مجلة
فنون البصرة

مجلة دولية علمية مُحَكَمَة

تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

العدد

24

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 مُحَكَّمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العـــــدد : (٢٤) .
تاريخ النشر: ٢٠ / ٢ / ٢٠٢٣م

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.it
	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 والإنكليزية .

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
إشكاليات الرمز في أداء الممثل المسرحي العراقي	هاله حسن سبتي / رنا فالح لفته	٥
التحول المفاهيمي في قراءه خطاب الخزف الاوربي المعاصر	رنا ضاحي عبد الكريم	٢٥
الرمز والترميز في قصائد بدر شاكر السياب الملحمية (انشودة المطر انموذجا)	حسن عبد المنعم الخاقاني	٤٣
الرَفْضُ الاجتماعي فيَ لُغَةِ العَرضَ المسرَحي العَراقي مسرحية حظر تجوال انموذجاً	سرمد ياسين محمود	٥٩
الحركة ودلالاتها في النحت الأكدي	علي حسين حمود ناصر الديراوي	٩٩
كسر التابو في إلهيات علي عبد النبي الزيدي	صلاح نعمه عبد العالي	١١٧
ملامح الأداء التمثيلي لدى المراسل الحربي	جمانة رحيم علي / احمد طه حاجو	١٣٥
جينا لوجيا الخطاب الديني في الفن الحديث	حمدية كاظم روضان المعموري / قحطان عدنان كامل نجاري	١٤٩
تمثلات البرجوازية في الرسم الاوربي الحديث	علي شريف جبر الصرايفي	١٧٩

إشكاليات الرمز في أداء الممثل المسرحي العراقي

هاله حسن سبتي

جامعة البصرة_كلية الفنون الجميلة

الايميل : hala.sabty@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-6869-7073

رنا فالح لفته

جامعة البصرة_كلية الفنون الجميلة

الايميل : rana.lafta@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0001-7275-3042

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٣٠ / ٥ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر: ٩ / ٦ / ٢٠٢١

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

ملخص البحث

حضر الرمز في اغلب العروض المسرحية المعاصرة ولاسيما في أداء الممثل متبلورا من خلال الصورة الحركية المنعكسة لديه ، فهو وسيلة لانعاش العرض المسرحي و احالته من كيان جامد الى اخر فاعل و متفاعل مع الجمهور وعليه جاء هذا البحث باربعه فصول ، الفصل الأول منها هو الاطار المنهجي الذي تبلورت فيه مشكلة البحث التي تبحث عن إشكاليات الرمز في أداء الممثل و أهميته و هدف البحث وحدوده التي تمثلت في العرض المسرحي الموسوم حداد الليالي الثلاث الذي قدم على قاعه المسرح المركزي في كليه الفنون الجميلة ٢٠٠٥و من ثم اهم المصطلحات (الرمزيه و أداء الممثل) اما الفصل الثاني فجاء بمبحثين الاول الرمزيه في المسرح و الثاني الأداء الرمزي للممثل في المسرح العالمي لينتهي بأهم المؤشرات التي توصل اليها البحث والإجراءات في الفصل الثالث تحلل مسرحية حداد الليالي الثلاث لينتهي البحث باهم المصادر و المراجع محددة في الفصل الرابع

الكلمات المفتاحية : اشكالية – الرمز – اداء – الممثل – العرض المسرحي

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

في جميع العروض المسرحية وبكل اشكالها يشكل اداء الممثل وسيلة حية من احياء وانعاش العرض ، اذ بواسطته يتم ترجمة النص وادوات العرض الاخرى واحالتها من كيانات جامدة الى دلالات حية يقوم بتوصيلها عبر اداءه ، وهو المحور الاساسي في العملية المسرحية برمتها بما يحققه [١] فبكيانه يمد جسور العلاقة مع المتلقي بوصفه جوهر العملية الابداعية ،ولان العروض المسرحية لابد ان يكون لها منهج خاص وموحد في

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تقديمها ، أي ان هناك على سبيل المثال لا الحصر اسلوبا للأداء التمثيلي في العرض المسرحي كأن يكون الاداء واقعيا ،طبيعيا ،تعبيريا او رمزيا ليحقق الهدف المرجو من رسالته في العرض المسرحي. ان الرمز اكتسب دلالاته عبر الاستعمال العام و المتداول للعرف او التواضع الاجتماعي ويعد خطاب العرض المسرحي وبكل دقائقه و تفاصيله نظاما او نسقا رمزيا طالما ان المتلقي يرى في مجمل مجريات خطاب العرض المسرحي واحداثه اشياء ترمز الى اشياء اخرى بصيغة الافتراض او الاتفاق. فالأداء التمثيلي في العرض المسرحي ومن خلال استخدامه كعلامة دالة تتمظهر في هيئة صور واشكال جديدة متعددة و متنوعة لا اساس لها في الواقع المادي المحسوس (المعاش) لكونها اشكالا تنبثق بإرادة فعل ابداعي او خلاق في نطاق خطاب العرض المسرحي والتي يتم ادراكها حسيا على مستوى التلقي. اضف الى ان الرمز كان يمثل محور رئيسي في عمل اداء الممثل منذ البواكير الاولى للمسرح الا ان الظهور الحقيقي له في المسرح "في مراحل زمنية متتالية على ايدي ادباء عديدين ، قام كل منهم على حدى ببلورة بعض من هذه المبادئ و الافكار والتي كونت النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية"[٢] اما من حيث الاطار الفعلي كمذهب فقد تبلور عام (١٨٨٦)وذلك عندما اصدر (موریاس) رسالة ادبية مفصلة تتضمن تعريفا مفصلا لهذه المدرسة ، وعدت الرسالة بمثابة منشور او بيان للرمزية. وفي المسرح العراقي كان الرمز حاضرا في اداء الممثل بكل مستوياته سواء في الادب او في العرض المسرحي و وسائله المكملة مأثر من مأثر التواصل الثقافي والفني مع المسرح العربي و العالمي ، الا ان مستويات حضور الرمز و توظيفه اختلف من عمل لأخر بحسب الرؤية الاخراجية لذلك العمل والكيفية التي وظف فيها المخرج ذلك الرمز ، لكن بعض عروض هذا المسرح كان اداء الممثل مشوبا ببعض الإشكاليات الادائية و الفنية مما ينتج ضعف في التوصيل على حساب توصيل الفكرة ، اذ يضفي الاكثار من استخدام الرموز والقيام بهذه العملية الى نتيجة عكسية أي الغموض الزائد مما ينتج عنه تضليل في الفهم وابعاد المتلقي عن ساحة التواصل الذهني و الحسي و الجمالي ، ولاجل قراءة الاشكاليات سلبا و ايجابا واعطاء المعيار و المقياس النقدي التي توضح تلك الاشكاليات في توصيل الرمز عمدت الباحثتان الى وضع دراسة تهتم بهذا الموضوع عبر البحث الموسوم ((إشكاليات الرمز في اداء الممثل العراقي)).

اهمية البحث و الحاجة اليه :- تتجلى اهمية البحث و الحاجة اليه بانه يقدم مادة نظرية للباحثين و الدارسين في مجال المسرح.لاسيما المهتمين في العروض المسرحية الرمزية.

هدف البحث:- يكمن الهدف في تسليط الضوء على اشكاليات الرمز في اداء الممثل اثناء العرض المسرحي

حدود البحث:-

حدود الموضوع:-اشكالية الرمز في اداء الممثل العراقي مسرحية حداد الليالي الثلاث انموذجا.

الحدود الزمانية : ٢٠٠٥.

الحدود المكانية :- العراق/ جامعة البصرة/كلية الفنون الجميلة

تحديد المصطلحات

الرمز:- "هو صورة معينة تدل على معنى اخر غير معناها الظاهر ، الا انه معنى معين كذلك"[٣]

وهو ايضا "مصطلح او اسم او حتى صورة قد تكون مالوفة في الحياة اليومية ، تلك علاوة على ذلك معاني اضافية خاصة اضافة الى معناها التقليدي والواضح انها تنطوي بداهة على شيء مبهم ، مجهول او مخفي عنا"[٤]

التعريف الاجرائي للرمز (هو موضوع معين اتيح للتعبير عن معنى معين غير محدد –فكرة عامة او صفة ما- وذلك لوجود صفة بارزة او اكثر – مشتركة بين كل من المرموز به (الدال) و المرموز اليه (المدلول) بحيث يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة .

