالظهور في صعود بطيء الى فضاءاتها الممتدة ما لا نهاية، لذا فهو يعترض على اشكال متأصلة في تأريخ المسرح . ويُعّد كريك مسرح المستقبل ((سيكون مسرح رؤى لا مسرح

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

طقوس ولا مسرح اقوال مسرحاً يصل الى فهم الجميع عن طريق الاحساس، مسرحاً يتفجر من الحركة التي هي في الواقع رمز للحياة))[٣٣]، وهذا يعني تعميم انعكاسات الواقع في مفاهيم معبَّر عنها بالصور المرئية ذات التأثير المباشر للاشياء والظواهر الحسية.

٢ . ادولف ابيا

تركزت ابرز الخصائص العامة لاتجاه (أدولف آبيا) الإخراجي على عدة محاور للتعبير انسجمت والمفهوم العام الذي ارتكز عليه وخاصة الضوء كسمة فلسفية أكثر من كونه سمة وظيفية ، فما كان من تناغم الشكل مع المكان من صياغة عززت وسائط الاتصال وفتحت أفاق مغايرة للقراءة الجمالية في خواص العرض المسرحي . وقد شكل الضوء مع الفضاء عنصريين أساسيين في الاتجاه العام للإخراج لديه (آبيا) وبذلك تبرز انسجام العناصر المكانية بالزمانية وتوافق الوشائج عبر اتصالية مركبة في التعبير صيغت ضمن مفهوم جمالي مميز ((فالزمان يعبر عنه بوحدات تعاقبية في إدراك الأشكال المتعددة وتتابعها ، أي من خلال الحركة . أما المكان فيعبر عنه من خلال تتابع الأصوات والكلمات وتعاقبها ، أي بواسطة توزيع المدة الزمنية التي تحدد مدى الحركة))[٣٤] ، ومابين الخواص التتابعية لمشاهد العرض المنسجمة والوحدة الموضوعية والمشاركة الاتصالية في جوهر العرض المسرحي ، وبالتالي إيصال المعنى من خلال الانسجام المتوازن لعناصر الحس والمستلمة في ثنايا الفرجة ، وهذا ما اسماه (آبيا) بسحر التلقي والذي يوحي بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي وتحقيق غاياته عبر أهداف ونتاجات الصراع في الحدث المسرحي ، وقد تشترك أطياف فنية أخرى بانسجام تام مع العرض المسرحي وهذا ما أكده (آبيا) ((بان فن النحت والرسم يشتركان في قدرتهما على تثبيت وتجميد اللحظات المختارة والمنتقاة من لحظات الحركة ، ولو إن فن النحت يتفوق على الرسم من خلال قدرته على التعبير عن سياق الحركة))[٣٥]، وهذا ما توضح جليا ضمن خواص المنظر ذي الأبعاد التشكيلية من الرسوم والألوان والمستويات الأفقية والعامودية باستخدام الكتل النحتية والتي أضفى وظيفيا عليها من خلال الضوء ظلالا وأشكال مغايرة ساعدت في إبراز صورة جمالية من الإيهام بالضوء والظل واكتشاف مستويات في التعبير لم تكن مدركة قبل ذلك ، وما يزيد عليه نمطا بلاغيا في التعبير عن قدرة الممثل ((المطواع والمرن وهو ثلاثي الأبعاد ، وهو يجعل الأشكال والأضواء المرسومة أو المصورة نمطا مميزا من الفن المسرحي السامي))[٣٦]، وهذه المرونة الجسدية تستحضر روحا مغايرة للتعبير الداخلي للضوء وفق منظومة تفاعلية منسجمة في وحدة تشكيل العرض المسرحي . وتقترن السمات العامة لمسرحه بوظائف عناصره ، إذ كشفت صيغ الاشتغال بعدا عقليا في التكوين وبعدا حسيا في التجسيد جاعلا من(التفكير البصري)، قيمة مميزه وطابعا مألوفا للإحساس المطلق والتام والذي تنتجه فرضيات العرض وفق اشتغال كل العناصر اعتمادا على الضوء كأساس في إضفاء الأبعاد الثلاثية على الفضاء وتدرجات الأسطح الأفقية والعامودية وتعامل الأداء وفق أشكال الظلال والحضور والتكوينات المتعددة المصاحبة للعناصر الأخرى . جمالية تشكيل عناصر العرض اختصت الأبعاد الجمالية المتكونة ضمن متواليات الإنتاج العلامي المنبثقة عن الخواص والعناصر المشتغلة في وحدة العرض إلى تفرعات متعددة تعتمد بؤرة مركزية مهمة ألا وهي الكشف عن عناصر الفضاء بأشكال متعددة تبعا للخواص البصرية الإيهامية التي تعتمد عنصر الضوء والتي تصاحب العناصر الحركية لمختلف الكتل الأخرى وتساندها العناصر السمعية حسيا والتي تحكم إيقاعها الزمني وخاصة المؤثرات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الموسيقية والصوتية المصاحبة للـ(المؤثرات الضوئية) ، فالموسيقى ((تفرض هنا متواليات وحداتها الزمنية على حركة الجسد ، والجسد يترجم هذه الحركات في الفضاء))[٣٧] ، وعندما تصل إلى ذروة اشتغالها (الموسيقى) فأنها تدرك حسيا وكأنها كتلة ضخمة قد أخذت حيزا مهما من البعد المكاني واشتراطات الفضاء وحركة عناصره المنسجمة مع الإيقاع . ويرى الباحث إن الصلة المباشرة مابين الثالوث المتحرك والمنسجم حسيا وحركيا (إيقاعيا) وهو (الممثل- الموسيقى- الضوء) يعكس الضبط المتوازن مابين وحدات الاشتغال وخاصة عندما تضاف لها القيمة الموضوعية للحدث والتي تجعل من المضمون الفكري صيغة للتآلف ونوعا يركز عليه مابين حركة الأداء وانسجامه مع القيمة الحسية والصوتية للمؤثرات الموسيقية مع تكافئها وبين القيمة الحركية للأداء والألوان الصادرة من الإضاءة والتي تجعل الفضاء متعدد المستويات وفيه عمقا من التعبير لتؤكد المفهوم الجمالي للضوء بلغته الحدسية وهي تنتج هذا المفهوم من خلاصة اشتغال اللون بوصفه ((عنصرا من العناصر التشكيلية التي تقوم بدور جمالي ووظيفي في بناء الصورة المرئية . وتعتمد لغة التعبير في اللون على عناصر التوافق والتباين وهي العناصر التي تنشأ نتيجة تفعيل الألوان بعضها مع بعض في التكوين العام))[٣٨] ، وهذا التجانس أو التوافق مابين اللون المرسوم على عناصر الكتل الديكورية واللون الصادر من الضوء المسلط عليها والتي تعكس سياقات أو نتاجات لونية أخرى ، هي تعكس القيمة الجمالية والمفهوم الفكري لخواص اللغة الإخراجية ل(أدولف آبيا) ومكونات فضاءاته المسرحية ، وتعتبر هذه الأطوال الموجية المتوفرة في الحزمات الضوئية وشدتها نمطا يضيف مزايا لأمكنة إيهامية ومتغيرات عدة في المنظر وحركته وإضافة لغة بصرية في علاقة الممثل ومزايا في منظومته الحركية ، إضافة لتوليد مستويات متعددة جديدة أفقية وعمودية لمزايا الفضاء وحركته ، ولهذا يعتبر الممثل لدى (آبيا) عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة الديكور والإضاءة على أن تكملها الموسيقى.

٣. ماكس راينهارت

يعد راينهارت من المخرجين الانتقائيين في اختيار المسرحيات و اخراجها ولم يكن يؤمن بالتمسك بمذهب واحد ، فقد اخرج عدة عروض مسرحية لمذاهب مختلفة فهو لم يكن يعادي الواقعية بل كان يرى ان لكل نص درامي طريقته في الاخراج ، فقد تعلم من (أوتوبرام) احترام النص والتمثيل الجماعي والاعتناء بتفاصيل الانتاج(). ولأجل خلق علاقة بين الجمهور والمجاميع فقد الغى حيز الفراغ بين الصالة والمسرح بل عمد الى الأيصال بين الصالة والمسرح متخذاً طرق عدة ومختلفة لتحقيق ذلك . وامتاز المخرج (راينهارت) بأهتمامه بدقة حركة الممثلين والمجاميع فقد فرض عليهم اتباع توجيهاته بخصوص العرض ، فقام برسم حركتهم في نسخة الاخراج (السكربت) الذي اعده ليدون فيه جميع تفاصيل الانتاج قبل التمرين فقد اتهم بأنه يعامل ممثليه كالدمى في تنفيذ مايقرره في دقة لذا فقد نال اعجاب الكثيرين وقد كان حساس جدا فضلا عن موقفه كيف يحقق الأفضل من كل ممثل فقد كان ممثلوه الأفضل في زمنه(٣٩)، امااسلوبه في التعامل مع الممثلين . فقد كان يميل الى التمثيل الجماعي وفقدان النجومية الفردية عنده وكذلك فقد امتازت طريقة تعامله مع المجاميع بالاهتمام والعناية كونهم فرقة اوركسترا .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤ . اريان منوشكين

اشتغلت منوشكين على تشكيل الصورة المسرحية بإكتشافاتها لإمكانات عروض المسرح الشعبي ، الذي أسست من خلاله صوراً وتجارب حياتية واجتماعية، لاسيما عملها في فرقة (سولاري)، التي اتبعت مسرحاً أطلق عليه (مسرح الشمس)، الذي مال إلى مبدأ جماعية العمل ، فالممثل يساهم في كل شيء من ارتجال النص والحركة، وصولاً إلى اختيار أزياء الشخصية، فضلاً عن مساهمة باقي المشاركين ، حيث ((اعتمدت العملية الإخراجية على التراكم والتجريب والاقتراحات التي يقدمها أعضاء الفرقة ، وبشكل متواز لكل أنواع الفنون التي تدخل في صياغة العرض ، من أداء الممثل إلى الرقص والموسيقى والتزيين والماكياج والزي))(٤٠). وتبنّت منوشكين الصورة المسرحية المختزلة، مع الاهتمام بالإشكال المسرحية القديمة، سيما الأشكال المتنوعة في مسرح الشرق الأقصى، والعكوف على دراسة تقنياته وأشكاله، لتخلق حالة من الإبهار في تشكيلها للصورة المسرحية ، فجاءت صورها نابعة من الارتجال والمشاركة الجماعية، فضلاً عن مشاركة المتلقي الايجابية ، وتأثرت بأساليب الأداء في الكوميديا ديلارتي، ومسرح النو، والكاثاكالي ، وقد برّرت منوشكين ذلك التأثر بقولها: ((بحثنا عن نقطة انطلاق لعملنا في مسرح الشرق ، لان أصل جميع الأشكال المسرحية يعود إليه ، كل شيء موجود فيه:الموسيقى والرقص والفن الديني والمسرح))(٤١) . وإن مساهمة الممثل في إعداد النص، هي الخطوة الأولى في سياق تشكيل الصورة ، تليها خطوات أخرى ، فالتمرين والارتجال هما أساس عمل الممثل عند منوشكين، بهدف خلق حالة من العالمية والانفتاح على الثقافات والقوميات، كما هي الحال عند (بيتر بروك) فأن فرقة منوشكين تتضمن ممثلين من جنسيات مختلفة، ولم تقف المخرجة عند هذا الحد فقط ، بل ((حرصت على كسر الحدود المنظمة لاستخدام الجسد ، لم تعد الكلمات في عروضها تصدر من الفم فقط ، بل تحول الجسد كله إلى وسيلة للتعبير عنها، وتجسيدها من خلال الإيماءة والرقص والحركة فالراقصون هنا هم المتفرجون الايجابيون، الذين يراقبون ما يحدث على خشبة المسرح ويعبرون عن ردود أفعالهم تجاهه بالرقص ، بل إنهم يرقصون تحيتهم الختامية، ويدفعون المتفرجين الجالسين في مقاعدهم إلى التصفيق المنغّم المصاحب لإيقاع رقصاتهم))(٤٢). وسعت منوشكين إلى إظهار صورها المسرحية بأبهى شكل، من أجل إبهار المتلقي، ودفعه للتفاعل مع ما يقدم أمامه من صور، وقد غادرت القاعات المسرحية التقليدية، مستخدمةً بدلاً عنها الساحات العامة والمصانع، لتكون نقطة انطلاقها نحو خلق بيئة للعرض متعددة الأماكن ، فقد يجد المتلقي نفسه في بؤرة الأحداث، ومن حوله منصات عديدة، يقف فوقها الممثلون وينتشر من حوله الراقصون، فيتنقل المتلقي بنظره هنا وهناك ، وفي أحيان كثيرة يتنقل المتلقي بجسده لأجل متابعة ما يدور من أحداث على المنصات المتعددة ، وقد تم تهيئة مساحات فارغة للعرض، تتخذ أشكالا مختلفة، بحسب احتياجات العرض ، فلم تعد العملية مجرد تكوين لمنظر مسرحي داخل معمارية مكانية فحسب ، بل حاولت الإمساك بـ ((الفضاء المتحرك ، الجياش ، فضاء عار ، يتحرك فيه الممثلون، حيث يتصرف كل ممثل بالإكسسوارات الضرورية، لقراءة لعبته وليس أكثر ... فالمكان المسرحي هو الفضاء الكلي الذي تتحرك فيه مجمل العناصر المسرحية ، الممثلون الإكسسوارات ، المتفرج أيضا، الذي يصبح داخل اللعبة وشريكاً حياً فيها))(٤٣). ويرى الباحث أن منوشكين تنتمي إلى الانتقائية في الفلسفة الفرنسية سيما عند (لاكان)، كما إنها

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انتقت من الماركسية جماعية العمل ، في إتاحة المجال للمتلقي بوصفه مشارك أصيل، ومنتج للفعل المسرحي عبر تكثيفها للكثير من التفاصيل ، وتحويلها إلى إشارات دالة تمنح المتعة للممثل والمتلقي على السواء.

أسفر الإطار النظري عن عدة مؤشرات وهي كالآتي :

١. يرتبط الجمال فلسفيا بالرضا واستحسان واعجاب المرء ومفاهيم الحق والخير.

٢. ينطلق الجمال مسرحياً من المنجز المدون والمشاهد والمعطى المعرفي وتوفر المعايير والقوانين الجمالية.

٣. يوظف الجمال مسرحياً من قبل مخرجي الحداثة بالاهتمام باللغة الصورية الشاعرية المتسامية .

٤. يعتمد الجمال المسرحي على استخدام التقنيات والفنيات الحديثة والتجديد والتفرد بكل ما هو جديد.

٥. يرتبط الجمال المسرحي بوحدة وتنسيق وهرمونية واللذة والتأويل المفتوح الزاخر بالدلالات والحمولات الذهنية والجمالية .

٦. يعد الممثل الاساس الجمالي للعرض المسرحي بما يحمل من انساق علاماتية صورية وتكنيكية بحضوره وتنقلاته الحركية والتعبيرية.

٧. يرتكز الجمال في المسرح الواقعي على التركيز والانتباه ، الخيال، الإحساس بالصدق، تحرير العضلات، الذاكرة الانفعالية و محركات الحياة السيكولوجية، والاتصال.

٨. رمز الجمال عند مخرجي الحداثة بايجاد علاقة جدلية بين الشكل ورح العصر وباللاتحديد الزمكان

الفصل الثالث : اجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من مسرحية واحدة وهي مسرحية (عطيلو) التي قدمت في مدينة بغداد لسنة ٢٠٠١ .

ثانياً : عينة البحث : لغرض تحقيق اهداف البحث اختار الباحث العينة قصدياً وهي مسرحية (عطيلو) أعداد وأخراج أنس عبد الصمد لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث اعتماداً على المسوغات لآتية :

١ . أحتواء هذه العينة على الوظيفة الجمالية لأداء الممثل بصورة مكثفة .

٢ . توفر اقراص هذه العينة لدى الباحث .

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

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

خامساً : تحليل العينة :

مسرحية عطيلو *

أعداد وإخراج : أنس عبد الصمد **

ملخص العرض :

يبدا العرض المسرحي بموسيقى اشبه بالكنائسية ويظهر ممثل يرتدي بنطلون اسود مكشوف فقط ، بعد ظهور الاضاءة الحمراء يدخل ممثل ثاني يبدا الصراع فيما بينهم مع موسيقى ايقاعية، وبداية صراع بين الخير والشر في المسرح الخالي من التأثيث والديكور بعدها تعلو الموسيقى ، وتظهر صورة الستار الاحمر ويهرولون

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في ارجاء المسرح ثم يبدا المشهد الثاني بعد الاظلام، وهما يتعانقان وتعبير جسدي وتلويح بالأيدي ثم يتعانقان كأنما هناك خطرا سيحدث ، بعدها يتطور الحدث الى مرحلة الدفاع عن النفس والوجود والانسانية والصراع بين الخير ونقيضه ، بعدها يدخل الممثل الثالث ويغطي وجهه بالشال الاحمر وتبدا الرقص الجسدي وابراز صورة الخائن الواشي ، وبعدها يقابله الاول ثم يظهر حوار من خلف الكواليس يدل على المرحلة الطويلة والصراع النفسي، الذي يمر به الفرد بعدها يكشف عن وجهه الحقيقي بتصاعد الغبار المنفض على قميصه ، وصراع راقص محتدم يقوم به الممثل بمثابة المأساة التي يعاني منها وتطور التعبير الجسدي الايقاعي ، تتطور الاحداث مع دخول الفناة (ديدمونه) الحالمه مع سحب الدخان والاحلام وموسيقى رومانسية ، وتبدا كأنها على حافة النهر وبجوارهم الازهار والفراشات ، لكن بعدما يدخل الممثل الثالث بقميصه الاحمر ثم يخرج رافعا راسه واخيراً ، اظلام مع موسيقى يظهر الممثل وهو معلق بحبال في المشهد الاخير وينزل رويدا ، ثم يبدا مشهد قتل (ديدمونه من قبل عطيلو وينتهي العرض بمجموعه جسدية راقصة تعبرعن الخير والشر ويتضمنها تحية الممثلين.

تحليل العرض :

جمعنا المخرج في عرض (عطيلو) حول جماليات أداء الممثل وحركة الجسد بأشكال تعبيرية ، حيث في اتصاله مع الموسيقى والإضاءة والاداءات الحية على الخشبة ، في عمل متماسك داء الممثلين وتمكن ملحوظ من الناحية التعبيرية للجسد وبدرجة تناسبت مع موضوعة العرض وفكرته ، فضلا" عن الإضاءة المعبرة تعبيرا" داخلياً عن الشخصيات وما يخالجها من مشاعر وأحاسيس تحكي معاناة معينة . افتتح العرض بحركات أرضية يؤديها الممثل بصورة جمالية على وفق حس ادائي ، وجاء التركيز فيه ليكون اساساً تقوم عليه جميع الافعال كونها تضع الممثل على الخط الصحيح في لاداء، ويجعله متمكناً ومسيطرا على حركاته وعلاقاته المسرحية بالشخصيات الاخرى وموجودات العرض. حيث تحرك الممثل باتجاهات متعددة وفق خطة تخدم الرؤية الإخراجية وجعل جسده جوهر اللغه الادائية (الحركية) على منصة العرض ، الى جانب علاقته الادائية مع موجودات الفضاء المسرحي وتوظيفها جمالياً بما يتلائم والحدث المسرحي ، بهذا كان التركيز التقني اساساً في اظهار المنضومة الحركية بكينونتها لتصبح معبرة عن النزعة الداخلية التي حلت محل الكلمات وبتقنية حركية اوصلت الفكرة من خلال العرض . اعتمد المخرج على الرقص الدرامي للتعبير عن فكرة العرض واعتماداً على امكانيات الممثل والتقنيات الادائية الاخرى ، والتي كان للتركيز فيها دوراً اساسياً ومع تظافر الموسيقى و الاضاءة المسرحية التي شكلت صورة جمالية مع جسد الممثل الراقص ايقاعاً مختلفاً ، وشكل عنصراً ذو دعامة جعلت الفائدة كبيرة في الامتاع والافصاح عن الحالة والموقف المقدم على المسرح ، فأتخذ التركيز ابعاداً ادائية مختلفة تمحورت في افعال الممثل واكسبته القدرة على ابراز الافكار المختلفة ، والتي حاكت بدورها الحياة الانسانية جاعلة تجايات الروح والاسلوبية تتجاوز المنطق وتعبر عن مأساتها أسلوب صامت اعتمد وبشكل مطلق على الاداء الحركي الراقص ، محولاً المادة لاولية (جسد الممثل) الى نسق حركي وطرح نزعات خاصة ونقل كل ما تحمله الكلمة من معنى الى الجسد ليعبر عنه بلغة الحركة و الاشارة ،وكل ذلك لغرض. توصيل المعنى ، ومنح تقنية التركيز قوة تعبيرية لتثير الحواس ، ويخاطب الممثل من خلال توظيفها امزجة المتلقي وتوصله الى معنى التعبير الحركي ، أخذاً بنظر الاعتبار القوة السحرية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

للتركيز في تفعيل دور الجسد في الاداء ، كما واعطى للحركة المنسقة مكانها في هذا الجسد فتحرر بذلك من قيوده ، وتجعله متواصلاً عن أي قيد يقطع عليه وصل الاستمرار والحضور الحركي الذي يملأ الصورة الجمالية للفضاء المسرحي .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

أولاً : النتائج

١ . وظف المخرج في عرض مسرحية (عطيلو) الوظيفة الجمالية في الاداء المسرحي للممثل، والذي من شأنه ان يساهم في طرح الصورة الجمالية للثيمة الأساسية للنص المسرحي وبالتالي يضع جسد الممثل في موضع المفسر العرض وبشكل واضح جداً .

٢ . جاء توظيف جماليات اداء الممثل في عينة البحث واضحاً ، كونه يدعم اداء الممثل وينسق وجوده على منصة العرض ، ويعطيه قدرة تعبيرية سمعية وبصرية تكشف عن المعنى الباطن و بإيقاع مسرحي مناسب .

٣ . جاء في الاداء على الصورة الجمالية لدعم اداء الممثل، وبناء فضاء يلعب فيه الممثل دوراً مهماً للكشف عن الدواخل و العوالم النفسية المختلفة للشخصيات .

٤ . ظهرت الاهمية الادائية والجمالية لتقنية الممثل في عينة البحث بوصفها احدى اشتراطات الاداء في خطاب العرض المسرحي ، لما تقدمه من آلية ادائية تساهم في جعل الممثل مسيطراً على حركاته الخارجية ومشاعره الداخلية لنقل الصورة الجمالية للشخصية وتفاصيلها .

٥ . ساهمت جماليات أداء الممثل في عينة البحث في نقل الثيمة بما فيها من تفاصيل الى المتلقي كما كان للممثل دوراً واضحاً في الانتقالات ما بين شخصية واخرى .

ثانياً : الأستنتاجات

١. تعد جماليات الأداء من اهم متطلبات العرض المسرحي تتكامل فنياً عن طريق تهيئة الممثل جسده واكسابه الصفات والتقنيات المطلوبة في الاداء المسرحي .

ليكشف عن الثراء الفني الفني لحركته التي تثير جواً من العلاقة الأدائية لتوصيل الفكرة بعينها .

٢ . جماليات الأداء تعطي القدرة الكبيرة لجسد الممثل للتعامل مع ما يحيط به من اجواء وشخصيات وكافة ملحقات العرض لتعميق الايمان لدى المشاهد وانطباعه للشخصيات بمفهومها الواضح .

٣ . ان التوظيف الجمالي للأداء هو من اهم التقنيات التي يحلى بها جسد الممثل للوصول الى اعماق وجدان المتلقي ، من خلال قنوات الاتصال كقناة البصر حيث ان الحركات الجسدية لها اهمية كبيرة في العرض المسرحي بالنسبة للممثل ، إذ تعتبر تقنية ضرورية لاندماج الممثل بدوره على المسرح لاداء حركات معبرة مما يجعل أداءه منسقاً بصورة جمالية .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إحالات البحث

(١) محمد بن ابي بكر، الرازي ، مختار الصحاح ، ط٥ ،(القاهرة : وزارة المعارف ، ١٩٣٩) ، ص١١١.

(٢) م . أ. ميسيا كوف ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة : باسم السقا ،(بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩) ، ص١٥.

(٣) هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، ط٢، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٩٨٦)، ص١٦.

(٤) اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣)، ص٢٦.

(٥) ارسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، (بيروت : دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣)

(٦) جونسون، ر.ف ، الجمالية ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة،(بغداد : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨) ، ص١٠.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول،(القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٣) ، ص١٠٨.

(٨) مصطفى، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ط٢، (استانبول: دار الدعوة، ١٩٨٩)، ص١٠.

(٩) اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط١٧، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠)، ص٦.

(١٠) أسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩)، ص١٢.

(١١) ابراهيم الخطيب وآخرون، فن التمثيل، (الموصل: دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، ١٩٨١)، ص٣٦.

(١٢) عواد علي ، تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، في: مجلة الدراما، العدد(١)، عمان، مسرح الفوانيس، ١٩٩٦، ص٣٤.

(١٣) ابن منظور، المجلد الثامن، مصدر سابق، ص١٩٩-ص٢٠٣.

(١٤) مسعود جبران ، الرائد، ج٢، ط٤، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١)، ص١٤٣٤.

(١٥) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٥١.

(١٦) جميل صليبا، المعجم الفلسفي ،ج١، ط١، (إيران : منشورات ذوي القربى ،١٣٨٥هـ) ، ٤٠٧.

(١٧) المصدر نفسه ، ص ٤١٠ .

(١٨) جميل الحمداوي ، السينوغرافيا المسرحية ، ط١ ، (الرباط : مكتبة المعارف، ٢٠١٠) ، ص ٢٣ ـ ٢٤.

(١٩) رضا غالب ، الممثل والدور المسرحي ،(مصر: مطابع الأهرام التجارية ٢٠٠٦)،ص ١٠٥.

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

(٢١) عبد الكريم عبود ، الحركة في المسرح : بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، ط١ ، (دار الفنون والآداب، العراق ، ٢٠١٤) ، ص ٤٤.

(٢٢) عدد من المؤلفين ، سيمياء براغ للمسرح : دراسة سيميائية ، ترجمة : أومير كورية ، ط١ ،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) ، ص ٦٤.

(٢٣) عمر الرويضي ، سيميائيات المسرح : إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام ، (المغرب : كلمات للنشر والطباعة والتوزيع ، ٢٠١٦) ، ص ٧٦.

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .

(٢٥) ف هيغل، فكرة الجمال، ترجمة، جورج طرابيشي ، ط١، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨)، ص ٤٥.

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٢٢.

(٢٧) كمال عيد، مدرسة جوردون كريك المسرحية، مجلة المسرح، العدد ٤٤، آب، ١٩٦٧، ص ٣٨.

(٢٨) اريك بتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : عبد المسيح ثروت، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦) ، ص ١٠٤-١٠٥.

(٢٩) كوردون كريك، في الفن المسرحي، ترجمة : دريد خشبة ، ط٢ ، (القاهرة : المطبعة النموذجية ، ١٩٦٠)، ص ١٣٧.

(٣٠) منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة (الاطار والدلالة)، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، دار النشر المغربية، العراق ، ب ت) ، ص ٢٦-٢٧.

(٣١) هيوبت بارنارد ، من مؤلفات أدولف آبيا ، ترجمة : أمين حسين الرباط ،(القاهرة : وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٥)، ص ٤٣ .

(٣٢) صبري عبد العزيز ، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١) ، ص ٦٠ .

(٣٣) يوسف رشيد جبر ، عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي ، (بغداد : رسالة ماجستير ، جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩)، ص٥٢

(٣٤) ماري الياس ، الاتريدون في مسرح الشمس ، مجلة الحياة المسرحية (دمشق) ، العدد (٣٨) ، لسنة ١٩٩٢ ، ص٣٧ .

(٣٥) المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

(٣٦) جاكلين مارتن ، الصوت البشري في المسرح الحديث ، ترجمة : محمد الجندي ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي في المسرح التجريبي ،٢٠٠٢)، ص٩٧ .

(٣٧) ماريان ماكدونالد ، الحب والموت في احدث تجارب أريان مونشكين ، اختيار وتقديم : نهاد صليحة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠) ، ص٢٤٤ .

(٣٨) المصدر نفسه ، ص ٢٤٨ .

(٣٩) ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت ، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، ١٩٧٩) ، ص١١٩ - ص١٢٠ .

(٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٢٨ .

(٤١) بول شاؤول ، تأثير مسرح الشمس في المسرح العربي ، مجلة أسفار (بغداد)، العدد ٨ ، ص ١١٢ .

(٤٢) سعد اردش ، المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(٤٣) سعد اردش ، المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(*) عرضت مسرحية عطيلو في عام ٢٠٠١ وعلى قاعة مسرح الرشيد / في محافظة بغداد .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(**) أنس عبد الصمد : مخرج وممثل وباحث بلغة التعبير الجسدية ، ولد في مدينة بغداد عام ١٩٧٤م ، مدير ومؤسس فرقة مسرح المستحيل لمسرح الحديث ، قدم للمسرح اكثر من ١١ عمل مسرحي بين كمخرج وممثل في مختلف دول العالم أهمها (ماريونيت ماكبث ١٩٩٩ ، عطيلو ٢٠٠١ ، حلم في بغداد ٢٠٠٧ ، نعم كودو ٢٠١٩) ، ولقد حصل على العديد من الجوائز عن كل أعماله التي قدمها وأهمها أفضل عرض في مهرجان طوكيو الدولي عن مسرحية (حلم في بغداد) .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

The aesthetics of the actor's performance in Anas Abdel Samad's theatrical performances

By : **Ibrahim Salim Mohammed**
University Of Mosul / College Of Fine Arts
Email : salim ibrahim 123123@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6195-0750

Abstract
Theatre is considered as the art that most evokes surprise, magic and beauty, and all of these are interpreted by the dramatic show. Its real form is a unity that includes a group of related elements that constitute a group of relations that identifies the reactivity of each element. And the development of the dramatic art; on the artistic and aesthetic levels, are responsible for employing various types of aesthetics in the cymographic space, besides other aesthetic and artistic techniques that add distinctive musical and referential dimensions. So, the aesthetics of the picture carries a reference that promotes the artistic value of the dramatic show. The current study consists of four chapters. The first includes the problem of the study, its importance and the need for it. The problem of the study is identified by answering the following question: How the aesthetic employment of the actor's performance was achieved in the shows of Anas Abdulsamad? The aim of the study also includes the identification of the aesthetic s of the actor's performance in the shows of Anas Abdulsamad. The limits of the study were devoted to the dramatic shows of Anas Abdulsamad. Then the chapter wends with identifying the terms and defining them procedurally. The second chapter includes the theoretical frame which itself contains two sections; the first deals with the aesthetics of the dramatic performance, and the second deals with the modernization of the dramatic picture, then it is ended with the indicators. The third chapter contains the procedures of the study, which include the community of the study, and the tool that the researcher uses in analyzing the sample of the study. As for the fourth chapter; it includes the findings, the conclusions and the bibliography .

Key words : (Aesthetics) , (Performance) , (Actor)

تطبيقات المحايثة
في الخزف النحتي العراقي المعاصر

رولا عبد الاله علوان
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة
الا يميل : roula.alwan@uobasrah.edu.iq
هوية الباحث العالمية (ORCID) :

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ١٤ / ١١ / ٢٠٢٠ تاريخ قبول النشر: ١٤ / ١ / ٢٠٢١

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

تتمحور إشكالية البحث الحالي حول دراسة تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر، وقد تضمنت اربعة فصول، حيث عني الفصل الاول منها كمقدمة بالإطار العام للبحث فاحتوى على مشكلة البحث التي تم فيها تسليط الضوء على الخزف النحتي المعاصر وتحددت مشكلة البحث من خلال الاجابة على التساؤل التالي هل هناك تطبيقات للمحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر؟ اما الفصل الثاني وهو الإطار النظري للبحث فقد اشتمل على ثلاث مباحث هي: المبحث الاول- مفهوم المحايثة. وكان المبحث الثاني- تطبيقات المحايثة في الفن التشكيلي. فيما وجاء المبحث الثالث-النحت الخزفي العراقي المعاصر(مدخل). ثم أسفر عن الفصل الثاني في إطاره النظري مجموعة مؤشرات أفادت منها الباحثة في توجيه تحليلها لعينة البحث. فيما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث وهي عبارة عن المنهج المستخدم ومجتمع البحث إضافة إلى عينة البحث والأداة المستخدمة في التحليل. ومن ثم تحليل العينات الذي اتبع بالنتائج والاستنتاجات والتي كان من أهمها:

١.يشكل التحليل المحايث نمطاً للقراءة المنطقية مهما تنوعت واختلفت النصوص البصرية، لان هذا النوع من التحليل المحايث يبحث الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين دلالة النص وقصديته بعيدا عما هو خارجي.

٢.تعتمد المحايثة في عملها شطرين أولهما نشاط يحيل إلى كل ما هو موجود بشكل ثابت في كائن ما (رؤية ستاتيكية)، وثانيهما يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية (رؤية دينامية) فهي حينها تكشف عن ماهية العناصر لا فرزها السيروري الطبيعي كما في عينه (٢).

الكلمات المفتاحية : تطبيقات ، المحايثة ، الخزف ، النحت ، العراق

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المقدمة

شهدت الإنسانية منذ القدم تقدماً حضاريا واسعا وتغيرات معرفية متداخلة مع العلوم شتى، وشهدت دراسات الفن متغيرات كثيرة أحدثت تطور ببنية العمل الفني التشكيلية والمعرفية، منها ما جاء نتيجة دوافع ومرجعيات خارجية ومنها ما اعتنق بنية النص للمنجز التشكيلي بمفرداته وعناصره التكوينية مما أحدثت رؤية معاصرة ، من خلال عدة جوانب، منها إدخال رؤى بصرية جديدة تضمنت مزاوجة مصطلحات أدبية مع الدراسات التشكيلية أحدثت تحوّل معرفي جديد، هذا التحوّل جاء بصبغة نقدية و فكرية، استطاعت أن تحقق للفنان مساحة للمناورة بعناصره التكوينية بحرية أكبر ضمن سياق المنجز التشكيلي عموماً والخزفي بشكل خاص لإنجاز منظومات جمالية وفق تطورات ثقافية أسهمت في تطور البنية الذهنية عبر الزمن في جميع المجالات ومنها الفنية والجمالية، ومن هذه المصطلحات الأدبية هي البنية التي دخلت دائرة التنوع في البناء التشكيلي، ومن أبرز المفاهيم التي جاءت بها البنيوية مع بداية الستينات لتذليل عملية فهم المنجز البصري وقراءة مفهوم (المحايثة) والذي ستستند الباحثة إليه في مقارباتها البحثية في الدراسة الحالية للوصول إلى منطلق قراءة عناصر المنجز الخزفي النحتي. فقد أصبح التحليل المحايث الذي انتهجه البنيويون المسلك الأمثل للوصول إلى قراءة تحليلية لمفردات المنجز دون الحاجة للرجوع إلى ما هو خارج إطاره التشكيلي. فمن خلال المحايثة بالإمكان الإجابة عن كل الأسئلة المتعلقة بالمنجز وإدراك كل المعاني المضمنة له من خلال قصديه واضحة في انتقاء الفنان لهذا العنصر أو ذاك لهذا التشكيل البنائي، لان المحايثة تنظر إلى النص البصري في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه بالتالي فأن هنالك عملية تخلص لكل ما يحيط به أي استقلالية في معنى النص وانفصاله وتجرده من المؤثرات المحيطية الطارئة عليه. وبما إن الخطاب الجمالي التشكيلي ينشد نقاء التواصل مع المتلقي فهو يقدم التكوين الشكلي وما يحتويه من عناصر تكوينية من خطوط وألوان وأشكال ... لتحقيق ذلك، وبما ينسجم وطروحات العصر، فالخزف العراقي المعاصر من أبرز فنون التشكيل تأثرا بالمعاصرة من حيث التغير الذي طرأ عليه في بنيته الشكلية متجاوزا كل قيم تقليدية متخذا له هوية جديدة تحت مسمى المعاصرة، فإنَّ هنالك ضرورة لدراسة هذا الشكل وعناصره المكونة له وفق رؤية محايثة ضمن حدود بنية النص البصري في الخزف النحتي العراقي المعاصر. ومن هذا المنطلق تأتي قراءة واختيار الباحثة لمشكلة بحثها عبر محاولة الغور في طبيعة الصياغات الشكلية الإبداعية للمنجز الخزفي النحتي للخزافين العراقيين المعاصرين من خلال عنوان بحثها: (تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر). لذا فإن أهمية البحث الحالي تكمن في تسليط الضوء على أسس المحايثة وتطبيقاتها في الخزف النحتي العراقي المعاصر، كون الأشكال الخزفية النحتية العراقية المعاصرة تحمل بنية تشكيلية تحدثنا بلغة صامتة، فرغم غزارة المنجزات الخزفية النحتية ودخولها بالمعاصرة فهي بحاجة إلى تحليل محايث يتم من خلاله دراسة وتحليل بنية المنجز وبالتالي تحقيق الإفادة للدارسين في مجال الفن بصورة عامة والخزف بصورة خاصة، لرفدهم وإثراء معرفتهم بالمعلومة التي تبحث بالاختصاص، فضلا عن رفد المكتبات في الجامعات العراقية والشبكة العنكبوتية بمثل هكذا دراسة حديثة. وهنا هدف البحث الى الكشف عن تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر، والذي تشكلت حدوده الزمانية بالفترة من (٢٠٠٠-٢٠١٠). ضمن حدود مكانية تمثلت بجمهورية العراق، فيما تلخصت الحدود الموضوعية دراسة أعمال

الخزافين العراقيين المعاصرين:(سعد شاكر، ماهر السامرائي، تركي حسن، قاسم نايف، طارق إبراهيم، وتركي حسين). وتحددت مصطلحات البحث بـ اول مصطلح وهو (التطبيقات) التي عرفت لغة بانهاجمع (تَطبيق)، مصدر طَبَّقَ، حَاوَلَ تَطْبِيقَ القَاعِدَةِ: تَجْرِبَهَا، نَقْلَهَا إِلَىَ مَجَالِ التَّنْفِيذِ):اسم تطبيقة مصدر طبَّقَ (طبَّقَ) فعل طبَّقَ يُطبِّق، تطبيقًا فهو مُطبِّق، والمفعول مُطبَّق طبَّق القوانينَ: نفَّذَها والتطبيق هو جمع تطبيقات (٢٧: ص بلا). واصطلاحاً فان التطبيقات هي عبارة عن مجموعة من المفاهيم والحقائق والمعارف والمبادئ والاتجاهات التي ينبغي على المتعلمين تطبيقها تطبيقًا عمليًا، ووعيها ومعايشتها بطريقة تنمي قدراتهم على الأداء العملي بشكل جيد، وتساعدهم على تكوين السلوكيات والعادات والاتجاهات الحسنة، وتعمل على تنمية ميولهم وإشباع حاجاتهم بشكل إيجابي لتحقيق الشخصية المتكاملة للإنسان الصالح في ضوء التصور الإسلامي(٢٥: ص٢٧٢). لتنتهي الباحثة الى التعريف الاجرائي والذي تتفق فيه مع التعريف الاصطلاحي لـ عبد اللطيف الفارابي كونه ينسجم مع الدراسة الحالية في ان التطبيقات هي عبارة عن مجموعة من المفاهيم والحقائق والمعارف والمبادئ والاتجاهات التي ينبغي على المتعلمين تطبيقها تطبيقًا عمليًا، ووعيها ومعايشتها بطريقة تنمي قدراتهم على الأداء العملي بشكل جيد، وتساعدهم على تكوين السلوكيات والعادات والاتجاهات الحسنة، وتعمل على تنمية ميولهم وإشباع حاجاتهم بشكل إيجابي لتحقيق الشخصية المتكاملة للإنسان. اما الاصطلاح الثاني فهو (المحايثة) وابلي عرف لغة من"(تَحاثّ):اسم مصدر تَحَاثَّ، والتَّحَاثُّ عَلَى العَمَلِ: التَّحاضُّ عَليه، الحَضُّ عَلَيْهِ (تَحاثَّ):فعل تحاثَّ على يتحاثّ، تَحاثَثْ/تَحاثَّ، تحاثًّا، فهو متحاثّ، والمفعول متحاثّ عليه تَحَاثَّ القَوْمُ عَلَى العَمَلِ: تَحاضُّوا، حَضَّ بَعْضُهُمْ بَعْضاً عَلَيْهِ تَحَاثَّ النَّاسُ عَلَى التَّقْوَى،(تحاثّ)"(٣٠:ص بلا). فالمحايثة:اصطلاحاً: المحايثة في الأصل اللاتيني بمعنى (يمكث في)، وهو مفهوم من المفاهيم الرئيسية للفلسفة التأملية التقليدية والمدارس المثالية المعاصرة، والمصطلح بهذا المعنى يرجع إلى أرسطو، والمعنى المعاصر للمصطلح هو الذي قدمه كانط، حيث قدم كانط رؤيته الفلسفية حول مصطلح (المحايثة) لتكوينها متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما"(٧: ص٦٢٤)، والمحايثة في مقابل المفارقة تدل على حضور (الشيء في ذاته)، و(النقد المحايث) هو نقد لفكرة ما او نسق من الأفكار ينطلق من مقدمات الفكرة، أو النسق من الأفكار. والتاريخ المحايث للفلسفة هو تفسير مثالي للفلسفة على أنها عملية تحكمها فحسب قوانينها، وأنها ليست خاضعة لتأثير الاقتصاد والصراع الطبقي والوعي الاجتماعي"(٢٩: ص٤٥٩). لذا عند تعريف المحايثة اجرائياً تتبنى الباحثة التعريف الاصطلاحي لكانط، كونه ينسجم مع الدراسة الحالية من حيث ان المحايثة كونها تكون متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما. ليكون لدينا الاصطلاح المركب تطبيقات المحايثة: يمثل مجموعة من المفاهيم والحقائق والمعارف والمبادئ والاتجاهات التي تكون متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما اذ ينبغي على المتعلمين تطبيقها تطبيقًا عمليًا، ووعيها ومعايشتها في العمل الخزفي.

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المحايثة

تعد كل بنية تشكيلية بمثابة نص بصري ذو توجهات ومفاهيم معينة، يقوم المتلقي بتفسيرها وقراءتها من خلال تفكيك محتواها واستدراكها في ذلك النص من خلال فك رموزه وتحليله ومحاولة فهم الخطاب الفكري الذي تولده، لذلك فهو ينشد التعاطي مع تلك المفاهيم والمعاني في محاولة منه لملاحظة العلامات وفك الرموز التي تبثها تلك البنية لتحليل الشفرات المكنونة فيها للوصول إلى قراءة أمثل لمداليلها المضمنة. فالمفاهيم التي يعتمد عليها المتلقي في محاولته لقراءة وفهم النص، تعتمد على جملة المكونات والمفردات الداخلة في البنية التشكيلية والتي يوردها مبدع العمل، مع التأكد من عزل قراءتنا النص وتخلصه من كل السياقات والمؤثرات الخارجية المحيطة به كمؤثرات اجتماعية وسياسية واقتصادية.. وما إلى ذلك من مؤثرات، للوصول إلى استقلالية قراءة العمل بذاته دون تبعيته لما هو خارج حدود بنيته من فنان أو محيط، لأنها تشكل مؤثرات ضاغطة على قيمة الحكم للمتلقي، وهذا ما يمكن أن نقرأه كمفهوم محايث إذ أن المتلقي يلجأ إلى التحليل المحايث في قراءته للنص البصري، لان التحليل المحايث كمفهوم يقصد به " البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ما هو خارجي أحالي؛ أي انه ينظر إلى المعنى على انه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر"(٣: ص٦٠-٦١). لقد قدم كانط رؤيته الفلسفية حول مصطلح (المحايثة) كونها " تكون متلازمة المبادئ التي تنطبق انطباقا دقيقا في حدود التجربة الممكنة (العقل المحض، الجدل المتعالي)، ويسمى استعمال هذه المبادئ في عالم التجربة استعمالا متلازما"(٧:ص٦٢٤). أي هنا يعتمد على العقل ذاته، أما الجدل المتعالي يقصد به الوجود المتعال الملازم لنا والموجود فينا وجودا كامنا. اي إن المحايثة" تدل على حضور الشيء في ذاته"(٢٩: ص٤٥٩). لذا فهي (أيالمحايثة) تعني كمفهوم كما أشار إليه أرسطو بمعنى(يمكث في)، ولكن المصطلح بمفهومه الدقيق أول من استخدمه المدرسة السكولائية(١) في العصور الوسطى(٧: ص٦٢٢). أكد جيل دولوز على المحايثة من خلال تيار المحايثة المطلقة أو المحضة فهو أكد فيه عدم المفارقة، واللا خلاص إلا بالمحايثة، وعد المفارقة عدو الفلسفة الأول، فهو ابتدع مفهوما جديدا في الفلسفة هو مفهوم مسطح المحايثة (Champ d immanence) فقد ذكره في كتابه الفرق والتكرار تحت مفهوم الفرق فياه (في ذاته) أي هو وراء كل شيء، فلا يمكن أن نبحث عن أساس الكائنات في كائنات أخرى، أي ما يفعل في هذه الكائنات والذي يفعل ذلك هو الكون أو الوجود، كما إن المحايثة كمفهوم جاءت بمعنى الحقل المجاوز في كتابه منطق المعنى أي بمعنى يقع وراء كل شيء ولا شيء وراءه، وكذلك الجسد بلا أعضاء في كتابه الانتي-اوديب، أما في كتابه ما الفلسفة فقد جاءت تحت مفهوم مسطح التماسك أو مسطح المحايثة الذي يشابه بمفهومه مسطح المادة بلغة برجسون(١١:ص٢-٧). أن مفهوم مسطح المحايثة بحسب دولوز يؤكد على "صورة الفكر كفكر تتضمن توزيعا صارما يميز ما بين الواقعة (كحدث خام) والواقعة المشروعة: ما يعود إلى الفكر كفكر يجب أن ينفصل عن الأحداث التي تحيل إلى الدماغ، أو إلى الآراء الشائعة"(١٠: ص٥٧). فالمحايثة بحسب اعتقاده غدت سجنا (الذاتية الانعزالية). كما قامت حلقة براغ(٢) برفع مبدأ «محايثة (immanence) النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية(٣٧: ص١٢١-١٢٣).إن مصطلح المحايثة كمفهوم يستند إليه فهم النص وإنجاز قراءته وموت المؤلف وكل ما يحيط به عند البنيوية في بداية الستينات، فهي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تعد المعنى الذي ينتجه النص على أن يكون هذا النص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر أي قراءته قراءة مستقلة دون الرجوع إلى الفنان، فهم (البنيويون) يدرسون النص من حيث هو نسق كلي والنسق "والنسق هو الكل أو المجموع أي يتألف النسق من بنية أو من سلسة من البنى الصغيرة التي تشكل النسق ويعتمد في تحقيق هذا النسق للدلالة على العلامة الداخلية"(٢٢: ص٣٩٨)، وقد قام البنيويون باتخاذ التحليل المحايث ككلمة السر يتبادلونها فيما بينهم وكبضاعة مهربة تشفي كل علة. ويمكن تعريف التحليل المحايث وفق مفهوم البنيوية على انه القادر على الإجابة عن الأسئلة حول النص ومعانيه و المحايثة بهذا المعنى عزل النص والتخلص من السياقات المحيطة، فالمعنى ينتجه نص مستقل ويمتلك دلالاته في انفصال عما سواه(١٦: ص٩٥). ويُعد هذا التحول يعد انكسارا لمركزية المؤلف، أو سلطة المؤلف، وانتقالها لمركزية النص، أو سلطة النص على أيدي البنيويين. فمهمة الناقد والقارئ تكمن بالسعي للكشف عن الأنساق البنيوية في النص، هذا الفهم لطبيعة النص هو الذي سيلغي قراءة وجودية كل من (المؤلف-التاريخ-المجتمع) وتحفيز دور المتلقي إلى استقراء النص البصري ضمن المنجز الفني ذاته، وقراءته قراءة محايثة بعيداً عن كل ما هو خارج النص، من علائقيات نفسية أو اجتماعية أو تاريخية.. أي عملية (قتل) المؤلف بغية تحرير لطاقة النص، وعدم إرباك المعنى الذي ينصه النص البصري (المنجز)، ليأخذ المعنى الحيز الحر دون التقيد بكل ما هو خارج نطاق ذلك النص. وقد عبر ميشيل فوكو عنها بنظريته (موت الإنسان)، فضلا عن تعبير رولان بارت بنظريته (موت المؤلف) (٢٦: ص١١). فالمؤلف هنا لا يكون مطالبا بتوضيح نصه البصري(المنجز)، وإنما النص وما يحتويه من عناصر تشكيلية مترابطة هو الذي يقوم بتوليد المعنى وفق قراءة المتلقي، أي يكون دور المؤلف هنا موازي لدور المتلقي القارئ بعد إتمامه لمنجزه، وإن النص البصري وفق مفهوم المحايثة يشكل من نظام وعلاقات منفصلة عن أي شيء يكون خارج إطاره البصري، فالمحايثة تبحث بنية النص على اعتبار إن "البنية هي نسق من التحولات له قوانينهُ الخاصة بوصفهِ نسقاً مقابل الخصائص المميزة للعناصر علماً إن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً بفضل الدور الذي تفرضهُ تلك التحولات نفسها من دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدوده ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"(١: ص٣٥). أي تبحث في النظام وفي العلاقات التي تربط العناصر للوصول إلى عملية فهم ذلك النص، مما يعطينا ضوءا على ما يشير إليه ذلك النص من معان ورؤى متداركة من قبل المتلقي دون إرجاعه إلى الفنان المنجز لذلك النص وما أحيط به من ظروف، أي إننا يمكن أن نشبهه (النص البصري) وفق مفهوم المحايثة بقطعة الحلوى التي يلفت شكلها انتباهنا فنأكلها ونستطعم مذاقها دون أن نسأل عن صانعها ومنشأها. أي تكمن مهمة المتلقي هنا في البحث عن العلاقات التي تُعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منظم، شريطة أن يكون تحليله للنص تحليلا كليا وشموليًا، على أن لا يعتبر العناصر التي يتكون منها وحدات مستقلة بذاتها، لأن المحايثة هي ليست مجرد قراءة مجموعة من العناصر المتآزرة، بل هي قراءة الكلّ ككل متكامل تحكمه علاقاته الداخلية وفق المبدأ المنطقي المعتاد الذي يقضي بأولوية الكل على الأجزاء، وبالتالي لا يمكن فهم أي عنصر في النص البصري خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام للمنجز. كما أن للمحايثة أصول أخرى ربطت بأفعال الإنسان، فالمحايثة هي" ما هو معطى بشكل سابق على الفعل الإنساني وتمفصلاته"(١٦: ص٩٥). وترتبط المحايثة بنشاطين فهي، كما يشير إلى ذلك لالاند في

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

موسوعته الفلسفية أولهما عبارة عن نشاط يحيل إلى كل ما هو موجود بشكل ثابت في كائن ما (رؤية ستاتيكية)، وثانيهما يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية(رؤية دينامية)، وفي هذا السياق فإن المحايثة هي الكشف عن عناصر لا تفرزها السيرورة الطبيعية لسلوك إنساني مدرج داخل العمل باعتبارها مدى يخبر عن المضامين بنوعها(٧: ص٦٢٢-٦٢٥). ويكشف هذا التحليل عن كل العلاقات الجوهرية والثانوية بين العناصر المكونة للنص البصري، أي لا يمكن قراءة عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى للنص البصري لارتباطها علائقيا الواحد بالأخرى على اعتبارها ككل موحد مكون لبنيته والتصميم الذي أقيم طبقا له، "فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة. وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام"(١٧: ص١٧٨). من هنا نجد ارتباط مفهوم المحايثة بمعنى البنية على اعتبارهما نظاما علائقيا متّحد الأجزاء ومتماسك، بحيث يسمح التحليل الداخلي لهذه الأجزاء بالكشف عن علاقاتها، وان البنية تعرف بأنها" نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقًا لمبدأ الأولوية المطلقة للكلّ على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، وان أي تغيّر في العلاقات بين الأجزاء، يؤدي إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه مجموع الكلّي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالّا على معنى"(٤: ص٤١٣)، أي أنّنا نرى أنّ البنية في مجموعها كل مكوّن من عناصر متماسكة يتوقف كل عنصر منها على ماعداه. وفي تعريف آخر لها هي" مجموعة من الأجزاء المترابطة معا"(١٣: ص٣٠). مثال ذلك الكعكة إذا نزعنا عنصرا من عناصرها أتلفت، لأنّ كل عنصر مرتبط بعنصر آخر ولكل عنصر وظيفة يقوم بها وبارتباط هذه العناصر لتكوّن (بنية) دون الاهتمام بمرجعية الطاهي الجغرافية والاجتماعية، فضلا عن أصله وفصله، وتاريخه. إنّ البنيوية بمفهومها المحايث لا ترفض المرجعية، بل ترفض العودة إلى المجتمع في عملية تحليل أيّ منجز إبداعي، نافية التأثير المباشر للمجتمع في المبدع وإبداعه، فهي تربط بين الأجزاء التي تدخل في تركيب بنيتها الدّاخلية لأنها تقوم على التفكيك والتركيب، وتركز على النص في انغلاقه ألنسقي (٢٦: ص٤٣). أي أنها تعمل على عملية تفكيك وتركيب العناصر المشكلة للنص البصري بغية الوصول إلى التحليل المحايث، على اعتبار إن النص بنية من العناصر المترابطة لها وجودها الكلي القائم بذاته وألمستقل عن غيره، فهو يعمل على آلية تفسير واشتغال العناصر المشكلة للنص البصري المنجز في ذاتها وليس من خارجه. وقد أصبحت المحايثة مصطلحاً رئيسا من مصطلحات السيمائية، حيث قام بارت بإنشاء نقد محايث ومزج السيمائية المحايثة بالسيمائية التأويلية بانتقاله من دراسة المعنى إلى دراسة معنى المعنى في إطار مستوى الإيحاء..ويذكر بنكراد إن كل معنى له علاقة بمادة واقعة ضمنا في الوجود على التحقق من جهة ومرتبط من جهة ثانية بالعملية الإدراكية والمعرفية، وهاتان العمليتان تقومان معا بصنع بناء نصي من خلال شرحه لمفهوم المحايثة واليات اشتغالها باعتماد ثنائية المعنى بين المحايثة، وبين تأكيده على عدم محايثة المعنى للشيء وعدم انبثاقه من مادته بل هو نتاج عما تضفيه موهبة الفنان الصانع في تشكيل منجزه ذاته(٢١: ص١٠٠). كما يرى "إن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة، هي لغة بالغة التركيب والتنوع..فالصورة تستند من اجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الايقوني كإنتاج بصري لموجودات الطبيعة"(٣١: ص١٥٥). كما انه يعد المحايثة مقرونة بالتجلي باعتبارهما يؤكدان نمطين في حياة الدلالة هم ا:

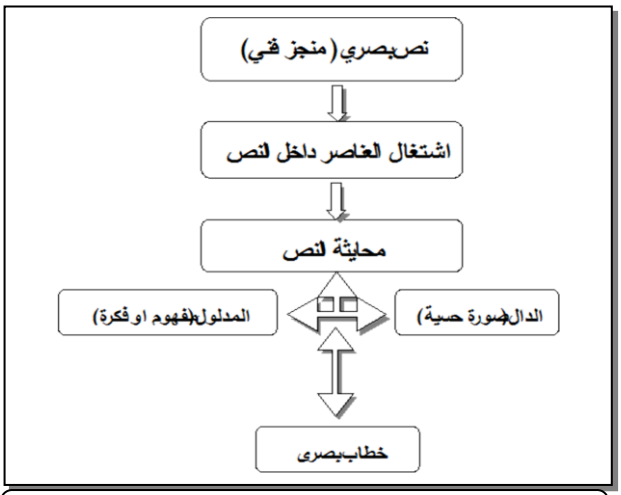
مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١.المادة المضمونية العديمة الشكل.

٢.والأشكال المتحققة الخاصة (٢١: ص١٦).

باتت كلمة (محايثة) متداولة عند الكثير من الباحثين والنقاد بل المثقفين وبالأخص الذين سعوا إلى البعد عن المؤثرات الخارجية للنص البصري، واعتبار المنجز الفني مكون من مجموعة من العناصر الداخلية المنتظمة التي تسيطر على بناء المنجز لتعطيه ماهيته وخصائصه الشكلية، ومن تفاعلها مع بعضها البعض تشكل بمجموعها نسقا كليا جدير باستقرائه ككل موحد. فكل عنصر من العناصر المشكلة للنص البصري يعد دال له مدلول معين يرتبط مع دلالة العناصر الأخرى ضمن بنية النص حيث يرى دوسوسير" انه لا وجود للدال إلا بوجود المدلول (مثل وجهي الورقة الواحدة)"(٢٦: ص١١). أي عندما نقوم بالتحليل المحايث لأي نص بصري نقرا آلية اشتغال العناصر داخل النص البصري وبالتالي نقوم بقراءة الدال والمدلول لكل عنصر ضمن المنجز أي الصورة الصوتية الحسية للشكل أو العنصر ضمن النص (دال)، وفكرة أو مفهوم ذلك العنصر وليس أي شيء خارج عنه(مدلول). فمثلا شكل الشجرة ضمن المنجز لها صورة صوتية حسية مرتبطة بالحواس، أي إن المتلقي عندما يحايثها فهو يشاهدها أولا كصورة ومن ثم يستقرا اسمها ثانيا كلغة فهي تعد (صورة صوتية حسية) تدعى(دال) وبالتالي يحاول إيجاد مفهوم أو فكرة هذه الشجرة ضمن النص البصري (مدلول) أي الاشتغال ضمن النص البصري حصرا، وعلاقتها مع باقي عناصر النص. "حيث لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء إلا في علاقتها الاختلافية مع الكل فالأجزاء ليس لها معنى في حد ذاتها عندما ينظر إليها معزولة"(٣: ص٤٣)، فلا قيمة لأفكار دون الدوال، ولا قيمة للدوال دون الأفكار وجميعها تترابط ضمن وحدة النص البصري ليبثها كخطاب بصري، فيقوم التحليل المحايث" في البحث عن الشروط المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء كل ما هو خارجي إيحائي؛ أي انه يجب أن ينظر إلى المعنى على انه أثر ناتج من العلاقات الرابطة بين العناصر"(٣: ص٦١). والمتلقي هنا يعمل على فك شفرات النص الدال والمدلول حتى يستطيع قراءة النص ككل متكامل والغور في الخطاب الجمالي لذلك المنجز، بغية استنطاق النص واستخراج مكنونه من خلال تتبعه للرمز والوصول إلى دلالاته بدراسة تركيب النص البصري، ودراسة العناصر ضمن حدود العلاقة القائمة فيما بينها، أي "دراسة هذه العناصر، وكشف انساق العلاقات بينهما، ورؤية العنصر في سياق النص، يمكن أن يصل إلى ما يحكم هذه العلاقات "(٢٤: ص٣٥-٣٩).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



شكل (١) مخطط من عمل الباحثة يوضح عملية محايثة

المبحث الثاني: تطبيقات المحايثة في الفن التشكيلي

لو تتبعنا مسيرة الفن التشكيلي بدأ من البدايات الأولى وحتى اليوم، لوجدناه مليء بالمنجزات الفنية التي لا تخلو من النصوص البصرية(رسم، نحت، خزف) تمخضت عن نتاج تعبيرات ومفاهيم فكرية ومنطلقات لمدارس واتجاهات فنية مفعمة بعناصر تكوين وعلامات ورموز ضمن منظومة تشكيل منتظمة في منجزاتها الفنية ذات خطاب فني ارتأت الباحثة قراءته قراءة تحليلية، أي دراسة هذه النصوص البصرية لقراءة آلية اشتغال العناصر الفنية ولفهم المعاني المتولدة في المنجز من خطوط وأشكال وحتى الألوان وما إلى ذلك من عناصر تكوين ككل موحد ضمن مسطح المحايثة (المنجز الخزفي) لتجد مدى التحايث الموجود بينها لذا ارتأت الباحثة أن تبدأ قراءة بعض المنجزات منذ نشأت الفن البدائي وحتى اليوم. وإن الفنون التشكيلية تعد أهم نتاج حضاري استطعنا من خلالها التعرف على تلك الحضارات وتاريخ نشوئها وهوية الأقوام التي سكنتها وعلاقاتهم الاجتماعية ومنجزاتهم الحضارية والسياسية والاقتصادية والدينية والعسكرية. فان كل منجز تشكيلي جاء مليء بالعناصر التشكيلية التي تشكل مع الرموز نصا بصريا خطابيا يمكن تطبيق المحايثة عليه بغية دراسة عناصر التكوين وقراءتها لفهم النص البصري، للوصول إلى المفهوم الجمالي. فالرسوم التي وجدت بالكهوف في العصر الحجري القديم، كما في الشكل (٢)، ففي الشكل نجد عند قراءة نصه البصري انه احتوى على عدة خطوط منحنية مترابطة مع بعضها لتشكل شكل ثور أقرب إلى شكله الواقعي، حيث نجد الدقة المتناهية في رسم الشكل مع محاولة ضبط نسب تشريح جسم الثور، صورة مركبة الشكل توحي برجل متخفي بهيئة ثور (بيزون) في حالة رقص وصورة (ساحر)، أي هناك ممارسة سحرية داخل النص، كما احتوى النص البصري على خطوط رفيعة هنا وهناك لتعبئة فضاء النص. وقد تأكدت نظرية الممارسة السحرية عند (الأب بروي والأستاذ بيجوان) بعد اكتشاف صورة (الساحر) وهي صورة تذكر بصور واقعية معاصرة مألوفة عند بعض سكان الغابات في آسيا وأفريقيا، التي سبق أن عثر (الأب بروي) عليها أثناء عمله في تنقيب ودراسة الآثار هناك. وقد تأكدت فكرة الساحر بعد توسع الاكتشافات وبعد العثور على صورة مركبة أخرى لموضوع مشابه،

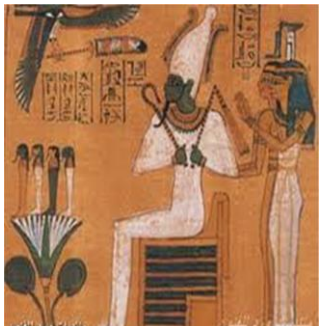
على وجه الخصوص، ساحر كهف (الأخوة الثلاث)، فاشتهرت فكرة الممارسة السحرية آنذاك، التي يتلخص مفهومها بأن الإنسان القديم يقوم برسم الطريدة على جدار الكهف مثل ممارسة سحرية تدخل في عملية التحضير لفعل الصيد بغية السيطرة عليها في الواقع، وللحفاظ على نسل الحيوان بالتكاثر. وقد نشر الأستاذ هنري بيجوان (Henri Begouen) بياناً فنياً في جزأين، في مجلة سينتيا Revue Scientia لسنة ١٩٣٩، أكد فيه على أبعاد نظرية السحر، في نفس الوقت، رد على القائلين بدافع الحاجة الجمالية وقضاء الوقت وراء فن الكهوف أي (الفن للفن) (٢٠: ص بلا). فمفهوم الثور هنا يشتغل كرمز سحري أولا وثانيا كشكل اعتيادي للثور، فان عملية قراءة هذا المنجز وفق منظور الكثير من الباحثين يظهر لنا مدى التحايث في سحرية وسيطرة الآلهة على الموجودات في الطبيعة فضلا عن محاولة سيطرة الصياد على هذا الحيوان، فالتحايث يحدث بين الفكرين على نفس الشكل. أما في فن البوشمان(٣) فعند قراءة أحد نصوصه البصرية نجد انه فن ثنائي البعد لا يعدو أن يكون تصويراً للصيد والحياة اليومية، فهو لا يتعدى كونه فن بدائي كالحياة البدائية لشعب بوشمان في أفريقيا الجنوبية، كما في الشكل (٣)، نجد ثمة تفاصيل أنيقة وألوان واقعية في عملية إظهار العناصر المشكلة لموضوعة حياة الصيد، ففي النص مجموعة من الغزلان وبحركات مختلفة وبأشكال أقرب إلى الواقعية من حيث الدقة في التشريح واللون الواقعي. فالغزال مثلا يعد رمز الرقة والحب عند بعض الشعوب، وعند شعوب أخرى كانت الغزلان تمتاز برمزية عالية فهي كانت رمزاً للإلهكارهوهاس Karhuhas وهو (الإله الغزال(٤). ومن خلال تداخل المعاني واختلاف الشعوب نجد عملية تحقق القراءة المحايثة للمفاهيم والدلالات والعلاقات البصرية ما بينها وبين الصورة المُشاهدة وإحلال المعنى في النص والحلول في ذاته، فيظهر لنا مدى التحايث الموجود لشكل الغزال الأحمر الذي يمثل البنية العميقة للنص المشاهد وبين الغزلان الأخرى وبين مفهومه وفق منظور الكثير تمثل آلهة لحماية الظبيات الصغيرة من الاصطياد، حيث جاء تحايث شكل الغزال مع العناصر الأخرى ليشكل النص المقروء. أما الفن المصري منذ القدم وحتى يومنا هذا، كان زاخرا بالمنجزات الفنية ذات الموضوعات التي تعكس مهن مختلفة كالصيد والزراعة والري والحصد كل ذلك بطريقة تدل على مدى ما وصل إليه هذا الفن من رقي وتقدم وعند قراءة هذه المنجزات نجد دقة فائقة في الأداء وقد لونت هذه النقوش بألوان مشرقة لم يلجأ فيها إلى حيل الظل والنور وإنما كانت ألوانا صريحة مستمدة من أرضه ومن نباته، يتميز باعتماد النسب, والجمالية والرقة في الرسم والتنفيذ، كما نجد الابتعاد عن التجسيم أو المنظور (في

شكل(٢) يمثل الرسوم التي وجدت بالكهوف في العصر الحجري

شكل (٣) يمثل الرسوم فن البوشمان

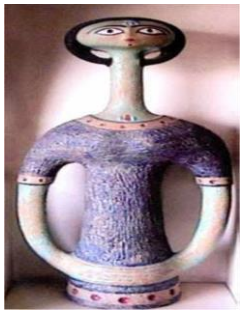
مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التصوير) ولكن هناك تجسيم خفيف الأثر في رسومات الحفر البارز والغائر المنفذ على الحجر, ومع ذلك لا يوجد البعد الثالث أي العمق فيها ولقد نفذت الرسومات على مستويات من الخطوط الأفقية، كما يرسم الملك اكبر من عامة الشعب ومن زوجاته وأولاده، وأيضا النبلاء وغيرهم, ورسمت الأجسام غالبا بوضع جانبي, والصدر والجزء الأسفل من الجسم وحتى العينين من الأمام, بغية ابراز خصائص الجسم، يتغلب على هذا الفن رمزية التعبير وجمالية الخطوط, فيمكن ان نعده فن زخرفي في المقام الأول، فضلا عن انتشار الكتابة الهيروغليفية هنا وهناك، كما في شكل(٤)،(٥). من خلال قراءة النص المشاهد يتوضح لنا تحايث شكل الملك كبنية عميقة مع باقي عناصر المنجز الشكلية



شكل(٤، ٥) يمثل رسومات الفن المصري القديم

فنجد تميز شكل الملك بتكبير حجمه عن باقي الأشكال الآدمية من نساءه وجواريه والخدام وما إلى ذلك من رموز لتأكيد سيطرته ومدى أهميته بالنسبة للموجودات.كذلك اشتهرت مصر بفنونها الشعبية وانعكاسها على اغلب الفنون المصرية المعاصرة منها فن الخزف، إذ نجد الخزاف المصري المعاصر نبيل درويش قدم لنا منجزا خزفيا باسم عروس النيل، كما في الشكل (٦) فعند قراءة نصه البصري نجد المنجز لم يبتعد عن شكل الجرة بقاعدتها وبدنها وعنقها ورأسها إلا أنها وظفت جميعا لتشكل شكل عروس



شكل (٦)عمل للخزاف نبيل درويش(عروس النيل)

النيل كبنية عميقة لموضوعة المنجز، إذ اتخذ من بدن الجرة جسم العروس أما عنق الجرة مثل عنق العروس وقد بدا ممشوق وطويل عليه عقد أما الرأس فقد توسطه عينين كبيرتين مكحلتين تعلوها حاجبان رفيعان ويتوسط جبينها زينة أما الأنف كان دقيقا وفم صغير والى الأسفل منه شامه أما الشعر جعله اسود يتدلى على جانبي الوجه ويتصل بالعنق، بينما يدي العروس تمتدان على جانبي البدن ويرتبطان به، والثوب زين بشريط يحوي على عدة دوائر حمراء عند الحافة العلوية منه والحافة السفلية منه أطراف الأكمام السفلى. إن دائرية الرأس والشعر خلقت جوا من الاتزان والتكرار مع دائرية الأيدي، فضلا عن ارتفاع العنق الذي جاء متوازنا مع البدن، عند قراءة هذا المنجز الخزفي وجدنا تحايثا من خلال استخدام عناصر التحريك (دائرية الأيدي) والدينامية في التعبير عن شكل المرأة، وعلاقة شكل الآنية بشكل المرأة، وبتحقيق العُمق اللانهائي في التعبير عن مفهومها كرمز مهم في الديمومة والبقاء والجمال. أما بلاد الرافدين كانت تمتلك ولا زالت أعظم نتاج

حضاري فني فقد قدمت لنا كم هائل من المنجزات الفنية على جميع الأصعدة منها الخزفية والتصويرية والنحتية والعمرانية وغيرها من الفنون فعند قراءة نص إحدى منجزاتها القديمة، كما في الشكل (٧)، لجداريه من الفخار يمثل نصها البصري في بنيته العميقة شكل امرأة (ألهه) بجسد عار منحوتة نحتا بارزا على لوح مستطيل يرتكز عموديا على قاعدة ضيقة شكلت الخط الأفقي الذي ترتكز عليه عناصر المنجز الشكلية، يعتلي رأسها تاجا مكونا من أربعة أزواج متراكبة من القرون يتدلى على كتفيها خصلة من الشعر، تبدو ذراعي الآلهة منثنيه إلى الأعلى، وقد أمسكت بكلتا يديها بالعصا والصولجان ولها جناحين كبيرين نسبيا إلى الخلف، استقرت بقدميها على أسدين رابضين على الأرض ولكن يوضع جانبي ووجههما إلى الأمام، يوجد في إحدى جانبيها طائر البومة وبوضع أمامي مواجه. فعند قراءة محايثة لعناصر التكوين نجدها شكلت منظومة اعتمدها النص البصري ليستقرأ مفهومها النصي من خلال الرموز والعلامات، فنجد شكل المرأة (الآلهة) تم ربط جسدها البشري بعدة أجزاء أخرى غير بشرية وهذا منظور أسطوري غير واقعي ومثال ذلك الأجنحة وأقدامها أخذت شكل أرجل النسر هنا يكمن التحايث بين الشكل الواقعي للمرأة وبين الشكل الأسطوري المركب فهو كرمز متدارك من قبل المتلقي الدارس للرموز التاريخية بأنها تمثل الآلهة عشتار، فمنظومة النص البصري هنا اعتمدت عدة أجناس مختلفة في كل موحد من خلال جمع بين الشكل البشري المركب ليمثل الآلهة والأشكال الحيوانية (الأسدين والبومتين)، هذه الأجناس المختلفة تتحايث فيما بينها لتشكل موضوعة النص وان كانت مختلفة غير معتادة فهي كرمز مدرك آنذاك. فالنص اعتمد التوازن بتوزيع العناصر ضمن منظومته الشكلية فضلا عن المهارة بالتنفيذ، في حين مر الفن الإسلامي بالعراق في زمن العثمانيين وكما يذكر المنظر شاكر حسن بمرحلتين:

١. المرحلة الأولى: رسم المنمنمات بأسلوب التحوير أي تحوير الأشكال وزخرفتها كما هو في حاصل في مدرسة بغداد.

٢. المرحلة الثانية: التشخيص والتوضيح ورسم التفاصيل وبدأ هذه التطور بالمدرسة الهندية ثم الصفوية في زمن الشاه عباس عام ٥٨٧م. (٥: ص٣٦-٣٩)

وأشار شاكر حسن إلى ذكر مصدرين مهمين لهذا التطور في زمن العثمانيين ارتأت الباحثة قراءة نصوصهما هما:

١. مخطوط – دلائل الخيرات وهو عبارة عن مجموعة من الأدعية والصلوات على الرسول محمد(ص)، كان الأتراك يحبذون قراءتها واقتنائها وكذلك البغداديين، من عمل

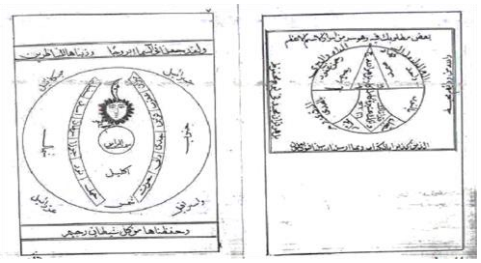
شكل(٧) يمثل الآلهة عشتار

شكل (٨) يمثل مخطوطة دلائل الخيرات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الخطاط حافظ علي بن محمد، وتعد هذه المخطوطة نسخة مزخرفة عن الكتاب الأصلي الذي ألفه محمد سلمان الجزولي الصوفي المغربي المتوفى سنة١٤٦٥م(٥: ص٣٩). فعند قراءة نص هذا المخطوط نجده يحتوي على عدد من العناصر الشكلية التي شكلت منظورا ليظهر فيها البعد الثالث، وتمثل مكة والحرم والمدينة المنورة والجبال المحيطة بها وهي مرسومة ومنفذة بالمائيات، ويظهر في هذه الرسوم صفة المحاكاة بالأشكال الواقعية فضلا عن استخدام الألوان الذهبية والألوان التي تقترب من الواقعية، كما في الشكل(٨)، التحايث يظهر لنا من خلال توزيع العناصر الشكلية الواقعية ضمن منظومة شكلية، وعلاقتها الدينية المترابطة التي تعبر عن مفهوم الحج من خلال التأكيد على البنية العميقة(الكعبة) للموضوع المشاهد.

٢.كتاب علم الجفر – مخطوط- وينسب إلى الإمام علي (ع) وفيه أكثر من عشرين صورة مصغرة بقياس ٣٠ في ٨٠ ملم و٧٥ في ٦٨ ملم وهي غير متقنة وفيها تأثيرات هندية وصفوية وتركية وهي ذات طراز تقليدي.. و(الجفر) هو جلد الشاة الصغير وقد كتبت عليه علوم الحروف والرموز التي تنبئ بأسرار الكون والغيبيات (٥: ص٤٢). عند قراءة نصه البصري نجده مكون من عدة عناصر شكلية شكلت وفق نظام شكلي معين لا يخلو من جمالية الأداء والارتجال في التعبير لتعلقها بأعمال السحر والاوفاق والتنجيم ، ففي الوفق الأول في الشكل (٩) تضمن دائرة مقسومة إلى نصفين بواسطة قطر الدائرة، توسط النصف الأعلى مثلث متساوي الأضلع تقع قاعدته على قطر الدائرة، ووزعت بعض الأسماء الله الحسنى داخل محيطها، أما النصف الآخر من الدائرة فقد احتوى جانبيها على نصفي دائرتين وتوسطها مساحة تحتوي على بعض الكلمات والعبارات تمتد إلى منتصف المثلث الموجود في النصف الأول وتتوزع حول الدائرة بعض النصوص وتقع هذه الدائرة ضمن مستطيل يوازي أضلاعه بعض الآيات القرآنية، نجد هذه الأوفاق زاخرة بعناصر جمالية من التكرار والتقابل والتماثل ذات مواضيع غيبية سحرية . التحايث يكمن هنا في بالشكل المرسوم وعلاقته بالكلمات وأسماء الله الحسنى والآيات القرآنية التي تشكل بمنظومتها مفهوما غيبيا.



شكل (٩) يمثل مخطوط من كتاب علم الجفر

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إن التنوع والتجريب والتأثر بالفنون العالمية الذي شهدته المنجزات الفنية العراقية المعاصرة، أدى إلى إنتاج ثروة من المنجزات الفنية تستحق قراءتها قراءة محايثة، ففي رؤية جمالية محايثة للمنجزات نجد نصوصها لا تخلو من التنظيم المدروس لعناصر التكوين اعتمدت موضوعات شتى من عالم الحلم والموروث الشعبي والتجريد وغيرها من الموضوعات مثلتها لوحات الفنان ضياء العزاوي ولوحات جواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن والراوي ومنحوتات محمد غني حكمت وإسماعيل فتاح الترك وغيرهم. عند قراءة إحدى لوحات الفنان نوري الراوي نجد نصها البصري ذو جمالية تكوينية خاصة اعتمدت تحريف العناصر الشكلية للمشهد الواقعي لتكون أكثر رومانسية وانفعالا، فضلا عن اعتماد العناصر الشكلية ذاتها في معظم لوحاته، والألوان الحارة والباردة والأبنية البيضاء، جميعها شكلت نظاما شكليا متوازنا، فلوحات نوري الراوي تعلن عن أجوائها الروحية الحلمية العذبة دونما تذكير بالواقع الحسي إذ تتحول الإشكال المألوفة للبيوت الطينية في القرية المعهودة إلى كتل شفافة وخفيفة تعلق في فضاء النص البصري وكأنها محلقة، تشعرنا بخفتها، شكل (١٠). من خلال عناصرها الشكلية نجد مدى التحايث المتوالد بين الأبنية البيضاء والألوان القزحية وانعكاساتها على الماء ودولاب الماء، وفق منظومة تشكل عالما من الحلم. وعند قراءة احد منجزات النحات محمد غني حكمت(٥) نجد نصوصه لا تخلو من بساطتها وأسطوريتها (ألف ليلة وليلة) مثل شهريار وشهرزاد وتمثال كهرمانة والأربعين حرامي فضلا عن منجزه (إنقاذ الثقافة في العراق) فعند قراءة نصه البصري نجده متكون من جسد مفتول العضلات ذو خمسة اذرع (سواعد) تحاول صد الأثر الرافديني (الختم السومري) الاسطواني المائل، فالمنجز يرمز إلى صمود العراقيين في مواجهة كل التحديات التي تحاول طمس الثقافة والحضارة العراقية، فالمنجز اعتمد بنية تنظيمية لا تخلو من الاتزان الشكلي وقوة التعبير، فالعناصر الشكلية جعلت من نصه البصري محاكيا للأحداث الحالية، لاعتماده الرموز ذات علائقية بالوطن (العراق)، شكل (١١). من خلال عملية قراءة هذا المنجز يظهر لنا مدى التحايث الموجود بين شكل الختم الاسطواني كرمز رافديني قديم وبين الكتابة السومرية والتي تمثل أول كتابة عرفتها البشرية وبين السواعد التي تحاول أن تتدارك سقوطه كأثر حضاري. أما الفن الإغريقي اليوناني نجد إن معظم نصوصه البصرية اعتمدت أشكالا هندسية وتجريدية في الغالب إلا أنها تطورت وأصبحت تحتوي مفردات من الطبيعة مرتبة ضمن توازن شكلي لا يخلو من تنظيم للعناصر الشكلية ودراسة الظل والنور والفراغ والنسب والتشريح حيث تكون الأشكال اقرب إلى الواقعية فضلا عن اعتماد الرمزية في التعبير

شكل(١٠) عمل للفنان نوري

شكل (١١) عمل للفنان محمد غني

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والأشكال الأسطورية والموضوعية ، حيث صورت الآلهة اليونانية التي بدت بهيئة البشر ولكل واحده مدلولها الخاص بها فواحدة تمثل العدل وواحدة تمثل الحرب وأخرى الأخلاق والى ما إلى ذلك، كما في الشكل(١٢) هذه الآلهة تحاول تمجيد الملك ومنحه تلك الصفات التي سميت بها. من خلال وصف المنجز نجد إن فكرة التحايث التي عمل على أساسها الفنان الإغريقي في تصوير شكل الآلهة وجعلها على هيئة بشر ووضعها في أحد جوانب المنجز يقابله في الجانب الآخر شكل الملك، وقد لونت الشخوص باللون الأسود مما خلق تحايثا مع لون سطح الآنية فضلا عن وجود الزخارف التي تأطر موضوعة النص. فعند قراءة جمالية لأحد منجزات فناني الفن المسيحي(ليناردو دافنشي) لوحة (العشاء الأخير)، نجد نصها البصري احتوى واقعية الأشكال وبساطة التعبير مما تترك أثرا في نفس المتلقي ليرتحل بخياله مع اللحظة التي يعبر عنها النص ليستنطق الحوار المتدارك بين الشخوص الثلاثة عشر من ضمنهم شخصية السيد المسيح الذي يتوسط المائدة المستطيلة والى يمينه حواريه الاثني عشر بين واقف وجالس، وكأنه يخاطبهم ويبدو الفزع على وجوههم، عند محايثة التكوين الفني للوحة نجد إن لكل شخص فيها له شخصية ودور يقوم به، ضمن منظور هندسي، الذي استخدم في معالجة فراغ اللوحة، حيث احتل رأس السيد المسيح نقطة المركز للمنظور الهندسي، بينما شخص السيد المسيح يعد البنية العميقة التي تتمحور حولها موضوعة النص المشاهد، كما يحتوي هذا النص على دراسة لتشريح شخوصه وتجسيمها باستخدام الظل والضوء والتأكيد على اتجاهات الأجسام وإشارات الأيدي ونظرات العيون، وهم في حالة جدل وغضب، مما سبق نجد ثمة محايثة في شخص المسيح كرمز للقدسية والهيبة والسمو، ومركزيته ضمن النص المشاهد على اعتبار أن موضوعة النص تتمحور حوله والمزج بين ما هو مرئي (السيد المسيح) وما هو مخفي (مكانته الدينية والهبات التي أعطاها الله له)، وتحايث هذا الرمز(السيد المسيح) مع شخوص الحواريون الاثنى عشر وطريقة الجدال بينهم حول طاولة العشاء الأخير، فضلا عن وجود ثمة تحايث بين الألوان المتضادة لملابس الشخوص، نجد ان التوزيع المدروس للعناصر ضمن فضاء اللوحة أعطاها قيمة خطابية وجماليه. شكل (١٣). وعند قراءة النص البصري للوحات فن عصر النهضة، نجدها اعتمدت الاتجاه الواقعي والابتعاد عن الرمزية والتخطيط ألزخرفي، فقد جاءت اغلب الموضوعات

شكل (١٢) من الفن الاغريقي اليوناني

شكل(١٣) تمثل لوحة العشاء الاخير للفنان لينلردو دافنشي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تصور البشر بانفعالاتهم وعواطفهم الدافئة، وبروح درامية وبتشريح مدروس ونسب ثابتة مع إبراز مفاتن الأجساد مثل الفن الروماني القديم، كما كانت اغلب تكويناتهم تعتمد الحيوية والحركة فضلا عن الانتظام الشكلي ومراعاة قواعد المنظور الهندسي والمنظور الخطي باعتماد نقطة المركز للنص البصري التي تنطلق منها باقي العناصر الشكلية ليمنحها إحساسا بالحركة في فراغ اللوحة ويوحي بهيئة الأشخاص البعيدين في فراغ النص، فضلا عن التأكيد على العمق والشفافية، والاستخدام البارع في إظهار الظل والضوء، وامتلاء النص بالتفاصيل الدقيقة لتشكل موضوعا سهل التدارك والقراءة، كما في الشكل(١٤)، وهي تمثل مشهد كناية من عهد أغسطس يمثل مذبح السلم الاغسطية، وقد أقيم المذبح على مرتفع قليل في مساحة مسورة.. وتمثل الأم الأرض وبين ذراعيها طفلان، البنية العميقة للمنجز ليعبر من خلالها عن الحب والزهر، والأمومة الناضجة، والجمال الأنثوي، ورقة القلب، ورشاقة الشكل وعند قدميها ترقد حيوانات ساكنة فضلا عن وجود امرأتين على جانبيها تجلسان كل منهما على ظهر طائر يطيران بهما، إن عملية قراءة النص أظهرت تحايثا بين الأشكال المنحوتة لتعبر عن ضروريات الحياة (الأسرة والأرض والعيش) ورمز المرأة الذي أعطى مدلولا عبر عن الأرض لأنها رمز الولادة والخصب وتحايثه مع شكل الثور الذي يعطي مدلولا عن الذكورة والخصب. وتجددت في فنون عصر النهضة طرق الأداء وأساليب التعبير فعند قراءة نص احد منجزاتها نجد الأشكال جاءت أكثر تناسقاً وأكثر جاذبية بخطوطها البسيطة ووضعيتها المتماسكة وبحركاتها الدرامية المؤثرة، فضلا عن النسب التشريحية للأجسام المدروسة لتعبير عن الطاقات الدفينة، كما في الشكل(١٥)، يمثل لوحة بعنوان (مدرسة أثينا)لرافايلو، تصف الرسمة علماء الفلسفة يتحاورون ويشرحون داخل إحدى الفصول الدراسية محاضرة عن الفلسفة، من خلال الدراسة التحليلية للنص الموضوعي، نجد العناصر الشكلية شكلت نظاماً فنياً متكاملاً، نلاحظ براعة الفنان في رسم الشخصيات، وأوضاعها، وجوههم، ملابسهم المختلفة ولاحظ التماثيل ورسم السقف والأرضية كل شيء منتظم وجميل في اللوحة،

شكل (١٤) تمثل مشهد كناية من عهد أغسطس يمثل مذبح السلم الاغسطية

شكل(١٥)، يمثل لوحة بعنوان "مدرسة أثينا" لرافايلو

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فصور العالم على نحو واقعي حيث ينعم الإنسان بسلمه الداخلي ودفء تواصله مع الجماعة وعلاقته الحميمة مع الطبيعة، إضافة إلى إتباع قوانين المنظور الخطي، تميز الابداع بالسعي نحو خلق صورة شاملة عن العالم والنفحة الشاعرية التأملية ومثالية النماذج البشرية وروعة التصوير المعتمد على هالة لونية رقيقة تمثلت بالتضاد بين الألوان الحارة والباردة ورشاقة الإيقاعات في التكوين والميل نحو السرد القصصي، مما ساهم في تولد نوع من التحايث بين عناصر التصميم الذي ظهر في التمثيل الواضح للترابط الوثيق بين الشخوص المكونة للنص المقروء وفي توزيع العناصر الشكلية ضمن موضوعة المنجز المشاهد من شخوص وجدران وأقواس وزخارف وألوان متضادة وأشكال نحتية. أما عصر الباروك(٦) فعند دراسة منجزاته الفنية دراسة تحليلية نجده ذو طراز معقد وهذا التعقيد جعله يتسم بالخصوبة ليعبر عن آنية اللحظة والحركة المشحونة بالانفعال والعاطفة والتعبير عن الفخامة واللا واقعية وغنى الألوان والأشكال المنتظمة في الفضاء الممتلئ بالعناصر الشكلية البيئية، مع مراعاة الوحدة والنظام الشكلي والبعد الجمالي من خلال توزيع العناصر ضمن المسطح المحايث، شكل (١٦).

شكل (١٦) يوضح احد منجزات عصر الباروك

شكل (١٧) تمثل لوحة لفرانسوا بوشيه

بينما فن الروكوكو Rococo (٧) نجد ذو طراز خاص كان هدفه الأساسي المتعة والترفيه والاستحواذ على استحسان المجتمع الطبقي الجديد، فهو اعتمد الزخرفة، ورسم الطبيعة والسحب الزرقاء للتأكيد على خداع البصر فقد كان يلامس الحس ويثير الذائقية الجمالية، كما احتل عنصر المرأة المرتبة الأولى من حيث توظيفه كرمز في المنجزات الفنية، فقد كان هذا الفن ذو طابع دنيوي لا ديني واعتقادي، حيث اهتم برسم الأثاث والملابس الفاخرة واستخدام الزخرفة لتعالج السكون في المكان، فهو اعتمد على تصوير حياة المجتمعات الأرستقراطية بحفلاتها، كما في الشكل (١٧)، لوحة لفرانسوا بوشيه، نجد العناصر المكونة للوحة عبارة عن ديكور فاخر وتصميم داخلي لأحد غرف المساكن الفاخرة وسم الشخوص في أبهى زينتهم وصورهم لتعكس صورة عائلة من الطبقة الغنية نجد الدقة في التصوير والتأكيد على كل مفردة في المكان من حيث الشكل واللون والانعكاس الاضاءات والظلال والتركيز على طيات الأقمشة من ذلك نجد أن التحايث يكمن بين العناصر المتعالقة فيما بينها حيث لم نجد مفردة معزولة عن النص البصري المقروء فالعناصر جميعها عكست حياة الرفاهية والغنى فضلا عن الألوان حيث نجد ثمة تحايث فيما بينها خلق نوعا من الجمال في النص البصري .أما الكلاسيكية الجديدة نجدها تأثرت بالفن الإغريقي من حيث تمثيل الشخوص بتشريح ونسب مثالية وإضفاء الجمال إليها، واعتماد الظل والنور في إبراز الأجساد والعناصر الشكلية المحيطة بها،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

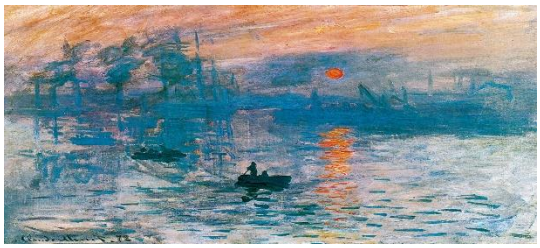
وتركيز الإضاءة على نقاط معينة للفت انتباه المتلقي إليها، فعادة نجد الشكل الأساس يحتل مركز العمل وتتلاحق حوله مفاصل الموضوع في وحدة متكاملة وإيقاع معين وانسجام وتنسيق متزن، شكل (١٨) لوحة (قسم آل هوارشيو) للفنان جاك لوي دافيد، نجد فيها التركيز على البنية العميقة للموضوع وهي عملية القسم للإخوة الثلاثة إذ مثلوا يقفون وقفة صارمة يرفعون أيديهم باتجاه شخص رابع يمسك في إحدى يديه المرفوعة باتجاههما ثلاث سيوف مع وجود ثلاث نسوه وطفل يجلسن بوضعية فقدان للوعي مع وجود أعمدة ودخلات إلى الخلف من الشخوص، من خلال قراءة هذا النص نجد التحايث يكمن في التوزيع المدروس للشخوص واعتماد مفهوما خطابيا عبر فيه عن موضوعة المنجز فضلا عن التحايث الموجود بين الظلال والضوء لإعطاء قيمة للشخوص المؤدية للقسم. وعند قراءة نصوص الحركة الرومانتيكية نجد المبالغة في تصوير المشاهد الدرامية المسرحية والتراجيدية، فضلا عن الغنى اللوني وديناميكية الحركة، والتحول المحسوس من اليأس إلى الأمل، فضلا عن تمثيل الصفات التي يتمتع بها الأشخاص بأدق صورها كميزة البطولة للأبطال والشر للأشرار، والجمال الفاتن للنساء، كما نجد الموضوعات لا تخلو من عناصر الطبيعة من أشجار وريح وغيوم ومطر وعواصف وبحار، فالموضوعات ذات قوة درامية واضحة، إذ نجد التحايث يكمن في حبكة التصميم والتوازن في عناصر الشكلية،

شكل (١٨) لوحة (قسم آل هوراشيو) للفنان جاك لوي دافيد

شكل (١٨) لوحة (قسم آل هوارشيو) للفنان جاك لوي دافيد

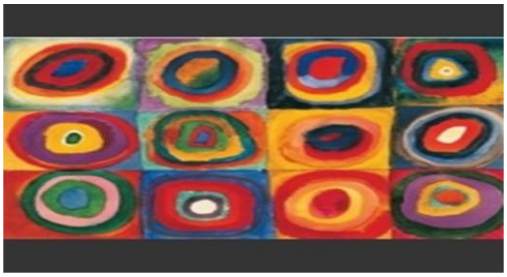
ومثال ذلك شكل (١٩) لوحة (طوف الميدوزا) للفنان تيدور جريكو. أما الواقعية(٨) عند دراسة نصوصها نجدها مكونة من عناصر شكلية ذات لغة خطابية وجدانية تعبر عن الإنسانية وألامور الحياتية الخاصة والعامة، فهي تعبر عن الواقع المعاش، إذ نجد إن الموضوع الحقيقي لنصوصها البصرية هو الإنسان وواقعه بكل مفاصله، والتعبير العاطفي من خلال ملامح وجوههم، واللون والظل والضوء، واللمسة السحرية للفرشاة والمنظور المدروس، شكل(٢٠) The Gleaner by Jean Francoisb ، نجد فيها مجموعة من الفلاحات في الحقل يقمن بتنظيف الأرض من الأعشاب بدا عليهن البؤس والسقم من خلال الملابس الرثة، هنا نجد ثمة تحايث بين أشكال النساء البائس وبين عملهن في الحقل أي الفضاء الذي يحيط بهم، فهنا لم يركز الفنان على جمال أشكالهن وإنما ركز على البؤس والفقر كبنية عميقة للموضوع المشاهد، فعلى الرغم من وجود الأشكال في فضاء مفتوح إلا انه لم يعطها إشراقه وإنما بدت معتمة باهته تعبيرا عن حالة الفقر. أما مدارس الفن الحديث(٩) فقد شمل عدة مدارس وحركات منها المدرسة التأثرية (الانطباعية) وما بعدها والوحشية والتكعيبية ومراحلها والمستقبلية والحركة التعبيرية(جماعة القنطرة وجماعة الفارس الأزرق) والحركة التجريدية (الغنائية والعقلانية الكلاسيكية) والدادائية والسوريالية والرسم الميتافيزيقي والرسم الساذج وفن البوب ارت، حيث ارتأت الباحثة قراءة نص اثنتين منه، منها المدرسة التأثيرية (الانطباعية)(١٠) فعند قراءة نصوص لوحاتها نجدها صورت الطبيعة كما حملت لمسات وعلاقات لونية منتظمة وغنية، ضمن مساحات تحدها الخطوط، حيث نجد فيها ألوانا صافية غير ممزوجة، و أضواء صافية، ونجد قزحية الألوان وتعدد الألوان التي تمثل الظلال (زرقاء وبنفسجية)، ونجد اللون البنفسجي ظلا للأصفر والأخضر ضلا للأحمر، كما نرى تجاور الألوان المتضادة الأزرق البارد مع الأحمر الحار مما أضفى تلألؤ للنص المشاهد، كما في الشكل(٢١). تمثل لوحة انطباع الشمس لمونيه نجد فيها أسلوبا فنيا في الرسم اعتمد على نقل الواقع أو الحدث من الطبيعة مباشرة وكما تراه العين المجردة بعيداً عن التخيّل والتزويق وفيها خروج الفنان من المرسم وتنفيذ المنجز في الهواء الطلق مما دعاه إلى الإسراع في تنفيذه قبل تغيّر موضع الشمس في السماء وبالتالي تبدّل الظل والنور، وهذا بدا واضحا من خلال ضربات الفرشاة وعدم الدقة في التنفيذ، حيث نجد فيها انطباع الفنان عن المنظر المشاهد بعيداً عن الدقّة والتفاصيل كمحاولة تسجيل الانطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة مباشرة. حيث نجد البراعة في تصوير اللحظة والتضاد اللوني بين ضوء الشمس وانعكاسه على الماء ولون السماء والظلال

شكل(٢٠) تمثل لوحة The Gleaner by Jean Francoisb



شكل(٢١) تمثل لوحة انطباع الشمس لمونيه

الزرقاء، من خلال القراءة التحليلية للنص نجد ثمة تحايث بين الألوان المتضادة التي شكلت الجو العام للموضوع المشاهد إذ يعمل ضوء الشمس البرتقالي كعلامة مهيمنة في حين تكون الظلال الزرقاء السكون. فعند قراءة نصوص الحركة التجريدي(١١) نجد اغلبها تضمنت رسم أشكالٍ ونماذج مُجردة، مستمدة من الطبيعة تبتعد عن التشبيه والتمثيل الواقعي، وبأفكار مختزلة، حيث تتحوّل المناظر الطبيعيّة إلى مجرد مثلثاتٍ ومربعاتٍ ودوائر ومساحات مشكلة بالألوان وبخطوط خارجية واضحة، وكأن الأشكال متخيلة من الواقع والخيال في شكلٍ جديدٍ لا يتشابه مع الشكل الأصليّ في الرسم النهائيّ، أي التخلّص من كلّ آثار الواقع والارتباط به، فمثلاً الجسم الكرويّ تجريدٌ لعددٍ كبيرٍ جداً من الأشكال التي تحمل هذا الطابع كالكرة، والتفاحة، وغيرها الكثير، أي أنّ الشكل الواحد يحمل معانيَ كثيرةٍ، فتكون مجرد قطعٍ إيقاعيةٍ مترابطةٍ، كما في الشكل (٢٢)،لوحة(المربعات مع الدوائر متحدة المركز) للفنان كاندنسكي، حيث نجد الفنان قام بتقسيم سطح اللوحة إلى عدة مربعات ولونها بألوان مختلفة ورسم في مركزها عدة دوائر وبألوان مختلفة ليخلق جوا من التجانس بين الألوان المتضادة، حيث نستخلص تحايثا خاصا بين الأشكال الهندسية (الدائرة والمربع) واستئناسها مع بعضها من خلال اللون. اما الفن المعاصر فقد ضم العديد من الاتجاهات والمدارس والحركات الفنية ، منها فن المفاهيم المطلقة، ما بعد المفاهيم المطلقة، الاختصارية (الحد الأدنى)، الدادائية المحدثة، وما الى ذلك، التي كان لها الأثر الواضح في الفن التشكيلي لذا ارتأت الباحثة قراءة نصوص واحدة منها لتجد التحايث، منها فن التركيب (١٢). فعند قراءة نصها المشاهد قراءة تحليلية نجده يعتمد على العلاقات البنائية بين عناصر المكونة للعمل الفني ضمن مجموع متناسق ومترابط من الخطوط والأشكال والمساحات، كما في



شكل(٢٢)(المربعات مع الدوائر متحدة المركز) للفنان كاندنسكي

شكل(٢٣)، لوحة(العنزة المحشوة) للفنان روبرت روشنبرغ، حيث تراكبت عدة عناصر في تكوين موضوعة المنجز، إذ نجد العنزة ذات قرون كبيرة نوعا ما وهي ذات شعر طويل يغطي كامل جسمها رمادية اللون يتوسط جسمها دولاب سيارة ملون حافتها الخارجية بلون العنزة وتقف على لوحة تجريدية الأسلوب بينما لون وجه العنزة بالألوان، من خلال قراءة النص نجد نوعا من التحايث بين العناصر المختلفة في التصميم اللوحة والدولاب العنزة المحشوة فنجد اللوحة مصنوعة من الخشب بينما العنزة كائن حيواني واقعي والإطار مصنوع من البلاستك حيث تحايثت هذه الخامات المختلفة لتشكل النص المقروء والذي يسمى بفن التركيب.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل(٢٣)، لوحة(العنزة المحشوة) للفنان روبرت روشنبرغ

المبحث الثالث: النحت الخزفي العراقي المعاصر

ظهرت بدايات التجارب الفنية التشكيلية الحديثة في العراق، بنهاية القرن التاسع عشر، هي تجارب تقليدية، كما يقول الفنان والكاتب نزار سليم، تعود إلى عدد من الرسامين الهواة، أشهرهم عبد القادر الرسام وزملاؤه، الذين سموا بالأوائل، وتم إرسال ذوي المواهب منهم إلى أوربا لدراسة الفن، وأخذت بواكير الحركة الفنية الجديدة تتوضح عند افتتاح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٣٩ وتأسيس فرع النحت بعد فترة قصيرة (٣٢: ص٧). وفي الستينات، تأسست أكاديمية الفنون الجميلة لكي تلحق بجامعة بغداد إلى جانب معهد الفنون الجميلة، وتضاعف عدد الطلبة الموفدين إلى خارج العراق لدراسة الرسم والنحت والخزف بعد ذلك. كل ذلك مهد لظهور تجارب في فن الخزف، في حين وصل الرسم والنحت إلى اعتماد عناصر التجديد والمعاصرة ضمن سياقهما التشكيلي، واعتماد التجريب، للوصول إلى رؤية جمالية تواكب العصر، والإبداع الإنساني في شتى مجالات الحياة من خلال البحث عن كل ما هو جديد بدلالاته الدينامية. حيث تبلورت في خمسينيات القرن الماضي، وأنتجت، صياغات تشكيلية في الخزف العراقي. إن ما امتلكه العراق من موروث قديم، إلى جانب الحرف الشعبية، شكلت دعامة مهمة للمنجزات الخزفية الجديدة. ولكن نجد ثمة نزعتان تجتمعان في بنائية الشكل الخزفي، تمثلت الأولى في ماضيه القديم، والثانية في التطورات التي حصلت منذ أواسط القرن العشرين، حاول الخزاف ابتكار طرق ومعالجات للفخار والخزف منذ ذلك الوقت وحتى الحاضر، لأنه عد احد مظاهر الحياة اليومية. وهنا يذكر الفنان جواد الزبيدي عن الخزف" والى ما قبل عليه أعوام قلائل لم يكن ما يطلق تشكيليا اسم الخزف الفني عدا وجود معامل الفخار الشعبي البسيط والذي استمر يكرر نفسه في مشربيات وجرار وأواني الاستعمال وتبريد الماء، وكذلك معامل الخزف القاشاني في المدن المقدسة مثل كربلاء والكاظمة "(٨: ص١٠٦). ففي معهد الفنون الجميلة ، وفي بداية الخمسينيات بدأ العمل على فكرة إنشاء فرع الخزف مكمل لفرعي الرسم والنحت، حيث سعى كل من الفنان جواد سليم وفائق حسن إلى وضع اللبنة الأولى لهذا الفرع ، فكان عام ١٩٥٤ البداية الفعلية في هذا المجال، فقد طلب من الخزاف البريطاني أيان أولد للتدريس فيه بعدما تم فتح أول شعبة للدراسة في الفرع الجديد بمساعدة بعض الفنانين الموجودين في بريطانيا منهم زيد محمد صالح وغيرهم الذين أرسلوا تصميم كامل للفرن يعمل على النفط، وما يحتاجه الأستوديو من مواد عمل وإنتاج، وهكذا حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد كل وعود المستقبل وفي احتفال بسيط حضره الفنان جواد سليم وزيد محمد صالح وفائق حسن وغيرهم خرجت أول خزفية من الفرن المذكور، أما في عام ١٩٥٧، انتدب لإدارة فرع السيراميك في المعهد الخزاف

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشاب القبرصي المولد (فالنتينوس كارالامبوس) الذي تخرج حديثا في المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن .. وبقي يدرس فيه حتى عام ١٩٦٨، حيث انتقل إلى أكاديمية الفنون الجميلة بعدما تأسس فرع الخزف فيها كفرع أساسي، وبقي الخزف في معهد الفنون برعاية أساتذة آخرين ممن تخرجوا أصلا فيه أو في الأكاديمية بعد ذلك (٩:ص٢٣٢٤). حيث كانت تأثيرات فالنتينوس واضحة في أساليب الخزافين العراقيين، فكان التأثير في الشكل الخزفي، والدقة في المحافظة على التناسق الدقيق في النسب بين الفوهة والرقبة والجسم والقاعدة واختيار النقشات، وصفاتها وقيمتها السطحية مِن تنوُّع الملامس وأثرها التشكيلي العام على المنجز الخزفي، حتى أصبح مَصدراً واسعا لإبداع الخزاف.كما إن التطور الذي حققه الخزاف العراقي المعاصر ارتبط بمرجعياته التاريخية بما تتمتع به من حرفية وخزين داخلي متوارث. فعلى الرغم من المتغيرات التي طرأت على الواقع المعاش والتحولات الاجتماعية والاقتصادية وما إلى ذلك من تحولات، إلا أن أثرها ساهم في بلورة شكل المنجز الفخاري وشخصية الخزاف. حيث إن حضارة وادي الرافدين والحضارة العربية الإسلامية أثرت بعد مرحلة البداية بقليل، على الخزافين العراقيين وعلى فالنتينوس نفسه . يقول جواد الزبيدي: " وهكذا ما إن مر بعض الوقت حتى بدا هذا الماضي الحضاري للوطن العربي ولوادي الرافدين يفرض نفسه على أي تفكير وأعمال خزافينا الشباب، ومنهم فالنتينوس نفسه"(٩: ص٢٤)، حيث كان استلهام الأعمال الرافدينية والإسلامية من ألوان وزخرفة وفكر لها الأثر في أسلوبية الخزاف العراقي ليخرجها في أسلوبية معاصرة، و الانتقال بالفخار من مراحله التقليدية السائدة، ومن وظائفه الاستهلاكية ، إلى الأبعاد الفنية والجمالية، كل ذلك اعتمد فترة ليست بالقصيرة. في عام ١٩٦١ ظهرت أول بادرة تكوين جداري خزفي، عبارة عن سطح مستوي من الطين المفخور والمزجج ذات نحت بارز بعنوان (أثمار الفلاحين) للفنان عبد الرحمن الكيلاني، والتي نصبها مع مجموعة من الأعمال النحتية(٨:ص١٠٦). لقد اثر الموروث الشعبي في رسم معالم الخزف المعاصر في العراق، فاستلهم الخزاف الموضوعات الشعبية والأسطورية والرمزية، كما كانت لهذا التأثير ملامح الخزف وفي بلورة الهوية الفنية، يظهر هذا في تجارب كل من سعد شاكر، وعبلة العزاوي ونهى الراضي وسهام السعودي وساجدة ألمشايخي وشنيار عبد الله وماهر السامرائي وطارق إبراهيم ومحمد عريبي وتركي حسين.. الخ، مما أسهموا في ازدهار حركة خزفية لا تقل أهمية عن الرسم والنحت. فلَمْ تَعُد الخامة في خزفيات المعاصرين مجرَّد وسيط مادي، بل أصبحت عُنصراً تشكيليا ذا قيمة جمالية في ذاتها، من خلال خواصِّها التركيبية والحسية التي اكتشفها الخزافون المُعاصِرون، وأكدوا على إبرازها من حيث ألوانها وصفاتها وقيمتها السطحية مِن تنوُّع الملامس وأثرها التشكيلي العام على العمل الخزفي، فأصبحت مَصدراً واسع المجال للتجريب والإبداع. فقد أثر سعد شاكر في تطور الخزف العراقي باتجاه التقنيات المتقدمة ، بينما كان دور إسماعيل فتاح يكمن في مجال النحت الفخاري ، الذي قام بتدريسه في أكاديمية الفنون الجميلة . والى جانب القواعد والأسس في فن الخزف، تداخل هذا الفن بالنحت على نحو خاص وهو جزء من إعطاء الخزف بعده التعبيري والجمالي. ففي تجربة الأستاذ سعد شاكر نجده تجاوز الشكل الخزفي الاعتيادي ذي القيمة النفعية ، واخذ يركز على القيم الجمالية في منجزاته، وقد كتب الناقد الإنكليزي (دان ايايد)، في دليل معرض الفنان عام ١٩٦٤ " إن خزفياته وفخارياته تكشف عن تحفظ واع من جانبه في تعامله مع المادة التي يستعملها، وتكشف أيضا عن هيمنته على فنون صناعته وثقته ومعالجته غير المعقدة للمشاكل الجمالية الخاصة بفن

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفخار"(١٨: ص٩٨)، كما كتب الناقد محمد الجزائري عن الخزاف سعد شاكر وتجربته الفنية " إذا كانت رحلة التجربة الخزفية لدى سعد شاكر قد عمقت لديه الإفادة من الشكل وتحرير المضمون من قيمته الانتفاعية الضيقة والخروج به إلى قيمة تعبيرية تستثمر عناصر الطبيعة والنبات .. فانه جذّر علاقته بالإنسان وقضاياه الظرفية الملتهبة"(١٨: ص١٠١)، فهو (محمد الجزائري) يشبه منجزات الخزاف سعد شاكر بالمحار والأصداف والنباتات البحرية والقواقع المتحجرة، وهو يعمل بالصلصال بعيدا عن العجلة يبدع ويرتفع إلى تحقيقات تشكيلية ذات صفات نصبية رائعة وقد أكد على ذلك فالنتينوس وقد أضاف إليها تشبيهين هما الصبار والجسم الإنساني، فضلا عن إقراره بذكاء سعد شاكر وإمكانيته(١٨:ص١٠٢)، فهو سعد شاكر من الخزافين الذين حققوا انحرافات بنائية عميقة في منجزاتهم الخزفية ليتحولوا بها إلى صياغة جديدة جميلة على هيئة خزف نحتي اعتمد فيه أسس معينة ذات ثنائية متراكبة متناسقة مشركا من خلالها المتلقي ليبحر في مكنونات منجزاته لاعتماده أسلوبا تقنيا مميزا في مزاوجة الخزف وخامات أخرى كالحديد والخشب فضلا عن اعتماده ملامس سطوح مختلفة بين الخشن والناعم. بينما نجد الخزافة عبلة العزاوي(١٣)، لا تكف عن ابتكار أشكالها، على الرغم من أسلوبها المتكرر، وقد أكملت منجزاتها الفنية حال رجوعي من فرنسا، وهي تميل إلى نزعة الحداثة بسبب التأثيرات والأفكار التي شغلتها، لكن زياراتها الكثيرة إلى المتحف العراقي أثرت بها وجذبتها نحو الفن القديم الذي بدأت أعمالها الأولى به، أي قبل ذهابها إلى فرنسا، لكنها للأسف تخلت عنها متأثرة بالقطع التي وجدتها هناك وقد كانت جديدة عليّها وغريبة فتعلقت بها بالرغم من إلحاح أساتذتها بضرورة التمسك بتراثها العراقي القديم. وبعد الأعمال والتجارب العفوية والبدائية وقد بدأت بالتراث حيث بحثت في الشوارع القديمة والأسواق الشعبية والقرى عن التراث لتأمله ودراسته، ثم انتقلت إلى الإسلاميات وكانت نقلة مفاجئة منذ العام ١٤٠٠ للهجرة، والآن تجمع في أعمالها بين كل الأدوار، إلا إن تأثيرات الفن الإسلامي هي الكبرى والأكثر تميزا من الأدوار الأخرى (١٩: ص بلا). أما طارق إبراهيم(١٤) نجده يستلهم المعابد والبيوت الطينية والآثار ليصوغها بصياغات حداثوية، من خلال جمعه بين القديم في سحره والحداثة في تنويعاتها المعاصرة، مع الاختزال بعيدا عن بهرجة الألوان وتعقيدات الأشكال كرغبة منه بالعودة إلى المدن والقرى القديمة، لكن بمعالجات حداثوية. كما قام بتحرير أشكاله حيث ركبها تركيبا خزفيا نحتيا جماليا شديد الاختزال بغية تحرير الشكل الخارجي في هيئة شكل هندسي ليصف بها ظاهرة طبيعية أو موضوعية اختارها الفنان من المحيط والبيئة. وكانت الخزافة الراحلة سهام السعودي(١٥) مولعة بأسرار خامة الطين، الأمر الذي جعل تجاربها تنتمي بصورة متواصلة بالمدن الإسلامية والأشكال المستلهمة من أعماق التاريخ. فأعمالها الجدارية جاءت لتروي الحكايات المنقوشة فوقها، متأثرة بالمعمار الديني وبالأشكال الحروفية والأساطير الشعبية، فضلا عن المجازفة ببناء تكوينات كبيرة تعبيرا عن عالمها الفني السحري، مع إنها في تجاربها ، قبل الرحيل ، راحت تختزل الألوان وتمارس الحذف والاختزال محاولة لمنح الخزف لغة تجريدية جمالية تعتمد التكوين والتكنيك والإيحاءات الخاصة، حيث كانت تمتلك موهبة الرسام التجريدي الذي يحول خامته إلى ضرب من اللغة الشعرية لتعبر عن الخصب والديمومة فضلا عن حبها لبيئتها العراقية، إذ نجد ثمة مهرجانات الوان وكتل معمارية تميل نحو المبالغة والتضخيم وبألوان صافية كالأزرق والذهبي والأسود، ذات علائقية إيحائية بالمدن الإسلامية(١٨: ص٩٨-١٠٣). وتميزت خزفيات شنيار عبد الله(١٦)،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حيث كانت تأثيرات فالنتينوس وتوجهاته واضحة على أسلوبية الخزاف فضلا عن تأثره بطريقة التزجيج اليابانية القديمة (الراكو) منذ ١٩٨٠، وهي طريقة تعتمد على الحرق المباشر للقطع الخزفية مع اختزال الأوكسجين داخل الفرن، ومن خصائصها؛ الألوان الجميلة البراقة. كانت معظم أشكاله من البيئة العراقية (النخيل والشناشيل والمشاحيف والمياه)، بحثاءعن توازنات بين أصالة الأشكال القديمة ودلالات التحديث واسنخدامه للحروف والتكوينات النحتية الجدارية مما أعطت منجزاته عمقها الدلالي والجمالي، فكانت نصوصه الخزفية أكثر اختزالاوتجريدا. أما الخزاف ماهر السامرائي(١٧)، مزج بين الموروثات القديمة وأثارها ودلالاتها الرمزية ذات الانتماء المعاصر في مواجهة إشكاليات الحداثة وتنويعاتها الأسلوبية، منح فن الخزف لغة خطابية، ليتجاوز النفعية في فن الخزف. بينما أنجزت الخزافة ساجدة ألمشايخي(١٨) منجزات تتمحور مواضيعها حول القباب والجوامع والبغداديات كالنساء اللواتي يرتدين العباءة الإسلامية، واغلب موضوعاتها تجمع بين المكان والأشخاص امتازت منجزاتها باحتوائها علاقة مزدوجة بين الرسم والخزف من جهة وعلاقة جدلية بين النافع والجمالي من جهة ثانية. وثمة خزاف آخر واصل إرساء القواعد الرصينة للخزف النحتي، هو الخزاف محمد عريبي، مستثمرا خبرته الطويلة في خلق علاقات ترابطية بين الخزف والرسم، وبين الخزف والنحت، حيث استثمر التجريد الهندسي والأشكال الحديثة للمجسمات والعلاقات التركيبية والرمزية في بنية خزفية نحتية وما تمثله كنصوص تمتلك خصائصها الخزفية الجديدة. والخزاف تركي حسين(١٩) ، يعمل وفق سياق التجريب، مدركا الصعوبات التي تواجه فن الخزف المعاصر من عملية البحث عن توازنات بين القديم الأصيل ومغامرات التحديث، مما خلق المسار الفعلي بالابتكار الجمالي في منجزاته الخزفية النحتية، حيث حاول الخزاف بأسلوبيته تحقيق ثوابت فنية. عبر هذا المسار التاريخي الوجيز ، تشكلت ملامح الخزف النحتي المعاصر في العراق ، حيث إن المفاهيم الفنية الجديدة في التشكيل في مجالات الفن المُختلِفة، جَعَلَت الخزَّاف المُعاصِر يَنظُر للخزف نَظرة جديدة تختلِفُ عن خزف العصور السابقة، وبالتالي كان مِن المنطقي أن تتخذ آلية التشكيل في مجال الخزف بُعداً جديداً غير تقليدي، وأصبح يَسعى في تَشكيلِه وإبراز هويته الفنية إلى الابتعاد عن الشكل المعتاد من جرة وإناء واعتماد شكلا خزفيا نحتيا ليعبر عن موضوعه المتخيل واعتماد الجَمْع بين أَكثر من خامة تشكيلية للوصول إلى قيمة تعبيرية أكثر جُرأة ومُعاصَرة.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

المنهج المستخدم: اعتمدت الباحثة في الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي لدراسة تطبيقات المحايثة في الخزف النحتي العراقي المعاصر والتي تم تحديدها ضمن عينة البحث تماشيا مع هدف البحث كون المنهج الوصفي "هو تصوير الوضع الراهن وتحديد العلاقات التي توجد بين الظواهر والاتجاهات التي تسير في طريق النمو أو التطور أو التغير"(٢: ص١٤٥).

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث منجزات الخزف النحتي العراقي المعاصر التي استطاعت الباحثة الاطلاع على مصوراتها من خلال ما منشور في الكتب والمجلات وشبكة الانترنت، فضلا عن حصول الباحثة صور منجزات الخزافين من الخزافين نفسهم وقد تم حصر المجتمع بـ(٣٠) منجزا خزفيا نحتيا.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث قصديا لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث والبالغ عددها (٨) أنموذجا خزفيا نحتيا وقد تم اختيارها وفقا للمسوغات الآتية:

١.تعود عينة البحث إلى نخبة من الخزافين العراقيين المعروفين الذين لهم الدور في حركة الخزف النحتي المعاصر.

٢.تفاوتت نسبة الأعمال المختارة إلى تفاوت العطاء الفني للخزافين.

٣.تحقق نماذج عينة البحث أهداف البحث لما فيها من تحول في أنظمة أشكال الخزف النحتي العراقي المعاصر.

٤.اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة من اجل تحقيق هدف البحث، كون الملاحظة انسب أداة للدراسة الحالية اعتمدت" المشاهدة الدقيقة لظاهرة ما، مع الاستعانة بأساليب البحث والدراسة التي تتلاءم مع طبيعة الظاهرة"(٢٧: ص٩٢).

تحليل عينة البحث

أنموذج رقم (١)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
قاسم نايف	تكوين فني	٢٠٠٠م	٥٠ × ٧٥سم

الوصف البصري: عمل خزفي ذو بنية هندسية مكون من تراكب جزأين وترابطهما من بعضهما البعض، العلوي منها بلون اصفر وهو أقرب إلى شكل مستطيل ذو حافات مثلثة من الجانبين، والجزء السفلي وهو بالون الأزرق الشذري وهو مستطيل مقطوع بشكل مائل من الجانب الأيمن، وبين الجزئيين الأصفر من الأعلى والأزرق من الأسفل يستقر شكل مربع مشغول بملامس خشنة متعرجة من اللون البني والأزرق، وينصف الجزء الأصفر من الأعلى بمساحه ضيقه أشبه بالطيات باللون الأزرق تتداخل مع المربع من الأعلى.

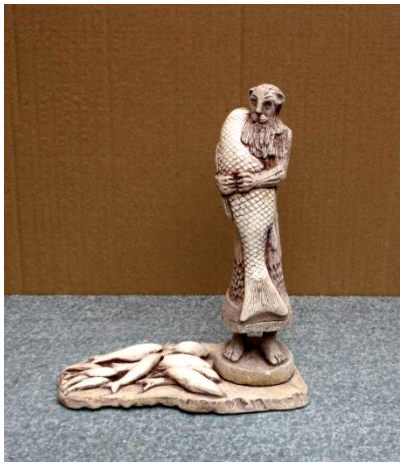
التحليل: في هذا المنجز نجده اعتمد على مجموعة من المعالجات البنائية الهندسية والتكوينات المجردة وضمن وحدة أجزاء المنجز من خط ولون وكتلة و ألقصديه الواعية بحركة الخطوط والملامس المتنوعة وجاء اللون ليؤكد على المعنيين التعبيري والغائي للعلاقات اللونية المتضادة بين الأزرق الشذري والأصفر ونقاوتها للفت الانتباه باتجاه المنجز وتحديدا نحو مركز المنجز حول المربع الوسطي وبملمسه الخشن الواضح وبالألوان المتداخلة بأنها لوحة تجريدية مكونة بقصديه واعية تدعو إلى التأمل الحر بداخلها والانفتاح على معاني أخرى مضافة إلى النص الخزفي وهي جزء مكمل لبنائية العمل أو أنها طبعة لختم ما ارتبط علائقيا بالأختام السومرية أو مجرد دلالة أريد بها التأكيد على إمكانية الارتقاء بالنصوص الخزفية إلى مستوى المنجز

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفني المعاصر المحمل بالمعاني والسمات التعبيرية الحرة. وعليه فان المحايثة تكمن في البعد الفني المتناسب والمنسجم للخزفية النحتية مع هيئة الكتلتين التي احتوتهما ولمكانتهما القيمة في العمل الخزفي هذا، وكذلك من خلال البعد التعبيري الذي تحقق من خلال المعالجة اللونية باستخدام التوليفة المنسجمة بين المتضادين (الشذري ألمستق من الفكر الإسلامي والأصفر) وملامس السطوح للكتلة الفنية والتي أكسبت التكوين الخزفي السمة التعبيرية والقيمة الجمالية. حيث تحايث الأشكال وتآلفها أعطى القيمة التصميمية للمنجز الخزفي وبالتالي أعطاها القيمة التعبيرية وذلك لما يتضمنه من تكوينات هندسية أسهمت في فتح مساحة القراءة للنص البصري، فضلا عن التكنيك الذي يشابه الختم في وسط المنجز مما أعطى بعدا دلاليا مع الشكل العام للتكوين الخزفي.

أنموذج رقم (٢)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
ماهر السامرائي	الصياد	٢٠١٠م	٣٥×٤٥



الوصف البصري:

المنجز عبارة عن منحوتة فخارية، مرتبط بتأثير الأعمال الفنية الرافدينية، ومنفذ بطريقة واقعية ذات طابع تعبيري، معبرا من خلاله عن فكرة الصيد. فقد مثل الصياد يرتدي ثوبا منقوشا عند الطرف القريب من حافة الثوب السفلية وبعضلات واضحة عند الذراعين ويحمل على كتفه سمكة كبيرة يقف على قاعدة مدورة وهذه القاعدة مثبته على مساحة شبه مستطيلة توجد عليها مجموعة من السمكات المختلفة الحجم فعلى الرغم من كثرة عددها إلا أن الصياد اخذ باحتضان السمكة الكبيرة. عمد الخزاف إلى اتخاذ شكلاً مغايراً وغير تقليدي للوجه البشري، حيث استبدله بوجه قط هذه التراكيب بين الجنسين الإنساني والحيواني كانت معتادة في الحضارات القديمة. نجد الدقة المتناهية في تنفيذ التفاصيل الدقيقة للمنجز، واعتماد لونا أحاديا شاركت الحزوز فيه والغائر والبارز في تحديد مناطق الظل والضوء فيه.

التحليل: المنجز الخزفي النحتي المشاهد احتوى نصا بصريا رجع بالمشاهد إلى تلك الأشكال والمنحوتات من الحضارات العراقية القديمة، فوضع قدمي الصياد على قاعدة مدورة تشبه القاعدة المألوفة للتماثيل المدورة للمنجزات النحتية الرافدينية، سعيا إلى استثارة ذهنيتنا في هذا المنجز لتصوير مشاهد تمثل شكل الحياة بما تشمل كافة السلوكيات والحياة اليومية التي يؤدي الموروث دوراً هاماً في بلورة الشكل العام فيها. وجاء المنجز بلونا واحدا مع تفاوت بالظلال نتيجة تقنيتي الغائر والبارز فيها، واعتماد التفصيل الدقيق للشكل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لبلوغ الواقعية في جميع التفاصيل ماعدا الوجه تعزيزا للقدرة التأثيرية للموضوع المشاهد ومحاولة محاكاته، حيث نجد هناك ثمة تحايث بين النقيضين، الصياد الإنسان الواقعي وبين وجهه(وجه القط)، على اعتبار إن السمك هو غذاء القط المفضل، فالسمك هنا يقصد به خير البلد والصياد الحاكم السارق الذي لا يكتفي بالقليل وإنما يطمع بالأكثر، فالأشكال الرافدينية التي ضمها المنجز مثلت رموزا حاضرة ومستمرة، تأكيدا على تشابه وسائل الحياة وسبل العيش من خلال موضوعة عمله والمادة المصنوع منها، محاكيا الطبيعة والواقع المعاش من خلال فكرته التي تحكمت بالشكل.

أنموذج رقم(٣)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	تكوين	٢٠٠٠م	بلا

الوصف البصري:

قدم الخزاف سعد شاكر تكوينا خزفيا نحتيا هندسي مربع الشكل، ذي لون اسود، يتوسطه فراغ مربع الشكل أيضا، بحافات منحنية تضمن وسطه أربع تكوينات مكعبة التكوين، باتجاهات مختلفة، متراصة بعضها فوق بعض ولونت إحدى أوجهها باللون الذهبي والأخرى بالأزرق الشذري شكلت مركز ثقل المنجز الخزفي، بينما حافات الشكل الرباعي نجدها قد اتخذت خطوطا منحنية ومتموجة بعض الشيء، يوحي للمتلقي بوجود وجهين) في كل جهة يوجد وجه) ومتعاكسين في الاتجاه. استند هذا التكوين أجمعه على قاعدة متوازي المستطيلات وبلون اسود ماعدا سطحه كان بلون ازرق محدد باللون الذهبي.

التحليل: أوحى التكوين العام للمنجز الخزفي النحتي، بالحركة الديناميكية التي منحت المتلقي إحساسا بالديمومة من خلال الشكل المجرد والفراغ الذي توسطه وتشكل بشكله والرمزية التي عبر عنها بما هو مخفي وجوهري وما هو روحي قابع خلف الشكل المرئي، فالمنجز الخزفي قدم لنا خطابا بصريا من خلال بنيته الرمزية تلك وكما هو واضح في هندسية الشكل والوجهين وكذلك توظيف عنصر اللون دلاليا وجماليا عندما استعان باللون المقدس للأزرق السماوي والذهبي على أوجه المجسمات المكعبة الأربعة كمحاولة إضفاء مفهوم رمزي غائب ومتخيل من خلال التبادلية في لون المكعبات بين ألسمائي والذهبي .إن التجريد والاختزال للمفردات التكوينية قد أوحى وجود وجهين متلاصقين على طرفي التكوين المربع المجسم، ربما رمز إلى ثنائيات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الوجود(الرجل و الامرأة) اللذان يعدان الأساس في التكوين الأسري وبالتالي المجتمعي. نظمت مفرداته التكوينية بالاعتماد على المفاهيم الكلية المثالية وفق منظور تراكمي، يغلب عليه التسطيح، وان اعتماده الترميز منح المتلقي فرصة التأمل والتداول في ذهنيته ليصل إلى معنى يغني مفهوم الشكل المشاهد للمنجز، فمن خلال قراءة النص نجد ثمة تحايث بين المربع الأسود وبين الفراغ الذي توسطه والمكعبات الذي تحويه حيث التحايث نتج من ارتباط هذه الأجزاء مع البعض، مما أسهمت في إعطاء فكرة ذات مدلول معين.

أنموذج رقم (٤)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	الفدائي	٢٠٠١م	٥٠×٧٠

الوصف البصري: المنجز هو تكوين خزفي نحتي مجوف ومجرد شكليا، ذو لون أحادي استعاره الفنان في الشكل الكلي ليهيئ له الهيمنة المكانية والصلابة والثقل، المنجز كأنه مكون من نصفين متراكبين يوحيان بإمكانية تفكيكهما وتعشيقهما في تكوين كتلي موحد، هذا التراكب أضفى انسيابية للشكل من خلال انحناء الخطوط الخارجية تارة وانكسارها تارة أخرى، فضلا عن التوازن الشكلي، كما انه منح (وجه الفدائي) مكانة لتوسطها مركز المنجز فيها وبطريقة تنفيذ عبرت عن الصرخة من خلال المستطيل الذي توسط الجزء الأسفل من الوجه الذي مثل الفم المفتوح الذي يصرخ على الرغم من وجود اللثام. مبتدأ منجزه بقاعدة مستطيلة الشكل ترتفع إلى جانبي وجه الفدائي على شكل مستطيلين أحدهما إلى يمين الوجه والأخر إلى شماله وكأنهما أيدي مرتفعة إلى الأعلى فضلا عن وجود نتوءين إلى داخل الرأس على شكل اسطوانتين تتوسطان كل منهما داخل مثلثين غائرين نوعا ما تمثلان العينان، فضلا عن بغض الحزوز عند رأس الفدائي ليمثل لفافة رأس.

التحليل : يبدو المنجز الخزفي هذا منتظما في خطوطه الخارجية والداخلية، من خلال معالجة الخطوط الخارجية لهيئة الشكل واعتماد قسوة الخطوط الهندسية وإضافة نوع من الانحناءات دافعا ذهنية المتلقي إلى تصور العمل على انه عبارة عن شكل فدائي، باختزال شكله واعتماد بنية التراكب والتسطيح للابتعاد عن أي إشكالية تنتج عن تجسيد الأشكال الواقعية .المنجز بعمومه تمثل ببنيته العميقة الفدائي الصارخ ليبث لنا خطابا فنيا بصريا عن فلسفة الوجود والبقاء والثورة ضد العبودية والظلم، اذ استعير الشكل من الواقع ليمثل شكل الفدائي، باعتباره مرجعا شكليا متداركا من خلال اللثام والهيئة و التكوينات الدالة على ذلك لكن بأسلوب اعتمد التداخل، لتجاوز، والانصهار لمنح النص الخزفي علامة تستدعي من المتلقي قراءة المرئيات من العناصر المكونة له، من خلال إعادة العلاقة بينهما، لقراءة مادة المنجز الشكلية، وهنا تكمن عملية التحايث

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من خلال تفاعل العناصر الداخلية مع بعضها البعض للنص المقروء للوصول إلى مفهوم الفدائي الصارخ، على اعتبار أن المنجز الخزفي النحتي يتصف بكونه مضموناً، فهو الجسد، وهو اللغة، وهو الأثر. كما إن ملامس سطح المنجز المختلفة المتمثلة بالسطح الناعم والخشن ساهمت في تحقيق التحايث أيضا، فضلا عن ذلك التشكيل الخزفي إلى جانب المنجز وهو قطعه مستقلة شبه مكورة تعبيرا منه عن الصخرة التي يدافع بها الفدائي عن ارضه وقد لونت باللونين الجوزي والأخضر لتقريبها من لون الصخرة الواقعي. ليتحقق المضمون الفكري والجمالي للمنجز.

أنموذج رقم(٥)

الفنان	اسم المنجز	تاريخ الانجاز	القياس
قاسم نايف	تكوين	٢٠٠٢	٤٠×٩٠

الوصف البصري: منجز خزفي يتكون من كتلتين أحدهما القاعدة صندوقية الشكل (متوازي مستطيلات)، والثاني تقع إلى أعلى القاعدة لتشكل موضوعة المنجز الرئيسية، ذات شكل مربع تتوسطه مساحة مستطيلة فارغة ركب فيها تكوين نحتي لـ(إنسان) بوضع الجلوس والانحناء ويظهر على جانبيه قضبان معدنية ركبت بطريقة معينه أضفت توليفا خاميا على الخزفية المنحوتة.

التحليل: عند دراسة الشكل تحليليا يبين لنا أن هنالك قوانين دقيقة اتبعت في تكوين موضوعة الشكل المنجز، واعتماد توليفة معينة في تشكيل المنجز، هذه التوليفه تمثلت في تنوع الخامة بين طين مفخور واستخدام المعدن الذي مثل القضبان حيث ظهر لنا تحايثا من التوليف ذلك. وقد ظهر ارتفاعا بسيطا في أحد الجوانب العليا للمنجز ينساب منه وبأنحاء بسيط (شريطي الشكل)، نحو الأسفل، وينتهي عند منتصف المسافة. فالصياغة الابتكارية جاءت من توظيف الون الواحد (الأبيض) المحايد، إلا أن المعالجة بـ(الفراغ الداخلي) قد حقق تنوعاً في القيمة الضوئية ما بين الفراغ الداخلي والفضاء الخارجي للمنجز حتى إن الصياغة النحتية للشخص، وطريقة جلوسه (الانحناء) حققت تداخلاً آخر مع الفضاء وحجم الكتلة الكبير مما أعطى إيحاءً بعدم التوازن قياساً بحجم القاعدة، إلا أن الفراغ الداخلي (السجن) حقق نوعاً من التوازن المرئي بين الكتلتين مما أنتج التحايث.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج رقم (٦)

الفنان	اسم المنجز	تاريخ الانجاز	القياس
تركي حسين	تكوين	٢٠٠٠	بلا

الوصف البصري: المنجز عبارة عن تكوين خزفي نحتي، يتمثل بشكل مستطيل مستوي القاعدة، بينما الضلع الأعلى الموازي للقاعدة يظهر عليه تكوينا غير منتظم الشكل ذو سطح صخري املس، لون المنجز باللون الأزرق تتوسط التكوين شكلا مرسوم يشبه التكوين الأساس ولكن مقلوب وبلون ازرق فاتح مائل إلى الشذري تحده خطوط حمراء فضلا عن وجود رسمه للمربع وبخط الأحمر يقطع جزءا من التكوين الأعلى وإحدى حافات التكوين العليا سعيا لتحقيق انحراف في البنية الشكلية الأقرب لرؤيتنا فضلا عن وجود مثلثين صغيرين احدهما مقلوب رسم على الحافة العليا من التكوين الأساس والأخر عند التكوين الصخري الشكل الذي يقع في الأعلى حيث تكون قاعدته إلى الأسفل، فضلا عن انسيابية السطح، ومحاولة كسر حدة الزوايا، لجعل النص المقروء أكثر مرونة من خلال العناصر المكونة له من الخطوط والملمس، حيث نجد تكوينا هندسي يسجل تجريدا عاليا.

التحليل : عند قراءة النص البصري للمنجز نجد ان بنيته التكوينية احتوت عدة وحدات رئيسيّة تمثلت بالقمة والقاعدة والسطح المواجه لنا الذي تشكل ضمنه معظم النص البصري والشكل الهندسي للتكوين الرئيسي المربع لتساوي الضلعين، بينما التكوين الغير المنتظم في الأعلى أعطى إحساسا بصريا بان الشكل مستطيل، وبما يتلاءم مع وحدة البناء الشكلي العام حتى يتوازن عموديا و لإتمام الناقص للشكل، فضلا عن وجود أشكال هندسية مثلثة وكأنها مفردات زخرفيه إضافة إلى تشكيل حروف كتابية بالخط الكوفي وهي الحروف (ت،ر،ك،ي) وعند مزجها يتكوّن أسم (تركي)، ومن خلال هذه القراءة للنص البصري تظهر لنا تحايثا في التكوين الشكلي المجرد واللوني وبين التضمينات الهندسية والحروفية و البناء العام كشكل هندسي موحد ومنتظم .و هيمنة الوحدة اللونية على المنجز الخزفي إذ انحصرت في ثلاث الوان رئيسة وهي الأزرق والشذري والذهبي. كما يحتوي المنجز تنوعا في الملمس من خلال التحدب والتقعر لتحقيق الفكرة والمرادة والقيمة الجمالية للمنجز.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها : من خلال ما أسفر عنه الإطار النظري وتحليل العينة توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

١.يشكل التحليل المحايث نمطاً للقراءة المنطقية مهما تنوعت واختلفت النصوص البصرية، لان هذا النوع من التحليل المحايث يبحث الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين دلالة النص وقصديته بعيدا عما هو خارجي.

٢.تكمن المحايثة في البعد الفني المتناسب والمنسجم للخزفية النحتية مع هيئة الكتلتين التي احتوتهما ولمكانتهما القيمة في العمل الخزفي هذا، وكذلك من خلال البعد التعبيري الذي تحقق من خلال المعالجة اللونية باستخدام التوليفة المنسجمة بين المتضادين (الشذري ألمستق من الفكر الإسلامي والأصفر) وملامس السطوح للكتلة الفنية والتي أكسبت التكوين الخزفي السمة التعبيرية والقيمة الجمالية. حيث تحايث الأشكال وتآلفها أعطى القيمة التصميمية للمنجز الخزفي وبالتالي أعطاها القيمة التعبيرية وذلك لما يتضمنه من تكوينات هندسية أسهمت في فتح مساحة القراءة للنص البصري، كما عينه (١).

٣.تعتمد المحايثة في عملها شطرين أولهما نشاط يحيل إلى كل ما هو موجود بشكل ثابت في كائن ما(رؤية ستاتيكية)، وثانيهما يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية(رؤية دينامية) فهي حينها تكشف عن ماهية العناصر لا فرزها السيروري الطبيعي كما في عينه (٢).

٤.كما نجد هناك ثمة تحايث بين النقيضين، ضمن الشكل الواحد، كما في عينه(٢)، حيث نجد ثمة نقيض بين الصياد الإنسان الواقعي وبين وجهه(وجه القط)، على اعتبار إن السمك هو غذاء القط المفضل، ، فالسمك هنا يقصد به خير البلد والصياد الحاكم السارق الذي لا يكتفي بالقليل وإنما يطمع بالأكثر، تعامل الخزاف مع الأشكال الرافدينية وكأنها رموز حاضرة ومستمرة، تأكيدا على تشابه وسائل الحياة وسبل العيش من خلال موضوعة عمله والمادة المصنوع منها، محاكيا الطبيعة والواقع المعاش من خلال فكرته التي تحكمت بالشكل.

٥.نجد ثمة تحايث بين الشكل الهندسي وبين الفراغ الذي توسطه والأشكال الهندسية التي تحويه حيث التحايث نتج من ارتباط هذه الأجزاء مع البعض، مما أسهمت في إعطاء فكرة ذات مدلول معين، عينة (٣،٧).

٦.كما تكمن عملية التحايث من خلال تفاعل العناصر الداخلية مع بعضها البعض للنص المقروء للوصول إلى مفهوم مدلول النص، على اعتبار أن المنجز الخزفي النحتي يتصف بكونه مضموناً، فهو الجسد، وهو اللغة، وهو الأثر، كما في عينة(٤).

٧.كما إن ملامس سطح المنجز المختلفة المتمثلة بالسطح الناعم والخشن ساهمت في تحقيق التحايث أيضا، كما في عينة(٤).

٨.يكمن التحايث بين العنصر الموروث القديم (شكل الدمى والمدن) وبين شكل المنجز الحداثوي في الأسلوب، كما في عينة (٢).

٩.جاء اللون يتحايث والبناء الكلي ودلالاته الرمزية التعبيرية. وجاءت بنائية الشكل لتنتظم جماليا ضمن علاقات ترابطية ارتبطت بمفاهيم فكرية وتاريخية، كما في عينة (٢).

١٠.نجد ثمة تحايثا نتج من عملية التوليف بين الخامات المختلفة حيث نجد في بعض المنجزات استخدم مادة أخرى مع الطين لإتمام موضوعة المنجز، عينة (٧).

١١.بقراءة بعض من النصوص البصرية تظهر لنا تحايثا في التكوين الشكلي المجرد واللوني وبين التضمينات الهندسية والحروفية والبناء العام كشكل هندسي موحد ومنتظم. وهيمنة الوحدة اللونية على المنجز الخزفي، كما في الشكل (٨).

الاستنتاجات

١.كل البنى التشكيلية عند قراءتها قراءة محايثة تعد بمثابة نصوص بصرية بتوجهات ومفاهيم مختلفة، تترك للمتلقي أحقية وحرية تفسيرها عبر تفكيك المحتوى واستدراكه في هذا النص أو ذلك مع التأكد على عزل النص وتخليصه من كل ما هو طارئ عليه.

٢..مهما اختلفت الشعوب ونتاجاتها تبقى عملية تحقق القراءة المحايثة للمفاهيم والدلالات والعلاقات البصرية ما بينها وبين الصورة المُشاهدة من خلال إحلال المعنى في النص والحلول في ذاته.

احالات البحث

١. المدرسية أو المكتبية(أو السكولائية Scholasticism): تطلق عادةً على فلسفة المدارس الكاتدرائية في العصر الوسيط (التي أصبحت جامعات فيما بعد)، والتى حاولت المزج بين العقائد المسيحية وعناصر الفلسفة الإغريقية عند سقراط وأرسطو باستخدام القياس المنطقي والجدل. ويمكن تعريفها على أنها فلسفة يحاول أتباعها تقديم برهان نظري للنظرة العامة الدينية للعالم بالاعتماد على الأفكار الفلسفية لأرسطو وأفلاطون. وتنقسم الفلسفة المدرسية تاريخياً إلى ثلاث فترات هي: (الفلسفة المدرسية المبكرة، الفلسفة المدرسية الكلاسيكية، الفلسفة المدرسية الجديدة. للمزيد راجع(https://ar.wikipedia.org/wiki/)).

٢. حلقة براغ (Prague Linguistic Circle): تكونت من عدد من علماء اللغويات والنقاد. طور أعضاء الحلقة طرق التحليل اللغوي التركيبية بين عامي ١٩٢٨ إلي ١٩٣٩ ولكن بعد الحرب العالمية الثانية ورغم تشتت المجموعة ظل تأثير مدرسه براغ واضحا علي علم اللغويات. تزعم العالم التشيكي البارز فيلم ماثيسيوس الحلقة حتى وفاته في ١٩٤٥. ضمت الحلقة علماء روس مثل رومان جاكبسون ونيكولاى تروبيتسكوى. للمزيد راجع: (https://ar.wikipedia.org/wiki/).

٣. ينظر دارسو الانثربولوجي لأصل إنسان قبائل البوشمن باعتبارها من أقدم القبائل الإفريقية، التي تمثل امتدادا للإنسان الأول، كون الدلائل تشير إلى أن مجموعات تلك القبيلة تواجدت في إفريقيا بمناطق الجنوب منذ ما يزيد عن ٢٢ ألف عام مما يجعلهم من أقدم المجموعات العرقية في إفريقيا، وتتواجد حاليا في صحراء كلهاري القاحلة وتتوزع مجموعاتها بين دول بتسوانا وناميبيا وأنجولا، ويبلغ عددهم الآن حوالي ٨٢ ألف نسمة. للمزيد انظر:(٢٨: ص١).

٤.رمز مقدس يمثل إله الخصب وحامي الطبيعة، كانت الأيلة Hind وهي الغزالة الأنثى الحمراء تدعى إيليد - Eilid في اللغة الغيلية كرمز للأنوثة وسرعة البديهة. فاعتقدوا أن الآيلة مرسلة من مملكة الجن لحث البشر

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

على التخلي عن الزخارف المادية والحضارة، فرويت العديد من القصص حول تحّول الآيلة إلى امرأة سعيا لتصوير التماثل مع الأيل من خلال ارتداء غطاء رأس احتفالي ذي قرون ومحاولة محاكاة الغزلان بالقفز. راجع (رمزية الغزال)، مقالة بمجلة جهينة، في٢٠-١٢-٢٠١٧ عن موقع (http://www.jouhina.com/article.php?id=3015)

٥. محمد غني حكمت: ولد ودرس النَحت في بغداد على يَد الأُستاذ جواد سَليم في معهد الفنون الجميلة في العراق، تخرج عام ١٩٥٣ وَحَصل على دُبلوم النحت مِن أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام ١٩٥٥، وفي عام ١٩٥٧ حصلَ على دبلوم الميداليات من مدرسة الزكا في روما، حصل على الاختصاص من فلورنسا في صَب البرونز عام ١٩٦١.يعتبر من المؤسسين لِجماعة الزاوية وتجمع البُعد الواحد وعضو جَماعة بغداد للفَن الحَديث. لَه دور فعال في المعارض الوَطنية المَحلية والدَولية، كما أقام عِدة معارض شَخصية في روما، وَبيروت، وَبغداد، عام ١٩٦٤ حصل على جائزة أحسن نَحات على مُستوى العالم من مُؤسسة كولبنكيان. لم يكن أحد من أفراد عائلته https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%B3%D9%85 رساماً أو نَحاتا، كانت أُسرته مُحافظة تنظر الى النَحت على أَنه من المحرمات. وذكر النحات محمد غني حكمت ربما يكون هُناك أثر لِطفولته في اختياره هذه المِهنة. للمزيد انظر (https://ar.wikipedia.org).

٦.باروك هو اصطلاح مستعمل في فن العمارة والتصوير معناه الحرفي شكل غريب، غير متناسق، معوج. وقد ظهر هذا الفن أول مرة في روما في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي. ويتميز الأسلوب الباروكي بالضخامة ويمتلئ بالتفاصيل المثيرة. وفي القرن الثامن عشر تطور الفن الباروكي إلى أسلوب أكثر سلاسة وخصوصية ويسمى بفن الروكوكو. للمزيد بنظر(https://ar.wikipedia.org/wiki).

٧. نوع من الزخرفة يقوم على الأقواس القصيرة المقتضبة الشبيهة بالتفافات القواقع، والاسم مقتبس من كلمة (روكايRocaille) ومعناها النقوش القوقعية الشكل. ومن أشهر الرسامين واطو وهو أعظمهم شأنا وريجو مصور لويس الرابع عشر والخامس عشر، وبوشيه، والسيدة فيجيه لبران صاحبة الحظوة لدى ماري أنطوانيت وفرانجونار الذي امتدت حياته فشهد عصر لويس الخامس عشر والسادس عشر، ثم نشوب الثورة وحكم الإرهاب، ثم عهد الملكية الجديدة التي أنشأها نابليون. للمزيد انظر (١٤: ص٩-١٠)

٨. ظهر بمنتصف القرن التاسع عشر الميلادي، كرد فعل للفن الرومانسي الذي عاصر الفن الكلاسيكي الجديد، اذ وجه رساموا هذه النزعة اهتمامهم لموضوعات الطبقة الكادحة احتجاجا على المجتمع الفرنسي، إذ أنهم يرون إن تسجيل الواقع هو الأمر الجوهري، حيث تمرد هذا الفن على أساليب المبالغة الكلاسيكية والتهويل الرومانسي. للمزيد انظر (١٢: ص١٠٩)

٩. الفن الحديث: وجهة نظر جديدة، وان الفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئا لم ير من قبل، وكأنه أول من وقعت عيناه على معالم الكون، فهو ينظر إلى هذه الشجرة أو الوجه أو ذلك المشهد الطبيعي، وكأنه يتأمله لأول وهلة ليحس بوقعه الحقيقي في نفسه، دون تأثر بمعارفه السابقة أو بما رآه من قبل من صور فنية أو فوتوغرافية. للمزيد انظر (١٤: ص٥-٦)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٠. الانطباعية: هي تسجيل للحظة عابرة، وتمثيل للإحساس بالهواء الطلق، والفن ليس حالة ذهنية بل هو في العفوية والإحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة كما يراها ويدركها. ولهذا، لجأ مونيه ورفاقه إلى تصوير المنظر نفسه في عدة لوحات، ولكن في أوقات متفاوتة من النهار، كي يظهر التحول الذي يطرأ على المنظر من الفجر إلى الغروب. وكان من نتائج ذلك أن استعيض عن المنظور التقليدي المبني على الأسس الهندسية الخطية بتدرج لوني يوحي بالعمق أو المدى الفضائي. للمزيد ينظر(١٤: ص٥٦-٨٣)

١١. للفظة تجريد معنيان فيما يتعلق بفن التصوير: المعنى الأول ينطبق على المكعبيين حين يجردون أو يستخلصون عنصر من عناصر الشيء الموضوعي، ليتخذوه نواة لتكوين أو تصميم جديد، أما المعنى الثاني، فلا ينطبق إلا على نوع معين من الفن، لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي ويسمى الفن التجريدي إلا موضوعي. للمزيد، ينظر (١٤: ص ١٤٨)

١٢. مدرسة التركيبات الأولية هذه الحركة ظَهَرَت في روسيا على يد الفنان نعوم جابو تَذْكُر (منال الصالح) عن (ريد، ١٩٦٤) أنوبفزنر عام ١٩٢٠ م؛ والرؤية في هذه الحركة لا تتعلَّق بواقعية المادة وصورتها الثنائية الأبعاد، بل تتَّجِه إلى رؤية أعمّ، وُصولاً إلى العالم الميتافيزيقي الذي يُمَثِّلُ ما وراء الخامة، فهو يُوجِّهُ العقل إلى التفكير والتأمُّل، وقد أثَّرَت على الفن التطبيقي في استخدام الخامات والآلات في التنفيذ، مماً ساعد على ظهور المُنتَج الفني.(المُصَنعَّ، واعتماده كمُنتَج وظيفي جمالي مرتبط بالواقعية الحياتية. كما أن التركيب في الفن يقصد به العلاقات البنائية بين عناصر العمل الفني، وهذا يعني مجموعة متناسقة مترابطة من الخطوط والمساحات والأشكال والملامس تتناسق في وحدة ويزيدها اللون والحركة والإيقاع قوة. للمزيد، ينظر(٦: ص٢٨).

١٣. العزاوي مواليد بغداد عام ١٩٣٥ ، حيث قضت معظم حياتها منعزلة متعبة ومهملة فهي لم تتلق المديح إلا من الفنان جواد سليم في خمسينيات القرن الماضي عندما كانت طالبة في معهد الفنون الجميلة في بغداد، عندما أكد سلامة اختيارها لفن الخزف حتى أكملت دراستها في فرنسا. للمزيد انظر (http//www.alwan-group.com)

١٤. الخزاف من مواليد بغداد ١٩٣٨ ، حاصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة / بغداد ١٩٥٩ ، ودبلوم المعهد المركزي للفنون التطبيقية / بكين / الصين الشعبية. للمزيد ينظر(٣٧: ص بلا)

١٥. سهام السعودي مواليد بغداد عام ١٩٤١ حصلت على شهادة البكالوريوس في فرع الخزف من كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد عام ١٩٧٢ وشاركت في دورة تدريبية في إيطاليا عام ١٩٧٢ للمزيد، ينظر (٨: ص١٧٠)

١٦. ولد شنيار عبد الله في بعقوبة ١٩٤٥ ، حصل على بكالوريوس في الخزف من أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد،١٩٦٨ ، للمزيد، ينظر (١٥: ص١٤-٣٦).

١٧. ولد الخزاف ماهر السامرائي في سامراء عام ١٩٥٠ ، متخرجا من أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، عمل معيدا في فرع الفخار فيها، وحصل على شهادة الماجستير في النحت الفخاري من الولايات المتحدة الأمريكية. للمزيد، ينظر (٨: ص١٨٢).

١٨. ساجدة المشايخي مواليد بغداد - الكرخ، تخرجت من كلية الملكة عالية، بغداد، بكالوريوس (فنون) فن تشكيلي، عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقية، عضو نقابة الفنانين العراقية، مدرسة في معهد الفنون الجميلة ومتفرغة للفن حاليا، حازت على عدة جوائز تقديرية. للمزيد، ينظر(٣٣: ص٣٤٤).

١٩. يعد الخزاف تركي حين من الخزافين المعاصرين في العراق ومن الرعيل الأول، تأثرت تجاربه بالخزافين الكبيرين (فالنتينوس وسعد شاكر) للمزيد ينظر (٣٤: ص٦٣)

المصادر

١.إبراهيم زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة ،١٩٨٥م
٢.احمد بدر: أصول البحث العلمي ومناهجه، دار الغريب للطباعة، الكويت،١٩٧٧م
٣.الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، ط/١, الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ٢٠١٠م
٤.اديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط١، دار السّعاد الصّباح، الكويت،١٩٩٣م
٥.آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٣م
٦.ألحازمي، أماني عبد احمد: دور المفاهيم التشكيلية المعاصرة في تطوير التشكيل الخزفي، رسالة ماجستير في التربية الفنية، بلا،١٤٣٢هـ
٧.اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: احمد خليل، المجلد الثاني، عويدات النشر وللطباعة، بيروت، ٢٠٠٨م
٨.الانقر، عائدون عبد القادر محمد: تقنيات الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٨م
٩.جواد الزبيدي: الخزف الفني المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م
١٠. جيل دولوز وآخرون: ما الفلسفة، ت: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت،١٩٩٧م
١١.جيل دولوز: المحايثة حياة، ت: جمال نعيم، بلا
١٢.الحطاب، قاسم: في فلسفة الجمال والفن، السماح للطباعة، بغداد، بلا
١٣زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر(٣ شارع كامل صدقي /الفجالة)، القاهرة، بلا
١٤.سارة نيومايز: قصة الفن الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بلا
١٥.السعدي، ابتسام ناجي كاظم وآخرون: تمثلات البيئة في الخزف العراقي المعاصر، مجلة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٣, العدد٣ ،٢٠١٥م
١٦.سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط/٣، دار حوار، سوريا، ٢٠١٢م
١٧.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م
١٨.عادل كامل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م
١٩.عادل كامل: في التشكيل العراقي المعاصر، مع رائدة الخزف عبلة العزاوي، مقالة منشورة في http//www.m.ahewar.org بتاريخ ٢٨-٩-٢٠١٥
٢٠.عباس باني حسن: السحر وفنون العصر الحجري، مقالة منشورة في موقع الناقد العراقي بتاريخ ١٩-١-٢٠١٠.

٢٠.عبد العزيز جاسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقدي الأدبي العربي، ط/١، المطبعة الوطنية، مراكش، ٢٠٠٧م
٢١.عبد العزيز حمودة: من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م
٢٢.عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، غير مفهرس; الناشر: عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م
٢٣.العيد، يمنى: في معرفة النص، ط/٣ منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،١٩٨٥م
٢٤.الفارابي، عبد اللطيف وآخرون: معجم علوم التربية، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، ١٩٩٤م
٢٥.فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٤م
٢٦.قاسم محمود، مناهج البحث، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م
٢٧.قبيلة البوشمن امتداد الإنسان الأول في القارة السمراء، مجلة أفريقيا قارتنا، العدد الحادي عشر، مارس، ٢٠١٤
٢٨.لجنة من العلماء السوفيات: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم. طبعة دار الطليعة، بيروت، بلا
٢٩.مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، غير مفهرس، الناشر: مكتبة الشروق الدولية، مج:١، ٢٠٠٤م
٣٠.محمد داني: في ماهية السيمائيات والصورة المغرب ،٢٠١٣م
٣١.نزار سليم: الفن العراقي المعاصر، وزارة الأعلام، العراق، ١٩٧٧م
٣٢.نضال عبد الخالق عبد الله: آلية التعبير في التكوينات الجدارية للخزافة العراقية ساجدة المشايخي، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد١٩، العدد الثمانون، بلا
٣٣.نضال عصمت محمد وهبي: المحاكاة والابتكار في أعمال الخزاف ماهر السامرائي،رسالة ماجستير، جامعة بغداد،٢٠٠٩م
٣٤.وضع لجنة من العلماء السوفيات: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم. طبعة دار الطليعة، بيروت، بلا
٣٥.يوسف بومعليف: سلسلة عشاق الخزف طارق مظلوم، مقالة منشورة في موسوعة الخزف، في١٢-٥-٢٠١٠، http://khazaf.blogspot.com)
٣٦.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص١٢١-١٢٣
الانترنت

1) https://ar.wikipedia.org/wiki
2) http//www.alwan-group. Com
3) https://ar.wikipedia.org
4) مقالة منشورة مجلة جهينة، في٢٠-١٢-٢٠١٧ عن موقع http://www.jouhina.com/article.php?id=3015

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

the applications of neutrality in contemporary Iraqi sculptural ceramics

by: **Rolla Abdulalah Aalwan**
University Of Basrah / College Of Finearts
Email: roula.alwan@uobasrah.edu.iq
Orcid :

Abstract
The problematic of the current research revolves around studying the applications of neutrality in contemporary Iraqi sculptural ceramics, and it includes four chapters as follows**:**
The first of them in the general framework of the research contained the research problem in which the contemporary sculptural ceramics were shed light and the research problem was determined by answering the following question: Are there applications of imitation in contemporary Iraqi sculptural ceramics? As for the second chapter, which is the theoretical framework for the research, it includes three topics: The first topic - the concept of immanence. The second topic was - applications of immanence in plastic art. While the third topic came - contemporary Iraqi ceramic sculpture (entrance). Then, in its theoretical framework, the second chapter resulted in a set of indicators that the researcher benefited from in guiding her analysis of the research sample. While the third chapter includes the research procedures, which are the method used and the research community in addition to the research sample and the tool used in the analysis. Then the analysis of the samples was followed by the results and conclusions, the most important of which were**:**
١.The immanent analysis constitutes a pattern of logical reading regardless of the variety and difference of the visual texts, because this type of immanent analysis examines the internal conditions controlling the formation of the meaning of the text and its intention far from what is external**.**
٢.The immanence depends in its work in two parts, the first of which is an activity that refers to everything that is statically present in an object (static vision), and the second of them refers to what comes from a being expressing its original nature (dynamic vision). As normal as for sample (2).

Key Words : applications , neutrality , contemporary , sculptural , ceramics

الأثر البيئي في عروض مسرح الدمى والعرائس
- مسرحية يوم في المدرسة انموذجا -

خلود جبارعبيد مري الشطري
معهد الفنون الجميلة للبنات - البصرة
الايميل : Kholoud1967jabbar@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-8591-4586

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ١ / ٩ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر: ١٢ / ٩ / ٢٠٢١
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

يعد تفسير وتحليل الموضوع الأدبي عن طريق الخطاب في مادة اللغة العربية من خلال إعداد نص مسرحي قصير للصغار مع إعداد تصاميم دمى وعرائس على لسان شخصيات آدمية ودمى متحركة في تقديم منجز ابداعي للصغار مع مجموعة من فئات المجتمع والأيتام والمتسربين منهم .تعد هذه الظاهرة ليس بالجديدة إنما لها ابعاد ها وتأثير ها على سلوك الصغار مهما كانت درجة حرمانهم .فالمسرح وأي نشاط أدبي وفني هادف يسعى لتقوية شخصية الصغار والأطفال .وكون الصغير اللبنة الأساسية في بناء الأسرة و المجتمع والأمة إن جاز لي التعبير . فهو الأحوج للرعاية والإهتمام . لقد أوصى الإسلام باليتيم ورعايته وكفالة اليتيم التي أوصت بها الشرائع السماوية . إن الطفل والصغير بحاجة الى إهتمام وسط أجواء الأسرة للحفاظ على هويتها من التمزق والإتلاف في بنيتها التحتية .فالطفل في المجتمع آصرة اجتماعية تربوية تقرب بين الأب والأم ومن خلال سعي الباحثة في معالجة وإثراء مسرح الدمى والعرائس بالوعظ والتوعية . كونه درس في مادة المشاهدة والتطبيق لطالبات السنة الخامسة مبينين مدى استفادتهم من العرض المسرحي وادراجه في خطة الطالبات المدرسة .الأمر الذي يضعنا جميعاً أمام مؤشر ايجابي للطالبات المطبقات في سبل تطور العمل التربوي ميدانياً إثناء تطبيقها في المدرسة وتخرجها . إذ لا ترتقي المجتمعات وتتقدم الأمم ببناء الأسرة والطفل فحسب . إنما في سبل معالجة الواقع وسلبياته فالصغير احوج الى التعبير الذي يعبر عن خلجاته المكنونة . ولأنه واحداً من مزايا التعبير الحر والفاعل والأصيل عما تتوق إليه النفس وتعشقه الروح جمع بين الجد واللعب .و بين الحاجة والرغبة الحاجة إلى المعرفة والرغبة في اللهو وبعض العبث. تجسيد بعض ما يكتنف النفس البشرية من كوامن الأسئلة وفضول المعرفة وهي المعرفة التي لا تتم الا من خلال كسر حاجر الصمت والتجربة والاكتشاف . إن أثر البيئة يضفي عاملاً نفسياً على سلوك الصغار والأطفال داخل البيت والمدرسة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

.فالمدرسة تبني حياته المستقبلية التي هي أحوج الى الرعاية والاهتمام وما ينتج عنها من تأثير سيكلوجي في داخله ولأهمية الموضوع اختارت الباحثة نوعاً من أنواع المسرح التفاعلي للصغار من سن الخامسة الى الثامنة عشر .وتم اختيارها مسر ح الدمى والعرائس كدرس تدريبي وترفيهي لهم مستفيدة من مشاركة طالبات المرحلة الخامسة الميدانية في المشاهدة والتطبيق وبقية المراحل والأقسام في مسرحة المنهج وأتبعت الباحثة المنهج التجريبي وحددت الإطار المنهجي . الفصل الأول . والفصل الثاني المبحث الأول :مسرح الدمى والعرائس الخطاب والصورة وتأثيرهما على الصغار والأطفال مع مؤشرات الإطار النظري واختص الفصل الثالث ب(إجراءات البحث)وتم إختيار العينة نص مسرحي ضمن مجتمع البحث. وتقديم خطاب نصي ترفيهي فيه حكمة وموعظة أستلب عيوب الواقع بين الصغار والأطفال وتشخيصها تشخيصاً دقيقاً وطرق معالجتها .ثم عملت الباحثة على صياغة النتائج والاستنتاجات والتوصيات و قائمة المصادر

الكلمات المفتاحية : الاثر ، البيئة ، مسرح ، الدمى ، العرائس

المقدمة

تبلورت مشكلة البحث من خلال اختيار الباحثة نص مسرحي لأدب الصغار والأطفال من خلال متابعة منهج مادة اللغة العربية في كتابة نص مسرحي قصير للدمى والعرائس تحديداً .وتصميم شخصيات إنسانية ارتجالية وحيوانية ودراستها وتقديمها للأطفال من عمر ٥ الى ١٨ سنه وفي جوانب فنية متعددة .منها النفسية والجسمية والعقلية والانفعالية وغيرها .ودراسة فكرة المسرحية وبنيتها بما يتناسب مع طبيعة الواقع المجتمعي للصغار مع دمى وعرائس متحركة وكائنات بشرية فاعلة . وكتابة موضوعات أدبية قصيرة في مجال الدمى والعرائس تساعدهم في تنمية قدراتهم العقلية والمعرفية وتعمل على بناء شخصية قوية نرتقي بها جميعاً .وفي ضوء ذلك صاغت الباحثة مشكلة بحثها بالسؤال الإفتراضي التالي :

هل يعد الخطاب المسرحي من المنطلقات الدرامية المسرحية في توصيف افعال الصغار والأطفال وهل يؤثر بهم ؟ من خلال تطور مراحل نموهم الجسمي والنفسي والعقلي ؟وهل للعرض المسرحي الموجه للصغار تأثيراً على مستوى الطفل المتعلم والطالبة المطبقة والمشاهدين ؟

المبحث الأول :مسرح الدمى والعرائس الخطاب والصورة وتأثيرهما على الصغار والأطفال

تتشكل أهمية الخطاب في مسرح الدمى والعرائس .من خلال توظيف التقنيات الجمالية في مسرح مابعد الحداثة . وماهية الخطاب وجمالياته في المتن الحكائي وإيحاء الشخصيات وزمانها ومكانها وأفعالها .ومن خلال تجارب وتجريد الواقع الإفتراضي للشخصيات وعلى شكل تجارب تربوية عملية (إخراجية ممنهجة) للدرس النظري والتعرف على تقنيات الصورة والخطاب ((كوسيط لساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية التي أطلق عليها جيرار جينيت مصطلح الحكاية التي تدخل حيز الأدب في شكلها الذي يعرف بالخطاب))(١) ويمثل خطاب الصغار بشكل شفوي إرتجالي متناسق مع ثقافة المجتمع في جملة خطاب أدبي تعليمي .لذا نجد اغلب المتخصصون بأدب الأطفال والصغار يهتمون بالمتن الحكائي والحدوتة المؤثرة بالصغار والتي تتوارثها الأجيال شفاهياً وكضرورة مجتمعية تعد حجر أساس لمسرحهم الذي بات أحوج لإيجاد تقنيات جديدة تصنع لهم في جملة خطابات وعلى شكل سكيجات شفوية تستعيد وحدتها الثقافية من طبيعة

المجتمع على شكل رسائل تعليمية ((تتكون من وحدة لغوية بالمجال اللساني . لأن المعتبر في هذه الحالة هو مجموع قواعد تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمعول .وأول من اقترح دراسة هذا التسلسل هو اللغوي الأمريكي .سابوتي زليق هاربيس)(٢) .ومن هنا فأن تطور الإنسان يرتبط بتطور الزمان والمكان . اذ كان المسرح يقدم فعالياته على شكل طقوس دينية ممسرحة في فضاء مكشوف وعلى شكل فرجة مسرحية يكّون مركزها الإبداعي ممثل واحد أومجموعة من الممثلون آنذاك .في موسم الإحتفال بالآلهة الأغريقية . وبمرور الأزمنة إعتاد الإنسان على تفكيك صورة الخطاب المسرحي .والتجريب والمغامرة ومحاولة تقديم فرضيات فنية جديدة بأحداث انواع التقنيات .من هوميروس وإلى المسرح التجريبي والمسرح مابعد الحداثة فالحياة الإنسانية نفسها تجريب وتجربة وتجارب ميدانية إبداعية متطورة .وفيما نحن بصدد مسرح العرائس وتوجيه الصغار من خلاله نقف عنده نبذة صغيرة عند مسرح الدمى والعرائس .اذ ترجع نشأة العرائس إلى أزمان بعيدة تصل إلى فجر التاريخ وهناك دراسات تؤكد أن الحضارات القديمة جميعها قد عرفتها ولاسيما في مصر القديمة .فكانت تظهر في المواكب الإحتفالية .وتشكل جزءاً من الطقوس الدينية.وفي الفلكلور الهندي أخبار عن عرائس عجيبة احتلت مكانة في التراث الأدبي والديني .وفي الصين أثارت العرائس إهتمام الكتّاب والفنانين.فكتب عنها الأدباء أكثر من مجموعة من المسرحيات وتفرغ لها الفنانون .وفي اليونان ألف الشعراء والفلاسفة بها الروايات . وعني الرياضيون والمهندسون بتصميم أجزائها وثيابها.وأظهروا في ذلك براعة فائقة في تنفيذها .وكثيراً ما حمل التجار نماذج من تلك الدمى من الشرق الأقصى إلى مصر واليونان فكانت تثير الإعجاب(٣).عرف العراقيون القدماء مسرح الدمى والعرائس منذُ ما يقرب ثمانية آلاف سنة . دلّت على ذلك الدمى الطينية التي يعثر عليها غالباً وهي غير مفخورة .تمثل بعض الحيوانات التي يألفها الأطفال. وكذلك تمثال (الآلهة الأم) التي تصاحب الهياكل العظمية للأطفال المدفونين في مقابر (أريدو) و (تل الصوآن) قرب مدينة سامراء . وفي عام ٦٨٠ميلادية وفي أيام بني العباس كان العراقيون قد عرفوا الغناء مثلما عرفوا (طيف الخيال) الذي إنتشر في بغداد خلال القرن الثالث عشر وهو فن يعتمد (الدمى الورقية) و (الدمى الجلدية) وكان ضرب من التمثيل يقوم بهِ شخصٌ من وراء ستارة ويتكلم بدل الشخصيات الورقية والجلدية . ومن أهم الذين كتبوا في (خيال الظل) هو محمد بن دانيال الموصلي (١٢٤٨ – ١٣١١) . مثلما عرف العراقيون كذلك أشكال من الدمى كانت تعرف باسم (الكرج) .والكرج : نوع من تماثيل خيل مسرجة . كانت تصنع من الخشب وتعلق بأطراف ثابتة .تلبسها النساء ويحاكين بها إمتطاء الخيول في حالة الكر والفر . وحديثاً لم يتعرف العراقيون على فن الدمى إلا في عام ١٩٥٤م – بعد زيارة مدينة الألعاب المصرية (اللونا بارك) إلى العراق لتقديم بعضاً من ألعابها التي إستهوت بعض العراقيين فقلدوها وشكلوا لها فرقاً قدمت هذا الفن في التلفزيون عبر برامج كثيرة خصصت للأطفال مثل برنامج (القره قوز) . كما تأسست فرقاً لهذا النوع من الفن قدمت فعالياتها في المناسبات السعيدة على مسارح المدارس والفنادق . بعد هذا النجاح عملت الدولة العراقية على تأسيس متحف للأطفال الذي اهتم بفنونهم ومنها بناء مسرح للدمى . والمشاركة في إنتاج أكبر برنامج للدمى موجه للأطفال والصغار هو برنامج (إفتح يا سمسم) . وقد تأسس في كل دائرة فنية قسم يعنى بشؤون الصغار وتحريك الدمى . وتعد السينما العراقية هي الأخرى حاضرة فأنتجت أفلاما للدمى المتحركة كانت من إشراف المخرجة العراقية رضية التميمي التي صبت كل اهتمامها في هذا الفن فقدمت له أفلاما كثيرة منها : واوي –

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

السوق الشعبية – صياد الغابة – حكاية الكلب الطيب – شيبوب المغامر – الخياط المرح والتاجر البخيل – هيا نلعب.....الخ(٤) .تم تأسيس المركز العراقي لمسرح الأطفال في المؤسسة العامة للسينما والمسرح . وكانت أول هيئة له تتكون من : (أمل العراقي .سعدون العبيدي .قاسم محمد .عزي الوهاب .حسين قدوري . علي مزاحم عباس) .وهم مجموعة من المهتمين والعاملين الناشطين في حقول ثقافية مختلفة منها ما يهتم بالطفل ومنها ما يهتم بفنون وثقافات مجاورة من شأنها خدمة الطفل وتطويره . فمنهم المخرج والشاعر والكاتب والملحن والباحث والوثائقي وذوي اهتمامات أخرى . جاءت هذه الخطوة كبداية لإشتراك العراق في (الهيئة العالمية المتحدة لمسرح الطفل والشباب) . تعددت النشاطات والأهتمامات التي أستمرت حتى الثمانينات حيث بدأت الحرب المتواصلة التي أجهزت عل كل المنجزات الحضارية والثقافية في العراق . لكن ورغم ظروف الحروب الصعبة . أستمر المهتمون بتواصل عطائهم الثقافي والفني ومنها مشاريع النهوض بالطفل . إلا انها لم تستطع المواصلة . إذ كانت ظروف الحروب تلك أصعب لاسيما وقد إستنزفت أغلب الموازنات المالية التي غذت الحروب فقطعت التواصل مع الأطفال . إن موضوعة الحرب شكلت جزءاً مهماً من ثقافة الطفل وموضوعاته . فأنتجت الأفلام التي حاكت الحرب التالية : (الطائرات الورقية . كاريكاتير) وغيرها . وهي موضوعات قد تستهوي الطفل .لكن لا تتوافق في بنائه والنهوض به . في ٥ / تموز / ١٩٨٣م صدر القانون رقم (٧٢) الذي تم بموجبهِ إنشاء (المركز القومي لأفلام التحريك) التابع إلى المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون . ومن خلاله كان إنتاج فيلم (الأميرة والنهر) .ومن خلال بنوده ولأجل الشروع بتنفيذ مشروع إنتاج ألف دقيقة للأطفال(٤٤) تم إيفاد (١٢) فناناً إلى مدن عالمية متفرقة . وفي ظروف الحصار الصعبة تلكأ العمل اكثر وأكثر. واكتفى العاملون ببرامج الأطفال إلى إستخدام صيغة (البرامج الإحتفالية) التي تصور في قاعات النوادي الكبيرة يتم فيها إستخدام نوع من الدمى الكبيرة لحيوانات مختلفة تقوم بفعاليات ذات حوار يدور بينها وبين الأطفال . في الغالب لم يكن هذا الحوار تربويا .بل وفي أحيان كثيرة يعتمد على السخرية لأجل الضحك لاغير . ومن هذه البرامج (هيلا هوب) الذي أعدهُ وقدمهُ (وليد حبوش) . وكذلك برنامج (علي بابا) . وقد توقفت هذه الفعاليات و البرامج التي تم إستخدامها في السنوات التي سبقت الحصار وبقي الإعتماد الأكبر على أفلام الكارتون الشائعة والمحببة لدى الأطفال . وانتهت إلى أجل غير محدد برامج النهوض بالطفل مع الدمى ومشاريع الرسوم المتحركة وصناعتها وتنوعها .في النصف الثاني من القرن العشرين إستثمر العراقيون (واقعة عاشوراء) . وبعد ١٢٨٠ عاماً على وقوعها . إستخدموا في تجسيد أحداثها إضافة إلى الجهود البشرية العديد من الدمى لكثير من رموز الخير والشر التي صاحبت أحداث الواقعة . إضافة إلى الشواخص والبيارق والإكسسوارات من أكف معدنية وخشاش كانت توضع على رؤوس الرماح والبيارق والصواري وغيرها لقد توارث العراقيون تمثيل هذه الحادثة التي كانوا يطلقون عليها (بالتشابيه) او مسرحيات التعزية وهي تتناول موضوع إستشهاد الإمام الحسين وأخيه العباس .وهذا النوع من المسرحيات هو النوع التراجيدي الشعبي الوحيد وللمهتمين بالمسرح اشتغالات مسرحية متجددة على مرور الزمن للكاتب قاسم محمد ومنتهى محمد عبد الرحيم وحسين حسين علي صالح وعباس الخفاجي و تجارب حسين علي هارف وآخرون(٥).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الثاني : الخطاب في مسرح
الصغاروالدمى ومكانة الطفل في المجتمع والمسرح

يعد الطفل الكائن الذي يمثلنا لحظة ولادتنا والتي تسجل أول خطوة في رحلة حياة الإنسان الفرد والإنسان الجماعة. وبهذا فهو يمثل اللوح الأول الذي يمتلك بيولوجيا أسس وجودنا والشفرة التامة للاحق ظهور آليات وجودنا من غرائز ورغبات وحاجات هي جوهر دوافع وقائع حيواتنا البشرية قبل أنْ نحفرَ أو نكتبَ على هذا اللوح توجهاته النفسية الاجتماعية المكتسبة في ضوء درجة التطور التراكمي لمعارفنا. ومن خلال معرفة سمات مسرح الصغار (العرائس والدمى) تحديداً كونه موضوع بحثنا من اهتمامات فنية وضرورة الإشارة اليها فهي :

١. استخدام لغة سهلة تصل ذهن الطفل..
٢. الفكرة البسيطة الواضحة..
٣. التشويق والإبهار..
٤. الإستعانة بالحركات والرقصات..
٥. إضفاء طابع البهجة والمرح..
٦.تضمّن المغزى التربوي يمكننا هنا أن نعيد الإشارة موجزة إلى أنَّ بيتاً بلا معرفة بمسرح الطفل ومدرسة بلا مسرح ومجتمعا بلا مسرح للطفل هي جميعا مؤسسات إجتماعية ناقصة . في أداء مهامها البنائية ليس لشخصية الطفل حسب بل لشخصية الإنسان البالغ في قابل الزمن ومن ثمَّ في إستثمار أدوات وظيفية لبناء الإنسان بالتأسيس له منذ طفولته... إنَّ الدور البنائي لمسرح الطفل يكمن في بناء شخصية الطفل فلا بناية بلا أساس متين وإذا قامت على أساس غير مميز فهي عرضة لإحتمالات السقوط والهدم.