الاداء التمثيلي: .الاداء في اللغة "التأدية – و –التلاوة)[٥] وايضا هو "تأدية – وادى تأدية – الشيء : اوصله .قضاه. ادى ايداء/تهيأ ....القضاء الايصال"[٦]والاداء كمفهوم عام يشير الى "السلوك الانساني .خاصة عندما يكون الانسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين ، ويشير مفهوم (الاداء الفني) الى هذا الانهماك النسبي في الاداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون "[٧]اما سامي عبد الحميد عرف التمثيل على انه "عمل يقوم به شخص او اشخاص من اجل محاكاة شخص او اشخاص اخرين لغرض خاص او عام"[٨]اما محمد مؤمن يعرفه على انه " رسالة ، أي مجموعة من العلامات يبثها الممثل لمتلقيه وتصل عبر شفرة بوساطة قناة الجسد و الصوت"[٩].

اما التعريف الاجرائي للاداء التمثيلي هو (نسق دلالي ديناميكي فاعل يعتمد جسد الممثل (المؤدي) و صوته كقناتين حيويتين لانتاج دوال سمعية و بصرية على مستوى الارسال و التي ترتبط مع المدلولات او التصورات الذهنية التي تمثل المعنى على مستوى الاستقبال)

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول ///الرمزية و الرمز في المسرح

الرمز بما هو رمز لم يكن وليد المدارس الفنية و انما جاء كحالة غريزية من البواكير الاولى التي حاول بها الانسان التواصل مع الطبيعة و الاخرين خلال الاشارات ذات المدلولات التواصلية الا ان هذا التوجه الغريزي احيل الى حالة فنية بإشارات و رموز ذات دلالات معينة تتمركز في الوعي الجمعي حتى عد "لونا من الوان التعبير صاحب الانسان منذ فجر حضارته فكانت الكتابة تعبيرا رمزيا حلت به الحروف محل الرسوم واصبحت رموزا للمعاني"[١٠]اخذ الرمز من الادب و الفن طابعا و بعدا اكثر جمالية و فاعلية بعد ان التجأ الى نظريات و فلسفات مرجعية تبلورت عنها مدرسة ادبية و فنية وفق ضوابط ومعايير متعارف عليها كالرمزية في الادب و الدراما و المسرح على مستوى النص و العرض. وهناك عوامل اثرت في نشأت الرمزية منها منطلقات فلسفية كالمثالية التي دعا لها افلاطون ، اذ تستند في مفهومها العام على فكرتين اساسيتين اولهما مثالية افلاطون التي تنكر حقائق الاشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صورة ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي ، و الاخرى هي الفكرة القائلة بأن عقل الانسان له مجال محدود لان خلف العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور[١١]. وقد اتجه الفرد المبدع الى الرمز كوسيلة تعبيرية تنقذه من الخضوع في الواقع المحدود فكان الرمز الاداة التي تستطيع احتمال الحاجات التي يجب وضعها في صياغة فنية تجسد مظاهر التجربة الشعورية واعماقها ، فهي جاءت كرد فعل على اسلوب المذهب الواقعي الذي اغرق العرض المسرحي و المتلقي

بتفاصيل لم تعد تخدم متطلبات الواقع بعد ما ظهر من تطور وتقدم عملي في مجالات متعددة يسعى الفرد خلالها اختزال، تكثيف وضغط الفترة الزمنية التي يصنع خلالها المنتج لاسيما في مجال الدراما ،فضلا عن التناقضات التي اغرقت بها الواقعية بعض المتطلبات التي لا يمكن تفسيرها بالمفهوم الواقعي لذا كان القصد منها "الولوج الى مستوى اعمق من الواقع اعمق مما يعكسه الظاهر السطحي الخادع وكذلك تجسيد الطبيعة الداخلية للنمط الاصلي في رموز محسوسة "[١٢]. والرمز في النص هو احد معطيات المؤلف سواء استخدمه في لغة الكلام او بالتضمينات غير الظاهرة مما يدفع المخرجين بتوظيفها وتشكيل بنية عرض ابعد مما يبدوا عليه الواقع اذ تمتلك تلك العروض ابعادا فكرية و فلسفية و مستويات اكثر في الاحساس بالوجود ، اما ما يظهره من احساس جمالي ،يظهر في ابسط صورة بالغموض الذي يكتنف الرمز و اعطاء الصورة الكلية للعرض المسرحي وهذا ما قدمه الرمزيون الفرنسيون الاوائل حين اكدوا "ان الاشياء يمكن ان تكون اكثر بلاغة من الافكار ، وكانوا قد اكتشفوا للإمكانات الرمزية للأشياء المرتبطة بالمذهب الصناعي و الحياة الجديدة"[١٣]وهذا ما يوضح اثر الرمز من انه ضرورة من ضروريات التعبير اكثر فنية حين عجزت الاساليب الصريحة كالواقعية عن تعميق اثر الفكرة لدى المتلقي ، كما ان تعدد الدلالات في الرمز حفز المخرجين الى ايجاد وابتكار دلالات ابعد مما هو متعارف ابتغاء التجديد و التجريب وهذه العملية لاتقف عند حدود الرمز الذي يمثل دلالات و اشارات متعارفه و متفق عليها مسبقا تركز في الوعي الجمعي بل تعداها الى ايجاد منظومة دلالية خاصة بعروضهم المسرحية ، هذا ما يسمى بالترميز الذي يتطلب مخرج مبدع له القدرة الفنية في كيفية استخراج الرموز و توظيفها لخدمة العرض المسرحي و العملية التواصلية فيما بينه وبين المتلقي اذ ان "فعل الترميز يقتضي وجود الخبرة و الممارسة وهذا الامر يعني امتلاك الفنان لبصمات اسلوبية لينتج عملا فنيا اصيلا"[١٤]وقد بدأت الرمزية بالظهور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، عندما بدأ الوعي بالرمز كوسيلة ادبية فعالة يتبلور في ذهن بعض الادباء ، الا انها لم تنشأ دفعة واحدة ولم تكن لها مبادئ محددة معلنة منذ البداية ، اذ ظهرت في مراحل زمنية متتالية على ايد ادباء عديدين ، قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من هذه المبادئ و الافكار التي كونت النظرية الجمالية والتي عرفت فيما بعد بالرمزية"[١٥]، لاسيما وانها من حيث الاطار الفعلي كمذهب تبلور عام (١٨٨٦) عند اصدار (موریاس) رسالة ادبية تتضمن تعريفا مفصلا او كتيبا بمنشور حول الرمزيين، و (مالارمية) متأثر بأفكار (فاغنر) الذي كان يؤمن بان المسرح يجب ان لا يعتمد على السرد ،الحكاية و المعاني ذات الدلالات المباشرة ، بل ضرورة استخدام الموسيقى و الشعر في تصوير اعماق النفس، اذ اهتم (مالارميه) بالمسرح الرمزي كثيرا حتى كتب قصيدته (الهيروديادا) كعمل درامي رغم انها لم تمثل على المسرح الا ان الافكار التي كونها اثناء كتابتها ساهمت في بلورة مفهوم المسرح الرمزي حيث تتضمن لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد و تراكيب الجمل المعرفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجا رمزيا يعبر عن الحياة الداخلية النفسية في اطار مسرحي شعري ، فهي تخاطب الخيال و تجسيد الاحلام و الصمت تجسيدا شعوريا وتمكن من خلق جوا من الغموض [١٦].لجأ الرمزيون الى الاساطير بخاصة عندما يطرقون موضوعات انسانية لها علاقة مباشرة بالفلسفة او الاخلاق وكثيرا ما نرى ذلك لدى الشعراء الرمزيين المحدثين الذين "يأتون بأحداث ليس لها اثر في الواقع الانساني فينسجون من اخيلتهم موضوعات مسرحياتهم ،وقصصهم ، ويبثون فيما يريدون الوصول اليه او التعبير عنه"[١٧]اذ اكدوا على ان العمل الفني