ومسرح العرائس يعد من أقدر الوسائل التعليمية على إبراز الأهداف التربوية وتأكيدها وترسيخها(٦). وللعب ودراما الصغار ومسرحة حياته نمطان هما: اللعب الشخصي واللعب الإسقاطي بما يميز بين اللعب الواقعي واللعب الخيالي أو ما يعكس تفاصيل مادية حقيقية لحركة الطفل وما يمثل انعكاساً لخبراته الداخلية الباطنة الخيالية.اللعب الإسقاطي فيمثل مسرحة وتوظيف الطفل لعقله بدرجة أكبر من استثمار جسمه في التعاطي مع عرائسه ومكعباته ومواده التي تمثل أدوات لعبه.وهي هنا فأنه يقوم بالأدوار عبر صوته أو يديه ولكن من دون الحاجة لحركة جسمه أو استخدامه. إنَّ الطفل هنا يقوم بإسقاط مخيلته على تلك الأدوات ليحركها في ضوء رؤاه وتصوراته وخبراته التي تهذَّب تدريجا عبر التجربة والخبرة التي يكتشفها من ذاك اللعب الإسقاطي.الإسقاط في علم النفس: يشير إلى حيلة لا شعورية من حيل دفاع الأنا وبمقتضى تلك الحيلة (الإسقاط) ينسب الشخص إلى غيره ميولاً وأفكاراً (مستمدة من خبرته الذاتية) يرفض الإعتراف النفسي الداخلي بها لأنَّ ذلك سيجعلها سببا في آلامه وفيما تثيره من مشاعر الذنب لديه. والإسقاط بهذا التوصيف وسيلة للكبت أو أسلوب لإستبعاد الآلام النفسية (الباطنة الداخلية) عن حيز الشعور والوعي. ويرى سيجموند فرويد:"ان العناصر التي يتناولها الاسقاط يدركها الشخص ثانية بوصفها موضوعات خارجية منقطعة الصلة بالخبرة الذاتية الصادرة عنها أصلاً. فالادراك الداخلي يُلغى ويصل مضمونه إلى الشعور عوضاً عنه في شكل ادراك صادر عن الخارج بعد أن يكون قد لحقه بعض التشويه أو التغيير ومن هنا اعتقاد من

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يمارس الإسقاط أنه يقول ذلك عن قناعة يدرك بها تصرف الآخر الذي يُسقط عليه سمات هي في الحقيقة سمات موجودة في لا شعوره أو في عقله الباطن. وأما اللعب الشخصي فيعني ممارسة اللعب أو التمثيل (دراما الطفل) بتظيف تام كامل لوجوده عقلا وبدنا وبهذا ينهض الطفل بأمر تشخيص ما يريد صوتيا وحركيا. وهذا النمط من اللعب ينمو ويزداد بدءاً بعمر الخامسة ويتجه صعودا بتقدم المراحل العمرية وكفاءته في السيطرة على أدائه البدني تحديدا إلى جانب تنامي مهاراته وخبراته العقلية. ومن هنا اللعب الإسقاطي واللعب الشخصي في طفولة الإنسان. فقد يفقد ثقته بنفسه وبالآخرين إذا ما صادف حرماناً في فرص اللعب(٧).

نبذة عن مسرح العرائس والدمى

يتميز مسرح العرائس والدمى بتقنيات وتفاصيل دقيقة في مجال اللعب التمثيلي حسب تحريك الدمية وطبيعة عملها ودلالتها وتعبيرها فطبيعة الدمية في اللعب الدرامي تتحرك عن طريق اليد أو شد الخيوط ...الخ وهذا المسرح قريب من اهتمامات الأطفال والصغار من الناحية الذهنية والحسية والحركية والوجدانية فتثير الضحك وتمنح الصغار تسلية وترفيهاً فكرياً وتربوياً (..) من خلال دمى فاعلة تحركها أيادي بشرية فاعلة تكون على شكل دمى بشرية أو حيوانية أو نباتية أو غيرها عن طريق مخرج العمل أو محرك الدمى وهي:

اولاً: العرائس القفازية : وهي من أبسط انواع العرائس واسهلها صناعة وتحريكاً وتتطلب اتقاناً ابداعياً من قبل مبدعها رغم بساطته إلا إن عروض هذه الأشكال تكون محط إهتمام فئة الأطفال .

ثانياً : عرائس الخيوط : ويتم تحريكها بشد الخيوط حيث يحركها اللاعب بشد الخيوط من الجهة التي يراد تحركها في العروسة .

ثالثاً : عرائس العصي : وتسمى بدمى القضبان إو العصى توضع في داخل الدمى أو خلف ظهرها ومن أسهل أنواع الدمى يمتاز شكلها بجمال جداب ورشاقة .

رابعاً : خيال الظل : يعد أحد أنواع الفنون الشعبية التي توارثتها الأجيال ويوظف عرائسه في غاية من الإتقان والدقة ..ويخلق عالماً من الأخلاق والترقية والتوعية للصغار يحرك عرائسه بإتجاه مواز ي لشاشة العرض

خامساً : القرقوز : نوع من أنواع الدمى وشخصية كوميدية قديمة محببة للصغار نالت شهرتها في المسرح العالمي والعربي ..وموجودة في شخصية الأدب في كوميديا الفن الإيطالية وبولشنيل في المسرح العرائسي الفرنسي وفي المسرح الأنكليزي وباتروشكا في روسيا وكاسبر في المسرح الچيكي(٨)

مؤشرات الإطار النظري

1.يعد مسرح الدمى والعرائس نقطة ومؤشر ايجابي إنساني وترفيهي معبر عن الواقع الإجتماعي للصغار وتهذيب خصيتهم اذ تكمن أهميته كونه يجمع بين الحكاية واللعب الدرامي.

2.يشذب الإدراك الحسي للصغار في تأقلمهم بشكل نسبي مع المواقف والأنشطة والمناسبات من خلال ممارسة المهارات المحاطة بالطفل كالسفر حفلات الميلاد وكذلك مشاهدة عروض مسرح الدمى والعرائس يصعب على الطفل اكتسابها بسهولة وكيفية تنظيم احتاكه بالآخرين

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

3.جسد مسرح العرائس والدمى تاريخياً وفي جميع الأمم ترسيخ القيم والعادات والتقاليد والأخلاق وتعميق المشاعر القومية والوطنية والإنسانية اذ شكلت جزءاً من الطقوس الدينية في مصر والعراق قديماً وحديثاً .

اجراءات البحث

تناولت الباحثة في هذا الفصل إجراءات البحث العلمية متمثلة بتحديد مجموعة من الطالبات ضمن مجتمع البحث وعينته واجراءات بناء المعايير ، في اعطاء سقف زمني لكتابة النص المسرحي للكاتبة مع تصميم دمى متحركة للمصممة واختيار مجموعة من الطالبات المطبقات في تنفيد العمل على الخشبة مع مؤلفة والمخرجة واشراف الباحثة .وتصحيح لغوي من قبل مدرسة لغة عربية مختصة لتحقيق هدف البحث الرئيسي في إنشاء مسرحية للدمى والعرائس مع تصميم الدمى للطالبات كوسيلة ايضاح وإشتغال على المسرح التفاعلي التعليمي ومسرحة المناهج .

١- مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث من طالبات المعهد الصفوف الأولية لجميع الأقسام والمراحل المنتهية وغير المنتهية في معهد الفنون الجميلة للبنات الدراسة الصباحية في محافظة البصرة ٢٠١٧ /٢٠١٨ من الإناث بعد موافقات رسمية من المديرية العامة لتربية البصرة يبلغ عدد الطالبات المشاركات بالعمل ٨/٧ طالبات متدربات و ٥٠ طالبة مطبقة من جميع الأفرع والأقسام مع مدرسات مختصات متابعات في مادة المشاهدة والتطبيق ومؤلفة عمل ومصممة العمل تم اختيارهم لمجتمع البحث الأصلي كعينة ضابطة .وتم اختيار العينة التجريبية لمسرحية يوم في المدرسة بعد متابعة حثيثة من قبل الباحث مع مؤلفة العمل .

٢-عينة البحث

مسرحية يوم في المدرسة تأليف : خلود الشاوي مسرحية مطبوعة غير منشورة تعريف مجتمع البحث: يختص مجتمع البحث بالمؤلفة والمصممة والطالبات المطبقات مع طالبات المراحل والأقسام والعمل على

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اخراج وتصميم مسرحية للدمى والعرائس داخل بناية المعهد وخارج البناية كظاهرة إجتماعية تربوية وترفيهية للصغار والأطفال ووسيلة ايضاح للمطبقات قبل التطبيق .

٣-أدوات البحث

تحقق الهدف الرئيسي للبحث الحالي بمجموعة من النقاط:

1.تأليف نص مسرحي للصغار مع تصميم دمى وعرائس وتطبيقه على طالبات معهد الفنون الجميلة للبنات كافراد للعينة .

2.تصميم دمى وعرائس كوسيلة ايضاح للطالبات المطبقات.

3.طريقة العرض على خشبة تمت ومسرح الديرة في التايم سكوير .

٤ تحليل العينة

بعد تصميم الدمى والإنتهاء من كتابة النص المسرحي .تم اختيار الطالبات المشاركات في العمل على شكل جماعات مع تطبيق العينة على طالبات المرحلة الخامسة .والدقة في اجراء التجربة المسرحية وتحديد الزمن وفق الإجراءات الرسمية ومادة الدرس ولكل من المجموعة التجريبية والضابطة . فكرة المسرحية : تعالج المسرحية ظاهرة التنمر عند الصغار وأسبابه والدافع الرئيسي والحد من تلك الظاهرة . بمشاركة التلاميذ وإصغائهم جميعاً إلى سلبيات الطفل المتنمر وعدائه للطفل المتنمر عليه . بأنها ظاهرة عدوانية سلبية . يعد علماء النفس التنمر نوعاً من أنواع العدوان السلوكي للأطفال إذ يبرز الطفل المتنمر قوّته البدنية ضد المُتنمر عليه ، لإلحاق الأذى النفسي أو الجسدي به. وله أشكال متعددة، منها التهديد والتخويف والترهيب ونشر الإشاعات والإعتداء اللفظي أو الجسدي . وإظهار قوة عضلية عنيفة تضعف من قوة شخصية المتنمر والمتنمر عليه . وقوف مخلد وأمه أمام المنزل بإنتظار حافلة النقل لإيصاله للمدرسة :

الأم : مخلد لاتنسى أن تتناول وجبة الإفطار التي أعددتها لك ووضعتها في حقيبتك

مخلد : حاضر .. حاضر ياأمي .

الأم : ولدي إصغي إلى المعلمة جيداً ولاتدع أشياء مهمة تفوتك .

مخلد : (وهو يقوم ببعض الحركات على رأسه) حاضر ..حاضر ياأمي .

الأم : ها قد وصل الباص لاتنسى أن تلقي التحية على السائق وعلى زملائك .

مخلد : نعم نعم ياأمي وبصوت مهموس (كم أكره المدرسة) حاضر .. حاضر ياأمي .

في بداية المشهد الأول أجادت الكاتبة في تسليط الضوء على الأم وهي توصي أبنها أن يأكل ويغسل يديه ويلقي التحية على الأطفال وسائق الحافلة تبدوا شخصية الأم لها تأثيرها الإيجابي على مخلد وإن كان ممتعضاً بعض الشيء في عدم تقبله الذهاب للمدرسة ولكن لم تستعرض المؤلفة بشكل واضح شخصية الأب التي يتخيلها المتلقي كونها بقيت حلقة مفقودة في الخطاب النصي وركزت على شخصية مخلد . التي ينقصها تأثير شخصية الأب القوية لتعزز في نفس مخلد طابع القوة والجرأة والشجاعة الجسدية تحت مسمى قدرة القيادة على الآخرين سلباً والسيطرة على زملائه جسدياً أو تشكيل مجموعة من المتنمرين معه وبأي شكل مم الأشكال . ومن المسببات الأخرى بعيدة عما تقوم به الأم من أهتمام.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الأم : ماذا تقول يامخلد فالمدرسة مكانك الطبيعي لتتعلم وتنشأ وتكبر .

تعاطف الأم يعكس تعنيف الأب أو شخص آخر في المدرسة (كم أكره المدرسة) وفي سلوك عدائي عنيف ضمن جو أسري مشحون بالمشاكل المجتمعية التي انعكست سلباً على مخلد . لذا فأن مخلد ينظر الى سلوكه على أنه طبيعي جداً.

المعلمة : ها ..يأطفال ها .. حلوين ها .. ياقمر ها يامخلد هل حفظتم الدرس

مخلد : (يحك برأسه)

التلاميذ : نعم أحضرنا الدرس .

المعلمة : وأنت يامخلد

مخلد : ها .... نسيت يامعلمتي لالا لم أحفظ الدرس .

المعلمة : لماذ يامخلد هل تجد صعوبة في مادة الحاسوب(٩).

تعد إجابة مخلد معتادة تسبقها قوة مخيلة المعلمة في تفهم واقع تلاميذها . إلا إن جواب مخلد عبر على عدم قناعة رغم شعوره بالغيرة من اقرانه الذين أحضروا الدرس وتجابوا مع معلمتهم . إن قلة ثقة خلدون بنفسه جعلته يواجه مشكلة بداية دخوله للصف وبغضه للآخرين ونبذهم . فقلة ثقته بنفسه ينتج عنها تشجيع طرف آخر من داخل الأسرة وتربيته بشكل مختلف تماماً عن اقرانه . فبالتالي ان مخلد يمثل شخص مصاب بفيروس التنمر المجتمعي الذي يلجأ اليه بعض الصغار من المتنمرين إلى أسلوب التنمّر ليثبت قوته، ويحصل على ثقته بنفسه من خلال لفت الانتباه.تشجيع مخلد على انه الأقوى جسدياً جعل منه متنمراً يعمل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

على ترهيب الطرف الأخر أو يستقي من المتنمرين على شاكلته . وقد يعمل بعض الآباء أو الأمهات في تفشي ظاهرة التنمر بين صفوف إبنائهم . بعد إنتهاء درس الحاسوب وبدء درس الرسم تفاقمت حالة مخلد داخل الصف سلباً

المعلمة : هيا يأصغار أحضروا كراسات الرسم .

مخلد : أوه نسيت كراستي نسيت علبة الألوان (يشير الى زميلته) أعطني ألوانك ياغبية هيا .

شعور مخلد بالغرور سببه تشجيع أسرته المفرط له جعل منه طفلاً متعالياً على أقرانه . ففي المدرسة أعد مخلد نفسه طفلاً مدللاً أفضل من الآخرين . مماجعله طفلاً متنمراً على زملائه من التلاميذ لأسباب .منها الأسرة ولعب الأطفال العنيفة والألكترونية التي تثير ظاهرة التنمر عند الأطفال .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ولمسرحية يوم في المدرسة

أولاً : وحدة الموضوع

إن الخط الرئيسي للمسرحية معالجة ظاهرة التنمر عند الصغار في المدرسة ومانشأعنها من تصرفات سلوكية .

ثانياً : الشخصيات

خلدون الشخصية الرئيسية في المسرحية الأم والمعلمة وسائق الحافلة شخصيات محورية والشخصيات الثانوية التلاميذ

ثالثاً : تشكل كل من الصراع والعقدة والحل في تحفيز الأم على تعليم مخلد وخشيتها من تصرفاته جعلها تعطي إنطباعاً للقاريء بالإيجابية مع وجود شخصية مخفية تتحدث بلسان المؤلفة في محاولة لتنمر مخلد وإستعداده بأن يكون مصدر قوة ترهب الطرف الأخر .عالجت ظاهرة التنمر بمواجهة الجمهور من خلال تشجيع مخلد نفسياً و تربوياً في معالجة وتشخيص ظاهرة التنمر تحفيز المعلمة والسائق والتلاميذ مخلد على أن يكون شخصية سوية فاعلة من خلال رمي النفايات في مكانها المخصص اما الزمان والمكان حدث في أصبوحة يوم في مدرسة من المدارس البصرة .

الفكرة

التنمر وما يتركه من آثر في الصغار والذي يعد خلدون جزءً من ظاهرة عدوانية مجتمعية ضحية مشكلة آسرية . تشكلت قصة خلدون كونه طفل صغير يحب تعنيف الآخرين من المقربين منه في البيت والشارع والمدرسة . لاحد يستطيع ان يستوعب حجم اخطائه فبمرور الوقت تحاول امه والمعلمة ان يوجهانه بشكل صحيح من خلال التعليم وتهذيب النفس . إن نقل الأحداث كان بالطريقة المباشرة :بحيث كتبت المؤلفة نسيج نصها المسرحي لتبحث في ظاهرة التنمر داخل المدرسة .

أما الحوار

استعرض الحوار في المسرحية كل تفاصيل المسرحية اذ نجد أنه قد أثرى المسرحية وتمحور حول غايتها وحدثها :

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أولاً : نقل الجو النفسي لخلدون . **ثانياً :** نقل الجو الفكري عن صورة خلدون في المنزل **ثالثاً :** أدخل طابع التسلية والحدوتة من خلال الوقفات الترويحية للفواصل **رابعاً :** خدم الهدف حيث عزز شخصية خلدون بالإيجابية بعد إثارة روح التعاون والإيثار بالنفس .

النتائج

تناولت الباحثة مناقشة النتائج التي توصلت اليها من خلال إجراءات البحث وإعتماد الباحثة على هدف البحث الذي اعتمدته في الفصل الأول . ومن خلال دراسة الأثر البيئي للصغار والأطفال (من عمر ٥ الى ١٨ سنة) وتأثيره على سلوكياتهم المستقبلية وماينتج عنه من تأثيرات سيكلوجية وتغير في مزاجه ونفسيته ومستوى وعيه .كذلك يعد درساً تدريبياً لطالبات المعهد المرحلة الخامسة تحديداً وبمشاهدة جميع المراحل والأقسام ودرساً منهجياً للمرحلة الخامسة والمشاهد .درس تطبيقي في مادة المشاهدة والتطبيق في التعليم وإستخدام مسرح الصغار الدمى والعرائس . واهتمام الباحثة بمسرحة المناهج والمناهج الممسرحة التي تعد حديثاً من الألوان الأدبية التي يميل إليها المتعلمون بمختلف أنماطهم . ولأنها تبعث في روح الصغار والأطفال النشاط والحركة والحيوية وتحببهم بالمدرسة من خلال قطعة ادبية ممسرحة تمت كتابتها للصغار والأطفال ومشاهدتها حركياً على الخشبة للمشاهد ومنهم صغار الأيتام والمتسولين .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الاستنتاجات

من خلال نتائج البحث ومناقشتها توصلت الباحثة الى الاستنتاجات :

1-أهمية مسرح العرائس والدمى من ناحية حضارية وتعليمية مرتبطة بتقدم الأمم والشعوب كونها اداة تنوير تنقل الأبعاد التربوية من خلال ما تقدمه من نصوص .

2-مساهمة مسرح الدمى والعرائس في تنمية ثقافة الطفل ونموه عقله وتهذيب شخصيته .

3-يحقق مسرح الدمى والعرائس آثراً تربوياً من خلال وحداته البنائية المتمثلة بالحبكة والحوار والشخصيات والفكرة فضلاً عن المؤثرات الفنية الأخرى .

4-تتفق نصوص مسرح الطفل في العالم العربي مع ميول الأطفال كونها تقدم لهم شخصيات ذات منحى بطولي وشجاعة تنسجم بمخيلاتهم واعجابهم مع تلك الشخصيات البطولية

التوصيات

تؤكد الباحثة على التوصيات الآتية :

1-أهمية مسرح العرائس والدمى كظاهرة ثقافية ترفيهية تنطلق من معاهد الفنون الجميلة والمؤسسات الأكاديمية والثقافية

2-ومساهمتها في رفد الحركة المسرحية والثقافية في جميع محافظات البلاد فمسرح الدمى خطاب لجميع فئات المجتمع ومنم التلاميذ والأيتام والمتسولين .

3-يعمل مسرح الدمى والعرائس على التخفيف من ظاهرة التسول كون مسرح العرائس والدمى يغذي المجتمع برسالة تربوية وتثقيفية هادفة تنشأ مع الطفل وكذلك حاجة اليتيم لهذا النوع من المسرح .

4-أهمية الدمى والعرائس كوسيلة من وسائل الإيضاح داخل قاعة الدرس ورياض الأطفال كونها تنمي روح التعاون وتحث على تنمية التربية والأخلاق والصفات الحميدة

احالات البحث

١. جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم وآخرون ، الطبعة الثالثة ، منشورات الإختلاف ، ٢٠٠٣ . ص٣٨-٣٩.

٢. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، (تونس : مركز النشر الجامعي ،٢٠٠٤). ص ٣٠

٣. ينظر :محاورة في الحوار المتمدن د. تيسير عبدالجبار الآلوسي مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف باحث أكاديمي في الشؤون السياسي ٢٠٠٨\٠٦\٠١ tayseer54@hotm

٤. ينظر : مورتكارت أنطوان : الفن في العراق القديم ، ترجمة وتعليق :عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، (بغداد :وزارة الإعلام)، ١٩٧٥م ، ص١٥ .

٥. ينظر : إبراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثلات إبن دانيال ، (القاهرة : مطبعة مصر) ، ١٩٦٨، ص ٢٧.

٦. د. تيسير عبد الجبار الآلوسي مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف المصدر السابق نفسه

٧.المصدر السابق نفسه .

٨.ينظر : بحث اعداد المدرس الدكتور سحر فاضل طالب ، الابعاد الفكرية والتربوية في نصوص مسرح الطفل العربي ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة

٩.خلود الشاوي ، مسرحية يوم في المدرسة ، مسرحية مطبوعة غير منشورة ، ص٢ .

قائمة المصادر

الكتب

1-إنوان (مورتكارت) : الفن في العراق القديم . ترجمة وتعليق :عيسى سلمان وسليم طه التكريتي . بغداد . وزارة الإعلام ، ١٩٧٥.

2-الباردي (محمد) .إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة . مركز النشر الجامعي . تونس ، ٢٠٠٤ .

3-جينيت (جيرار) .خطاب الحكاية . ترجمة : محمد معتصم وآخرون . الطبعة الثالثة . منشورات الإختلاف ، ٢٠٠٣ .

4-الشاوي (خلود) .مسرحية يوم في المدرسة . مسرحية مطبوعة غير منشورة .

المجلات

1-أبو القاسم (عياد مانيطة). "مجلة جامعة صبراته العلمية " جامعة الزاوية . دار الكتب الوطنية ، ٢٠٠٧ . العدد الثالث يونيو مجلة جامعة صبراته العلمية ، ٢٠٨١.

2-كنعان (أحمد علي) "مجلة جامعة دمشق" . المجلد ٢٧- العدد الأول الثاني . أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل . كلية التربيةجامعة دمشق، ٢٠١١.

البحوث

1-طالب فاضل اعداد (د. سحر) "الأبعاد الفكرية والتربوية في نصوص مسرح الطفل العربي. جامعة بابل كليةالفنون الجميلة .

شبكة الانترنيت

1-الآلوسي د. عبد الجبار "مسرح الطفل: الأهمية. الدور الوظيفي البنائي . آليات العمل والأهداف المسرحية" باحث أكاديمي في الأدب والشؤون السياسية ٢٠٠\٠٦\٠١ tayseer54@hotm

2-مقالة منشورة في موقع الحوار المتمدن "محاورة منشورة في الحوار المتمدن" .

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

Environmental impact in puppet and puppet theater performances a day at school as a model

By: **Kholod Jabbar Aabaid**
Fine Arts Institution For Girls / Basrah
Email : Kholoud1967jabbar@gmail.com
Orcid : https://orcid.org/0000-0002-8591-4586

Abstract

Interrelation and analytic of the literary subject is prepared by the speech in Arabic language by setting up next short theatric play for young children with the preposition of puppet designs and besides on the longest of an advertisers and animal figures in presentiment a creative achievement for young children with a group of community groups orphans and dropouts. This phenomenon is not new but it has such dimensions and its impact on the behavior of young children regardless of degree depriving then. theater and any meaningful library and artistic activity seeking to strengthen young personality children and be the small one is the basic building block for the family and society it I the royals of the care interest. Islam has enjoined the orphan and its care and sponsorship of the orphan recommend by the heavenly laws. The child and the young need attention in on atmosphere the family to preserve its identity from being torn and destroyed in its infrastructure the child in society is a bond socio. Educational brings the father and mother closer and through pursuit of the treatment and enriching the theater and brides preaching and awareness being a lesson in a subject watching and applying for the fifth year students are shown the extent to which they benefited from the theatrical. Performance and its inclusion in it the school girl plan is something that puts us all together in front of appositive indictor for female students applying the way of the development of educational work in the field during its application in school and graduation as societies don't advance and progress nations only build the family and the child but in ways dealing with reality and its negatives as the young need expression the one who expresses his disgusting feelings and because he is one of the advantages of free active and authentic expresses of what you yearn for the soul and the soul adores it combines seriousness and play and between need and desire need for knowledge and desire for some absurdity the embodies at some of what swarm the soul human kind is source of question and a curiosity of knowledge that can only by achieved by breaking the barrier of silence experience and discovery. The impact of the environment adds a psychological factor to the behavior of young children the children are inside the house and the school the school builds his future life which is more

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

need of care interest and the resetting psychological impact on inside it and due to the importance of the topic the researcher choose a kind of type of interactive theater for children from the age of five to eighteen she was chosen as a puppet theater and brides as a training and entertainment lessen for them benefiting from the participation of a fifth grade students in the fiche watching. Applying and the rest of the stages and sections in dramatizing the curriculum and the researcher followed by the experimental method and defined the method logical frame work of the first chapter and the second chapter the puppet and puppet theater speech and image and their impact on young children and children with the in discolors of the theoretical framework. The third chapter relater research procedures and the sample was chosen a theatrical text within the search community and presenting an entertaining text speech that contains wisdom and exhortation embrace the imperfections of reality between children and an accurate diagnosis and methods of treatment and the rest are her worked on formulating the results and contusions recommendations and list of sources.

ثنائية الحضوروالغياب في رسوم فناني البصرة

بان محمد علي المظفر
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة
الايميل : banalmuthaffer@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) :

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ٣ / ٣ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر : ١١ / ٤ / ٢٠٢١

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

جاءت الدراسة الحالية تحت عنوان ثنائية الحضور والغياب في أعمال فناني البصرة، وقد تضمنت أربعة فصول : الفصل الأول (الإطار العام للبحث) وفيه تم إستعراض لمشكلة البحث ومن ثم تناول أهمية البحث والحاجة إليه لتتحدد بعدها حدود البحث تلتها قائمة بالمصطلحات التي تم تحديدها ، أما الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث) وإشتمل على مباحث ثلاثة هي : المبحث الأول : المفهوم الفلسفي للحضور والغياب ، والمبحث الثاني: الحضور والغياب في الرسم الأوربي ، والمبحث الثالث: الحضور والغياب في الرسم العراقي ، وتضمن الفصل الثالث (إجراءات البحث) وفيه حددت الباحثة المنهج مجتمع البحث وعينته والمستخدم والأداة المستخدمة في تحليل نماذج العينة ، فتوصلت إلى عدد من النتائج والإستنتاجات ومن أهمها :

1. يمكن لثنائية الحضور والغياب مساعدتنا على تقبل ثنائية التأويل .
2. مزاوجة مميزة بين أكثر من مدرسة وأسلوب كالرمزية والتعبيرية بطابع ذاتي لتبدو ملامحه من طواعية اللون لدى الفنان وإستمكانه من الأدوات .
3. تتجلى الحركة الإشارية للحدث ، رغم مظهر اللوحة التجريدي عبر ثنائية الحضور والغياب في مناخات لونية جريئة ومختصرة لتكوينات شكلية .
4. تعمل جدلية الحضور والغياب في إنتقالها بين الفضاءات والأماكن الأثرية على تعزيز الشعور بالإنتماء للمكان بما يحتويه من متعالقات . أما الإستنتاجات فهي :
5. أن الحضور والغياب جدلية مفتوحة الحدود .
6. قائماً على علاقات تبادلية كعلاقات (الغياب) وتمثل الجانب التركيبي في اللغة، وعلاقات إستتباعية هي علاقات (الحضور)

الكلمات المفتاحية : الحضور، الغياب ، الرسم ، البصرة ، العراق

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار النظري

مشكلة البحث

تشكل الثنائيات مفترقاً مهماً في المفاهيم الحياتية الفلسفية والنقدية ، يكاد لا يخلو منها أي من الأنماط الحياتية كثنائيات الوجود والعدم ، اللفظ والمعنى ، السكون والحركة ، البنية السطحية والبنية العميقة وغيرها من الثنائيات التي لا حصر لها أو لمقارباتها الفكرية ، ومن أبرز الثنائيات النقدية التي تم اختيارها لهذه الدراسة هي ثنائية (الحضور والغياب) كقراءة نقدية فلسفية بإستحضار المفهوم الفكري والفلسفي لهذه الثنائية ، وعبر تمثلات الحضور وما يعنيه من تواجد مادي ومعنوي أو نفسي في زمان ومكان العمل الفني ، أو الغياب بما يشكله من التنقل ما بين حالتي الشعور واللا شعور في ذات الوقت أو ما يعرف بالحالة الوجدانية عند المتلقي ، فبنية العمل مستقلة في ذاتها ومقروءة بذاتها ، وعليه سيوجه المسار البحثي للوصول إلى معطى إدراكي لمعنى الحضور والغياب عند تشكيليي البصرة والإنطلاق في قراءة ما تقدمه أعمالهم وما لها من الخصوصية والتميز، وإذ تعد الأعمال التشكيلية منظومات تكوينية جمالية خطابية ورسائل مختلفة التوجهات بإختلاف مصادر إنتاجها وقصدياتها، فإن التعبيرات الإبداعية المتشكلة فيها ما هي إلا رسائل ذات دلالات ورموز في صياغات فنية تشكيلية أبدعها الفنان لمخاطبة الآخر ليشاركه حالته الوجدانية وعالمه الجديد المُضَمن في العمل التصويري ، وإذ تنتهي وصاية الفنان بعرض العمل ، يتحول هذا الأخير إلى كيان مستقل بذاته من خلال بناءه الإبداعي ، وهنا تتشكل ثنائية حوارية جديدة متكونة من المتلقي والعمل الفني بعد أن كانت الثنائية الأولى بين الفنان والعمل. وهذا ما ستعتمده الباحثة في قراءتها التحليلية بطرح لمشكلة البحث بالسؤال الآتي : كيف تأسست ثنائيه الحضور والغياب في رسوم فناني البصرة ؟

أهمية البحث والحاجة إليه : وتتوضح بتعريف ثنائية الحضور والغياب بوصفها فكرة فلسفية وإشتغالاتها على اللغة وإحالتها إلى منطقة الرسم عند فناني البصرة ، ومن ثم تفيد ستكون دراسة مفيدة للمتخصصين في مجال الفن والدراسات النقدية .

هدف البحث : تروم الباحثة بتعرف ثنائية الحضور والغياب في رسوم فناني البصرة

حدود البحث : وتمثلت بتقصي مفهومي الحضور والغياب في رسوم فناني البصرة للمدة ٢٠٠٠ - ٢٠١٥ .

تحديد المصطلحات

الحضور Presence لغة : حضور الذهن هو سهولة الإدراك وسرعة الفهم ، أما حضور البديهة فيعني سرعة الخاطر وسرعة الإدراك [١]

الحضور إصطلاحاً : (الحضور نوعان : مادي ومعنوي ، ويمثل المادي وجود الشيء بالفعل في مكان معين ، أما المعنوي فهو الحضور الذهني وهو أن تكون صورة الشيء موجودة في الذهن يدركها إدراكاً مباشراً أو إدراكاً نظرياً ، أو أن يكون الذهن شاعراً بحضور الشيء)[٢] (والحضور في النص الأدبي يختلف من جنس أدبي إلى آخر، لأن الأدب تعبير عن تجربة ، وهي ما يعرض للإنسان من فكر أو حادث أو إحساس[٣]

الحضور إجرائياً : هو تصوير وتكوين ، تشكل الأحداث والشخصيات فيما بينها مجموعات متقابلة متدرجة ، وتتآلف الكلمات داخل علاقة دلالية بقوة البنى تتجاور معه وتتركب به .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الغياب Absence لغة : غيباً وغيبة وغيبوبة خلاف شهر وحضر ، يقال غاب فلان من بلاده ، سافر ، غابت الشمس وغربت وإستترت عن العين ، ويقال غاب عنه الأمر) [٤]

الغياب إصطلاحاً : يعرف الغياب في الفلسفة بأنه (ضد الحضور والشهود، وهو أن لا يوجد الشيء في المحل الذي يعد وجوده فيه طبيعياً أو سويّاً)[٥] وهذا ما يجعل الغياب حسياً، كما يعني الغياب في علم النفس إنه (غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، بل من أحوال نفسه بما يرد عليه من الحق إذا عظم الوارد واستولى عليه سلطان الحقيقة فهو حاضر بالحق غائب عن نفسه وعن الخلق)[٦]

الغياب اجرائياً : تعرف الباحثة الغياب بأنه إمكانية التحقق دون القيود المادية وحتى في الحضور ذاته فالغياب ليس عارضاً بل هو غياب قصدي ، أساسي وجوهري ، بل هو الغياب الذي يصدع ويشق أي حضور.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : المفهوم الفلسفي للحضور والغياب

تبدأ محاولة الوقوف على معنيي الحضور والغياب من تفسير عنوان البحث من كلام البارئ عزل وجل في عظيم كتابه ، بسم الله الرحم الرحيم ((يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ)) نلحظ في قوله تعالى تناوب مفهومي الحضور والغياب وكيف أن الله يخرج (الحيّ =حضور) من (الميت = الغياب) وهو الإنسان الحيّ من الماء الميت ، ومن ثم تحقق التناوب إذ يخرج الماء(الميت = الغياب) من (الإنسان الحيّ = الحضور) لتستمر حلقة التناوب بين مفهومي الحضور والغياب ذات الآية من قوله تعالى ((ويُحيي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا)) أي ينبتها ويخرج زرعها بعد خرابها وجدوبها، ثم يقول عز وجل((وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ)) فكما يحيي الأرض بعد موتها ، ويخرج نباتها وزرعها ، كذلك يحييكم من بعد مماتكم ، فيخرجكم أحياءً من قبوركم إلى موقف الحساب ، ومن حيث البدء كان الواعز الديني المحرك الاساس في ادراك الانسان لحضوره ضمن الكون او غيابه عنه، فكان للفكر الديني دوره المهم في توجيه الانسان لبناء الفكر المنطقي وتشكيل الحضارة عبر ادراكه لأهميته في حركة المحيط [٧] أما في الفكر الغربي فكانت بدايات التحول مع طروحات القسيس والمنظر اللاهوتي (بول تيليش) الذي آمن فيها بأن الوحي فيه حلول للمشاكل العلمية وليس مجرد إجابات عن تساؤلات نظرية ، الأمر الذي مهد لظهور العديد من الفلسفات كالوجودية وكان فكر الوجودي الفرنسي (جان بول سارتر Jean-Paul Sartre ١٩٠٥ _ ١٩٨٠ م) المحرك لها والمصاغ عن فلسفة الألماني (مارتن هايدجر Martin Heidegger ١٨٨٩ _ ١٩٧٦م) وما إلا يدعو لا لكونها خاصة له ، إلى جانب الكاتب الوجودي الفرنسي (ألبير كامو Albert Camus ١٩١٣ _ ١٩٦٠ م) وفلسفته الثورية عن اللا معقول[٨] فالإنسان الحي في وجوده المادي هو(حضور) وهو في وجوده المعنوي كـ (فكر) يمثل (غياب المادة) في صورة ما ، ويتحقق الحضور والغياب في الفرد في صورة الـ (وجود) وحيثيات إثباته ، لذا من إدراك آلية تحققهما وإشتغالهما بصورة واضحة للوقوف على مفهومهما في الفكر الفلسفي وفق مراحل تمايز الفلاسفة وتنوع فلسفاتهم ، فتجليات هذه الثنائية في الحيز الأدبي بصفة عامة ، يتجلى عبر قضية المعنى والمبنى ، ولكن مع فارق إستعمال مصطلحي الحضور والغياب ، وبناءً عليه يمكن الإفادة من الدور الكبير الذي تلعبه اللغة في ثنائية الحضور والغياب ، لأنها الأداة التي يستعملها الشاعر في التعبير عن مقاصده ، ومضامينها ، وهو ما

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وضحه الناقد العربي (صلاح فضل ١٩٣٨ م) في التحليل الأدبي وكيف تعترضه ثلاث صعوبات (أولها يتصل بالمظهر اللغوي للنص والثاني بالجانب النحوي _ بالمعنى الشامل لهذه الكلمة الذي يتضمن علاقات الحضور _ والثالث بالجانب الدلالي الذي يمس بطبيعة الحال علاقات الغياب) [٩]وعلى هذا الأساس فكل حضور لغوي يقابله غياب لغوي آخر ، فيكون الجانب الدلالي في اللغة ، قائماً على علاقات تبادلية كعلاقات (الغياب) وتمثل الجانب التركيبي في اللغة ، وعلاقات إستتباعية هي علاقات (الحضور)ولأن العمل الفني يعد لغة تشكيلية بصرية تمثل لغة الفنان وعصره لمن ينشد القراءة والتعرف عليه ، لذا فهي أشبه بالجمل التي تنتظر قارئها لتنقل به عبر نصها كحالة شعورية معينة ، فتلك الأعمال لا تبتكر بمعزل عن محيطها لذا فهي تفسر بأنها تكافؤ بين الجملة والمنطوق لذا فإن أعمال التشكيل كقريناتها في مختلف مجالات الإبداع الأدبي ، فهي لم ترسم إلا بكم من حضور الفكر المحمل بالتوتر أو الإنسجام حتى أقصاه يبقى مستمر التأثير حتى بعد غياب مبدعها ، لما تحمله من طاقة وشغف وحب إستطاع الفنان تحويلها إلى فن ، يتجاوز الحيز المادي للعمل التشكل ، بل يصل إلى الحس الذي ينطق بما كان يجول في مخيلتهم رغم صعوبة التأكيد أو نفي ذلك المكنون ، وهو ما يبينه الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو Michel Foucault١٩٢٦ _ ١٩٨٤م) أنه لمن المتعذر التوصل للمنطوق عن طريق الإدراك الحسي ، ربما لأنه كالأجسام الشفافة التي لا تظهر بوضوح لشفافيتها ، وربما تعذر رؤية المنطوق لأن اللغة من حيث هي دال إنما تحيل دائما إلى شيء آخر، وهو ما تشير إليه من أشياء وما يقصد من معنى وما يختبئ من ذوات [١٠] وهو ما حاولت المدارس الفلسفية معالجته فضلاً عن إيمان المناهج النقدية بها ، وتعاملها معه بأشكال متعددة وهذا التعامل هو الطريقة المثلى في مقاربة (الخطاب الإبداعي) على أنه المسلك الصحيح والأنسب الذي يتم التوصل من خلاله إلى المعنى المراد أو المقصود من النص ، وهو الذي يشكل إستراتيجية تعين المتلقي في فهم النص وقصدية إنتاجه والوصول إلى إعادة قراءة اللحظة الجمالية والتي إرتبطت بكثير من الأفكار النقدية ، لإستحضار موجة الحس الجمالي اللحظي (في حضوره) وهو ما يعــرف بـ (التكييف الذهني هو نوع من التوازن التدريجي بين ميكانيزم إستيعابي وتلاؤم مكمل ، ولا يتم التكييف إلا عندما يؤدي الى نظام ثابت أي عندما يحصل على التوازن بين الاستيعاب والتلاؤم)[١١] ترتكز ظاهرة الحضور والغياب على مرجعين أساسيين : الأول يقوم على إنعدام الوجود والثاني يقوم على حتمية الوجود ، وإقتراب الفنان من الأول يعني إبتعاده عن الثاني ، كما أن إبتعاده عن الثاني يقربه من الأول ، وعلى قدر المقاربة الحادثة فإن نجاح الفنان يكون مرهوناً بمستوى التواصل كظاهرة تحكمها الثنائية ، وهذه الثنائية هي التي تحكم العمل وتعطيه حقه في الوجود ، وتوجه مساره التشكيلي للتأمل ، وهو ما ذهب إليه عالم الأنثروبولوجيا (كلود ليفي شتراوس Claude Lévi Strauss ١٩٠٨ _ ٢٠٠٩ م) من (أن كل الإدراكات تختلط بتجارب الماضي ، وتضل متصلة الوجود في تنوع اللحظة الحي... مازجة الزمان بالمكان... إن التاريخ الذي يراه دارس الجيولوجيا والتحليل النفسي والذي لا يشبه تاريخ المؤرخين ، يجسد مع الزمن _ مثل اللوحة الحية _ بعض الخصائص الأساسية للعالم المادي والنفسي)[١٢] الأمر الذي حاولت البنيوية وروادها التملص منه حين ركزت إهتمامها على العمل نفسه وكيف أن العمل الإبداعي في حيزه اللغوي يجب أن يقرأ بتفكيكه إلى عناصره المكونة له بعيداً عن التأويل الشخصي لأنه حيز مغلق على ذاته وقوته المقروءة مرجعها عناصره الذاتية وهو ما يفسره المفكر الفرنسي (رولان بارت Roland Barthes ١٩١٥_ ١٩٨٠ م) في تحليله

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

للإبداعات الأدبية بـ (أن الكتابة الأدبية ليست سوى الكلام فحسب)[١٣] أي لاشيء خارجها يدخل ضمن إشتغال الحضور أو الغياب ، لأن فضاءات العمل الإبداعي تتناقل ما بين الحس والمعنى وبين الخفي والمعلن بين الحضور للمفردات والغياب لمداليلها , فما بين الفهم والتأويل يتكشف جوهر النص ودلالته . لذا تمثل عملية التأويل وكشف الدلالات فك الشفرة وتحرير لغة النص كما يفسرها عالم اللسانيات (فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure ١٨٥٧ _ ١٩١٣ م) إذ يرى الدال لديه حضوراً (مادياً) والمدلول غياباً (مادياً) لكنه حضور بالمعنى[١٤] . أما الناقد العربي الفرنسي (جاك دريدا Jacques Derrida ١٩٣٠ _ ٢٠٠٤ م) فقد طبق مفهوم الحضور والغياب في آراءه الفلسفية ضمن طرحه وتبنيه لتحليل نصوص أدبية (اللغة) ضمن مجموعة من الأنساق والعلاقات كما يعرفها بأنها مجموعة من العلاقات تستمر وتتحول في إستقلال عن الأشياء الخارجية فيقدم المفهوم كفكر قاهر بدون ذات يغفل الهوية وهو موجود قبل أي وجود للفكر البشري[١٥] أي إنه حضور فكري في صورة غياب مادي تتكرر بشكل غياب فكري وتحقق وجود مادي ، في تداولية متعاقبة تعمل وفق مبدأ حضور لأحدهما وغياب لأخر، لأن الحضور والغياب في تناوب أدوارهما يشكلان أبرز مظاهر التعبير الفكري للإنسان الذي صاغ من خلالها الإطار المعرفي الذي حدد بشكل أو بآخر الإطار الوجودي للإنسان ضمن أنساق الحياة ، وحيث أن تحقق الوجود يمثل الحضور فالمعرفة تساوي الهوية في حيز الوجود فهي كالكلمة في سياق النص ، وكاللون والشكل في العمل التشكيلي تساوي الـ (حضور) فتمثل جزءاً رئيساً في المنظومة الفكرية والثقافية وموجهاً رئيساً لمسارات التاريخ الإنساني لبناء حضارته ، ورغم مناداتها بإغلاق النص إلا أن البنيوية كانت تدفع بإتجاه ترتيب العلاقات بين ما هو خاص وما هو عام إلا أنها ترى أن هذا التشكيل هو نوعي بين بنيته الخفية الغائبة ونسقة البنائي الكلي الحاضر ليستوعبه المتلقي ، فالبنيوية تعمل على إستنطاق النص ووحداته المنغلقة على عناصرها الداخلية (الغياب) من غير اللجوء إلى أي عنصر خارجي (الحضور)[١٦] لذا فإن الوعي بالسياقات المحددة التي تحدث فيها التعبيرات ، يجعل من الكلمة أكثر دقة إذا فهمناها من خلال عبارة تكون أكثر دقة إذا فهمناها من خلال فقرة ، فهم يكون من خلال كتاب وفهمنا للكتاب من خلال العرف الأدبي والثقافي[١٧]

المبحث الثاني: الحضوروالغياب في الرسم الأوربي الحديث

إن المتلقي للرسالة التشكيلية وقراءتها بوصفها علامات ومضامين مشفرة يقدمها هذا النشاط المعرفي ، من خلال التعامل مع ما يراه من رسائل وما يدركه من خبرة عبر الذاكرة ، والتخيل إلى جانب التفكير المنطقي في المنظومة الجمالية والمحتوى المعرفي الذي تتضمنه اللوحة ، فجدلية الحضور والغياب في اللوحة التشكيلية فاعلة من خلال حضور المعاني وتحققها أو غيابها ليتم التواصل والإختلاف في الكتابة والقراءة للنص (حيث تبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الإختلاف بحيث يصبح الإختلاف هدفاً أكثر مما هو أصل في ذاته وهذا يعني ان ثمة بناء وهدم متواصل الى تخوم المعنى)[١٨] ولأن الفنون تعكس ما يدور في بنية المجتمعات المختلفة المفتوحة منها أو المغلقة ، حين تعبر بالتجريب عن علاقات غامضة فهي لا تعكس إفتراضات فحسب ، بل تضمر دلالات متعددة من حيث إستلهام أو تغييب الإرث الفكري والحضاري عبر وسط تشكيلي مليء بالعلاقات والتنسيقات البنائية والتكوينية لإيصال رسالتها عبر لغة حوارية ممثلة بمجموعة من (عمليات تتناسق في بنية متكاملة .. هي بالنسبة للعالم النفسي الفرنسي (جان بياجيه Jean

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Piaget ١٨٩٦ _ ١٩٨٠ م) تعتبر بديهية لأن الفرد إذا إستدعى العملية الإنعكاسية فأنه يكون قد هيأ نظاماً يشمل هذا أحتمل عملية مباشرة (التحول) وعملية عكسية (العودة) والعملية المتطابقة (التحول اللاغي)[١٩] لأن علاقات الحضور والغياب لا تتوقف على النص التشكيلي لوحده بل تتعداه إلى فعل القراءة ، فيحدد المتلقي للعمل فعلاً قرائياً كافياً ليعطيه صورة عنه ، ويعرفه بجزئياته ، فيأخذ العمل شكلاً مجازياً لحظوياً قائماً على الغياب من جهة ، وتأخذ القراءة شكلاً مجازياً مقابلاً حين تحيل الأجزاء المقروءة على الكل من جهة أخرى ، فيمثل التشكيل حالة وعي جديد يتحقق عبر تطور شكل التعبير، وهو ما أستدعى تطوراً موازياً على مستوى الفكر، والإبداع ليس على مستوى منتج العمل بل وعلى مستوى المتلقي ، فقد إنتقل المبدع والمتلقي في الفن التشكيلي من مستوى تواصلي إلى آخر، تبعاً لحالة جديدة في رؤية الوجود ، وفي طريقة التعبير، وسبل التفكير ، لذا فإن علاقات الحضور والغياب في النص التشكيلي تعني أن شيئاً ما غير مكتمل في الرؤية التشكيلية ، فثمة إستعانة بحضور اللون ، والشكل، والخط ، وعليه يتعين على طرفي التداول (الفنان والمتلقي) لذلك النص التشكيلي التوافق على إنعاش اللغة الحوارية لتلافي عدم إكتمال القراءة ، وإلا أصبحت قوة الغياب أكبر بكثير من سلطة النص ، لأن بلاغة الغياب أقوى من بلاغة الحضور، وهو فرق التأويل وأثره للكلام المنطوق عن الكلام المستتر، فهذا الأخير يمنح الخيار لفضاء أشمل من التأويلات التي تقدم في هيئات لم يألفها قارئها وحتى مبدع النص ، فالغياب موجود بقوة لعلة سياقية في الكلام المستتر(غياب) خلافاً لأفعال الكلام المندرج بالكتابة أو النطق ، لذا لا بد من الوصول لتعادل دلالته مع دلالة الكلام المتحقق (حضور) فالغياب يعني تغييب للعلامة ، أو إخفاء دلالتها ، لذا لا يوجد غياب حقيقي بل تخف مقصود ، وهنا تتضح قوة الغياب وسلطته على الحضور ، فالتطور في المنظومة الأوربية بفعل التحول في المفاهيم الفكرية ما بين معطى فكري وآخر شكلي في التعاطي مع المنظومة التشكيلية أسس لبداية العديد من التحولات إنطلاقاً من هذه المدرسة التي تطورت في مفاهيمها وافكارها (فخلال الفترة القصيرة نسبياً من أواسط القرن التاسع عشر حتى العقدين الاولين من القرن العشرين ظهر بالتعاقب الإنطباعيون والتنقيطيون والوحوشيون والتكعيبيون والمستقبليون وغيرهم)[٢٠] ولتشخيص ثنائية الحضور والغياب في الرسم الأوروبي الحديث شرعت الباحثة في تتبع مقتضب لبعض الأعمال الفنية وبالشكل الاتي : فقراءة أحد أعمال الفنان الهولندي (فينسنت فان كوخ Vincent Van Gogh ١٨٥٣ – ١٨٩٠ م) والمسمى (حذاء)(شكل١) بوصفه عملاً كمعظم لوحاته ، لم يلق أي قبول خلال حياة الفنان ، ووفقاً لرأي الفيلسوف (هايدغر) الذي لا يسمح بالتفكير في شيئية الشيء ولا في أداتية الأداة ، فيقول (إن ما يتضح من هذا العمل الفني هو الأداة نفسها ، أي إنه ليس مجرد موجود ، يمكن أن يكون صالحاً للإستعمال في غرض ما وإنما هو شيء يجعل وجوده قد خدم أو يجب عليه أن يخدم صاحب الحذاء ، وما يبرز في عمل الرسام الفني وما يعرضه بإلحاح ليس فردتي حذاء فلاح كيفما إتفق وإنما هو جوهر

شكل (١) فان كوخ . الحذاء

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الأداة الحقيقي الذي هو عليه ، لقد تجسم عالم الحياة الريفية كله في هذا الحذاء ، وهذا هو عمل الفن الذي يبرز هنا حقيقة الموجود)[٢١] وربما يحملنا فهم أوجه تلك المعاناة التي يعيشها الفنان ، فينقلنا لإدراك الغياب ومعرفة ما وراء (القدم) الرجل أو المرأة (الشخص) الذي عانى من قسوة السير في الطين حتى ملأته الشقوق ، فخلف هذا الحضور للحذاء غياب ينتمي للشوارع ، للحقول ، حضور يعاني وربما يحزن كصاحبه (الغائب) إذا لزم الأمر ، وعلى هذا تقاس قراءتنا لأعمال هذه الفترة والعديد من أساليب التيارات والمدارس التي لحقتها.

فالمدرسة الرمزية قد بدت (وكأنها تستتر خلف الحركة الأدبية وتنقاد لها ، حتى ان إختيار المصورين لموضوعاتهم كان يتم من خلال الأدباء الأمر الذي بات يشكل نقيضاً للإنطباعية ... تخطي الواقع وبلوغ معان أخرى ، معان خفية ، بالإنتقال من الإستعارة إلى الرمز)[٢٢] فالرمزية بمحض فلسفتها فهي تعمل على وفق مفهوم الحضور الغياب كمبدأ رئيسي (شكل ٢) .وهذا ما بشرت به المدرسة الوحشية فكان الحضور للضوء المتجانس والبناء المسطح والألوان مباشرة تتألف دون إستخدام للظل والنور، أي دون إستخدام القيم اللونية ، فقد إعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون والتبسيط في الأشكال ، أي حضور التسطيح وغياب التجسيد رائد هذه المدرسة الفنان الفرنسي (هنري ماتيس Henri Matisse ١٨٦٩_ ١٩٥٤ م) (شكل ٣) أما المدرسة التكعيبية فإتخذت من حضور الأشكال الهندسية أساساً لبناء العمل الفني ، إذ قامت هذه المدرسة على الإعتقاد بنظرية التبلور التي تعتبر الهندسة أصولاً للأجسام ، فأستخدم فنانوها الخط المستقيم والخط المنحني ، فكانت الأشكال فيها أما أسطوانة أو كروية وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي

شكل (٢) من الاعمال الرمزية للفنان

Debussy

شكل (٣) ماتيس

شكل (٤) سيزان

شكل (٥) بيكاسو

تحيط بالموضوع ، لقد كان الفنان الفرنسي (بول سيزان Cézanne Paul ١٨٣٩ _ ١٩٠٦ م) (شكل ٤) المهد الأول للإتجاه التكعيبي ، ولكن الدعامة الرئيسة هو الفنان الأسباني (بابلو بيكاسو Picasso Pablo ١٨٨١ _ ١٩٧ م) (شكل ٥).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الثالث : الحضوروالغياب في الرسم العراقي

إن تنامي الحركة التشكيلية في العراق بدأ أكثر وضوحاً منذ بدأ (تمحيص وتثبيت الحقائق التاريخية المتعلقة بفن الرسم الحديث ومدى إنفعاله بهذه المؤثرات ، خاصة المتأخرة منها في الفترة المحصورة ما بين نهاية القرن التاسع عشر وحتى نهاية الثلث الأخير من القرن العشرين ، وهذه الفترة هي التي ظهرت فيها بوادر التحول عن الرؤية والأسلوب الفني التقليديين إلى أسلوب حديث يحقق معنى اليقظة والإنبعاث في الفن العراقي) [٢٣] . لقد إشتغلت الدراسات النقدية التشكيلية بالرسم العراقي وأفردت له المساحات التي لا زالت رغم تعددها دون الطموح ، رغم إنها تنشد التعريف والإفصاح عن مسار الحركة التشكيلية التي ظهرت في المجتمع مع ما أفردها من التميز اللوني تحاول التمسك بالجذور وتؤكد الإنتماء لها [٢٤] حيث حولت المفاهيم الثقافة أن لا تندرج تحت خطابات ثقافية معينة وفق مقاربات وتحليلات من لون أو نوع محدد بل إنها تنفتح على الإهتمام بكل الإختلافات المفعمة بالميولات سواء إقتصادية أو سياسية او ثقافية وفنية ، وتجذر رؤيتها من خلال الإبعاد المفاهيمية التي من شأنها أن تؤصل الثقافة بعيداً عن التميز الفئوي أو القبلي وحتى العنصري ، فقد إرتبطت بظهور النظريات التشكيلية تاريخياً بخطاب ما بعد الإستعمار ، لأن الخطاب التشكيلي يكشف التفاوت الفكري واللوني والعرقي والحضاري والإثني والثقافي الذي ترسب عن الوضع السياسي والإقتصادي بين عالمي الغرب والشرق من أهم الأهداف الثابتة التي ركز عليها الخطاب أنه يحيل إلى مفهوم الهوية و (هكذا ففي مثل هذه الجو الإجتماعي والثقافي في نهاية القران التاسع عشر كان فن الرسم في العراق يمثل مدى إنعكاس طبيعة الحياة الانسانية في (شكل علاقة) ما بين الفكر والوجود ، وبقدر ما ستتغير هذه العلاقة ستتغير طبيعة الطرح الفني ، ذلك التغيير الذي يمنح بإستمرار للعراق دوره الإنساني العريق في التعبير عن قانوني الإستجابة والتحدي عبر التاريخ) [٢٥] لذا كانت جدلية الحضور والغياب فاعلة دوماً بصورة أو بأخرى .إن أبرز ما ميز الرسم العراقي هو تمسكه بشخصيته وإلتزامه بهويته الذي لم تنسلخ عن الموروث الحضاري والثقافي للمجتمع العراقي ، فكان تحقيق جدل الثنائية للحضور والغياب معضلة الفنان العراقي الذي تكمن في أنه يعبر عن ذاته وهويته بما قدمه من حصيلة النتاجات الإبداعية لفن الرسم الغنية بكل ما يرثه الإنسان من ثقافة ودين وحضارة وأساطير وحكايات وآداب وقيم ، وقد تنبه الفنان العراقي والناقد العربي إلى جدلية الحضور والغياب في الرسم ، حيث لا قيمة للنص البصري (اللوحة) دون تحقيق إستثارة المتلقي حول الغائب والحاضر والراهن والعابر، فالإدراك إليه أسرع وأنشط من تراث وثقافة وحضارة ، ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان بعض محبي وهواة الرسم في الجيش العثماني وخاصة العراقيين فالسعي للتواصل بين الموروث الحضاري قديماً وحديثاً وفق بعد فكري ينشد التواصل

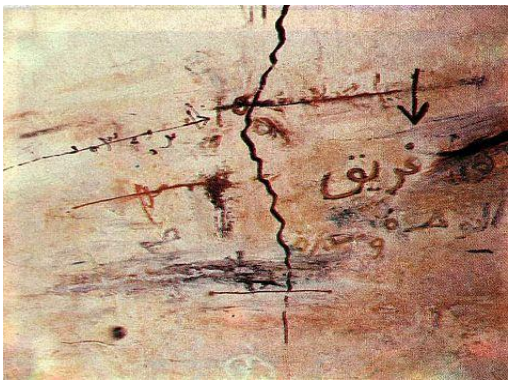
شكل (٦) جواد سليم . الشجرة القتيلة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بين الفن وطبيعة الفكر النازع للتجديد ، تأكد بدعوات الفنان العراقي (جواد سليم ١٩١٩ _ ١٩٦١ م) إلى التقصي والبحث للوصول إلى إستلهام الموروث والتعبير بأسلوب شرقي ذي طابع حديث وفق تشكيل واضح الرؤية للوصول إلى وعي بالتراث والتاريخ والموازنة بينهما وبين التنوع المنشود للأشكال المعاصرة [٢٦] وفي ذلك الإستلهام الذي ينشده تتحقق ثنائية الحضور والغياب ضمن واحد من أعماله (الشجرة القتيلة) (شكل ٦) حيث الحضور الفاعل للإستعارة من الشجرة ما يتعالق معها من دلالات ورموز كونها دلالة للعطاء والحياة ورغم ذلك تسلقتها الأيادي وهوت عليها الفوؤس لتنهي خضرتها في مشهد من الشراسة والقسوة لإقتلاعها وقطع أغصانها فلم يمنع حضورها المادي أو الدلالي المرمز في ذات الإنسان من كبح جماح نشوة إنتصار الفأس والتي صنع نصفها من جذع الأشجار وكيف تمكن الفنان بأسلوبه من السخرية من البطولة الكاذبة (الحضور الزائف) ليد تهوي بالفأس على الشجرة وتصوير حالة الإرتباك والإرتعاش وكأن كثرة أولئك لم تمنع من تحقق الحضور الفكري المرمز للشجرة القوية التي إنتصرت بحضور قيمتها وغياب حركتها المدافعة على غياب شجاعتهم رغم حضور الأيدي والفأس .نجد في هذا العمل للفنان جبرا ابراهيم التحول الواضح في الفكر التشكيلي للفنان العراقي من الأنماط الواقعية في التصور والدخول إلى الأنماط التعبيرية والرمزية وذلك لتوكيد فاعلية مبدأي الحضور والغياب في تقديم رؤية فكرية تستحث ظهور التعبير عن الألم والفرح بذات الوقت حيث القيمة التعبيرية والرمزية فاقت الواقع التصويري المشاهد ، حيث حضور اللون بقوة وغياب الظل والنور كانت عوامل ساهمت في زيادة القيمة الحسية للعمل ، لأن الفنان العراقي منذ القدم ، حاول تقديم فرديته من خلال جدليات متعددة أبرزها الحضور والغياب ، خاصة وإن الأداء التشكيلي حالة ملازمة للفردية ، لأن الفن في مرحلة ما يستلزم بحثاً شكلياً منفرداً مع الذات حيث (الفردية ليست بمستغربة حتى بالنسبة للعصور التي ينعدم فيها تماماً تصور مذهب الفردية)[٢٧] فضلاً عما إذا إفتقدت الإشتراطات سلطتها وإستحال البحث من المحددات المشتركة ، نحو القواعد العامة التي تدفع لوجود التمايزات والفروقات بين الفنانين ، كإحالة على التميز الأدائي ، وعند المضي في إستعراض تمثلات الحضور والغياب عبر تتبع المنجز الفكر في التشكيل العراقي فإننا نجد الكثير من الفنانين جسدوا عصورهم الفكرية وما فيها من الإرث الحضاري ومن أولئك الفنانين على سبيل المثال لا الحصر (شاكر حسن آل سعيد و ماهود أحمد و طارق مظلوم ، علي طالب ، وليد شيت والعديد غيرهم) تباينت طروحاتهم وأساليب تعاملهم مع جدلية الحضور والغياب ، فمنهم من إتخذ الأسلوب الإنطباعي مستعيناً باللون ومنهم من إتخذ الأسلوب الوحوشي فساعدته روحية التسطيح واللون الأحادي والعديد من تلك الطروحات والأمثلة بما لا يسع المقام لذكرهم ، ومن أبرز تلك الطروحات هي الأساليب التي إتخذت التركيز على الدلالات الرمزية عبر فرض قيمتها على أشكال مستعينة بالموروث العراقي القديم وما فيه من رموز، أو التراث الإسلامي ، ومن أبرز أولئك الفنانين الذين إشتغلت في منظوماتهم (لوحاتهم) ثنائية الحضور والغياب هو الراحل (شاكر حسن آل سعيد ١٩٢٥ _ ٢٠٠٤ م) الذي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أسس جماعة البعد الواحد عام ١٩٧٠، حيث فسر أداءها بقوله (أنها تمثل عالم ما قبل الولادة حقاً هو عالم (النقطة) وذلك بلغة الفن التشكيلي فإذا كان الخط هو أزل الشكل فإن النقطة هي أزل الخط ، كما أن الخط هو أزل الشكل فإن النقطة هي أزل الخط وهما برزخان للعالم الجنيني (كما ان السمع والبصر برزخان للعالم المحيطي)[٢٨] وهذا هو المفهوم الأكثر تحقيقاً لمبدأي الحضور والغياب كما في (شكل ٧)



شكل (٧) شاكر حسن آل سعيد

ومن أبرز الفنانين الذي قدموا رؤية مبدعة لمبدأ الحضور وطريقة إشتغاله مع الغياب وهو الفنان (كاظم حيدر ١٩٣٢ _ ١٩٨٥ م) وأسلوبه الرمزي التي إنتهجه للتأكيد على الأبعاد الفكرية بصورة أكثر قوة وتجذراً عما هو التوصيف البصري التشكيلي للواقع ومعطياته فبدأ الحضور في أشكاله التجريدية المرمزة لتكون دلالته الرمزية القيمة في المكنون المختفي خلف الأشكال والألوان كما في لوحته (الشهيد) (شكل ٨) ومن النظرة الأولى لهذه اللوحة يتأكد لنا بأنها تجسد ملحمة الإمام الحسين (عليه السلام) في واقعة الطف حيث نرى جند يزيد بن معاوية يتقدمهم الشمر، وهو يحمل بيده اليسرى رأس الإمام الحسين (عليه

شكل (٨) كاظم حيدر

السلام) ليقدمه كهدية ليزيد بن معاوية ، ولكننا نرى في يمين اللوحة الإمام علي(عليه السلام) يحمل بيده سيف ذو الفقار، وغيرها الكثير من الأشكال المرمزة التي يقدم من خلالها حيدر تصوره عن الحدث برؤية يتحقق فيها الحضور والغياب في وقفة الإمام الحسين كحضور للشكل والمعنى بقوة للرد بعزم على هذا الموقف الجلل واللافت للانتباه ، ولكن ليس بمنطق يزيد وجلاوزته بل بمنطق الإمام الحسين والوحي السماوي الذي نزل على جده محمد (ص) وهذا المنطق هو التحقق الفعلي للغياب في هذا النص . بعد أن بات الفن ميدان يملك استقلالية الاقتراحات وحرية التصرف للفنان ، حيث الهدف المعلن يبيح للفنان التجريب والمحاولة ، وما دامت النتائج المتحصلة ستسير بالاتجاه المحدد (فلم يعد الفن وسيلة لغاية ، بل أصبح غاية في ذاته ، ففي البدء كان كل لون من ألوان النشاط الروحي يتحدد في دقة بالغرض المفيد الذي يخدمه ، غير أن لألوان النشاط الروحي هذه القدرة على التحرر من غرضها الأصلي ، والميل إلى أن تستقل بنفسها ، فتصبح بلا غرض ، بل يغدو لها نوع من الاستقلال الذاتي) [٢٩] ولكن مع بداية حقبة الخمسينيات والستينيات ظهرت مجموعة من الأسماء كما يذكرهم (شاكر حسن آل سعيد) أمثال (سلمان البصري ومحمد راضي عبد الله وعلي طالب

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وإبراهيم الكمالي وعجيل مزهر ومحمد الزبيدي وآخرون[٣٠] وكان محمد الزبيدي قد شارك الى جانب محمد راضي عبد الله في اغلب المعارض الفنية منذ عام ١٩٥٤ وقدموا عروضا شخصية فيما قدم الفنان سلمان البصري معرضاً على قاعة مركز الدراسات في مدينة البصرة [٣١] . وكانت هذه أول المراحل الفعلية لتلاقح الأفكار، بمعرفة إن العديد من الاساليب المتباعدة قد تم دمجها بهدف بعيد عن الصيغة التي نشأت عنها قبلاً ، من خلال ظهور أساليب متنوعة ، اتاحت للفنانين حينها حرية أكبر في التعبير وتقديم الجديد عبر إختيار التوجهات والمضامين ، والغاية من ورائها ، حيث يذهب كل (من محمد راضي وسلمان البصري) إلى أن بداية حركة التشكيل البصري كانت ما بين الأعوام ١٩٢٥ و ١٩٥٥ ضمت عديد الفنانين مثل (هادي البنك وسليم إيليا وعبد الباقي النائب وعبد الرزاق الصانع وعبد الرزاق العايش) والذي تأثروا كبقية أقرانهم من التشكيليين العراقيين بما نقله الفنانين البولونيين الذين وفدوا إلى العراق مع الحرب العالمية الثانية[٣٢] فكان التحرك ضمن ما يشبه ثبات للقواعد المجمعة ، والفنان البصري عنى هنا بترحيل الأشكال إلى مناطق إشتغال بديلة للمعنى الذي سبق أن حققته ، وعليه تكون الأشكال المألوفة ، كي لا تكون عبارة عن قوالب شبه ثابتة ، تنتقى لغايات التقليد الأعمى مع إختلاف المضامين والقصديات لقد ظهرت العديد من الحركات الفنية في البصرة فترة السبعينيات أمثال غاليري جمعية البصرة السياحية ونادي الفنون وغيرها مما أفاد الحركة التشكيلية والثقافية في البصرة كان أداء الفنان معتمداً التميز من خلال تقديمه لحضور الأوضاع إستثنائية للهيئات البشرية ، تقود نحو المخيلة ليستحدث منها أوضاع جديدة في ميدان الرسم ، وبعد أن باتت القواعد الإنشائية بمتناول الجميع ، فبات على الفنان حتمية التلاعب بتلك القواعد وجعلها ذات طابع فردي يدل على ذاته الفاعلة كما كان الأمر (في عصر النهضة فقد كانت اللوحات تعتبر من عمل العقل أكثر من إعتبارها من عمل اليد) [٣٣] من ثم يكون مبتدأ من العقل نحو المحسوس ، وبدت جماعة البصرة كسائر الجماعات الفنية في العراق بتحقيق تجمع للفنانين لتطوير رؤاهم حول الحركة التشكيلية وقد ضمت كل من كما تأسست في نهاية عام١٩٦٩ جماعة عرفت بـ جماعة المثلث بينت توجهاتها للإهتمام بالناحية الأسلوبية وإستلهام العالم الخارجي وموقفها من الفن العراقي والعالمي وإستلهام العالم الخارجي ، فضلاً عن التأريخ لفترة الوعي في الستينيات بما يعني إنهاء هيمنة أيديولوجيا الخمسينيات ، ومن أبرز أعضائها (محمد راضي وعجيل مزهر وفاروق حسن) حيث اقامت أول معارضها على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث عام ١٩٧٠[٣٤] وبعد (محمد مهر الدين) شكل(٩) من الأسماء البارزة في التشكيل البصري والعراقي إذ غلب الطابع الإنساني التعبيري في فترة الستينيات والسبعينيات متحولاً بعدها من إستخدام مواد الخشب والإسمنت إلى رسم آثار الإنسان في المحيط من كتابات وإشارات وأسهم ودوائر طفولية ولقى حتى مراحله الأخيرة التي إصطبغت بالبعد الأيديولوجي[٣٥]

شكل (٩)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مؤشرات الاطار النظري

١. تعد ثنائية الحضور والغياب جدلية مفتوحة الحدود ، لا تعتمد غلبة أحدهما أو حلوله مكان الآخر.

٢.هذه الجدلية بين الحيز المادي والحيز الفكري ، وبين الفنان والمتلقي أو بالعكس .

٣.تعمل هذه الثنائية في المنظومات المفتوحة وكذلك المنغلقة ، فهي ذات قابلية على التجاوز للحدود والتنافذ.

٤.تشتغل ثنائية الحضور والغياب على المكونات المادية والمكنونات المعنوية ولا تشترط التقابل في النوع .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث : شمل مجتمع البحث أعمال الرسامين البصريين المعاصرين في العراق ضمن حدود البحث الحالي والمحددة بدراسة ثنائية الحضور والغياب .

عينة البحث : إعتمدت الباحثة القصد في إنتخاب عينة البحث من مجمل النتاجات الفنية المعاصرة الممثلة لمجتمع البحث بما يحقق هدف الدراسة الحالية والبالغ عددها (٥) نماذج

منهج البحث وأداة البحث : إعتمدت الباحثة في ضوء هدف البحث والمعطيات التي ضمها الإطار النظري للدراسة الحالية المنهج الوصفي لتحليل المحتوى / كما إعتمدت الباحثة اداة الملاحظة ، فضلاً عن الإفادة من مؤشرات الإطار النظري

النموذج (١)

إسم العمل : الجنازة

إسم الفنان : فيصل لعيبي

المادة : زيت على قماش

السنة : ٢٠٠٣

يشكل وعي الفنان العنصر المثير والمحرك في عملية البحث الفني وتحقيق النتاج الإبداعي المتعالق مع قضايا الشعور الجمعي ، ففي هذا العمل قدم الفنان تصوره لحالة باتت مشهداً يومياً ، بل ولحظياً بسبب الحالة التي إستشعرها في حينها والتي نعيشها اليوم بسبب ما يمر به بلدنا الحبيب .أن صورة الجنازة ولدت في عقل المتلقي توجهاً نحو الحدث من باب الحس الجمعي بمعاناة الشعب وما يترتب على ذلك من مسؤولية إستحضار المفاهيم التي تمس ذاكرة الوطن والذات الإنسانية ، وإن إستشعار الفن لمفهوم الجنازة ليس إستحضاراً لمشهد العزاء والنواح والسواد وعملية توديع الميت والأجواء المصاحبة لها ، ولم يكن لتأكيد الغياب الذي حدث في عملية رحيل المتوفى وحسب العمل وبشكل قوي على التركيز على مبدأ حضور جسد المتوفى ، إنما والأمر الأكثر تكاملاً مع صورة الجنازة هو وإستحضار إحدى المسلات العراقية القديمة مع شخوص وحادثة معاصرة بألوان وملابس من الواقع اليومي وكأن الإشارة واضحة إلى إشتغال ثنائية (الحضور والغياب) حيث أن هذه الحدث يشكل تحقق

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الثنائية في العمل واللحظة نفسها ، وكأن هناك شجن يخرج من ثنايا الكفن والعباءات السود . فاللوحة شكلت إستشرافاً في حينها لما يحدث اليوم ، ليس من باب التشاؤم بل من أجل التذكر من خلال الحضور والغياب أن الحياة مستمرة وكأننا إزاء رؤية فلسفية أكثر منها لحظة زمنية نقرأ من خلالها حكمة الحياة عبر رؤية تأملية تستخدم الحضور والغياب .

النموذج (٢)

إسم العمل : مدينة

إسم الفنان : علي طالب

السنة: ٢٠٠٩

تتضح في هذا العمل رؤية متجاوزة لمحاور التجريد المألوفة من هندسية أو غنائية مثل التجريد والترميز والتعبير، حيث يقدم لنا العمل صورة يد تقوم بعمل يحتمل ثنائية التأويل على أجزاء من جسد مفكك فهي (أي اليد أما تكسر الأجزاء أو أنها تحاول إعادتها إلى لحمتها الأولى) فتتجسد ثنائية متواصلة من الموت والحياة من جهة ، وربما ثنائية هي لا تبتعد كثيراً عن الأولى وهي ثنائية الحب والكراهية . وهو إحساس بالدهشة بالشخصيات المرسومة المبنية عن إحتمالية إغتيال الفكرة والمعنى ، فيقدم لنا العمل الكف المطبة أو المغتالة بحركة تقبل ثناية التأويل من حضور أحدها وغياب الآخر ، وهي محاولة لتحقيق واقع ذهني تجريدي خاص يمثل غياباً إلى ما بعد الذات وحضوراً تشخيصياً دون أن تكون هناك وجوه أو عيون تحاول الإمساك بها ، فتتحرك داخل فضاء العمل من نقطة إلى أخرى مستبطناً التشخيص ، أي غياب الآخر وحضور التشخيص يتمثل بالأجزاء التي بدت بارزة فوق أرضية غامقة تسهم في تفعيل القدرة على إجتذاب الإنتباه لصغريات الأجزاء المتقافزة كقطع شطرنجية على لوح فقد مساراته فيمنحنا إحساساً بالغموض الذي لا يغنينا عن الواقع أبداً لكنه بين منطقتي الوعي واللا وعي ، فكلما أمعنا في قراءة الشخوص كلما أحسسنا برابط أكثر ألفة يجمعنا بها ، الأمر الذي يجعلنا رهينة لما يمكن أن تعكسه الإحساسات المتناقضة لتلك الشخصية وكأننا نلحق على غير هدى بما تعبر عنه ، وهذا هو منتهى التماهي في الثنائية الجدلية حضور الإحساس بالمعنى وغياب الشكل المباشر المتكامل المفترض قراءته .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

النموذج (٣)

إسم العمل : -----

إسم الفنان : عدنان عبد سلمان

المواد : مواد مختلفة

السنة: ٢٠١٠

العمل من النصوص المتواترة بطبيعة منغلقة على كم من المعطيات الذاتية الدلالية والتعبيرية المرمزة في نمط متناسق علاقاتياً من الأشكال والألوان والخطوط بشكل خاص والمتداخلة في صياغات نسيجية معقدة بطابع تفكيكي يدفع بالمتلقي الى لملمة تلك الخطوط (الخيوط) وغزلها في صيغ مدركة (حضور) الأمر الذي منح المتلقي للنظر بروحه دون الحاجة إلى تصوير حضور المحيط مباشرة في العمل ، بل تفكيك متعالقاته وإعادة قراءتها عبر فحص آثار النص وصفاته لقراءة حضور الشكل والمعنى بما يخاطب مركزية العقل في رحلته لتفكيك الأحداث . فتأرجحت رؤيتنا في هذا العمل عن أجواء ضبابية أو رؤية واضحة محددة تحركت خلال قصديتها الأيقونات الثلاث (الرجل ، الباب ، الكرسي) ليمنح الايحاء بواقعية البعد المنظوري وخيالية عالم الحلم أو (الذاتية المفرطة) ورغم الإيحاء بتسطيح الفضاء البصري إلا أننا نستشعر بوجود بعد منظوري تعكسه خطوط الكرسي وظلال الباب كل ذلك يعمل في ثنائيات يحضر أحدها أو يغيب الاخر ليشكل الحضور الغياب محور إشتغال المنظومة التشكيلية للعمل.

لذا كانت شخصية الرجل في هذا العمل في مواجهة المتلقي لتأكيد حضوره ووقوفه وعدم الهروب في مواجهة المحيط وحتى المتلقي ليمنح ظهره إلى فضاءه الذي يقبع وراء ظهره فهو لا يخاف تركه أو مواجهة الآخر(حضور وغياب) وصولاً إلى تخوم المعنى وفق مسار القراءة للخط الذي يرسمه الفنان لتبدأ مستويات الجدل في التنافذ بين عوالم الواقع والمتخيل في العناصر الحاضرة .

النموذج (٤)

إسم العمل: مدينة

إسم الفنان: حسن فالح

المواد: زيت على قماش

السنة: ٢٠١٤

يبث السطح التصويري مساحة من التجريد التعبيري والتبسيطي والتلويني ، حيث البنية التشكيلية ثرية التكوين غنية باللمعان اللوني بما يمنح الفضاء إنسجاماً يمنح الغبطة للمتلقي ، أما

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في هذا النص فقد غابت تلك البهجة اللونية فنجده قد ذهب إلى عوالم أخرى من اللعب على الثنائيات البصرية والدلالية حيث فتح الدال على المدلول ووقف بالمتلقي بين بنيتين بين إنفتاح المساحة البيضاء على مستوى التأويل والقراءة وإنغلاق الشخوص كرموز لا تقبل إلا معنى واحداً يعيد المتلقي إلى إستدراك حضوره وحضور الشخص في النص التصويري ، حيث يحتفظ في بالقراءة الحقة داخل أطر السرد الحكائي لثنائيات من الألم والمرارة بروحية إشارية ليتحرر من ثوابت ومرتكزات نزعة تصويرية لونة بحتة .إن الاحساس بوجع الوطن لم يكد يفارق المتلقي مع جملة الصور البشعة في المشهد اليومي والتي عكست مرارتها اللوحة بالتلوين الزيتي ، بل ويبدو أكثر تحكماً بإبراز تداخلاتها، وإضاءاتها وحركاتها وحساسياتها المأخوذة بعنف اللحظة وفداحة اللقطة من جرأة على الوطن ، فهو يختصر الأشكال والعناصر، ولا يبقى منها إلا إشاراتها المختصرة والمبسطة والعفوية والدالة عليها ، وبل أكثر من ذلك أنه يجعلها متداخلة مع الحركات اللونية التجريدية الغنائية ، التي تشغل كامل المساحة اللوحة ، فتعامل من الناحية التقنية مع الألوان من خلال دلالاتها المرتبطة بالواقع ، وهكذا تبرز تنويعات التداخل بين إشارات الواقع والحركات اللونية التجريدية الغنائية ، والصارخة في أكثر الأحيان ، وهنا تتجلى حركة إشارات الحدث ، رغم مظهر اللوحة التجريدي فتحققت لديه ثنائية الحضور والغياب عبر مناخات لونية جريئة ومختصرة لتكوينات شكلية عبر فيها عن هواجس عبر إختبار الإيقاعات التشكيلية المحاكية للألم برؤية متجاوزة للتعبير المجازي في سطوحه القائمة على إلغاء الثرثرة التفصيلية ، وإعطاء أهمية قصوى للإيقاع اللوني النابض بالحيوية والحركة ، والإبقاء على عفوية اللحظة لتجسيد روح المعنى .