يجب ان يخفي وراء المضمون الملموس و الظاهر مضمونا اكثر عمقا ، فحاولوا ان يصوروا ما يقع خارج حدود المعرفة ، أي المتسامي عن طريق الاستعانة بالرموز التي بإمكانها حد زعمهم التعبير عما هو متسام والذي يجب ان يتم التوصل اليه برايهم عن طريق ادخال روح الموسيقى الى الشعر . وتأثر الرمزيون بالفلسفة المثالية التي تتبنى عالمين الاول عالم المثل والثاني عالم الاشياء المحسوسة ، فالاول عالم الحقائق المطلقة و الثاني لايكون الا انعكاس لها ، كما وتاثروا ايضا بفلسفات القرن التاسع عشر لاسيما بفلسفة (كانت) و التي اصبح للمخيلة فيها اثر ضروري و موقف وسط ما بين الادراك و الفهم، اذ ترى ان الظاهرة الخارجية يعاد تشكيلها وتكتسب معاني جديدة عندما تدخل للعقل البشري .كما تأثرت بنظريات علم النفس لاسيما معالجات(فرويد) للحلم بوصفه منبعا للرموز والذي من خلاله تتكشف الرغبات و الخبرات ، حيث اعتمدوا الذات الانسانية لمعرفة حقيقة الوجود وعكفوا على معرفة اغوار النفس البشرية واستخدموا الرمز في التعبير عن مشاعرهم واحاسيسهم لما فيه من خصائص و مميزات تجعله خير وسيلة للأداء"[١٨]. وكان الرمز عماد الدراسة الرمزية ، لكن هذه المدرسة الجديدة تختلف عن الرمزية التي كانت معروفة في العصور السابقة ، فالتعبير بالرمز كان مألوفا في كثير من المدارس الادبية نجده في العصور الوسطى وفي ادب التصوف و روائع الروايات الواقعية والرومانسية التي استخدمت الرمز احيانا بين طياتها . فالرمز اداة تعبير عريقة وقديمة و اللغة في حد ذاتها مجموعة من المنظومات الرمزية كان الناس ولا زالوا يعبرون بها عن مقاصدهم سواء بالإشارة ، الرسم او الالفاظ لكن المدرسة الرمزية شيئا اخر حتى امست منهجا فنيا متكاملا ذا مواصفات متعددة واضحى للرمز فيها قيمة فنية و عضوية و دخلت تحت مضلته الرموز التاريخية و الاسطورية ، الطبيعية و الاشياء ذات الدلالات الموحية كما تميزت بالاستفادة من المقومات الموسيقية ،اللونية والحسية و المتشابكة فيما بينها في لغة تعبيرية جديدة[١٩] . فالرمز صورة توحي بالشيء من غير ان تسميه ،وهو يحتمل اكثر من تاويل وعليه فالرمزية تمثيل للأفكار و الانفعالات بالإيحاء غير المباشر بدلا من التعبير المباشر وذلك بتحميل بعض الاشياء ،الاصوات و الالفاظ معاني رمزية خاصة[٢٠]. والصفة البارزة للرمزية هي الاختزال وجعل الالفاظ تلامس الفكرة ولا تصرح بها فتعبر تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على ادائها في الدلالة الموضوعة لها اذ "يتحول الرمز الى صلة بين الذات و الاشياء تتولد المشاعر فيه من طريق الاثارة النفسية عن طريق التسمية و التصريح"[٢١]فيتخلى الرمز عن الافصاح و الايضاح. رفض الرمزيون افكار الواقعية و الطبيعيين وايمانهم بالعقل ونقل الظواهر الخارجية الموضوعية واكدوا في عملهم على معالجة المجهول كخبرة انسانية لا عن طريق الوقائع المحسوسة بل من خلال الرموز او الحالات اللاشعورية وجاء اهتمامهم منصبا على روح الانسان اكثر من اهتمامهم بالاحداث الظاهرية او المادية بعد ان وجدوا ان الحقيقة لا يمكن ادراكها عن طريق العقل والتعبير عنها من خلال ظواهر الاشياء او العالم المحسوس ، وانما من خلال الولوج الى العالم الميتافيزيقي، عالم الاحلام ، عالم النفس الداخلية [٢٢]، فالحقيقة التي يسعون اليها تكمن في اعماق الاشياء ومن التلميح و الايحاء والرمز يتم التعبير عنها .لذا اتجهت الرمزية بالفن الدرامي اتجاها ذهنيا يستهدف تجسيد الفكرة والايحاء بها عن طريق الرمز، فجاءت نتاجاتهم الادبية حافلة "بالصور البيانية ،بمثابة الالغاز و التشبيهات و الغيبيات الملغزة"[٢٣]و رفضوا الموضوعية في الادب للكشف ، من اجل الكشف عن اعماق النفس واصبحت رؤية الاديب الخاصة للعالم هي ما يتسم به ادبهم ، وذلك عن طريق

الاشار والايماءة او عن طريق "افعال واشياء رمزية تثير في النفس احاسيس وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بالحقيقة ولذلك فالسطح الخارجي للبناء او الحوار المسرحي لاقيمة له في ذاته فقيمته فيما يوحي به"[٢٤].وامتدت الرمزية الى ميدان المسرح اذ ان اشهر كتابها موريس ميترلنك الذي يرى ان الواقعية في عصره قد اخفقت ويرجح سبب ذلك في انها اتجهت نحو الحقائق اليومية الهزيلة وان الحقيقة التي يبحث عنها كامنة وراء الاشياء لذا دعا الى نوع اخر من الدراما يعتمد "تصوير المشاعر و الرؤى الداخلية التي لا تتبلور الا في لحظات الصمت وانعدام الحركة الداخلية "[٢٥]التي تمثلت في مسرحيته كـ(الدخيل) ،(العميان) و(الطائر الازرق)واصبحت اكثر تحقيقا لأهداف المسرح الرمزي الذي امتاز بوصفه ادبا ذاتيا لا يقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي ، يحاول تفسيره عن طريق الرمز ، مستعينا بالإيحاء في شرح الموضوع تاركا للقارئ استنساخ الرموز وتفسيرها حسب تصوراته . وقد اعتمد الرمزيون عددا من الاساليب التي شكلت اساس و مبادئ الادب الرمزي التي تتمثل في رفضهم مبدأ محاكاة الطبيعية ، لان الطبيعية في نظرهم ستار يحجب العالم الروحي الحقيقي وكذلك رفضوا العقل والايمان بان ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة ، و المقصود بالخيال لديهم هو المقدرة على استنباط المعاني الرمزية الكامنة بالظواهر الحسية ، اذ ان الطبيعية المحسوسة هي تجسيد رمزي للحياة الروحية ،لذا استخدموا الرموز بشكل مكثف و الايحاء بدلا من التقرير و الاشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة بالكلمات وايمانهم بوحدة و عضوية العمل الفني واستغلاله ، وبأن كل عمل فني جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية ، وامنو بان عملية الخلق الفني هي عملية واعية تستغرق كل قدرات و ملكات العقل وليس لحظة الهام[٢٦]، ان مثل هذا المغرى العميق لايمكن تمثله مباشرة بل يمكن ان يستحضر بواسطة الرموز ،الاساطير ، الخرافات والاجواء النفسية. اما الشخصيات في الدراما الرمزية فتنتمي لعالم تفتقر فيه للسمات الانسانية المحددة لتصبح "روحا متحررة من كل ما يعطيها سمة الفرد، الامر الي ادى بطبيعة الحال الى ازالة اثار الواقع عن الشخصية فلم يبق منها الا كائن منسوج من كلمات يخوض تجارب انسانية"[٢٧]، اذ اصبحت الشخصيات غامضة فاقدة للحيوية الى معالم محددة ، وهذه الشخصيات عبارة عن افكار روحية تتصارع كالدمى لا تفهم افعالها او الاسباب التي تؤدي الى هذه الافعال . اما اللغة في المسرحيات الرمزية فكانت رافضة للعالم المادي المحسوس واستبدلوها بلغة تنتفي منها الدلالات المباشرة وتعتمد اساسا على الموسيقى و الايحاء اذ حاول الرمزيون ايجاد لغة قادرة على "تقديم معرفة مادية محسوسة بالصور المجردة "[٢٨]مبتعدين عن القواعد المعروفة و الاساليب الواضحة مستعينين بعناصر "المفارقة ، التفاؤل، التضاد، الصور ،الاستعارات الغريبة ،و تداعي الاصوات و المعاني , مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مالوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدية "[٢٩]كذلك حاولوا ربط لغتهم المعاصرة عن قصد اوغير قصد " بلغات قديمة ، لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس و الشعائر و الاحلام والقصص و الاساطير "[٣٠]