النموذج (٥)

إسم العمل : لعبة المحيبس

إسم الفنان : صلاح جياد

القياس : ١١٠ × ٨٠

المواد : زيت على قماش

السنة : ١٩٧٦

تصور هذه اللوحة الفنية إحدى العادات العراقية وخاصة في شهر رمضان المبارك ، وهي أجواء (لعبة المحيبس) اللعبة الشعبية التراثية ذات الجذور العتيقة إذ تمتد إلى سنوات من التراث العراقي ، يتجمع الناس لرؤية فريقين يتحديان بعضهما البعض في الربح والخسارة ، فهذه اللعبة المتفردة تخص الثقافة الشعبية في العراق بشكل أكثر وضوحاً عن غيره من شعوب المنطقة ، وهي لعبة فراسة وقوة للشخصية . بدت الأجواء المسائية واضحة عبر الإضاءات اللونية الخاصة ومركزها البؤري المختفي وراء الجموع في أعلى يمين اللوحة الذي يمنح الأشكال إضاءة وتشكيلاً لتوزع المفردات تبعاً لها ولطريقة الجلوس عند ممارسة هذه اللعبة وكيف أن الأنظار تتجه إلى اللاعب الرئيسي الذي يبحث عن المحبس عبر إنشاء تصويري مميز يعطي بوضوح لمحة خاطفة عن جانب من حياة المجتمع العراقي وموروثه

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشعبي ، فنلاحظ خاصية الحضور في أي من الوجوه المتواجدة في اللحظة التصويرية التي تظهر جميعاً إلى مركز اللعبة في حضور ذهني موضوعاتي بل وحتى قد يكون محل اللاعب الرئيس الذي يقف في النقطة البؤرية العميقة ، وعند تأمل الوجوه نجد أن العمل منحنا إثنين من الوجوه التي تشكل حضوراً ضمن النسق العام وغياباً في ذات الوقت على مستوى الإتجاه البصري لكل منهما جود واحد منهما على جانب من السطح التصويري الذين يحيلان المتلقي إلى غياب شيء أو شخص ما عن البؤرة المركزية للعمل التشكيلي ، فتنشط قابلية المتلقي في البحث والتكهن عن ذلك الحاضر الغائب في النص البصري .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولا- النتائج

١. تمثل ثنائية الحضور والغياب الفنان من تصوير حالات الوجوه في مشهد يمنح المتلقي وكأنه متكرر دائماً ، حتى وإن إختلف وتنوعت المواد المستخدمة كعنصر مادي حاضر ثم غائب في الإدراك كما في النموذجين (١ ، ٢)

٢. يمكن لثنائية الحضور والغياب مساعدتنا على تقبل ثنائية التأويل النموذج (٣)

٣. إن التنافذ بين الحضور والغياب لا يعمل على تغييب فكر أو عقل المتلقي بل أنها تعمل على شحذ ذهنه للقيام بما هو مخفي النموذج (٥)

٤. لامزاوجة مميزة بين أكثر من مدرسة وأسلوب كالرمزية والتعبيرية بطابع ذاتي لتبدو ملامحه من طواعية اللون لدى الفنان وإستمكانه من الأدوات النموذج (٢)

٥. تتجلى الحركة الإشارية للحدث، رغم مظهر اللوحة التجريدي عبر ثنائية الحضور والغياب في مناخات لونية جريئة ومختصرة لتكوينات شكلية النموذج (٤)

٦. تعمل جدلية الحضور والغياب في إنتقالها بين الفضاءات والأماكن الأثرية على تعزيز الشعور بالإنتماء للمكان بما يحتويه من متعالقات النموذج (٥)

ثانياً- الإستنتاجات

١. أن الحضور والغياب جدلية مفتوحة الحدود.

٢. قائماً على علاقات تبادلية كعلاقات (الغياب) وتمثل الجانب التركيبي في اللغة، وعلاقات إستتباعية هي علاقات (الحضور)

٣. أن ظاهرة أو مفهوم (الحضور والغياب) تحاول القبض على المرجع الغائب من النص التشكيلي ، وهذه الثنائية هي التي تحكم العمل التشكيلي وتعطيه حقه في الوجود .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إحالات البحث

[١] الجرجاني . علي محمد علي ، التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٣٧

[٢] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ج١، ص ٤٧٨.

[٣] كرومبي . لآبر ، قواعد النقد الأدبي ، تر: محمد عوض محمد، القاهرة ، ١٩٢٦ ، ص ٢٥

[٤] إبن منظور ، لسان العرب المحيط ، مجلد ١ ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، دار لسان العرب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٩

[٥] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ج٢، ص١٣٠ .

[٦] الجرجاني ، أبو الحسن علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، الدار التونسية للنشر، تونس ، ١٩٧١، ص٨٧.

[٧] مالك بن نبي ، شروط النهضة ، ترجمة عمر كامل مسفادي وآخرون ، دار الفكر ، دمشق ١٩٨٦ ، ص ٦٢

[٨] عبد الرحمن بدوي ، دراسات في الفلسفة الوجودية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ت.، ص٢٦١، ٤٧

[٩] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥، ص٣٠٧

[١٠] عبدالوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ، مطبعة دار المعارف ، ١٩٨٩ ص٥٥

[١١] موريس شربل ، التطور المعرفي عند جان بياجيه ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط ١، بيروت ،١٩٨٦، ص٨٦

[١٢] كريزويل . إديث ، عصر البنيوية ، تر : جابر عصفور، دار سعاد الصباح ، ط ١، الكويت ، ١٩٩٣، ص٣٧

[١٣] المصدر نفسه ، ص ٣٧

[١٤] ناصيف نصار ، الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب) ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، مطبعة إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١، ص١٢

[١٥] الدواي . عبد الرزاق ، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر(هيدجر، ليفي ستروس، فوكو) ، ط ١، دار الطليعة ، بيروت ، ص١٣٢

[١٦] المسدي . عبد السلام ، قضية البنيوية ، المطبعة العربية ، تونس ، ١٩٩١، ص٢٢

[١٧] علي عبد المعطي ، قضايا العلوم الانسانية إشكالية المنهج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة الفلسفة والعلم ، ص ٢٢- ٢٣

[١٨] عبدالله إبراهيم ، معرفة الاخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت،١٩٩١، ص١٢

[١٩] موريس شربل ، التطور المعرفي عند جان بياجيه ، ط ١، ١٩٨٦، ص ٤٦

[٢٠] نوبلر . ناثان ، حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة فحري خليل دار المأمون للترجمة والنشر ط١ بغداد ١٩٨٧ ، ص٥٩

[٢١] هايدغر . مارتن ، أصل العمل الفني ، ترجمة : أبو العبد دودو ، ط ١ ، منشورات الإختلاف ، ٢٠٠١ ص١٧

[٢٢] محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط ٢، بيروت ،٢٠٠٩ ، ص٩٨

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

[٢٣] آل سعيد . شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٣، ص٩

[٢٤] مدني قصري ، حوارات بين الشرق والغرب ، مطبعة السفير، عمان ، الأردن ، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٧١

[٢٥] آل سعيد . شاكر حسن ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، مصدر سابق ، ص٣٥

[٢٦] الربيعي . شوكت ، لوحات وأفكار ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦، ص٦٢

[٢٧] هاوزر . آرنولد ، فلسفة تاريخ الفن ، تر: رمزي عبده ، الهيئة العامة للكتب ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨، ص٢١٣

[٢٨] آل سعيد . شاكر حسن ، الحرية في الفن ، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٣١

[٢٩] هاوزر. آرنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ١، تر/ فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة ط ٢٠٠٥، ، ص٩٦

[٣٠] آل سعيد، شاكر حسن ، فصول من الحركة التشكيلية في العراق ، ج ٢ ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٨، ص١٧٩

[٣١] الربيعي . شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، السلسلة الفنية ١١، بغداد ، ١٩٩٢، ص١٤٢-١٦١

[٣٢] السامرائي . إحسان وفيق ، حركة الفن التشكيلي والعمارة التراثية في البصرة ، ج ١، دار الكتب والوثائق الوطنية ، بغداد ، ٢٠١٣، ص١٠-١١

[٣٣] فنتوري . ليونيللو ، خطوات نحو الفن الحديث ، تر : أنيس زكي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ت ، ص١٩

[٣٤] الصالحي . خالد خضير، تشكيليوا البصرة أنطولوجيا في دور التشكيل ، ، دائرة الفنون التشكيلية ، مجلة تشكيل ، ب ت ، ص٤٩

[٣٥] المصدر نفسه ، ص٥٢

المصادر

القرآن الكريم

1. إبن منظور ، لسان العرب المحيط ، مجلد ١ ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، دار لسان العرب ، بيروت ، ١٩٧٠

2. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ، مجمل اللغة ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٥

3. الجرجاني . أبو الحسن علي بن محمد بن علي : التعريفات ، الدار التونسية للنشر، تونس ، ١٩٧١

4. الجرجاني . علي محمد علي ، التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦

5. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ج ١

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

6.الدواي ، عبدالرزاق ، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر(هيدجر،ليفي ستروس ، فوك) ط ١، دار الطليعة ، بيروت

7.الربيعي . شوكت ، لوحات وافكار، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦

8._____ ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، السلسلة الفنية١١، بغداد ، ١٩٩٢

9.السامرائي . إحسان وفيق ، حركة الفن التشكيلي والعمارة التراثية في البصرة ، ج ١، دار الكتب والوثائق الوطنية ، بغداد ، ٢٠١٣

10.آل سعيد . شاكر حسن ، فصول من الحركة التشكيلية في العراق،ج/٢، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٨

11._____ ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٣

12._____، الحرية في الفن ، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤

13._____ ، انا النقطة فوق فاء الحرف ، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨

14.الصالحي . خالد خضير ، تشكيليوا البصرة في دور التشكيل ، دائرة الفنون التشكيلية ، مجلة تشكيل ، ب ت

15.صلاح فضل ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ،٢٠٠٠

16._____ ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٥

17.عبدالله ابراهيم ، معرفة الاخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ،١٩٩١

18.عبدالرحمن بدوي ، دراسات في الفلسفة الوجودية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ت.

19.عبدالوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ، مطبعة دار المعارف ، ١٩٨٩

20.علي بن إسماعيل بن سيدة ، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تحقيق : عائشة عبد الرحمن، ط ١، ج ٣،١٩٥٨

21.علي عبد المعطي ، قضايا العلوم الانسانية اشكالية المنهج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة الفلسفة والعلم

22.فنتوري . ليونيللو ، خطوات نحو الفن الحديث ، ت : أنيس زكي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ت

23.كرومبي . لآبر ، قواعد النقد الأدبي ، ت : محمد عوض محمد ، القاهرة ، ١٩٢٦

24.كريزويل . إديث ، عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، دار سعاد الصباح، ط ١ ، الكويت ، ١٩٩٣

25.مدني قصري : حوارات بين الشرق والغَرب ، مطبعة السفير، عمان ، الأردن، ط ١، ٢٠٠٨

26.محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط ٢، بيروت ،٢٠٠٩

27.المسدي . عبد السلام، قضية البنيوية ، المطبعة العربية ، تونس ، ١٩٩١

28.موريس شربل ، التطور المعرفي عند جان بياجيه ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط ١، بيروت ،١٩٨٦

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

29.مولر . جي . أي و فرانك إيلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، دار المأمون للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٨
30.ناصيف نصار، الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، مطبعة إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١
31.نك . كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ت : نهاد طليعة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط ٢، القاهرة ،١٩٩٩
32.نوبلر . ناثان ، حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة فحري خليل دار المأمون للترجمة والنشر ط١ بغداد ١٩٨٧ .
33.هاوزر . آرنولد ، فلسفة تاريخ الفن ، ت : رمزي عبده ، الهيئة العامة للكتب ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨
34._____ ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ١، ت : فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة ، ط ١ ، ٢٠٠٥
35.هايدغر . مارتن : أصل العمل الفني ، ت : أبو العبد دودو ، ط ١ ، منشورات الإختلاف ، ٢٠٠١

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

The duality of presence and absence in the work of Basrah Artists

By : **Ban Mohammed Ali Almuthaffer**
University Of Basrah / College Of Finearts
Email : banalmuthaffer@gmail.com
Orcid :

Abstract
The current study came under the title of the duality of presence and absence in the work of Basra artists, and it included four chapters: Chapter One (the general framework of the research) in which the research problem was reviewed and then dealt with the importance of the research and the need for it to determine the limits of the research, followed by a list of terms that were identified As for the second chapter (the theoretical framework of the research), it included three sections: the first topic: the philosophical concept of presence and absence, the second topic: presence and absence in European painting, and the third topic: presence and absence in Iraqi painting, and the third chapter included (research procedures) in which it was identified The researcher, the method, the research community, its sample, the user, and the tool used in analyzing the sample models. She reached a number of results and conclusions, the most important of which are:
1- The duality of presence and absence can help us accept the duality of interpretation.
2- A distinctive marriage between more than one school and style, such as symbolism and expressiveness, with a subjective character, so that its features appear from the artist's voluntariness of color and his ability to use tools.
3- The indicative movement of the event, despite the abstract appearance of the painting, is manifested through the duality of presence and absence in bold and brief color climates of formal formations.
4- The dialectic of presence and absence works in its transition between spaces and archaeological sites to enhance the feeling of belonging to the place with its interrelationships.
The conclusions are:
1- Presence and absence are a debate with open borders.
2- It is based on reciprocal relationships such as (absence) relationships, which represent the structural aspect of language, and consequential relationships are (presence) relationships.

Key Words : presence , absence , Artists , Basrah

الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي (نماذج مختارة)

حسنين عبد الوهاب عبد الزهرة

جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

الايميل : hassauien.a.zahra@uobasra.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0003-0377-8486

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)

تاريخ استلام البحث : ٣١ / ١ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ٨ / ٢ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

تنطلق الخطابات النقيضة من الجدلية التي خلفتها الدراسات ما بعد الكولونيالية في المجالات الفنية والادبية ، التي عمل اصحابها الى الكشف عن اساليب الخطابات المهيمنة ، التي اوجدتها الحقب الاستعمارية في خطاباتها الكولونيالية على الثقافات عند الشعوب التي وقعت تحت الاستعمار، لذلك عمل مجموعة من الدارسين للخطاب الكولونيالي ، على ايجاد خطابات مضادة ومناقضة للخطاب الكولونيالي في سبيل توضيح الاشكالات التي خلفها الهيمنة الثقافية على الشعوب ، وتحديداً في العمل على محو ملامحها الثقافية او التسويق للأفكار الغربية التي لا تتلاءم مع حياة الشعوب ، ومنها الشعوب العربية ، بما ان العراق من الشعوب التي تعرضت للإستعمار فقد ظهرت في الساحة الفنية عدد من العروض المسرحية التي ناقشت الخطر الثقافي الذي خلفه الاستعمار على الساحة الثقافية العراقية وما يؤثر على الجوانب الثقافية والفكرية للمواطن العراقي ،لذا فأن هذا البحث يقدم محاولة لدراسة هذه العروض في ضوء الخطاب النقيض وفاعليته في كشف الخطابات المهيمنة، من خلال العنوان الموسوم الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي (نماذج مختارة).

الكلمات المفتاحية : الخطاب ، النقيض ، المنظور، الكولونيالي ، العرض المسرحي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث

يعد الخطاب النقيض في الثقافة العالمية من المصطلحات التي ظهرت ما بعد الحداثة وخصوصاً في حقل البحث (ما بعد كولونيالي) والذي يركز على مفهوم المقاومة الثقافية للثقافة الغربية المتعالية ، التي تنظر للآخر نظرة استعلائية بحكم سيطرتها على الثقافة العالمية ، والموجهة لها على وفق مرجعياتها الفكرية والمعرفية بالضد من أي حركة نهضوية للآخر المهمش ، الذي يقع خارج حدود المركز الثقافي ، التي تعد اوربا والعالم الغربي مركزها ، لذاك ظهرت حركات ثقافية مختلفة في عدد من دول العالم ومنها في امريكا اللاتينية وبحرها الكاريبي ، وافريقيا ، واسيا وغيرها من المناطق ذات النزعة المغايرة للثقافة الغربية والمناصرة للثقافات المحلية ، والساعية الى اعادة النهضة الى تراثها المقموع من قبل السلطات الكولونيالية ، إذ تنوعت وسائل المناهضة الثقافية وفق خطاب نقيض ساهم في ايجاد حركة عالمية تصب في سياق ما بعد الحداثة اطلق عليها مناهضة الكولونيالية او ما بعدها ، وفي كافة المجالات الثقافية والادبية والفنية ، ومن بينها المسرح كنص وعرض ، إذ شهدت الحركة المسرحية العالمية سواء في الداخل الكولونيالي او في خارجه ، ظهور حركات مسرحية مناهضة عديدة على مستوى النص او العرض ،دعت الى الابتعاد عن التمييز الثقافي ضد الآخر ، ومنها ما هو في امريكا مثل مسرح الزنوج و المسرح السري وغيره من الحركات التي قاومت الحروب الكولونيالية ومنها حرب الفيتنام والاحتلال الصهيوني والحرب على العراق وغيرها ، كما ظهرت اصوات مسرحية مناهضة للاستعمار الغربي كما في مسرحية (النظر الى الوراء بغضب) لـ(جون اوزبورن) ، التي هاجم بها الامبراطورية البريطانية بعد ان حلت لويلات عليها نتيجة الاستعمار البريطاني ، وغيرها من المسرحيات الاخرى . اما في الوطن العربي فقد قامت حركات ثقافية مناهضة للإستعمار البريطاني والفرنسي للوطن العربي بصورة عامة ، والاحتلال الصهيوني لفلسطين بصورة ، كما في مسرحيات (احمد شوقي) مسرحية (علي بك الكبير) (سعد الله ونوس)مسرحية (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران)و(محمد الماغوط) مسرحية (صقر قريش) ، وغيرها من المسرحيات ، اما على مستوى الاخراج ،إذ ظهرت حركة مسرحية عربية تدعو الى العودة الى التراث ومواجهة الشكل المسرحي الغربي الذي يدعو الى الغاء الملامح التراثية والمظاهر المسرحية العربية والاسلامية ، كما في (الحكواتي) و(السامر) و(الاحتفالي) وغيرهم . ان هذا الخطاب النقيض وفاعليته كان لها الاثر الواضح في المسرح العراقي ايضاً ، من خلال المواجهة الثقافية التي قدمها المسرح العراقي ، والذي سيبحثه الباحثان في العنوان الموسوم الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي (نماذج مختارة) تعبر بواقعها المسرحي عن هذا الخطاب النقيض وفاعلية التصدي للخطاب الثقافي الغربي ، على اعتبار ان العراق قد تعرض الى استعمار بريطاني في السابق وامريكي في الوقت الحالي ، لذا سيركز الباحثان على مصطلح (فاعلية الخطاب النقيض) ودوره في كشف الخطاب المسرحي العراقي في اعمال مسرحية الثلاثة هي :مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) للمخرج (قاسم محمد) و مسرحية (مقامات آبي الورد) للمخرج (إبراهيم جلال) ومسرحية (الخان) للمخرج العراقي (سامي عبد الحميد) ، إذ تعبر هذه المسرحيات عن مستويات المواجهة الثقافية للخطاب الكولونيالي في المسرح العراقي .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أهمية البحث

تأتي اهمية هذا البحث على وفق ما يأتي:

١. البحث في الدور الذي لعبه المسرح العراقي في مناهضة وسائل التدخل الثقافي والكشف عن سياقاته ومنهجياته ضد الثقافة المحلية العراقية وتبيان اهم الادوار الكاشفة لهذا للخطاب الغربي ضد الثقافة العراقية.

٢. الكشف عن اهمية المسرح كأداة من ادوات المناهضة الثقافية ، ودوره في ايجاد خطاب نقيض ساهم في ايجاد ثقافة مقاومة للخطاب المسيطر.

٣.رفد المكتبة العراقية ببحث عن لـ (فاعلية الخطاب النقيض) واشتغالاته في حقل المسرح .

هدف البحث : يهدف البحث الى التعرف على فاعلية الخطاب النقيض على وفق الخطابات ما بعد الكولونيالية في المسرح العراقي من خلال ثلاثة نماذج مسرحية عراقية مختارة .

حدود البحث : يتحدد هذا البحث في الاشتغالات المعرفية والثقافية لـ(فاعلية الخطاب النقيض) في المسرح العراقي في نماذج لثلاثة من مخرجين عراقيين الذين كان لهم دور بارز في البحث عن النقيض الثقافي من خلال المسرح .

تحديد المصطلحات

اولاً: فاعلية : Activity

١. الفاعلية في اللغة : تأتي من "الفِعل ، بالكسر : حركة الانسان ، أو كناية عن كل عمل متعد، وبالفتح : مصدر فَعَلَ ، كمَنَعَ، وحياءُ الناقة ، (...) أو يكون في الخير والشر وهو مخلص **لفاعل** واحد ، وإذا كان من **فاعلين** ، فهو فِعالٌ"(١)

٢. الفاعلية في الفلسفة " الفاعلية هي النشاط ، أو الممارسة، او استخدام الطاقة، تقول: فاعلية الفكر ، أي نشاطه"(٢)

٣. الفاعلية اصطلاحاً" يشير هذا المصطلح الى القدرة على إتيان فعل أو القيام بفعل . ويعتمد المصطلح في النظرية المعاصرة على سؤال بشأن ما إذا كان بإمكان الافراد أن يبادروا الى فعلٍ بحرية واستقلالية ، أم أن أفعالهم تتحدد بمعنى من المعاني بواسطة المسالك التي تشكلت هويتهم فيها"(٣)

ثانياً: الخطاب :Discours

١. في اللغة الخطاب لغوياً مأخوذ من الفعل" خطب – خطبةً وخطبا وخطابة : وعظ : قرأ الخطبة على الحاضرين. يقال خطب القوم وفي القوم. خطب – خطابة : صار خطيباً. خاطب خطاباً ومخاطبةٌ : كالمه. يقال (خاطبه في فلان) أي راجعه في شأنه. تخاطباً : تكالماً. إختطب على المنبر : خطب. الخطاب : ما يكلم به الرجل صاحبه".(٤)

٢. اصطلاحاً ويعرف الخطاب" بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"(٥)

٣."الخطاب : تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً ، يهدف الأول الى التأثير على الآخر"(٦)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤.يعرف الخطاب مسرحياً، هو ما" يعني التركيز على اللغة المسرحية من حيث هو أداء حركي وصوري وصوتي يشكل العرض المسرحي"(٧)

ثالثاً: النقيض :Refutation

١. النقيض في اللغة " نقض – نقضا البناء : هدمه والحبل حله. العهد او الأمر : أفسده بعد إحكامه ،يقال (نقض فلان وتره)(...) . النقيض م نقيضة: المخالف ، يقال (فلان هو نقيضك) الطريق في الجبل نقيض كل شيء (...) النقيضان: الأمران الممانعان بالذات بحيث لا يمكن اجتماعهما بوجه واحد كالإيجاب والسلب"(٨)

٢. النقيض في الفلسفة : " هو البرهان على بطلان الدعوى ، وهو اقوى من الاعتراض (Objection) ، لأن الاعتراض هو اقامة الدليل على خلاف ما اقامه عليه الخصم، او إظهار ما في مقدمات دليل الخصم من خلل يمنع من قبول دعواه ، على حين ان النقض دحض نهائي للدعوى"(٩)

التعريف الاجرائي : لـ(فاعلية الخطاب النقيض): ان هذا المصطلحات الثلاثة تشير في تشكيل التعريف الاجرائي وحسب التعريفات السابقة ، الى ان فاعلية الخطاب النقيض تعني :الاجراءات والنشاطات والممارسات ذات فاعلية ثقافية تعمل على ايجاد لغة خطاب - سمعي مرئي حركي - تدخل في تكوين المنظومة المعرفية للخطاب النقيض والمانع للهيمنة الثقافية الموجهة ضد الآخر ، هذا الخطاب النقيض ، الذي يتشكل من ردود افعال المتنوعة والمخالفة للخطاب المهيمن ، لتقديم البديل المناهض والمناقض له.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : تمظهرات الخطابات النقيضة في الضد الثقافي

ان مصطلح فاعلية الخطاب النقيض يستدعي البحث في اطر الخطاب الكولونيالي المسيطر في دلالاته المعرفية على الثقافات التي خضعت طوعاً او كرهاً لإرادة المستعمر في عمله على تعويم الثقافة الأصلانية للشعوب بحجج انها تستلزم التغيير والتمدن كونها خارج اطر الحضارة والمدنية في العالم الجديد ، الذي تبناه الفكر الغربي بعقليته التي يعود العمل على بثها في ثقافة الاخر الى عهود قديمة ، رافقتها العديد من التغيرات على المستوى الفكري الفلسفي الغربي ،والمستوى الرحلاتي الأستشراقي ، والمستوى التطوري في العلوم والفنون والآداب وغيرها من المستويات الاخرى ، التي عدها العقل الغربي من الواجبات ، التي تفرض على الشعوب الاخرى في خارج اسوار الحضارة الغربية ، إذ استوى موضوع فرض الإرادة على الاخر في سياق العمل المستمر لدمجة في موقع الثقافة الاعلى ، على اعتباره جزء من البشرية جمعاء ، والخاضعة ،على وفق سلم القوى الى نظام يكون فيه البقاء للأقوى والقيادة للأصلح والاكثر تقدماً ، لكن بشرط ان يفقد الآخر مكانته في التنافس في الوصول الى التساوي مع المسيطر ، ويبقى تابعاً وخاضعاً الى القوى المتحكمة ، وكذلك يستمر في تلقي المعرفة والثقافة منها دون ان يكون هنالك رأي فيما يحصل من السياقات والاجراءات الحاكمة عليه ، لذا كان من المنطق بعد حصول الشعوب على مساحة من الحرية ، أي بعد التحرر من السيطرة العسكرية ، ان تتحول من زاوية التابع الى مساحات اوسع تطالب من خلالها بحرية الفكر والمعرفية والثقافة ، لذلك جاء الخطاب النقيض في الضد الثقافي اتجاه العقل المسيطر ، على الرغم من استمرار السيطرة الثقافية وفرضها على الامر الواقع في حياة الشعوب الثقافية وغيرها ، أي ان الشعوب لا تستطيع ان تفلت تماماً من

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حلقة السيطرة الثقافية بحكم الامكانيات الهائلة التي يمتلكها النظام الغربي ، الذي جعل من ثقافته هي المقياس ، التي يقاس عليها مفهوم الثقافة العالمية ، بالإضافة الى جعل الثقافات الاخرى تدمج في داخل الثقافة العالمية التي يسيطر عليها النظام العالمي الجديد ، مما دعا الاخر الى البحث في اطر الانفلات من هذه الهيمنة السياسية الثقافية والاجتماعية ، وفي مختلف الاختصاصات والاجناس الاشتغالات المعرفية رغم صعوبتها ،" ومع ذلك فإن العديد من النظريات (*)التي تحتل فيها اهمية الفعل السياسي مكانة بارزة تعتبر الفاعلية أمراً مسلماً به . وهذه النظريات تشير الى انه على الرغم من انه قد يكون عسيراً على الذوات الإفلات من تأثيرات تلك القوى التي تشكل خبراتها ، فإن الأمر ليس مستحيلاً. ان الواقع ذاته يشير الى ان مثل هذه القوى يمكن إدراكها ، ويشير الى أنها يمكن ان تعطل ايضاً"(١٠)، لذاك جاء مصطلح الخطاب النقيض في فاعليته لبلورة خط اشتغال بالضد من الخطاب المهيمن وهو الخطاب الكولونيالي ، على اعتبار ان الخطاب النقيض بفاعليته يندرج كأشتغال ثقافي معرفي تحت دائرة الخطاب ما بعد الكولونيالي ، الذي هو يبحث في اثار الكولونيالية وما خلفتها في ثقافات الشعوب الواقعة تحت الاستعمار العسكري سابقاً والمستمرة في سيطرتها الثقافية الى لآن. ان من اهم ملامح العلاقة الرابطة بين فاعلية الخطاب النقيض ، وما بعد الكولونيالية ، هي المواجهة ضد مفهوم (غربنة) ثقافة الاخر من اصولها وجعلها تقع في دائرة المحو الثقافي للأخر ، من خلال تقديم الجديد المتقدم ،او طرح القيم الثقافية الجديدة في اطر خاصة تبين على انها بديل ناجح يمكن تعميمه على الثقافات الاخرى ، وبحجة التطوير والتحديث السوسيولوجي للبيئات المتخلفة عن ركب الحضارة العالمية " وعليه ، كان المرجع المهيمن على تعريف هذه الظاهرة آنذاك هو سوسيولوجيا التحديث (...) كان هدف هذه التنمية / التحديث، المصرح به دون تحفظ خطابي ، هو غربنة الآخر(Westernization)، غربنة هذه الشعوب المفترض انها بلا تاريخ ،بلا ثقافة "(١١)، حتى يتم تدوين ثقافتها الجديدة على وفق سياسة العقل المتحضر الغربي ، لرسم ملامح اخرى تبقى منحازة في جميع امورها وتطلعاتها للمرجع المهيمن ، وخطابه الذي يشكل حياة الشعوب بالطريقة ، التي لا يسمح معها الانفلات من القبضة الثقافية الغربية الواسعة في هيمنتها على حياة الآخر. ان هذه الغربنة التي دعت اليها الحضارة الغربية للآخر ، هدفها التأكيد على الامتياز في اسبقيتها الحضارية ، وهذا ما دعا الشعوب الأخرى الانفلات من هذه النظرية القاهرة للأخر ،الذي عليه ان يبقى في تبعيته لها ، علماً ان هذه النظرة ، التي قاومها الخطاب النقيض الذي يندرج تحت الخطاب ما بعد الكولونيالي ، كان يعي ان هذه الهيمنة هي ليست جديدة في خطاباتها المتسلطة ، بل هي ممارسات متلاحقة في الفكر الغربي وعقله صاحب نظرية التنوير ، التي توجها بهذا الخطاب المتعالي ، وهذه الرؤية تتطابق مع ما قصده (تودوروف) في كتابه (روح الانوار) ، الذي يوجه نقده الى ان حقيقة الأتية :" بما أن الأنوار تقر بوحدة الجنس البشري فهي تقر إذن بكونية القيم . ولما كانت الدول الاوربية مقتنعة بأنها تحمل قيماً ارقى من القيم السائدة عند غيرها من الأمم ، اعتقدت أن من حقها حمل خضارتها الى الذين هم اقل حظاً منها. وكي تضمن نجاحها في أداء هذه المهمة كانت مجبرة على احتلال المناطق التي يقطنها سكان تلك الامم"(١٢)، وهذه من الذرائع الشائعة على تبرير الاحتلال بمختلف مستوياته ، ومن اخطرها الاحتلال الثقافي ، الذي عمل على تغييب الثقافات الاصلية باعتبارها غير ناضجة وغير صالحة للاندماج في الثقافة العالمية . ان فاعلية الخطاب النقيض ، انتجت طرق للمقاومة الثقافية تميزت بإصرارها الى الدعوة بالعودة الى

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الثقافات المحلية لبلورة مواقف بالضد من الدعوة الى عالمية الثقافة ، التي دعا اليها الفكر الغربي ، إذ ان هذه الثقافات المحلية هي السبيل الامثل في احياء تراث الامم ، التي تعرضت للاضطهاد الثقافي ، ومحاولات محو الشخصية الحضارية لهذه الامم بحجة التحديث والتطوير ، إذ برزت اتجاهات من داخل الحضارة الغربية ذاتها ، ولكن من اصول شرقية ، او من الذين تأثروا بالفكر الشرقي وحضارته العريقة ، لذلك تكون خط ثقافي ينادي بالعودة الى ايجاد مساحات ومراكز ثقافية اخرى موازية للثقافة الغربية ، استند هذا الخط الثقافي الى بعض الآراء الفلسفية الغربية ذات طابع نقدي لمفهوم العقل الغربي ، والتي ترجع بداياته الى (نيتشه) وصولاً الى (جاك دريدا) فب تفكيكيته والدعوة الى البحث عن المخفي في نوايا هذا العقل ، والى (ميشيل فوكو) واطر دراسة الخطابات الغربية وما احتوت عليه من صور للاضطهاد ضد الأخر سواء في الداخل الغربي وحتى في الخارج من خلال دراسة التاريخ وما اختوى عليه من صور لهذه التشكلات والبنى المعرفية في داخل الخطاب الغربي، ومن ابرز الخطابات النقيضة المقاومة للخطاب المهيمن ، كانت ثلاثة اساليب مؤثرة في ما بعد الكولونيالية وهي:

اولاً:- نقد الخطاب الإستشراقي الغربي لـ (ادوارد سعيد)(**)

إذ تميز هذا النقد للخطاب الغربي ، من خلال البحث في جذور الاستغلال الثقافي للشرق ودول العالم الاخرى ، الذي تميز بإطلاقه حمل كبيرة تمثلت في الدراسات الإستشراقية ودلالاتها الايديولوجية واليات طرق دراسة الشرق ، للحصول على مبررات السيطرة على الجانب الأخر المنافس للحضارة الغربية ، إذ انطلقت حملات الاستشراق للشرق منذ فترات ليست بالحديثة ،بل يرجع تاريخها الى ما يقارب الثمانمائة سنة تقريبا ، عندما دعت الكنيسة الجامعات الى فتح دراسات ، وكراسي للإستشراق فيها ، حيث الفت الكتب ، واجريت الدراسات في مجالات مختلفة منها السياسة والاقتصاد والاجتماع والدين وحتى الفلسفة الشرقية ، إذ اعتبر سعيد الاستشراق هو اكبر حملة يقوم بها الغرب للسيطرة على الشرق ثقافياً واقتصادياً واجتماعياً ودينياً ، وسوّق من خلال هذه الدراسات وما رافقتها من حملات الى مفاهيم عديدة لوصف الشرق بأوصاف ومحرفة في الكثير منها ، كون المجتمعات الشرقية خاملة ولا تستطيع النهوض بواقعها من دون تدخل قوى خارجية ، والمقصود هنا الغرب ، كما ان هذا الشرق هو غارق بالسحر والاساطير والغرائبية التي تجعل من شعوبه مغيبة للعقل ، واستنادها في تصرفاتها على ما انتجته اساطيره من طقوس بالية جعلت ابنائه يعيشون في جمود عقلي ، غير قادرين على التقدم والنهوض بواقعهم ، لقد سعى (ادوارد سعيد) الى كشف ملامح الاستشراق ، في ضوء ما يهدف اليه من وراء دراسة الشرق وما يخفيه من نوايا وراء هذه النظرة الى الشرق ، لذلك فأنه حرص " في الاستشراق على النظرة الى المعرفة كلحظة من لحظات السلطة ، فالمعرفة ليست، في نظره، محض وعي بارد بالعالم ، بل هي تكييف للعالم، وإخضاعه، وإعادة بنائه، وإذا كانت آليتان في عمل المعرفة : الاولى نظرية ويعبر عنها ميل المعرفة الى ان تكون نسقاً من التصورات أو التمثلات للعالم والأشياء ، وتعبيراً رمزياً عنها ، والثانية عملية ، ويعبر عنها ميلها الى التعبير عن آلية الإرادة فيها ، من حيث يمثل الإخضاع والتكييف ذروة الإفصاح عن تلك الارادة "(١٣). ان عمل (سعيد) تركز على البحث في البعد التاريخي وزمانية تبلور فكرة الهيمنة ، التي انطلقت من المعرفة بإرادة القوة وتشكيل الهيمنة في خطاباتها الإستشراقية ضد الآخر، لذلك فأن اليات عمل (سعيد) بلورت موقفاً جديداً من قراءة الاستشراق كونه من الركائز الاساسية في تكوين العقل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الغربي المتعالي ، وتشكيل نواياه الاستعمارية فيما بعد . ومن هنا فأن جدلية التعارض بين فكرتي الاستشراق وما بعد الاستشراق، اوجدت اشتغالاً معرفياً في البحث بالأسباب ، التي شرعنة السيطرة على وفق مبررات من المعرفة بإرادة القوة ، المتمركز في داخل المسار الإستشراقي والمتمظهره في اشكال الاستغلال ، المصاحبة له ،والتي استفاد منها المستعمر في السيطرة ، كون الاستشراق قدم دراسة وافية وكافية عن الاخر الشرقي وحياته واموره السياسية ومكامن الضعف في بنياته الاقتصادية الاجتماعية والاخلاقية ، وحتى عباداته وما خوته من فكر قائم على اهمية الديانة في الحياة الشرقية ، اذاك فأن (سعيد) بنقده للإستشراق الغربي وضح فيه النوايا ، التي سعى اليها الفكر الغربي من وراء الاستشراق ، ومحاولة تقويضها من بعد الاستناد الى دراستها كخطاب له نواياه الظاهرة واهدافه الخفية وايديولوجيته الخاصة التي يحاول العقل الغربي تطبيقها كخطاب مسيطر ومهيمن على الآخر الشرقي .

ثانياً:- دراسات التابع، او (الآخر) عند (سبيفاك)(***)

تنطلق (سبيفاك) في دراساتها للتابع او الاخر من فرضية ان الفكر الكولونيالي الامبريالي وضع في مقابل ذاته المتعالية ذات تابعة ، وجعل المعادلة طرفها الأنا مقابل الاخر التابع لهذه الأنا ، وبدأ ينتج ثقافة جديدة في ضوء هذه المعادلة ، مما اعطى الفكر الكولونيالي الامبريالي لنفسه الحق في بناء الثقافة العالمية ، التي يتبع لها كل شيء في العالم بما في ذلك الثقافات الاخرى للشعوب الواقعة خارج نطاق الزمان والمكان الكولونياليين ، لذلك فقد جاءت دراسات (سبيفاك) على وفق الضد الكولونيالي ، والبحث في القوانين الامبريالية ، التي جعلت من هذا التقسيم المتقابل اصلاً يقاس عليه النتاجات الثقافية والاجتماعية والسياسية للشعوب الاخرى ، إذن ، فأن صناعة الاخرى عند (سبيفاك) ، هو "إشارة الى العملية التي تخلق بواسطتها الخطاب الامبريالي (آخرين) بالنسبة لذاته . بينما يقابل (الآخر Other) بؤرة الرغبة أو القوة(الأم/ الآخر بحده الأكبر-M Other) ، او الاب ، او (الامبراطورية) التي يتم إنتاج الذات من خلال العلاقة بها ، فإن الآخر(Other) هو الذات المستبعدة ،او التي يتم التسيد عليها ، التي يخلقها خطاب القوة . وتصف صناعة الآخر السبل المتعددة ، التي يخلق بها الخطاب الكولونيالي تابعيه"(١٤)، لتشكيل صورة الآخر التابع في الوعي الكولونيالي ، الذي يؤكد في هذه الصورة شكل التابع الشرقي في الذاكرة الغربية عن الشرق ، الذي يجب ان يشكل بفضل العقل الغربي ذات الامكانات المعرفية القادرة على بناء شرق جديد بعيد عن واقعه وسياقاته الفكرية والمعرفية ، وخصوصياته ، التي تميزه عن الذات الغربية ، وبذلك لا يكون هنا عنصر مقابل متكافئ مع الغرب ، بل يكون هناك قيادة واحدة ومسيطرة وهناك تابع منقاد الارادتها. ان البحث في هذه الاطر الكولونيالية عند (سبيفاك) جعل من اشتغالاتها تكشف عن المخفي في العقلية الغربية مستخدمة بذلك طريقة المنهج التفكيكي عند الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) للوصول الى تتبع ملامح التابع في الصورة الامبريالية الغربية ، لأجل قراءته وتحديد الاسباب الكامنة وراء هذه الصورة التابعية ، ومكامن الضعف في التابع ، التي استند عليها الكولونيالي في فرضيته ضد الشرقي ، والبحث في تراث التابع من اجل النهوض به لمواجهة اسباب الخضوع والانكسار التي استفاد منها الفكر الامبريالي.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ثالثاً:- تأصيل تواريخ الاستغلال ومقاومة (الهجنة الثقافية) عند (هومي بابا)(****)

يرمي (هومي بابا) في البحث في اساسيات الاستغلال الغربي الى توضيح حقيقة مهمة ، هي ان هذه التواريخ ستكون ملازمة لكل افعال التمييز التي يقوم المستعمر الكولونيالي في الثقافات الاخرى التي وقعت تحت سيطرته ، واستمرت عمليه التتبيع لها من اجل تشويه ملامحها ، وتقديم البديل عنها ، لذلك فأن البحث في تواريخ الاستغلال وكيفية تكوينها لرصد هذه الظاهرة ، ومدى تمكنها من تشكيل الثقافة عند التابع ، أي الثقافة الجديدة (الثقافة الكولونيالية) وارتداداتها في تعاملات الشعوب اليومية من خلال مرموزاتها ودلالاتها في الحقول المعرفية عند الشعوب ، والبحث في ما يقابلها من اجراءات لتخليص الثقافات المحلية من هذه التبعية ، من خلال العودة الى التواريخ المحفوظ في التعاملات الشفاهية والتواريخ الشفاهية ، وما ترمز اليه من حفظ للعديد من العلامات الثقافية الخاصة بهوية الشعوب المحلية ، ان هذه الوقائع التاريخية ، التي تؤكد مفهوم الاستغلال الثقافي ودخول الثقافات في مرحلة الاحتكاك الحقيقي ، من خلال تصارع الثقافات ، وما يفرض عليها من اساليب اخضاع ، تساهم في انتاج ثقافات جديدة تكون ثقافات مهجنة وليست اصلانية في انتماءاتها لثقافة الشعب الواقع تحت التغيير الثقافي لصالح المركز المسيطر ، فأن الثقافة الجديدة او المهجنة التي تأخذ ملامحها من المرجعيات الكولونيالية في طرح اطرها العامة واشتغالاتها في داخل ثقافات الشعوب ، إذ يعد (هومي بابا) ان هذه الثقافة الهجينة او المهجنة يمكن الاستفادة منها في مسألة التأصيل لتواريخ الاستغلال الكولونيالي ، من خلال الارتكاز في تثبيت الوقائع ، ومساحات تأثيرها في شكل المنتج الثقافي المهجن ، الذي تنطوي عليه الثقافة البديلة للأصلانية المغيبة ، وهذه الثقافة المهجنة هي من افضل طرق لإدانة للاستغلال الثقافي على وفق التواريخ المدونة لهذا الاستغلال الكولونيالي للشعوب المستغَلة ثقافياً، لذاك فأن (هومي بابا) يرى بأن " الوضع ما بعد الكولونيالي هو بمثابة تذكرة مفيدة بالعلاقات الكولونيالية الجديدة المتواصلة ضمن النظام العالمي الجديد وبتقسيم العمل تقسيماً متعدد القوميات . ومثل هذا المنظور يمكّن من تأصيل تواريخ الاستغلال ومن تطوير استراتيجيات المقاومة"(١٥).

المبحث الثاني : فاعلية الخطاب النقيض في المسرح

ان فاعلية الخطاب النقيض في المسرح ، تتمظهر في عدد من التوجهات المسرحية العالمية والعربية لمناهضة الخطاب الكولونيالي العالمي وخصوصاً في تأثيره على الثقافات الاخرى ، إذ تركزت هذه التوجهات في الداخل الكولونيالي وخارجة ، وسيركز الباحث على اتجاهين مسرحيين في هذا المجال هما :

اولاً:- مسرح المغايرة للعقلية الكولونيالية في اوربا وامريكا

ان العديد من المسارح الغربية عملت على التصدي للخطاب الغربي ضد شعوب العالم الاخرى كخطاب نقيض ارادت ، من خلاله مجابهة هذا الخطاب وتأثيراته على الداخل الغربي كطريقة لفضح الحقائق ،التي اورثها النظام الكولونيالي على تفكير الشعوب الغربية ، ومن هذه المسارح ،التي سيركز الباحث على امثلة منها ، المسرح السياسي عند (بسكاتور) ، والمسرح التسجيلي عند (بيتر فايس) والمسرح الملحمي عند (بريخت) والمسرح ، والمسرح الحي في امريكا . ان المخرج الالماني (ارفين بسكاتور) مارس المسرح لاعتقاده بضرورة توظيفه في التصدي للخطاب السياسي السائد في اوربا ،إذ ركز في جهوده الاخراجية على اعطاء المسرح صبغة سياسية ، مستخدما بعض التقنيات في هذا المجال ومنها (الافلام السينمائية ، والدمى ، والقصاصات مزج الغناء

بالرواة ، والحوائط غير المرتفعة ، والجرائد اليومية ، والشرائح السينمائية الملونة ، والاعلام الملونة ...الخ) وبعض هذه التقنيات استخدمت الاول مرة على خشبة المسرح . فقد رفض بسكاتور في مسرحه الصيغ الجمالية السائدة آنذاك في العروض المسرحية لحساب الرؤية السياسية والاجتماعية ، ولم يفسح المجال في مسرحه مكانا لدغدغة العواطف او لتفجير الانفعالات الصاخبة ، وإنما اعتبر مسرحه بشكله السياسي مكانا للتعليم والتنوير وإيقاظ وعي المتفرج . ومن اعماله المسرحية مسرحية (الريفو الاحمر) و(الرايات والاعلام) ، التي اراد من خلالهما ان يقدم " فكرة المسرح السياسي ، وقدمه ونظره من ناحيتي الشكل والفلسفة (...) انه لا يريد ان يلعب دور (الفنان) بل دور (السياسي) ، عن وعي وتسليم بالحاجة الى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي ، والمشاركة في قيادته "(١٦)، ان هذا الموقف السياسي عند (بسكاتور) هدفه احتجاجي ضد الخطاب الغربي الذي يفرق بين طبقات المجتمع الغربي ، والذي انعكس هذا الخطاب حتى في تعاملاتها الخارجية على باقي الشعوب ، فهي عقدة في النظام الغربي داخلياً وخارجياً ايضاً. ان المسرح التسجيلي يحمل ملامح رسالة سياسية كعرض ، اما النص المسرحي التسجيلي فهو لا يقوم على منطق الحكاية ، او رؤية ذاتية للعالم كما يفعل التعبيريون ، ولكنه يقوم على امر مغاير هي عرض نقدي للعوامل الاجتماعية والاقتصادية في الحياة الاجتماعية بشكل مباشر في اوربا ، ومن الذين ساهموا في التأسيس للمسرح التسجيلي الالماني (بيتر فايس) وهو مؤلف مسرحي يحمل الجنسية السويدية ،" الف بعض القصص القائمة على التجريب واخرج عددا من الافلام الطليعية وحقق نجاحا عالميا عام ١٩٦٤م عندما عرضت مسرحيته الاولى (محاكمة مارا صاد) . وقد اجتذبت اهتمام مخرجين باروين في اقطار كثيرة ولا سيما بيتر بروك في بريطانيا وتتناول مسرحياته اللاحقة قضايا راهنة ذات اهمية دولية من امثال (انغولا) و(حوار فيتنام) عن الحرب الفيتنامية عام ١٩٦٩م (١٧). كان موقف (فايس) يتجاوز حدود الاحتجاج الداخلي ضد الخطاب الغربي الكولونيالي ، مما حمل خطاب صبغة ما بعد الكولونيالية من خلال تناوله مواضيع تمس الشعوب الاخرى ونقل صوتها الى الداخل الغربي ، وخصوصاً شعوب افريقيا ، وحرب الفيتنام ، الذي خاضها الاحتلال الامريكي ضد اسيا متمثلة بالفيتنام . أما (برتولد بريخت) الكاتب والمخرج الالماني ،فقد كان من المناهضين للخطاب الغربي ،من خلال تقديمه مسرحية (في ظلمات المدينة) عام ١٩٢٣ ، فيها انتقد الاستعمار الذي نجح "في تحويل الشعوب المستغلة إلى وسائل حرب تستغل لحساب الاستعمار ، وبطل هذه المسرحية (حمال) فقير في مستعمرات جلالة الملكة يخرج من داره في الصباح ليشتري سمكة صغيرة لزوجته فتقابله إحدى مجموعات فرق المدفعية في جيش جلالة الملكة (البريطانية) وتغريه بزجاجات البيرة والسيجار الهافانا حتى يقبل الانضمام إليها ليحل محل زميل مفقود من زملائهم أثناء النداء في الطابور ، وتستمر أحداث المسرحية لتجسد لنا كيفية تحويل هذا الحمال من رجل فقير خرج يشتري سمكة إلى جندي من جنود الملكة شغوف بشرب الدماء"(١٨). إن (بريخت) وفي مرحلته التعبيرية صاغ عدد المسرحيات المناهضة للفكر الاستعماري ومنها (طبول في الليل) و (ماهوجوني) التي كان يعبر بهما عن" حالة السخط وعدم الرضا من (بريخت) ، شأنه في ذلك شأن التعبيريين إلا انه يبدو واضحاً أيضاً إن فكر (بريخت) يمتاز عن فكر التعبيريين بشيء جديد ، هذا الشيء هو الاهتمامات السياسية التي تدور من بعيد حول العلاقة بين الاستعمار والامبريالية من ناحية ، والشعوب المستعمرة الفقيرة من ناحية أخرى"(١٩) .كذلك أدان (بريخت) الحرب وما تؤول إليه من دمار وخراب والخاسر الأكبر هو الإنسان الفقير

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الذي يصبح وقود لتلك الحروب التي اشتعلت نيرانها من أجل فصالح لا إنسانية ، حيث قدم مسرحية (الأم شجاعة)" صاحبة مقصف تديره لكسب العيش من بيع الطعام والشراب والمؤن للجنود المشتبكين في الحرب (حرب الثلاثين) ، ثم تفقد أولادها واحداً فآخر ، وتقع في حب طباخ هولندي ، وتخفي تحت جناحها قسيساً هارباً من الجيش ، حتى هذان يهجرانها في النهاية وتبقى وحدها تجر عربتها المغطاة ، بينما الحرب في اندلاعها إلى ما لا نهاية"(٢٠). أما في (امريكا) ، فقد ظهرت حركات مسرحية عديدة مناهضة للخطاب الكولونيالي الجديد في العالم الغربي ، ومنها (المسرح الحي) ، التي ناضلت ضد الحرب الأمريكية في (الفيتنام) وضد تعامل أمريكا مع الشباب وسوقهم إلى محرقتها ، ومن مسرحياتهم التي كانت بمثابة إدانة للسياسة الأمريكية. مؤسسي هذا المسرح ،هما (جوديت مالينا وجوليان بك) ، حيث قدمت فرقة (المسرح الحي) مسرحيتين هما (أسرار وقطع أخرى صغيرة) ، إذ احتوت المسرحية على عدد من الإيحاءات منها مشهد الموت الجماعي ، والمشهد الذي يحتوي على أغنية كلماتها العبارات المكتوبة على الدولار الأمريكي ومشهد الأغنية الهندية ومشهد الهتافات التي يطلقها (جوليان بيك) ومن هذه الإيحاءات تتضح المشكلة التي يعيشها المجتمع الأمريكي في ظل السياسات الكولونيالية الساعية إلى إخضاع العالم بالقوة العسكرية وذلك على حساب الشباب الأمريكي. وأهم ما تركز عليه المسرحية هو" مشكلة العذاب النفسي والدمار المادي والموت الذي تجلبه حرب فيتنام فالجندي الذي يقف انتباه في أول العرض يوحي (ولا أقل يمثل) بآلاف الشباب الأمريكيين الذين كانت تسوقهم حكومة (جونسون) في تصعيدها الدائم للحرب ، أما أغنية كلمات الدولار الأمريكي فهي تؤكد المفارقة بين دفع آلاف الشباب للموت في الحرب (خاصة حرب الفيتنام) وبين اكتناز أصحاب الأعمال للأموال كنتيجة لاستمرار هذه الحرب"(٢١).

ثانياً:- مسرح المغايرة للعقلية الكولونيالية في خارج العالم الغربي

تنطلق فاعلية الخطاب النقيض في المسرح خارج العالم الغربي عند الشعوب التي خضعت للإستعمار وخطابه الكولونيالي، إذ كانت الاشتغالات على وفق هذا الخطاب تتمركز في تمظهراتها في تفنيد اساليب الهيمنة الثقافية التي مارستها الدول الغربية ، وكيفية بسط نفوذها في كافة المجالات ومنها الثقافية ، التي تأطرت بالخطاب الكولونيالي ، ومن هذه المسارح المناهضة ما ظهرت منها في أسيا ، وتناولت عدد من المسرحيات المختلفة ، منها مسرحيات غربية أكدت فيعا على الفعل الكولونيالي كما في مسرحية العاصفة التي قدمت في جزيرة (بالي) في اسيا ،إذ ركز العرض المسرحي على جعل البيض هم من يؤدون الشخصيات الكولونيالية في المسرحية ،مثل شخصية (كالبيان) ودوره الاستيطاني ، بينما جعلوا الخلفية للعمل تؤدى من خلال راقصين من الجزيرة نفسها ، مع اضافة عناصر ديكورية ، وازياء للجزيرة ،التي وقعت تحت الاستعمار الابيض الغربي(٢٢) . وكذلك قدمت مسرحيات اخرى تناولت الخطاب النقيض في عروض اخرى ،كما في مسرحيات (ساندي لي تعيش في نوى دات) ، (مذكرات جنسية كافرة) وهاتان المسرحيتان يتناول فيها قضية مهمة في الخطاب الكولونيالي ، الا وهو تأنيث اسيا مقابل ذكورية الغرب ، الذي يمثل دور السيد ودور القيادة ودور المهيمن على الساحة الثقافية وغيرها من المجالات العسكرية والاقتصادية ، فأن السيد هو من يملك الحق في تقرير المصير للشعوب الاخرى التي تقع تحت هيمنته ، كذلك فأن احداث المسرحيتين تقع في اسيا ، وهنا تبرز اهمية العناوين في ان اسيا تحمل اسم الانثى الكافرة ذات الغريزة الجنسية غير المسيطر عليها الا

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من قبل الرجل الغربي ، فكلا المسرحيتان تبحثان في تجارة الجنس ، وخصوصاً في الشرق وارساله الى اوربا وامريكا الاشباع الغريزة عند الرجل الابيض المتحكم(٢٣). أما في افريقيا ، فقد ظهر خطاب نقيض ضد الخطاب المهيمن في عدد من الحركات المسرحية ومنها (الحركة الزنجية) ، او التي اطلق عليها اسم (الزنوجة) ، إذ نادى اصحاب هذه الحركة الى الدعوى بالعودة الى التراث الافريقي ، وتخليصه من الثقافة الطارئة عليه من قبل الغرب ، ودعا كل من (ايميه سيزار و سنغور) الى بداية جديدة للنهضة الثقافية الزنجية في افريقيا قائمة على بناء ثقافة افريقية يكون فيها التراث الافريقي هو الأصل ، ومن خلال هذه الدعوة قدمت اعمال مسرحية عديدة في هذا المجال ،ومنها (الناسك الاسود) للكاتب الافريقي (نغوجي) ، ومسرحية (الموت وفارس الملك) للكاتب (وول سينكا) ، وغيرهما ،إذ تناولت هذه المسرحيتان عند تقديمهما في مناسبات افريقية مرتبطة بالاحتفالات الخاصة بأعياد الاستقلال من الاستعمار الفرنسي ، جوانب النضال ضد الاستعمار والتضحية ، التي قدمتها الشعوب الافريقية ، تخللت عروضهما المسرحية توظيف التراث الافريقي من الطقوس والرقص المصاحب لمشاهد النصر على الاستعمار ، كذلك جاءت عملية توظيف التراث للحث على نبذ الثقافة الغربية ، التي حاول المقاومون لها تبرير كونها ،كانت مفروضة على الشعوب الافريقية أبان الاستعمار الغربي(٢٤). أما في الوطن العربي ، فقد كانت عملية تشكيل الخطاب النقيض وفاعليته تتمركز في محورين ، الاول يركز على القضايا القومية ومقاومة الاستعمار البريطاني والفرنسي للبلاد العربية ، وكذلك للأستيطان الصهيوني لفلسطين وارضها التي وقعت بيد الاستعمار البريطاني ، والذي اهداها الى الصهاينة في وعد (بلفور) ، الذي اباحها لليهود من اجل تشكيل دولتهم المزعومة . ففي الجانب الاول قدمت اعمال مسرحية عديدة في ،منها للكاتب المسرحي الجزائري (كاتب ياسين) ومن ابرز مسرحياته ضد الاستعمار الفرنسي ، والتي تعرضت للمنع بسبب موقفها من هذا الاستعمار مسرحية (دائرة الانتقام) ومسرحية (انتصار البرابرة) للكاتب المغربي (عبد الخالق طريس) ، كذلك قدمت في مصر للكاتب (عبد الرحمن الشرقاوي) مسرحية (وطني عكا) ، وفي الشام قدم (محمد الماغوط) مسرحية (صقر قريش) ، وهذه المسرحيات وغيرها ، كانت تنادي بالتذكير بمواجهة الاستعمار والاحتلالات لبلدان الوطن العربي ، والعودة الى تراث والتاريخ العربي والاسلامي ، الزاخر بالانتصارات ، واستلهام هذه الانتصارات وتوجيهها ضد المحتل . كما قدم في الجانب الثاني ، الذي يخص القضية الفلسطينية امال مسرحية عديدة ومنها مسرحية (لن تسقط القدس) للمؤلف (شريف الشوباشي) ومسرحية (الباب) للمؤلف (غسان كنفاني) ومسرحية (حفات سمر من تجل ٥ حزيران) للمؤلف (سعد الله ونوس)، وهذه المسرحيات وغيرها ناقش الخطاب الصهيوني الذي اصبح من المهيمنات على السياسة العربية في فترة قوته المدعومة من الغرب . ان الاساليب الاخراجية لهذه المسرحيات يرى فيها (سعد اردش) ،على وفق الخطاب النقيض ، ارتبطت بثلاثة امور مهمة وهي(الدعوة الى الارتباط بقضايا الامة المصيرية ، والتأكيد على المسرح السياسي الملتزم بالأمور الواقعية التي تخاطب ضمير ابناء الامة العربية ، والعمل الجماعي المشترك بين التأليف والاخراج وعناصر العرض الاخرى)(٢٥). اما في المحور الثاني ، الذي تميز بالبحث عن قالب مسرحي عربي اسلامي خالص ، فقد عمل عدد من المخرجين العرب على ايجاد خطاب نقيض تكمن فاعليته في البحث عن اسلوب مسرحي مغاير للمسرح الغربي ، وبالتالي الى ايجاد مجال ثقافي جديد في العرض المسرحي غير مسرح العلبة واساليب المسرح الغربي ، فقد برز عدد من الاساليب المسرحية ومنها (الحكواتي) و(السامر)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

و(الاحتفالي) ، وهذه الاساليب اخذت واقعها في التعبير المسرحي والدعوة الى التغيير عدد من الدول العربية ومنها دول المغرب العربي ومصر وسوريا ولبنان والعراق ، وكانت هذه دعوة الى تأصيل المسرح العربي في الضد من الخطاب الثقافي الغربي ، وادواته ومنها المسرح ،" أن الدعوة الى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة الى صياغة مشروع نهضوي يستند الى الخصوصية التاريخية وحدها ، وارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب"(٢٦).لكن هذه الدعوة رغم انها لم تأخذ استمراريتها بشكل كبير على الواقع المسرحي ، لكنها تعد محاولة جادة في مقاومة الخطاب الثقافي الكولونيالي الغربي في الساحة الثقافية العربية.

مؤشرات الإطار النظري

المؤشرات //

١. يتبلور فعل الخطاب النقيض في فاعليته في خط المواجهة بالضد من الخطاب المهيمن وهو الخطاب الكولونيالي ، على اعتبار ان الخطاب النقيض بفاعليته يندرج كأشتغال ثقافي معرفي تحت دائرة الخطاب ما بعد الكولونيالي ، الذي هو يبحث في اثار الكولونيالية وما خلفتها في ثقافات الشعوب.

٢. تتجه فاعلية الخطاب النقيض الى البحث في مفاهيم افرزتها العقلية الغربية ومنها مفهوم غربنة الثقافة المحلية ، ومفهوم شعوب بلا تاريخ الذي وسمت به الحضارات الاخرى التي توقعت تحت الاستعمار ومنها الاستعمار الثقافي.

٣. ان فاعلية الخطاب النقيض اشتغل في مجالات مختلفة في البحث منها البحث في التاريخ الكولونيالي كما في البحث في مفهوم الاستشراق ، وكذلك في مفهوم التابع ومفهوم التأصيل الثقافي والبحث في الهجنة الثقافية ، وكل هذه الاجراءات هدفها كشف مهيمنات الخطاب الغربي على الثقافات المحلية ، مما اوجدت هذه الاشتغالات فاعلية الخطاب النقيض في الساحة الثقافية المحلية بالضد من الخطاب الغربي الكولونيالي.

٤. يعد المسرح اداة من ادوات الخطاب النقيض من خلال ما يمتلكه من اشتغالات تدخل في فاعلية الخطاب النقيض في الثقافات المحلية للشعوب التي وقعت تحت الاستعمار ، او حتى في داخل الثقافة الغربية .

٥. ان فاعلية الخطاب النقيض في المسرح تشتغل بحسب مواجهة الخطاب المهيمن سواء كانت في داخل الخطاب الكولونيالي ، ام في خارجه ، والجانب الثاني ركز على نقاط مهمة وهي مواجهة الخطاب المهيمن على مستوى الثقافة المحلية ، او على مستوى المواجهة مع الاحتلال العسكري او الاستيطاني ، او مع ايجاد ثقافة بديلة للأدوات الثقافية لمهيمنة ، او حتى استخدام الاساليب التي اوجدها الاستعمار في مواجهته ثقافياً.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولاً:- .منهج البحث

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات المختارة ،وذلك لتماشيه وهدف البحث. وكذلك لما حوته العينات من أبعاد فكرية وثقافية تناولت موضوع فاعلية الخطاب النقيض في العرض المسرحي .

ثانياً: .أداة البحث: يتخذ الباحث من:-

١.مؤشرات الإطار النظري

٢.الدراسات النظرية حول فاعلية الخطاب النقيض.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ثالثاً: عينات البحث :- اختيار الباحث ثلاثة عروض مسرحية هي: (مسرحية الشهيد رقم ١٠٠٠) و(مسرحية مقامات أبي الورد) و(مسرحية الخان) كعينات قصدية لتوافر الشروط الآتية فيها :-

١.نضج فاعلية الخطاب النقيض في هذه العروض .

٢.النصوص في العروض بنيت وفق رؤية فكرية وثقافية في الخطاب النقيض ، الذي يأتي ضمن رؤية ما بعد الكولونيالية ،من حيث الشكل والمضمون.

٣.بنية العروض المسرحية الثلاثة تندرج تحت إطار الخطاب النقيض في العرض المسرحي.

تحليل العينات

أولاً:- فاعلية الخطاب النقيض في مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) للمخرج قاسم محمد

يتميز الإخراج عند (قاسم محمد) بتركيزه على عمل الممثل واللحظة التي يتعامل بها معه في التمارين المسرحية هي المقياس الحقيقي في الإخراج لديه ، حيث لا يعتمد على التخطيط المسبق للعملية الاخراجية ، بل يعتمد على تدريب الممثل و تطوير مهاراته قبل الدخول في التمرين المسرحي لإي مسرحية يريد اخراجها. كذلك يتميز (قاسم محمد) بملامح واقعية وشعبية ينطلق منها في إخراج مسرحياته من حيث النص المسرحي معتمداً في أغلب الأحيان على التراث والاشعار الحماسية والموروث الشعبي ، بل حتى على المفردات الشعبية التي تنمي الإحساس الوجداني عند المتلقي منطلقاً من التركيز"على واحدة من ابرز سمات (الدراما الشعبية) المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين الصالة وخشبة المسرح وتتم بحث المتلقي على الإحساس بأنه مشارك في العرض وبقوانين اللعبة ، ومن ثم بناء العرض ومفردات الأداء ووسائل التعبير"(٢٧).في عرض مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) يبني (قاسم محمد) العرض المسرحي من عشرة مشاهد مسرحية يتناول فيها أوضاع الشهداء المصريين الذين قتلوا في حرب سيناء من أجل الوطن وليس الرئيس (أنور السادات) الذي خطط للحرب قادها لتحرير (سيناء) من (الصهاينة)، وقدمت مصر فيها عدد من الشهداء ، لكن بعد ذلك عبر(السادات) على أجساد الشهداء ليصافح (الصهاينة) من أجل السلام ، ومن هذه المفارقة تبدأ عملية ترتيب المشاهد في المسرحية. فالمشهد الأول يبدأ بصدمة زيارة (السادات) للقدس المحتلة لعقد معاهدة السلام هذا الخبر يسربه للجمهور باعة الصحف الثلاث وتصدر صرخة ومن ثم تساؤل عن سبب الصرخة من ثلاث أشخاص يؤيدون اتفاقية السلام على المسرح ويجيبونهم كورس الشهداء من أعلى المسرح الذي يقسمه (قاسم) إلى نصفين أعلى وأسفل ، بأن السلام يتم على حساب تضحياتهم. ثم يبدأ المشهد الثاني بنداء يشق الصمت صوت (الشهيد الرقم ١٠٠٠) وهو ينادي بالقتال ويسأل المؤيدون عن أسباب سرقة دماء الشهداء حتى تتحول المشهدين الثالث والرابع عن إعلان باعة الصحف عن الشهداء وخروجهم من القبور ليهرع أهالي الشهداء للبحث عنهم وتظهر ثلاث نساء ، هن عائلة الشهيد (الأم ، الأخت ، الزوجة) حيث يعلن عن فخرهن بالشهيد الذي ينادي بالقتال ، ويبدأ بعد ذلك صراع بين السلطات الداعية إلى السلام والشهيد (رقم ١٠٠٠) الذي يحاول عبور الحدود من أجل القتال ورفض الاستسلام للعدو ، وهذا يتم من خلال أربعة مشاهد ، أما المشهدين التاسع والعاشر فيتم القبض على الشهيد ويصدر أمر الإعدام بحقه ، وبالتالي يتحول دمه إلى رفض للسلام مع العدو(٢٨). يستخدم (قاسم محمد) مجموعة من العناصر المسرحية في كشف

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الخطاب الكولونيالي والمتمثل في إخضاع الشعوب العربية إلى سلام غير عادل مع (الصهاينة) والمتمثل بمعاهدة السلام التي وقعها الرئيس المصري (محمد أنور السادات) ورفضتها الشعوب العربية ، هذه المعاهدة التي أنهت الحرب بين (مصر والصهاينة) على حساب باقي الجبهات الأخرى وأبرزها الجبهة الفلسطينية. فالمخرج يكشف عن فاعلية الخطاب النقيض ، من خلال ما يأتي:-

١. يقسم (قاسم محمد) خشبة المسرح إلى قسمين علوي وسفلي ويقسمهما من خلال قطعة قماش سوداء اللون وهو الحد الفاصل أو البرزخ بين عالمين ، حيث أعطى لكل واحد منهم عدد من الصور المتحولة من مشهد إلى مشهد آخر ، في الأعلى يرمز للعالم العلوي عالم القيم والمثل والمحبة والشهادة وكذلك يرمز إلى سلطة الشعب التي تخيم على كل ما في البلاد والأسفل يرمز إلى عالم الدنيا العالم الأسفل الذي يتصارع فيه البشر والذي يخضع للمقاسات الدنيوية الضعيفة فالشهيد يموت في العالم السفلي لكن روحه تنتقل إلى العالم الأخر لتشاهد ما يفعل البشر في الأرض.

٢. لا يستخدم (قاسم محمد) قطع ديكورية بقدر اعتماده على الأجساد في تشكيل صور العرض حيث يتم تشكيل المشاهد على هذه الشاكلة ابتداءاً من المشهد الأول وظهور باعة الصحف وانتهاء بإعدام الشهيد مروراً بأحداث تشكلها الأجساد وهذه الأجساد (الممثلين) تتحول من صراع داخلي بين الأرض والشهداء ومن ثم بين الشهداء وأصحاب معاهدة السلام ، وبين الشهداء (الأجساد) وأصحاب النفوذ في الضفة الأخرى ، بالإضافة إلى أن المسرحية تحمل الصفة العددية للشهداء والمتمثلة (بالرقم ١٠٠٠) ، وهذا ما يدل على إن الأجساد الألف (الشهداء) يلخصون بالشهيد الأخير الذي يحمل (الرقم ١٠٠٠) كلهم يحملون القضية نفسها.

٣. يستخدم (قاسم محمد) العملية التوثيقية من خلال الصحف وفي عمليتين متناقضتين الأولى: توثيق لدور السلطة التي توقع معاهدة السلام ومن يقف ورائها ويدعمها بالمال والإعلام وحتى السلاح الذي توجهه بعد ذلك إلى الشعب ممثلاً بالشهيد (رقم ١٠٠٠). أما التوثيق الثاني فهو للرفض والرافضين لسياسات الإملاء والخضوع وبيع الأوطان ، رفض الأهداف الكولونيالية التي تريد أن تجعل الآخر الشرقي (العربي) خاض وهو يرى أرضه تتجزأ أمام عينيه ، ففصل (مصر) من الصراع هو إبعاد قوة مؤثرة في الصراع وبالتالي ستكون فلسطين (لقمة سائغة) بالإمكان ابتلاعها وكأن (قاسم محمد) يحذر في مسرحيته من الأيام الحاضرة التي أصبحت فيها فلسطين مجرد ضفتين متصارعتين (الضفة الغربية وغزة) وأصبحت اغلب الأراضي تسمى اليوم دولياً (إسرائيل) فجاء التوثيق الثاني لإعلان حالة الرفض الشعبية وليست الحكومة الميالة إلى المصالح الشخصية.

٤. الأزياء كانت (واقعية) فكل زي يشير إلى الشخصية ودورها وبخاصة ملابس الشهداء العسكرية الممزقة ، حيث أراد (قاسم) من خلالها إلى توثيق واقع الهزيمة أولاً ومن ثم إن الملابس الممزقة لا تصلح للاستخدام مرة أخرى وبذلك أراد (قاسم محمد) إظهار حقيقة مؤلمة وهي تجريد القضية من حقيقتها والمرتكزة على الجهاد والقتال من أجل تحرير الأرض العربية ، لكن الملابس العسكرية البالية هي عنوان الانهزامية(٢٩). وكذلك استخدام السواد هو للدلالة على الحزن على الأبطال الذين ذهبت دمائهم سدى دون أن تكرم هذه الدماء ، حيث افقدنها معاهدة السلام عزتها ، إذا لماذا قتلوا لو إن الأمر سينتهي بالاستسلام؟.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٥. التشكيل الجسدي للممثلين يدخل في عدة أشكال ويعطي عدد من الدلالات ففي مشهد"خروج الشهداء من قبورهم ، وفي مشهدية (هيئة المحكمة) نجد أنها تخلو من منصة الحاكم آو قفص الاتهام أو مقاعد الجمهور ، فالتمثيل يجري وقوفاً (...) فأجساد الممثلين لا تتوقف عن خلق صور المناظر المسرحية على عدد دقائق العرض ، فهي قبور ، وهي شهيد وهي سلاح ، وهي صرخات ، وهي رقصات متوحشة وكثير من الصور الأخرى ، يساعد في ذلك إيقاظ مخيلة المشاهد ليتوغل مع هذه الصور في تأليف المكان والزمان"(٣٠).إن (قاسم محمد) الذي يبحث في المسرح عن تفكيك التأثير الذي يفرض على الزمان والمكان في مخيلة المتلقي العربي التي تشكلت بفعل الأحداث التي أدارها الأقوى ليشكل الذاكرة حسب ما يريد فيما بعد وحسب مفهوم الهدم والبناء أو ما يسمى بنظرية (الفوضى الخلاقة) التي تقوم على هدم وبعثرة أشياء المكان الأصلية ثم إعادة صياغتها مرة أخرى ، فـ(قاسم محمد) يعود بالأحداث قبل البعثرة والهدم ليتزامن بناء الزمان والمكان وإعادة تشكيل الذاكرة وفق مفهومه الخاص وليس وفق ما يرسم في عالم السياسة والمصالح الخاصة ، بل وفق الوعي الجماهيري الشعبي المتماسك بصورة (الوطن الأصل) وليس صورة (الوطن المعاد) ، لهذا بادر (قاسم محمد) إلى تفتيت (الصورة الملقنة) وكشف (الأصل المغطى) ، لهذا ساعدت التشكيلات الجسدية للمثلين في رسم ملامح الزمان والمكان الأصليين وكشف زيف المكان والزمان المزيفين (معاهدة الاستسلام وبيع القضية الفلسطينية للمحتل).

٦. النهاية في مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) نهاية مفتوحة تبقى فيها الاحداث مستمرة ، والقضية متابعة ومراقبة من أبناء الشعب الذين يعبرون عن حزنهم بصمت وكبرياء ، فالشهداء قد يصبحوا (٢٠٠٠) أو (٣٠٠٠) ما دامت القضية غير منتهية ، وما إعدام (الشهيد الرقم ١٠٠٠) إلا إعادة بعث روح القضية إزاء خطاب يريد لها أن تنتهي.

ثانياً :- فاعلية الخطاب النقيض في مسرحية (مقامات آبي الورد) للمخرج إبراهيم جلال.

يرى (سعد اردش) في المخرج (إبراهيم جلال) بأنه"يتخذ من فكر (بريخت) وتقنيات مسرحه الملحمي خطاً أساسياً لمنهجه ، ولكنه مع ذلك لا يرفض العناصر الجمالية التي يستثمرها في اجتذاب الجماهير في الديكور والأزياء وتكوينات الحركة والإضاءة وقد اخرج لشكسبير وبريخت ، ولكنه يتميز – عندما يخرج نصاً عراقياً – بالبحث عن منطلقات شعبية محلية ، وبخاصة في أداء الممثل"(٣١). إن (إبراهيم جلال) من المخرجين العراقيين الذين تعاملوا مع النص العراقي (الشعبي) ولكن بلغة مسرحية ملتزمة وبخاصة في تطبيق المنهج الأكاديمي في إعداد مفردات العرض المسرحي ووسائله المختلفة التي يقف النص في مقدمتها ، حيث عمل على اختيار نصوصه بما يتلاءم مع القضية التي يريد طرقها متماشياً مع القضايا الوطنية التي كانت تشغل اهتمامه فهو يقدم مسرحية(لبيك والسايق) المساندة المظلومين من الطبقات الكادحة ويتواصل معهم بلهجة شعبية يعتقدها خير وسيط للتواصل مع هكذا وسط ، أما في مسرحية (مقامات أبي الورد) هذه المسرحية التي كتبها (عادل كاظم)، حيث يعود بها إلى التاريخ لينتقي للمتفرج منه قصصاً تحمل طابع الثورة ضد الظلم والاضطهاد و التسلط وضد المتربصين بأمن البلاد والعباد في ظل سكوت الحاكم عنهم وتوجيه ويلاته إلى الشعب بدلاً من توجيهها إلى الخطر الخارجي. فهذه المسرحية"مبنية على حادثة من القرن الرابع الهجري أثناء

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تسلط البويهيين على الخلافة العباسية في بغداد ، ومقاومة أهل العراق المتمثلة في ثورة (عمران بن شاهين السلمي)"(٣٢) ، هذه الثورة التي تنادي بمحاربة الأمير الساكت عن خطر الروم المتربصين بالدولة الإسلامية من الخارج والخيانة التي تعصف بالدولة من الداخل. لقد استخدم (إبراهيم جلال) في إخراج هذه المسرحية أسلوب المسرح الملحمي (البريختي) محولاً مقاماتها العشرة إلى مشاهد عشرة ، تحكي تحكي قصة الثورة وأسبابها وتبدأ بحكم الأمير (ابن الصمصامة) وأحوال الحكم وتنتقل إلى المشهد الثاني الذي يتناول أحوال البلاد والعباد وتصوير حالة الفقر والجوع بين أبناء الشعب ثم الانتقال إلى حالة التحريض ، من قبل (أبي الورد) صاحب المقامات العشرة في المسرحية والتي تروي حالة الثورة وتعرضه للسجن ،ومن ثم يخطط إلى الخروج منه هو وجماعته وتتأتي بعدها الأحداث من خلال المشاهد المتبقية وصولاً إلى التمهيد إلى الثورة لتغيير واقع الحال في الدولة(٣٣). إن تقسيم هذه المسرحية إلى عشرة مقامات أو مشاهد يجسدها (أبي الورد) الذي يقدم للمتفرج عشرة لوحات تحكي قصة بغداد في ذلك الزمان ، حيث يرتدي فيها الممثلون أزياء بغدادية كما يتم فيها توظيف قارئ المقام لدفع الروح الشعبية البغدادية القديمة لدغدغة مشاعر المتفرج بأنه يعيش في جز من التراث وليس في قاعة مسرحية أو حضور عرض تقليدي ، وهنا الغناء هو جزء من عملية كسر الإيهام وكذلك جزء من التعليقات التي قد تأخذ دور الراوي في بعض الأحيان ودور الموسيقى التصويرية في أحيان أخرى. ويأتي دور (الراوي) الفعلي الذي هو (أبي الورد) الذي يجسد في هذه المسرحية أكثر من شخصية ومنها (الراوي) ، حيث يعطي (إبراهيم جلال) إلى هذا الممثل إمكانية اللعب على تقنية الشخص الثالث أي التعليق على الأحداث مما يمنع اندماج وإيهام المتلقي مع العرض المسرحي وبالتالي يصل بالمتلقي إلى التفكير في سير الأحداث والى ما يريد المخرج أن يوصل المشاهدين إليه من أفكار تتعلق بالماضي الحاضر واللحظة الآنية ، أي بأفق لتوقعات بين الماضي والحاضر وهذا الامتداد التاريخي بين ما جرى بالأمس وما يحدث اليوم على الساحة العربية. إن عملية بناء الصور الصراع بين الطرفين جعل (إبراهيم جلال) يبني المشهد الحركي للشخصيات المتصارعة على أساس المواقف من الخطاب الذي يريد كشفه من خلال سير أحداث الخطاب السلطوي المتمثل بشخصية الأمير وأعوانه المتسلطين على الشعب في الداخل ، وغير المبالين لما يحدث في الخارج والخطاب النقيض لـ(ابن شاهين) وأنصار ثورته مما دعا المخرج إلى إظهار المتصارعين"بصورتين مختلفتين : السخرية والتهكم والفنطزة اللفظية – الحركية عند الحكام وأعوانهم – مقابل الجدية في الحركة والرصد الدقيق في الموقف لدى المحكومين وإذا كانت الصورة الأولى محصورة وبلا امتداد تاريخي ، فأن الصورة الثانية صورة المحكومين أنتجت (ابن شاهين) ثقيل الخطوة ، رصين العبارة ، و (أبا الورد) شعبي اللفظ عامي الفكرة"(٣٤). إن الأحداث في المسرحية والمتحولة إلى مقامات عشر هي في الوقت نفسه مشاهد مستقلة نوعاً ما عن بعضها البعض أي بإمكان أن يشرح كل مشهد منها صور مستقلة عن باقي المشاهد(٣٥)، ولكنها مرتبطة بهدف أعلى من البناء الفكري الذي يوحد فكرة المسرحية التي توحي بعد المشاهدة المتفحصة والربط بين أحداثها بأنها تشير إلى فكرة أسمى أراد المخرج (إبراهيم جلال) إرسالها إلى المتلقي عن التاريخ الماضي وعن الحاضر والربط بينها في عملية تكرارية في الزمان والمكان رغم تغير الشخوص والديكورات لكن المضمون يبقى واحد. . إن مسرحية (مقامات أبي الورد) (لإبراهيم جلال) تكشف لنا عن فاعلية الخطاب النقيض، وذلك من خلال ما يأتي :-

١. تناول حدث تاريخي يحاول من خلاله (إبراهيم جلال) تسليط الضوء على ما تتعرض له الأمة العربية من مخاطر خارجية بينما ما يزال حكامها بعيدين عن الواقع المرجو التي تعيشه هذه الشعوب من فقر وعوز ، في ظل استشراء الفساد الذي نخر مؤسسات الدول العربية وما شهده الواقع العربي من تغيرات جذرية ما هو إلا نتيجة لما حصل من انشغال بالملذات والسلطة من قبل الحكام في المرحلة المعاصرة ، والابتعاد عن التصدي للمخاطر التي تواجه الأمة العربية وبخاصة من الهيمنة الغربية على المقدرات الاقتصادية والثقافية والسياسية للشعوب العربية والانشغال عن القضايا الرئيسية التي تخص الشعوب العربية ومنها القضية الفلسطينية والأراضي العربية المحتلة.

٢. استخدم (إبراهيم جلال) عنصر كسر الإيهام من خلال شخصية (أبي الورد) الذي أراد من خلاله عدم الاندماج في الوضع الراهن والخنوع والخضوع لممارسات الحكام وتسلطهم على الشعوب وزيادة الهوة بين طبقات المجتمع العربي مما جعل الفقراء ينشغلون بالبحث عن لقمة العيش والأغنياء بالملذات دون تحقيق عدالة اجتماعية ، لذلك جاءت أحداث المسرحية لتذكر بأن مصير أي ثورة وسقوطها هو بالابتعاد عن اهدافها الرئيسية والانشغال بالأشياء الثانوية ، لذلك استخدم جلال مبدأ عدم الاندماج وكسر الإيهام لجعل المتفرج يفكر ويتساءل عما آلت إليه الأمور في المسرحية وربطها بواقعه المعاش.

٣. استخدام تقنيات المسرح الملحمي لتأكيد المخرج على مبدأ كسر الإيهام ومنها ، (الراوي ، الموسيقى التراثية ، الغناء ، والأزياء ، وتشكيل الفضاء) الذي خرج به من قاعة المسرح المعتادة لعروض مسرحية غايتها التسلية والمتعة فقط وإيجاد متلقي سلبي ، الى عرض مسرحي غايته جعل المتلقي واعي ومفكر بما يحدث على المسرح.

٤. العرض المسرحي يتضمن عشرة مقامات (مشاهد) تكاد تكون منفصلة في الظاهر ولكنها متصلة بهدف أعلى أراد (المخرج) أن لا يقع المتفرج في زاوية الاندماج مسرحياً مع العرض ، وكذلك أراد من هذه العملية أن يذكر المشاهد بأمر آخر ذو أهمية إلا وهو أن هذه المشاهد المنفصلة ترتبط بعضها بالبعض بهدف أعلى. كالقضايا التي يعيشها المواطن العربي فمحاولة إشغاله بقضايا منفصلة بعضها عن بعض لكن لو تأمل فيها الإنسان العربي وفكر يراها متصلة بعضها ببعض آخر ، مثلاً كظاهرة تشظي الحدث الرئيس إلى أحداث فرعية ، ففي هذه المسرحية يكون إشغال الناس بالجوع والفقر والبحث عن لقمة العيش ما هي إلا وسيلة يستخدمها الأمير لإبعاد المنتفضين عن المطالبة بحقوقهم الاجتماعية بحيث يصبح الإنسان عاجز عن التفكير بحقوقه في حياة كريمة في استقلال عن التدخلات الخارجية التي تجلب على الوطن والمواطن ويلات عديدة منها التبعية للطرف الذي يكون أقوى وقادر على التأثير على مصائر الناس والتحكم بهم اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً ، وبالتالي تكون خيرات البلد ومقدراته بيد القوى المتحكمة وهو ما شارت إليه المسرحية بالتدخل الخارجي للروم على حدود البلاد الإسلامية آنذاك.

٥. استخدم مفردات تراثية من ملابس وموسيقى وتحويل المكان المسرحي إلى مكان تراثي هو التذكير بالأصالة والماضي الأصيل الذي بدأ ينسحب من الحياة الاجتماعية لصالح حياة جديدة أكثر تعقيداً وتغريباً عما كانت عليه الحياة في الماضي وهي جزء من محاولة سلب الخصوصية الاجتماعية للمواطن العراقي من أجل دمجه في الحضارة الغربية الجديدة بكل تفاصيلها ابتداءاً من الملبس وانتهاءً بالابتعاد عن القيم الوطنية والإنسانية الخاصة بهذا الشعب ، وهذا ما أراد المخرج أن يشير إليه بالأجواء البغدادية التي ادخل المتفرج بها أثناء عرض

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(مقامات أبي الورد) , وهي جزء من التنبيه اتجاه مخاطر عولمة الشرق والخصوصيات في البلدان الشرقية لصالح القيم والحضارة الغربية ، أي لصالح الخطاب الذي أتى به الاستعمار وهو تمثيل الشرق وربطه بمركز الحضارة العالمية.

ثالثاً:- فاعلية الخطاب النقيض في مسرحية (الخان)للمخرج سامي عبد الحميد.