المبحث الثاني :- الاداء الرمزي للمثل في المسرح العالمي

ان لغة جسد الممثل الذي ترتكز على القدرات التعبيرية لديه في مخاطبة المتلقي الذي لا يتفاعل مع الدلالات السمعية فحسب ، بل يتفاعل مع الوقائع و الاحداث و الافكار المتشكلة في اطار الفضاء المسرحي سمعيا وبصريا ،فحركة الممثل وايماءاته تعد مصدرا رمزيا من المصادر المهمة لإرسال الممثل و الحركة هي" نتاج عملية

نقل و توصيل الافكار و المشاعر الى الجمهور من عناصر الاداء ،فهي التعبير المرئي عن الفكر و التجسيد الحي للفعل"[٣١]فحركة الممثل المرمزة فوق خشبة المسرح من انحناء للجسم ، ومشية بخطوات مركبة او مضطربة ،ورفع اليدين ، و الايماء بالوجه تعد علامات تنم عن وعي واضح وقصد بإرسال الرمز ذو المعنى صوب المتلقي ،ولا تعد هذه العلامات المرمزة سواء اكانت بصرية او سمعية مرتجلة على الاطلاق بل هي علامات و رموز تخضع للتقنين و التدقيق أي انها علامات ارادية دالة . ولا يمكن ان تعزل أي تجربة فنية عن الظروف التي احاطت بها ، فهناك على الدوام تأثير متبادل بين تجربة الفنان المبدع الذاتية و ظروفها المتأتية من المحيط، فلأعمال الفنية الكبيرة هي نتاج خبرات و تجارب المجتمع الانساني منذ نشؤها وحتى ظهور تلك الاعمال . كما وان أي عمل فني هو في الحقيقة مركب من خصائص وصفات العناصر التي كونته وان موضوع الاداء لصيق بالعمل الفني للممثل و قدرته الذاتية و تجربته الفنية الا ان سياسة اسلوب المخرج في اكثر الاحيان يغطي عمل الممثل فيقوض الكثير من المخرجين الكبار المسافة على اداء الممثل وهذا ما حصل مع الكثير من المخرجين وعليه لا يمكن اهمال تأثير الاسلوب الإخراجي على اداء الممثل ، ومن جهة اخرى فأن اداء الممثل تطور حتما و تمكن على وفق ايدولوجية تطور الاخراج و المذاهب و التيارات ، فلابد ان يكون الاداء قد اخذ منها الكثير بوصفه ملاصقا جدا للتجربة المسرحية و تطورها ولهذا السبب لا يمكن تناول التطور الرمزي للأداء التمثيلي دون التنوع في الاساليب الاخراجية كما هو الحال عند مايرخولد ،فاغنر،ابيا ، بريخت ،كريك ،ارتو و باربا فلكل مخرج طريقته التي فرضها على ممثليه بقواعدها الثابتة التي لا يمكن مغادرتها في عروضه المسرحية وعليه ستقدم الباحثتان سمات تطور الرمز في اداء الممثل على وفق كل مخرج وطريقة تعامله مع الممثل.

فسيفولد مايرخولد

حاول مايرخولد ايجاد صيغ جديدة ذات طابع رمزي في كسر الايهام و تهيئة المتفرج لإطلاق خياله في حالات تختلف عما هو موجود في مسرح المحاكاة ، وساهمت فلسفته على تغيير واقع العرض بواسطة وسائل تغريبية و افكار جديدة منها "الابتكارات المؤسلبة الحديثة التي استخدمت في تحطيم المسرح الواقعي بإسقاطاته الضوئية للصور الفوتوغرافية و الاعلانات التي تعلق على الفعل او تعلي منه و الملابس المبالغ فيها و الإيحاءات الضخمة للديكورات المجردة"[٣٢]وهو مادي فيما بعد بالنظر التركيبي وهو اولى خطواته نحو التركيبية وكسر حاجز مسرح العلبة الايطالي. بالمقابل يطرح مايرخولد مفهوم الغروتسك الذي يعني المبالغة التي تتسم بقرار مسبق كما هو الحال مع تغير المعالم الطبيعية والتأكيد على تكثيفها من الناحية المحسوسة والمادية الذي يتكون من جراء ذلك. كما انه سعى لمشاركة المتفرج بالحدث ، اذ لابد للمسرح ان يترك للمتفرج جانبا يكمله بخياله ليبقى متفاعلا و ليتخطى حدود الصالة و الخشبة حيث حول تحطيم الاشكال التقليدية المعروفة و المألوفة واتجه نحو تنظيم المساحة المسرحية ليخلق مجالا للاتصال ما بين الممثل و المتفرج فهو يرى" ان الفن لا يؤثر الا عبر الخيال وبهذا يجب عليه ان يحفز هذا الخيال لا ان يتركه عاطلا"[٣٣]ومن الواضح انه سعى جاهدا لإيجاد وسائل جديدة للتلقي تعتمد الرمز لكسر الاشكال المسرحية المحددة باطار مطابقة الواقع لذا تعاون مع ستانسلافسكي لتأسيس الاستوديو التجريبي الذي كان ينطوي على اهداف مايرخولد للتخلي عن الاطر و الاشكال الجامدة والانطلاق الى عالم التجريد العالم الجديد في المسرح الطليعي. ولعل من الواضح

ان الاخير سعى الى تغيير الاداء المسرحي للممثل كسعيه في بناء الشكل خاصة بعد طرحه موضوع الاسلبة اذ لابد من مخرج مبدع ان يرى ممثليه ضمن اطار هذا التغيير الذي شمل الكل . ويرى مايرخولد "ان المسرح الشرطي يحرر الممثل من هيمنة الديكورات ، ويقدم له فراغا واسعا ذا ابعادا ثلاثة و بفضل اساليب التكنيك الشرطية تتحطم الماكنة المسرحية المعقدة"[٣٤]ذلك يبلغ العرض حدا من البساطة تمكن الممثل من هيمنته على الديكورات و الإكسسوارات وكل ما هو عرضي ، ان تحرير الممثل من ركام الديكورات و الإكسسوارات الزائدة احيانا اكد تكنيك و تبسيط الاداء الى الحد الادنى حينما يضعنا امام نشاط الممثل المستقل .وعلى وفق ما تقدم فقد سعى مايرخولد الى انزال العرض الى مستوى الصالة وسمح بايجاد اسلوب نطق جديد للممثل وادخال الرقص ضمن العرض و تسهيل القاء الكلمة المنطوقة و التعامل معها و تحولاتها من كلام هامس الى صراخ او الى صمت و ضمن هذا الاطار اطلق عليه الاطار الشرطي ، فان الطريقة الشريطية تفترض وجود خالق رابع بعد المؤلف هو المتفرج لانه يخلق متفرج يضطر فيه لان يكمل ابداع رسم التلميحات الاخرى [٣٥]. الاداء في مسرح مايرخولد ينحصر باراء مايرخولد فقط لكون الممثل هو العنصر الرئيسي على الخشبة ، وانه يؤكد على لغة الجسد معتبرا الكلام محطات مسرحية ومؤكدا معها على الحركة التي تتخذ جسد الممثل منطلقا مهما فهو يرى ان عمل الممثل يبدأ بالتدريب على الحركة تم الكلمة و الحوار ,على وفق ما تقدم فان الاداء في مسرح مايرخولد قد خضع الى سلطة المخرج و الايعاز على الالتزام بالتعليمات الصادرة اليه على الرغم من اعطاءه تلك الحرية في الاداء الا ان الممثل مجبر على استخدام جسده على وفق قانون البيوميكانيكا

.

انتونان ارتو

منذ بدايات ارتوا الاولى في المسرح الفرنسي كان يطمح لبناء مسرح يتوازن فيه النص و العرض ،وقد توسعت افكاره بعد انضمامه للحركة السريالية مما اسس مع (روجيه فيتراك)مسرح (الفريد جاري) ذا عمل ممثلا في المسرح الفرنسي و مصمما للديكور و واضعا الموسيقى لبعض العروض ، على الرغم من ذلك كانت تطلعاته لاتقف لحين اكتشف حلم في (مسرح الصورة) المعبر عن افكاره التي نجدها في زاوية تبحث عن اختراق الحياة و تخلص الانسان من نهايته السوداء.وفي الجهة الاخرى يرى ان الطاعون بين البشر لا يحقق الا بالصورة غير اليقينية القاسية بتنويم جهاز الاحساس عند المتفرجين الى درجة تفقد المتفرج وقتيا سيطرته العقلانية .ومن هذا المنطلق سعى لإيجاد وسائل حديثة لتحقيق هذا الهدف منها البحث عن لغة صورية خاصة غير منظومة فعمد الى استخدام الايماءة ، الاشارة و الحركة محددة مشابهة للصور الهيروغليفية المصرية ، كما سعى الى توظيف الطقوس الدينية و الشعائر السحرية و الدراما الراقصة و التجائه للسحر و استخدام الأقنعة و المانيكانات و الازياء الرمزية . لعل الممثل عند ارتوا و طريقة اداءه هي الاخرى خضعت لرؤى جديدة لم يكن لها وجود مسبقا فالممثل ما عاد يحفظ دوره في نص درامي ليحقق من خلاله صوته و القاءه مدخلا لإثارة المتفرج بل قرر استخدام لغات ميته و همهمات صوتية و تعزيمات سحرية لتحقيق ذلك العرض الميتافيزيقي في الاداء التمثيلي ، وعمد لترميز الشخصيات حينما "جعلها تشبه الحشرات العملاقة المليئة بالخطوط و الاجزاء المهووسة بهدف وصلهم بمنظور طبيعي غير معروف"[٣٦]. يمكن ملاحظة ان المؤدي عند ارتوا يستند الى حالات انفعالية جسدية كما يرى فعله المشحون بالأفعال اللاإرادية هو المبغى للأداء المسرحي،

ما يشعرنا بانه يفرض اسلوبية واضحة السمات فعمد على اسلوب الاستبطان في انتاج الفعل السلوكي . ويعمد بعد ذلك لتقنينها لكل ممثلية لغرض التقديم الالي و يبدوا ذلك اسلوبا في نقل الخبرة الالية في الاداء ولهذا يعد مسرحه تعبيرا بالأشكال بقوله ان "التعبير بالأشكال وكل ما هو حركة و صوت واون و تشكيل ....الخ ،يعني رده الى مصيره الاول يعني رده الى شكله الديني و الميتافيزيقي ،وهذا يعني التوفيق بينه و بين الكون"[٣٧]رتوا سعى ايضا لتحقيق رمزية الشخصيات ذلك ما يدعمه في استخدام المانيكان التي يبلغ ارتفاعها (١٦) قدم فهو بذلك يستغني عن جسد الممثل احيانا ليحل محله جسدا ماديا او صورة مادية ملموسه[٣٨]. وهو يعمد الى الغاء خشبة المسرح ة الصالة ليعيد الترتيب مباشرة بين الممثل و المتفرج وان مسرحه مسرح للاضطراب لهذا فان القوة دفعت ارتو الى رفض العالم المادي و التمسك بالعالم الميتافيزيقي وذلك ان الشعر قانون قائم و النثر جهد و قسوة تضاف الى القوى الاخرى ولهذا بدل اللغة المنطوقة بلغة تعتمد بتمتمات تعكس حالة الاضطراب فالممثل يستخدم طاقته العاطفية كما يستخدم المصارع عضلاته ، وعلى الممثل ان يدرك العالم العاطفي ويقدم لنا صورة شجية تفضي الى معنى مادي وعليه عندما يمثل ان يشعرنا بوجوده[٣٩].

بيتر بروك

اوجد بيتر بروك محملا تجريبيا لمجموعة من الشباب ضمن فرقة شكشبير الملكية وقد استند الى مبدأ التجريب الذي يحكم كل اعماله خاصة مع الممثلين الذين فرض عليهم الغاء تجاربهم القديمة مع مدرسة الاداء النفسي لستانسلافسكي فقد وجد حلولا جديدة تعتمد البحث عن لغة من الاصوات و الاشارات و الحركات استوحاها من منهج ارتو ،ويبدو ان اكثر المخرجين الذين جاءوا بعد ارتو استندوا الى تجاربه و استوحوا منها الكثير في برامجهم التجريبية وعل هذا الاساس عند (بروك) الى ابتداع الكلمة الصرفة و الكلمة و الصرخة ، واستطاع ان يتوصل بان الكلمة جزء من الحركة عندما منح الحركة تسميات بان نفهمها على حدة تعبيرها فهذه الحركة تعني مثلا بالخديعة او السخرية او الثورة ، ثم بدء العودة الى اللغات البدائية و الحيوانية القديمة فاستخرج منها ما يشبه الاصوات كي تعين الممثل على الاتيان بألفاظ تتفق مع المواقف والحالة كأصوات الجياد او اصوات الهنود الحمر عند الهجوم. حرر تنظيراته هذه في كتبه مثل(النقطة المتحولة)،(المكان الخالي)،(ليست هناك اسرار) و(الشيطان هو الضجر) وقد خرج من هذه التنظيرات بان (بروك) مع اسلوبه وفق اربع محاور رئيسية هي النص المسرحي ،المكان ، الممثل و المتفرج ولسنا هنا بصدد كل تنظيراته اذ ان توجهات البحث تلزمنا بالتعامل مع الممثل عنده من خلال ادائه و تعامله و فرض الشروط عليه" ان بروك يوفر ما نسميه بالحرية الكاملة للممثل لغرض التعبير عن الشخصية عن طريق الابتكار و السيطرة على ادواته والتعبير المتواصل معطيا الممثل الحرية في الارتجال و السرعة في الانتقال من حالة الى اخرى ويحذر بروك من حفظ الدور و الانزلاق الى الهيمنة و الجمود في العمل"[٤٠]ولهذا يسعى بروك لدفع الممثل باحساس باللغة المختارة وان لم يستطع ذلك فعليه البحث عن الجديد من خلال التمارين التي تحفزه واستعداد للحصول على الجديد. لقد شكل (بروك)فرقة مسرحية من مجموعة ممثلين من دول مختلفة وقد تكون لغاتهم هي الاخرى متنوعة وامرهم بإيجاد ما يشبه اللغة الجديدة التي يمكن ان يتخاطب بها الجميع وان يفهمها كذلك المتفرج وعمد الى العروض المسرحية في اماكن خالية بعيدة عن المدينة كالاثار و المناطق المهجورة و الكهوف وغيرها . ويمكن ان نقنن اسلوب الاداء التمثيلي عنده وفق ما جاء في صفحات كثيفة ومن

خلال النقاد الذين اثروا بكتاباتهم هذه التجربة . فالممثل لابد ان يتعلم الرقص ليعبر عن رهافة الجسم من كل حركة جسمانية ثابتة او مشتعلة مع حساب الدرجة الايقاعية لها .ولهذا فلابد ان يعطي للحركة اهميتها وهذه مسؤولية الممثل لاتاتي من خلال التدريب المتواصل على فردي او جماعي بغية خلق الحركة المناسبة للفعل المسرحي[٤١] . كما سعى بروك لجعل الممثل يكتشف الحياة الداخلية للمسرحية ثم يقوم بعملية انتقاء ما يفيد و رمي النفايات الزائدة فضلا عن منحه اهمية للتدريبات الاخيرة لانها تستبعد كل ما هو سطحي فالهدف "ان تخرج من هذا كله بمادة وفيرة يمكن ان تتكون تدريجيا بحسب علاقاتها ذلك الاحساس الداخلي الذي لا شكل له"[٤٢]