يعد المخرج (سامي عبد الحميد) من المخرجين الذين تعددت لديه الأساليب الإخراجية ، حيث لا يقف على أسلوبه مسرحي واحد لذلك اخرج عدد من المسرحيات ذات التوجهات النصية المختلفة ومنها (تاجر البندقية) و (انتيجونا) و (الحيوانات الزجاجية) و (ملحمة كلكامش) وغيرها من الأعمال المسرحية. فهو كان ميال ذو"نزوع نحو التجريب حيث إن هذا الاتجاه يقف على الضد من الثبات على أسلوب واحد ، إلى جانب التجديد الذي يعني الابتكار والإبداع ، وهكذا فقد أتسع أفق تجاربه اتساعاً واضحاً"(٣٦)، مما جعله من المخرجين الطليعيين في المسرح العراقي. لقد تميز سامي عبد الحميد في التعامل وبانتقائية في اختيار نصوص مسرحية تتلاءم مع تجاربه المسرحية التي يريد أن يقدمها إلى الجمهور فهو كان يعمل على التدخل في النص المسرحي ويصل إلى درجة"تحوير النص المسرحي أكثر من مرة وان يعمل كما يقول : (على القيام بما يشبه المونتاج لأغلب النصوص المسرحية التي أخرجتها ، وهو أحد المؤشرات المهمة لأسلوبي الإخراجي ، حيث إنني بذلك أحاول تطويع النص المتطلبات الخشبة وفقاً لرؤيتي الخاصة التي قد تختلف بقليل أو كثير عن رؤية المؤلف"(٣٧). لقد تعامل (سامي عبد الحميد) مع نصوص مسرحية مختلفة عالمية وعربية وعراقية ، وفي النصوص العراقية تنوعت تجربته بين التاريخي القديم (ملحمة كلكامش) و (الليالي السومرية) وبين الشعبي المعاصر (كما في مسرحيات يوسف العاني (تؤمر بيك) و (إيراد ومصرف) و (الخان). ونص الخان الذي يعد من النصوص المهمة في تجربتي المؤلف (يوسف العاني) والمخرج (سامي عبد الحميد) كون هذا النص له مدلولات وطنية ارتبطت بأحداث من تاريخ العراق الحديث ، ألا وهي انتفاضة (رشيد عالي الكيلاني) وزملاءه ضد الحكم الملكي التابع للسيطرة الاستعمارية ، وهذا ما جعل لبريطانيا تتدخل بقوتها العسكرية لإنهاء الانتفاضة في عام ١٩٤٥ ، حيث أراد المؤلف لنص الخان أن يكون ذاكرة عراقية حية فهو قصد بـ"خانه أن يكون مجتمعاً كاملاً يؤرخ لهذه الفترة كمادة درامية انتزعها من ذكرياته وانطباعاته عن تلك السنوات ومن الوثائق التاريخية التي سجلها المؤرخون ، من خلال رؤيته لمجمل تلك الأحداث والشخصيات والمواقف وصياغتها صياغة درامية فيها المؤشر الواضح للمستقبل"(٣٨). يسجل (العاني) في الخان مذكرات تلك الفترة من خلال شخصية (سليم) الذي يأرشف لتلك الفترة ، حيث إن الصراع في هذه المسرحية يترتب على أساس الربط بين الأحداث الداخلية بسكان الخان وبين الأحداث السياسية في العراق ، لذا عمل (العاني) على بناء صورة درامية حاول أن يزاوج بين ما هو درامي وبين ما هو واقعي من خلال عملية ربط الشخصيات برموز أعمق ومثال ذلك ما يشير إليه الناقد (ياسين النصير) في كتابه (بقعة ضوء بقعة ظل) إذ يقول :"عندما لا يستطيع – جاسم – قتل الحية ويقطع ذيلها وتختفي داخل الخان ، نجد هروب الوصي واختفاءه خارج الخان في مقابل ذلك يعلن – سليم – رغبته بالزواج من – أميرة – داخل الخان ، وعندما تسقط الوزارة ، يرسب – سليم – في الامتحان ، وعندما يعاد تشكيل الوزارة يزداد حماس صاحب الخان وتسلطه... وعندما تلدغ الحية العامل (عباس) داخل الخان ، يعود الوصي من جديد بعد هروبه"(٣٩). أما في إخراج المسرحية الخان ، فقد

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عمل (سامي عبد الحميد) على التركيز في آلية نقل الأحداث إلى المسرح بطريقة يستطيع بها المتلقي التواصل مع الأحداث من خلال الربط بين الأحداث الدرامية على المسرح وبين تلك الفترة التاريخية المهمة في تاريخ العراق، حيث اعتمد المخرج على عنصر"تبسيط الفعل وتوضيحه من خلال دلالات الحوار فكانت جمله تصل إلى المتفرج وهي تحمل شحنة من الإيحاءات والرموز ، وقد طور بذلك رموز المؤلف الأساسية فجعل راضي راضياً بكل ما يجري في الخان ومعارضاً لأي تغير فيه ، وقدوري مؤمناً بالقدر الذي يحوله من مدمن إلى متزن عاقل ، وسليم الطوية والفكر ومنبر إشارة للأفكار النيرة ، وصلاح مؤمناً بالإصلاح والنظام، وجاسم معادلاً للحس الشعبي الواعي ، وحبيب مثالاً للإنسان الأمي الساذج... الخ وقد أوصل المخرج ملامح هذه الشخوص من خلال التقابل الإيحائي بين ما يحدث خارج الخان وما يحدث داخله"(٤٠). لقد عمل سامي عبد الحميد إلى توظيف عامل مهم في تحقيق تواصل مسرحي مع الجمهور من خلال أحداث المسرحية ألا وهو إسقاط الجدار الرابع من خلال عملية إدخال الجمهور إلى خشبة المسرح وكذلك عمل على توزيع الخشبة بشكل دقيقاً إلى"يمين ويسار ووسط فقد جعل جزء من الخشبة ممتداً داخل الصالة حيث أجرى عليه الأحداث الأكثر التصاقاً بحياة الشعب (انهيار حميد ، تحسس جاسم للأخطار ، دخول وخروج سليم ومنير إلى الخان) يمين المسرح لصاحب الخان وحاشيته ، بينما توزعت يسار المسرح شخصيات شعبية ممن انسحقوا بفعل الأحداث"(٤١). كما عمل (المخرج سامي عبد الحميد) من خلال رؤيته الإخراجية لمسرحية (الخان) على توظيف عدد من العناصر المسرحية التي كشفت الخطاب الكولونيالي من خلال صياغة فاعلية خطاب نقيض له يركز فيه المخرج على أهم أفعال الخطاب الأول وكما يأتي :

١. إن اختيار نص (الخان) ليوسف العاني من قبل سامي عبد الحميد وتركيزه على موضوع عراقي معاصر أراد من خلاله أن يضع علاقة مهمة للدور الذي لعبه الاستعمار البريطاني في إضعاف حركة الممانع الشعبية اتجاه ما كان يحدث فترة الحرب العالمية الثانية من قبل بريطانيا واستغلال العراق كساحة نفوذ لها من خلال حكومات تنفذ ما يطلب منها وخاصة في الاتفاقية التي تمت بين بغداد ولندن ، وقمع الحركة الاحتجاجية المطالبة باستقلال العراق بشكل كامل وليس تابع لنظام استعماري مارس ادوار غير نظيفة اتجاه الشعب العراقي.

٢. استخدم سامي عبد الحميد مجموعة من العناصر المسرحية في الربط بين صورة الخان وبين أحداث العراق عام ١٩٤١-١٩٤٥ من خلال بث شحنة إيحائية للمتلقي للإيحاء بما يحدث في تلك الفترة من تاريخ العراق.

٣. محاولة كسر الجدار الرابع ومشاركة الجمهور بالأحداث بشكل مباشرة هو لجعل المتلقي، الذي قدمت له المسرحية بعد ثلاثين سنة من وقوع أحداث انتفاضة عام ١٩٤٥، يركز بالواقع العراقي في تلك الأحداث وما كان من دور للدول الاستعمارية في التأثير على الحكم العراق وتغيير مساراته نحو التبعية إلى الغرب.

٤. استخدم الأسلوب الشعبي والتبسيط في إيصال الأحداث إلى المتلقي وبشخصيات قريبة من الواقع المعاش أراد من خلالها المخرج أن يحقق أكبر قدر من الالتحام مع الجمهور العراقي وإيصال الهدف المرجو من المسرحية.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٥. أراد المخرج أن يأرشف من خلال عرض مسرحية (الخان) لفترة من تاريخ العراق على خشبة المسرح لتكون شاهداً حياً على تلك الفترة وعلى الأدوار التي كانت تمارس من قبل السلطة وأعوانها وميلها إلى الانقياد للخطاب الكولونيالي الذي يجعل من الآخر العربي تابعاً للغرب وبين المد الوطني الشعبي الرافض لتلك التبعية وبالتالي فان تقديم عرض تلك الواقعة يمثل إعادة بث الروح فيها من جديد لتبقى شاهد عيان على ما حدث وتحذر مما يحدث في المستقبل.

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

النتائج //

١. استخدم المخرج العراقي الخطاب النقيض كجزء من رؤيته الإخراجية في مناهضة الخطاب الكولونيالي ، وذلك محاولة منه لكشفه وفضحه وبالتالي المساهمة في تفكيك الخطاب الكولونيالي في الساحة الثقافية في العراق.

٢. لا تقتصر فاعلية الخطاب النقيض في عروض المسرح العراقي ، على مفصل من مفاصل الحياة العراقية ، بل هو يشمل أغلب المفاصل المتمثلة بالجانب (الثقافي والاجتماعي والسياسي والديني) وغيرها.

٣. ان فاعلية الخطاب النقيض في المسرح العراقي لم تركز الضوء على قضايا داخلية فقط تهم المواطن العراقي في الداخل المحلي ، بل ان الخطاب النقيض بفاعليته تجاوز حدود الملية واصبح شريك في الهم العربي ايضاً ، من خلال تناول القضايا التي تهم الامة العربية ،ومنها القضية الفلسطينية .

٤. تتنوع الرؤية الإخراجية والوسائل والأساليب كشف الخطاب الكولونيالي في عروض المسرح العراقي في إيجاد خطاب نقيض يعمل وفقه المخرج لكشف ما هو مستور من الخطاب الكولونيالي على الساحة الثقافية العراقية والغربية .

٥. يقع المخرج العراقي بسبب تسليطه الضوء على الخطاب المهيمن الغربي في العراق بالمباشرة في طرح القضايا التي تؤثر على الشعب العراقي وثقافته وبنيته الاجتماعية.

٦. يسعى المخرج العراقي أن يفضح ويفكك الخطاب الكولونيالي المهيمن بأكمله في العراق ؛ الا أن الأخير يمتلك أهداف مختلفة بعضها يمكن كشفه والآخر يكون خارج الرؤية المباشرة للمخرج العراقي وذلك بسبب عدم وضوح كل ملامح الخطاب الكولونيالي وأهدافه في العراق.

الاستنتاجات //

تعد فاعلية الخطاب النقيض في المسرح العراقي ، ظاهرة مهمة لا يمكن التعامل معها بشكل منفصل عن ظاهرة المسرح المقاوم لكل اشكال السيطرة ، مما يضاف الى مجال دراسة المسرح عاملاً مهما يستطيع من خلاله العاملين في هذا المجال الى تأسيس قاعدة علمية في انتاج عروض مسرحية هدفها كشف الظواهر المسيطرة والمهيمنة ثقافياً في الساحة العراقية ، وتوضيحها من اجل كشفها وتبيان مدى خطورتها في المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي على العراق .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المقترحات //

يقترح الباحث بدراسة الظاهرة الخطابات الثقافية المهيمنة في العراق وآثارها على الشعب العراقي ثقافياً ، من أجل تأسيس خطاب مسرحي نقيضاً يمتلك فاعلية ، يعمل من خلالها المهتم بالفعل الثقافي على تفكيك الخطاب المهيمن ادائياً وبشكل أوسع في العراق.

التوصيات //

يوصي الباحث بدراسة فاعلية الخطاب النقيض في نصوص المسرح العراقي وذلك من اجل تحديد ملامحها ودراسة خطابها للاستفادة منها في عروض المسرح العراقي.

احالات البحث

١. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، بيروت: دار الكتب العلمية ، ط٣، ٢٠٠٩، ص١٠٥٦.

٢. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، المجلد الثاني ، بيروت: دار الكتاب اللبناني،١٩٧٩، ص١٣٦.

٣.اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : دراسات ما بعد الكولونيالية ، المفاهيم الرئيسية، ترجمة: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان ، القاهرة : المشروع القومي للترجمة ، ٢٠١٠، ص٥٤.

٤. المنجد في اللغة والأعلام ، الطبعة التاسعة والثلاثون ، بيروت ، دار المشرق ، ٢٠٠٢، ص١٨٦.

٥. الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط٢٠٠٧ ،٥: ص١٥٥.

٦. آرون، بول ، دينيس سان . جاك . آلان قيلا: معجم المصطلحات الادبية ، ترجمة : الدكتور محمد حمود ، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢، ص٤٧٧.

٧.علي ، عواد ، شفرات الجسد ، جدلية الحضور والغياب في المسرح ، عمان ، أزمنة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦ : ص١٥.

٨. المنجد في اللغو والاعلام ، نفسه ، ص٨٣٢.

٩. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، المجلد الثاني ، المصدر السابق ، ص ٥٠٢.

* منها : النظرية الايديولوجية عند (التوسير) واللغة عند (جاك لاكان) ، والخطاب عند (ميشيل فوكو).[1]

١٠. اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : المصدر السابق ، ص٥٥.

١١. ماتلار، أرمان: التنوع الثقافي والعولمة ، تعريب: خليل احمد خليل، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨، ص٩٩.

١٢. تودوروف، تزفيتان: روح الانوار ، تعريب: حافظ قويعة ، تونس : دار محمد علي للنشر ، ط ١، ٢٠٠٧، ص٣٤.

** ناقد الخطاب الأستشراقي عربي من اصل فلسطيني عاش في الولايات المتحدة الامريكية ،له مؤلفات عديدة في مجال النقد ما بعد الكولونيالي منها (كتاب الاستشراق، كتاب الثقافة والامبريالية ، كتاب تغطية الاسلام)

*** غياتري جاكوافورتي سبيفاك ، الهندية الاصل الامريكية الجنسية من مؤلفاتها في مجال نقد ما بعد الكولونيالية كتاب (نقد العقل ما بعد الكولونيالي).

١٣.مفرح، جمال: المعرفة والقوة ، بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط١، ٢٠٠٩، ص٢٨.

١٤.اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : المصدر السابق، ص٢٦٥.

**** هومي ،ك، بابا : ناقد ذو اصول هندية واستاذ في الادب الانكليزي والفن في جامعة شيكاغو ، ومن مؤلفاته كتاب (موقع الثقافة).

١٥. بابا، ك، هومي: موقع الثقافة ، ترجمة ثائر ديب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦، ص٤٧.

١٦.اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩،ص١٩٥

١٧. البكري ، وليد : موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، عمان: دار اسامة للنشر والتوزيع ،٢٠٠٣، ص٢٦٨.

١٨.اردش ، سعد :المصدر السابق، ص٢٠٥.

١٩.نفسه : ٢٠٥،٢٠٦.

٢٠.محفوظ ، عصام : مسرح القرن العشرين (المؤلفون) ،ج١، بيروت ، دار الفارابي ، ٢٠٠٢ : ص١٠٤.

٢١. سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ، ت، ص١١١.

٢٢. ينظر: جيلبرت ، هيلين وجوان توميكينز ، الدراما ما بعد الكولونيالية ، النظرية والممارسة ، ترجمة ك سامح فكري ، القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٠. ص٣٩،ص٤٠.

٢٣. ينظر: جيلبرت ، هيلين وجوان توميكينز، المصدر السابق ، ص٣٧٥ص٤٠٣.

٢٤. ينظر: واثيونغو، نغوجي: تصفية استعمار العقل، ترجمة: سعدي يوسف، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،٢٠١١،ص٨٣ص٨٦.

٢٥.ينظر: اردش ، سعد :المصدر السابق،ص٣٤٧.

٢٦.نسيم، محمود: المسرح العربي والبحث عن الشكل (قراءة للعقل التنظيري) ، القاهرة: مجلة فصول للنقد الادبي، المجلد الرابع عشر ، العدد الاول ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٧٢.

٢٧.عباس ، علي مزاحم : عباس ، علي مزاحم : لا تسدلوا الستار ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥: ص١٢٦.

٢٨.ينظر : عطية ، احمد سلمان : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، بغداد ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، عمان ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ ،ص٢١١،٢١٤.

٢٩.ينظر : عطية ، احمد سلمان : المصدر السابق: ص٢١٦.

٣٠.نفسه: ص٢١٤.

٣١.اردش ، سعد : المصدر السابق: ص٣٦٩.

٣٢.سكران ، رياض موسى : مسرحة المسرح ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١ : ص٨١.٨٢

٣٣.ينظر: سكران ، رياض موسى: المصدر السابق، ص٩٠.٩١.
٣٤.النصير ، ياسين : بقعة ضوء بقعة ظل ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ :ص٢٦.
٣٥.ينظر : سكران ، رياض موسى : المصدر السابق ، ص٩٣.
٣٦.حسين ، علي : المصدر السابق: ص١٦،١٧.
٣٧.حسين ، علي : المصدر السابق : ص١٩.
٣٨.نفسه ص٥٣.
٣٩.النصير ، ياسين : المصدر السابق : ص١٨.
٤٠.النصير ، ياسين ، المصدر السابق، ص٢٠.
٤١.حسين ، علي ، : المصدر السابق : ص٥٥

المصادر

١.اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩.
٢.آرون، بول ، دينيس سان .جاك .آلان قيلا: معجم المصطلحات الادبية ، ترجمة : الدكتور محمد حمود ، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢.
٣.اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : دراسات ما بعد الكولونيالية ، المفاهيم الرئيسية، ترجمة: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان ، القاهرة : المشروع القومي للترجمة ، ٢٠١٠.
٤.بابا، ك، هومي: موقع الثقافة ، ترجمة ثائر ديب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦.
٥.البكري ، وليد : موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، عمان: دار اسامة للنشر والتوزيع ،٢٠٠٣.
٦.تودوروف، تزفيتان: روح الانوار ، تعريب: حافظ قويعة ، تونس : دار محمد علي للنشر ، ط ١، ٢٠٠٧.
٧.جيلبرت ، هيلين وجوان توميكينز ، الدراما ما بعد الكولونيالية ، النظرية والممارسة ، ترجمة ك سامح فكري ، القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٠.
٨.الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط٢٠٠٧.
٩.سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ، ت.
١٠.سكران ، رياض موسى : مسرحة المسرح ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١ .
١١.صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، المجلد الثاني ، بيروت: دار الكتاب اللبناني،١٩٧٩.
١٢.عباس ، علي مزاحم : عباس ، علي مزاحم : لا تسدلوا الستار ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥.
١٣.عطية ، احمد سلمان : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، بغداد ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، عمان ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .
١٤.علي ، عواد ، شفرات الجسد ، جدلية الحضور والغياب في المسرح ، عمان ، أزمنة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦.
١٥.الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، بيروت: دار الكتب العلمية ، ط٣، ٢٠٠٩.
١٦.ماتلار، أرمان: التنوع الثقافي والعولمة ، تعريب: خليل احمد خليل، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٧.محفوظ ، عصام : مسرح القرن العشرين (المؤلفون) ،ج١، بيروت ، دار الفارابي ، ٢٠٠٢.
١٨.مفرح، جمال: المعرفة والقوة ، بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط١، ٢٠٠٩.
١٩.المنجد في اللغة والأعلام ، الطبعة التاسعة والثلاثون ، بيروت ، دار المشرق ، ٢٠٠٢.
٢٠.النصير ، ياسين : بقعة ضوء بقعة ظل ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .
٢١. واثيونغو، نغوجي: تصفية استعمار العقل، ترجمة: سعدي يوسف، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،٢٠١١.

المجلات

١.نسيم، محمود: المسرح العربي والبحث عن الشكل (قراءة للعقل التنظيري) ، القاهرة: مجلة فصول للنقد الادبي، المجلد الرابع عشر ، العدد الاول ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

Contrasting discourse in the colonial perspective and its effectiveness In the Iraqi Dramatic performance (selected models)

By: Hasnain Abdul Wahab Abdul Zahra
University Of Basrah / College Of Finearts
Email : hassauien.a.zahra@uobasra.edu.iq
Orcid : https://orcid.org/0000-0003-0377-8486

Abstract

The effectiveness of the speech released by contrast dialectical left by studies post-colonial in the artistic and literary fields, which work their owners to disclose methods of dominant discourses, created by colonial eras in her speeches colonial cultures when peoples that occurred under colonialism, so the work of a group of students of the speech colonial , to find letters and contrary to anti-colonial speech in order to clarify the problems left behind by the cultural dominance of the peoples, and specifically in the work to erase the cultural features or marketing of Western ideas that do not fit in with people's lives, Including Arab nations, including Iraq from nations that have been colonization has appeared in the art scene number of theatrical performances, which discussed the cultural threat left by colonialism on the Iraqi cultural scene and affects the cultural and intellectual aspects of the Iraqi citizen, so this paper presents an attempt to study these offers in light of the speech and its effectiveness in contrast to the dominant discourses revealed.

Key Words : colonial ,

جماليات التنوع التقني في نتاجات فن البوب آرت

حمدية كاظم روضان
جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
الايميل : hamdia.kadem@uobabylon.edu.iq
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0001-6461-7163

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ٢٥ / ٢ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر: ٨ / ٣ / ٢٠٢١

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

يعنى هذا البحث بدراسة التنوع التقني في نتاجات فن البوب ارت وهو يقع في اربعة فصول ، خصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث واهميته وهدفه وحدوده وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه ، حيث تناولت مشكلة البحث موضوع التنوع التقني وعلاقته بفن البوب ارت الذي يمثل انموذجا متميزا في اظهار انماط الثقافة الاستهلاكية (الشعبية) التي سادت في الولايات المتحدة الامريكية ، فهو يصور بيئة المستهلك وذهنيته ، وينطوي على كثير من المفارقات الفكرية والبنائية ، نتيجة لتمظهر آليات اشتغاله وفقا لمعطيات تقنية فاعله . فما يميز الرؤى الأسلوبية لفناني البوب ارت وهو الاعلاء من الخواص الاضهارية للتقنيات الفنية والجمالية التي استخدمت في التعبير عن الطبيعة المعرفية الاثر السايكولوجي ، المحَّمل بطاقة البحث عن كيفيات تقنية غير مألوفة ، فالفن ينتج بأي مادة تقع في متناول الفنان . لذلك كانت تقنيات فن البوب آرت تهتم بالأشياء الزائلة ، الرخيصة ، المهملة ،المستعلمة ، المتداولة ، وهو ما دفع الفنان الشعبي الى ممارسة انواع عديدة من الانتاج البصري ، فضلا عن تنوع الخامات والمواد والوسائط التقنية والطباعية والاعلانية .وتجلت اهمية البحث في امكانية رصد التنوع التقني في نتاجات فن البوب على مستوى الاشكال والمواد والوسائط ، ويمهد بذات الوقت الى فتح افاق بحثية لتناول جماليات المعطى التقني في فنون مابعد الحداثة ، ويهدف البحث (كشف التنوع التقني في نتاجات فن البوب آرت) وتحدد في النتاجات الفنية المنجزة من (١٩٦٠-١٩٧٥) .واشتمل الفصل الثاني على الاطار النظري على مبحثين :عني الاول بدراسة التنوع التقني في فنون ما بعد الحداثة) أما المبحث الثاني فقد اهتم (بدراسة الخصائص الاضهارية لفن البوب آرت) ، اما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث ، اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات .

كلمات مفتاحية : جماليات , التنوع , التقني , فن البوب آرت .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث

تعد تجارب الفن وتعدد التقنيات المستخدمة فيها ، ظاهرة شمولية تؤلف الطابع الجوهري لخصوصية الأشياء والظواهر الفنية والثقافية والاجتماعية ، ضمن مكونات المشهد الإنساني ومن هنا كان الرسم الحديث باعتباره تعالياً مفاهيمياً / ذهنياً وكيفياً تستتر به وفيه ممارسات الاختلاف والتنوّع ضمن طابع العقلانية التي تتمخض في تجاوز حدود التخصيص والتحديد إلى الإطاحة بكل المعايير والقيم التي أرسى دعائمها المنهج الكلاسيكي في الفن . والذي عملت عليه الحداثة في رسوم النصف الأول من القرن العشرين هو أنها إنبنت وفق أسس تصميمية وتنظيمية عقلانية اعتمدت في أغلبها على النظام الهندسي ، رغم إن الحداثة ساهمت في خلخلة النظم الفنية والفكرية والمعرفية لبنية اللوحة ، وفعلّت من الجدل والحراك الذي دفع بمصطلح (الحديث) إلى (تغيير معناه من ‹ الآن › ليصبح ‹ الآن مباشرة › ومن ثم ‹ حينئذ › ولفترة من الزمن ، أصبحت دلالته تنصرف إلى الماضي ، الذي يصبح ‹ المعاصر› مناقضاً له من حيث هو الحاضر) (١٨، ص٥٢) . شكّل ظهور الفن الشعبي ، انعطافة حقيقية في فن التصميم الحديث ، بعد ما عبّر عن هواجس وهموم المجتمعات الصناعية الحديثة مقدّماً مفردات جديدة من الخامات والأفكار.، بعد أن إستمد من تقنيات التصوير الفوتوغرافي والطباعة بالشاشة الحريرية والتلصيق ، الشيء الكثير مما ساهم في تطوير أسلوبية ذات إتجاه تصميمي متنوع أفاد الفن الحديث ، وفتح الباب لعمليات تجريب متعددة..، فقدّم (وارهول ، جونز ، روشنبيرغ ، هوكني) نتاجاً تصميمياً يجمع ما بين التقنية المتنوعة الإستخدام والأفكار الساخرة .(١٦، ص١٢٩-١٣٠).وبحدود موضوع الدراسة الحالية فأن مجمل التقنيات المستخدمة في نتاجات الفن الشعبي ، كانت تتصل بالأبعاد الفكرية والبنائية للفن المعاصر الذي نشأ في كنف مرحلة جديدة كانت قد انطلقت مع النصف الثاني من القرن العشرين ، وأن تلك التقنيات كانت تستخدم جمالياً بوسائل وطرق مختلفة ، منها ما يتصل بالخامات التقليدية المتداولة ، ومنها ما يخرج تماماً عن المألوف من خلال توظيف الخامات المهملة والمبتذلة والرخيصة ووفقاً لضرورات شيوع مفهوم الثقافة الاستهلاكية في انتاج اعمال فنية تتسم بالغرابة والتشويق . ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الاجابة عن التساؤل الآتي : كيف تشكّلت طروحات الفهم الجمالي لتقنيات فن البوب آرت ضمن رسوم ما بعد الحداثة ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

1.دراسة فن البوب آرت من منظور تقني يحقق دراسة تحليلية للتقنيات والممارسات الفنية في ابتكار صور متنوعة للأعمال الفنية .

2.يهتم البحث الحالي بفحص خامات ووسائط تشكيلية مختلفة . ألغت الحدود الفاصلة بين التقنيات التشكيلية فتداخلت الاساليب التي جعلت فناني مابعد الحداثة يفكرون في التجريب واستخدام التقنيات المتعددة واشياء لم يسبق استخدامها من قبل كالجمع التجريبي بين التسطيح والتجسيم باستخدام خامات بيئية مختلفة (سواء مواد طبيعية او صناعية) في بنية العمل الفني الشعبي .

3. يهتم البحث الحالي بدراسة مفاهيم عدة أثرّت وبشكل جلي على البنى التصميمية في فنون ما بعد الحداثة عامة والرسم خاصة ، و من هذه المفاهيم هي : الثقافة الشعبية ، الطروحات اللاعقلانية ، التفكيك ، البنيوية ، السيميائية، العولمة.

4.يفيد المهتمين بدراسة الفن المعاصر ، والباحثين ، وطلبة الدراسات الأولية والعليا في مجال الفنون التشكيلية ، فضلا عن كونه يعد اضافة معرفية متواضعة للمكتبة العامة والمتخصصة .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى - تعرّف جماليات التنوع التقني في نتاجات فن البوب آرت .

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يلي :

١. الحدود الموضوعية : دراسة التقنيات المستخدمه في فن البوب آرت, والمنتجة بمواد مختلفة على خامات مختلفة .

2.الحدود المكانية : الولايات المتحدة الأمريكية .

3.الحدود الزمانية : ١٩٥٠-١٩٨٠م .

خامساً : تحديد المصطلحات

أولاً : التقنية :-

التقنية – لغة : أتقن الشيء : احكمه.(٨، ص٧٠)

التقنية – اصطلاحا :هي جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن، والتقنية في صنع شيء معين تتضمن ما في المنتج من المهارات والنواحي الجمالية والنفعية كما تشمل القدرة على الاختراع ان وجدت في اعمال الفكر. (١٤، ص٦٢) . وعرفها صليبا : بأنها صفة تطلق على كل كيفية فنية ،او علمية ، او صناعية تمكن من اتقان العمل واحكامه . ويطلق اصطلاح تقنيات الفنون الجميلة على ثلاثة اشياء وهي ١- مجموع الطرق المتبعة في استعمال بعض الآلات او الادوات او المواد ، كتقنيات العزف ٢- مجموع الطرق الخاصة بنوع معين من الفنون ، ٣- مجموع الطرق الخاصة بفنان معين او كاتب او شاعر .(٩ص٣٢٩-٣٣٠) .

التقنية – إجرائيا : هي مجموعة الخطوات المرتبطة بمهارة الفنان في استخدامه لمجموعة من الخامات والمواد والوسائط في بنية العمل الفني .

التنوع القني اجرائياً :- هو التنوع البصري لتوظيف الخامات والمواد التقنية والوسائط اللونية ، المستخدمة في صياغة العمل الفني المعاصر وفقاً للمعطيات الجمالية في فن البوب آرت .

ثانياً:- الجمالية

أولاً :- لغوياً ورد في معجم لسان العرب أن الجمال مصدر جميل ، والفعل(جَمل) وقولهُ عز وَجل " ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون " أي بهاء وحُسن كما ورد أن الجمال الحَسن في الفِعل والخلق (١، ص١٣٣-١٣٤)

ثانياً :- فلسفياً وجمالياً- فقد ورد (الجمال) بأنه صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس السرور والرضا . والجمال من الصفات مايتعلق بالرضا واللطف. (٨ ، ٤٠٧)

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول : التنوع التقني في الفن المعاصر

لقد ظهرت فنون ما بعد الحداثة وكانت كردة فعل على الحداثة ، واصبح الفنان يستفيد من مجريات العلم يمارس التجارب اكثر من ان يقوم بإنجاز اعمال فنية جمالية ، وقد ساعدت المنجزات العلمية والتكنولوجية الهائلة والمتتالية في نهاية القرن العشرين ، ومع بداية القرن الحادي والعشرين الى تخطي الفن التشكيلي الانماط التقليدية السابقة وظهور انماط جديدة في التقاء الفن والمجتمع حيث تمثلت الرغبة في فنون مابعد الحداثة للوصول الى الجمهور الحقيقي الذي يكون باستطاعته ان يتحاور ويتجاوب مع الفنان ، ولذلك اتجه الفنان الى الاماكن العامة لتجسيد الحقيقة الملموسة من خلال ازاحة الحواجز بين مجالات الفن التشكيلي المختلفة . كانت صدمة الخروج من رداء الفَنْ القديم قوية وفعالة بحيث ظلت أولى تجارب الدادائية في الأذهان لوقت طويل ، ولعل فكرة الأشياء الجاهزة التي أطلقها (دوشامب) هي أحدى الابتكارات الرئيسية للدادائية ، والتي أخرجت إلى الوجود فكرة الفَنْ الذي يعرض الأشياء الملتقطة من الواقع دون التصرف بوجودها، بل تقديمها كأشياء نابعة من حرية المخيلة الفنية ففي عام ١٩٦١ نظم متحف الفن الحديث في نيويورك معرضاً بعنوان (فَنْ التجميع) وقد ورد في مقدمة دليل المعرض : " إن موجة التجميع تؤشر تحولاً من الفَنْ التجريدي إلى إقتران مُنقح مع البيئة . وطريقة المجاورة هي الواسطة للتعبير عن إحساس الخيبة الذي انساقت إليه التعبيرية التجريدية والقيم الاجتماعية التي يعكسها الوضع القائم .(٧، ص١٠٤) وللفنان دوشامب رأيه المتميز في توظيف الاشياء الجاهزة في الفن ب القوله " لقد مضى عهد التصوير لالاشياء فمن الذي يستطيع ان يصور مضخة تكون افضل من المضخة ذاتها " (١١، ص ٣) هنا يوضح ان التصور التقني للخامات في فنون مابعد الحداثة في تصور الفنان جاء للتأكيد على اهمية تشكيل الفكرة كرؤية كلية رئيسية ، واصبحت اللوحة بذلك موجزا تتواصل به الافكار بطريقة ابلغ تأثيراً من الاتجاهات التي ظهرت في فنون الحداثة . كما انصرفت فنون مابعد الحداثة الى الاهتمام بالجانب الجمالي الظاهري في تشكيل الاعمال الابتكارية . والدادائيون رأوا الفن كشأن عارض منكرين أية موضعية لها طابع الديمومة ، وبحثوا عن السرمدية عبر تجسيد وقائع السلوك الثوري . ١٧، ص٢٤٥) ان هدف فنون مابعد الحداثة هي دمج الفن بالحياة أي دمج الإشارات والأساليب المختلفة في الفن والأدب والعمارة ولهذا تسعى فنون مابعد الحداثة إلى إذابة الفوارق بين الأجناس الفنية المختلفة . كانت مهمة الفنانين بعد الحرب جسيمة ، فهي متغيرة متسارعة كتغير وتسارع نمط الحياة الجديدة . فالتطور الاقتصادي والثقافي ومستوى الابتكارات التقنية المرتفع والنمو الصناعي احدث في العلاقات الإنسانية والاجتماعية كلاً أو جزءاً تغيرات مستمرة تكون من نتائج انعكاساتها على الحياة النفسية والروحية إذ طالت التجربة والرؤية الفنية والجمالية و (لاشك أن البيئة حين تطرأ عليها تغيير من الناحيتين المادية والروحية فإنها تتطلب أساليب جديدة من التغيير) (٤، ص٥١٠) فأخذ الفن عدة اساليب جديدة في طريقة التعامل المتغيرة كلياً مع اللون والخامات والعناصر المستخدمة في العمل الفني ولم تعد هناك عنصر مستقل أو أساسي وكذلك في طريقة المعالجة واستخدام المواد الألوان فلم يعد يمارس بحسب ما تقتضيه المفاهيم الفنية السابقة الحداثية وبطلت في الوقت نفسه الوسائل التقليدية المرتبطة به ، كالدراسات الأولية التحضيرية وقوانين التأليف لتأخذ مكانها طرق جديدة في التعامل مع المادة التي اتيح لها

مجال الانفلات والتحرر النسبي من قيود المراقبة وإتباع قوانينها الخاصة . وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما ادخل إلى الرسم الزيتي مواد لم تكن مألوفة أو مقبولة في المجال الفني ، كما حتمت طبيعة هذه المواد والتقنيات الحديثة استخدام أدوات جديدة .(٢، ص٢٠١-٢٠٢). ان المفاهيم الفكرية والجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات كان رفضها لكل تقاليد وتراث انتاج الاعمال الفنية التقليدية . وتجسد هذا الرفض سعي الفنان الى التجريب والاختبارية مع مواد جديدة وتقنيات مغايرة . بغية التوصل الى اعمال تعتمد السرعة في تنفيذها اعتمادا على الحركة التلقائية وما يتوالد عنها من ارتسامات او اشارات لاتشكل انعكاسا للواقع انما انعكاسا جماليا لدوافع نفسية ذاتية .(١٣، ص١٣٧) إن مايربط التعبيرية بفنون مابعد الحداثية هو أنها تركز على الإنسان والذات الفردية ، الإنسان بوصفهِ صانعاً للمعاني وخالقاً للأفكار ومفسراً للعالم الموضوعي . هذا الإنسان هو ماتختار التعبيرية الاهتمام به والتعبير عن الآمهِ وآمالهِ وطموحاتهِ وغربته في عالم يتحول بسرعة من حوله . وهذه الغربة ازدادت قوة ووضوحاً مع عالم مابعد الحداثة وهو ماجعل فناني الحركات الجديدة يربطون بين أعمالهم ونفس التعبيرية الأولى تحت تسمية التعبيرية التجريدية . وتدعى التعبيرية التجريدية بـ(التجريد الغنائي) لما فيها من قوة انفعال وحركة تلقائية ، كما وصفت أحياناً (بالآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية ، أو(البقعية) إشارة الى النقاط أو البقع التي تظهر على اللوحة ، وفي أمريكا أطلق عليها اسم (التصوير الفعلاني أو التصوير التحركي) إلا أن التعبير الأكثر شمولاً الذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر هو (اللاشكلي) ؛ باعتبار أن هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام بشكل أو إشارة بقدر ما يرتبط باللون ، والطريقة المتبعة في استخدام اللون المعبّر عن الانفعالات المباشرة (١٨، ص٣١٢-٣١٣).إن الشاهد المركزي في حركة التعبيرية التجريدية هو الفنان(وليم دي كونغ ١٩٠٤-) الذي لم يكن ظاهرا حتى عام ١٩٤٠ ، حيث ولد في هولندا وقدم إلى الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٢٦وسرعان ما اصبح رفيقا لـ (أرشيل غوركي) وعضواً في جماعة الفنانين الذين تجمعهم التعبيرية التجريدية وكان في البدء تشخيصياً ، ورسام بورتريهات حتى عام ١٩٤٠ حيث بدأ يشعر بانجذاب شديد لرسومات جاكوميتي ومنحوتاته .(٢٠، ص١٥). مع نهاية الخمسينيات شهد العالم الغربي ظهور تيارات فنية جديدة مهدت لها ظروف التطور العلمي والتكنولوجي وما رافقها من تحولات في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم ومفهومه للكون والسرعة والزمن، مثل الفَن البصري الذي حاول استثمار معطيات الإحساسات البصرية والأثر الذي يتركه المشهد في عين المشاهد والايهامات البصرية المظللة للعين.(٢،ص٢٤٠) وأعمال الأوب آرت تقسم على ثلاثة أنواع :-

أولاً : أعمال فنية تبدو إنها تتحرك أو تتغير على الرغم من سُكونها .

ثانياً : الأشياء التي تتحرك على هواها دون ضابط ولا محرك ميكانيكي مثل محركات (الكسندر كالدر).

ثالثاً : الأعمال التي تشتغل ميكانيكياً وتُسَخر فيها الأضوية والكهرباء والماء أحياناً كما في اعمال (جان تانغلي).

إن هذا الفَنْ يهدف إلى الجمع بين الجمالية والتعدد التقني المستخدم في تكل الاعمال وايضا ومبدأ التبادل بين الفنان والمشاهد وأهمية العلاقة الدائمة بين العمل الفني والعَين الإنسانية ويبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصور والحركة وعنصر الزمن . يُعد فَنْ الفنان فكتور فازاريلي بالغ التعقيد والثراء فقد كان يرى إن الفنون التشكيلية كلها تؤلف وحدة لايمكن الفصل بينها في تصانيف محددة مثل رسم ، نحت ، كرافيك ،

وحتى العمارة فقد كانت الحركية بالنسبة لفازا ريلي هي الفكرة الأشمل لأن الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية إنما يوجد في عين الناظر أساساً وذهنهِ وليس على اللوحة وهو يكتمل فقط عند النظر إليه. (٦، ص١٥٠) أن الفكرة الأساسية التي ينشدها الفَنْ ألمفاهيمي هي طرح مفاهيم إنسانية وأفكار أو لغة . فهو يعمل على وفق نظام من التوثيق الذي يتضمن استخدام الخرائط ، والرسوم ، والصور الفوتوغرافية ، واللغة المكتوبة وهذه الوثائق ليست بالضرورة محط اهتمام بوصفها فناً ، بل القصد هو استخدام الوثائق لخلق ظروف تحكم الصلة بين اللغة والصور الذهنية . (٢٠، ص١٦٠) واظهر تحولا اخر كبيرا في الفن من خلال الكثير من التقنيات الحديثة والافكار الجمالية التي تستهوي المتلقي من خلال الفن المفاهيمي ، الذي يعتمد على الانسياق الفكري بحيث اصبح الفضاء والعلاقات الفراغية هي الموضوع الرئيس للفنان المفاهيمي ، ومن أهم الاعمال التي تمثل هذا الاتجاه الاتجاه أعمال الفنان" جوزيف كوسوث ."و لقد أصبح الفن حدثا عارضا من خلال خروجه عن إطار اللوحة بحيث يمكن إن نسجله في فيلم يكون شاهدًا على الحدث الفني ويتمثل هذا في) صخور نيفادا أو حفريات الثلج".(وقد تزامن مع هذه المتغيرات المفاهيمية للفن منذ منتصف القرن العشرين ثوره هائلة للعلم والتكنولوجيا الحديثة أمدت الفنان بالكثير من الفن وأدخلته مرحلة جديدة من الإبداع الجمالي وأصبح الفن يبحث عن الجديد والأكثر تعقيدا في النواحي التكنيكية والتكنولوجية ، وهذا بسبب إرتباط الفن بتطور الأساليب التقنية وتنوع الوسائط التشكيلية المختلفة وتداخلها مع بعضها البعض .(٥ ، ص١٠٨) ولقد ارتبط استخدام الوسائط التشكيلية بين فن البوب والفن التجميعي بالاستفادة من التطور التكنولوجي من اجل التوصل الى اهم الاساليب التعبيرية والقيم المبتكرة التي يستخدمها فناني مابعد الحداثة لكي نتوصل من خلالها الى مداخل جديدة للفن . وقد وصل الامر في فنون مابعد الحداثة في استخدام تقنيات غريبة وجديدة على الفن وخاصة الفن المفاهيمي حيث ان بعض الفنانين ان حولوا الانسان نفسه الى مادة فنية مثلما فعل اوبنهايم حيث عرض نفسه للشمس وعليه كتاب مفتوح ليحميه من الشمس التي اثرت على جسمه ما عدا منطقة الكتاب ويسمى هذا النوع من الفن بفن الجسد . وظهر فن الارض لتشكيل المسطحات الارضية ويتضح ذلك في عمل الفنان روبرت سميثون حاجز امواج لولبي وهنا اراد الفنان أن يلتحم فنه بالبيئة ذاتها مبتعدة عن مفهوم اللوحة .(١٤ ، ١٨١)

المبحث الثاني : الخصائص التقنية لفن البوب آرت

ان الاعمال والنتاجات الفنية في فنون ما بعد الحداثة هي افكار مجردة مطلقه يعبر عنها الفنان بأسلوبه الخاص من خلال استخدامه لتقنيات واساليب غريبة ومبدعه ليخاطب بها طبقات المجتمع المختلفة لذ كان سببا في تعدد الاتجاهات الفنية التي ظهرت في فنون ما بعد الحداثة ومن اهمها فن البوب آرت . في فنون ما بعد الحداثة تميز فن التصوير من خلال اعماله الفنية بالجمع تشكيلياً ما بين البعد الثالث الايهامي والبعد الثالث الحقيقي ، اي الاجسام المجسمة والمسطحة على اللوحة واتبع فناني ذلك العصر الاسلوب التشكيلي بين فن التصوير (الكولاج) و (التجميع) كما اعتمد فن التصوير في فنون مابعد الحداثة على استخدام الاساليب التشكيلية المتنوعة التقنيات بالإضافة الى التوليف ما بين الخامات الطبيعية والصناعية ، واعادة صياغتها ابتكاريا ، وذلك بانتهاج المضامين الفكرية التشكيلية التعبيرية التي تساير اتجاهات الفكر التكنولوجي

السائد في العصر الحالي .في حين أن المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات ، كان رفضها لكل تقاليد وتراث إنتاج الأعمال الفنية التقليدية ، وتجسّد هذا الرفض في سعي الفنان إلى التجريب والاختبارية مع مواد جديدة ، بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها ، اعتماداً على الحركة التلقائية وما يتولد عنها من إشارات أو ارتسامات ، لا تُشكّل انعكاساً للواقع ، إنما انعكاس لدوافع نفسية ذاتية (١٤ ، ص١٧٣). مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي ، شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقها من إفرازات و نتائج توّصل إليها الفن الغربي ، و نتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث و التجريب المستمرة ، فقد تعززت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن من خلال رؤى متعددة ذاتية وموضوعية ، عكست مدى ما توصل إليهِ الفن في ذلك الوقت ، وقد كان(الفن الشعبي) يمثل مرحلة متطورة شغلت مساحة بحثية مهمة ، خلال السنوات التي مثلت العقدين الخمسيني والستيني من القرن العشرين . وقد كان مصطلح (الثقافة الشعبية) يتم تداولهُ بشكل كبير وغير مسبوق في تلك الفترة ، لأنهُ كان يمثل الجانب الضدي الآخر الذي يقف نِداً لمفهوم (ثقافة النخبة) التي سادت أبان فترة الحداثة من قبل ، ولذلك كان الفن الشعبي يتناول وسائل الأعلام الجماهيري (المسلسلات الهزلية ، الإعلانات ، التصاميم الدعائية للأسواق و المنتجات الصناعية والاستهلاكية ، إذ تعامل مع هذهِ الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن استثمار إمكانياتها الشكلية و الموضوعية في إنتاج تصاميم يتم من خلالها إعادة قراءة الصور والمشاهد والأحداث بطريقة جديدة من قبل المتلقي وفق مبدأ (سيكولوجيا المستهلك). (١٢، ص١٤١) رفض فن البوب تعريف (ماثيو أرنولد) للثقافة ،(على أنها أفضل الأفكار التي طرأت و أفضل الأقوال التي قيلت ، في العالم ، مفضّلاً عوضاً عنهُ التعريف الأنثروبولوجي لوليامز للثقافة على أنها طريقة كاملة للحياة ، فثقافة البوب تنتج من قبل الجمهور ، وفي ذلك يرفض آندي وارهول التمييز بين الفن التجاري و غير التجاري ، فالفن التجاري يضاهي في جودتهِ الفن الحقيقي و تحدد قيمتهُ من قبل جماعات المجتمع) (٦، ص١٤).ثم ظهرت بعد الواقعية الجديدة او التعبيرية التجريدية (فن العامة او الفن الشعبي) وقد ظهرت الاعمال فيه مزدحمة ببقايا ونفايات الحياة اليومية ، ومن الفنانين الذين مثلو هذا الاتجاه (ليندا وهاملتون ووارهول ، و جاسبر جونز ، وراشنبرغ . ومن سمات الفن الشعبي انه يعيش في مناخ المواد ذاتها ، عن طريق التجميع والتركيب وفن التجهيز في الفراغ ونرى ذلك عند كورنيل جودي . (٥ ، ص٩٦). وفي هذا الصدد يشير (لفنكستون) (كل واحد من الفنانين لديهِ تصّور حول طرق القيام بهجوم على الأفكار التي نعتز بها التي تخص الذوق السليم و اللياقة)(٢٢، ص٢٨٥-٢٩٣) . مهما كانت تللك الأفكار تتأسس وفق معايير البناء الفني التقليدية أم الخروج عن مألوفية تلك المبادئ ، ومن هنا فإن فن البوب ، يمكن أن(يصّور بيئة المستهلك و ذهنيتهُ ، فالقبح يصبح جمالاً ، و الموضوع يثار بالنسبة لحالة القناعة بموقف الفنان ، فالتصميم التجاري مثلاً الذي يكون ضمن أطار الفن الشعبي تكون نسب البيع فيه عالية جداً ، حيث يمّثل جذباً كبيراً للمجتمع آنذاك)(٢٥،ص٢٢٦-٢٢٧) .باعتبار إن الفن الشعبي يمس حياة المجتمع بكافة طبقاته ومستوياته الثقافية ويراد به الاهتمام بكل ما يرتبط بالتزامات الفرد الاتصالية والإعلانية التي تشكل بؤرة مركزية في التعريف بالآخر ، فضلا على الاهتمام بما هو استهلاكي بوصفه رؤية امريكية تكشف عن الحياة اليومية للفرد المعاصر لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية ، انه فن يقوم على إعادة تقييم بصري لما هو متداول ، حيث سعى الى التعبير عن البنية الاجتماعية المتصفة بالتغيير في ضوء

الرأسمالية والاستهلاكية ، وفن البوب ارت (POP ART) يرجع في أسلوبه المعالجاتي والتقني الى الدادائية والتكعيبية ، فالأولى تعد رفضاً لكل القيم السائدة فهي ثورة ضد المألوف من خلال توظيف الأشياء الجاهزة ، أما الأخرى (ممثلة بالتكعيبية) مثلت المرجعية الثانية للبوب والتي جسدت باستنباطها الكولاج كوسيلة لاستكشاف الاختلافات بين التشبيه والحقيقة.(٧، ص١٠٤) الأمر الذي أوعز الفنانون الى عزل الأشياء من محيطها الأساسي بالوجود كي تفقد دلالتها الوظيفية ، واستخدامها في وجود آخر يتمثل بالعمل الفني بغية الإتيان برؤية تشكيلية ذات ملامح جمالية ، وهذا يؤكد على القدرة في صياغة العلاقة بين الوعي الإنساني والوجود الخارجي من خلال الحاجة التي تتطلب دراسة وتحليل عالم الواقع ، ففن البوب " يرتكز على الحقيقة الموضوعية ، وليس على معتقدات الناس وآرائهم ، ويرفض كل ما هو خال من القيمة الاجتماعية لتصوير جميع جوانب الحياة لا بصورة تمثيلية ومحاكاتية ، إنما كواقع ملموس من خلال المظاهر اليومية للوجود (١٠، ص١٥٨) . من هنا كان فن البوب ، حركة مضادة و متمرّدة على السياقات التي كانت متبعة ، والبوب هو فكرة وأسلوب ، ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعل منهُ مثاراً للجدل النقدي ، ذلك أن رسوم هذا الفن عملت على نقل الواقع البيئي كجوهر و استكشاف لما يمكن أن تتحدد بهِ ثقافة المجتمع كمادة مصدرية ، لا سيما و إن ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الفكرية و الصناعية و التكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية و التي جلبت معها معايير جديدة غير منتهية من الديمقراطية ، الأزياء ، التصميم التجاري، الآلة ، فثقافة البوب هي جزء من إنتاجاتها ، و هذا ما يتعزز في موضوعة تصميم الأزياء التي كانت المحرك الاجتماعي المميّز في البنية الاجتماعية والاقتصادية و الثقافية . كلام بدون مصدر محمد تحوير . كان (جاسبر جونز١٩٠٠-١٩٥٥) الذي استخدم أشياء مثل العلم الأمريكي والأرقام، ذو طبيعة دادائية ثم واقعية وتعبيرية تجريدية.(٢، ٢٢٦) . أما(روبرت راوشنبرغ ١٩٢٥-) وفي أوائل عام ١٩٥٥ قدم ماأسماه الرسم الترابطي وقد استخدم فيه تقنيات جديدة ومواد مختلفة، والذي ضمنهُ أجزاء نحتية على قماشه الرسم فكانت تلك أعمال من الكولاج تحتوي صور فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات ورق الصحف . ماعدا استثناء واحد هو عملهُ الفراش ، الذي كان عبارة عن فراش عادي ملطخ بالألوان . (١٩، ص١١) . لقد أدخل راوشنبرغ أشياء حقيقية مثل مخدة أو فراش أو كرسي ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته وباستخدام هذه العناصر المتجزئة من العالم الواقعي وإعادة تركيبها أراد التأكيد على أهمية الوجود وإننا جزء من واقع نعيشهُ حيث يَصبح الشيء حدثاً لارمزاً . (٢، ص٢٦٦).كما في **شكل (١-٢)**

شكل رقم (١)
روبرت راوشنبرغ

شكل رقم (٢)
جاسبر جونز

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

لقد طبق الفنان (روبرت روشنبرغ) آراء (كاج) على فن الرسم فسعى الى غلق الفجوة بين الحياة والفن ، لقد عجن كل انواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وابر صدأة وشراشف واكياس ووسائد وقطع حبال وسحابات وصور وبناطيل ممزقة وانسجة قماش والكثير من الاشياء اليومية ، فلون المجموعة بطبقة كثيفة من الاصباغ المنزلية ، فعلى الرغم من اختلاط الاشياء التي تظهر في اللوحة او تنبع منها فقد اوصلت اعمال الاحساس بالوحدة التكوينية . (٢٢، ص٣٠) .استغل رسامي البوب الافكار الواقعية بالتقديم العقلاني او بإدخال اشياء حقيقية في عملهم فلقد محوا الخط الفاصل بين ماهو تجاري والفن الجميل ، كان فن البوب مقبولاً مفهوماً من قبل الناس العاديين فكون ارتياح شعبي مقابل الحالات الغامضة والمحيرة للتعبيرية التجريدية .إما الفنان(سيزار بولوزي) فقد أنتج عِدة أعمال تنتمي إلى الدادائية لكن بأسلوب مغاير عن طريق إنتاج مكعبات من أبدان السيارات المضغوطة تعطي نمطاً من تداخل الأشكال والألوان في أجزاء من المواد التي تنتمي إلى الماضي. (٢١، ص٩٤). ومن هنا نلاحظ أن أعمال فناني البوب ما هي إلا إعادة لصياغة الواقع والمجتمع الذي يعيش فيه الفنان ووصف لأحداث الحياة من خلال استخدامه الوسائط والخامات المختلفة التي قدمتها البيئة الإستهلاكية والصناعية ، والتي تنعكس المبادئ الاجتماعية لهم ، حيث جمع الفنان بين مظاهر الحياة وبين إنتاجهم الفني . لذلك نجد إن الهدف الأساسي لهذا الفن هو جعل المشاهد والجمهور أكثر وعيا وانفتاحاً لما هو موجود حوله من اشياء سواء طبيعية أو صناعية من خلال استخدام الخامات والوسائط المعبرة عن الواقع الحقيقي والاجتماعي والتي تتفق مع طبيعة وتفكير المجتمع ليصبح العمل الفني قريب الاحساس للجمهور والمشاهد . فيما يظهر (آندي وارهول ١٩٢٨-١٩٨٧ ، كأكثر فناني البوب إبهاماً وبتقصد إذ استخدم في رسومهِ صوراً لـ‹ ألفيس برديسلي› ، ومارلين مونرو ، الكرسي الكهربائي ، الورود ، ورقة الدولارين ، جون كندي ، الشعب العنصري الموناليزا ، والرئيس ماو، وأجرى عليها عملياته لتصبح أيقونات فنية وقال : ‹كل الرسم هو حقيقة وهذا يكفي › ، و‹ تحاسب الصور بحضورها › ، ولغرض التأكيد على انفصاله من أي محتوى عاطفي في هذهِ الصور ، فأنهُ قام بسحبها على السلك سكرين وعلى دفعات ملمّحاً أن بالإمكان إعادتها). (١٢، ص ١٤٥). **شكل رقم (٣)**

شكل رقم (٣) اندي وارهول

فقد اعتمد على التكنولوجيا المعاصرة عبر استخدام الآلة والماكنة في إنتاج أعمال فنية ، من خلال تكرار الصور او الثيمات المستخدمة وإجراء بعض التعديلات عليها بغية عدم محاكاتها ، وقد أراد من ذلك ليس التعبير عن الحياة اليومية دون أي التزام فحسب ، بقدر ما يريد بث رؤية تشكيلية ذات منحى جمالي يقرب المشاهد من خلالها الى النتاج الفني ، متحدياً الأفكار التقليدية كأساس للفن مدعياً إن أي شيء يمكن أنْ يكون فكرة مهمة للرسم . (٢٤، ص١٩٥) ، لذا بدأ (وارهول) نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات (الأزياء ، بطاقات المعايدة ، الكاتلوكات ...) فهذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري دفعته نحو (فن خام) و (بدون أسلوب) ذي طابع حيادي لا يحمل أي عاطفة ، وانتقاله من العمل الفني التجاري الى الفن الصافي كان عن طريق الشرائط المصورة Bandes Dessinees والصورة الفوتوغرافية المتكررة ، كما في قناني الكوكاكولا ، مارلين مونرو – على سبيل المثال لا الحصر- وأراد بذلك إثارة انتباه المتأمل الذي يمر أمامها ، حيث إن كل شيء لدى وارهول مهم وعديم الأهمية في آن معاً ، ويستوي الهام واللامهم . (٢، ص٢٦٦-٢٦٧٧) . وبذلك يؤكد على كل ما هو هامشي وسطحي وتأكيد ذلك في التعبير عبر الصورة الإنسانية والجسدية خاصة وكل ما يتعلق بعصر الاستهلاك والغرض الوظيفي ، حيث تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ، ويصبح الفن صورة بلا أعماق ، إذ نلحظه يعطي أهمية كبرى وخاصة الى البضائع والخدمات التي تحمل دلالة متمايزة ، لتقترب من الصورة البصرية لأي إعلان تجاري , ويسعى (وارهول) الى إفراد أو تحديد الصورة المفردة للغرض , وتغلف بصورة تستطيع فيه أبراز معنى سطحي محدد لأي تبادل اقتصادي خاص ، إذ كان يعمد الى استخدام ، الشامبوهات والصوابين والعطور وكريمات التجميل ومعاجين الأسنان ، لأنها تشكل جزءاً من الحياة الجنسية ، وفي علاقة الإنسان بجسده ، ولِيكون كل فرد في خدمة جسده الشخصي ، وهنا يتحول الجسد الى غرض خاضع الى قيم استعمالية ، ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك . (٣، ص٤٣) .

أهم المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

١. تميزت الرموز التشكيلية المستخدمة في اعمال فناني البوب باختيارها الخامات التي تستخدمها طبقه العامة بالمجتمع وتتمثل في المنتجات الاستهلاكية والشخصيات المشهورة .

٢. وقد يكون هذا الفن هو الفن الوحيد الذي امتزجت فيه التقنية الحديثة والتقدم التكنلوجي لتشكل فنون اخرى غير تلك التي عرفت بشكل كلاسيكي وتقليدي في الماضي ، وظهر من يبتكر اساليب فنيه اخرى وبأفكاره الجنونية والجميلة والمثيرة للأعجاب في وقت واحد ,كما وان حضورها اصبح بشكل شعبي وكبير في الوقت الحالي دليل على قوتها وذكاء مبدعيها ووصلوهم وانتشارهم ولا ننسى عودة الفنون القديمة في كل سنه وموسم لتنقلها لنا الموضة كما في الفنون التشكيلية وفي التصميم الداخلي ايضاً والمعماري وهاهي فنون البوب تحضر في المرحلة الأخيرة لتعود بمراحل الستينات والخمسينات مره اخرى وبأشكال اكثر تقدم باستخدام تقنية الحاسب وبرامج التصميم بأساليب مبتكره اخرى .

٣. استخدامه الوسائط التشكيلية من خامات طبيعية ومستهلكة صناعية باللوحة التشكيلية لفن البوب لتواجه الأزمات الاقتصادية السائدة في المجتمع الغربي .

٤. تحطيم نتائج الحروب لكل القيم الجميلة والاخلاقية التي آمن بها الفنان لتقويم المجتمع فغلبت الفكرة على المضمون التشكيلي وسادة فكرة التشويه والهدم .

٥. استخدمت تقنيات الكولاج والبصمة والتركيب والتجسيم للبحث عن معايير قيمة ذاتيه تخالف القيم الجمالية السائدة .

٦. استخدام الاشياء الجاهزة في بناء الأعمال لتقرب ما بين الفنان والمتذوق ليصبح مشاركا للأبداع الفني .

٧. مهد فن البوب لظهور الفن التجميعي على سطح اللوحة التشكيلية من خلال تشابهما في الخامات وأساليب تناولها التشكيلة في العمل الفني في كلا الفنين .

٨. تيقن فنانو البوب بالصلة القوية بين الفن والمجتمع وذلك بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد وصف فنهم بانه فناً اجتماعياً حيث ان فنهم يصل بين الفنان والأخرين من خلال أن هذا الاتجاه الفني كان متداخلاً ومترابطا بسائر شؤن المجتمع ومظاهره .

٩. كانت الركيزة الاولى لفناني البوب هي في كيفية أن يقيموا مجموعه من الروابط الفنية مع الظواهر الاجتماعية الاخرى مثل الظواهر الاقتصادية ، والسياسية ، ولأخلاق ، والمعتقدات ،حيث ان افنان يخضع للمؤثرات العامة ويعبر عنها بما توحي به اليه هذه الاحداث المحيطة .

١٠. ان ماصاحب القرن العشرين من ازمات اقتصادية وانفعالية جراء الحروب جعل الفنان والمصور يستخدم خامات ومعدات مختلفة تتميز بالرخص مثل طلاءات المنازل العادية والصبغات ، وان فنانو البوب قد تفاعلوا مع هذا لواقع المادي . مما ادى الى اختيار الفنان للمضمون الاقتصادي في بعض اعماله ، ليعبر من خلال الوسائط الشائعة والمعروفة لدى الجمهور.

إجراءات البحث

أولاً- مجتمع البحث : نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية وأعداد الفنانين وخاصة لفن البوب آرت فقد اطلع الباحثان على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية وكذلك ما توفر منها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحثان رصد أكبر قدر من العينات التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي .

ثانياً- عينة البحث : قام الباحثان باختيار عينة للبحث البالغ عددها (٥) نماذج فنية تم اختيارها بصورة قصديه

وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :-

1.أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لمرحلة الفن الشعبي .

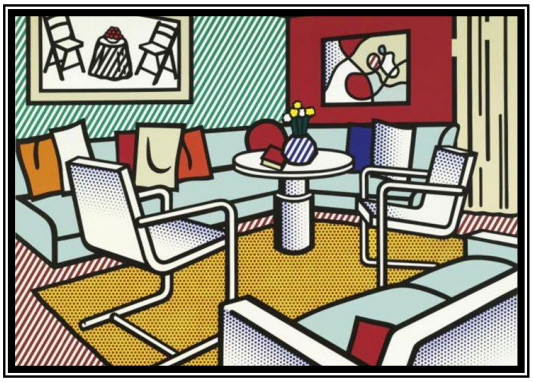
2.شهرة الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديمياً .

3.العينات المختارة من أشهر نتاجات فن البوب آرت .

4.تم استبعاد الأعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ثالثاً- أداة البحث : من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن اشكالية المطلق في الرسم الحديث اعتمد الباحثة المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى اليها ضمن سياق الاطار النظري بوصفها اداة للبحث الحالي .



تحليل العينة

انموذج (١)

اسم الفنان : روي لخشتاين

عنوان العمل : الصالة

سنة الإنتاج : ١٩٥١ م

قياس العمل : ١٩٥ × ١٣٢ سم

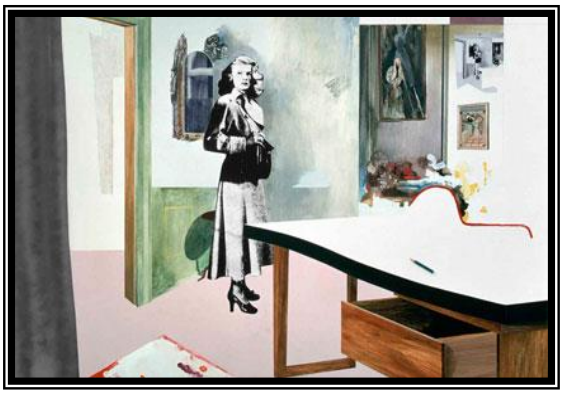
نوع الخامة : صور معالجة بالحاسوب

العائدية : متحف لندن

يتكون العمل الفني من صالة للجلوس ، بيد أن هذه الصورة هي نمط لحياة مدينية تعيشها مدن الدول الغربية ، والتي تظهر فيها الأريكة والكراسي والمنضدة وصور معلقة على الجدار وسجادة مفروشة وستائر . ارتبطت مفاهيم (الفن الشعبي) بالحركة الدادائية والمستقبلية ، والتي جعلت من ممثلي البوب آرت يلجأون إلى تقديم صورة فنية تستمد عناصرها الجمالية من مظاهر الحياة اليومية ، من خلال تمثيل الأشياء المتداولة في داخل المنازل وخارجها ، إنما هو تثبيت من واقع البيئة المدينية في شتى مظاهره ، بما في ذلك الشائع والمبتذل ، إذ يعبر الفنان بواسطتها عن ارتباطه العاطفي ببيئته المحيطة محاولاً إدخال نماذج من الحياة اليومية العادية إلى بنية العمل الفني التي يختبرها كل فرد في مجتمعات المدن الصناعية . فعمد الفنان (روي لخشتاين) إلى تمثيل الواقع بمنهجية الصناعة الميكانيكية ، ذات الصلة بالعالم الصناعي وعلم الآلة الحديثة التي شهدها العالم الغربي وخاصةً الولايات المتحدة الأمريكية ، التي عملت على توظيف وإنتاج كل شيء يتضمن أعلى قدر من التداول والاستهلاك ، بحيث تكون شعبية منتجة للجماهير وفكرة صياغتها تتناسب مع أفكار البيئة المدينية . فقد اهتم الفنان (لخشتاين) بالقيم الجمالية التي تمثل طروحاتها نزعة حضرية تعكس تطورات المدينة الحديثة ومستلزماتها ، التي توفر العيش الرغيد .. إذ تهتم المدن الصناعية الكبرى في العالم الغربي بكل وسائل الراحة النفسية والجسدية لأفراد المجتمع ، فاهتمت بالأثاث الداخلي للمنازل ومع مزج العديد من وسائل الإنتاج المهملة والمهمشة التي أفرزتها الثقافة المدينية الغربية ، بحيث يجعل من علاقاتها الجمالية التي أصبحت من خلالها أن كل قبيح بات أكثر جمالاً في (الفن الشعبي) ، كونه ملتصقاً بالفعل الإنساني ومتطلبات حياته اليومية ، أما الموضوع فيثار بالنسبة لحالة القناعة بموقف الفنان نفسه . فالثقافة المدينية الشعبية تمثل حقيقة الواقع الشعب الأمريكي وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الإنسان الغربي ، فقد اعتمد فنانو البوب آرت على وسائل وتقنيات التصوير الطباعي والمونتاج والحذف والإضافة على وفق نظام اللاشكل أو التكرار للشكل ، قاصدين من ذلك جعل الفن أكثر إثارة وإبهاراً بحيث يصبح العمل الفني أكثر جمالاً

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

واستقبالاً من قِبل المستهلكين / المتذوقين ، وبذلك تستند الأعمال الفنية في (الفن الشعبي) بتقديم صور صادقة لحياة مجتمع المدينة الأمريكي ، وذلك على وفق مناهج نقدية وجمالية تدعم نمط الأسلوب التأويلي للثقافة المدينية الأمريكية . فالنتاجات الفنية للبوب آرت تستقي مادتها الجمالية من الإعلانات الموجودة في شوارع المدن الأمريكية ، والتي تدخل ضمناً مع البيئة الثقافية للمجتمع ألمديني ، فتسخر من العقل الإنساني لتحول المنجزات العلمية المعاصرة إلى بضاعة تطرح في الأسواق كالأثاث والملابس والمنتجات الغذائية وغيرها ، وهو ما يلائم توجهات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، والانفتاح على مختلف الثقافات الأخرى من خلال ما تقدمه الوسائل الإعلانية الحديثة عِبر شبكات التواصل العالمي ، والسعي نحو فن يستقي عناصره الجمالية من معطيات البيئة والحدث اليومي الذي يمثل حقلاً هاماً من حقول المدينية الحديثة ، التي يمكن أن تحقق انتشاراً واسعاً يلبي حاجات العصر ومتطلباته .



أنموذج (٢)

اسم الفنان : ريتشارد هاملتون

عنوان العمل : المكتب

سنة الإنتاج : ١٩٥٧

قياس العمل : ١٨٣ × ٢٢٠ سم

نوع الخامة : ألوان زيتية وصور ملصقة

العائدية : مركز بومبيدو - فرنسا

يصور العمل الفني إحدى ظواهر التمدن العصرية ، التي تظهر من خلال صور الأشكال الموجودة كـ(الأثاث والصور المعلقة وتصميم الديكور وامرأة بزي عصري) ويمثل هذا العمل إحدى أساليب الفن التجميعي من خلال جمع ولصق قطع من الصور الملونة لنماذج مرتبطة بالحياة وتشكيلها بطريقة تجعل منه عملاً واقعياً. يعد فن البوب آرت احد أساليب الحركة الدادائية لفن الإلصاق ، بهدف التقرب من الواقع أكثر فأكثر . فالمجتمعات المدينية الحديثة فسحت المجال أمام الفنان في تكوين مفاهيم جديدة للفن من خلال نوع الخامات المستخدمة التي قدمتها التكنولوجيا المعاصرة لحياة المجتمع الغربي .. فكانت للمدينية النصيب الأكبر في استخدام هذه الخامات والنتاجات الفنية ذات العلاقة بالقطاع الاقتصادي والصناعي . مما ساعد فناني البوب على توسيع القراءات الجمالية في استخدام المواد الاستهلاكية المهشمة والمبتذلة والرخيصة في عملية الإبداع . فقد احتوت اللوحة على أشكال جاهزة من صور الجرائد وعلب المشروبات الغازية والمواد الغذائية وغيرها والتي تمثل بحد ذاتها مادة استهلاكية في المجتمع الغربي ، فقد تم صياغة هذه الأشكال بتقنية البناء الثلاثي الأبعاد ، ليظهر موضوعات تعبيرية عن نمط الحياة اليومي ، وذلك لما تتميز به من تحرر من مفاهيم التقليدية التي فرضتها لغة التمثيل الجمالي لفلسفة الاستهلاك اليومي لبيئة المدينية . إذ اعتبرت مدينية ما بعد الحداثة ظاهرة اجتماعية تعبر عن الواقع الجديد الذي أنتجته الثورة التكنولوجية ،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ومع التركيز على أهمية الثورة المعلوماتية (الإعلامية والاتصالات) المباشرة مع المجتمع ، باعتبارها أنموذجاً للثقافة الجديدة الداعية إلى النظر في طبيعة المجتمع ما بعد الصناعي .. فالتمثيل الجمالي في العمل الفني يمثل الطريقة التي يسوقها الفنان (هاملتون) في استخدام جسد المرأة ، وبما يخدم الطريقة التي تسوقها وسائل الإعلام ويستقبلها الفرد / المستهلك . يصور الفنان في عمله الفني واقعاً حقيقياً في طريقة العيش الراقي والمترف داخل بيئة المجتمع الأمريكي ، كونها الممثل الأول لحرية الفرد ، فتظهر طريقة وقوفها داخل المنزل والتي انسجمت مضامينها الدلالية مع الأشكال الملصقة الأخرى في اللوحة ، لتمثل واقعاً حيوياً يعكس البيئة المدينية الحديثة ، وقد ظهرت المرأة بملابس أنيقة تنسجم مع منظومة متقاربة تتأرجح بين ضغوط تقاليد المجتمع الغربي ، على اعتبار أن قيمة المرأة ليست معطى طبيعياً بل هي تكوين مجتمعي . فقد أصبح الخطاب الجمالي لبنية العمل الفني تمثيلاً من الولوج إلى الواقع الاجتماعي والثقافي عِبر سلسلة من الرموز والدلالات الصورية للدعاية والاستهلاك التي سيرها الفنان في سبيل الوصول إلى لغة التواصل الاجتماعي / ألمدني من جهة ، والوصول إلى عالم التسويق العالمي وبالتالي فهي تساير تطورات العصر الذي خلقت منه .. علماً أن فكر ما بعد الحداثة يتطرق لمسألة المجتمع والثقافة والتقاليد واعتبرها من أهم المصادر وطرق التمثيل الجمالي التي عرفتها الشعوب المتحضرة .

نموذج (٣)

الفنان : Tom Wesselmann توم ويسلمان

عنوان العمل : لا تزال الحياة عدد ٣٦

سنة الإنتاج : ١٩٦٤

الأبعاد : ٣٠٤,٨ سم × ٤٨٨,٣ سم

المادة : زيت مع كولاج على كنفاس

العائدية : متحف ويتني للفن الأميركي ، نيويورك .

لقد نفّذ توم ويسلمان منجزه التشكيلي الذي ينتمي لفن البوب ارت من مفردات ترتبط بالواقع اليومي الذي غدا يشتغل بحدود الاستهلاك ، اذ نلحظ في الجانب الأيمن كوباً من الحليب يقابله في الجهة اليسرى علبة سكائر باللون الأزرق تحمل علامة ذهبية لخيل مجنح واسم لنوع هذه السكائر (Montclair)، ويتوسط المنجز صورة لقطعة كبيرة من الساندويتش يظهر خلفها من الأعلى أشرطة ملونة بالبرتقالي والأزرق مع وجود أربع نجوم بيضاء ، ومن الأسفل بشكل ممتد على طول المنجز من اليمين الى اليسار أشرطة مستطيلة عمودية باللون الأحمر والأبيض يبدو أنه يشير الى العلم الأمريكي ، كما يظهر في عمق اللوحة منظراً للطبيعة . لقد حاول ويسلمان إدماج ومزج الفن بالحياة الشعبية عبر كسر الحدود الفاصلة بينهما ومن خلال تبنّي المعطيات المادية التي يتعامل بها الإنسان يومياً سواء على مستوى المبتذل أم المهمش أم ما يبدو فيها جميلاً ؛ كونها تمتلك أعلى قدر من الاستهلاك والتداول اليومي ، اذ إن الحياة الامريكية قائمة على سياسة الاستهلاك والممارسات

ذات الفعل البرجماتي . بذلك إن عدم وضع حاجز بين النتاج الفني والحياة اليومية أي جعل كل ما هو عابر واستهلاكي ضمن البيئة الفنية ، وجعل الأخيرة تتضمن حيثيات تلك الحياة اليومية كما دعا إليه شارل لالو في تأكيده على أن الفنان يتأثر ببيئته وظروف عصره ويعكسها في نتاجاته الفنية ، ما هو إلا تعبير عن جعل منجز ويسلمان يتجه بنزعته نحو الفن الملتزم ، اذ إنه عمد على تداول حاجات المجتمع الاستهلاكية وتجميعها ضمن فضاء السطح التصويري برؤية جمالية وتقنية تعتمد التلصيق ، لأن التجميع يتمثل من خلال توجّه الفنان نحو حيثيات البيئة وتداولها ضمن رؤية فنية والتي ارتكز عليها فن البوب ارت ، هذا ما دعا ويسلمان للبحث في الأشياء ذات المرجعيات البيئية التي تخضع الى الثقافة الشعبية عن طريق توظيف المواد الجاهزة من جهة والوسائط التقنية التي عولجت بها تلك الأشياء من جهة أخرى . إن المنجز يعرض طريقة أدائية معاصرة تشبه أسلوبية التكعيبية في الفكرة وتخالفه في الأداء عبر تشييديه وتأليفيته وتقنياته التي تتناسب مع طبيعة فن البوب ارت ، كما أن توظيف الأشياء المنتجة التي ترتبط بالاستهلاك وجعلها علامة ترويجية ، ما هو إلا تعبير عن خطاب إعلاني يُنتَج لغرض دعاية إعلانية يراد منها مقصود تجاري نفعي ومردود مالي ، اذ يعلن عن منتج استهلاكي عن طريق عرضه بشكل منجز فني لخلق الرغبة لاقتناء هذا المنتج ؛ لأن الخطاب الإعلاني يعد عملية تواصلية تتحرك ضمن محيط إنساني ، اذ يشير بدوره الى إستراتيجية إبلاغية قائمة على الإقناع ، وتستعمل لذلك كل وسائل الاتصال الإنساني من كلمة وصورة ورموز في أفق التأثير على المتلقي / المستهلك والدفع به الى اقتناء منتج ما ، والتسليم بأهميته وتفضيله على باقي المنتجات . وبذلك فقد تمكّن ويسلمان من تحقيق بعد جمالي عن طريق التعبير عن رؤيته الخاصة التي امتزجت مع تطلعات الحياة العصرية ذات المنحى الاستهلاكي ، وطبقاً للرؤية المعالجاتية التي تم فيها توزيع المفردات بشكل يجعل المتلقي ينفتح بقراءته للمنجز نحو تعدد المعنى ، اذ إن الفنان يُحدث للمتلقي تحوّلاً معرفياً عند قراءته للمنجز عن طريق لغة الصورة التشكيلية التي تعد متعددة المعاني ومنفتحة دائماً بدلالاتها ، فتجسيد الفنان لمتطلبات الحياة اليومية جعل الخطاب يعد إعلاناً صريحاً لطبيعة تلك المتطلبات ، وهنا يتوسم المنجز نزعته الالتزامية ذات المنحى النفعي الاستهلاكي .

أنموذج (٤)

اسم الفنان : آندي وارهول

المادة : طباعة سكرين

تاريخ الانتاج : ١٩٦٧

اسم العمل : (مارلين مونرو)

القياس : ٩١×٩١ سم

العائدية : مقتنيات خاصة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يتألف هذا العمل من أربع مواقع فضائية تساوت في مساحتها ، وضم كلٌ منها صورة طباعية متساوية الأبعاد (الطول والعرض) لـ(مارلين مونرو)، وضعت إثنان في الجزء الأعلى ومثلهما في الجزء الأسفل، ويحيط بالجزئيين ثلاثة أشرطة هندسية أفقية متوازية ، في أعلى ووسط وأسفل التصميم، لونت جميعها بالأسود الغامق. عمل (وارهول) على عمل الكثير من الصور الطباعية للمشاهير بأحجام وقياسات وأساليب وتقنيات متنوعة ، اعتمدت تكرار الصورة الشخصية كأيقونة طباعية، تتشابه من حيث الشكل وتفاصيله، وتختلف لونياً، إذ يعمل (وارهول) إلى زعزعة الشكل الثابت المتكرر بإجراء التنوع اللوني وتقويض البنى التكوينية للصور الطباعية إلى سلسلة آثار داخلية، مثلما فعل في هذا العمل.إن مغزى هذه الفكرة الفنية يخضع إلى إعتبارات فكرية، تنطلق من محاولة فك الارتباطات الميتافيزيقية للواقع، وتقويض افتراضات التمركز، لتأسيس وتفعيل ثقافة الاستهلاك ، والتي من شأنها إنتاج بنى فنية وجمالية لا تنفرد بدلالة ثابتة ومحددة، وإنما تستدعي أفكاراً ومعانٍ للولوج في وسائل وتقنيات أكثر تداولاً. تتأسس بنية التكوينية هنا، تبعاً لتعدد مراكزها، وإعتماداً على سمة التكرار التي تقترن بمستويات التوظيف الهندسي لتوزيع الصورة، وفقاً لبنيات لدلالة، وانتقال مستوى الأثر الجمالي كمعادل موضوعي، إلى قيمة استرجاعية، تنفتح على سياق البنية الموحدة للمنجز الفني، لتشكل رؤية محيطية، تتوافق فيها إيقونية الصورة باعتبارها بنية مهيمنة، مع الإزاحات النصية للخطاب الجمالي، فيكون إنفتاح البنى على سياق التراكم المعرفي محض تجليات فكرية تنأى بالواقع رغم شعبيته، إلى مستوى من التكييف الثقافي المحض، وتفعيل الدلالات الحضورية للمكان، كمحمولات حفرية، أنتجت طباعياً بفعل الإثارة البصرية الجديدة في إعادة إنشاء الصورة وتكراريتها.إن مشهدية الأثر التحليلي لبنية اللون في إيقونة الصورة المكررة، تتوافق مع أدائية البناء التشكيلي وفاعليته كوحدة بصرية شاملة، تستقل بأثر التنظيم الهندسي، كشكل له دلالة فتصبح الصورة المعتمدة لـ(مارلين) كبنية فاعلة، أنموذجاً فنياً يحتفي بتواصلية الشد البصري، دون أن يهمل تمظهر المجازات الدلالية للصورة خارج سياق الوحدات الإطارية الأربع.

أنموذج (٥)

اسم الفنان : روبرت روشنبيرغ

اسم العمل : حاوية مُمتدة

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٩

المادة المستعملة : قماش وأكريلك على الخشب

القياس : ١٢٣,٥ × ٩٦,٥ سم

العائدية : قاعة (جميلة ويبر)

يقدّم لنا (روشنبيرغ) سطحاً تصويرياً تحتل فيه صور ثلاث حيوانات أغلب أجزائه ، إذ تعلو اللوحة في اليمين صورة (قرد) بلون بني ، وقد ألصق على ظهره إشارة للرقم (٢٥) ، ويعلوه أيضاً شكل أشبه بالمربع وكأنّه شاشة تلفاز أو سينما ، وقد وضع القرد على خلفية أشبه ما تكون بالغابة ، فيما توسطت صورة (خنزير) أبيض الجهة اليسرى على خلفية سوداء ، أما الجانب السفلي من الجهة اليمنى ، فقد كانت لصورة (بقرة صغيرة أو عجل) مرقط بالأبيض والأسود ، على خلفية خضراء مائلة للأزرق الداكن ، وقد ألصق على مقدمته لوحة أشبه ما تكون بنشرة توضيحية ، وهناك أيضاً لوح قياسي مترى (مسطرة) امتدت عمودياً على الجهة اليسرى من العمل إلى أسفله ، وتتوزع في زوايا متعددة من السطح التصويري تقطيعات من ورق التغليف (الجدران) أو قطع قماش ، بأشكال نباتية وأخرى هندسية استخدمت تقنية الكولاج .تأتي لوحة (روشنبيرغ) (حاوية مُمتدة) ضمن سياق المنهج الفني التعبيري التجريدي وفي حركة(روشنبيرغ) نحو الرسم الخليط الذي يُعد اسلوباً أو نسقاً إبداعياً يزاوج بين عناصر تكوينية مختلفة ، إذ لا يستبعد حضور أشياء متنوعة وسطوح لونية بطريقة لا تقليدية من حيث اللون أو الشكل أو التلاعب بالأبعاد بقواعد حرة ، كما لا يستغرب حضور جمال القبح إن صحّ التعبير ، كما حدث في لوحته الشهيرة (المعزة المحشوّة) أو العمل الآخر الذي هو عبارة عن راديو شغّال أو صور فوتوغرافية مظهّرة بالسلسكرين على القماش . لقد حاول (روشنبيرغ) من البداية أن يكون مشاكساً ، ووقف ندّاً لمفهوم ثقافة النخبة التي سادت إبان حقبة الحداثة ، وأراد تسويق مفهوم يصوّر بصورة خاصة الأفكار التي تخص الثقافة الجديدة ، فهو يحاول تصوير موضوع بيئة المستهلك الأمريكية بكل تناقضاتها وتنوعها ، فلا ضير أن يكون الموضوع غير مستساغ ، أو أن يكون القبح جمالاً ، فالموضوع عنده يتحرك وفق قناعة الفنان وليس الآخر ، بالرغم من أن نصّه البصري هذا ، يتناص بشكلٍ واضح مع ما قدمته الدادائية في بداية القرن العشرين . فهو يعمل وفق ما يسميه (دوشامب) الدادائية الجديدة ، التي تهتم بنقل الواقع البيئي الغامض كجوهر ، وعكس التحولات الفكرية والصناعية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية ، فما يمكن ملاحظته أنها وظفت ما كان مهمشاً محتقراً ومبتذل والأقل جمالية والمتروك والمُهمل وغير المهم ، والقريب من ملامح وسائل الإعلام المعاصر ، أو يُذكّر بها . لقد أراد لها (روشنبيرغ) أن تكون شعبية ، والأشكال المقدمة هي الأشكال التي يشاهدها المجتمع الأمريكي يومياً عبر وسائل الإعلام المختلفة ، لكنه حاول أن يكون إنشائها أو زمن صياغتها جديداً ، فيه تدخل لما يراه الفنان ، وأن تكون واطئة التكاليف ، تذكّر أن كل ما موجود وما يُعاش هو فني وجمالي.

نتائج البحث

استناداً لما تقدم من تحليل العينة فضلاً عما جاء به الإطار النظري فقد أسفر البحث عن النتائج الآتية:

١. تنوعت الأبعاد التقنية للتكوين في نتاجات الفن الشـــعبي ، من خلال إثارة الأفكار الجمالية والبنائية ، ثقافياً ، كمضمون إعلاني وإتصالي .

٢. ســاهمت العلاقات التقنية في نتاجات الفن الشــعبي ، في إحداث نوع من المغايرة الجمالية البصــرية في علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل ، فضلاً عن فاعلية الوسائط التقنية.

٣. اعتماد تقنية توظيف الصور الطباعية ، في البنية التصميمية للوحة .

٤. هيمنة الوسائل الطباعية والاعلانية في رسوم الفن الشعبي .

٥. المبالغة في إظهار التكثيف الحجمي للوحدات البنائية والتقنية في العمل الفني ، حقق بعداً جمالياً واضحاً.
٦. يشكل مفهوم (الجمال الاستهلاكي) توصيفاً مفاهيمياً ، في نتاجات الفن الشعبي ، إنطلاقامن خصوصية المثاقفة المعرفية والاجرائية في بنية الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع الغربي .
٧. يكون للتنوع التقني طابعاً مميزاً في نتاجات الفن الشعبي ، من خلال إعتمادها (التنظيم التقني) كسمة مهيمنة ، عززت من قيمة الجمال المتحققَ وفق العلاقات التنظيمية والتقنية.
٨. لقوة التعبير التقني في رسوم الفن الشعبي ، أثر جمالي في تحصيل الرؤية البصرية للمتلقي .
٩. إن إستخدام تنوع شكلي في نتاجات الفن الشعبي ، أحدث بعداً فضائياً يمتد الى تفعيل الوسائط التقنية داخل حيز البناء العام ، بغية تحقيق سمة جمالية للتحول الدلالي والشكلي للوحة .

الإستنتاجات

1.تتباين مستويات التنوع التقني في رسوم الفن الشعبي جمالياً , إعتماداً على بواطن الرؤية الحضورية للسياق التواصلي للتيار الفني , و الأنفتاح على طبيعة المرجعيات الجمالية و البنائية لآليات العمل التقني , وذلك لأختلاف وجهات التعامل مع الطروحات الجمالية و البنائية للتيار , تقنياً ووظيفياً .