(غروتوفسكي)

في سلسة متعاقبة من التجارب المسرحية (غروتوفسكي) مشواره بالمختبر المسرحي وبما يسمى بأستوديو الممثل ،اذ عند طريقة الهدم والبناء في تجريب جديد يدفعه نحو مسرح المساهمة او المشاركة لينطلق منه الى مسرح الينابيع بالبحث عن الفعل البشري ثم يؤطره في الفن كواسطة في ايطاليا ليعممه على تجربته المسرحية التي شكلت احد اركان المسرح المعاصر . هو احد اهم المخرجيين الذين ارسو سمات لتجاربهم الفنية مع الممثل الذي يشكل بدوره حجرا لزاويته الاولى في عرض عالم مسرحه الفقير كما اصطلح على تسميته ذلك من كونه وطد تلك العلاقة القائمة بين الممثل و المتفرج "فممثلو كروتوفسكي لا يستخدمون الاثاث او العناصر استخداما طبيعيا بل بتلك التلقائية الخلاقة التي يتميز بها الطفل وعلى هذا النحو فأرض المسرح يمكن ان تكون بحرا او سطح مائدة او مسند مقعد او قارب او زنزانة سجين اذ اي شيء"[٤٣] من هذه النقطة توجه للبحث في الذات ليكتشف منها قدرات الجسد وهو بذلك يحاول اثبات ارتباطات الانسان بالكون بوصفها جزءا منه و يؤكد "ان المشاهد يفهم شعوريا –ان هذا العمل _ دعوة الى اخفاء حقيقة انفسنا لا عن العالم الخارجي فقط بل على انفسنا ايضا "[٤٤]يتضح ان (كروتوفسكي) على الرغم من اعتماده الفعل الداخلي للممثل كما جاء به (ستان سكلافسكي)الا انه اخذ من جانب اخر ثم اراد ان يذوب الممثلين بالمتفرجين كما هي الدراما الطقسية او خبراتنا البدائية ولهذا عمد الى اجراء تجارب كثيرة لتحقيق هذا الغرض، فعمد للممثل بأجراء تمارين جسدية غاية في الدقة و تحميل الممثل الكثير من ردود الافعال النفسية و الجسدية الارادية و اللاإرادية بغية الوصول الى ذلك التداخل بين المتفرج و الممثل وهنا اصبح لزاما عليه ايجاد صيغ جديدة للتعامل مع الممثل "فقد يريد البعض في الفعل التمثيلي محاولة او حيلة سيكولوجية للهروب من الواقع المعاش و خاصة في حالة المقارنة بينه و بين احوال الهذيان او الهلوسة او التداعي النفسي على اعتبار الدخول الى المسرح رمزيا هو طريقة شائعة في التهرب من دور فاعل في دوامة الحياة"[٤٥]ان الاداء في المسرح الفقير ينحو منحا جديدا و يتخذ لنفسه مسارا خاصا يؤسلب به نفسه فرشاقة الحركة المتأثرة بالباليه يصاحبها التغيير السريع في الاداء على وفق متطلبات بواطن الفعل و التعامل مع المجاميع بميزان سينات غير ثابتة واستخدام بعض الإكسسوارات وابتكار العديد من الحركات و الايماءات الدالة فضلا عن استخدام انواع الماكياج لوجوه الشخصيات لغرض الايغال بالتعبير و تبني بعض ايماءات السيرك المصاحب للأقنعة و التي تسهم في تحطيم الشخصيات فضلا عن الاتيان بتأوهات و ردود فعل المشاعر المستقرة في اللاشعور الداخلي وكأننا امام مرضى نفسيين ، وكل تلك التصنيفات في الاداء يقابلها مناظر مسرحية تجريدية

لا تؤثر على كتلة الممثل بقدر ما تخدم تنوع الاداء و يستخدم المؤدون ملابس رثة او ممزقة واحذية غير طبيعية احيانا ، و سراويلا مقطعة تبدوا للناظر انها رثة قديمة من التي لا يمكن ارتدائها في الواقع . من هذا الشتات غير المتجانس يخلق (غروتوفسكي)وحدة في الاداء لجميع الممثلين على الخشبة وان مهمة هذا التجريد هو منح قدرة الاداء للممثل المركز الاول في الصدارة لغرض تحقيق ما اشرنا اليه بعلاقة الممثل بالمتفرج. نستخلص مما سبق ان الاداء التمثيلي بمسرح (غروتوفسكي) هو الاخر محكوم بالطريقة او المنهج الذي جاء به (غروتوفسكي) وكانه كان يفرض اسلوبا في الاداء لم يسبقه اليه احد و الممثل هنا ايضا مسير وغير مخير في التزام بتلك الوحدات الادائية الرمزية و طريقة الاداء ،اما ابتكاراته الفردية فهي ما يمكن ان يقدم لهذ الاسلوب مزيدا من الايغال في العمق البشري للمتفرج لخلق التواصل ولهذا السبب فان وجهات نظرنا من كون التمثيل له يخضع لتطور طبيعي متواتر ضمن ازمانه بسبب فرض اكثر المخرجين اسلوبا جديد لأدائهم[٤٦]. اتخذ الممثل بالاتفاق مع طروحات المخرج من الصور و الاشكال سمة او طابع الفن الية استخدامها كقنوات فاعلة و مؤثرة للتعبير عن الافكار و الاحاسيس بواسطة الرمز لكي تتخذ مجمل المحسوسات كالأصوات و الايماءات و الحركات فوق خشبة المسرح صفة الرمز من العمل على انتزاعها و تجريدها من ارتباطاتها او علائقها الحياتية المألوفة و الانتقال بها من مستواها العادي و المألوف الى فضاءات فنية جديدة و مغايرة تكسبها بعدا دلاليا مهرا يستفز ذهن المتلقي و ذائقته الفنية او الجمالية ، لذا يكتسب خطاب الاداء التمثيلي كعلامة رمزية موقعا مركزيا مهما و وظيفة ادراكية يمكن من خلالها توظيف وقائع او احداث او افكار منتقاة من محيط فيتم استيعابها و فهمها وادراكها عند مستوى التلقي عبر تجريدها و جعلها عملا جماليا مركزيا قابلا للإدراك . وانطلاقا مما تقدم يمكن العمل على التفريق بين صنفين من الرمز – الرمزية العامة و الرمزية الجمالية حسب تسمية (سوزان لانجر)فالرمزية العامة تعنى "بالرمز الذي يحمل دلالاته التي التصقت بالمعنى الاجتماعي و التاريخي الشائع فهي تشير الى واقع عيني يعتبر وسيلة اتصال مباشرة تساعد المتلقي بالتعرف عليه من خلال الرجوع الى دلالته الثابتة بالعرف الاجتماعي ...اما الرمزية الجمالية فهي النوع الذي يستند الى خيال الفنان و ابداعه ،و لا تعتمد على فرض علاقة مسبقة بين الرمز و الواقع من وجهة نظر تاريخية او اجتماعية بل انها تنطلق من فهم و تاسيس جديد للشكل لكي يحدد صورته الابداعية بمدلول واف ذي معنى"[٤٧]، وهذا ما يمكن ملاحظته في تجارب ابداعية نأت بنفسها عن المحاكاة و التقليد لتنفتح باتجاهات تؤدي الى فضاءات خصبة في تعبيرها عن الواقع بصيغ تخيلية و ابتكارية خلاقة .

ما اسفر عنه الاطار النظري

١.يتخذ الممثل بالاتفاق مع المخرج من الصور والاشكال قنوات فاعلة و مؤثرة للتعبير عن الافكار والاحاسيس بواسطة الرمز.