2.سعت رسوم فن البوب إلى زحزحة الأنساق التقليدية للرسم , و أستبدالها بمحمولات جمالية لا عقلانية في طبيعة رصدها للظاهرة الجمالية , وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من عدم المألوفية في التعامل مع طبيعة التقنية , والنظر إلى الجمال كقيمة تداولية في واقع الثقافة الشعبية لمجتمع ما بعد الحداثة .

3.أفادت نتاجات الفن الشعبي من التطورات التقنية و التكنولوجية و ثورة الأتصالات و المعلوماتية و جماليات الموضة و الأزياء و ثقافة الأستهلاك و الديمقراطية و التحرر الأجتماعي والعولمة , مما أنعكس على بنية العمل الفني التي شهدت تجاذبات مفاهيمية و بنائية , أنطوت على بنى تقنية(ذهنية و صورية) أسهمت في صياغة المعطى التقني للبناء شكلاً و مضموناً

4.تستدعي الصيغ الجمالية في فن البوب , تلقائية الفعل الدلالي لحضور الأثر التقني , كبنية فاعلة تتنافذ مع السياق العام للبناء التكويني .

المصادر

١. ابن منظور: لسان العرب ، ج٦ ، بيروت: دار صادر : ١٣٠٠هـ.
٢. امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ – ١٩٧٠) دار المثلث ، بيروت ،١٩٨١.
٣.بودريار ، جان : المجتمع الاستهلاكي دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، ط١ ، تعريب خليل احمد خليل، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٥.
٤.ديوي ، جون ، الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص٥١٠ .
٥.سالم ، احمد عبد الغني محمد : السبرانية كمدخل لتحول مفهوم التصوير الى فن مابعد الحداثة للقرن الحادي والعشرين ، رسالة ماجستير غير منشوره ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٠، ص٦٩.
٦. ستوري ، جون ، ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، العدد ٢٩ ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد، الأربعاء ٧ تموز ٢٠٠٤ .

٧.سمث، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، تر: فخري خليل، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥، ص١٠٤ .
٨.الصالح، صالح علي وآخرون: المعجم الصافي في اللغة العربية، ط١، مطابع الشرق الأوسط، ١٩٨٩.
٩.صلبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ذوي القربى ، ط١، ج١، ب- ت ، ص٣٢٩-٣٣٠ .
١٠.عبد الغني ، صبري : الفراغ في الفنون التشكيلية الحداثة وما بعد الحداثة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٨.
١١.عثمان ، عادل ثروت محمد ، العمل الفني التجميعي كمدخل لأثراء التعبير في التصوير ، رسالة ماجستير غير منشوره ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦.
١٢.القر غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون مابعد الحداثة ،اطروحة دكتوراه غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، ٢٠٠٦.
١٣.محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، ط٢ , شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ٢٠٠٩ ،
١٤.المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه غير منشوره ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ص ١٣٧
١٥.مونرو، توماس: التطور في الفنون، ج٣، ترجمة: عبد العزيز وآخرون، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٢.
١٦.نصيف جاسم محمد ، مابين التصميم والسياسة ، مصدر سابق،ص١٦ و ص١٢٩-١٣٠ .
١٧.هارفي ، ديفيد ، حالة مابعد الحداثة ، تر: محمد شيا، مراجعة ، ناجي نصر و حيدر حاج اسماعيل ، ط١ ، المنظمة العربية للترجمة ، توزيع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٥.
١٨.ويليامز، رايموند ، طرائق الحداثة ، ت : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة / مطابع الوطن ، الكويت ، ١٩٩٩.

19- Walker , A ,John , Artsince pop , thames and Hudson , London : 1975
20- Gilbert , Rita , Living With art , Four,Fourth , Edition , Newyork : 1995,1979,p94
21- H.H Aranson , Ah istory of Modern Art , thames and Hudson , London : 1979 ,p15
22- Jhon . A. Walker : Art since Pop . Ibid . P. 30 .
23- Livingstone , Marco (ed) Pop Art London , weidens feld Nicolson , Ibid
24- Robert Myron , Ibid . P. 195 .
25- Smith , Edward Lucie , Pop Art in Concepts of Modern Art , Ibid.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

The aesthetics of technical diversity in the products of pop art

By: **Hamdia Kadhim Rodhan**
University Of Babylon / College Of Fine Arts
Email : hamdia.kadem@uobabylon.edu.iq
Orcid : https://orcid.org/0000-0001-6461-7163

Abstract
This thesis study the technical diversity of the products of Pop Art Art is located in four chapters, devoted the first chapter to a statement of the research problem and its significance and purpose and limitations and to identify the most important terms contained therein, where he addressed the problem of the research subject of technical diversity and its relationship to the art of Pop Art, which represents a model distinct in show patterns of consumer culture (folk) that prevailed in the United States, he is depicted Zhnih and consumer environment, and involves a lot of intellectual and structural Ironically, as a result of manifestation mechanisms functioned according to data actor technique.What distinguishes the stylistic visions of the artists of Pop Art, which exaltation of properties Aladharrih artistic and aesthetic techniques that have been used in the expression of cognitive psychological nature trail, loaded card Find modes of technology is familiar, Art is produced in any material located in the reach of the artist. So was Pop Art Art techniques care of things ephemeral, cheap, neglected, Almstalmh, traded, which prompted the artist to the popular practice of many types of visual production, as well as the diversity of raw materials and materials technology, media, printing and advertising.And demonstrated the importance of research in the possibility of monitoring the technical diversity of the products of pop art on the level of shapes, materials and media, and paves the same time to open up research to address the aesthetics of technical given in the art of postmodernism, the research aims (revealed technical diversity of the products of Pop Art art) and define the artistic productions completed from (1960-1975.(And included the second chapter on the theoretical framework on two themes: Me first study the technical diversity in the arts of postmodernism) The second topic was concerned with (study Aladharrih characteristics Art Pop Art), The third chapter singled out procedures for the search, either the fourth quarter has included findings and conclusions .

Key words : aesthetics , technical , products , pop art .

السجاد الاسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية (خمسة نظامي انموذجاً)

مائدة طارق محمد
جامعة الموصل - كلية الفنون الجميلة
الايميل : maida.mohammed74@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid/org.0000-0002-5710-9053

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ٦ / ١٠ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر: ٨ / ٢ / ٢٠٢٢
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

تناول هذا البحث دراسة (السجاد الاسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية خمسة نظامي انموذجاً) وهو يقع في اربعة فصول عُني الفصل الاول بمشكلة البحث واهميته والحاجة اليه وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه وعند الحديث عن دراسة السجاد الاسلامي الوارد في تصاوير المخطوطات الفارسية يجب اولاً الاجابة على بعض التساؤلات المهمة التي تتعلق بإمكانية الاعتماد على تصاوير المخطوطات كمصدر رئيس لدراسة السجاد في المخطوطات الفارسية وأهمها هل تمثل رسوم السجاد الواردة في تصاوير المخطوطات التصميمات الحقيقية للسجاد الايراني ؟ وهل كان المصور على دراية كافية بهذه التصميمات حتى يقوم بتنفيذها بكل دقة في تصاويره ؟وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري ومبحثين الاول شمل على نشأة السجاد الاسلامي في ايران، والزخارف المنفذة على السجاد الايراني، وانواع السجاجيد الايرانية والمبحث الثاني، المراكز المهتمة بإنتاج السجاد الفارسي وفيما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث ومنها مجتمع البحث وعينة البحث، وأداة البحث وتحليل عينة البحث إما الفصل الرابع فقد اهتم بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: تصاوير- السجاد – المخطوطات – الزخارف – السجاد الفارسي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث

بلغ فن التصوير في المخطوطات الفارسية أوج ازدهاره في العصر الصفوي بإيران وصاحب هذا الازدهار توحيد الاساليب الفنية في المراكز التصويرية المختلفة بحيث اصبحت العواصم الصفوية في تبريز وقزوين هما الاساس الذي يسير على نهجه سائر المراكز الفنية، ونظراً لارتباط صناعة السجاد ارتباطاً وثيقاً بفن التصوير فقد عُني الملوك والامراء الصفويين بالمصورين عناية خاصة وعهدوا اليهم بالأشراف على كافة الفنون خاصة السجاد، وكانت صناعة السجاد ضخمة وغدت فناً مهنياً يتطلب مصممين لرسم نماذج على الورق قبل تحويلها إلى تصاميم منسوجة ومن هنا يمكننا طرح مشكلة البحث من خلال صياغة السؤال التالي .هل وفق الفنان الفارسي في تمثيل السجاد الايراني في تصاوير المخطوطات الفارسية (خمسة نظامي أنموذجاً) وما هي اهم مراكز التصوير التي عنيت بتصوير السجاد الايراني في تصاوير مخطوطاتها ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي :-

١- بأنه سلط الضوء على السجاد الإيراني في المخطوطات الفارسية .

٢- يهتم البحث الحالي بذكر المدارس الفنية التي أهتمت بتصوير السجاد الايراني الوارد في مخطوطاتها.

٣- يرفد المكتبات العامة المتخصصة بمجال الفنون الاسلامية بجهد علمي متواضع، يمثل إضافة متواضعة لميدان الاختصاص .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى (التعرف على السجاد الاسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية، (خمسة نظامي نموذجاً) .

رابعاً : حدود البحث

يتحرك البحث ضمن الحدود التالية : -

١- الحدود الزمانية : فترة الزمنية لمدة ١٤٣١م- ٨٥٤هـ / ١٥٣٩م- ٩٦٢هـ .

٢- الحدود المكانية : العراق - ايران .

٣- الحدود الموضوعية : دراسة السجاد الاسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية خمسة نظامي أنموذجا والتعرف على السمات الجمالية والزخرفية المنفذة في رسوم السجاد الايراني .

خامساً : تحديد المصطلحات

السجاد // في اللغة (السَّجادُ) : الكثير السجود . (السَّجادةُ : الطنيفسة – البساط الصغير يصلى عليه[١].

سَجّادة :(مفرد) : سجادات وسجاجيدُ وسجَّادة : مؤنث سجِّاد ما يبسط للصلاة، بساط صغير يصلى عليه (سجادة الصلاة) بساط، ما يفرش في البيوت منسوجاً من صوف له خمل ((سجادة عجمية))[٢] .

السجاد (اصطلاحاً) :

١- كثير السجود .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٢- بساط من قماش يحاك بالأيدي أو بالآلات به نقوش او رسوم وصور، تغطى به أراضي او الدور أو المقاعد[٤] او يعلق على الحيطان احيانا ((السجاد العجمي)) ((السجاد الفرنجي))[٣].أشتهر السجاد الاسلامي بألوانه، كذلك ذاعت شهرته لأنواعه النفيسة وأشكاله الهندسية التي تتضمن النجمة الخماسية، والثمانية والمثلثة والوردية، توضع كلها حول رصيعة مركزية كبيرة، وكانت المساحات حول هذه الاشكال تملا بالزخرفة العربية والاشكال النباتية التي تشد بعضها إلى بعض بحس من التوحد والتناسق، ويمكن ان يكون السجاد كبيرا جدا فيغطى أرضا واسعة لقاعة استقبال كبيرة او ان يكون صغيراً جداً يصلح للصلاة او قد يكون بمثابة لوحة فنية فيعلق على الحائط . السجاد اجرائياً: غالباً ما يذكر لفظ سجادة في المراجع الأجنبية (Rug - Carpet) [٥]، ويقصد بها الفرش ذات الوبرة التي تغطي الأرضيات أو تكسى بها الجدران، لذلك نرى وإن تعددت تسميات السجاد إلا أنها تتفق في معنى واحد وتدل على مدلول وهو السجاد للدلالة على هذه المنسوجات الوبرية المعقودة، نظراً لإرتباطها بوظيفة السجود، وهكذا نرى أن اللغة العربية غنية بألفاظها ومترادفاتها التي تدل على ما يبسط ويفرش، وإذا نظرنا إلى أهمية السجاد نجده أنه قد لعب دوراً مهماً في حياة الأمراء والشعوب فلم يستغني أحداً عنه باعتباره جزء رئيس من الآثاث المنزلي، فالسجاد متعدد الأغراض وينتج لكل شرائح المجتمع فنجده في القرى الصغيرة وفي الخيام البدوية، كما ويوجد في القصور والبلاط حيث يوظف حسب مكان وجوده.

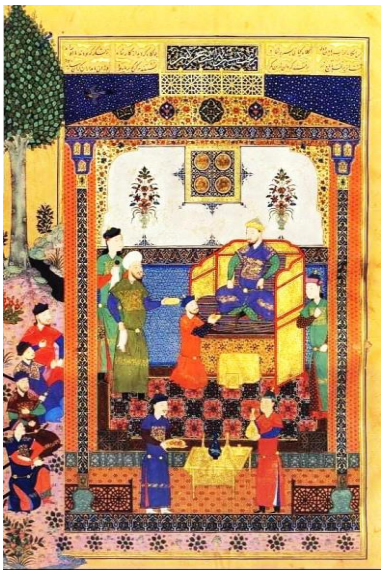
الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول: نشأة السجاد الاسلامي

واجهت مؤرخي الفنون والاثار الاسلامية مشكلة تحديد الزمان والمكان اللذين بدأت فيهما صناعة السجاد الوبري المعقود وبرغم الدراسات المستفيضة التي قاموا بها فانهم لم يوفقوا إلى معرفة وتحديد تاريخها او تعيين اماكن صناعتها ولكن يمكن القول بان المؤرخين يتفقون جميعا على ان هذه الصناعة نشأت في اسيا ومن المحتمل ان تكون قبائل أواسط اسيا اول من صنعها وذلك لوفرة مادة الصوف الضرورية لصناعتها، وكذلك طبيعة البيئة القارصة البرد في الشتاء مما يجعل استخدام مثل هذه المنسوجات الوبرية السميكة ضرورة ملحة[٦] .ويطلق الدكتور محمد مرزوق كلمة طنافس بدلا من سجاد ويرى ان الطنافس اليدوية لا يعرف بالضبط متى اهتدى الانسان إلى صناعتها ولكن اغلب الظن ان اول من اهتدى اليها القبائل الرحل النازلة في المنطقة الممتدة من الصين شرقاً حتى اسيا الصغرى غربا وقد نسجوها على انوالهم اليدوية[٧].بطبيعة الحال فان صناعة السجاد لم تبدا دون ان تسبقها خطوات تمهيدية بسيطة ولذلك يمكننا ان نفترض ان جلود الحيوانات التي استخدمت للافتراش قد اعطت الفكرة الاولى التي تلها خطوة صنع نسيج بسيط مشابه للجلود ثم اخذت تحل محلها بعض المحاولات لصناعة السجاد . على ان السجاد الاسلامي لم يصل غايته الا في العصر الصفوي فقد نال شهرة عالمية لم ينله اي نوع من انواع السجاد، حتى ان بعض الغربين، اعتقدوا انه ليس هناك من يصنع السجاد في العالم غير الإيرانيين[٨] . ولعل السبب في ذلك هو ان صناعة السجاد كانت قبل العصر الصفوي في ايران وغيرها، صناعة أهلية ولكنها أصبحت في عهد الصفويين صناعة حكومية تخضع للرقابة والاهتمام الشديد، بل ان بعض الملوك والامراء لم يكتفوا بانشاء المصانع في

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

قصورهم ودورهم ومدنهم فحسب بل شاركوا في صناعة السجاد برسم وتصميم زخارف معينة[٩] وكانت ايضا عنصر تصوير هاما استهوى فكر المصور ليجد فيه منبعاً اساسياً لوجوده في التصاوير حيث مثلها اجمل تمثيل بمواضيع عدة منها ديوان الملك- كما في الشكل (١)- او مناظر الطرب - كما في الشكل (٢)- سوءاً داخل القصور او في الطبيعة في الهواء الطلق او حفلات الاستقبال واللقاءات الغرامية- كما في الشكل (٣)-،



شكل (١) ديوان

شكل (٢) مناظر الطرب

شكل (٣) اللقاءات الغرامية

وهذه المواضيع كلها اتاحت الفرصة للفنان من تصوير الاثاث الملكي الفخم ومنها السجاجيد والتي مثلت بطريقة غاية في الجمال، ومما لا شك فيه ان تلك التصاوير قد لعبت دوراً بالغ الاهمية في التعرف على رسوم السجاجيد التي كانت سائدة في تلك الفترة . وعبر مصورى المخطوطات الفارسية عن نماذج صادقة لهذه السجاجيد أمكننا من خلالها التعرف على تطور زخارف السجاد .

الزخارف المنفذة على السجاد الايراني (في المخطوطات الفارسية)

ترى الباحثة، من خلال أطلاعي على العديد من الكتب والمراجع الفنية التي تحدث عن النسيج والسجاد الاسلامي والمتمثل في المخطوطات الفارسية أرى انه قد أجمع عدد كبير منهم على ان التفوق الفني في صناعة النسيج كان في العصر الصفوي ولذلك أرتيت ان اتحدث عن النسيج والسجاد لتلك الفترة حيث انه قد بلغ ذروة الرقي . ويتضح ذلك جليا من صور المخطوطات ومن كثرة القطع التي تظمها المجموعات الاثرية الحديثة حيث ذكر (دوجلاس باريت) ان هذه المنسوجات الفاخرة صنعت للمناسبات العديدة التي استلزمتها حياة البلاط واكثر تلك الاقمشة دقة في الصناعة واغلاها ثمنا، هي الاقمشة التي استخدمت في الثياب والخيام والستائر والسجاجيد[١٠] . والاغطية، وتعددت انواع الزخارف إلى حد كبير، فاشتملت على اشكال حرة رقيقة من الزخارف النباتية المختلفة بالزهور والحيوانات وكلها مرسومة بعناية بالغة ملونة بازاهى الاصباغ[١١] ويصف (زكي محمد حسن) الزخارف الممثلة في المنسوجات المتمثلة بصور المخطوطات الفارسية ان هناك اختلاف وتنوع في حجم الزخارف وفي المظهر العام وفي الالوان المستخدمة وقد كان الانشاء الزخرفي فيها بديعاً ومحكماً بحيث تتدرج رسومها المختلفة ويستطيع المشاهد ان يرى بدائع أقسامها المختلفة بحسب قرب التحفة او بعده عنها، فانه يعجب بالزخارف الدقيقة إذا كانت التحفة (السجادة) قريبة منه ويعجب بالمناطق التي تضم هذه الزخارف اذا بعد عن التحفة قليلاً ويؤخذ بجمال المظهر العام إذا زاد بعده عن التحفة (السجادة) فغابت عنه التفاصيل[١٢].ترى الباحثة ان لجمال هذه المنسوجات وأخص بالذكر السجاد الايراني أخذوا يدعوه بمثابة تحفة فنية وذلك يرجع لعدة اسباب منها الاهتمام البالغ والواضح بالزخارف المنفذة لمواضيع هذه السجاجيد ومنها الالوان البراقة المستخدمة فيها والمواضيع التي تمثل روائع القصص التاريخية والتي منها الادبية والغرامية وما إلى ذلك من مواضيع عدة، وذكر البرفسور (سليم الحسيني) كانت صناعة السجاد ضخمة وغدت فناً مهيمناً يتطلب مصممين لرسم نماذج على الورق قبل تحويلها إلى تصاميم منسوجة وكان ذلك يتم على نطاق واسع نظراً للطلبات الكثيفة من المستهلكين الاوربيين، وكانت تلك التصاميم تبهر العيون ونأخذ بالالباب، منسوجة بدقة بدأ بالرصيعة في مركز السجادة مروراً بسجادات المحاريب وسجادات المزهريات، وانتهاء بالسجاد الذي يحمل صور الاشخاص[١٣] ويذكر الدكتور زكي حسن بان السيد ((بوب)) (pope A.U.) قد قدر عدد المحفوظ من هذه السجاجيد في المتاحف والكنائس والمجموعات الفنية الخاصة والذي ظهر منها في اسواق السجاجيد الاثرية قدره بزهاء ثلاثة الاف سجادة كاملة ويكاد يجمع مؤرخو الفنون الاسلامية الذي يتناولون السجاجيد الاسلامية والصفوية تحديداً تبعاً للأسلوب الزخرفي التي نفذه فيه فيمكن تقسيمها إلى انواع عدة، منها[١٤]:

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١- **السجاجيد ذات الصرة او الجامة :** ويمتاز هذا النوع من السجاد بتلك الصرة او الجامة الرئيسة في الوسط بأشكال مختلفة ومتنوعة وقد يتدلى من اسفلها ومن اعلاها موضوع زخرفي او اناء على شكل مشكاة او زهرية كما تحتوي اركان السجادة على اربع جامات[١٥] ، كما في الشكل (٤).

شكل (٤)
السجاجيد ذات الصرة او

٢- **السجاجيد ذات الزهور:** من انواع السجاجيد الايرانية المشهورة نوع تكسوه رسوم الزهور والزخارف النباتية من مراوح نخيلية وزهور مركبة ووريقات مقوسة ومشرشرة هذا بالإضافة إلى رسوم السحب الصيفية ((تشي))[١٦] ، كما في الشكل **(٥)**.

٣- **السجاجيد ذات الزهريات :** وهو نوع تمتاز رسومه بما يشبه الزهريات إلى جانب رسوم الزهور مرتبة في توازن وتقابل حول محورها وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى انها تنسب اليه في بعض الاحيان وهذا النوع ينقسم إلى قسمين الاول تزينه اشكال معينات مسننة من الاوراق الرمحية التي تضم اربعة من المراوح النخيلية

شكل (٥) السجاجيد ذات الزهور

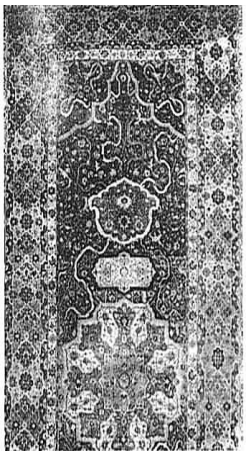
شكل (٦) السجاجيد ذات الزهريات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الصغيرة كما تزينه زهريات مرسومة على ارضية ذات الوان متعددة[١٧]، والقسم الثاني: فيحتوي على مجموعة من السجاجيد التي تزينها رسوم تشبه تعاريش العنب تنتشر فوقها المراوح النخيلية الكبيرة وتعبيرات مختلفة على شكل زهريات فوق ارضية حمراء او بيضاء اللون[١٨]، كما في الشكل (٦).

٤- السجاجيد ذات التوريق : يزخرف هذا النوع من السجاجيد الايرانية فروع نباتية منثنية ومحورة قريبة الشبه من الزخارف النباتية المحورة بأسلوب سامراء والتي تعرف باسم (أربيسك) اي زخرفة التوريق الاسلامية تتكر بحيث تغطى مساحة السجادة كلها[١٩]، كما في الشكل(٧).

٥- السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية : تحتوي على رسوم حيوانات خرافية او محورة عن الطبيعة وتشغل أرضية السجاد احياناً برسوم حيوانات متقابلة او منفردة او مزدوجة وقد يزين ارضية الاطار الخاص بالسجادة وحدات لحيوان التنين[٢٠]، كما في الشكل (٨).



شكل (٧)
سجاجيد ذات

شكل (٨)
سجاجيد ذات الرسوم

المبحث الثاني: المراكز التصويرية المهتمة بتصوير السجاد الفارسي في مخطوطاتها (خمسة نظامي)

وترى الباحثة ان المكانة التي حصل عليها السجاد الفارسي لم يأتي نتيجة الصدفة انما كان حصاد جهد وتعب وتميز وأهم من هذا كله هو حب هذه الصنعة من قبل المهتمين اي الحكام والسلاطين ومن قبل العاملين عليها كالرسامين الذين يعدون التصاميم قبل تنفيذها ومن ثم العاملين عليها من صناع ومهرة وحرافين حتى انها اصبحت مصدر الهام لكثير من الدول الاوربية التي حاولت تحاكي السجاد الفارسي حيث انتج في اوربا اولا نوع من السجاد يحاكي السجاد الاسلامي (الفارسي)[٢١] .واشتهرت مدينة تبريز في كونها اهم مركز لصناعة السجاجيد بالإضافة إلى المراكز الاخرى[٢٢] ذكرت (سعاد ماهر) ان من اهم المناطق لإنتاج السجاد :

١ – هراة : والتي تقع على الطريق التجاري الهام الذي يربط بين الهند والتركستان بإيران[٢٣] .

٢ - تبريز : كانت تبريز عاصمة لاقليم اذربيجان وهي تقع في شمال غربي ايران في منطقة جبيلية باردة تكثر فيها المراعي ذات الاصواف الممتازة وهي من المدن التي ذاع صيتها في تجارة المنسوجات[٢٤] .واشتهرت هذه المدينة في عصر الشاه (طهماسب) كمركز لمجمع السجاد وتصديره إلى جانب مصانعه المحلية[٢٥].

٣ - همدان : تتوسط واديا متاخما لسهول فرغان شمال شرق جبال الوند ولذلك امتازت المنطقة كلها باستخدام وبر الابل في انتاج سجادها وبلونه الطبيعي وجودة الصباغة وقلة الزخارف المستعملة فيها وكانت هذه المدينة تصدر المنسوجات المطبوعة إلى اوربا(٢٦).

٤ – خراسان : من ابرز العناصر الزخرفية التي تميز سجاد خراسان الشكل الكمثري او المخروطي وشكل السمكة التي تعرف (بالماهي)(٢٧).

٥ – شيراز : كانت شيراز مركز من مراكز صناعة سجاد القصور والامراء وذلك لجودة صوفها الناعم التي كانت تحصل عليه من المراعي والوديان المحيطة بها، ولا نستبعد ان هذه المدينة حتى وان لم تكن عاصمة الاسرة الصفوية الا انها حافظت على تقليد عريق في احتضان فنانين مهرة في تصدير الكتب(٢٨) بالإضافة إلى مراكز اخرى مثل خراسان، كرمان، أصفهان .

مخطوطة خمسة نظامي

او ما يطلق عليها المنظومات الخمس، لنظامي وهو من أعظم شعراء فارس، وتتألف المنظومات من خمس قصائد كتبها في نهاية القرن ١٢م. ويكن ترتيب هذه المنظومات الخمسة حسب تاريخها على النحوالتالي :

١- منظومة مخزن الاسرار : وهي ذات طابع ديني .

٢- منظومة خسرو وشيرين : وهي قصة خرافية .

٣- منظومة ليلى والمجنون : قصة حب بين قيس وليلى .

٤- منظومة هفت بيكر : وهي تتكلم عن بهرام جور*

٥- منظومة أسكندر نامة : وتنقسم إلى قسمين(٢٩):

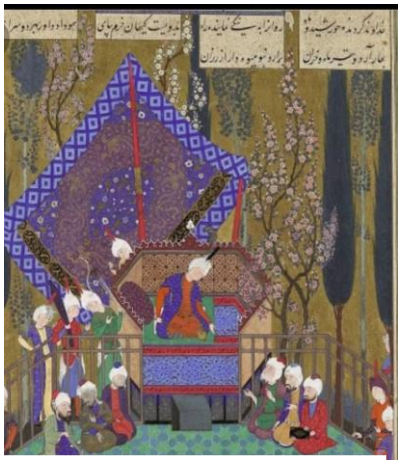
أ- أقبال نامة .

ب- خرد نامة .

أما عن السبب اختيار الباحثة لهذه المخظومة

تعد هذه التصاوير بمثابة المصدر الاساسي لدراسة خصائص تصميمات السجاد، وخاصة في تلك المخطوطات التي زوقت من اجل الخلفاء والسلاطين، فقد بدت رسوم السجاد في هذه التصاوير كاهم قطع الفرش سواء داخل القصور الملكية او في الحدائق فنشاهد على سبيل المثال الامير جالسا مع افراد حاشية على السجاد وتظلهم مظلة - كما في الشكل (٩)-وغيرها من المواضيع التي تصور السجاد في رسوم تلك المخطوطات .حيث تعد رسوم السجاد كعنصر زخرفي مهم كما تعدد دليلاً اثرياً لا يرق اليه الشك في التعرف على السمات الزخرفية للسجاد الفارسي وسوف اقوم بأخذ لوحة واحدة من كل منظومة كنموذج لموضوع البحث .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



شكل (٩) تظلهم مظلة من السجاد

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري

١- دراسة تصاوير المخطوطات للمنظومات الخمسة تظهر فيها رسوم السجاد كعنصر زخرفي مهم تعد دليلاً اثرياً في التعرف على السمات الزخرفية للسجاد .

٢- اهتمام المصور برسم التفاصيل الدقيقة للتصميمات الزخرفية الملونة للسجاد بكل دقة يؤكد ان هذه الرسوم لم تكن مجرد نماذج تصويرية سار على نهجها المصورون ولكنها تمثل العناصر الزخرفية الحقيقية للسجاد في تلك الفترة .

٣- التزام اكثر من مصور ولأكثر من حقبة بتمثيل نفس الانماط الزخرفية والاشكال والالوان المستخدمة في رسوم السجاد يدعو إلى التصديق بان المصور نقل نماذج حقيقية من الواقع .

٤- كما ان هناك دليل على ان السجاد رسم رسما حقيقيا، فبالرغم من العلاقة الوثيقة بين زخارف السجاد الواردة في تصاوير المخطوطات وبين الفنون الزخرفية الاخرى كفنون الكتاب وخاصة تجليد الكتب وتزويقها، فاننا نلاحظ ان رسوم السجاد تميزت بخصائص فنية ثابتة وتطور خاص بها حيث استمرت الزخارف الهندسية في رسوم السجاد ولعدة حقب زمنية .

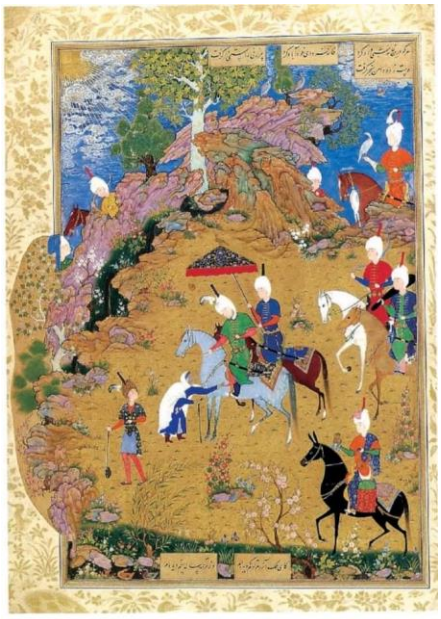
الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولاً - مجتمع البحث : نظراً لسعة مجتمع البحث الخاص بمدارس التصوير الاسلامي وتعذر إحصائية عدديا، فقد تم الاعتماد على ما توفر من مصورات اخذت من المصادر ذات العلاقة (الكتب المتخصصة بالفن الاسلامي والمجلات الفنية، فضلا عن المواقع الالكترونية على شبكة الانترنت .

ثانياً – عينة البحث : تم اختار عينة البحث وقد بلغ عددها (٥) خمسة اعمال فنية حيث تم اختيار عمل لكل منظومة شعرية من المنظومات الخمسة، ضمن حدود البحث .

ثالثاً – منهج البحث : الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل نماذج عينة البحث وبما يتلاءم مع تحقيق هدف البحث .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



رابعا – تحليل العينة .

نموذج رقم (١)

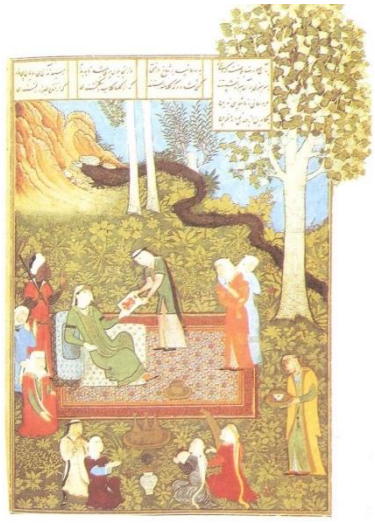
اسم المنمنمة، مخزن الاسرار .

التاريخ : ١٥٣٩- ١٥٤٣م

٩٦٢هـ – ٩٦٦هـ .

المصور : محمد المذهب .

العائدية : المتحف البريطاني . تصور هذه المنمنمة قصة المرأة العجوز التي شكت إلى السلطان سنجر السلجوقي ظلم جنوده ومضت تنذره بعاقبة ظلمه الذي ادى إلى خراب الدولة، فلتكف عن ظلم الفقراء حتى لا يعود عليك دعاؤهم بالوبال[٣٠]، وتعد هذه الصورة من ابدع الصور المسجلة لهذه الحادثة التي كثيرا ما عكف المصورون على تصويرها، وقد زخرت بالألوان وامتلأت بالتفاصيل الجميلة وخاصة الخطوط الرقيقة لأشكال الزهور والاشجار . ونرى جمال السجاد الموضوع على الخيل (السرج) حيث لم يقتصر النسيج والسجاد على اللباس والاستعمال داخل القصور بل استخدام في الرحلات وككسوة للحوائط والجدران كفراش وكستائر تفصل بين الحجرات وكانت تقوم مقام الابواب بالإضافة إلى استخدامه في سروج الخيل(٣١) ونرى جمال الالوان المستخدمة في هذه السجادة الصغيرة المخصصة للسلطان حيث تكونت من اطارين الاول شريط رفيع من اللون الصحراوي (الترابي) ثم يليه زخرفة نباتية على شكل زهرات متصلة بعضها ببعض ذات لون اصفر ذهبي اما ارضية السجادة فهي عبارة عن لون ازرق غامق ينشر عليه اشكال الورد وفي الوسط يوجد جامه مذهبة حيث لم يظهر منها سوى جزء بسيط .



نموذج رقم (٢)

اسم المنمنمة : خسرو وشيرين .

التاريخ : ١٤٩٥م- ٩١٨هـ .

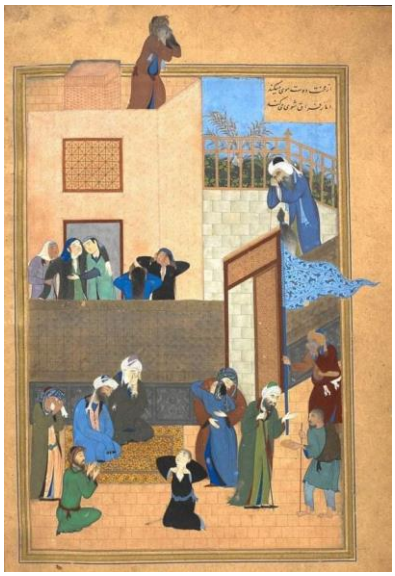
المصور : أقاميرك .

العائدية : المتحف البريطاني .

تحكي هذه المنمنمة لحظة وصول صورة خسرو إلى شيرين فأحيته فور وقوع نظرها علية، وتجمع الصورة بين شجرة الدلب الواقعية التصوير والصخور الاسفنجية والزهور والورود التي تمثل حديقة القصر، وبين شيرين التي جلست في متوسط الصورة جلسة الأبهة والكبرياء، يحلي التاج جبينها، ومن حولها الجواري والقيان وقد اجتمعن حول زهرية من البورسلين الصيني تضم أزهاراً وصحيفة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

علیها ثلاث قوارير للشراب، ومن ورائهن تقف جارية تحمل صفحة الطعام، وتعزف احدى القيان على المزمار بينما تصفق الثانية وتقرع الثالثة الدف وتعزف الرابعة على الة الجنك، على حين تقترب جارية من شيرين تقدم اليها صورة خسرو فمضت تتأملها وابدع الفنان أقاميرك في رسم السجادة ذات الثلاث إطارات الاول شريط رفيع ذا لون جوزي غامق ثم شريط عريض يحتوي بداخله على زخرفة هندسية نباتية حيث الاوراق مع شكل الظفيرة ثم يليها مساحة السجادة الذي ابدع في عمل جاماتها على هيئة أشكال سداسية تتوسطها النجوم ويحطها بأطر ذات رسوم هندسية .



نموذج رقم (٣)

اسم المنمنمة : (ليلى والمجنون) .

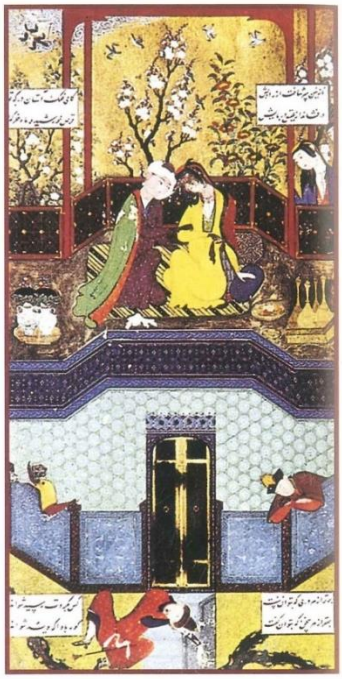
التاريخ : ١٤٩٥م- ٩١٨هـ .

المصور : بهزاد

العائدية : المتحف البريطاني .

تتكون هذه المنمنمة من مشهد النواح على وفاة زوج ليلى حيث نرى مجموعة الشخوص، وهي موزعة على كامل اللوحة وقد ابدع الفنان في تصوير مشهد النواح هذا من خارج القصر وداخله اذا نرى مجموعة الاشخاص، وقد بلغ عليهم حالة الحزن لوفاة زوج ليلى حيث نرى التنوع الرائع في حركة الاشخاص فمنهم من جلس على سجادة على الارض وقد ابدع الفنان في تصوير هذه السجادة ، إذ يحيط مساحة السجادة اطار خارجي، وأما الداخلي يتكون من شريطين متقابلين ملئ داخلها باللون الجوزي والمساحة المحصورة بين الاطار الخارجي والاطار الداخلي فيرسم بداخلها اشكال الاوراق النباتية موزعة بشكل عشوائي حول السجادة اما المساحة الداخلية للسجادة فقد زخرفت بزخارف نباتية قوامها زهرة مكونة من ستة بتلات لون الفنان أرضية السجادة بالون القهوائي المائل إلى الصفرة بينما جاءت الوان الزهرة بالون الاصفر والبتلات باللون الاسود مع قليل من اللون الاحمر ، واستخدام الفنان الألوان الداكنة في هذه السجادة حتى تأتي متناغمة مع موضوع اللوحة حيث يسود الحزن والالوان الداكنة على عموم شخوص هذه اللوحة .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



نموذج رقم (٤)

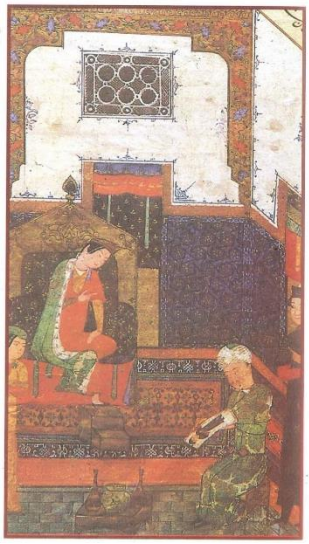
اسم المنمنمة : (هفت بيكر) .

التاريخ : ١٤٨١م- ٩٠٤هـ .

المصور : درويش محمد .

العائدية : متحف طوب قابوباستبتول.

تتكون هذه المنمنمة من مشهد لقاء الامير بهرام جور بواحدة من الاميرات السبع وهي احدى بنات ملوك الاقاليم العالم السبعة وتبين اللوحة بهرام وهو يستمع إلى حكايا الاميرة الصقلية في القصر ذي القبة الحمراء وأبدع الفنان في هذه الصورة من استخدام المنظور بأسلوب ((التصور الذهني المجرد المستمد من الادراك الحسي)) في رسم باب مدخل القصر في النصف الادنى من اللوحة ثم احاطة بسياج مثلث الاضلاع من القاشاني الازواردي المزين بزخارف نباتية وفي الشطر العلوي من الصورة رسم المصور شرفة تنتهي بسياج خماسي الاضلاع من القاشاني البني المحلى بزخارف هندسية تحيط به اطر حمراء تعلوه فيه القصر الاحمر والتي ترمز إلى الاميرة الصقلية . ويظهر بهرام جور في ردائه البنفسجي المطرز بالقصب وعباءته الخضراء ذات الكنار الاحمر يستمع إلى قصة الاميرة الصقلية واذا نظرنا إلى مشهد الامير والاميرة سويا فوق السجادة المربعة ذات الخطوط المائلة الخضراء والسوداء لوجدناها في قمة الروعة وانسجام رائع جداً يبعد الملل عن عين المشاهد ونرى جمال السجاد وجمال زخارفه اذا لم تقتصر زخارف السجاد على الزخرفة النباتية او الهندسية فأبدع الفنان في تجميل السجاد باشكال عدة، ومنها الخطوط المائلة ذات الانسجام اللوني الرائع .



نموذج رقم (٥)

اسم المنمنمة : إسكندر نامة .

التاريخ : ١٤٣١م- ٨٥٤هـ .

المصور : كمال الدين .

العائدية : متحف الإميتاج بسان بطر سبرج .

تصور هذه المنمنمة لحظة لقاء الملك اسكندر بالملكة توشابا وهي ملكة مدينة بردعة بأرمينية في الشمال الغربي لإيران قرب بحر الخزر، وعرف عنها انها ملأت انحاء مملكتها عدلاً وكانت ملكة حكيمة، وكان قد تخفى الملك اسكندر على انه رسول موفد من قبل الملك اسكندر وما ان وصل عرش الملكة حتى كشفت حيلته وعرفته على حقيقته حين نظرت على صورة له عندها . ونرى في هذه المنمنمة عرش الملكة المكون من الكرسي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفخم الذي تجلس عليه نوشابا وتحت هذا الكرسي هناك سجادة كبيرة كانت قد غطت اغلب مساحة الغرفة ويحيط بالسجادة اربعة اطارات الاول منها يحتوي على زخارف نباتية بسيطة ذات اللون الاحمر المائل إلى القهوائي ثم اطار اعرض منه يحتوي على الزخرفة النباتية ذات اللون الفيروزي وهي على شكل ظفيرة اسلامية ثم اطار اخر رفيع نسبيا يحتوي على ظفيرة من نوع اخر باللون الاخضر الحشيشي وبعد ذلك شريط رفيع باللون الازرق ومن ثم تغطى المساحة الكبيرة للسجادة ذات اللون الاحمر القاتم المائل إلى القهوائي وهي تحتوي بداخلها زخرفة متعددة الاشكال منها ما كان على شكل صليب متصل الاضلاع بواسطة حلقة دائرية ومنها ما كان على شكل زهرة رباعية البتلات تتصل مع زهرة اخره بواسطة ورقة نباتية عند الوسط لونت هذه الاشكال باللون القهوائي الغامق المائل إلى السواد قليلاً .

الفصل الرابع

اولاً : النتائج

١- من خلال نماذج عينة البحث يمكننا القول بان دارسة تصاوير مخطوطة خمسة نظامي التي تظهر رسوم السجاد في كل منمنماتها تعد عنصر زخرفي مهم كما وتعد دليلاً اثريا لا يرقى إليه الشك في التعرف على السمات الزخرفية للسجاد الايراني .

٢- كشفت نماذج عينة البحث على اهتمام الخلفاء والامراء بالسجاد ورسوم السجاد والتي بدت في هذه التصاوير كأهم قطع الفرش سواء داخل القصور الملكية او في الحدائق او استخدامها كسروج للخيل أو كمظلة تظلهم من حرارة الشمس .

٣- يمكننا القول بان دراسة تصاوير مخطوطة خمسة نظامي بكل منمنماتها نرى من خلالها اهتمام المصور برسم التفاصيل الدقيقة للتصميمات الزخرفية الملونة للسجاد بكل دقة يؤكد ان هذه الرسوم لم تكن مجرد نماذج تصويرية سار على نهجها المصورون ولكنها تمثل العناصر الزخرفية الحقيقية للسجاد لتلك الفترة، كما ان التزام اكثر من مصور بتمثيل نفس الانماط الزخرفية والاشكال يدعو إلى التصديق بان المصور نقل نماذج حقيقية من الواقع .

٤- وان صناعة السجاجيد الايرانية بلغت اوج ازدهارها في عصر الصفوين ويدلنا على ذلك الكم الهائل من السجاجيد المحفوظة في المجموعات الخاصة والمتاحف العالمية .

ثانياً : الاستنتاجات

١- استمر تمثيل رسوم السجاد في تصاوير المخطوطات الايرانية حتى نهاية القرن التاسع (١٥)م.

٢- تعد رسوم السجاد دليلاً على استمرار صناعة السجاد في العصر الصفوي فهي تزودنا بمعلومات مهمة عن الانماط الزخرفية السائدة في ذلك العصر وتمكننا من متابعة مراحل تطور زخارف السجاد في الساحة والاطار .

٣- تميزت تصاوير المخطوطات لخمسة نظامي باستخدام الالوان الساطعة البراقة و الاهتمام بتصوير المناظر الطبيعية بما تشمل علية من اشجار وازهار وطيور .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤- ان الاسطورة والملحمة الفارسية هي الملهم الاول في تكوين مواضيع رسوم المنمنمات لذلك العصر وابدع الفنان في تمثيل الحياة اليومية بكل ما تشمل عليه من تفاصيل كالأثاث والسجاد، الازياء ..... .

٥- تدلنا رسوم السجاجيد الواردة في تصاوير المخطوطات لخمسة نظامي والمنظومات الخمسة على التطور الهائل الذي بلغته في صناعة السجاد حيث تنوعت تصميماتها الزخرفية وتميزت باستخدام الاساليب الزخرفية كاستخدام الزخارف الهندسية في ساحة السجاد والخط الزخرفي التطبيقي في الاطار (عناصر مظفورة) .

ثالثاً : التوصيات

١- توصي الباحثة بإقامة متحف في مدينة بغداد العاصمة يسمى بالمتحف الاسلامي ويضم نسخ من روائع المخطوطات للمدارس الاسلامية والفارسية .

٢- توصي الباحثة بإقامة فرع في كلية الفنون الجميلة يعنى بدراسة المنمنمات في المخطوطات الاسلامية .

٣- تناشد الباحثة الدارسين في عمل ابحاث علمية تعتمد على اسلوب المقارنة ما بين الفنون الاسلامية و فنون الغرب .

رابعاً : المقترحات

من خلال رؤية الباحثة على وجود الكثير من التحف التطبيقية التي تزخر بها صور المخطوطات لذلك اقترح عمل دراسة على التحف التطبيقية المنفذة في رسوم المخطوطات الفارسية .

جدول نموذج عينة البحث

ت	اسم المنمنمة	اسم المخطوطة	التاريخ الميلادي والهجري
١	مخزن الاسرار	خمسة نظامي	١٥٣٩م – ٩٦٢هـ
٢	خسرو وشيرين	خمسة نظامي	١٤٩٥م – ٩١٨هـ
٣	ليلى ومجنون	خمسة نظامي	١٤٩٥م – ٩١٨هـ
٤	هفت بيكر	خمسة نظامي	١٤٨١م – ٩٠٤هـ
٥	إسكندر نامة	خمسة نظامي	١٤٣١م – ٨٥٤هـ

أحالات البحث

[١]. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط ٤، ٢٠٠٤، ص ٤١٦.

[٢].احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الثاني، ط ١، ٢٠٠٨م ، ص ١٠٣٤ .

[٣]. Teems For (3-Worrall W.H on certain Arabic teems FOK – Rag Worrall W.H . on certain Arabic vol1 part 2 . pp – 219 -z22).،– Rug Ares Islamica

[٤].جبران مسعود، الرائد، معجم لغوي عصري، ط ٧، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٩٢، ص ٤٣٢ .

[٥]. أحمد محمد عيسى، مصطلحات الفن الاسلامي، معجم مشروح ومصور، تقديم: أكمل الدين احسان أوغلي، اسطنبول، ١٩٩٤، ص٣٨.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

[٦] ابو الحمد فرغلي، الفنون الزخرفية الاسلامية في عصر الصفوين بإيران، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٠، ص١٦٤ .

[٧] . محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد بغداد، ١٩٦٥، ص ١٥١ .

J .B Lippincott company – ، The practical BOOK OF ORIENTAL RUGS،8-G.GRIFFIN LLWIS . P 25، 1945،PHILADEL PHIAAAD . NEWYORK

[٩] . سعاد ماهر، الفنون الاسلامية، البيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٧٤ .

Thames and Hudson, s.d.p.21، ORIENTAL RUCS،10-ABUYER'S CUINE LEE ALLANE

[١١] الفن الاسلامي ببلاد فارس، دوجلاسي باريت، ترجمة: أحمد عيسى، دار الكتب المصرية ١٩٤٩, ص ٣٨.

[١٢] زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، القاهرة، ١٩٤٠، ص١٧٥ .

[١٣] . سليم الحسيني، الف اختراع واختراع، ناشيونال جو كرافي، فصل السجاد، .

[١٤] . زكي حسن، الفنون الايرانية، ص ١٥٣.

[١٥] ابو الحمد الخزعلي، الفنون الزخرفية الاسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٠، ص ١٧٤.

[١٦] سعاد ماهر، ص ١٨١.

[١٧] ديماند (م.س) الفنون الاسلامية، ص ٢٩٠.

[١٨] ابو الحمد فرغلي، مصدر سابق (الفنون الزخرفية في عصر الصفويين) ص١٧٧.

[١٩] Pope(A.U) Persian Art Asurrey of perian Art .5 rols.Ox ford.1938

[٢٠] فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، نعمت اسماعيل، ط٣، ص٣٢٠.

[٢١] الف اختراع واختراع : موضوع السجاد .

[٢٢] نعمت اسماعيل : - فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية ص ٣١٩ .

[٢٣] سعاد ماهر، ص ١٧٨ .

[٢٤] Heyd : Histoire du commerce du Levant، ج٢، ص ٦٩٧

[٢٥] مصدر سابق، نعمت اسماعيل . ص ٣١٩ .

[٢٦] ابو اكمد فرغلي، الفنون الزخرفية الاسلامية في عصر الصفوين، ص ١٤٦ .

[٢٧] مصدر، سابق، سعاد ماهر، ص ١٧٩ .

[٢٨] المنمنات الاسلامية، ماريا فيوريا، ترجمة د. عز الدين، ط١، لبنان، ٢٠١٥، ص ٣١٧ .

[*] بهرام جور : بهرام بن يزدجر الخامس أحد ملوك الدولة الساسانية، ويعرف بـ(بهرتم جور) وذلك لملازمته صيد الحمار الوحشي واسم حمار الوحشي في لسان الفرس كور (فيقيل له بهرام كور) حكم ايران في فترة من ٤٣٠م وحتى ٤٣٨م وكان محباً عاشقاً.

[٢٩] سعاد ماهر، ص ٢٦٩ .

[٣٠] للمزيد ينظر: ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي ص ٢٥٢ Persian Miniatres، 70 p .

[٣١] ابو الحمد فرغلي، الفنون الزخرفية الاسلامية في عصر الصفوين، ص ١٤٠ .

المصادر

أولاً: المصادر العربية

1.ابو الحمد الخزعلي، الفنون الزخرفية الاسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٠.
2.أحمد محمد عيسى، مصطلحات الفن الاسلامي، معجم مشروح ومصور، تقديم: أكمل الدين احسان أوغلي، اسطنبول، ١٩٩٤.
3.احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الثاني، ط ١، ٢٠٠٨م.
4.ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والشر، ١٩٨٣ .
5.جبران مسعود، الرائد، معجم لغوي عصري، ط ٧، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٩٢.
6. ديماند (م.س) الفنون الاسلامية، ترجمة: أحمد عيسى، ط١، ١٩٨٠.
7.زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، القاهرة، ١٩٤٠.
8.سعاد ماهر، الفنون الاسلامية، البيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦.
9.سليم الحسيني، الف اختراع واختراع- التراث الاسلامي في عالمنا-، ناشيونال جو كرافي، فصل السجاد.
10.الفن الاسلامي ببلاد فارس، دوجلاسي باريت، ترجمة: أحمد عيسى، دار الكتب المصرية ١٩٤٩.
11.فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، نعمت اسماعيل، ط٣.
12.محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد بغداد، ١٩٦٥.
13.المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط ٤، ٢٠٠٤.
14.المنمنات الاسلامية، ماريا فيوريا، ترجمة د. عز الدين، ط١، لبنان، ٢٠١٥.
15.نعمت اسماعيل : - فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية .

ثانياً: المصادر الأجنبية

1.Abuyer's cuine lee allane، oriental rucs، Thames and Hudson, s.d.
2.G.GRIFFIN LLWIS، The practical BOOK OF ORIENTAL RUGS، J .B Lippincott company – PHILADEL PHIAAAD . NEWYORK، 1945.
3.Heyd : Histoire du commerce du Levant .
4. Persian، Miniatres.
5.Pope(A.U) Persian Art Asurrey of perian Art .5 rols.Ox ford.1938
6.Worrall W.H on certain Arabic teems FOK – Rag Worrall W.H . on certain Arabic (Teems For – Rug Ares lslamica، vol1 part 2).

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

Islamic carpets in the depictions of Persian manuscripts (Khamsat Nizami as a model)

By: **Maida Tariq Mohammed**
University Of Mosul / College Of Fine Arts
Email : maida.mohammed74@gmail.com
ORCID : https://orcid/org.0000-0002-5710-9053

ABSTRACT

The present research tackles the study of The Islamic Carpets in the Depictions of Persian Manuscripts (Khamsat Nizami as a model). It is divided into four chapters. The first chapter explains the problem of the research, its importance and the need for it, determining the most important terms contained therein, and we talk about the study of Islamic carpets contained in the depictions of Persian manuscripts. First of all, we have to answer some important questions related to the possibility of relying on manuscript illustrations as the essential source for studying carpets in Persian manuscripts, the most important of which is, do the carpet drawings contained in manuscript illustrations represent the real designs of Iranian carpets? Was the photographer familiar enough with these designs to implement them accurately in his images? As for the second chapter, it deals with the theoretical framework and it contains two sections. The first points out the emergence of Islamic carpets in Iran, the decorations executed on Iranian carpets, and the types of Iranian carpets. The second part mentions the centers interested in the production of Persian carpets, while the third chapter includes the research procedures, including the research community and the research sample, the research tool and the analysis of the research sample, whereas the fourth chapter is concerned with the results, conclusions, recommendations and suggestions .

Keywords: images - carpets - manuscripts - decorations - Persian carpets

تطبيقات النظرية الشكلية في النحت التجريدي الاوربي (منحوتات هنري مور - أنموذجاً)

خولة غضبان عبيد

جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

الايميل : khaw.abaed@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-9229-1276

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)

تاريخ استلام البحث : ١٦ / ١ / ٢٠١٩ تاريخ قبول النشر: ٣ / ٣ / ٢٠١٩

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

تضمن البحث التعرض الى دراسة النظرية الشكلية وتطبيقاتها في النحت التجريدي، كون اعتماد هذا النوع من النحت على الشكل كأساس في اعماله . جاء البحث في اربعة فصول تضمن الاول منها الاطار العام للبحث ابتداءا من مشكلة البحث واهميته وهدفه وحدوده الممتدة من سنة ١٩٣١_١٩٥٣، ومن ثم تحديد وتعريف لاهم المصطلحات الواردة فيه. اما الفصل الثاني فقد شمل الاطار النظري للبحث والذي ضم مبحثان ، جاء الاول تحت عنوان مفهوم النظرية الشكلية ، اما المبحث الثاني فقد شمل الانعكاس التقني والفكري للشكلية في النحت التجريدي. ومن القراءة النظرية في المبحثين خرجت الباحثة بمجموعة مؤشرات افادتها في تحليل عينة البحث. اما الفصل الثالث فقد شمل اجراءات البحث انطلاقا من منهج البحث الذي اعتمدت فيه الباحثة المنهج التحليلي الوصفي لتحليل محتوى العينة المستمدة من مجتمع البحث الذي شمل مجموعة من الاعمال التي اطلعت عليها الباحثة من المصادر الخاصة بالموضوع و شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) لانتقاء عينة تمثله (اي مجتمع البحث)، بطريقة قصدية بلغت (٥) اعمال نحتية، والتي اعتمدت الباحثة مؤشرات الاطار النظري كأداة لتحليل محتوى العينة. اما الفصل الرابع فقد تضمن اهم النتائج التي توصلت اليها الباحثة وما خرجت به من استنتاجات ومن اهم النتائج:

١_ان مركز الخطاب الشكلي في المنجزات النحتية هو (الانسان) الذي يمثل القيمة الاساسية في العمل الفني وهذا ينطبق على جميع نماذج العينة.

٢ _ اتخذ الشكل في بعده الجمالي العلاقة بين الكتلة والفضاء، اذ ان بنية العمل الفني للشكل النحتي قائمة في الجدل التركيبي القائم بين الكتلة وفضاءاتها كما هو واضح في جميع نماذج العينة.

الكلمات المفتاحية: تطبيقات - الشكلية – النحت – التجريد – هنري مور

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث

ان ما تميز به العصر الحديث من تسارع في مجالات واسعة ادت الى بناء طروحات فلسفية واجراء تغيرات واسعة في المجال الفني، من خلال تفعيل دور الفن في استحضاره لمفهوم الحداثة وتحرره من التقاليد الكلاسيكية، ومن مجموع كم هائل من التحولات والتغيرات التي شهدها الفن، اذ غير من طبيعة انساقه وهو ما شاهدناه في تياراته المختلفة، كالانطباعية والوحشية والتكعيبية والتعبيرية والتجريدية، والتي على الرغم من الاختلاف فيما بينها الا انها اشتركت في ابتعادها عن الاساليب التي تحاكي الواقع الحسي من خلال البحث عن شكل فني يمثل التوجه الجديد لكل تيار، وقد جاء الفن التجريدي ليفصح عن مسار حركة قوضت الشكل الواقعي من خلال البحث عن فن متسامي منزه عن اي صيغ محاكاتية، ان التحول الذي شهده الفن نجم عن تغيير في مفهوم الشكل الفني، فتحولات الشكل الفني الذي اظهرته حركات ومدارس الحداثة، ادت الى تعدد وتنوع الاساليب بمختلف الاتجاهات والمدارس، وهذا يفصح عن صراع مستمر مابين ترسبات الماضي لحالات الشكل وديناميه الفعالية الابداعية، فظهرت اتجاهات ومدارس فنية مختلفة، الا انها اشتركت في صفة واحدة وهي بحثها عن الشكل واستكشافه وفهمه واعادة تشكيله، لان الفن ومنه النحت بخاصة في القرن العشرين رفض ان يلتزم بحرفية الواقع او ان يحاكي مظاهره، وكانت نتاجات هنري مور متماشية وهذا الاتجاه فتبادر للباحثة سؤال وهو : كيف طبقت النظرية الشكلية في النحت التجريدي الاوربي (تحديدا في اعمال النحات هنري مور)؟

اهمية البحث والحاجة اليه

تتبين اهمية البحث والحاجة اليه من خلال تسليط الضوء على النظرية الشكلية وتطبيقاتها في النحت التجريدي من خلال قراءة اشمل للموضوع، فضلا عن انه اضافة معرفية لطلاب معاهد وكليات الفنون الجميلة بصورة خاصة وللمثقفين والمهتمين بالفن وقراءاته بصورة عامة.

هدف البحث

يهدف البحث التعرف على النظرية الشكلية وتطبيقاتها في أعمال النحات هنري مور.

حدود البحث

١_ الحدود الموضوعية: الاعمال النحتية للنحات هنري مور

٢_الحدود المكانية: اوربا/ انكلترا.

٣_الحدود الزمانية: ١٩٣١_١٩٥٣.

تحديد المصطلحات وتعريفها

الشكل (لغويا):

١_((يعرف الشكل بالفتح: الشبه والمثل، والجمع اشكال وشكول))(١)

٢_((ش ك ل: (الشكل) بالفتح المثل، والجمع (اشكال) و(شكول)، يقال هذا اشكل بكذا اي اشبه. ويقال ايضا اشكل الكتاب ازال به اشكاله والتباسه، و(المشاكله)، الموافقه و(التشاكل) مثله))(٢)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشكل (اصطلاحا):

١_ يعرف بأنه((التركيبة المادية او البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل اطاره او سياجه))(٣)

٢_ عرف بـ((عملية تنظيم للعناصر المكونة او الاجزاء المركبة))(٤)

الشكل (اجرائيا):

هو معالجات تشييدية لتنظيم عناصرالشكل في العمل الفني بنظام معين وفق رؤية الفنان الجمالية،اذ تخضع العناصر البنائية خضوع الجزء للكل لتعبر عن الطريقة التي تشكلت بها.

النظرية الشكلية(اصطلاحا):

١_((هي مدرسة نقديه في دراسة الادب والفن ونظرية ادبية تعنى بالاغراض البنيوية لنص معين، كما انها دراسة للنص دون الاخذ بالاعتبار اي تأثير خارجي عليه. فالشكليه ترفض فكرة التأثيرات الحضارية او الاجتماعية المطبقة على النص))(٥)

٢_((هي نظرية جمالية تعتمد على المنهج الشكلي لدراسة مادة الادب، والاهتمام بالفن الادبي، معتمدة في ذلك على مجموعة من المفاهيم الاساسية المحورية، مثل: الشكل، والادبية، والقيمة المهيمنة، والنسق، والاداة، والادراك(الاحساس بالشكل)، والغرابة، والانزياح، والتطور الادبي(تطور الاشكال)، ونظرية الادب ، وعلم الادب، والشعرية، والوظيفية، والتحولات، والتهجين، والتناص...))(٦)

النظرية الشكلية (اجرائيا):

هي ممارسة اجرائية تعنى بتأسيس علم مستقل بالفن بأعتبار ان المنهج الشكلي نظرية جمالية تعتمد على دراسة البنية السطحية للعمل الفني (اي عناصره الشكلية) وتنظيمها وترتيبها من خلال تحليل الاعمال الفنية على اساس الشكل والادراك بعيدا عن المضمون(البنية العميقة).

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم النظرية الشكلية

هناك العديد من التيارات والاتجاهات الفكرية والفلسفية الحديثة التي اجتاحت الاوساط الفنية والادبية منذ بداية القرن الماضي، وكان لها الدور الفعال في الفن التشكيلي بصورة عامة والنحت بصورة خاصة ومن هذه الاتجاهات الشكلانية الروسية.

الشكلانية الروسية: ظهرت الشكلانية الروسية مابين عامي ١٩١٥_١٩٣٠م، في ظروف تاريخية تنبذ الرأسمالية ولاتعترف الا بالاشتراكية العلمية ومحاربة التيارات الشكلية والنزعات البنيوية التي تعنى بالشكل على حساب المضمون، وقد حوربت لفترة طويلة، ولكن كان لاطلاع الاوربيين عليها لاسيما الفرنسيين منهم عبر الصحافة و الترجمه اثرا في تطوير تصوراتها النظرية والفكرية اذ استخدموا مفاهيمها الاجرائية في مجال اللسانيات والسيميوطيقيا ونقد الادب.(٧).ارسى الشكلانيون اسس ثورة جديدة في دراسة الادب واللغة بدءا من عام ١٩١٥، اذ تم انشاء تجمعين ادبيين هما:

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١_حلقة موسكو اللسانية عام ١٩١٥: اسسها مجموعة من الباحثين الشباب وعلى رأسهم (رومان ياكبسون) وكان هدفها انجاز دراسات لسانية وشعرية وفلكلورية استقطبت عددا من المهتمين باللسانيات والشعراء والمفكرين البارزين.

٢_حلقة سان بطرس بورغ: جماعة تشكلت من عام ١٩١٥_١٩١٦ لدراسة اللغة الشعرية، سميت بأسم (ابوجاز) ومن ابرز اعلامها بوريس ايخنباوم ويوري تينيانوف وقد شكل عملهم في النقد والتحليل والادب والشعر ظاهرة كادت تتحول الى نظرية دعيت بـ (النظرية الشائعة)، وكانوا يفضلون ان يسموا حلقتهم بـ (المستقبليين) الا ان خصومهم اطلقوا عليهم تسمية الشكلانيين لاعتقادهم انهم اهتموا بالشكل اكثر من المضمون، علما بأن الشكلانيين يرفضون التصور الشائع بأن الشكل مناقض المضمون(٨).

اهتم الشكلانيون بالاثار الادبية اكثر من غيرها من مرجعيات تتعلق بحياة المؤلف وسيرته لسعيهم الى تأسيس علم ادبي مستقل منطلق من الخصائص الجوهرية وعناصر بنية النص ونظام الحركة في هذه العناصر، فضلا عن تأكيدهم ان قوام النص الادبي هو الاساس وليس في افكاره ومضمونه وانما في صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه مما يجعل منه ادبا وهذا ماقادهم الى المناداة بـ (أدبية الادب)، مؤكدين اهمية بروز الشكل ليميزوا الادب عن سائر الانظمة الاجتماعية الاخرى، اذ يقول ياكبسون ((ان موضوع العلم الادبي ليس هو الادب وانما الادبية اي مايجعل من عمل ما عملا ادبيا))(٩)

مراحل الشكلانية الروسية

مرت الشكلانية بثلاث مراحل كما يرى دافيد كارتر وهي((ان ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية والتي يمكن ان تتميز بثلاث استعارات تنظر المرحلة الاولى الى الادب كموضوع من (الالة) له تقنيات مختلفة وله اجزاء تعمل، وعدت المرحلة الثانية الادب على انه (كائن حي)، اما المرحلة الثالثة فقد رأت ان النصوص الادبية هي عبارة عن انظمة))(١٠)

خصائص المدرسة الشكلانية

١_ اهمال شخصية الكاتب عند ياكبسون وليف جاكوبينسكي والاهتمام باللغة الشعرية كأساس لدراستهم وبحثهم.

٢_رفض ياكبسون العاطفة واعتبرها ثانوية وليس اساسية للادب واعتمد الحقائق اللغوية الصرفة.

٣_فرق الشكلانيون بين اللغة الشعرية واللغة العملية، اذ ان اللغة العملية تستخدم للتواصل اليومي بين الناس، اما الشعرية فتكون للارتباطات اللغوية في الخطاب قيمة ذاتية فيها.

٤_ العمل الادبي عندهم يتجاوز نفسية الكاتب والقارئ ويصبح له وجود مستقل بمجرد انشاءه.

٥_ لايمكن للقارئ ان يقرأ الادب بصورة تصفحية لان اللغة الشعرية لم تكتب ليتم المرور عليها بشكل عابر.

٦_الادب عند الشكليين يساعد على احياء الوعي اللغوي لدى القارئ وبعث الوعي من جديد وتنشيط الاستجابات العفوية.

٧_ ساعدت الشكلانية على ظهور مدرسة براغ البنيوية في منتصف العشرينيات(١١).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

هكذا فقد كان الشكلانيون بصورة عامة والروس بصورة خاصة يرجحون كفة الشكل على المضمون ويهتمون بالابنية والانساق التجريدية على حساب المضمون الذهني والعاطفي(١٢). ان الشكلانية التي جاءت كرد فعل للابداع الذاتي والواقعي لمفكري القرن التاسع عشر قد مرت بمرحلتين ساعدتا في استمرارها وهما :

اولا: اعلانها الثورة على افكار كارل ماركس ورفضها لنظرية الانعكاس التي قدمها جورج لوكاتش ،

ثانيا : انبعاثها في ثوب جديد على يد ياكبسون وباختين بعد ان ادرك ياكبسون ان الموت يكاد يحدق بها بسبب الحصار الروسي عام ١٩٣٠، لانكارها الجوانب السياسية للابداع، فضلا عن ان ياكبسون كان حلقة الوصل بين الشكلية والبنيوية من خلال محاولتها للوصول الى تطابق الشكل والمحتوى من خلال حديثه عن اللغة اليومية والشعرية التي تقوم ببث رسالة تحمل شفرة او عدة شفرات يحلها المتلقي ((وكل من هذه العوامل يولد وظيفة لسانية مختلفة عن الاخرى، لكن الرسالة تستخدم عدة وظائف متنوعة في مرتبتها))(١٣).اشتملت الشكلانية الروسية على اعمال العديد من المفكرين ممن كان لديهم تأثير على الساحة الادبية ومنهم (فيكتور شيكلوفسكي وورومان ياكبسون وجريكو ري فينكور) الذين بذلوا جهودا للتأكيد على خصوصية الشعر والادب، ومن اهم مارفضته هذه المدرسة هو ان يعامل الادب بأستقلاليته لا كصورة مرآتية عن سيرة المؤلف وخلفيته، ولهذا فقد اهتمت بدراسة الادب وسماته التي تميزه عمن سواه من الانشطة البشرية ، فضلا عن ان الحقائق الادبية يجب ان تعطى الاولوية فوق المسلمات الميتافيزيقية سواء كانت فلسفية او جمالية او نفسية(١٤). ترك الشكلانيون على امتداد هذه المدة اثرا واسعا ظهر في الشعر والسرد والادب ونظرية الادب وقد اوضح معناها شلوفسكي مؤسس المنهج الشكلي الروسي بقوله عن المنهج الشكلي((هو الرجوع الى المهارة في الصنعة))(١٥). صنفت الشكلانية الى عدة تصنيفات منها الاول الذي وضعه توماتسوفسكي والذي بدوره وضع تصنيفا ثلاثيا للشكلانيين حسب اتجاههم:

١_ المتشدقون: وهم الذين ينتمون الى جمعية الدراسات اللغوية ويمثلون اليسار المتطرف للشكلانيين ومنهم شلوفسكي وايخنباوم وتينيانوف.

٢_المستقلون: هؤلاء ساهموا في خلق المدرسة الشكلانية ولكنهم لم يقبلوا دائما توجهاتها فأتجهوا اتجاهات مختلفة مثل زيرمنسكي وثيونوغرادوف.

٣_المتأثرون بهم: هؤلاء من الصعب تحديد عددهم.

اما التصنيف الثاني فهو من تقسيم ايفاتومبسون الذي قسم الشكلانية الى مناهج مثالية ووضعية فشلوفسكي يتجه نحو الجمالية المثالية وتينيانوف نحو التوجه الوضعي ويميز يوري ستندي بين شلوفسكي وتينيانوف من خلال مفهوم تينيانوف للفن، فالفن عنده مجموعه من الانساق مع وظيفة التحوير او التقريب.(١٦).

كانت ابحاث الشكلانيين الروس نظرية وتطبيقية خرجت بظهور مدرسة تارتو التي تعتبر من اهم المدارس السيميولوجية الروسية ومن ابرز اعلامها يوري لوتمان وأوسبينسكي وتزتيفان تودوروف وليكومتسيف و أ.م.بينتغريسك، وقد جمعت اعمالهم في كتاب حمل اسم (اعمال حول انظمة العلامات ...تارتو ١٩٧٦)، فضلا عن ان هذه المدرسة قد ميزت بين ثلاث مصطلحات هي : السيميوطيقا الخاصة والتي تدرس انظمة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العلامات التواصلية، والسيميوطيقا المعرفية المهتمة بالانظمة السيميولوجية، والسيميوطيقا العامة التي تهتم بالتنسيق بين العلوم الاخرى، وقد اعتمدت مدرسة (تارتو) السيميوطيقا المعرفية.(١٧).

الشكلية في الفن

تعتبر النظرية الشكلية في الفن معارضة قوية لنظرية المحاكاة خاصة في الفنون البصرية (التصوير والنحت)، فهي منافية لاراء الناس المؤمنين بأن الفن جزء من انفعالات الحياة اليومية كونه مقتبس منها(اي الحياة)،وحسب تصور الشكليون ان الفن يجب ان يكون منفصل عن موضوعات التجربة المعتادة، فالفن لكي يكون فنا يجب ان يكون مستقلا((فأزاء العمل الفني يشعر الناس الذين لاينفعلون بالشكل الخالص الا قليلا او لاينفعلون به على الاطلاق بالحيرة الشديدة))(١٨). ان الفن في القرن التاسع عشر كاد ان يعدم لولا ظهور حركة الانطباعيين الباحثين عن تأثيرات الضوء واللون والظل بعيدا عن باطن الموضوع الذي يجب ان يكون اقل اهمية حسب تصوراتهم، وان قيمة العمل الفني تكمن في تنظيمه الشكلي، ولهذا نرى سيزان يقوم بتحريف الاشكال الطبيعية بما يخدم متطلبات التصوير، فضلا عن تصويره لموضوعات بسيطة في الحياة اليوميه (كالفواكه مثلا)، وبهذا استطاع الانطباعيون ان يرسوا دعائم قوية لاستقلالية الفن عن الحياة المعتادة(١٩). يعتقد الشكليون ان كل عمل فني يمكن تحليل بناءه لانه يحتوي على شكل داخلي يمكن تحليله لاعادة بناءه من جديد واي عنصر من عناصره لايوجد في بناءه الجديد لايمكن ان يكون له وجود جمالي لان الفن الجميل هو من يحمل((العناصر المميزه لوسيطي التصوير والنحت منظم في انموذج شكلي ذي قيمة جمالية))(٢٠). ان النظرية الشكلية هي من النظريات التي تفسر الظاهرة الابداعية في الفن، اي ان القيم الجمالية في الفن لايمكن ان توجد في مجال اخر من مجالات التجربة البشرية وهذا ماقاد الى التحريف لما هو معطى في الطبيعة ليبتعد عن المحاكاة، ولهذا يرى الشكليون ان العمل الفني كي يكون عملا فنيا يجب ان يشتمل على قيم شكلية وتشكيلية اي ان يكون له قالب ذو دلاله فهو((العلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد المنزه عن الغرض انفعالا جماليا وهذا الانفعال من نوع فريد وهو مخالف تماما لانفعالات الحياة))(٢١). قدمت النظرية الشكلية تصورات نظرية وتطبيقية مهمة في هذا المجال الجمالي، حيث ظهرت كرد فعل على هيمنة المقاربات النفسية والتاريخية، وهذا هو الدافع الحقيقي الذي دفع الشكليون الى دراسة الفن والادب بأعتباره بنية جمالية مستقلة، ويمكن القول بأنها (اي النظرية الشكلية) قد خدمت الفنون الجميلة بتقديم مجموعة من المفاهيم والادوات والتقنيات التي تسعف الباحثين والدارسين في مقاربة المتون الفنية، ودراسة المعطيات الجمالية، وغالبا ماتطلق الشكلية في الادب والفن على المدرسة الشكلانية الروسية فضلا عن مدرسة تارتو السيميائية، وحلقة براغ، وقد ارتكزت على مبدأين هما:

١ _ ان الموضوع في علم الادب والفن ليس هو الادب او الفن، وانما الادبية بالادب، اي ما يجعل من عمل ما عملا ادبيا، وكذلك بالنسبة للفن اي ما يجعل من عمل ما عملا فنيا.

٢ _ دراسة الشكل قصد فهم المضمون، اي شكلنة المضمون، ورفض ثنائية الشكل والمضمون(٢٢)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المبحث الثاني: الانعكاس التقني والفكري للشكلية في النحت التجريدي

مع بداية القرن العشرين برز التيار التجريدي الحديث كظاهرة مميزة للفن في هذه الفترة على يد الفنانان الروسي الاصل فاسيلي كاندنسكي والهولندي الاصل بيت موندريان، وكان هدفهما هو مناهضة الاشياء الواقعية، فالتيار التجريدي ((يعني بأختفاء معالم كل اثر يشير الى ماتعودنا رؤيته في حياتنا من اشياء او اشخاص))(٢٣).جاء تيار الفن التجريدي ليبنى على نزعه شكلية ترى ان قوام العمل الفني هو الشكل وليس المضمون ولهذا فهي تقف بالضد من محاكاة الواقع المادي، اي ان خطاب التيار التجريدي هو عبارة عن مجموعة من العلاقات الشكلية المتكونة من الخطوط والالوان والمساحات تحقق استجابة جمالية دون اللجوء الى اثارة استجابات خارج دلالات العمل الفني لان الاعمال التي تحمل مضامين تاريخية او توحي بمواقف ففيها لايكون مايؤثر فينا هي الاشكال او القوالب وانما الافكار التي توحي بها هذه القوالب وهذا ماشار اليه روجر فراي ((انه بقدر مايعتمد الفنان على الافكار المتداعية للموضوعات التي يصورها لايكون عمله حرا خالصا تماما))(٢٤). ان تيار الفن التجريدي لم يظهر فجأة بل جاء نتيجة تحولات امتدت مابين قطبين متناقضين هما (الواقعي والتجريدي)، فمنذ عصر النهضة الذي كان ممثل للواقعية والذي شهد بناءا متجذرا للفن الكلاسيكي الا ان فكرة التجريد اشتغلت كبنية تحتيه لاظاهرية اي وفق مبادئ جمالية ذات مقاييس هندسية في توزيع الاشكال كما في **شكل (١)**،

شكل رقم ١

اي انهم البسوا الاعمال التجريدية بمشاهدات واقعية طبيعية، وقادهم هذا الى رؤية جمالية في مفهوم الشكل وبنيته نتيجه لـ ((تحرر الفنان ازاء ضرورة تمثيل الاشياء كما هي))(٢٥). اسهمت المعالجات التقنية على مستوى الاداء التقني من خلال الاشتغال على قيمة العلاقات البنائية للشكل، اي تفعيل دور العناصر بصيغ بنائية حرة لامحددة بعيدة عن بنية الشكل الواقعي من خلال اظهار القيمة الجمالية للخط واللون والملمس

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ومن خلال هذه التحولات البنائية اصبح الشكل الفني هو مجموعة علاقات شكلية مجردة متآلفة اي انه بحث في الجمال الخالص وراء الطبيعة لذا كان التجريد ((يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية ومن اريديتها الحيوية كي تكشف عن اسرارها الكامنه ومعانيها الغامضة))(٢٦). ان المنظومة البنائية التي بينتها الاشكال التجريدية تشكلت وفق نسق بنائي تنتظم فيه العناصر فأولهما يتخذ طابع المرونة والتآلف وثانيهما يتخذ طابع الصلابة بصيغ هندسية، ان هذه الطريقة التي تتبعها التجريدية يمكن ان نجد لها مرجعيات في تيارات الرسم الحديث وما آلت اليه تداعيات بنائية الشكل الواقعي، لتكشف لنا عن طاقه جمالية حسب منظومه جديدة مغايرة للسياقات الواقعية عنما اظهر للمنجز بعدا تصميميا، وبذلك اصبح العمل الفني مجموعة علاقات تشكيلية تجريدية منحت عناصرها البنائية ابعادا مطلقة فأخذت العناصر تتحرك بصيغة مجردة لابصيغة واقعيه ((لانها ابتعدت عن الاسس والمفاهيم الكلاسيكية بقدر ما اقتربت من الفنون الشرقية ذات الطابع الخطي التجريدي))(٢٧). ان تيارات الفن الحديث انطوت على تحولات جذرية في بنية الشكل، اذ اخذت العملية الفنية تستهدف الدور الجمالي للشكل من خلال الاشتغال على بناءات شكلية بعيدة عن رؤى الواقع وتعمل على خلق لغة جديدة للشكل بدأت منذ الانطباعية صعودا الى باقي التيارات التي فارقت الاتجاه الواقعي لتتجاوز ظواهر الاشياء بحثا عن بنية الشكل الجوهري ((ان هذا الاعتقاد انما يقوم على ان وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة هو الاتجاه الميتافيزيقي الذي يبحث عما وراء الطبيعة في فن التصوير))(٢٨).ان التجريد في النحت فن يسعى الى البحث عن اشكال موجزة تثير وجدان النحات التجريدي، اي انه يتخلص بها من كل اثار الواقع، فالشكل الكروي مثلا هو جوهر او تجريد لكثير من الاشكال الكروية كالبرتقالة وقرص الشمس والكرة، وهذا كله يعتمد على خبرة الفنان بما توحي له هذه الاشكال، وهذا الحال لاينطبق على الاشكال الساكنة فقط بل المتحركة ايضا من خلال تأثير الضوء ومايكونه من ضلال على هذه الاشياء كأوراق الاشجار عندما تنعكس عليها اشعة الشمس فتظهر بشكل تجريدي، وبهذا نفهم ان التجريد هو الابتعاد عن اشكال الواقع وعرض الاشياء بأشكال جديدة للحصول على نتائج فنية من خلال الخط واللون والشكل، فتحل الفكرة مكان الشكل الطبيعي بدون اغفال القيمة الجمالية في العمل كما في اعمال هنري مور التي قلبت مفاهيم النحت الاوربي واطلقت العنان لكثير من الفنانين الذين لم يستطيعوا

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انتاج اعمال تجريدية في بادئ الامر بسبب قواعد الفن الكلاسيكي الصارمه، فأستخدام هنري مور لهذا الاسلوب كما في **شكل (٢)** وذكائه ساعد على تطور الفن التجريدي.(٢٩).

شكل رقم ٢

ان تذوق الاعمال التجريدية يتطلب الغاء الافتراضات بين العلاقة مابين عناصر التشكيل ودلالاتها المعنوية لان الفن يجب ان يؤسس مملكته الخاصة في الواقع، فهو يمثل تحول في الرؤية التشكيلية للعمل الفني لتوليد تقنيات تتناسب مع التطور الفني في العصور الحديثة، فالتجريد شكل ظاهرة كبيرة ارتبطت بالتحولات التي شهدها المجتمع الغربي منذ نهاية القرن التاسع عشر فهو فن قلب المفاهيم الجمالية منطلقا من الذات ليتخذ من الشكل غاية وليس نتيجة، فالتيار التجريدي جاء لينهض على نزعة شكلية ترى ان العمل الفني اساسه الشكل وليس المضمون كما في **شكل (٣)**،

شكل رقم ٣

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اي انها حددت مجرى اداء الشكل كونه امتلك مضمونه الناشئ منه، وتبعا لذلك وقفت هذه النزعة بالضد من نزعة المحاكاة في الفن، لان التيار التجريدي((يدور حول البحث عن جوهر الاشياء والتعبير عنها في خلاصات موجزة تحمل في طياتها الخبرات التشكيلية التي مر بها الفنانون واثارت وجدانهم))(٣٠).ان اولى سمات التجريد هي الابتعاد عن المحاكاة والتركيز على الشكل من خلال ايجاد اشكال تجريدية تتحقق فيها صفات الجمال من تناسق وانسجام مثل علاقة اللون باللون الاخر او بالخط او بعناصر التكوين الاخرى، هذه الصفات هي صفات مجردة وذات طابع كلي ينهض من خلالها الفن التجريدي من خلال قطع صلته بعالم الظواهر المرئية والتقيد بقوانين المنظور والتجسيمية الواقعية التي اشتغلت عليها الكلاسيكية الواقعية في الفن، بل يبحث عن الجانب الخفي البعيد عن النزعات المادية وبهذا اصبح العمل الفني ينهض على قيم خالصة تحددها العناصر البنائية من خلال تآلفها في تكوينات مجردة لتقدم جمالا مطلقا فهي((ليست جميلة بالقياس الى شئ آخر بل هي جميلة في طبيعتها الخالصة وتقدم متعها الخالصة))(٣١).كشف النحات عن وجه الحداثة من خلال الشكل حيث طرأت تحولات بنائية اخرجت الانساق البنائية من القيود الواقعية فأخذ يبحث عن عالم فكري من خلال الشكل، ولهذا نجد ان (النحات التجريدي الحديث) امتلك حرية مطلقة لينسج بناءات شكلية متحررة من قيود الموضوعية، اي ان الشكل الفني اصبح ناتج عن افرازات الحداثة من خلال اعادة تنظيم وفق منظور جديد لان((الحداثة نوع من التحطيم الذاتي الخلاق))(٣٢). ترى الباحثة ان الفن التجريدي قد اظهر منظومة بنائية جديدة للعناصر تختلف عن الانظمة الواقعية التي شهدها الفن، اذ وقف بالضد من المنحى الواقعي عندما اظهر بعدا ثنائي الابعاد للعمل الفني واصبح يعني(اي العمل الفني) مجموعة من العلاقات التشكيلية التجريدية، وبهذا اخذت العناصر تتحرك على سطح العمل الفني بصيغة مجردة بعد ان كانت تندرج تحت سياق الشكل الواقعي.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١_للشكل اساس من خلاله نفهم المعنى، بغياب المؤلف، اي ان الشكل بالعمل الادبي والفني لايكتمل الا بمتلقيه وقارئه بأعتباره نص.

٢_يحكم الشكل نظام مستقل يتحدد كنص بالعمل الابداعي بأنفصاله عن التاريخ.

٣_لاتتحقق جماليات التلقي للقارئ الا بالانطلاق من بنية النص ونظام حركته.

٤_لاتتحقق قيم النصوص الادبية والفنية حسب النظرية الشكلانية، الا بالخضوع للغه كنظام يحكم الشكل.

٥_لايعتبر الشكل الادبي والفني ذو قيمة الا اذا استفز الجمهور وتفاعل معه.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث : اجراءات البحث

- **منهج البحث:** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل العينة وبما يتلائم مع هدف البحث للتوصل الى نتائج تتوافق مع موضوع البحث.

- **مجتمع البحث:** اشتمل مجتمع البحث على مجموعة من الاعمال الفنية المرتبطة بحدود البحث والتي اطلعت عليها الباحثة من خلال عدة مصادر من ضمنها الرسائل والاطاريح وعلى نحو واسع شبكات الانترنت وتم اختيار العينة الممثلة للمجتمع وبما يتطابق مع هدف البحث.

- **عينة البحث:** تم انتقاء عينة البحث قصديا والبالغة (٥) اعمال نحتية متوافقة مع الهدف.

- **اداة البحث:** اعتمدت الباحثة اداة الملاحظة مع مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث.

تحليل عينة البحث

أنموذج (١)

اسم العمل: امرأة مضجعة

النحات: هنري مور

المادة: برونز

السنة: ١٩٣١

المصدر: صبري محمد عبدالغني، الفراغ في الفنون التشكيلية الحداثة وما بعد الحداثة، ص٤٦.

- الوصف البصري //

العمل عبارة عن امراة في صياغة تجريدية توحي بتكوين هندسي مستطيل عند احاطة العمل بخط خارجي وهمي، فضلاً عن التشكيلات الهندسية الموجودة في الجسد المتمثلة بشكل الدائرة لمنطقة الصدر وشكل المربع الناتج من التقاء الساق العليا مع السفلى مما شكل فضاء داخلي، اما الايدي فقد استندت اليسرى على القاعدة المستطيلة الشكل وشكلت ارتكازاً للجسد عليها، اما اليد الاخرى فهي من الجهة الاخرى وتبدو غير مرئية الا جزءاً منها استند على الجسد، اما الراس فهو غير واضح الملامح واكتفى النحات بصياغته بهيئة مسطحة مرتكزاً على الرقبة ، وقد اوحى النحات الى انوثة المراة ببروز موجود الى الاعلى من الدائرة المشكلة لهيئة الصدر حيث سعى النحات الى ابراز جمالية الشكل من خلال الصياغة المستطيلة اما الارجل فقد استلقت السفلى على القاعدة اما العليا فقد شكلت من خلال انثنائها والتقائها مع الساق المستلقية على القاعدة في منطقة الكف هيئة هندسية مربعة الشكل ولدت فضاء داخلي.

- التحليل //

شكل النحات عمله من خلال غلق الفضاء الداخلي المتكون من التقاء الساقين اللتان شكلتا مربعاً ساعد على رؤية ما موجود خلفهما من خط مستقيم ممدود بين الساقين والجسد من الخلف، فضلاً عن الفضاء الداخلي الاخر المتكون بين الجسد والقاعدة المستطيلة حيث شكل فضاء داخلي مجاور للفضاء المتكون من

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التقاء الساقين، وهناك فضاء داخلي اخر مجاور لهما والذي تشكل من استناد اليد اليسرى على القاعدة، حيث كونت هذه الحركة فضاء مثلث الشكل بين اليد والجسد والقاعدة . شكلت هذه الفضاءات المتجاورة حالة موازنة بينهما وبين ثقل الكتلة المتمثلة بالصدر والساق المستلقية على القاعدة مما اعطى جمالية للشكل عند النظر اليه وساعد على تخفيف ثقل الكتلة وهناك فضاء داخلي شكل نوعاً من الفضاء المجوف والمتجسد في منطقة الصدر حيث عالجه النحات من خلال الخطوط المستقيمة المتشكلة من الخامة ذاتها وكانها اوتار موسيقي انعكس داخلياً على المنطقة المحصورة خلفه. ان الملاحظ للعمل وحدوده الخارجية يلاحظ انسيابية الخطوط المتعرجة والمنحنية التي منحت العمل رقة متناغمة مع انوثة المراة وساعدت على تشكيل (أي الخطوط) ظل وضوء ساطع شكل انقطاعة حدية في الظل نتيجة للضوء الساطع وهذا الضوء نلاحظه ممتد من الرقبة على امتداد الجسد من الاعلى حتى الساق المنثنية وصولاً لاسفل القدم، ثم هناك ظل حاد متكون من اسفل الرقبة مجاور للضوء حتى اليد المتكئة على القاعدة والى اسفل الجسد باكمله، فضلاً عن الظل المتكون اسفل الساق المنثنية. هذه الحدة الظلية والضوء الساطع ساعدت على اعطاء تناغم للعمل حيث ان الظل والضوء خاصيتان ملازمتان للعمل يتولدان نتيجة الفضاء الخارجي المحيط بالعمل والضوء المسلط على العمل وقابلية الخامة على امتصاص او عكس الضوء. تكوين العمل جاء على وفق اسلوب النحات وحسب التصورية الموجودة في مخيلته ضمن علاقات بنائية بين العناصر تساعد المتلقي ان يفهمها ضمن علاقات لها دورها في البناء منها التوازن والانسجام والتناسب في التكوين الذي يتخذه العمل مكوناً شكله وعلاقته بالفضاء رئيسياً للعمل.استهدف النحات من هذا العمل اظهار الفكرة البنائية من خلال الاعتماد على الجانب التكويني للعلاقات الشكلية بصيغتها التجريدية المبتعدة عن قيود المحاكاة الواقعية مستهدفا اظهار علاقات شكلية مجردة لمنجز ذو دلالة من خلال منظومة علاقاتية بين العناصر.

ان بنائية المنجز افصحت عن الشكل من خلال ماطرحته من تكوينات نابعة عن ذاتية النحات ومتجسدة من خلال مسارا عفويا ومرنا في تشكيلاته المجردة وفقا لما يظهر من انحناءات مرنة للخط على سطح المنجز ومن هنا نجد ان العفوية التي ظهرت بها تراكيبيته (اي المنجز)، قد خضعت الى فعل تجريدي متحرر من الواقع.

أنموذج (٢)

اسم العمل: امراة متكئة

النحات: هنري مور

المادة: حجر

السنة ١٩٣٨

المصدر:De.wekipedia.org

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

- الوصف البصري //

العمل عبارة عن امراة متكئة على ذراعيها المتلاحمتان مع جسدها الذي اصبح قاعدة لها(اي الجسد)، تنهض للاعلى بالاستناد على اليد اليمنى (التي صاغها النحات بصورة متلاحمة مع الجسد المجرد)، اذ اصبح العمل بمثابة قطعة واحدة، اما اليد الاخرى فقد التحمت مع الجسد من الجانب الاخر بصورة مرتفعة عن الارض وقد اكد النحات جنسها من خلال بروز ملامح الانوثة ، اما الساق فتبدو احداها منثنية من خلال الصياغة التجريدية للجسد، اما الاخرى فتبدوا مندمجة مع الجسد والرجل البارزة، فضلاً عن الرأس صاغه النحات بهيئة كروية خالية من الملامح (العينين والانف والفم والأذنين) مرتكزاً على الرقبة المتصلة بالجسد.

- التحليل //

يبدوا العمل مستقراً وهادئاً من خلال الارتكاز المتجسد في شكل العمل الذي ياخذ شكلاً مستطيلاً، حيث اعطى مساحة للعمل معتمداً على الخطوط المنحنية في تكوين حدود الشكل والتي بدورها اعطت مرونة وأنسيابية في صياغة العمل وخاصة مناطق الانثناء عند الارجل وفي اليدين، ساعدت هذه المرونة والتضاريس السطحية أي الارتفاعات والانخفاضات الموجودة في الشكل التي توحي بعضلات الجسد على تكوين نقله ظلية متدرجة مما يساعد على توليد نوع من الرقة والليونة في العمل، ان الفضاءات الداخلية اعطت توازن للعمل من خلال صياغة النحات للايدي بصورة توحي بالتقاء الايدي بالجسد حيث ساعدت هذه الحركة على تكوين فضاء داخلي بين منطقة الصدر والنصف السفلي من الجسد، كذلك عالج النحات فضاءاً داخلياً اخر متكون من اتكاء اليد اليمنى على الارض ثم ارتفاعها ولقائها مع الجسد من منطقة الفخذ مما شكل فضاء ممتد مع الفضاء المتكون بين الصدر واسفل الجسد، فضلاً عن الفضاء المتكون من ثني القدم، حيث ساعدت هذه الصياغة على تكوين فضاء بين الساق والارض اوحى بشكل مثلث ساعد على رؤية جزء من الجسد مما اعطى جمالية تعبيرية لدى المتلقي في النظر الى العمل وولد حالة من الاستقرار والتالف بين الشكل والفضاء.. يصور العمل شكل تجريدي يتخذ صيغ غير منظمة، اعتمد النحات في عمله على الفجوات والفضاءات التي شكلت اشكال هندسية لاحداث حركة بصرية من خلال هذه الاشكال لتربط اجزاء المشهد . ان المنظومة البنائية جاءت من خلال ما اظهرته اجزاء المشهد من انسجام واضح ، بالرغم من الاختلافات في وضعية الاشكال الا ان هناك وحدة بنائية تربطها، وبهذا فقد تخلى النحات عن الصيغ البنائية المستندة على الواقع وركز على المجردة وهذا مافعل دور العناصر البنائية لتكشف عن منجز فني يخاطب العلاقات مابين هذه العناصر. نجد ان موضوع النحات يهتم بالشكل الانساني وخاصة الانثوي وتاكيد علاقتها بالفضاء الداخلي والخارجي اذ جعل الجسد هو القيمة الاساسية في نحته ومن خلال ذلك الجسد والقيمه الوظيفية للفضاء يمكن التأكيد على انه عنصر لا ينفصل عن الكتلة ولهذا اصبح للفضاء وظيفة تعبيرية، ان التركيز على العمل يبين حركة الخط المتموجة المبتدئة من اعلى جانب الراس حتى نهاية اليد المتكئة على الارض ساعد على تكوين فضاء حقيقي ملاصق للكتلة وفضلاً عن تكوين انتقالة ظلية متدرجة من خلال هيمنة الفضاء الخارجي على الشكل فتجسد في ابراز دور الفضاء على تكوين المنجز النحتي، حيث جعل ابنية العمل في تعاملها مع الفضاء ميزة خاصة تؤسس علاقة ترابط بين الفضاء والعناصر الاخرى وهذا واضح في توزيعه العام

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

للفضاءات الموجودة في العمل التي تبين ان النحات على دراية في معالجته لفضاءات عمله (المحيطة بالعمل والمتداخلة بين ثنايا العمل).

أنموذج (٣)

اسم العمل: القوة الثورية

اسم النحات: هنري مور

المادة: البرونز

السنة: ١٩٤١

المصدر:Wikiwand mearto.com

- الوصف البصري //

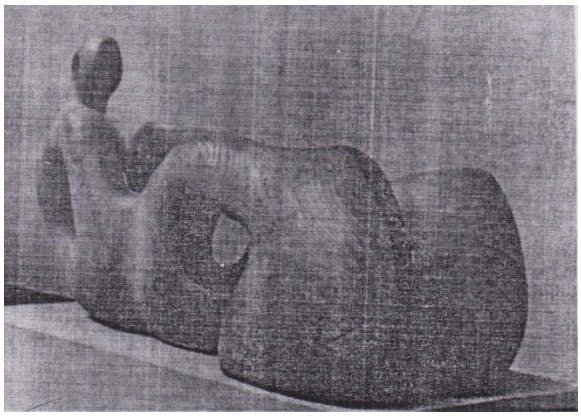
يمثل هذا التكوين هيئة مقاربة لرأس مجرد الملامح محدب من الاعلى اما الجزء الاسفل منه تشكل بهيئة مستطيلة تقريباً، تميز بالارتفاعات في المنطقة المعبرة عن الانف والانخفاضات في بقية أجزاءه، استند العمل على قاعدة مستديرة ملائمة لشكل العمل.

- التحليل //

ان البساطة والاختزال بالعمل سمح بوجود فضاء داخلي والذي تمركز في التكوين حيث شكل حالة توازن مع الفضاء الخارجي، اما الخطوط الموجودة والمحددة للشكل اكدت المرونة الحركية الدالة على معرفة النحات بايقاعية الحركة ودقة الموازنة في العمل، ان تشكيل الراس بهذا الاسلوب التجريدي احال التكوين الى حالة من الاختزال الشديد في كافة انحاء الراس وساعدت على تشكيل فضاءات داخلية متعددة اعطت موازنة مع الفضاء الخارجي، فضلاً عن ان حركة الخطوط المرتفعة والمنخفضة في بعض اجزاء الراس، ساعدت على تشكيل نقلة ظلية وضوئية في اجزاء اخرى وكشفت عن ملمسيه للشكل ساعدت عليها الخامة المستخدمة مما يدل على ان النحات اهتم باختيار الفضاء الخارجي المحيط بالعمل.عالج النحات فضاءاته الداخلية من خلال الفجوات الموجودة والمعبرة عن اجزاء الراس، حيث نلاحظ ان النحات اشتغل بتقنية الحذف لاجزاء الراس من عينين واذنين وانف وفم فقد شكل النحات فجوات العينين بشكل متناظر مع بعضها ساعدت على اعطاء الشكل جمالية فضلاً عن تخفيفها لثقل الكتلة وجمودها من الجانب الامامي، فضلاً عن الفضاء الملامس لحجر العينين والذي شكل فضاء محيط وملامس لهما. فضلاً عن ان هناك فضاء داخلي اخر حل محل الانف وقد دل عليه الخط المقوس بتقعر الى داخل الشكل، حيث ساعد هذا الخط على منح العمل ليونة وحركة وهذه هي خاصية الخطوط المنحنية والمقوسة والتي توحي الى الهدوء والرشاقة والليونة، كما وان هناك فضاء داخلي اخر صاغه النحات مكان الاذنين وهذا الفضاء ليس فضاء داخلي فقط وانه شكل فضاء مجوف اعلى الاذنين ملامس للشكل.كما ان هناك فضاءات داخلية نلاحظ منها الفضاء

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المتكون اسفل الشكل حيث تكونت من خلال التقعرات المفتوحة التي صاغها النحات وشكل مع القاعدة فضاء داخلي. من خلال الخطوط المقوسة المقعرة والتي ساعدت على تكون اسفلية الشكل وبطلعات ودخلات منحت العمل صياغة جمالية.ساعدت هذه الفضاءات على منح موازنة للعمل وتخفيف كتلته فضلاً عن ان لها وظيفة أخرى وهي ادخال الضوء الى داخل العمل وبه منحت العمل ظل متدرج زاد من جاذبية المتلقي للعمل فضلاً عن تضاريس السطح أي الارتفاعات والانخفاضات كونت نقلة ظليه هادئة على السطح الخارجي للعمل من خلال الضوء الساقط على العمل حيث بين اثر ملمس العمل في تجسيده للظل مما أعطى وضوح لبعض التفاصيل الداخلية والخارجية. ان البناء العام للمنجز جاء من خلال مااظهرته اجزاءه المنسقة، وعلى الرغم من الاختلاف في وضعية الخطوط والانحناءات الا ان هناك وحدة للبناء من خلال الخطوط المستقيمة والمنحنية التي ولدت شكلا تجريديا هندسيا قائم على التوازن داخل البناء العام للمنجز محققة غرضها البنائي القائم على مرتكزات فكرية نتج عنها جمالا فنيا.



أنموذج (٤)

اسم العمل: قوام مستلقٍ

اسم النحات: هنري مور

المادة: خشب

السنة:١٩٤٥-١٩٤٦

المصدر: ريد، هربرت، النحت الحديث، ص١٢٣.

- الوصف البصري: //

يُشكل العمل قوام مستلقٍ على الأرض بشكل عرضي وبارتفاع في الجزء العلوي وبصياغة تجريدية غير مميزة للشكل ان كان جسد لامرأة ام لرجل، شكل النحات الراس بشكل مجرد خالي من التفاصيل وهذا ما نلاحظه في اغلب نماذج العينة ولا يحتوي الا على ثقوب حلت محل العينين، اما الايدي فقد التصقت اليمنى مع الجسد في منطقة الكف اما الاخرى فلا يبدوا منها الا جزء قليل الا انها تبدوا ملتصقة مع الجسد، اما الاقدام فنلاحظ انها منحوته ضمن بنية كتلية متراصة مثنية في منطقة الركبة ولم يتوضح أي تجسيد للكفوف، المنطقة العليا من الجسد شكلها النحات برشاقة واضحة اما الجزء الاسفل من الجسد فتشكل بضخامة كبيرة، يستند العمل على قاعدة مستطيلة مقاربة لطوله.

- التحليل //

عالج النحات فضاء العمل بواسطة حركة الجسد التي توحي بالاستلقاء من خلال التقاء الايدي مع الجسد مما ساعد على تشكيل فضاء داخلي خفف من ثقل الكتلة في الجزء العلوي من الجسد، فضلاً عن دخول الضوء الى انحاء التكوين لتكون نقله ظلية ضوئية اوحت بملمسية مصقولة للجسد.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

البساطة في العمل ساعدت على تكوين فضاء اخر ملامس للجسد من خلال حركة الخطوط المرنة المنحنية والتي توحي بالهدوء والاستقرار والتي تدل على الكشف عن ايقاعية الحركة في العمل. هناك فضاء داخلي عالجه النحات من خلال ثني الاقدام والتصاقهما بالارض والذي شكل فضاء مماثل للفضاء المتكون من حركة الايدي، ساعد هذا التشكيل الفضاء على تخفيف الحده الكتلية الضخمة التي تميز بها الجزء السفلي من الجسد عكس الصياغة العلوية للجسد، ان الصياغة المنحنية للخطوط ساعدت على تشكيل فضاء دائري بين الأقدام يُساعد على رؤية ما موجود خلف التكوين. يجدد الفضاء بنية العمل في وحدة متناسقة ذات تاثير في الرائي من خلال الايقاع العام للعمل، ان حركة الجسد العلوية المرتفعة عن القاعدة ساعدت على تشكيل فضاء بين الصدر والساقين من خلال ثنيهما سمح بدخول الضوء الى هذه المنطقة لتكوين نقله ظلية وقد تناظر هذا الفضاء مع الفضاء المتكون قيمة ثني الساقين، اعطى النحات حرية العمل في الفضاء بتجسيد الحركة الاستلقائية ومعالجتها من خلال الفضاءات المحددة بالتكوين الجسدي حيث حققت ايقاعاً كشف الحركة المعبرة لهذه الحالة، كي تشكل حوار ايجابي مع المتلقي ضمن اجتماع الشكل والمضمون فضلاً عن الفضاء الداخلي الذي اعطى العمل قيمة جمالية وتعبيرية بالرغم من الصياغة المختلفة ما بين الجزء الاعلى الرشيق والجزء الاسفل الضخم والذي ساعد التداخل الفضائي على تخفيفها، عالج النحات الشكل العام لتكوينه من خلال وجود ملائمة ما بين ضخامة الكتلة والقاعدة التي تمثل ارتكازاً للعمل مما جسد ما موجود خلف التكوين عملية توازن وإيقاعية ، وهذا يؤكد طابع الترابط ما بين تكوين العمل والقاعدة مستعيناً بالفضاءات الداخلية والتي اصبحت مكملة للعمل. يصور المنجز النحتي شكل تجريدي اعتمد فيه النحات على المقاييس التقليدية لتقييم الفن، اذ حاول النحات صياغة منجزه النحتي من خلال صورة ذهنية بعيدة عن الواقع الملموس بأساليب عدة منها التبسيط والتجريد للوصول الى صلب الفكرة والاحتفاظ بجوهرها بعيدا عن مظاهرها الخارجية بالاعتماد على عناصر التشكيل.

أنموذج (٥)

اسم العمل: ملك وملكة

اسم النحات: هنري مور

المادة: برونز

السنة: ١٩٥٢-١٩٥٣

المصدر:https://m.marefa.org

- الوصف البصري //

يتشكل العمل من شخصين باسلوب تجريدي احدهما بجانب الاخر يتمثلان برجل وامراة في وضعية الجلوس على قاعدة مستطيلة مجوفة من الاسفل، جسد النحات الرجل براس مجرد الملامح وقد استندت اليد اليمنى على القاعدة، اما الاخرى وضعها على الساق في منطقة الفخذ، اما الساقين فقد التصقت احداهما بجانب الاخرى ويبدو

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

هناك انفصال بينهما في منطقة نهاية الساق، اما المراة فقد صاغها النحات بشكل تجريدي، فلا يبدو في الراس شيء وهو عبارة عن هيئة كروية صغيرة، اما اليدين فقد تشابكتا عند الكفين، والساقين التصقتا احداهما بالاخرى، وقد عبر النحات عن انوثتها من خلال ملامح الانوثة، ان المتأمل للشكل يوحي له وكان الرجل والمرأة في حالة جلوس هادئة وتأمل

- التحليل //

اهتم النحات ببناه التكوينية التي من خلالها تتحدد العلاقة ما بين الشكل والفضاء، اذ عالج النحات فضاءه من خلال ايجاد هذه العلاقة التبادلية ما بين الكتلة والفضاء التي يحددها المحيط الخارجي.ان التكوين النحتي العام ياخذ جزء من التجاور الكتلي الذي يوضح علاقة الرجل بالمراة والتحاور فيما بينهما وقد خلق الفضاء حالة من التوازن بين العمل والفضاء المحيط به من خلال الفضاءات المتشكلة فيما بين الجسدين، فضلاً عن الفضاء المتكون بين يدي الرجل باستناد احداهما على القاعدة حيث تشكل بهذه الصياغة فضاء ساعد على ايجاد توازن بايقاع متجانس مع الفضاء المتكون من اليد الاخرى المستندة على الفخذ..عبر النحات عن حركة الخط في الفضاء والتي حددت شكل الجنسين بوصف الخط هو المحدد للاشكال اذ عبرت خطوط الرجل على القوة اما المراة فقد صاغ النحات خطوط جسمها بصورة معبرة عن انوثتها، ساعدت هذه الخطوط على التعبير عن بعض تفاصيل الجسد، فضلاً عن تكوينها للظلال الهادئة نتيجة الضوء الساقط على التشكيل النحتي .يسعى النحات الى معالجات فضائية تختلف عن غيرها من خلال عدم وجود الفضاءات الداخلية المجوفة والتي تكون من ضمن العمل واختصر فضاءاته على تكوينها بين الشكلين وايدي الرجل والذي تناظر هذا الفضاء مع الفضاء الموجود في القاعدة من خلال استنادها على الارض ليخفف من ثقل كتلة القاعدة ولتشكل فضاء متناظر مع الفضاءات الموجودة بين الشخصين، فضلاً عن الفضاءات الصغيرة الموجودة بين الاقدام، ان هذه الصياغة للفضاء اعطت جمالية للعمل من خلال تجريدها للكتل النحتية من الجمود واكسابها نوعاً من الحركة للعمل.ان الطابع التشكيلي للمنجز تجسد بفعل اداء النحات ، فظهر من خلال التكوين العام للشخصيتين اذ استبعد تشكيلهما بصورتهما المتجسدة في العالم المرئي من خلال اظهار الفكرة البنائية بالاعتماد على التكوينات الشكلية التجريدية المتحررة من قيود المحاكاة الواقعية والمستهدفة جمالية عناصر التشكيل وخاصة الخط والزوايا الناتجة عن تقاطعه والمكونة للشكل الهندسي الطاغي على المنجز النحتي.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

١_ان مركز الخطاب الشكلي في المنجزات النحتية هو (الانسان) الذي يمثل القيمة الاساسية في العمل الفني وهذا ينطبق على جميع نماذج عينة البحث.

٢ _ اتخذ الشكل في بعده الجمالي العلاقة بين الكتلة والفضاء، اذان بنية العمل الفني للشكل النحتي قائمة في الجدل التركيبي القائم بين الكتلة وفضاءاتها، كما هو واضح في جميع نماذج العينة.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٣_ للشكل دور في خطابه التواصلي، مع المتلقي، وهي عملية الاشتغال القائم عليها عمل الفنان عن طريق تصميم العروض واستبدالها من القاعات المغلقة الى القاعات والفضاءات المفتوحة، كما هو معروض في الحدائق والشوارع وهذا واضح في نتاجات النحات هنري مور المفتوحة على الفضاء في عرضها .

٤_ للتغريب دور تأسيسي في القيم الجمالية لدى الشكلانيين، اذنجد جميع نماذج عينة البحث تتصف بتغريب الشكل عن واقعه المألوف في تموضع شكلاني اخر يحمل ابعاد التصعيد الجمالي في مساحة (الابداع) وهذا ماينطبق على جميع نماذج عينة البحث.

٥_تحيل الاعمال النحتية (كشكل) الى نص قرائي بنسق وخصائص وركائز ا قامت عليها الشكلية التي تعتبر العمل الفني نصا له قراءات مختلفة ومتعددة من قبل الجمهور تنطلق من بنية العمل الفني للشكل كما في جميع نماذج العينة.

الاستنتاجات

١_ان الطابع العام للمنجزات النحتية (موضوع البحث) قائمة على الخطاب الشكلي كنص ابداعي مقروء.

٢_تتمثل القيم الجمالية في الشكل عن طريق لعبة العلاقات البنيوية بعدة محاور (بين الكتلة والفضاء).

٣_ ان تحريف الشكل ودخوله عالم التجريد يضع العمل الفني في شكله(كنص) بتعدد قرائي يبحث في جوهر الاشياء وفي بنيتها العميقة.

احالات البحث

١. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين : لسان العرب، المجلد الحادي عشر، دار بيروت للطباعه والنشر، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٥٦.

٢. الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر: مختار الصحاح ، المكتبة الاموية، بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٤٤.

٣. لاكمال عيد: جماليات الفنون، الموسوعه الصغيرة، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٠، ص٤٦.

٤. ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٣، ص١٩٣.

5-www.ar.m.wikipedia.org

٦. جميل حمداوي، الشكلانية الروسية في الادب والنقد والفن اسسها وتطبيقها: ط١ ،الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٦، ص١٨.

٧. سواعدة ،عائشة: الشكلانية الروسية، قسم اللغة والادب العربي ، كلية الاداب واللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،ص ١_٢.

٨. علي عبد الامير عباس فهد: الشكلانية الروسية، محاضرة في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، قسم الفنون المسرحية ، المرحلة الرابعة،www.uobabylon.edu.iq

٩. علي عبد الامير عباس فهد: الشكلانية الروسية، مصدر سابق.

١٠. دافيد، كارتر: النظرية الادبية، ت: باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الاولى ،٢٠١٠، ص٣٠.

١١. الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب..www.wata.cclforumslshow

١٢. دافيد، كارتر: النظرية الادبية، مصدر سابق، ص٦.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٣.احمد صقر: المدرسة الشكلية الروسية ، قراءة في الادب المعاصر، بحث الارشيف،www. m.ahewar.org
١٤.الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب: مصدر سابق.
15- www .aljabriabed.net
١٦.مصدر سابق www .aljabriabed.net
١٧. جميل حمداوي :التعريف بالشكلانية ،صحيفة المثقف ، تصدر عن مؤسسة المثقف العربي www.almothaqaf.com.
١٨.ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، دراسات جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، جامعة عين شمس، ١٩٧٤، ص٢٠٢.
١٩.ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، المصدر السابق نفسه، ص١٩٨_١٩٩.
٢٠.ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، مصدر سابق ، ص٢٠٣.
٢١.ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٤.
٢٢.جميل حمداوي: الشكلانية الروسية في الادب والنقد والفن اسسها وتطبيقاتها، مصدر سابق، ص ٣_٨.
٢٣.الجبخانجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة، ١٩٦١، ص١٣٢.
٢٤.ستولينتز، جيروم: النقد الفني، مصدر سابق، ص٢٠٣.
٢٥.محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر(١٨٧٠_١٩٧٠)، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص١٣٨.
٢٦. حسن محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ب ت،١٥٧.
٢٧.محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر(١٨٧٠_١٩٧٠)، التصوير، مصدر سابق، ص١٠.
٢٨.حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، مصدر سابق، ص٤٥.
٢٩.فواد الكنجي: الفن التجريدي عند النحات هنري مور ، الادب والفن ،٢٠١٥، .www.ahewar.org
٣٠.البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، مركز الشارقة للابداع الفكري،الشارقة، الامارات،ب ت، ص٢١٤.
٣١.....: حاضر الفن ، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص٦٩.
٣٢.الدليمي، رياض هلال مطلك: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة،جامعة بابل، فلسفة تربية تشكيلية، رس

المصادروالمراجع

المعاجم والقواميس

١. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين : لسان العرب، المجلد الحادي عشر، دار بيروت للطباعه والنشر، بيروت، ١٩٥٦.

٢. الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر: مختار الصحاح ، المكتبة الاموية، بيروت، ١٩٧٨.

الكتب

٣. البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، الامارات، ب ت.

٤. الجبخانجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة، ١٩٦١.

٥. جميل حمداوي: الشكلانية الروسية في الادب والنقد والفن اسسها وتطبيقاتها،ط١، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٦.

٦. حاضر الفن ، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٧. حسن محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ب ت.

٨. دافيد، كارتر: النظرية الادبية، ت: باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الاولى ،٢٠١٠.

٩. ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٣.

١٠. ريد، هربرت:النحت الحديث،ت: فخري خليل، جبرا ابراهيم جبرا،دار المأمون،١٩٩٤.

١١. ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، دراسات جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، جامعة عين شمس، ١٩٧٤.

١٢. سواعدة، عائشة: الشكلانية الروسية، قسم اللغة ولادب العربي ، كلية الاداب واللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة

١٣. صبري محمد عبدالغني: الفراغ في الفنون التشكيلية الحداثة وما بعد الحداثة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.

١٤. كمال عيد: جماليات الفنون، الموسوعه الصغيرة، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٠.

١٥. محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر(١٨٧٠_١٩٧٠)، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

الرسائل والاطاريح الجامعية

١٦. الدليمي، رياض هلال مطلك: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، فلسفة تربية تشكيلية، رسم، ٢٠٠٤.

مو اقع (الانترنت) العربية

١٧. احمد صقر: المدرسة الشكلية الروسية ، قراءة في الادب المعاصر، بحث الارشيف،www. m.ahewar.org

١٨. الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب.www.wata.cclforumslshow

١٩. جميل حمداوي :التعريف بالشكلانية ،صحيفة المثقف ، تصدر عن مؤسسة المثقف العربي . www.almothaqaf.com

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٢٠.علي عبد الامير عباس فهد: الشكلانية الروسية، محاضرة في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، قسم الفنون المسرحية ، المرحلة الرابعة،www.uobabylon.edu.iq

٢١.فواد الكنجي: الفن التجريدي عند النحات هنري مور ، الادب والفن ،٢٠١٥، www.ahewar.org

مو اقع الانترنت الاجنبية

www.aljabriabed.net22-

www.ar.m.wikipedia.org23-

http://artnet.com/artist24-

25-http://en.wikipedia.org/wikipedia commons

www.christies.com26-

http://www.brucebeasley.com/home.htm27-

28-De.wekipedia.org

29-Wikiwand mearto.com

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

Applications of Formal Theory in European Abstract Sculpture Sculptures of Henry Moore - A Model

By: **Khawla Ghadban Abaed**
University Of Basrah / College Of Fine Arts
Email: khaw.abaed@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-9229-1276

Abstract
The research included exposure to the study of formal theory and its applications in abstract sculpture, since the adoption of this type of sculpture as a basis in its work.
The research came in four chapters, the first of which included the general framework of the research starting with the problem of research, its importance, its purpose and its extended limits from 1931 to 1953, and then defining and defining the most important terms in it.
The second chapter included the theoretical framework of the research, which included two sections, the first came under the title of the concept of formal theory, the second topic included the technical and intellectual reflection of formality in abstract sculpture.
From the theoretical reading in the two sections, the researcher came out with a set of indicators in the analysis of the research sample.
The third chapter included the research procedures based on the research methodology in which the researcher adopted descriptive analytical method to analyze the sample content derived from the research community, which included a collection of works that the researcher learned from the relevant sources and the Internet to pick a sample representing The research society), in an intentional manner reached (5) sculptural works, which adopted the researcher theoretical framework indicators and observation tool as a tool to analyze the sample content.
The fourth chapter included the most important findings of the researcher and the conclusions that came out of the most important results:
1-The center of formal discourse in sculptural achievements is (man), which represents the basic value in the work of art and this applies to all sample models.
2-In the aesthetic dimension, the shape of the relationship between mass and space took shape. The structure of the sculptural form is in the structural argument between the mass and its spaces, as is shown in Figs. (1), (2), (3) and (5).
Key Words : Applications , Sculpture , Henry Moore , European .

تمظهرات الغروتسك في التشكيل العالمي المعاصر

أسيل انتصار هاشم

جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

الايميل : aseel.hashim@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-6012-8159

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)

تاريخ استلام البحث : ١٦ / ١ / ٢٠١٩ تاريخ قبول النشر: ٣ / ٣ / ٢٠١٩

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

غروتسك هي ممارسة فنية ينفذها الفنان والكاتب لغرض فكري وجمالي في نفس الوقت ، وهو إلقاء خطابها على المتلقي من خلال تقنية صادمة بغرابتها وأعجوبتها . ومن المفارقات والقريبة من مفهوم القبح ، أنه أسلوب تقني مرتبط بالعديد من مدارس الفن والأدب ، مثل الرومانسية الفرنسية والألمانية ، ولأنه موضوع اختلاط مع الأدب والتكوين، وهذا يعني أنه مع هذا الرفض والتهجير البلاستيكي من خلال اقتراح تمثيلات تصويرية ذات هياكل شكلية متضاربة في النوع الاجتماعي والنوع الاجتماعي، لكنه لا يخرج عن المقترح الجمالي وفق أن الجمال لا يتطلب وجوده في أشكال واقعية، واشتمل البحث على أربعة فصول، وشمل البحث مشكلة البحث وفق السؤال التالي: كيف يظهر البشاعة في الرسم المعاصر؟ أهمية البحث وحاجته وهدفه وحدوده وتعريفه للمصطلحات، وتضمن الفصل الثاني المباحث التالية: المبحث الأول: مفهوم البشاعة وامتداداتها، والمبحث الثاني: مظاهر البشاعة في الرسم الأوروبي، فيما تضمن الفصل الثالث التعرف على مجتمع البحث وعينته المكونة من (٥) أعمال فنية لفنانين عالميين، للحصول على تضمين الفصل الرابع بعدد من النتائج وهي:

١- أظهرت الأعمال الفنية ذات مسحة بشعة تشويه وإزاحة الصور الواقعية من خلال المبالغة في رسم الأجساد إيجابا وإيجابا (تقزما، عملاقا، وتضخيما) لنقل رسالة ساخرة داخل الكوميديا السوداء كما في النماذج بأكملها.

٢- ارتبط مفهوم البشاعة بالإطار الأسطوري وتوظيف الأشكال الخرافية بأكثر من شكل وبأجناس مادية مختلفة، كما هو الحال في جميع النماذج.

كلمات مفتاحية : الغروتسك ، الرسم المعاصر، الخيالي ، مفهوم القبح ، روبرت راوشنبرغ

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث

يعد الغروتسك (Grotesque) من المفاهيم التي شاعت في الآداب والشعر والمسرح والسينما الأوروبية منذ عصر الحضارة الرومانية وتمثلت بشكل عام في الفنون التشكيلية والمصورات العجائبية ، كما في الرسوم الجدارية التي تقترب من الرسوم الفطرية البدائية ، أو ما تمثل بمعنى المخفي أو المدفون تحت الأرض ، وشاع في الأدب ليحمل صفات متعددة منها غريب ، عجيب ، شاذ ، متطرف ، خيالي وغير المتناسق والمثير للإشمئزاز ويقترب من اللامعقول إشارة إلى مظاهر تنافي العقل والمألوف ، فالغروتسك ممارسة تقنية نفذها الفنان والأديب لغرض فكري وجمالي في آن واحد ، ولكن هذه الممارسة الفنية مفادها توصيل خطابها للمتلقي عبر تقنية صادمة بغرائبيتها وعجائبيتها ، وهي صدمة لآلية التلقي لكي تؤدي غرضها بشكل أكبر مما لو كانت بسياقاتها الطبيعية ، ولأن الغروتسك مفهوم يشير إلى ما يتصور من أشكال مركبة إنسانية وحيوانية وربما نباتية تجتمع في تركيب واحد ، ويمثل هذا النوع من الإستخدام الفني في بعض مفاصله كرد فعل مناهض للكنيسة وممارساتها العقائدية والسياسية تمثلت بالإستنكار والإستهجان للكنيسة التي كانت تخالف التعاليم الإنسانية آنذاك ، فالغروتسك هو نمط تشكيلي رافض لكل ما هو واقعي ونمطي وتقليدي رافض وبشكل ساخر وقريب لمفهوم القبح ، فهو نمط تقني إرتبط مع العديد من مدارس الفن والأدب كالرومانسية الفرنسية والألمانية ولأنه موضوع تمازج مع الأدب والتشكيل وقد مر هذا المصطلح بمجمل العصور حتى صار تركيب تشكيلي في الفترة المعاصرة وبالخصوص التشكيل المعاصر عندما وظف الفنان التشكيلي المعاصر الغروتسك في منجزه الفني ، بمعنى أنه مع هذا الرفض والإزاحة التشكيلية بطرح مصورات ذات تراكيب شكلية متنافرة في الجنس والنوع إلا أنه لا يبتعد عن الطرح الجمالي على وفق أن الجمال لا يشترط وجوده في الأشكال الواقعية ، إنما قد يوجد في الأشكال ذات الإزاحات الشكلية أو قد يسمى بتشويه الأشكال ، وهذا مسار يستند إلى ثنائية المنطق والعاطفة بالضرورة يأخذ مساحة من التأويل ، وعلى هذا التصور حددت الباحثة مشكلة بحثها على وفق التساؤل الآتي : كيف تمظهر الغروتسك في الرسم المعاصر ؟

أهمية البحث والحاجة إليه : تتحدد بدراسة المفاهيم والمصطلحات ذات الدراسات المجاورة من التشكيل كالمسرح والسينما والأدب بشكل عام ، ليكون سنداً ومصدراً للفنانين ودارسي الفن من جانب ومن جانب آخر مهم هو التعرف على تمظهرات الغروتسك في الرسم مما يسهم في الفائدة المرجوة منه بالنسبة الى الفنانين والدارسين لفن الرسم .

هدف البحث : تهدف الدراسة إلى تعرف تمظهرات الغروتسك في الرسم العالمي المعاصر

حدود البحث : الحدود الموضوعية : الأعمال الفنية بتقينة الغروتسك في الرسم المعاصر

الحدود الزمنية : ١٩٤٥ - ٢٠١٩

الحدود المكانية : أوروبا وأميركا

تعريف وتحديد المصطلحات

الغروتسك // لغة

- أن المرجعية القاموسية للمصطلح تعود مأخوذة من اللغة الإيطالية (غروتا Grotto) [١]

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

- في اللغة الغربية يتداول معنى الغروتسك (تتحدث الثقافة الغربية عن مصطلح الغروتسك Grotesque إنطلاقاً من عملية لغوية اشتقاقية من مصطلح Grotto التي تعني كهف أو مغارة أو سرداب) (٢)

الغروتسك // إصطلاحاً

- (هو صفة الفن الزخرفي الذي يصور أشكالاً بشرية من البشاعة أو السخرية من توليفة لا تخضع لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل ... وهو خيالي بشع يتمثل في الأدب صفة لأسلوب النشاز المسرف في الخيال) (٣)

- (وهو ظاهرة فنية موغلة في القدم ... يوظف التنافر والتضادات للتعبير عن حقيقة الذات بطريقة عميقة جداً والتشكيك الجمالي غير المتوقع في الأعمال الفنية عبر تناقضاتها وصورها المتغيرة المتبدلة للتعبير عن جوهر كل ما هو ماثل ، ولا يقتصر ذلك على المغايرة السطحية للأشكال ، وإنما من اجل خلق إبداعي حي جدي يثري فهم الفنان والمتلقي في آن واحد) (٤)

- (الغروتسك إتجاه في الفن الزخرفي يرمي إلى إستخدام وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية وتمتزج تلك الوحدات عادة برسوم أوراق نباتية ، ويؤدي هذا المزج إلى إيجاد شكل غريب بشع مخيف أو مضحك) (٥)

- (هو مجموعة من التركيبات المختلفة من الخامات بهيأتها أو يتم تحويلها أو تحويرها ... تأخذ طابعاً غروتسكياً لتحقيق غايات فنية وفكرية محددة) (٦)

- (الخروج بأشكال وشخصيات المسرحية عن المألوف) (٧)

التعريف الإجرائي

تتبنى الباحثة التعريف الإصطلاحي هو مجموعة من التركيبات المختلفة من الخامات بهيأتها أو يتم تحويلها أو تحويرها لتأخذ طابعاً غروتسكياً لتحقيق غايات فنية وفكرية محددة في الرسوم المعاصرة

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : مفهوم الغروتسك وامتداداته

الغروتسك (Grotesque) مصطلح تعود مرجعيته إلى القرن الخامس عشر عندما عثر على رسوم تمثل كائنات نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية على جدران الكهوف الطبيعية وعلى بنايات تعود للفترة الرومانية ، أطلق عليها مصطلح (الغروتسكا) لأن كلمة (grotto) في ترجمتها تعني الكهف أو المغارة ، مما وجدت هذه الرسوم محافظة على نضارتها وقيمتها لبعدها عن التعرضات الجوية ، ويذكر أن الغروتسك (إرتبط بإكتشافات القرن الخامس عشر المتعلقة بالرسوم الجدارية fresque ولكنه في نهاية القرن دخل المصطلح معظم المجالات الأدبية والنقدية والفلسفية والفنية والأنثروبولوجيا عندما سلطت بعض الحفريات الأثرية الأضواء على رسوم تمثل كائنات إنسانية ونصف حيوانية ونباتية(٨) أي أن توصيف الغروتسك بأنه فن زخرفي يتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية عادة مع رسوم أوراق نباتية ، أو رسوم غريبة بشعة تثير الضحك لأنها رسوم خيالية غريبة مغايرة لكل ما هو طبيعي أو متوقع أو نموذجي (٩) ولأنها رسوم كهفية إرتبط الغروتسك بالإكتشافات الأثرية والرسوم الجدارية والديكورات القديمة داخل الكهوف والقصور القديمة ، على إثرها تحدد المصطلح باللوحات ذات الخطوط للأشجار والأشكال الحلزونية اللولبية ورسوم رجال وحيوانات بأنصاف أجسامها (١٠) كما أشيع المصطلح في إيطاليا عام ١٥٠٢ عندما طلب (الكاردينال

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

Piccolomini Todeschimi) من الفنان التشكيلي (برنارد ينو بنتوربيثيو Pinturicchio) أن يقوم بتزيين وزخرفة سقف قبة مكتبة داخل كاتدرائية سينا (The cathédral of Siena) بأسلوب فن الغروتسك ، وقبله كان الفنان (لوكا سينوديل) قد زخرف كاتدرائية (أورفيتو) ما بين ١٤٩٩- ١٥٠٢ بأسلوب متطرف ومغال فيه ، كما تحرر المصطلح في القرن السادس عشر من النمط السائد قبل هذه الفترة المتمثل في الرسوم الجدارية ليتحول إلى رسوم مشوهة في الشكل بما يقترب من الرسوم الفطرية البدائية ، بينما تمثل الغروتسك عند الإغريق بمعنى المخفي أو المدفون تحت الأرض ، وشاع في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ليحمل صفات متعددة منها (غريب ، عجيب ، شاذ ، متطرف ، خيالي وغير المتناسق والمثير للإشمئزاز) حتى تنامى إستخدام المصطلح لاحقاً في القرن التاسع عشر في المسرح الفرنسي ليبتعد عن الواقعي والتقليدي ويقترب من اللامعقول ، فكانت دلالاته تقترب من الفنون كافة ، ومع الأدب الإنكليزي تمثل بالإستنكار والإستهجان للكنيسة التي كانت تخالف التعاليم الإنسانية آنذاك ، وفي الموسوعة الإيطالية (يعود أصل الغروتسك إلى الحضارة الرومانية ، حيث تم إكتشاف بعض الغرف داخل الكهوف الطبيعية أو الصناعية في البنايات الرومانية ، خلال الحفريات التي أجريت خلال بداية القرن السادس عشر) (١١) ويؤكد المشتغلون بهذا المجال بتماثل الغروتسك من مفهوم القبح (Grotesque (والكلمة في أصولها الإيطالية تعود إلى اللوحات الجدارية التي كشف عنها التنقيب الأثري في روما حوالي العام ١٥٠٠ م ، والقبح لغوياً جاء من المفردة الإيطالية التي تعني الكهوف) (١٢) ومع القرن الثامن عشر تمثل الغروتسك للإشارة إلى مظاهر تنافي العقل والمألوف ، ولكل أنواع التشويه الجسماني للكائنات الحية (١٣) ولكنه في القرن التاسع عشر أشتغل عليه الشعراء والأدباء لتوصيف الإنفعالات في السرديات كالقصة والرواية ، وهو أحد إشتغالات الأدباء والكتاب في الإبتعاد عن السياق الواقعي والنمطي والجنوح نحو اللامعقول وكل ما ينافي الطبيعة بطرح رموز ودلالات تتخلله فوضى وهلوسة وجنوح في الخيال ، حتى وصل مفهوم الغروتسك في القرن العشرين إلى كل ميادين المعرفة ولا سيما في الشعر السريالي والدادائي ، فكانت طروحات رافضة للآيديولوجيا والواقعية عبر أشكال كاركاتيرية ساخرة أو تعبيرية أزيحت فيها الأشكال عن سياقاتها المألوفة (١٤) . وللغروتسك أنماط وقوالب تتمثل بما يأتي:

١-المسخ والذوبان والقبح والإنحلال والشواذ : وهو التحول من حالة إلى حالة أو صورة شكل إلى أخرى ، أو إنتقال شيء مألوف إلى شيء غير مألوف (من الحسن والجميل إلى القبيح) (تحويل صورة إلى صورة أقبح منها) (١٥) مع أن القبح طرح نقيضاً للجمال إذ أشار إليهما المفكر الإيطالي (أمبرتو إيكو Umberto Eco) في رؤيته لموضوعي الجمال والقبح في سياق تطور تاريخ الأفكار والمفاهيم الجمالية من خلال تساؤلاته عن إمكانية إعتبار تاريخ القبح هو النظير المقابل لتاريخ الجمال ، لكنه لا يجد أن القبح حالة متدنية يفترض تحاشيها .إذ يرى الشاعر والروائي وصاحب الرواية الشهيرة مدام بوفاري (غوستاف فلوبير Gustave Flaubert ١٩٥٩ -) القبح يقابل مصطلح الجمال وأن الغروتسك عنصر جمالي على الرغم من قباحته ، فيقول في وصفه لمشاهداته كل الأعمال Grotesque للحياة العامة في مصر (ثمة عنصر رائع لم أتوقع رؤيته هنا هو الغروتسك الفكاهية القديمة من العبد المجلود ، حتى تاجر الرقيق الفظ ، و التاجر اللص- كل هذه هنا في غاية النضارة والأصالة والجمال الساحر) (١٦) وهناك وجه آخر يماثل مفهوم المسخ يسمى بالذوبان أو الشواذ وهي تراكيب إصطلاحية تهدف لفتح المجال لظهور الأشكال الخيالية بصور ليست طبيعية ، كظهور تكوين لرأس إنسان

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وجسم حيوان أو غيرها من التركيبات المشوهة **(الشكل ١)** [١٧] كما يمكن تسميتها بالإختلاف في التركيب الشكلي وقد يسمى بالعجيب أو العجائبية ، أو يكون ضمن مستوى الأعضاء كإضافة عضو جديد غير مألوف كيد ثالثة او عين ثالثة لصورة إنسان ، وقد يلحق بهذا النوع من الغرائبية ما يسمى بالتقزيم والعملقة والمغالاة والإسراف في التضخيم أو التقزيم بالأعضاء البشرية أو الحيوانية ، مما يحيلنا إلى نوع آخر من الفن التشكيلي المتمثل في رسوم الكاركاتير والأفلام الكارتونية ، وهو مغالاة تشتغل على الواقع الذي يجنح إلى ما هو غير واقعي وغريب وغير المتناسق ، بفعل تشويه المألوف لغاية جمالية تثير نوعاً من الضحك والإشمئزاز والرعب والمجهول ، يؤدي إلى شكل نشاز بسبب الصراع والصدام وتلاقح الأضداد ، وهي تشتغل على العمل الفني فضلاً عن العمل الأدبي ، وبلا شك هي ممارسة مبدعة ، كما يماثل مصطلحي الهزل والمرعب كسمتين متلازمتين ، يتبعهما إصطلاحات التهكم والأسرار الموحشة الغامضة ، وهو كل ما كان خارج المألوف ويقترب من الخوارق والإعجاز [١٨]

شكل ١ فرانسيس بيكابيا

٢. التهجين : ويتمثل في المزج ما بين شيئين أو أشياء متناقضة أو متنافرة ، يشتغل في الكائنات الحية كمزاوجة النباتات والحيوانات وحتى الإنسان ، وفي الغروتسك يتحدد بالصور الجدارية التي تمزج فيها عناصر إنسانية وحيوانية ونباتية ، فتهجين العناصر المتباينة الشكل والجنس يثير قابلية تلقي مغايرة [١٩] ويتعلق هذا النمط بالتقنية الناتجة من الرسوم والأشكال النحتية والمصنعة مسبقاً المتناقضة في الأشكال ، فقد ظهرت تمثلات هذا النمط في الثقافة الشعبية الكرنفالية بإستغلال الحرية حتى الجنوح بها إلى الفجاجة فيتحطم بذلك أفق المتلقي [٢٠] ومن دلالات التهجين أنه توظيف المخلوقات المركبة الهجينة لأنها حاملة عقيدة دينية ، كما يشير إلى التكوين الغرائبي بجمع تكوينات متناقضة أو متنافرة أو لا تمت لبعضها بصلة كما في الشكل المرفق الذي يوصف آلة القتل مع النقيض الإنساني المتمثل في السيد المسيح أيقونة الإنسانية والعدالة **(الشكل٢)** [٢١]

شكل ٢ ليون فيراري

٣. السخرية والضحك : ويتمثل في رسم الكاركاتير الذي يبث نوعاً من قابلية الفكاهة والضحك لدى المتلقي بوصفه ظاهرة تفاعلية إنسانية ، إذ يرى (هنري برجسون) أن الضحك يجب أن يبدأ بالسخرية من الأشياء والموجودات عبر تصورها بصيغ

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ومظاهر مضحكة كصورة الحيوانات مثلاً ، فتذكره بالسلوك الإنساني ([٢٢]) فالضحك في جوهره العام هو ظاهرة إجتماعية ، وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلياً إجتماعياً ، إذ أكد (برجسون) أن الضحك يتوجه في الأغلب إلى ما هو شاذ من التصرفات والغرائب في الحركات والإختلاف في المسلمات ، أي الإبتعاد عن كل ما هو خارج الأعراف الإجتماعية وهذا يوفر الإستعدادات لشن حرب من قبل المجتمع ضد القسم الآخر من المجتمع على كل ما يعد غير إجتماعي ([٢٣]) وعلى هذا الأساس يعد الضحك أداة إرسالية وتواصلية للتخاطب الإجتماعي ، لذا فإن صاحب الطرفة يعمل على المشاركة مع الآخرين لتحقيق هذا التفاعل ([٢٤]) كما يؤكد (برجسون) (أن الضحك هو نقص فردي أو جماعي يستدعي التصحيح المباشر ، فالضحك هو نوع من الحركة الإجتماعية) ([٢٥]) الضحك لا تنتج إلا بوجود شخصين على الأقل يكون للمتلقي أثراً في إستمرارية حالة الإضحاك بإستجابة للضحك من الموقف وبدونه تصبح العملية عقيمة فيؤكده (برجسون) (لا يمكن أن نتذوق الطرفة (الهزل) إن شعرنا أننا لوحدنا فالضحك يحتاج إلى الصدى)([٢٦]) والسخرية مفهوم طرحة (لوكاش) لرفض واقع القيم السيئة ، وكانت مرجعيته وتأثره بالرومانسية الألمانية عند (شليجل و جان بول سارتر) معارضاً (هيجل) الذي أوجد السخرية كنوع من الإعتدال ، لذا جاءت نماذجه الغروتسكية مجسدة الفكاهة والضحك والغرابة حسب معالجات (دانتي وغوتة وسارتر) فكان فن الكاركاتير وحسب (أوجين يونسكو Eugene Ionesco) تكمن قيمة المسرح في تضخيم الأحداث بأكثر مما كانت عليه ، مع الذهاب بعيداً إلى أبعد حد ([٢٧]) وإلى جانب مصطلح السخرية هناك مصطلحات تدعى بالكوميديا والهزل والتي أخذت من المسرح كمفاهيم أشيعت على خشبة المسرح ، فقد عرف (أرسطو) الكوميديا بأنها (محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة في شكل مشين يحقق عنصر الفكاهة ، وما يبعث على الضحك هو خطأ أو نقص تجلب التهلكة كالقناع المشوه القبيح لكنه تعبير عن الحزن ([٢٨])الفنطازيا : يتوافق مصطلح الفنطازيا الذي ظهر عند الإغريق وبالخصوص مع (أرسطو وإفلاطون) كمفهوم فلسفي يعني الخيالي أو ما يشير إلى الصور الحسية الذهنية ، وفي الفن والأدب صيرت الفنطازيا في الأشكال وفي الكلمات والمواقف السردية القصصية إشارة إلى ما يتجاوز الواقع الإجتماعي لتصور الكائنات فوق الطبيعية ، وتشكلت بصرياً مع السريالية والدادائية التي وظفت المتناقضات في زمن ومكان واحد بالرغم من تباينهما زمنياً ومكانياً ، فسعى الفنان التشكيلي بتصوير المرئيات واللامرئيات بصيغ متعددة ، بما يتماثل مع الغروتسك حتى يمكن توصيفهما بمصطلح (الفنطازيا الغروتسكية) ([٢٩]) وبذات الوقت يمكن للفنطازيا أن تكون صورة للميتافيزيقا لأن الميتافيزيقا تعتمد على الإيمان بما وراء الواقع الذي يتحدد كحلم بفعل تجاوز كل ما هو حقيقي عقلاني لتكون صورة ومنفذاً للاوعي لا سيما في الفن فصارت الميتافيزيقا وصورها في الفنطازيا كأحد منطلقات ومفاهيم الغروتسك ولأن السريالية وجهة أخرى للفنطازيا فهي بلا شك تصوير لمرجعيات السريالية في مسألة الشعور واللاشعور وأحلام اليقظة والإهتمام بالناحية النفسية وعللها وإظهار دوافعها مع ظهور نظريات (سيجموند فرويد) للتحليل النفسي ، بقصد البحث عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية ، والغوص في أعماق اللاشعور لمعرفة مصدر إلهام الفنان بعيداً عن رقابة العقل وتحرير الفنان من عبوديته ومن سلطة العالم الخارجي ومن الكبت النفسي ، ولجأت إلى الخيال لتبتكر تأليفات عن طريق التأمل تعتمد العقل الباطن وأحلام اليقظة لتكشف خبايا النفس وأسرار اللاشعور فتنتقل بأشكالها الواقعية إلى عالم الأحلام فهي تبحث عن أسرار

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

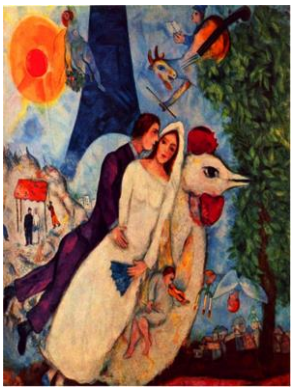
الأشياء الكامنة في أعماقها بتقصي فكرة ذات وقع مثير هي سطوة الطفولة على السلوك البشري في مراحل حياته فظهر الفن والإبداع (العقل ... يعطينا العلم ، واللاعقل ... يعطينا الفن) (٣٠) كذلك إشتغلت السريالية على مبدأ الوعي الفني والجمالي ولكن بآلية اللاقصدية الآنية ، بمعنى لم تكن مقولة اللا عقل إلا في آلية ذهنية تتحول إلى عقلية حال الشروع في العمل الفني ، كما تميزت السوريالية بتوجهها النقدي الرافض للمؤسسات الحكومية والإجتماعية والسائد في المجتمع الغربي وذلك بسبب الضاغط السياسي كالحرب العالمية الأولى ، وهذا مبدأ فنطازي غروتسكي الذي ظهر تأثيره على الجانب الفني في معظم تنوعات الفن كالرسم والشعر والأدب جسدتها أعمال الفنانين السرياليين (ماكس أرنست وسلفادور دالي) (ماكس أرنست) **(الشكل ٣)** فحفزهم على تحرير المخيلة الفنية من قيودها ، فطرح السورياليين في بياناتهم (الحرية في الفن) والتي تفعل وتستثير الفنان في التعبير عن هواجسه وخياله وأحلامه كمقتضيات لا تخضع لقوانين العقل والمنطق ، وهذا ما وجده (هربرت ماركوز) في السوريالية وموقفها الإحتجاجي النقدي ، أي أن الفن والجمال في اللوحة عند (ماركوز) له وظيفة نقدية تحررية (٣١) ومن الشكل المرفق (لوحة دالي) تجد الباحثة القيمة التي جاء بها الغروتسك مثالاً شاخصاً مارسه الفن الفنطازي إلى جانب الفن السريالي ، أما في الدادائية وهيمنة مفهوم الفوضوية الشكلية بجمع الأشكال المتنافرة بما يكسر النظام والسياق بأنها اللانظام الأمثل الذي يحقق حلم الانسان ، إنها مرحلة الثورات الكبرى والملكيات الضاغطة بإستغلاليتها مع إنتشار اللا عدالة والجور والتهميش المجتمعي لأطياف المجتمع مما غيب المستقبل المنشود للمجتمع ، لاشك هذا النفي رفع من درجات التهكم فإتجه حيال الفوضى التي وجدها الفنان أنها تجلب الحقائق والسعادة بشكل أكثر مما تفعله الأنظمة السياسية ، لذا أسسا على منوال ما تقدم من معطيات أفكاراً تقويضية هدامة وحسب تصوراتهما أنه البناء لذا طرح (ميخائيل باكونين)(لا أحزاب بعد الآن ولا سلطة ولا حكومات ، نحن نريد حرية مطلقة للإنسان والمواطن) (٣٢) ترى الباحثة أن قوالب الغروتسك تتوفق مع طروحات السرياليةوالدادائية وجانب من التعبيرية الألمانية ، بفعل الإزاحات التقنية والشكلية في المنظور والتشريح والتكوين البنائي (الإنشاء)

شكل (٣) ماكس أرنست
سلفادور دالي

٤.البوهيمية والفوضى : تعد البوهيمية إحدى المقاربات الإصطلاحية لمفهوم الغروتسك بوصفها نمط سلوكي غير مألوف بفعل الإرتدادات النفسية التي يتعرض لها بعض البشر في مراحل من حياتهم ، إذ يميل فيها الفرد لأن يكون مختلفاً عن أنماط الحياة المتعارف عليها في المجتمعات ، وغالباً ما ينعكس ذلك النمط من خلال مجموعة من الأفراد ذوي الميول المشتركة في اللباس والنشاطات الموسيقية والفنية والشعائر الروحانية وغيرها الكثير من الروابط المشتركة التي قد تشكل طبيعة العلاقات الإجتماعية على المدى البعيد ، وهي كلمة إنكليزية ظهرت في القرن التاسع عشر لوصف أنماط الحياة غير التقليدية للفنانين المهمشين والفقراء

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والكتاب والصحفيين والموسيقيين والممثلين غير التقليديين في المدن الأوروبية الكبرى ، غير أن أصولها تعود لتاريخ قديم يتضمن عناصر اللاهوت والآيديولوجية والميثولوجيا والروحانية ، وهي أيضاً طريقة حياة تركز على الفرد وتأثيره على العالم من حوله ، بمعنى أن البوهيمية تقترن باللا منتمي أو المنعزل ، ومع ذلك لا يمكن إلصاق صفة الجنون ، إنما يمكن توصيفه بذوي الحساسية العالية ، كما تتماثل مع الغروتسك مع الفوضى الشكلية والتركيبية التي يمارسها الفنان في منجزه التشكيلي والتي تبث نوعاً نت التعقيد في القراءة والتلقي ، بفعل آلية عدم التعيين كخصيصة وعنصر من الفوضى واللا تكون ، وقد يجده بعض الفلاسفة أن البوهيمية والفوضى الأقرب للا منتمي الذي يراها (نيتشة) (أن جميع الناس يجب أن يكونوا لا منتمين)(٣٣) ويتماثل الغروتسك مع البوهيمية بعملها ونتائجها الفلسفية والفنية كالسخرية النقدية والرفض الناقد والإغتراب بكل تنوعاته الذي يؤدي إلى القلق النفسي والذهني بما يلقي بظلالها على الشخصية وبالخصوص شخصية الفنان الذي أنتج أعمالاً فنية تمثل هذا السلوك الإنساني ، ومن تمثلات البوهيمية كتصور غروتسكي ما أنتجه الفنان السريالي (مارك شاغال) **(الشكل ٤)** وبلا شك هذا التصور الذهني للفنان يتمتع بهنية مخيالية ليست إعتيادية بفعل الإنفصال عن الواقع للوصول إلى دلالات ومعاني ليست بالسياق العام ، ولا يمكن إغفال الرسوم الغروتسكية للفنان الأوربي **(الشكل ٥)** ونزعته التعبيرية خارج نطاق التصور في



شكل (٤)
مارك شاغال

الشكل (٥)
أرنست لودوينك كريشنر

الطرح الفكري والبنائي الذي يميل إلى التبسيط بشكل كبير والإختزال في اللون والخط . وللغروتسك دلالات جمالية فلسفية يمكن تلخيصها بأنها تقنية وممارسة جمالية ينشدها الفنان لإثارة مشاعر المتلقي نفسياً بفعل الجذب التي تحققه هذه الممارسة ، فضلاً عن تجسيدها لمشاهد عقائدية تتبناها المنظومة الدينية ، فتثير إغراءات المتلقي لمشاهد القديسين وما يمكن أن يحملها هؤلاء القديسون من قيم ميتافيزيقية (ما وراء الطبيعة) (٣٤) ويمكن الركون إلى (فيكتور هوغو) في تصوره للغروتسك الذي يبين عما هو أكثر بكثير من مجرد الشكل والهيئة والعجيب ، إذ يجده بمثابة إزاحة وديناميكة في الرؤية لدى المتلقي ، لأن إشاراته هيكلية ليست نمطية ، بل إنها إحداث فجوات ، فجوات تعبر عن ماهية الأحداث المحملة بالرؤى والأفكار، فليس

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الغروتسك حالة ضاحكة تصل إلى درجة الميوعة ، بل إنها حالة جادة تصل إلى تثوير عقل المتلقي ، لأنه يبين بأنه (مرافعة لصالح التغريب وإزالة القداسة عن القيم وإحداث شك لينتهي العمل على تشويش الإستعمالات التقليدية للكوميديا والتراجيديا)(٣٥) وبفعل تناثر إشتغالات الغروتسك في العديد من المجالات الفنية والجمالية مما أدى إلى تناثر معانيه في هذه المجالات ومن ثم يصعب تحديد مفهومه بشكل قاطع ، لذا تكمن (صعوبة في تحديد الغروتسك وتعريفه لأنه نقيض كل ما ينتظم في قوالب ويحدد بمعايير أي أنه يمكن أن يعرف من خلال ما هو عكس ، فهو القبح التشويهي بالنسبة لمفهوم الرفيع والسامي بالمقابل يقترب الغروتسك كثيراً من مفهوم البورلسنك *) (٣٦)

المبحث الثاني : تمظهرات الغروتسك في الرسم الأوروبي // ففي التشكيل الحديث وبفعل متبنيات الحداثة التي قامت على قيمة العقل وإحترامه ورفض الغيبيات ، مع تنامي العلوم والتكنولوجيا لمفاصل الحياة الإجتماعية كعامل تغييري مستمر وصيرورة دائمة أدت إلى إنهيار المعايير والقيم الثقافية التقليدية (فالحداثة مفهوم متعدد المعاني والصور، يمثل رؤية جديدة للعالم مرتبطة بمنهجية عقلية)(٣٧) كما أن الحداثة ليست إنموذجاً واحداً ، إنما هي حركة تاريخية متنوعة مختلفة ومتغايرة ، بمعنى إنها حداثات متباينة حدثت في مجتمعات متغايرة ومتنوعة ، فالحداثة في المجتمع الواحد ليست قابلة للإستنساخ والتكرار ، وأوسع مما نتصوره ، فالحداثة ثمرة لتطور تاريخي شامل ، ولأن هذه التغييرات إنعكست على المنجز التشكيلي الأوروبي الحديث وفي أكثر من مفصل (تقني أدائي وأسلوبي وتكويني وموضوعي) وأن الجماليين والمشتغلين بحقل تاريخ الفن تعاقدوا على أن الفن الحديث تمظهر وتنامى وتغيرت مفاهيم العمل وقد فرضت تغير في آلية التلقي نهاية القرن التاسع عشر كإتجاه جديد وإنتقالي في التشكيل الأوروبي ، ولأن الحداثة في بعض مفاصلها التجريبية أخذت إشتغالات الغروتسك مكانها فيها كما في الوحوشية والتعبيرية والدادائية والسريالية ، فرضت مغايرات وتباينات الإظهار فيها لإنتاج مدارس إختصت كل مدرسة بخصائص تغايرها عن الأخرى ، ولأن الفن يمثل الوجهة الإجتماعية الأكثر تأثيراً في المحيط بكل تنوعاته الجمالية في الفن مع التأثيرات اللونية للوحوشية بإزاحتها للمألوف في اللون والشكل بعيداً عن القواعد السابقة في حرية مطلقة للتعبير والخروج عن التقليد الحرفي السابق إلى ما أملته رغبته في التعالي عن الواقع ، هنا إشتغلت التقنية بما يفوق ما ظهرت به سابقاتها بتصوير المرئي بتصورات غير معهودة إن لم تكن غير مقبولة على مستوى الإنجاز والتلقي ، فعدت سياق وسلوك متداول يتقبلها الجمهور بشكل سلس بفعل المتغيرات الإجتماعية التي عصفت ببنية المجتمع الغربي كمجتمع غير ساكن يغير من الظاهرة المعتادة ويسعى إلى كل ماهو مثير في كل مجالات الحياة ، ومع إطروحات (عمانوئيل كانت) الفلسفية تحددت مسارات الفن في تفعيل آلية التلقي الجمالي بما يغاير التلقي السابق بتجرد الحكم الجمالي من النفعية(٣٨) عززتها في ألمانيا المدرسة التعبيرية كإتجاه عام في الفن والأدب تشتغل على إنفعالات وخيال الفنان ، فلم تتقيد بتسجيل الإنطباعات المرئية كأحد رسائل الفن فعكف التعبيريون على إزاحات اللون والشكل والخط عن مساراته المعتادة في لوحاتهم إلى ماهو متخيل وغرائبي بتوافق جمالي جديد مع حرية الإنسان ، لذا أزاح الفنان التعبيري كل ماهو واقعياً إلى ما هو غير واقعي ، لأن مخيال الفنان سينشط موضوعة تلقي الجمال لفهم المعنى (٣٩) وكانت الرسوم التعبيرية تقترب من تقنية الغروتسك بفعل الإزاحات الشكلية التي يلجأ إليها الفنانون التعبيريون ومنهم الفنان (إدوارد

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل (٦) إدوارد مونخ

مونخ) وبالخصوص في لوحته (الصرخة) **(الشكل ٦)** (وإستمر التزايد بإزاحة القوانين بإحداثها التغيرات الجذرية في المنظومة الفنية للمدرسة التكعيبية بوصفها إشتغلت على أفكار تسعى لتجريدها وإختزالها عن أشياء واقعية لتمثل إحدى مسارات الوصول إلى المثالية ، حتى عدت التكعيبية أكبر إزاحة في طريقة الرؤيا وفي طريقة إستيعاب الصورة البصرية ، لأن التكعيبيين لا يرون بأعينهم ما في الطبيعة بل بتصوراتهم ووعيهم للفن والإبداع ، بل أسسوا لما هو كامن وخاف خلف الصورة المرئية ، أو ما يعتقدونه الجوهر مما أسس إلى إنقلاب تام في الفن التصويري على وفق نظرية أن العمل الفني يقوم على أساس البناء الفكري ([٤٠]) فالتكعيبيون لم يقصوا أو يوقفوا الزمن الفيزياوي كما فعل الإنطباعيون بتصوير اللحظة ، لأن الزمن عندهم غير متناه لا تحده فواصل لا سيما عندما إخترقوا بنية المكان ، وكانت (أعمال بيكاسو) قد مهدت لإزاحات عارمة في التشكيل العالمي حتى عدت أعماله منظومة إنتقالية لم تكن مسبوقة ، لأنه فتح الباب واسعاً لحرية التجاوز في الفن ومنها تغيرت مقاييس الجمال ومقاييس التلقي بوصفها مدرسة تحمل خصائص التجريب والتطور ، ومن ثم مثلت خط شروع لتجاوزات إبداعية أكثر فعلت الذهنية للإتيان بما هو مغاير شكلاً ومضموناً وأداءاً وتوظيفاً للمادة ، وكانت بعض أعمال بيكاسو وفي مراحل متباينة من حياته ذات صور غروتسكية لأنه يلجأ بذلك إلى نوع من النقد المجتمعي والفكري ، وكانت لوحاته التكعيبية فيها هذا النمط الغروتسكي ، ولكن تجد الباحثة أن لوحته الأشهر في العالم (الجورنيكا) **(الشكل ٧)** (واحدة من المصورات الغروتسكية الواضحة المعالم بفعل التلاعب الواعي في الأشكال الآدمية والحيوانية وحتى النباتية ، فقد صور الحادثة بمناخ مسرحي غروتسكي ناقد للجريمة ، وإقتراباً من التكعيبية بمغايرة المألوف أسست المستقبلية منظومتها الجمالية كأحد تيارات التيار التجريبي المناهض للتقاليد الجمالية الرصينة المتوارثة ، فإشتغلت على التكرار والحركة وإستمراريتها في الصورة الساكنة بتجاوز مفهوم الزمان والمكان ، فمثلت نظيراً تقنياً لحركة في السيارة والطيارة والإنسان والحيوان ، فهي مدرسة حيدت الماضي وألغت مفهوم الموروث وخرجت من قيوده ، وعد فنانوها ذو رغبة تغييرية وغرائبية ، بفعل منجزات متغايرة بشكل كبير عن التقنيات الفنية التي سبقتها ، لذا سعت المستقبلية إلى تفكيك الأشكال في صورتها الواقعية المرئية لتتحرى عن القوى الكامنة في الحركة فبانت القيمة الجمالية في الحركة المستمرة، معطيات تبناها المستقبليون يعد معادلاً موضوعياً لمغايرة السياق وأحالته إلى مناخ رجراج مائع لا

شكل (٧) بابلو بيكاسو

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يركن للثابت ولا يستقيم مع توجهات الماضي وإطروحاته الثقيلة ([٤١]) فكانت رسومات المستقبليين احد المشاهد الغروتسكية التي صورت الإنسان أو الحيوان وحتى الجمادات وكأنها آلات معدنية متكسرة أو أشكال هلامية لا حدود لها بفعل المنظومة الفكرية للزمن الذي أوجدوها ضمن عمل فني متميز بهذه الخصيصة ، حتى بانت لوحة الفنان (جياكومو بالا) **(الشكل ٨)** أنموذجاً لهذه التقنية ولمحاولة الفنان الأوروبي من الوصول إلى جوهر الأشياء بالجمع ما بين المادة والروح وقيمتها التعبيرية بخطوط هندسية وألوان مضامينها تأملات ورؤى ذاتية كتعبير فني في غير معني بالمرئي فحسب ، وفي الدادائية التي تجاوزت كل السياقات الجمالية والفكرية في طرح منجزها الفني والأدبي لمناهضة الحروب والعنف ، بانت أعمال (دوشامب) الدادائية بتجاوزه كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة والتي عدت إما مقدسات جمالية أو مصنوعات جاهزة أو مهمشات ومسكوت عنها عرضها بوصفها عملاً فنياً ، فعبر عن سخريته وجرأته وقراءته المغايرة مبتعداً عن مجايليه في توصيف مجتمعه عبر عمله الفني ، لذا تخطت الدادائية المفاهيم والأساليب الفنية القديمة ، كما تمثلت تقنية الغروتسك في الرسم الدادائي بشكل كبير مع الفنان (فرانسيس بيكابيا) عندما عرض لوحته البقرة بغرابة وتمازج جنساني كأحد عناصر الغروتسك **(الشكل ٩)** ، فكانت سخرية الفنان وتهكمه من السلوكيات السياسية والثقافية ، وتمظهرت السريالية عندما أدرك السرياليون أن الفن ليس محاكاة للواقع بل خلق لواقع جديد ثاوياً خلف الصورة المرئية والمدركات البصرية ، لذا أقروا أن الفن والإبداع يتأتى مما هو خارج عن منظومة العقل الواعي في حالة اليقظة والفن هو ما ينتجه الفكر الخيالي اللاواعي فأعلن السرياليون قطيعة مع التقاليد المتعاقد عليها مسبقاً (فالسريالية ثورة النفس على سلطة العقل)[٤٢] هي طريق للتخلص من قيود تثقل الفكر المراقب ، كمصداق للتغاير الجمالي أن لا تركن للعقل فتحرك المنجز الأهواء والرغبات بوصفها مفاهيماً تعارض صلابة الوعي والتحكم في سلوكيات الإنسان ، وربما يعد (دالي) أحد المشتغلين الذين وظفوا الغروتسك عندما عرض لوحته كصورة للغرابة والسخرية في تمفصلات حياته (الزمن والمكان والشكل والمفاهيم) لذا أسست هذه مفاهيم الغروتسك مكاناً مستقبلياً في تشكيل ما بعد الحداثة تمثلت بتهديم كل الثوابت التي أوجدتها الحداثة والتي ورثت بعضها من فنون قديمة ولم تستطع إزاحتها بالكامل إلا فنون ما بعد الحداثة التي مثلت نتاج تحولات

شكل (٨) جياكومو بالا

شكل (٩) فرانسيس بيكابيا

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

فكرية كبيرة على مستوى المعرفة وغيرها من صنوف القيم الإجتماعية الأخرى ، فقد تداخلت أجناس التشكيل (رسم ونحت) لتقترب من الفنون الأدائية ، فقد كانت المزاوجة ما بين أجناس الفن إحدى خواص فنون ما بعد الحداثة والتشكيل المعاصر ([٤٣]) أي أن ما بعد الحداثة كان نتاج تحولات المجتمع الغربي منتصف القرن العشرين على مستوى العلوم والتكنولوجيا والثورة الصناعية ونمو وسائل التواصل والإتصال ، فمثلت مقاومة وإعتراض للحداثة في الدب والفن والعمارة ، حتى عرف أحد فلاسفة ما بعد الحداثة بوصفه للعمل الفني ما بعد الحداثي بأنه (عمل لعوب ساخر حتى من الذات ، بل إنفصامي ومضاد لمزاعم الإستقلالية) ([٤٤]) فتيار ما بعد الحداثة ظهر ليتخطى العديد من المقولات الحداثية كالمركزية والآيديولوجيا والسرديات الكبرى إذ يصفها أحد المفكرين (ألان تورين) بأنها (شيء اكثر بكثير من نمط فكري ثقافي ... إن ما بعد الحداثة في جميع أشكالها لا تتفق مع جوهر الفكر الإجتماعي الذي ورثناه في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ولا سيما مفاهيم مثل التاريخية والحركة الإجتماعية والذات) ([٤٥]) ولعل الجانب الثقافي ما بعد الحداثي وبالخصوص الفن تميز بإنطلاق الأفكار الأكثر تطوراً للوصول إلى إبتكارات جديدة فينتج إعمالاً لا تحكمه قواعد محددة ، تحركه نوازعه الذاتية وحريته تجعله يصف نفسه كيف يشاء بفعل التغاير التقني الذي يلجأ إليه ، حتى وصل إلى إلغاء التصنيف التقين ما بين تقسيمات التقانة بين الفنون التشكيل .وبشكل عام فإن الفنطازيا هي تناول الواقع الحياتي من رؤية غير مألوفة ، ما يعني أن هنالك شكاً في عالم الرواية إن كان ينتمي إلى الواقع أم يرفضه ، وفي نفس الوقت هو معالجة إبداعية خارجة عن المألوف للواقع المعاش ، حيث تعد الفنطازيا نوعاً أدبياً يعتمد على السحر وغيره من الأشياء الخارقة للطبيعة كعنصر أساس للحبكة الروائية ، والفكرة الرئيسية . ومن تمثلات الغروتسك في التشكيل توجه الواقعية السحرية الذي يمازج ما بين الواقع ضمن افطار التخيلي ، فالواقعية السحرية تشتغل على اللا منطق في منطقة الطبيعي ، بمعنى تصورات العقل تكون متراجعة في حين يتقدم الخيال ، وهذا ما تجده الباحثة رقي عقلي وقصدي ، ويمكن توصيفه بعقلنة الأوهام والتحرر عن كل ما هو خراج المعرفة (الواقع الفعلي وتصورات المجتمع عن ذاته خاصة التصورات التي تقوم على الأوهام والغرائبية وتفسير الظواهر المادية تفسيراً خرافياً) ([٤٦]) فقد خلقت علاقة ما بين الواقعي المادي العقلاني والغرائبي والخرافي لإنتاج عمل فني يحمل صفات غروتسكية بفعل التمازج ما بين الجنس البشري وبعض الموجودات الحية كالنباتات والحيوانات ، هذا العمل التقني يقترب من السريالية لأنهما معاً إستعارا عناصر الواقع والخيال في ذات الوقت ، ولكن ما يميزهما عن بعض أن الواقعية السحرية تهدف لتقديم مفهوم جديد للواقع في حين أخذت السريالية المتلقي إلى عالم غير واقعي (كان إستعماله للدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال) [٤٧] كما مازجت الواقعية السحرية ما بين الواقعية والأسطورة كأحد المباني الثقافية المجتمعية ، لأن الأسطورة ترتكز على اللا نظام والقصص الخيالية والخرافية والمبالغة ، هدف الإنسان منها أن يقوم بتفسير الأسرار ومن ثم فهمها ، وقد توافقت مع الواقعية السحرية أنهما محملان بالعديد من الرموز والشفرات وأسرار والغموض ولأن الأسطورة ليست حكاية تشرح وتفسر ، بل أنها معياراً قيمياً ، لذا يشرع الأسطورة بالنص للغوص في الغرائبية ([٤٨])

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مؤشرات الإطار النظري

١- الغروتسك مفهوم فلسفي تماثل مع العديد من المفاهيم كالتهجين والتشويه والإستهجان والرفض لأغراض عقائدية وفلسفية وثقافية وسياسية وفنية جمالية .

٢- يعد الغروتسك ممارسة تقنية مارسها الفنان لطرح منظوماته الفكرية بشكل جمالي فيه إنتقالات وتحولات شكلية (مبالغة) ليست مألوفة .

٣- الغروتسك بوصفه فلسفة قبل أن يكون تقنية فهو مصطلح أخذه الفنانون لطرح رؤاهم النقدية بشكل ساخر .

٤- لا يمكن أن تجد مرحلة زمنية قد خلت من توظيف الغروتسك لما له من وقع تأثير في المتلقي وبشكل مباشر .

٥- بالرغم من عدم خلو أي مرحلة زمنية من توظيف الغروتسك ، إلا أن الغروتسك لم يأخذ شكلاً محدداً ، فتباين توظيفه من مرحلة إلى أخرى .

٦- التباين في الغروتسك عبر العصور أنتج رؤى مختلفة ففي عصر النهضة أخذ جانب الجانب الزخرفي في حين أخذ الجانب التقني في فترة الحداثة وللغرض الرافض للمؤسسة السياسية والدينية ، بينما تمايزت تقنية الغروتسك في التشكيل المعاصر لرفض المنظومة الجمالية والتي أخذت مسارات متعددة لا تخلو من الجانب الرافض للمؤسسة السياسية .

٧- تقنية الغروتسك لفعاليتها الكبيرة وبفعل التغاير الإبداعي تغلغل في العديد من المجالات الفنية الجمالية كالمسرح والسينما والشعر والقصو والرواية .

٨- تمثل الغروتسك بتغايراته التقنية والفكرية والجمالية إحدى صور الصدمة في الفن ، لأن الصدمة في الفن إحدى منظومات الإبداع بوصفه يشتغل على تجاوز معظم القوانين الضاغطة في الفن

٩-

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث : وتمثل بما تيسر من أعمال فنية معاصرة يمكن حصرها بإطار عدده (٥٠) عملاً توضحت فيه المباني الغروتسكية المتحصل عليها من مصادر متنوعة أهمها الشبكة العنكبوتية وبعض المصادر الورقية

عينة البحث : وتحددت بـ (٥) أعمال فنية إختيرت بشكل قصدي وفقاً إلى :

١.لتحقيق هدف البحث بتبنيها فكرة الغروتسك .

٢.ضمن الحدود الزمنية للبحث

٣.لم يعتمد إختيار أعمال ذات شهرة كبيرة لفنانين كبار بشكل مطلق .

٤.إستبعاد الأعمال المتشابهة لتجنب النتائج المتشابهة .

المنهج المستخدم وأداة البحث : إلى جانب المؤشرات التي إستخرجتها الباحثة من الإطار النظري لجأت الباحثة إلى الملاحظة كأحد أدوات المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وصف وتحليل نماذج العينة .