٢.المحسوسات كالأصوات و الايماءات و الحركات فوق خشبة المسرح تتخذ صفة الرمز بعد انتزاعها و تجريدها من ارتباطاتها او علائقها الحياتية المألوفة و الانتقال بها الى فضاءات فنية جديدة و مغايرة اذ تكسبها بعدا دلاليا مهرا يستفز ذهن المتلقي و ذائقته الفنية او الجمالية .

٣.يوجد صنفان هما الرمزية العامة وتحمل دلالات التصقت بالمعنى الاجتماعي و التاريخي الشائع و يمكن معرفته من خلال الرجوع الى دلالته الثابتة بالعرف الاجتماعي ....اما الصنف الثاني هي الرمزية الجمالية وتسند لخيال الفنان وابداعه و تنطلق من فهم و تأسيس جديد للشكل.

٤.النص يتناول موضوعا انسانيا يعبر عن دواخل الانسانية بشكل رمزي.

٥.الاهتمام بالحركة اكثر من الكلمة ، لان الحركة هي الحياة على المسرح.

٦.الممثل صانع الفعل الدرامي ، وجميع عناصر العرض المسرحي في خدمته لكل منها دلالات تشكيلية فاعله لتنظيم العرض المسرحي في وحده انسجامية متماكاملة ، فضلا عن امتلاكه (الممثل)صفتين الاولى طيعة (طواعية) والثانية (صامتة) لا تجادل .

٧.الفضاء المسرحي يمتلك دلالات رمزية وتعبيرية تسهم في خدمة الممثل .

الفصل الثالث : (الاجراءات)

عينة البحث:- تم اختيار عينة البحث (حداد الليالي الثلاث) كنموذج قصدي للمميزات الاتية :-

١.اتفاقها و هدف الدراسة نظرا لما تحويه من عناصر ملائمة لما احتوى الاطار النظري من مؤشرات.

٢.توفر الصور الفوتوغرافية للعينة ، فضلا عن الاقراص الليزرية.

منهج البحث :- اعتمدت الباحثتان المنهج التاريخي في عرضها للاطار النظري . بينما اعتمدت منهج البحث الوصفي التحليلي في استعراض و تحليل العينة.

اداة البحث :- اعتمدت الباحثتان في بناء اداتها البحثية على :-

١.المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

٢.المشاهدة الحية للعرض.

٣.الاقراص الليزرية

تحليل العينة :- حداد الليالي الثلاث تاليف و اخراج حازم عبد المجيد

اولا / اعداد النص المسرحي

تحليل بنية النص:- ارتبطت صياغة موضوعة نص المؤلف على مبدا الاقتباس لنص مسرحي عالمي مرتكز على عنصر الفكرة فقط في اقتباس احداثيات الموضوعية و صياغتها بشكل ينسجم و القيم الاجتماعية العربية اولا و الاحداث الاجتماعية الخاصة في العراق اعتمادا على افرازات القيم المتحولة في الجانب الانساني والسيكولوجي و السيسيولوجي مرتكزة بنية الفعل الدرامي على القيمة البنائية لشخصية المرأة وكل العوامل الداخلية والخارجية والتي تنعكس احدهما على الاخرى في تجديد الحالات و الافعال و ردودها ضمن اللحظة الانية لحدوث الفعل و التراكمات التي تبرز تلك الافعال و الشكل العام لبناء الشخصية و مبرراتها . لقد ارتكزت الموضوعة و فكرتها حول مجموعة من النساء التي تربطهم علاقة عائلية اجتماعية بانهم اخوات متباينات الاعمار يسكنون في بيتهم العائلي الذي فقد الاب منذ فترة من الزمن وفقد الام في بداية احداث النص ولا يوجد معهم سوى المرأة المربية التي عاشت عمرها مع الام الراحلة حتى هيمنت و اخذت دور شخصية الام في حفاظها على التقاليد و الاعراف الى ان يدور بهم الحال في بيوت بيع الرقيق .....تلك الفكرة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المتناقضة تؤكد مفهوم النص وما يمكن ان يحدث من صدامات مختلفة ضمن بنية الاحداث و الصراع الذي سيدور ما بين الواقع المعاش التقليدي وبين الواقع الداخلي النفسي المنتفض لتحرر انساني شرعي . لقد استندت شبكة العلاقات و الاحداث على موضوعة مهيمنة وهي فرصة اتخاذ كشخصية من الشخصيات لحياتها الخاصة فرصة اشتراكها في المجتمع و الحصول و الحصول علة شخصياتها المستقلة ,في حين كان الوضع سابقا هو حياة يهيمن عليها الصمت والعيش بين جدران الغرف الاربعة والتي حفظت كل واحدة منها كل شيء (اعددت كم طابقوقة و انصاف الطابوق التي بنيت بها غرفتي واعداد نقش تحطيم الكاشي هل تعرف كم العدد؟

: كم

: كان عددها كثيرا جدا

: ما معنى هذا الرقم

: انها ساعات عمري التي انقضت بين اهات و انفعالات .....اه ما اجمل لوحة العمر الضائع.)

بنية العرض :- لقد تشكلت عناصر العرض على هيمنة قيمة موضوعية واحدة على محتويات البنية الدرامية الا وهي قضية المرأة التي احدث المؤلف /مخرج العمل مشاكسة في طرح الاشكالية ما بين واقعها و ما بين الحقائق الموضوعية التي يجب ان نستكشف من خلالها تواجدها الحقيقي في المجتمع ، لذا سوف تطرح الباحثتان تحليلا مكثفا لما وجدتاه في البناء الدرامي لعناصر النص ممتزجة مع عناصر العرض ضمن هذه الموضوعه و مدى ارتباطهما في الانتقال الدرامي.

الفكرة :- اتخذت الفكرة جوهر العرض و قيمته عندما برزت موضوعة حياة الانسان بشطره الانثوي في مجتمع متقلب و متحول لم يحدث أي تغيرات او تأهيل او تطور او حتى اهمية لوجودها و كينونتها بوصفها العنصر المقابل للرجل في بناء المجتمع و تشكيل عناصرة ، بل و حضارتها ليس اتخاذها شكل المتخاذل و الغياب و الانزواء بين الجدران مضافا عليها من الخارج بشتى ميادينه حتى وصل بها الامر الى حفظها بين تلك الجدران المغيبة المظلمة التي ايقن الجميع بان الخارج عبارة عن غابة شرسة فيها الرجل ذئبا مفترسا يصطاد كل فريسة امامه.هذه الثنائية (الرجل الذئب /المرأة المتخفية) هي لعبة ازلية مبدأها التركيز ضمن القيم الغرائزية والبحث في صيغ نفسية مضطربة تتركز على الجانب الدنيوي من البنية الانسانية المعتمدة على الغرائز و الرغبات دون البحث عن الجانب الوسطي في الانسان المعتمد على النطق العقلي للتصرف بين المنطق الانتقالي العاطفي في التشارك ما بين عناصر المجتمع للتحول هذه الثنائية في قيمتها السابقة لقيمتها المفترضة (الرجل/المرأة) حضورا ثنائيا مهما في مجتمع منتظم.

الشخصيات :- هيمنت المرأة على اغلب الشخصيات الموجودة في النص بوصفها النمط الاساس الذي تحددت فيه الموضوعة و بنيت من خلالها الاحداث و اعتمدت بناء وظهور الشخصيات على اعتبارهم عوامل واشكال متعددة متباينة حسب اعمارهم للأفكار و الاشكال التي يعتمد بناء المرأة و شخصيتها عليهم ليكون مجموع تلك الشخصيات شكلا واحدا لامرأة تعتبر النموذج الانساني للمرأة في المجتمع العربي .

لذا ان انشطار الشخصيات المختلفة للبيئة السيكولوجية ،الانسانية ،الفكرية و الانفعال حدد ظهور الشخصيات المختلفة كحالات و عناصر منشطرة لبناء شخصية واحدة وهذه العناصر في بناء الشخصية

يميل للطابع التعبيري الرمزي في ضهور الشخصيات خاصة ابراز البنية الانفعالية الداخلية و البقاء في دائرة الاحلام والبحث عن التحرر من الاماكن وخلو الحياة من زمانها الواقعي و البحث عن الزمن الافتراضي الي تفرضه الشخصيات و تعيش في كينونته حتى تستطيع الاستمرار في الحياة.