أنموذج (١)

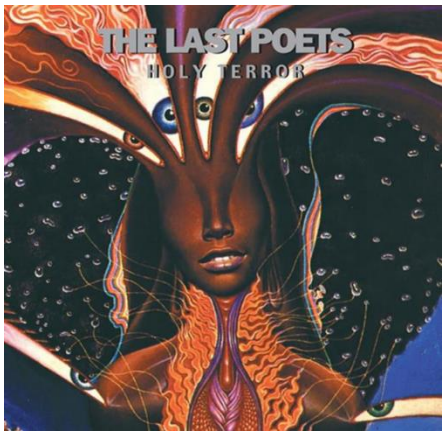
إسم العمل الفني : المعزة المحشوة

إسم الفنان : روبرت راوشنبرغ

سنة الإنجاز: ١٩٥٥

يتأسس المنجز الفني من عدد من المواد الخام التي وظفها الفنان لغرض جمالي غرائبي كنوع من المغايرة للواقع الجمالي المعتاد ، فتكون من مواد متباينة الجنس المادي ومتباينة الإستخدام النفعي والغرضي المصنوع مسبقاً ، حاول الفنان مزاوجتها لتوصيل رسالة أن الفن لا يشترط الجمال فيه أن يكون مقبولاً بشكل تلقائي ومباشر ، حتى عدت إشتغالات الفنان على هكذا آلية أدائية بمغايرته السياقات الجمالية وبالنتيجة تكون السياقات الفكرية متغايرة . هذه المنظومة الفكرية والجمالية التي جاء بها الفنان بمعية العديد من الفنانين المعاصرين أصبحت سياق جمالي ينبذ السياقات السابقة التي فرضتها قوانين ضاغطة وإن كانت فيها إزاحات نسبية على مستوى التقنية والطرح الفكري الجمالي ، وهذا ما افترضه فن الغروتسك أنه يقارب العديد من المفاهيم كالتهجين والغرابة الصادمة بطرح جمالي غير مسبوق فضلاً عن الإنتقاد السياسي والمجتمعي للسلطة والمجتمع وسلطة المنظومة الصناعية التي أودت بحياة الإنسان وأحالته إلى سلعة إستهلاكية ومنطقة نفع لرأس المال الذي يتبنى سياسة المصلحة الخاصة من دون النظر إلى قيم المجتمعات التي سيطرت عليها أو إمتهنتها وسيطرت على مقدراتها ، فما كان من الفنان إلا ان يمازج ما بين إطار السيارة المطاط كطرح للصناعة والتكنلوجيا وقد قيد به الكائن الحيواني البريء (المعزة) ، وهو طرح تجده الباحثة أن الحيوان هو علامة رمزية للحياة ولم يقصد بها الحيوان ككيان ، إنما القصد منه الحياة البريئة بمجملها ، فتعارض الجنسين (الإطار المطاط والحيوان) ما بين البراءة والصناعة والتكنلوجيا التي أودت بالمجتمعات إلى الإحتلالات وسرقة المقدرات الإقتصادية والإنسانية . هذه المفارقات لا شك تكون منهجاً تبنته نظرية الغروتسك التي عدت منطلقاً لإنتقاد الوضع السياسي للنظم الإستعمارية ، بأوجه متعددة منها التهجين والسخرية والفنطازيا وغيرها من اوجه الغروتسك .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



أنموذج (٢)

إسم العمل الفني : آخر الشعراء - الإرهاب المقدس

إسم الفنان : عبدالمعطي كلاروين

سنة الإنجاز: ١٩٩٣

يصور العمل أحد إشتراطات فن الغروتسك لأنه يتضمن معظم أنماطه التركيبية والشكلية ، فالوحدات الزخرفية التي وظفها الفنان أحد القيم الجمالية للغروتسك ، كما أن المبالغة والتكرار والتشويه بزيادة عدد العيون في رأس الكائن البشري (صورة المرأة) ، كما زاوج الفنان ما بين الكائن البشري الحي مع تراكيب أخرى ليست من جنس البشر كلهب النار أو الإشعاعات التي تحيط بالرقبة ، وإلى جانب ذلك وبفعل الإضافات فقد أصبحت الصورة كتركيبة شكلية غرائبية ليست واقعية بالرغم من واقعية الأشكال والصور المضافة . وتبث اللوحة نوعاً من الرفض لممارسات طغت على المجتمع المعاصر وتوسعت بشكل كبير كالإرهاب الذي أودى بالعديد من القيم الإنسانية إلى الإنسلاخ من إنسانيتها ، كما وظف الفنان الإسم كنوع من المقارنة ما بين الشعر كنتاج إنساني حلمي وموهبة يتمتع بها البعض من البشر كرقي وبين الإرهاب الذي وصفه بالتقديس ، فكان الإسم يشير إلى (آخر الشعراء) بمعنى ذوبان القيم الإنسانية وإضمحلالها قبال تقديس لسلوك إجرامي ، فهو بهذا الأمر يشير إلى نوعاً من التناقض السلوكي ما بين الحق والباطل المنافي للإنسانية . ولأن الغروتسك مفهوماً فلسفياً يصور منهجاً نقدياً عبر ممارسات تشكيلية إعتمدها الفنان بالعديد من المفاهيم التي يشترطها الغروتسك كالتهجين والتشويه والإستهجان والرفض لأغراض عقائدية وفلسفية وثقافية وسياسية وفنية جمالية ، لذا جاء العمل الفني مثالاً لصورة الغروتسك ومن جانب آخر مثل العمل الفني تمثيلاً مباشراً للصدمة التقنية والجمالية التي سعى الفنان إلى تجسيدها بشكل يفوق ما توصل إليه الفن من تكسرات تقنية وصدمات على أكثر من مستوى ، صدمات وإزاحات إبتدات مع فنون الحداثة و لاسيما في أعمال الدادائيون بشكل كبير عندما أزاحوا قيمة الجمال المثالي في لوحة الموناليزا للرسام (دافنشي) بإضافة شوارب لها ، وهي تقنية إشتغل عليها من قبلهم التكعيبيون بشكل نسبي بتوظيف تقنية الكولاج ، ولكن الصدمات في تشكيل في التشكيل المعاصر أخذ منحى آخر على مستوى التقنية وعلى مستوى الجمال والفكر ، وبلا شك تعد الصدمات التقنية والجمالية هي تمثيل تقني لنظرية الغروتسك .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج (٣)

إسم العمل الفني :

إسم الفنان : ألان لي

سنة الإنجاز: ٢٠٠٧

تخطيط يصور تركيب متداخل لأشجار على صورة وجه لإنسان ويدين تحملان شكلين آدميين ، هذا التركيب لا شك يحمل صفات غروتسكية عبر التمازج ما بين الإسنان والنبات ، فضلاً عن الخيال في الإنشاء الذي يشير إلى نوعاً من الغرابة والسريالية كتحول من حالة إلى حالة وإنتقال شيء مألوف إلى شيء غير مألوف ، كمقابلة لمصطلح الغروتسك ، وهو عمل فيه وجه لمفهوم ممسوخ وشاذ وتراكيب تهدف لتصوير الأشكال الخيالية كأنها طبيعية ، كظهور عبر تكوين لإنسان وتراكيب نباتية المشوهة ، وهو مغالاة تشتغل على الواقع لتحيله إلى ما هو غير واقعي وغريب وغير المتناسق ، بفعل تشويه المألوف لغاية جمالية تثير نوعاً من الضحك والإشمئزاز والرعب والمجهول والغرابة كأحد مفاهيم الغروتسك ، وبلا شك هي ممارسة مبدعة ، كما يماثل مصطلحي الهزل والمرعب كسمتين متلازمتين ، يتبعهما إصطلاحات التهكم والأسرار الموحشة الغامضة ، وهو كل ما كان خارج المألوف ويقترب من الخوارق والإعجاز قيمة الغروتسك في هذا العمل تجسدها العديد من المقاربات المفاهيمية للغروتسك لن تحديدها يتوضح بوصفه جاء نقيض القوالب المألوفة للشكل الإنساني فكان القبح والتشويه بما يسمى بمفهوم البورلسنك وإلى جانب الخطوط المتمثلة بتركيب الشجرة وجسم الكائن الإنساني بوصفها الموضوع المهيمن ، هناك كتلتان من الخطوط التي تصور أغصان الشجر وبذات الوقت تظهر فيها ملامح إنسانية ممسوخة إلى أشكال حيوانية مما يصعب تمييز نوع الحيوان بشكل دقيق ، ، ومن كل هذه الخطوط التي وضعها الفنان ضمن مساحة غطت اللوحة بما يقارب من ثلاثة أرباعها ، ترك مساحة فارغة يمكن تصورها فضاء أو سماء يمكن للمتلقي من تأملها وقراءتها بشكل فلسفي روحاني ، فتجتمع جراء هذه التقنية وللوهلة الأولى أن اللوحة تخطيط لمنظر طبيعي واقعي فتثير تقبلاً بسيطاً لغير المتخصص فتثير جانباً من التفاعل الساخر والمضحك والإدهاش ، ولكن تبدأ القراءة الأعمق بعد التأمل الواعي وللمتخصص الواعي حتى تتباين القراءات بحسب توجهات المتلقي ، فتظهر بذلك القيم الفكرية الكامنة ما وراء الصورة الظاهرة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج (٤)

إسم العمل الفني : عفاريت الليل

إسم الفنان : بريان فراود

سنة الإنجاز: ٢٠٠٧

يشير العمل الفني إلى مجموعة من المفاصل تسعى الباحثة من قراءتها ، ففي الشكل العام ترسل لنا رسالة هي التجانس غير المتآلف ، ذلك ان وجود المساحات الخضراء تتخللها رسوم لآدميين توحي أن العمل الفني وكأنه منظر طبيعي (طبيعة) أو غابة لأحد المناطق الخضراء في أوروبا وأفريقيا كغابات الأمازون وغيرها من المناطق الغنية بالخضرة والأشجار والمساحات الرطبة الغنية بالأنهار ، بمعنى ان القراءة الأولى ممكن أن تخدع المتلقي ، لأن السطح البصري وبعد التمعن بشكل دقيق يحيلنا إلى أن الإنشاء (التكوين) هو تآلف لعناصر غير متجانسة (الوجوه جامدة ، والأجساد كأنها لعب ميكانو ،والأشجار ليست طبيعية في تناثرها ، والمياه ليست واقعية ، إنما تظهر وكأنها شرارات كهربائية ضوئية) . إجمالاً يمثل الإنشاء بغناه اللوني كتل ومساحات ليست واقعية الوجود والتكون ، كما تظهر الوجوه بلمحات سحرية (وجود لساحرات) ليست ذات قيمة جمالية فحسب ، إنما تنطوي على قيمة فكرية تحتمل رسالات بقراءات متعددة . هذا البناء الجمالي والفكري ضمن دائرة الواقعية السحرية والفنطازيا في الرسم كتوجهين يشتغلان على تجميع الأشكال الواقعية الممتلئة بما وراء الواقع ، أي توظيف الواقع وإحالته إلى ما هو خارجه كأحد منطلقات الرسم السريالي بإعتماده على مبدأ اللاشعور أو ما هو كامن في بنية العمل الفني كمخزون فكري يحتمل أكثر من تأويل . هذه المنطلقات هي بلا شك تمثلات غروتسكية كمفهوم فلسفي يتضمن تقنية التهجين والتحوير وكممارسة تقنية مارسها الفنان لطرح منظوماته الفكرية بشكل جمالي فيه إنتقالات وتحولات شكلية مبالغة ليست مألوفة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج (٥)

إسم العمل : العامل

إسم الفنان : فيكتو نجاي

سنة الإنجاز: ٢٠١٠

تأسس العمل الفني على منظومة من المتناقضات جمعتها الفنانة في تكوين غرائبي غير مألوف ، لكنه متناسق من حيث طرح الفكرة التي تسعى إلى بثها ، فقد أسست لعمل مركزي التلقي بهيمنة شخصية آدمية مثلتها بالعامل الحرفي وحوطته بالعديد من العجلات بأحجام متباينة (صغيرة وكبيرة ومتوسطة) وبألوان مختلفة ، ولكثرة هذه العجلات المدورة أوحت للمتلقي بسطح بصري زخرفي في الخط عززتها القيمة الزخرفية باللون ، لذا ظهر البناء التكويني (الإنشاء) بمنظومة مفتوحة ليست محددة في إطار العمل الفني المربع ، إنما يمكن إستكمال الإنشاء ليخرج عن الإطار للوحة ، كما إشتغلت سيادة الرجل أن وضعه على منضدة لتأكيد سلطة الرجل وبيديه أدوات وآلات تصليح العجلات الهوائية ، هذه التوصيف للعمل الفني يرتكز إلى نظرية الغروتسك ومن جوانب عدة منها القيمة الزخرفية ، والتمازج المتباين للأشكال ، فقد جمعت الفنانة كل ما هو غريب في زمن واحد ومكان واحد ، فمع كل هذه الأشكال المتناثرة نجد في أعلى اللوحة إمرأة جالسة وهي تقرأ كتاباً على أريكة في قراءة لقارئ يجد التناقض حاضراً في ذلك ، وفذ ذات الوقت نجد رجلاً في الجهة اليسرى على كرسي متحرك لأصحاب الإعاقة ، وهنا تقرأ الباحثة في هذا الشكل قيمة الغروتسك أن وضع للرجل المعاق جناحان مرتبطان بالكرسي المتحرك ، وقد كررت الفنان هذه الآلية في أكثر من مكان ضمن اللوحة وضمن سياقات العمل على مستوى الإنشاء تجد الباحثة التكرار في الخطوط التي تشكل أشكال تفعل من الحركة ، فالعجلات الدائرية كشفت عن سيادة مضافة إلى هيمنة الرجل العامل ، وهذه الحركة تفعل من الجانب التفاعلي للمتلقي ، إذ تتولد فاعلية إستقبالية للعمل الفني مما تولد منظومة تفاعل ليدخل العمل الفني بذلك من الفنون التفاعلية وبشكل قد يتباين مع الفنون التفاعلية ذات التلامس الوجداني ما بين المتلقي والفنان وأدوات العمل الفني (مادة العمل الفني) وبحسب ما تجده الباحثة أن عملية تفاعل العمل الفني جانب منطقي للعمل بمواصفات الغروتسك

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

من خلال تحليل النماذج عينة البحث وقراءة الأعمال الفنية ذات التكوين الغروتسكي توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج والتي تشمل مجمل النماذج بشكل عام ، وقد أجملتها الباحثة بما يأتي :

١- بانت الاعمال الفنية ذات المسحة الغروتسكية على تشويه وإزاحة الصور الواقعية بالمبالغة في رسم الأجساد إيجاباً وسلباً (تقزيم وعملقة وتضخيم) لتبث رسالة ساخرة ضمن الكوميديا السوداء كما في النماذج برمتها

٢- إرتبط مفهوم الغروتسك بالإطار الأسطوري وتوظيف الأشكال الخرافية المركلة من أكثر من شكل وبأجناس مادية متباينة كما في النماذج كلها

٣- بثت الأعمال الفنية بمسحتها الغروتسكية جانباً ثقافياً معاصراً بكل ما يحمل من العصر من إسقاطات مجتمعية وسياسية فرضتها سياسة العولمة وسلطة القطب الواحد .

٤- لا شك حملت الأعمال الفنية عينة البحث دلالات وقيم وخطابات جمالية متضمنة رسائل سياسية رافضة ، فظهرت الأشكال مهجنة وفيها تغريب وشذوذ غير مألوف كما في النماذج برمتها

٥- تولدت من الأعمال صور تلقاها الجمهور بنوع من الدهشة غير التقليدية لعدم مألوفيتها الشكلية والفكرية ، حتى ظهرت قيمة القبح بوصفه قيمة جمالية تقرأ بشكل خاص وليس طبيعياً .

٦- يمثل العمل الفني بتضمينه مفهوم الغروتسك نقداً للذات وللآخر عبر مفاهيم غير مألوفة وغير منطقية بوصفها إعتمدت على التهجين والمفارقة والمبالغة في الأشكال والخطوط والمساحات كنوع من التهكم والسخرية لما هو واقعي ، مثلتها مجمل النماذج

٧- بشكل عام لا يتحدد السطح البصري المتضمن قيم غروتسكية بالأبعاد الزمانية والمكانية ولا يشترط السياق الزمني المتسلسل للحدث والموضوع كما شخصته الباحثة في مجمل المصورات للأعمال الفنية عينة البحث .

٨-تحددت الأعمال الفنية جميعها على تقنية مغايرة للسياق والمألوف ، مما جعل هذه الأعمال تكون صورة صادمة للمتلقي

الإستنتاجات

وإجمالاً لما توصلت إليه الباحثة من نتائج إستخلصت عدد من الإستنتاجات يمكن طرحها بالشكل الآتي :

١- تمثل النظرية الغروتسكية مساراً دلالياً يبث عدد من الرسائل للمتلقي كنوع من المشاكسة والتحفيز للمشاركة في التفكير والسعي لإتخاذ القرار بتنوعاته .

٢- عدت المدارس التي إشتغلت على الجانب الجمالي والفكري ليس لها القدرة من الفكاك من التوظيف لنظرية وتقنية الغروتسك ، يلجأ إليها بعض الفنانين لأسباب كثيرة منها التمايز التقني ومنها الطرح الفكري المغاير للسياق .

٣- لا شك تعد إحدى الإستنتاجات المهمة في توظيف نظرية الغروتسك ما يتعلق بالجانب الجمالي المقرون بطرح غير مألوف .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤- بفعل إشتغالات الفنانين على مغايرات تقنية وجمالية ، لاشك تولد صدمات قد تكون ساخرة تهكمية تثير الضحك أو ناقدة بفعل التهجين للمتضادات الجنسانية للأشكال

أحالات البحث

[١]. لطيفة بلخير اشتغال الجسد الغروتسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي، ط١، الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة، ٢٠١١ ، ص١٤٧

[٢]. صلاح الدين جباري ، بلاغة الغروتسك ، ط١، النايا للدراسات والنشر، دمشق ، سوريا ، ٢٠١٠ ، ص ٩

[٣]. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٩٥

[٤]. الزبيدي . كاظم نوير و أسراء قحطان جاسم ، جماليات الغروتسك في فني الرسم والنحت لعصر النهضة الأوروبي ، مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية ، المجلد ٢٦ ، العدد ١ ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ٢٠١٨ ، ص ١٠٦

[٥]. القاسمي . سمير عبدالمنعم محمد و وصال خلفة كاظم البكري ، ملامح الغروتسك في تصميم المنظر المسرحي العراقي المعاصر ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد ٢٦ ، العدد ٧ ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١٨ ص ٤٨٧

[٦]. المصدر نفسه ، ص ٤٧٩

[٧]. كريج . إدوارد جوردن ، في الفن المسرحي ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، دار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٠ ، ص ٩٧

[٨]. الياس . ماري وحنان قطب حسن ، المعجم المسرحي . مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، عربي – إنكليزي _ فرنسي ، ط ١ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ١٩٩٧ ، ص ٣٢٩

[٩]. البعلبكي . منير ، قاموس المورد ، grotesque

[١٠]. 10-Dominiaue,lehl...que,grotesque, sais-je Presses Universitaire de. France 1er edition , 1997 ,p5

[١١]. لطفية بلخير ، اشتغال الجسد الغروتسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي ، ط١، الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة ، ٢٠١١ ،ص٨

[١٢]. الرويلي . ميجان وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط٣ ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٠٣

[١٣]. المنيعي . حسن ، الجسد في المسرح ، سندي مكناس ١٩٩٦ ، ص ١٠٦

[١٤]. رشيد وديجي ، في مفهوم الغروتسك ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد ٩ ، جامعة بسكرة ، الجزائر ٢٠١٣ ، ص ٣٨٢

[١٥]. ماشيللي . جوزيف ، التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس ،الهيأة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٨٣، ص ٥٥

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

[١٦] أوبرسفيلد . آن ، مدرسة المتفرج ، ترجو حمادة إبراهيم ، القاهرة ، مهرجان القاهرة التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، وزارة الثقافة ، ب ت ، ص ١٥٤

[١٧] الزبيدي . كاظم نوير كاظم و أسراء قحطان جاسم ، جماليات الغروتسك في فني الرسم والنحت لعصر النهضة الاوربي ، مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية ، المجلد ٢٦ ، العدد ١ لسنة ٢٠١٨ / كلية الفنون الجميلة ، ص ١١٣

[١٨] القزويني . زكريا محمد محمود ، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، دار الشرق العربي ، لبنان ، ب ت ، ص ١٥

[١٩] هلتون . جوليان ، العرض المسرحي ، ترجمة نهاد صليحة ، الإبداع الفكري الشارقة ٢٠٠١ ، ص ٩٦

[٢٠] كمال عيد ، فلسفة الدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٧ ، ص ٥٧

[٢١] Robold, j., and Holy Terrors: Gargoyles on Medieval Buildings, press Abbeville, New York, 1998, p11.

[٢٢] التكريتي . راجي عباس ، الضحك طبيعته ووظيفته في الحياة (بغداد: مكتبة أحياء التراث، ١٩٨٥) ، ص٨٦

[٢٣] عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ ، ص١١٨

[٢٤] جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الاداء ، تر: شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، الكويت ١٩٩٠، ص ١١٨

[٢٥] برجسون . هنري ، الضحك ، ترجمة علي مقلد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ب ت ، ص٦١

[٢٦] المصدر نفسه ، ص١٤

[٢٧] لطفية بلخير ، اشتغال الجسد الغروتسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي ، مصدر سابق ، ص ٥٣

[٢٨] سلامة أمين ، كوميديات أرستو فانيس ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ٣٤

[٢٩] الكحلي . شعبان رجب ، الفنطازيا في اداء الممثل ، مطبعة السيماء ، بغداد ٢٠١٦ ، ص ٣٣

[٣٠] دين ، الكسندر ، أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣، ص٧٢٠

[٣١] تشايلدز . بيتر ، الحداثة ، ترجمة د باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط ١ ، دمشق ، سوريا ٢٠١٠ ، ص ٢٠٤

[٣٢] الشوك . علي ، الدادائية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، ب ت ، ص ١٥

[٣٣] ولسن . كولن ، اللا منتمي ، ترجمة علي مولا ، دار الأدب والنشر والتوزيع ، ط ٥ ، ٢٠٠٤ ، ص ٧

[٣٤] الزبيدي . كاظم نوير كاظم و أسراء قحطان جاسم ، مصدر سابق ، ص ١٠٧

[٣٥] صلاح الدين جباري ، بلاغة الغروتسك ، ط١، النايا للدراسات والنشر، دمشق ، سوريا ، ٢٠١٠ ، ص ٥٦

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

* البورلسنك كلمة تستعمل كصفة للأسلوب أو الطابع الساخر في الأدب والفن بشكل عام ، ولكل ما يثير الضحك

من خلال المبالغة والتناقض بين الوضاعة الأسلوب وأهميته وسمو الشخصيات والمواقف (إلياس . ماري وحنان قصاب حسن ، مصدر سابق ، ص ٣

[٣٦] القاسمي . سمير عبد المنعم محمد و وصال خلفة كاظم البكري ، ملامح الغروتسك في تصميم المنظر في المسرح العراقي المعاصر ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦ ، العدد ٢٠١٨ ٧٢ ، ص ٤٨٠

[٣٧] سمير أحمد جرار، التربية العربية ومأزق الثنائية المتوهمة ، الحداثة والتغريب ، الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ، العرب والتربية والعصر الجديد، الكتاب السنوي الثالث عشر ، الكويت ، ١٩٩٧- ١٩٩٨ ، ص٦٥

[٣٨] تشايلدز . بيتر ، مصدر سابق ، ص ١٥٤

[٣٩] ماكوري . جون ، الوجودية ، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٢ ، ص ٢٥٧

[٤٠] سيرولا . موريس ، الفن التكعيبي ، ترجمة هاني زغيب ، منشورات عويدات ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٠

[٤١] الشوك . علي ، مصدر سابق ، ص ٥٧

[٤٢] الزيدي . جواد عبدالكاظم ، الظاهراتية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ٢٠٠٥ ، ص ٩٦

[٤٣] فريدريك . جيمسون ، ما بعد الحداثة ومجتمع الإستهلاك ، ترجمة عابد إسماعيل ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩ ، ص ٦٨

[٤٤] دين علي حسن ، تيارات ما بعد الحداثة – جمالية جديدة ام خواء فكري وإنساني ، ٢٠٠٦ ، ص ١

[٤٥] تورين . ألآن ، نقد الحداثة ، القسم الأول ، ترجمة صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، سوريا ١٩٩٨ ، ٢٢٩

[٤٦] العزيزي . فهد ، ما الواقعية السحرية ، موقع أليكتروني www.al-jazirah.com.sa ، ٢٠٠٣

[٤٧] البازعي . سعد وميجان الرويلي ، مصدر سابق ، ص ٣٤٨

[٤٨] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٣٣

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المصادر

القواميس والمعاجم والموسوعات

١- الياس . ماري وحنان قطب حسن ، **المعجم المسرحي . مفاهيم ومصطلحات المسرح** وفنون العرض ، عربي – إنكليزي _ فرنسي ، ط ١ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ١٩٩٧

٢- البعلبكي . منير ، **قاموس المورد** ، grotesque

مجدي وهبة ، **معجم مصطلحات الأدب** ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤

المصادر باللغة العربية

٣.أوبرسفيلد . آن ، **مدرسة المتفرج** ، ترجمة حمادة إبراهيم ، القاهرة ، مهرجان القاهرة التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، وزارة الثقافة ، ب ت

٤- برجسون . **هنري ، الضحك** ، ترجمة علي مقلد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ب ت

٥- تشايلدز . بيتر ، **الحداثة** ، ترجمة د باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط ١ ، دمشق، سوريا ٢٠١٠

٦- التكريتي . راجي عباس ، **الضحك طبيعته ووظيفته في الحياة** ، بغداد ، مكتبة أحياء التراث، ١٩٨٥

٧- تورين . ألآن ، **نقد الحداثة** ، القسم الأول ، ترجمة صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، سوريا ١٩٩٨

٨- دين . الكسندر ، **أسس الإخراج المسرحي** ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣

٩- دين علي حسن ، **تيارات ما بعد الحداثة** – جمالية جديدة ام خواء فكري وإنساني ، ٢٠٠٦ ،

١٠- رشيد وديجي ، **في مفهوم الغروتسك** ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد ٩ ، جامعة بسكرة ، الجزائر ٢٠١٣

١١- الرويلي . ميجان وسعد البازعي ، **دليل الناقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، ط٣ ، بيروت ، ٢٠٠٢

١٢- سلامة أمين ، **كوميديات أرستوفانيس** ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨

١٣- سمير أحمد جرار، **التربية العربية ومأزق الثنائية المتوهمة ، الحداثة والتغريب** ، الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ، العرب والتربية والعصر الجديد، الكتاب السنوي الثالث عشر ، الكويت ، ١٩٩٧-١٩٩٨

١٤- سيرولا . موريس ، **الفن التكعيبي** ، ترجمة هاني زغيب ، منشورات عويدات ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٣

١٥- الشوك . علي ، **الدادائية بين الأمس واليوم** ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، بت

١٦- صلاح الدين جباري ، **بلاغة الغروتسك** ، ط١، النايا للدراسات والنشر، دمشق ، سوريا ، ٢٠١٠

١٧- عثمان عبد المعطي عثمان ، **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي** ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦

١٨- القزويني . زكريا محمد محمود ، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** ، دار الشرق العربي ، لبنان ، ب ت

١٩- فريدريك . جيمسون ، **ما بعد الحداثة ومجتمع الإستهلاك** ، ترجمة عابد إسماعيل ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩

٢٠-كريج . إدوارد جوردن ، **في الفن المسرحي** ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، دار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٠

٢١-الكحلي . شعبان رجب ، **الفنطازيا في اداء الممثل** ، مطبعة السيماء ، بغداد ٢٠١٦

٢٢-كمال عيد ، **فلسفة الأدب والفن** ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٧

٢٣-لطفية بلخير ، **إشتغال الجسد الغروتسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي**، ط١، الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة ، ٢٠١١

٢٤-ماشيللي . جوزيف ، **التكوين في الصورة السينمائية** ، ترجمة هاشم النحاس ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣

٢٥-ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، **المعجم المسرحي** ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط ٢، بيروت ٢٠٠٠

٢٦-المنيعي . حسن ، **الجسد في المسرح** ، سندي مكناس ١٩٩٦

٢٧- ولسن . كولن ، **اللا منتمي** ، ترجمة علي مولا ، دار الأدب والنشر والتوزيع ، ط ٥ ، ٢٠٠٤

٢٨- هلتون . جوليان ، **العرض المسرحي** ، ترجمة نهاد صليحة ، الإبداع الفكري الشارقة ٢٠٠١ ،

الدوريات والنشرات والمجلات

٢٩- جلين ويلسون ، **سيكولوجية فنون الاداء ، تر: شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨)** المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، الكويت ١٩٩٠،

٣٠- الزبيدي . كاظم نوير و أسراء قحطان جاسم ، **جماليات الغروتسك في فني الرسم والنحت لعصر النهضة الأوروبي ، مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية ، المجلد ٢٦ ، العدد ١** ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ٢٠١٨

٣١- القاسمي . سمير عبدالمنعم محمد و وصال خلفة كاظم البكري ، **ملامح الغروتسك في تصميم المنظر المسرحي العراقي المعاصر ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد ٢٦ ، العدد ٧** ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١٨

٣٢- ماكوري . جون ، الوجودية ، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٢

٣٣- ماكو . ميشيو ، مستقبل العقل ، **الإجتهاد العلمي لفهم العقل وتطويره وتقويته ، ترجمة سعد الدين خرفان ، سلسلة عالم المعرفة** ، الكويت، ابريل ٢٠١٧

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الرسائل والأطاريح

٣٤- الزيدي . جواد عبدالكاظم ، **الظاهر اتية في الرسم الحديث** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ٢٠٠٥

٣٥- لطفية بلخير ، **الجسد الغروتسكي والكتابة الإخراجية** ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، مظهر المهراز ، فاس ٢٠٠٤

المصادر باللغة الأجنبية

- Dominiaue,lehl...**que,grotesque**, sais-je Presses Universitaire de. France 1er edition , 1997

Robold, j., and Holy Terrors: Gargoyles on Medieval Buildings, press Abbeville, -

New York, 1998,

المو اقع الإلكترونية

٣٨- العزيزي . فهد ، **ما الو اقعية السحرية** ، موقع أليكتروني www.al-jazirah.com.sa، 2003

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

Grotsk's Manifestations in Contemporary Global Formation

By: **Aseel Antessar Hashim**
University Of Basrah / College of Fine Arts
Email : aseel.hashim@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-6012-8159

ABSTRACT
Grotsk is a technical practice implemented by the artist and writer for an intellectual and aesthetic purpose at the same time, which is to deliver her speech to the recipient through a shocking technique with its strangeness and miraculous Ness. Ironically and close to the concept of ugliness, it is a technical style associated with many schools of art and literature, such as French and German romance, and because it is a subject of mixing with literature and formation , meaning that with this rejection and plastic displacement by proposing pictorial representations with discordant formal structures in gender and gender, but it does not depart from the aesthetic proposal according to the fact that beauty does not require its presence in realistic forms, and the research included four chapters, the research included the research problem according to the following question: How does grotesque appear in contemporary painting? The importance of the research, its need, goal, limits and definition of terminology, and the second chapter included the following sections: The first topic: the concept of grotesque and its extensions, and the second topic: manifestations of grotesque in European painting, while the third chapter included identifying the research community and its sample of (5) artworks by international artists, to obtain Including the fourth chapter with a number of results, namely:
1- The artworks with a grotesque tinge demonstrated the distortion and displacement of realistic images by exaggerating the drawing of bodies, positively and negatively (dwarfing, gigantic, and amplifying) to transmit a satirical message within the black comedy as in the entire models
2- The concept of the grotesque was linked to the mythical framework and the employment of superstitious forms of more than one form and with different material races, as in all models.

Keywords ; Grotesque, contemporary painting, fiction, concept of ugliness, Robert Rauschenberg

الملحنون الأكراد ودورهم في الأغنية العر اقية
أحمد الخليل أنموذجاً

هلزرشيد مصطفى
جامعة صلاح الدين – كلية الفنون الجميلة
الايميل : haliz.mustafa@su.edu.krd
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-0322-5219
ناصرهاشم بدن
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة
الايميل : nasser.badan@uobasrah.edu.iq
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-8164-0426

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303
تاريخ استلام البحث : ٩ / ١٠ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر : ١٣ / ١٠ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

يتطرق البحث الموسوم (الملحنون الأكراد ودورهم في الأغنية العراقية/ أحمد الخليل انموذجاً) الى ماقدمه الملحنون الأكراد الذين عملوا في المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون في بغداد... حيث أن الكثير من الموسيقيين والملحنين الأكراد كانوا يعملون في تلك المؤسسة منهم العازف, والملحن أمثال (فؤاد عثمان) و(رضا علي) و(أحمد الخليل) و(إبراهيم الخليل)... وغيرهم.... وكان للملحن احمد الخليل دوراً مهماً في تلحين العديد من الأغاني العراقية بالاضافة الى للغته الأم الكردية لحن العديد من الاغاني باللغة العربية أيضا... وكذلك اكتشافه لعدد من المغنين العراقيين الذين اصبحوا نجوماً معروفين في الساحة الغنائية... كما ساهم الملحن الكردي (أحمد الخليل) على مدى أكثر من أربعين عاماً متواصلة على تقديم الحاناً متنوعة لأصوات مختلفة, ولمواضيع متعددة... ويرى الباحثان أن هذا الملحن يستحق الدراسة والتحليل لأعماله الغنائية, ومعرفة جهوده, ودوره في مسيرة الأغنية العراقية منذ الخمسينيات... هكذا صاغا عنواناً لبحثهما (الملحنون الأكراد ودورهم في الأغنية العراقية/ أحمد الخليل انموذجاً). يتضمن الإطار النظري للبحث مبحثين أولهما مسيرة الأغنية العراقية منذ الثلاثينيات إلى اليوم... أما المبحث الثاني يتطرق إلى الألحان الغنائية التي قدمها الملحن الكردي (أحمد الخليل) على إختلاف مواضيعها وفتراتها الزمنية... اما الفصل الثالث فسوف يتطرق الباحثان إلى تحليل بعضاً من الحانهِ وصولاً إلى دورهِ في مسيرة الأغنية العراقية... وفي الفصل الرابع يستعرض الباحثان النتائج, والاستنتاجات التي توصلا إليها... إضافة إلى توثيق التوصيات, والمقترحات, والمصادر, والملاحق.

الكلمات المفتاحية : اللحن ، الاكراد ، الكرد ، الاغنية ، الموسيقى ، العراق

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث

تعد حضارة وادي الرافدين من اقدم حضارات الانسانية, وكأن للموسيقى والغناء فيها نصيبا كبيرا من الاهتمام, إذ كانت الموسيقى والغناء ترافق الطقوس الدينية والاعمال المختلفة,وكانت معابد سومر في العراق القديم أول معابد تستخم الموسيقى في طقوسهم الدينية... ولم يقتصر إستخدام الموسيقى على الطقوس الدينية في المعابد بل في الانشطة الادبية مثل ملحمة جلجامش المغناة, وهي جزء مهم في حضارة سومر... وقد استخدمت الات موسيقية متنوعة في مطلع الالف الثالث قبل الميلاد ويؤكد "جورج فارمر" ذلك بقوله " إننا لانستطيع احصاء الالات الموسيقية التي وجدناها من كثرتها منها المزهر, الربابة, نايات, دفوف..."[١] وتم العثور على العثور ألواح طينية مدونة عليها النوتات الموسيقية... من هنا يتضح ان أهل العراق ومنذ أقدم العصور إهتموا بالموسيقى وآلاتها وتدوينها ولابد لذلك من مؤلفين وملحنين... ومع الايام أنتشرت الموسيقى والغناء والآلات والألحان من العراق الى أرجاء العالم...

شهدت الفترة العباسية في بغداد وكذلك الفترة الأموية أهتماماً وانتشاراً واسعاً في مجال الموسيقى والغناء, وانتشرت مجالس الطرب والغناء فظهرت أعداداً كبيرة من المغنين والملحنين مثل " طويس, أبن مسجح, الغريض, منصور زلزل, سائب خاثر,عزة الميلاء, الجرادتان... وغيرهم وتنوعت الألحان والأغاني فظهر الموشح, والموال, والسناد, والهزج... وغيرها من الألوان الغنائية... وأستمرت النهضة الموسيقية في العراق حتى سقوط الدولة العباسية عام (١٢٥٨)م على يد المغول الذين دمروا التراث الثقافي والفني... لكن رغم ذلك بقي من الموسيقيين من يحافظ على تراث الموسيقى ومنهم "صفي الدين الأرموي الحلي" و "الملا عثمان الموصلي"...

وفي عصرنا الحالي بُرزت أسماء عديدة لموسيقيين ومغنين وملحنين عراقيين من مختلف الاديان والمدن العراقية قدموا العديد من الالحان الغنائية وساهموا في الحركة الموسيقية في العراق منهم "محمدالقبانجي, جميل بشير, صالح الكوتي, منير بشير, ناظم نعيم, عباس جميل, أحمد الخليل, رضا علي, علاء كامل, يحيى حمدي".

ويعد "أحمد الخليل" أحد الملحنين والمغنيين العراقيين البارزين من الأربعينيات من القرن الماضي, والذي ساهم مع الأخرين في بناء الأغنية العراقية الحديثة. ويتسائل الباحثان عن دور هذا الملحن وما قدمه للأغنية العراقية, فصاغا بحثهما تحت عنوان "الملحنون الاكراد ودورهم في الأغنية العراقية/ احمد الخليل أنموذجاً".

هدف البحث: يهدف الحث الى الكشف عن دور الملحن العراقي الكردي احمد الخليل في الأغنية العراقية.

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في:-

١. التعريف بهذا الملحن العراقي الكردي وأعماله الغنائية التلحينية.
٢. يفيد الباحثين والدارسين في مجال الموسيقى والغناء.
٣. إضافة معرفية للمكتبة الفنية يستفيد منها المختصين وغير المختصين في مجال الموسيقى والغناء.

١ . رضا العطار. الموسيقى الرافيدينية بلاد مابين النهرين, تاريخ الموسيقى, ص٤ https://www.azzaman.com.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حدود البحث:

الحدود الزمانية: من ١٩٥٨-١٩٨٨

الحدود المكانية: العراق.

الحدود الموضوعية: الحان الملحن أحمد الخليل.

منهج البحث: اتبع الباحثان المنهج التحليلي الوصفي.

الفصل الثاني: الإطار النظري

نبذة عن تأريخ الغناء في العراق:

إن فن الموسيقى والغناء في العراق قديم جداً منذ أقدم السلالات في بلاد وادي الرافدين, فقد "كانت معابد سومر في الحضارة السومرية قد إهتمت إهتماماً كبيراً بالموسيقى وكانت المعابد ملتقى شعبياً للجميع. فإبتدعت الالات الموسيقية, إضافة الى الالات الرنانة"[٢]. ولا بد للغناء في المعابد من نظام وترتيب في اداء تلك الطقوس الدينية والغناء, فقد "كان الغناء يقدم من مغنٍ منفرد ومجموعة واحدة أو مجاميع عدة, وكان الحاضرون من المتعبدين يؤدون الدور مع المغني أو فرقة الإنشاد, ويتم ذلك بمصاحبة الآلات الموسيقية أو بدونها, كما إن إستخدام هذه الالات يتوقف على نوعية هذه الطقوس فضلاً عن أوقاتها"[٣]. ولم يقتصر غناء العراقيين القدماء في حضارة سومر وغيرها على الجانب الديني في المعابد بل مارسوا الغناء في حياتهم اليومية, فقد "أتخذ قدماء العراقيين من الغناء سبيلاً للتعبير عن مشاعرهم الصادقة وكانت اغاني الحب السومرية" التي تعد لوناً من ألوان السمو الانساني التعبيري[٤].

ولا بد للأغاني المعدة للطقوس الدينية أو غيرها من متخصصين في كتابتها وتلحينها وعزفها وغنائها, فبدأت تظهر التخصصات الموسيقية منذ ذلك الوقت, فظهرت الى جانب الاغاني الدينية أغانٍ دنيوية, فظهرت أغاني مفرحة والتي سميت "ner" اى الكاهن "نا" وهي التي تخص بالاغاني المفرحة, أما الالحان الحزينة المرافقة لدفن الموتى والانشاد الديني فكانت تسمى "" اب الكاهن "كالا" ولهذه الانواع مواقع ودرجات متعددة[٥]. وهكذا يبدو جلياً أن أهل العراق ومنذ أقدم العصور إتخذوا من الموسيقى والغناء جوانب مهمة في حياتهم ومع الازمنة المتعاقبة ظهرت القواعد والنظريات الموسيقية ونظريات التوافقات الصوتية وأنواع الغناء, وحتى الدراسات الفلسفية لفن الموسيقى وخير مثال على ذلك "اخوان الصفى" الذين برزوا في مدينة البصرة في القرن الرابع الهجري وقدموا العديد من المؤلفات الفلسفية ومنها الموسيقى, من أرائهم الفلسفية

٢ . توفيق الباشا, . الموسيقى العربية والمتوسيطة عبر العصور, مجلة الحياة الموسيقية, دمشق, وزارة الثقافة, العدد, ٢, ١٩٩٣, ص٢١.

٣ . صبحي أنور رشيد, الموسيقى في العراق القديم, بغداد, وزارة الثقافة والاعلام, ١٩٨٨, ص١٢٠.

٤ . زهير صاحب, اغنية القصب, بغداد, دار الجواهري, ٢٠١١, ص١٤١.

٥ . طارق حسون فريد, تاريخ الموسيقى منذ نشأتها الى نهاية القرن السادس عشر, بغداد, وزارة الثقافة والاعلام, دار الحرية للطباعة, ١٩٩٥, ص٥٥.

"تجد أذا تأملت لكل امة من الناس الحاناً ونغمات يستلذونها ويفرحون بها ولا يفرح بها سواهم مثل غناء لديلم والاتراك والعرب والاكراد والارمن والزنج والفرس والروم وغيرهم من الامم المختلفة الألسن والطباع والأخلاق والعادات" [٦]. وأزدهرت الموسيقى والغناء في العصرين الاموي والعباسي بشكل كبير, ولأن الدولة العباسية مقرها بغداد فهي محور أهتمامنا في هذا البحث, وكانت بغداد مركز الخلافة العباسية, فقد إهتم الخلفاء العباسيون بالغناء ومجالس الطرب وكثرت الحفلات, ودعيت المغنيات تدعى ب"القيان" بل وأصبح بعض الخلفاء يمارسون الغناء والتلحين والعزف, فقد " فقد كان الخليفة الواثق موسيقيا عالما بفن الغناء بلغت صنعته فيه مئة لحن ويقول عنه اسحاق الموصلي كان اعلم الناس بالغناء وكان يصنع الالحان العجيبة, ويغني شعره وشعر غيره"[٧]. ولا يقتصر غناء الخلفاء على الخليفة "الواثق" بل كان الخليفة "المهدي" إيضاً مغنياً ويجيد العزف على العود وصنعة الحانه كذلك "المعتضد" احد خلفاء الدولة العباسية.

الغناء والموسيقى في العراق القرن العشرين:

بعد سقوط الدولة العباسية عام (١٢٥٨)م على يد المغول واحتلال العراق دمروا كل التراث ولم يبعد شيء, ولكن بعض من تبقى من الموسيقيين في ذلك الزمان مثل "الارموي" كان له الفضل في الحفاظ على اللون الغنائي العربي في ذاكرته وأعماله... وفي مطلع القرن العشرين كان "الملا عثمان الموصلي" كردي الاصل من العمادية في مدينة دهوك له دوراً كبيراً في نهضة الغناء العربي والعراقي بشكل خاص, فقدم العديد من الالحان منها " فوك النخل, ام العيون السود, أه ياحلو يمسليني... وغيرها" وفي الوقت ذاته كان لون الغناء الشائع في العراق هو عبارة عن "المقام العراقي" وهو امتداد للغناء في العصر العباسي, وهو عبارة عن موال موزون مع ايقاع ينتهي بأغنية أحادية اللحن تسمى "بالبستة" وتغنى بشكل منفرد وجماعي ترافقها الآلات الموسيقية الخاصة بهذا اللون وهي "السنطورة, الجوزة, الطبلة, النقارة, الرق" تسمى هذه الفرقة الجالغي البغدادي[٨]. وظل هذا اللون سائداً بل ومتفرداً في الساحة الغنائية في العراق مطلع القرن العشرين, إذ كانت توجد بعض الموشحات الدينية والموالد النبوية والمناقب التي شاعت في بغداد والموصل آنذاك فيما كان الجنوب العراق مركزاً على اغاني البحر والغناء الريفي, وفي الجانب الغربي من العراق كان الغناء البدوي هو اللون المعروف والى اليوم... وبرزت شخصية المطرب "محمد القبنجي" في أداء المقام العراقي منذ الثلاثينيات وقبلها...

اما في عقد الثلاثينيات والاربعينيات فظهرت الاغنية بشكل جديد وكذلك ظهرت الموسيقى المستقلة بشكل واضح, وهناك سببين رئيسيين لذلك اولهما موهبة موسيقية تلحينية غنائية وهي شخصية "صالح

٦ . أخوان الصفا, الموسيقى والغناء في العصر العباسي, مجلة آفاق عربية, العدد الثالث, السنة الثانية عشر, بغداد, دار الثقافية العامة, اذار, ١٩٨٧, ص١٩٦.

٧ . نبيل شورة, الموسيقى والغناء في لبعصر العباسي, مجلة آفاق عربية, العدد الثالث, السنة الثانية عشر, بغداد, دار الثقافية العامة, اذار, ١٩٨٧, ص١٠١.

٨ . هاشم الرجب, الموسيقى والغناء في لبعصر العباسي, مجلة آفاق عربية, العدد الثالث, السنة الثانية عشر, بغداد, دار الثقافية العامة, اذار, ١٩٨٧, ص٣١.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الكويتي" وشقيقه المغني والعازف "داود الكويتي" وهما من اليهود العراقيين, فقد أحدثا تغيراً وتطوراً في الاغنية العراقية, وعلى منوالهما صاغ الملحنون الجددالحانهم متأثرين بهذين الفنانين, ومن اشهر الملحنين الذين برزوا في الاربعينيات والخمسينيات "عباس جميل, يحيى حمدي, احمد الخليل, رضا علي, علاء كامل... وغيرهم.

وسبب اخر لنهضة الغناء والموسيقى في العراق خلال فترة الثلاثينيات والاربعينيات والخمسينيات هو ظهور عازفين ماهرين على الالات الموسيقية مثل الشريف "محي الدين حيدر" الذي كان عازفا باهرا على التي الجلو والعود, كذلك العازف "غانم حداد" على الة الكمان, والاخوين الكورديين "جميل بشير" و "منير بشير" على الة العود أيضاً. تم افتتاح معهد الفنون الجميلة في بغداد عام (١٩٣٦)م الذي كان له دور كبير في أعداد جيل من الموسيقيين الأكاديميين, وتشكلت أول فرقة موسيقية عراقية في عام (١٩٣٦)م, ثم فرقة الانشاد, وتم تلحين موسيقى تصوير للافلام العراقية كان اول فلم عراقي "علية وعصام" كان من تأليف الملحن "صالح الكويتي", وظهرت الاصوات الغنائية النسائية أمثال "سليمة مراد" التي لحن لها "صالح الكويتي" اغنية "كلبك صخر جلمود". كذلك المطربات "زكية مراد, منيرة الهوزوز, بدرية انور, زهور حسين, عفيفة اسكندر" ساهم الملحنون العراقيون في تقديم الالحان الغنائية لهذه الاصوات وأشهر الملحنين "رضا علي, أحمد الخليل, عباس جميل, محمد نوشي"[٩]... وغيرهم استمر تطور الاغنية العراقية, فقد ظهر الى جانب الملحنين شعراء كبار قدموا نصوصا غنائية كثيرة اصبحت من اشهر اغاني العراقية الى يومنا هذا, وكان من ابرز الشعراء آن ذاك "سيف الدين ولائي, جبوري النجار, عبدالكريم العلاف".... وأيضا الاصوات الغنائية الرجالية مثل "ناظم الغزالي"و "يوسف عمر".

وكان لأفتتاح مبنى الاذاعة والتلفزيون في بغداد أثره الكبير على تطور الاغنية العراقية, فأستقطبت المواهب الغنائية والموسيقية, وكان البث الاذاعي والتلفزيوني مباشراً لذا لابد من تنوع المادة التلفزيونية وبهذا لم يقتصر بث الموسيقى والغناء على المقام العراقي والجالغي البغدادي فصار الاهتمام بالاغاني الريفية سيماً وان عددا كبيرا من المهاجرين من أرياف الجنوب ومدنها مثل ميسان وذي قار قد سكنوا بغداد وكان البعض منهم يمارس الغناء بالفطرة أثناء العمل واستطاع البعض منهم الوصول الى الاذاعة, وصار الغناء الريفي مستساغاً في البث الاذاعي وله جمهوره الكبير... وكان هناك لونا أخر من الغناء في البث التلفزيوني العراقي هو "المونولوج" والذي برز فيه الفنان "عزيز علي" الذي قدم العديد من المونولجات الساخرة والناقدة للحياة الاجتماعية والسياسية في فترة الاربعينيات والخمسينيات وحتى الستينيات, وكثر عدد الموسيقيين والمغنيين المختصين من معهد الفنون الجميلة, فكانت دار الاذاعة والتلفزيون في بغداد المكان الامثل لهؤلاء الفنانين, وبهذا توسعت الاستوديوهات وكان من ابرز الاستوديوهات "الاستوديو الكردي)[١٠]. الذي انتج اشهر الاعمال الغنائية والموسيقية وخاصة الاغاني السبعينية التي ضلت عالقة في الاذهان الى

٩ . ينظر: فاطمة الظاهر و قاسم السومري. بغداد ياليل البنفسج, القاهرة, مكتبة جريرة الورد, مركز الوتر السابع, ط١, ٢٠١٩, ص٨٣.

١٠ . مقابلة اجراه الباحث مع الاستاذ طارق حسون فريد في بغداد نيسان ١٩٩٦م.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يومنا هذا... وتشكلت لجان خاصة في الاذاعة والتلفزيون تختص في فحص, ولجان تختص بفحص الالحان والغناء ومن اشهر اعضاء اللجان "وديع خوندة, روحي الخماش, طارق حسون فريد, جميل سليم, عبدالفتاح حلمي..." في مجال الموسيقى والغناء. اما في مجال فحص النصوص فكان من ابرز اعضاء اللجنة ومن ابرزهم "سالم حسين, ناظم السماوي... وغيرهم.

وفي السبعينيات تطورت الاغنية العراقية بشكل ملحوظ إذ إختلفت نصوص وكلمات الاغاني ومواضيعها وكان من ابرز الشعراء انذاك " مظفر النواب, زامل سعيد فتاح, ذياب كزار, عريان السيد خلف... واغلب هؤلاء الشعراء ينتمون الى الخط اليساري, لذا كانت نصوصهم عميقة المعاني تتغزل بالوطن والحرية والحبيبة والحياة السعيدة, وطغت المفردات الجنوبية على النصوص الاغاني.... ومع هذه النصوص ظهرت مجموعة من الملحنيين العراقين ساهموا مساهمة كبيرة في تغير مسار الاغنية العراقية في تلك المرحلة من حيث البناء اللحني للاغنية إبتداءاً من المقدمة الموسيقية الطويلة التي تحاكي الاغاني والالحان المصرية, ثم الغناء الذي يختلف تماماً عن المقدمة الموسيقية ومن ثم التلوين المقامي والايقاعي في الكوبليهات وهذا البناء يختلف تماماً عن البناء اللحني والايقاعي لاغاني المراحل السابقة في الخمسينيات والستينيات التي كانت كل المقاطع متشابهة واللحن والايقاع... ومن ابرز الملحنيين لهذه المرحلة كل من "طالب القرغولي, كمال السيد, محسن فرحان, محمد جواد امورتي... وغيرهم وتوفرت الاصوات الغنائية الرجالية والنسائية التي ساهمت في أداء الاغاني العراقية ومنهم "فاضل عواد, حسين نعمة, سعدون جابر, فؤاد سالم, رياض احمد, عارف محسن, حميد منصور.... وغيرهم وقدموا اغاني عراقية رصينة البناء مازالت ترددها الحناجر العراقية وحتى غير العراقية, ومن اشهر الاغاني العراقية في مرحلة السبعينيات "ليل البنفسج, المكير, ياحرية, ياطيور الطايرة, اعزاز, روحي, الصفصاف, غريبة الروح...." وغيرهم كثر.

وفي مرحلة الثمانينيات حدثت انعطافة كبيرة في مسيرة وبناء الاغنية العراقية, حيث إندلعت الحرب العراقية الايرانية في ايلول عام (١٩٨٠)م وإتجه الاعلام العراقي وكل مؤسسات الدولة لدعم الحرب... وكان للاغنية العراقية نصيبها الكبير من هذا الدعم, فظهرت الاغاني التعبوية التي تشد من ازر المقاتلين وترفع معنويات الجنود والشعب, فتغيرت الالحان الرومانسية وايقاعاتها الهادئة ومفرداتها الشفافة الى لغة تحريضية خشنة, وايقاعات سريعة, وبناء لحني غلب عليه التشابه في المقاطع اللحنية واصبح الميل الى بناء الالحان على شكل إهزوجة سريعة الايقاع... ومع استمرار الحرب كان هناك فسحة من الغناء العاطفي ربما قد سمحت به الحكومة أنذاك تخفيفا عن الضغوطات التي بدت واضحة على مشاعر الناس, فظهرت اغنية "مرة ومرة, لو تحب لو ماتحب, يفربية, يم داركم, هوى الناس, مجرد كلام, آن الأوان, خسرتك حبيبي, مشوارك أبد, حبيتك حب لهفة بلهفة, اشتاك الك يانهر, تايبين, ولو تزعل"... وغيرها.

اما مرحلة التسعينيات وتحت وطاة الحصار الاقتصادي الذي فرض على العراق جراء غزو الكويت فأنحدرت الاغنية العراقية إنحداراً ملحوظاً وذلك بسبب الانهيار الاقتصادي وضياع بعض القيم الاجتماعية بسبب قسوة الحياة... فقد إنتشرت الاغاني الهابطة عبر الاشرطة المغناطيسية "الكاسيت" إضافة الى إفتتاح قناة خاصة غير القناة المحلية وسميت "قناة تلفزيون الشباب" تبناها "عدي صدام حسين" وكانت الاغاني الصادرة من هذه القناة لا تخضع للتدقيق والفحص من حيث النص واللحن والغناء

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كما كان يعمل به في المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون, وبهذا اصبح كل من شاء ان يصبح ملحناً وشاعراً ومغنياً... على الرغم من ظهور بعض الاغاني الجديدة ولكنها قليلة جداً قياساً الى الاغاني الهابطة لحناً ونصاً شعرياً وغناء...

وفي مرحلة احتلال الامريكي للعراق عام (٢٠٠٣)م بدات تظهر نزعات دينية تقف بالضد من الموسيقى والغناء والفنون... تحت محاربة الغناء والموسيقى مما اضطر العديد من الفنانين الى الهجرة والعمل خارج البلاد.. ولكن مع الايام بدأت تظهر حالات الرفض والامتعاض من سياسات الحكومة وتجاهلها لمطالب الشعب من ضمنهم شريحة الشباب خاصة المختصين من الكليات الذين لم يجدوا مصدرا للعيش بعد سنوات الدراسة... فظهرت نوعاً من الاغاني التحريضية والاناشيد الناقدة للاوضاع ومع بساطة الالحان والكلمات ولكن ثمة الحان اثبتت وجودها مثل "رايد حقي, اتظن انك"... ومن المفيد ذكره ان عددا كبيراً من الموسيقيين الاكراد عملوا في المؤسسة العامة للأذاعة والتلفزيون منهم "أبراهيم الخليل, عبدالله جمال, محمد رشيد, سالار أسيد, نهاد محمد رؤف, وليد غازي, بشير جمال"... ومن الملحنين "رضا علي, أحمد خليل"... وقد ساهم الملحن "رضا علي" و "أحمد خليل" مساهمة كبيرة في مسيرة الاغنية العراقية منذ الاربعينيات من القرن الماضي الى الثمانينيات...

الملحنون الأكراد:

ولد الملحن والمطرب (شمال صائب) في مدينة السليمانية عام (١٩٣١)م كان من عائلة معروفة [١١]. بدأ دراسته لأصول الموسيقى في عام (١٩٤٦)م في بغداد ذلك بعد قبوله في المعهد دراسات نغمية الا انه لم يكل دراسته فيها لأسباب غامضة غير معروفة، لكنه واصلة دراسته الجامعية تخرج من كلية الاداب جامعة بغداد عام (١٩٨٥)م. ثم عمل مدرسا في احدى مدارس مدينة بغداد[١٢]. أما في عام (١٩٦٠)م واصلى دراسته في جامعة (ئيندیانا) لدراسات العليا في الولايات المتحدة الأمريكية وفي عام (١٩٧٠)م حصل على شهادة ماجستير في الأدب وتاريخ الموسيقى. وبعد عودته عمل استاذا في جامعة السليمانية، كما مارس مهنة عميد الكلية الآداب في هذه الجامعة، كما كان مسؤول لجميع النشاطات الفنية في الجامعة. إضافة الى عمله باحث علميا في مجال الثقافة والفن[١٣]. كان عازفا ماهراً على آلتي العود والناي, سجل أول اغنية له في عام (١٩٤٧-١٩٤٨)م في إذاعة الكوردية في بغداد, وله أكثر من ثلاثين اغنية مسجلة اكثرهم من الحانه كلماته اشهرهم "هەرە لەیلی، ئازیز بەهارا، هاوار سەد هاوار، پیم بلی، هیوا، بەرزانی، بولبول مژدە، سەراب، شوانە" ... الخ والعديد من اغاني والحان. توفي في (١٩٨٦/١١/٨)م دفن في مقبرة سه يوان في السليمانية.

---

١١ . كومبانیای ضەقماقضی. شەمالَ صائب بۆ یەکتر ناسینن جطەرەو قاوەیەك لەطەلَ شەمالَ سائیب, ضائخانەی البرق, بغداد, ص٤٩.

١٢ . باکوری. طۆرانیبیَذة نەمرەکان, بەشی یەکەم, دەزطای ضاث و بلاَوکردنەوەی ئاراس, هەولیَر ، سالَی ٢٠٠١، ص ١٧٣.

١٣ . سالَح بیَضار . شەمالَ سائیب ئەو هونەرمەندەی نویَطەرەی ئیَش رِۆذطاری خۆی کەوتبووزسەرضاوة, رِۆذنامەی کوردستانی نویَ, ذمارة ٧, ص١١٥.

اعتبر الفنان العراقي (عادل الهاشمي) أعمال الفنية للملحن والمغني(شمال صائب) "أحد الظواهر الفنية في الغناء الكردي الحديث، لأنه مزج موهبته الموسيقية على نحو كبير مع الملحنين و المطربين الكبار، كما إنه سجل لفنه إمكانية الدخول الى مرحلة التطوير الذي اعتمدته الأغنية الكردية فيما بعد, هذا التطور شمل ايضاً بعض الأنغمات والإيقاعات الحديثة مما زاد التفاف والأستماع الى موسيقاه، مما ادى في ارساء تقاليد سمعية جديدة".

عبدالكريم جلال محمود الملقب ب(كريم كابان) ولد الملحن والمغني عام (١٩٢٧/٢/٢٤)م في مدينة السليمانية حي ملكندي. كان من عائلة فنية فوالده كان قارء القرآن الكريم ومنشد للأشعار الدينية الصوفية كما كان عازفا ماهراً لآلة الدف كان له خبرة بالعزف الأيقاعات إضافة الى غنائه للأناشيد الدينية الصوفية كان يغني الاغاني العاطفية كثيراً في مجالس الليلية في بيته هذا ما كان له تأثير كبير على تكوينه الفني منذ الصغر. بعد فشل ثورة أيلول عام (١٩٧٥)م اصبح عضوا في فرقة السليمانية للموسيقى. لديه العديد من الحان والاغاني الجميلة والمميزة التي لازالت منتشرة بين الجمهور الى يومنا هذا واغلب تلك الاغاني كانت من الحانه من اشهرهم " شەوو، ياران وەسيتم، پرسيار، دوستى ديرين، خوزگەم بەپار، درزى پەچە، دلى گيرودەى، خەنەبەندان". توفية في السليمانية عام (٢٠١٦/١/١٤)م.

(طلعت عارف عوزيري)[١٤] هو ملحن وعازف كمان ولد عام (١٩٤٤)م في منطقة طيراوه في مدينة اربيل اكمل دراسته فيها حصلة على شهادة دبلوم (دار المعلمين) عمل في نشاط المدرسي منها بدأ أعمله الموسيقية والغنائية, في عام (١٩٧١)م اصبح مديرا وعضوا في (فرقة الفنية اربيل) عمل فيها عازفاً على آلة الجلو. كما شارك في دورة (الموسيقى والالحان) في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام (١٩٧٥/٥/١٤)م حصلة على مرتبة الشرف. لديه العديد من الاعمال الموسيقية والغنائية بالاضافة الى عمله عزفا على الة الكمان والجلو عمل عازفاً على الة العود والاورج ايضاً شارك مع العديد من الفنانيين (طاهر توفيق, محمد احمد اربيلي, يشار, بشكو, تحسين طه, حمه جزا, قادر كابان, جبار احمد). اثناء دراسته في بغداد لحن العديد من الالحان الغنائية الجميلة للأذاعة والتلفزيون في القسم الكردي والتركماني من أشهر اعماله الغنائية المعروفة الى اليوم الى يومنا هذا والمتداولة بين الناس اغنية (كوچ وياد المعروفة بي ئەى پەرى غناء حمه جزا) التي سجلت في تلفزيون كركوك مع الفرقة الفنية اربيل الموسيقية, كما لحن العديد من الاغاني باللغة من اشهرهم (گەل يارم, ياري جوانم, ئافرەتان، جوتيار، شەهيدان، بەفرين چەندە جوانى، من ئەزانم، دلسۆزين، سوپاى عيراق)... من الحانه العروفه باللغه التركمانيه (گازدم ئوخ يولارى دوستم هجران غناء محمد احمد اربيللى) و اغنيه نازلى يار غناء جاسم لطيف) كما لحن اغنية (لا ترجع خليك بالغربية للمغني حاتم العراقي) باللغة العربية. اضافة الى تلحينه للعديد من المنلوجات اشهرهم (كاكى شوفير لەسەر خۆبە, غناء صباح عبدالرحمن) و منلوج (هەربى بەينن غناء صابر عبدالرحمن), اضافة الى تلحينه العديد من الاوبريتات منها

١٤. مقابلة اجرتها الباحثة مع طلعت عارف (الملحن) عبر مواقع التواصل الاجتماعي يوم الخميس المصادف ٢٠٢٢/٧/٢٦.

باللغة الكوردية من اشهرهم (اوبريت دايه, دەروازەی ژیان أخراج صباح عبد الرحمن) اما الاوبريت الذي لنحه باللغة الالمانية اوبريت (لال و كەر وكورِ) كما لحن للعديد من المسرحيات كما لحن مقطوعة موسيقية بأسم (بەفرين) في نهاية السبعينيات القرن الماضي.

ولد الملحن (خالد سركار) في محافظة السليمانية عام (١٩٤٧)م. تعلم اصول الموسيقى واساسياتها بعد قبوله بدار المعلمين من قبل الاستاذين (وليم يوحنا) و(حازم حداد صبحي) من الموصل يعزف على آلتي الكمان والعود. يعد من احد اعضاء المؤسسي (فرقة الموسيقى السليمانية) التي أسست في عام (١٩٦٩)م. بعد تخرجه عمل معلما لمادة الموسيقى والغناء لاكثر المدارس الابتدائية في محافظة السليمانية, أما في عام (١٩٧٢)م انتقل عمله الى مديرية النشاط المدرسي حيث عمل فيها مشرفاً فنياً, وبعد قيام ثورة أيلول عام (١٩٧٤)م كان من احد مؤسسي (فرقة الموسيقية شورش) لحن فيها العديد من الاناشيد الوطنية والقومية من بعدها عاد الى عمله في مديرية النشاط المدرسي. وفي عام (١٩٩٧)م انتقل الى اوربا عاش في هولندا اصبح عضواً في أحدى الفرق الموسيقية عمل معهم عازفاً على آلة الكمان لمدة ثلاثة اعوام. اسس في عام (٢٠٠٠)م فرقة موسيقية كانت تقدم الاعمال الكوردية في المناسبات والاحتفالات الجارية الكوردية في اوربا. بعد رجوعه الى إقليم كوردستان عام (٢٠٠٣)م عاد الى عمله السابق في مديرية النشاط ثم نال منصب مشرف تربوي اول درجة خبير عام (٢٠٠٧)م الى ان تقاعد في عام (٢٠١٣)م. لديه العديد من الاعمال الموسيقية الغنائية التربوية مثل (الكورال والاوبريت) التي حازت المراتب الاولى على مستوى الدولة بين جميع محافظات العراقية بعد ان شاركت في منافسات في ما بينهم منضمنهم مهرجان التربية التي كانت تقيمها وزارة التربية والتعليم العراقية في بغداد كل عام من اشهر اعماله الكورالية التي نالت مستوى الاول على العراق في عام (١٩٧٦)م كورال (هومجو) من الحان الفلكلور من اعداده وتوزيعه. كورال (غزالي) باللهجة البادينانية التي تميزة بإيقاعات متعددة ومختلفة نالت المرتبى اولى عام (١٩٧٨)م في بغداد. اما كورال (لاس وغزال) من اشعار (شيركو بي كس) نالت المرتبة الأولى في الموصل على مستوى العراق, ومن اشهر الحانه الغنائية أغنية (عمري شيرين) غناء (قادر كابان) قدمت على مسرح (الخلد) في (بغداد) عام (١٩٦٩)م في. (زةردةی لة دةم كةل) غناء (حسن كةرميان) كلمات الشاعر (فتاح) سجلت في استوديو فرقة الموسيقى السليمانية عام (١٩٧٢)م. أغنية (بةهار) غناء (عبدالقاهر حسن) سجلت في استوديو فرقة الموسيقى السليمانية عام (١٩٧٦)م, والنشيد الوطني (خاكى شيرين ولات) غناء الثنائي (ئالان عمر – أسعد قرداغي) كلمات الشاعر (شيركو بيكس) سجلت في استوديو فرقة الموسيقى السليمانية عام (١٩٧٧)م. بالاضافة الى عمله كملحن قام بإعداد وتوزيع اشهر أغنيتين كورديتين (شەوو) و(ياران وەسيەتم) من الحان وغناء (كريم كابان) عام (١٩٧٥)م سجلت في استوديو فرقة الموسيقى السليمانية[١٥].

(وريا احمد) ولد (١٩ابريل عام ١٩٤٧)م في قضاء كوية تابعة لمحافظة اربيل, لحن الكثير من الأغاني, والمعزوفات الموسيقية، الف نحو اكثر من عشرون مقطوعة موسيقية معظمها مسجلة والبعض منها

١٥ . مقابلة اجرتها الباحثة مع خالد سركار (الاستاذ الملحن) في قاعة سي دي ئو محافة السليمانية يوم الاثنين مصادف ٢٠١٣/٩/٢٧.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مصورة للقنوات الفضائية منها معزوفة (سولاف) لآلة (العود), كما ألف الموسيقى المسرحية مثل مسرحية (هەبوو نەبوو) عام (١٩٨٠)م. بالاضافة الى تأليف الموسيقى التصويرية للعديد من المسلسلات الكورديه من اشهرها موسيقى, وتتر المسلسل (كولاره) عام (١٩٨٦)م غناء (زياد اسعد), موسيقى, وتتر المسلسل (قاسبةى كةو) عام(١٩٨٨)م غناء الفنان (زياد اسعد)، موسيقى, وتتر المسلسل (كةوةكانى قةرةجووخ) عام (١٩٩٣)م. من اشهر أعماله الغنائية المعروفة التي قام بتلحينها وتوزيعها: أغنية (لة دوكمةى سينةى) كلمات (نالي), غناء (قادر زيرك) سجلت لي قناة بغداد عام (١٩٧٨)م. أغنية (جارةنووس) كلمات الشاعر (هيمن), غناء (حةمة جزا علي) سجلت لقناة بغداد عام (١٩٧٨)م. اغنية (درؤيه) كلمات الشاعر (خالد دلير) غناء (سلاح محمد) سجلت عام (١٩٧٨)م لقناة بغداد. اغنية (تةمةن) كلمات الشاعر (جمال شاربازيرى) غناء (خليل مردان وندي) سجلت عام (١٩٨١)م لبرنامج (سهرة من المحافظات) في مصيف صلاح الدين لقناة بغداد. أغنية (له بارەى هيجرةت) كلمات (فاتح), غناء (فاتى) سجلت في ألمانية عام (٢٠٠٠)م, بالاضافة الى العديد من الالحان الموسيقية الاخرى[١٦].

(سمير زاخويي) نشئ في بيئة فنية منذ الصغر تأثر بوالديه لحن العديد من الاعمال الموسيقية منها اغاني شعبية, واخرى اغاني مؤلفة حديثة كما ألف العديد من الكورال, والاوبريت منها (اوبريت الراعي, واوبريت الزواج بالغصب, واوبريت). بالاضافة الى تأليفه العديد من المقاطع والمعزوفات الموسيقية. قدم أعمال موسيقية غنائية لكبار الفنانين الكورد في قرن الماضي من اهم اعماله: أغنية (ئەزم يارى لاوى دەلا) غناء المطربة (گول بهار) كلمات (نزار البزاز). أغنية (دیهیمەڤە یارى) غناء المطرب (تحسين طه) كلمات (ريكيش ئاميدى). أغنية (كوانى وەفا) الغناء وكلمات (فؤاد احمد).أغنية (چبكەم ئاز) الغناء (ئياز زاخويي) كلمات (بدرخان سندى).أغنية (من ڤيا من ڤيا) الغناء (ئەردوان زاخويي).أغنية (ئەرى دايى) الغناء (هڤال ابراهيم) كلمات (احمد سليڤانەيى). أغنية (ئەڤينا يارا خو تير نابم) الغناء (حاجي زاخويي). عندما كان موظفا في المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون في بغداد لحن للعديد من المغنين العرب هناك منهم (رياض احمد), و(سعدي توفيق)[١٧].

صباح حاجي طه الملقب ب (صباح زاخويي) هو ملحن وعازف عود ولد عام (١٩٥٢)م في زاخو اكمل دراسته الابتدائة والمتوسطة فيها ثم التحق بمعهد دار المعلمين في مدينة اربيل, وهناك درسة اصول الموسيقى والعزف على الة العود من قبل اساتذة مختصين منهم الاستاذ (ضياء) والاستاذ (حسن الجوزي). كان من احد اعضاء فرقة (نوروز) في زاخو عام (١٩٧٠)م, كما كان عضوا في فرقة (ديلمان) اثناء ثورة ايلول المجيدة عام (١٩٧٤)م من بعدها انتقل الى ايران عمل معلما لمادة التربية الفنية في مدينة (قزوين) شاركة في العديد من النشطة الفنية حيث احيا العديد من الحفلات الموسيقية ومنها سجل على قنوات التلفزيون مثل (سنندج, وكرمانشان). بعد عودته من ايران عام (١٩٧٧)م اسس فرقة زاخو الفنية مع المغنيين الراحلين (اردوان زاخويي, واياز يوسف) لحن لهما العديد من الاغاني واقاموا العديد من الحفلات الغنائية في جمع

١٦. مقابلة اجرتها الباحثة مع وريا احمد (الاستاذ الملحن) في مدينة اربيل يوم الخميس المصادف ٢٠٢٢/٧/٢١.

١٧ . مقابلة اجرتها الباحثة مع سمير زاخوي (الملحن) في مدينة زاخو يوم الخميس المصادف ٢٠١٣/٨/٥.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

محافظات الاقليم وخارجه كما سجل العديد من الاعمال الموسيقية والغنائية في اذاعة الكوردية في بغداد و كركوك بالاضافة الى مشاركته في تسجيل العديد من الاغاني الكوردية للعديد من المغنين الكورد مثا (محمد عارف جزيزي, تحسين طه, شاكر عقراوي, حجي زاخويي, محمد طه عقراوي, حسن شريف, عبد القهار زاخويي, سلام يوسف) والعديد من المغنين من اشهر اعماله الغنائية (نزانم نزانم چبكەم دياري, واغنية فايده ناكەت للمغني سلام يوسف), (نازكه كەته دلي للمغني حاجي زاخويي) يتميز اسلوبه بالتلحين باستخدام عدة مقامات على سبيل المثال نلاحظ في هذه الاغنية ينتقل اللحن من مقام سيكاه الى مقام بيات ثم ينتقل الى مقام حجاز. له العديد من الحفلات الموسيقية كما نال العديد من الجوائز على مستوى العراق والاقليم استمر في عمله كمعلم موسيقي الى ان تقاعد في عام (٢٠١٥)م[١٨]. بالاضافة الى ماسبق ذكرناه من الملحنين الكورد هناك العديد منهم ابرزهم "انور قرداغي, عبدالعزيز سليمان, وليد خالد, نصرت, شفان, رزكار خوشناو, عبدالله دلسوز, برهان مفتي, صلاح رؤوف, غمگين فرج, بهجت يحيى, عدنان كريم, ميديا حسين, علي مردان".

الحان أحمد الخليل وأغانيه:

ولد الفنان احمد الخليل في إقليم كوردستان العراق – محافظة دهوك عام (١٩٢٢)م ثم انتقل الى بغداد درس فيها, وكان شغوفاً بالموسيقى والغناء وأستطاع دخول الاذاعة ملحناً ومغنياً عام (١٩٥٠)م, ويعد لوناً جديداً في الموسيقى التي كانت سائدة في المراحل التي سبقته, استطاع ان يلون في صياغة لحن الاغنية من حيث المقدمة الموسيقية والمذهب اي استهلال الغناء ثم الكوبليهات اي المقاطع الغنائية التالية والموسيقية التي تربط بينها وبين المقاطع الاخرى, إضافة الى التنوع الايقاعي, إذ حاول في أغلب أغانيه والحانه ان يغير النسق الايقاعي المرافق للحن بتغييرات جديدة وفقا لتفعيلات القصيرة الشعرية الملحنة ان كانت باللغة العربية الفصحى او اللهجة المحلية الدارجة...

كما انه تميز بتعدد مواضيع أغانيه, فقد غنى للوطن, للثورة, وللحب, وللتاخي, وغنى على لسان حال المرأة... وعلى الرغم من أنه ابن أقليم كوردستان ولغته الام هي اللغة الكوردية لكنه تمنكة من تقديم الحان عديدة باللهجة العراقية الجنوبية واللهجة البغدادية... ولم يتوقف عطائه على التلحين والغناء إنما ساهم ايضاً في كتابة بعض اغانيه مثل "منصورة الوحدة" والتي تحث عن التآخي بين العرب والكورد العراقيين بعد خلافات وصراعات طويلة راح ضحيتها اعداد كبيرة من شعبنا العراقي الكرداً وعرباً...

من بعض كلمات هذه الاغنية:-

عيد المحبة والتآخي والسلام... نادى الجنوب, رد الشمال, بعيد الوحدة والحرية... احنا شعب واحد... نبني الوطن... حبنا أبدي سرمدي... كرد وعرب ايكن... بو اشتيا... حيوا الرجال الوحدت صف الشعب كرد وعرب غرسها ونحيها....

وهنا قد استخدم اللغة الكوردية مع اللغة العربية مؤكداً وحدة الشعب رغم اختلاف اللغة... وقد استعان او ضاف صوت المطربة "مائدة نزهت" لتشاركه الغناء الموحد بين العرب والكورد... ومن الحانه التي غناها

١٨. مقابلة اجرتها الباحثة مع صباح زاخوي (الاستاذ الملحن) في مدينة زاخو يوم الخميس المصادف ٢٠١٣/٨/٥.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بصوته والتي تتغنى بوحدة الشعب الكوردي مع العربي أغنية "هربزي" والتي اشتهرت شهرة كبيرة في العراق تقول كلماتها:-

هربژي كورد وعرب رمز النضال

من تهب نسمات عذبة من الشمال.. على ضفاف الهور تتفتح ورود

لو عزف عالناي راعي بالشمال... عالربابة يجاوبة راعي الجنوب

اعطى لهذه الاغنية المفرحة نغم البيات على درجة "النوى" وهو المقام يبعث البهجة في النفس, ورافقه ايقاع "الجورجينا" النشط المفرح الراقص ليكتمل اللحن مع الكلام مفرحاً مبهجاً...

ومن الحانه ذات الصبغة الوطنية انشودة "ياموطني" والتي أشادبها الكثير من المتخصصين وغيرهم واشهر المتخصصين الملحن "محمد عبدالوهاب" الذي اعجب كثيراً بهذا اللحن... تقول كلمات النشيد:-

ياموطن... احمي حماك بالدم

انت في العزيز دم عزيزا واسلم.. ياموطني..

ياموطني.. يانجمة بيضاء في صدر الزمن..

ياقبلة لكل حرٍ ثائرٍ يأبى الهوان... دم قوياً موطني.. دم عزيزاً موطني..

كانت السمة الغالبة لمقام المستخدم للحن هذا النشيد "مقام كرد" مع بعض التحولات النغمية يرافقه تلون ايقاعي بين جملة واخرى حسب التفعيلات الشعرية.

لحن في اللغة العربية الفصحى قصائد وموشحات, ومن ابرز الموشحات "قل الملليحة في الخمار الاسود" للشاعر "مسكين الدارمي" اضافة الى لحن قصيدة "ياحلو يااسمر" التي غنتها المطربة "عفيفة اسكندر" تقول كلماتها:-

ياحلو يا اسمر غنى بك السمر..... رق رق الهوى

ما الشعر ما سحره مالخمر ما السكر..... يندى على ثغرك من انفاسك العنبر

وكانت من "المقام الرست" على درجة "دو" ومن ايقاع "الجورجينا" ولانه راى في صوت "عفيفة اسكندر" خامة تناسب اكثر الحانه فقد لحن لها وغنت لع الاغنيات التالية: "بعيونك عتاب, اريد الله يبين حوبتي بهم, ياحلو كلي شبد لك, حركت الروح"..... وغيرها..

وتواصل في التلحين للمطربات باللهجة العراقية الشائعة, كانت الفنانة " مائدة نزهت" لها حصة من الحانه, منها "يلي الهوى, فد يوم, الروح محتارة, كوله الدرب يهواك, كالو حلو, عذاب الاسمر" اضافة الى مرافقة في انشودة "منصورة الوحدة".

ومن الاصوات النسائية التي غنت من الحانه المطربة "احلام وهبي" فقد غنت له الاغنيات "سبع تيام من عمري حلالي", واغنية "يوحيد يايمه"... ولم يقتصر غناء الحانه على المطربات العراقيات, فقد غنت المطربة السورية "نرجس شوقي" اغنية "ياحلو كلي شبدلك" غنتها في مطلع الستينيات, وقد اعاد الكثير من المغنيين غنائها مثل "رضا الخياط, و ماجد المهندس" وكذلك فرقة الانشاد العراقية بصوت "سوسن" والمجموعة.

اما عن الاصوات الجالية التي تعامل معها الملحن "احمد الخليل" فقد لحن للمطرب "فاضل عواد" اغنية "على الله ويا زماني" من مقام "الحجاز" وايقاع "المقسوم", وكان له الفضل والمساهمة في تقديم المطرب

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

"رياض احمد" والذي كان اسمه الحقيقي "عبدالرضا مزهر" فأعطاه "احمد الخليل" اسمه ليصبح "رياض احمد" قدم له لحن اغنية "ياروحي درب العشك" التي كتبها الشاعر "غازي ثجيل" وكانت من مقام "الصبا" وايقاع " الجورجينا". وهناك العديد من الحانه غناها بصوته, منها "انا شسويت يحبابي" " يابدر نور" "ولفي الغدار" "هر بزي" " دمعة وابتسامة"... ولم يقتصر عطائه اللحني على الاغاني بل وضع الموسيقى للافلام العراقية التي عرضت في الخمسينيات والستينيات القرن الماضي وهي فلم "حارس" "شذرة بدوية" "وردة" ... بعد ان اخذت السنسن مأخذها منه, ومعاناته جراء انتمائه للحزب الشوعي العراقي وما جرى عليه من اضطهاد وسجن ومعاناة إضطر في أواخر عمره ان يغني اغني " جبل يا هذا العراق..." من كلمات " داود اغنام" من مقام "راست" وايقاعها " ملفوف".... إشتد به المرض ومات في بغداد عام (١٩٩٨)م.

النتائج:

أظهرت النتائج ان الملحن الكردي احمد الخليل دوراً في الاغنية العراقية تمثل في:-

١- تلحين الاغنية الوطنية العراقية باللغة الكردية.
٢- تلحين الاغنية الوطنية العراقية باللغة العربية.
٣- اكتشاف الاصوات الغنائية بها ورفد المساحة الغنائية بها.
٤- تلحين القصيدة.
٥- تلحين الاغنية الشعبية باللهجة العراقية.
٦- تطوير بنية الاغنية العراقية.
٧- تقديم الاصوات النسائية المميزة.
٨- تقديم الالحان بطريقة الغناء المشترك.
٩- تجسيد المواقف الوطنية من خلال الاغنية.
١٠- تجسيد بعض الحانه بصوته.
١١- تلحين موسيقى لبعض الافلام العراقية.

التوصيات:

يوصى الباحثان باحثان من دارسي الطلبة العرب والكرد من دارس الموسيقى بكتابة رسائل الماجستير والدكتوراه عن الملحن احمد الخليل وغيره من مبدعي العراق في مجال الموسيقى. كذلك اقامة نصب تذكاري للملحن احمد الخليل في بغداد او اقليم كوردستان.

المقترحات:

يقترح الباحثان مايلي :

١- اقامة مهرجاناً موسيقًا يتضمن ابداعات الملحن الكردي احمد الخليل.
٢- اعداد مسابقة موسيقية للمواهب الغنائية بأسم احمد الخليل.
٣- تقديم بعض الاعمال الغنائية ضمن دروس الغناء الجماعي في معاهد والكليات الفنون الجميلة.

قائمة المصادر

المصادر باللغة العربية:

١. الباشا, توفيق. الموسيقى العربية والمتوسيطة عبر العصور, مجلة الحياة الموسيقية, دمشق, وزارة الثقافة, العدد, ٢, ١٩٩٣.
٢. الحنفي, الشيخ جلال. مقدمة في الموسيقى العربية, بغداد, دار الحرية للطباعة, ١٩٨٩.
٣. زهير صاحب. اغنية القصب, بغداد, دار الجواهري, ٢٠١١.
٤. صبحي أنور رشيد. الموسيقى في العراق القديم, بغداد, وزارة الثقافة والاعلام, ١٩٨٨.
٥. الظاهر, فاطمة, والسومري, قاسم . بغداد ياليل البنفسج, القاهرة, مكتبة جريرة الورد, مركز الوتر السابع, ط١, ٢٠١٩.
٦. فريد, طارق حسون. تاريخ الموسيقى منذ نشأتها الى نهاية القرن السادس عشر, بغداد, وزارة الثقافة والاعلام, دار الحرية للطباعة, ١٩٩٥.
٧. مكتبة الاعلام الاسلامي. أخوان الصفا خلان الوفا, الرسالة الخامسة, قسم الرياضي, ط١, ١٩٩٠.
٨. هاشم الرجب. الموسيقيون والمغنيون خلال الفترة المظلمة, بغداد, دار الحرية للطباعة, ط١, ١٩٥٢.

المصادر باللغة الكوردية:

١. باكورى. طؤرانيبيَذة نةمرةكان, بةشى يةكةم, دةزطاى ضاث و بلاَوكردنةوةى ئاراس, هةوليَر ، سالَى ٢٠٠١.
٢. سالَح بيَضار. شةمالَ سائيب ئةو هونةرمةندةى نويَطةرةى ثيَش رِؤذطارى خؤى كةوتبووزسةرضاوة, رِؤذنامةى كوردستانى نوىَ, ذمارة ٧.
٣. شةمالَ صائب. بؤ يةكتر ناسين، لة كتيَبى جطةرةو قاوةيةك لةطةلَ شةمالَ سائيب, كومبانياى ضةقماقضى، ضاثخانةى البرق, بغداد .

المجلات و الدوريات باللغة العربية:

١. نبيل شورة. الموسيقى والغناء في لبعصر العباسي, مجلة آفاق عربية, العدد الثالث, السنة الثانية عشر, بغداد, دار الثقافية العامة, اذار, ١٩٨٧.

الشبكة المعلوماتية:

١. رضا العطار. الموسيقى الرافيدينية بلاد مابين النهرين, تاريخ الموسيقى *https://www.azzaman.com*

المقابلات:

١. مقابلة أجراها الباحث مع الاستاذ الدكتور طارق حسون فريد, في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد, ١٩٩٦.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٢. مقابلة اجرتها الباحثة مع سمير زاخوي (الملحن) في مدينة زاخو يوم الخميس المصادف ٢٠١٣/٨/٥.
٣. مقابلة اجرتها الباحثة مع صباح زاخوي (الاستاذ الملحن) في مدينة زاخو يوم الخميس المصادف ٢٠١٣/٨/٥.
٤. مقابلة اجرتها الباحثة مع خالد سركار (الاستاذ الملحن) في قاعة سي دي ئو محافة السليمانية يوم الاثنين مصادف ٢٠١٣/٩/٢٧.
٥. مقابلة اجرتها الباحثة مع وريا احمد (الاستاذ الملحن) في مدينة اربيل يوم الخميس المصادف ٢٠٢٢/٧/٢١.
٦. مقابلة اجرتها الباحثة مع طلعت عارف (الملحن) عبر مواقع التواصل الاجتماعي يوم الاربعاء المصادف ٢٠٢٢/٧/٢٧.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

The Kurdish Composers and their Role in the Iraqi Song Ahmed Al-Khalil as a Model

By : Haliz Rasheed Mustafa
Salahaddin University / College Of Finearts
Email : haliz.mustafa@su.edu.krd
https://orcid.org/0000-0002-0322-5219

Nasser Hashem Badan
University Of Basrah / College Of Finearts
Email : nasser.badan@uobasrah.edu.iq
https://orcid.org/0000-0002-8164-0426

Abstract
The research entitled (The Kurdish Composers and their Role in the Iraqi Song / Ahmed Al-Khalil as a Model) deals with what have been offered by the Kurdish composers who used to work in the General Establishment for Broadcasting and Television in Baghdad. Many Kurdish musician worked for the establishment as players and composers such as such as (Fouad Othman), (Rida Ali), (Ahmed Al-Khalil) and (Ibrahim Al-Khalil), etc. The composer Ahmed Al-Khalil played an important role in composing music for many Iraqi songs, and in addition to his Kurdish mother tongue, he composed music for many songs in Arabic. He had also discovered a number of Iraqi singers who have become well-known stars in the music scene... The Kurdish composer (Ahmed Al-Khalil) has also contributed for more than forty continuous years to presenting various melodies for different voices and themes. The researchers believe that this composer deserves study and analysis of his lyrical works, together with his efforts and his role in the Iraqi song march since the fifties. Thus the researchers gave a title to their research (The Kurdish Composers and their Role in the Iraqi Song / Ahmed Al-Khalil as a Model). The theoretical framework of the research includes two sections, the first of which is the Iraqi song procession from the thirties until today. The second topic deals with the lyrical melodies presented by the Kurdish composer (Ahmed Al-Khalil) in different ways, topics and time periods. As for the third chapter, the researchers will analyze some of the tunes, leading to his role in the march of the Iraqi song. In the fourth chapter, the researchers review the results and conclusions they reached…in addition to documenting the recommendations, suggestions, sources, and appendices.
Keywords : Composers . Kurdish , Song . Iraq .

Funon Al-Basrah Journal

An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Basrah.
Started publishing since 2002, and on-going.
The editorial board are supervised by an editor-in-chief, managing editor, And members of the editorial board.The editorial board ispanel of experts with diverse expertise who contribute to the development of long-term plans for academic publication in general, And Funon Al-Basrah Journal in specific.

bjfa.uobasrah.edu.iq