الصراع:- هيمنت ابعاد الصراع الداخلية ما بين الذات الباحثة عن تحررها و قيمتها الانسانية و العمرية لمختلف النساء الموجودات وبين الواقع الافتراضي المتمثل بشخصية الاخت الكبرى (السلطة) كفرضيات المجتمع الحقيقي وهو القيمة الخارجية الواضحة لبقاء الحكم بين ثنايا الجدران دون اختراقه لواقع انسان طبيعي ، و المكونات الصراع هذه تزداد وتيرتها لتحدث العديد من الاضطرابات و التباينات في ايقاع الحدث المضطرب ما بين الواقع الماساوي لموت الام و حداد الفتيات عليها وما بين انتفاضة الواقع الداخلي و فرحته بنصر مؤقت لحضور انساني مرتقب و بين واقع اخر قد وضع صورة متشابهة لشخصية الام التي ابرزت الاخت الكبرى نفسها بذات الاطار لكي يبقى الوضع كما هو عليه فلا تغير او تمرد لان الخارج قاس علينا. هكذا استمرت تباينات الصراع بمد و جزر حتى وصل حدة التمرد لقرار جماعي بقتل الاخت الكبرى ليتفاجأ الجميع فيما بعد بظهور الاخت ذات التسلسل الثاني بالأخوات بعلو سلطتها و اعتلائها منصة الحكم و امتلاء مكانة الاخت ليبقى الوضع كما هو حفاظا على تقاليد العائلة و القيم الاجتماعية و تصميمها على عدم الخروج ليبقى الحداد مستمر على انسانية المرأة .

اللغة و الحوار :- تركزت البنية اللغوية على الجانب النثري بصياغات شعرية صورية مكثفة تبرز بفترات بترميزات فكرية دلالية و تظهر سمات التعبير الرمزية من خلال الشخصيات المهمة للشخصيات و الحوارات التي لا تبرز حقيقة واقعية و انسانية متمثلة بشخصية محددة بل نموذجا انسانيا للمرأة.

ان الحوار في النص كان تتابعي مكملا الواحد للأخر يتخذ تحولات مشهديه لواقع الليالي الثلاث يركز بعض الافكار التي تتكرر طوال الاحداث للتركيز عليها مبتعدا عن التفصيلات الحياتية الاجتماعية و مركزا على الاحالات الانسانية و تحولاتها ضمن البنية العامة للحدث و مركزا على عنصر الصراع ما بين المرأة التسلط ةمن ناحية و المرأة و المنطق الانساني الداخلي لها من ناحية اخرى .واظهر التنوع اللفظي سمات تصويرية شعرية رمزية للبنية الانفعالية للمرأة مركزا على الكثير من الجوانب التفصيلية الانسانية الداخلية لسمو المرأة و منطقها الانساني متخذا من الواقع شكلا مضادا لانفعالاتها مصورا وحدة لغوية متنوعة ومتجانسة مركبة للوحدة المعرفية العامة لتلك الوحدات المشهدية .

الزمكانية :- وجدت محتويات النص زمنا افتراضيا غير واقعي بل ومن واضح لاحداث بيئة انسانية معاصرة واوجدت مكانا عاما واقعيا ضمن بنيته الاجتماعية و مرمزا ضمن بنيته التشخيصية بوصفه مكانا فلسفيا انسانيا مفترض لموضوعة متعارف عليها التصدي من وجودها المكاني هذا او الزماني غير المعلن بل المحسوب ضمن حيثيات الحدث بليالي ثلاث معلنا قيمته الماساوية بواقع الحداد لتكون ثنائية (المكان / الزمان) سمة فلسفية لموضوعة انسانية اجتماعية في حدود منها عرفية في قوانينها و منطقية في توظيفها و ترميزية في كينونتها ليصبح النص شكلا غير تقليدي لموضوعة اجتماعية تقليدية بفرضيات و احداث وعناصر درامية اشتغلت بصيغ غير تقليدية

خلاصة :- ان عرض مسرحية حداد الليالي الثلاث يقدم المرأة العربية بحيثياتها و جوانبها المختلفة التي تباينت ما بين قيمتها الانسانية المنطقية وبين قيمتها الاجتماعية العرفية التي انساقت فأصبحت قانونا اجتماعيا حكم على المرأة بواقع قسري غير منطقي لانسان يستطيع ان يظهر قيما في الحياة غير وجوده الفسلجي بوصف المرأة فسلجيا بل بقيمتها الانسانية المعرفية و العقيلة التي تستطيعان تكون عنصرا متفوقا في احيان كثيرة على الرجل لتكون عنصرا مصاحبا له لا تابع له او مجردة من كل صلاحياتها.

قد اشار المخرج من خلال عرضه الى المرأة ككائن اجتماعي له وجود الحي المتحرك و تشكيل المجاميع كان هو الشكل السائد على العرض المسرحي كونه ارتكز على الحوار وعلى حركة الممثلات محاولة من المخرج خلق توازن في شكل العرض اذ تركت المجموعة بشكل مبهر و بحركة طواعية تبدو و كأنها شخصية واحدة و بصورة جمالية كما في القصة و الحركة هي التي حددت جوهر التصادمات لان ارسطو يعتبرها الجوهر الرئيسي في التراجيديا مسلمين بأن ما قدم تراجيديا بدأ بالوضعية الاساسية بفقدان الام الخيمة و بقاء لبيت بدونها ، ومن ثم انزياح الفعل لدينامية اجتماعية فرضتها الاخت الكبرى حسب رؤاها وهي حبس الاخوات في جدران البيت ، لان في تصورها ان الخارج مرعب ، وقد حاول المخرج ايضا معالجة الازدواجية الاجتماعية فما ان ماتت الاخت المتسلطة حتى التزمت الاخت اللاحقة بنفس النظام المفروض الذي تسلطت به على باقي الاخوات ، ، وكألتفاته من مخرج العمل رمز الى عامل التسلط وقبضة الحكم من خلال وضع الكرسي ، الا ان ما يميز الكرسي بانه متراجع مما يضفي عدم استقرارية التسلط الاجتماعي ، كما ان هذا الكرسي اثار بدلالته السلطوية اتصالية الاخت الكبرى وملازمتها الكرسي فعل عن كون الرمز حاضرا في الاخت الكبرى و كرسها لينزاح الفعل الرمزي على الواقع السياسي وهو الاخت الصغرى.ويمكن ملاحظة التوافق بين شخصية الاخت الكبرى وبين الممثلة التي ادت هذا الدور من الناحية العمرية واداء الحوار وان هناك بعض المعوقات التي حالت في قصور رشاقة الاداء الحركي لدى الممثلة وهذا ينبع من قصور في لياقة الممثلة وفي علاقتها مع اجزاء الديكور التي لم تكن بالمستوى المطلوب من سهولة ويسر لاستخدامها .وفي محاولة من المخرج لترجمة النص من خلال مكونات العرض و التشكيل في اجزاء الديكور الا ان هذه المحاولة اعتراها بعض الفتور من خلال استخدامه للعربات التي كانت تشكل ضوضاء ظهر تاثيرها واضحا على الايقاع العام للعرض اضف الى تعامل الممثلات مع تلك الاجزاء بطريقة اشبه بالحركة الالية سببها عدم تبني للممثلات لحركته مما اضعف رمزية الاداء واضف الى ذلك السبب عدم تبني الممثلات للحوار

الفصل الرابع : النتائج

١.سعى المخرج و بالاتفاق مع الممثل من التواصل الى ايجاد تشكيلات رمزية دلالية عبر اداء الممثل ابتغاء التاثير بالمتلقي و توصيل الافكار بصورتها الجمالية اليه.

٢.المحسوسات كألاصوات و الايماءات و الحركات اكسبها المخرج مع الممثل بعدا دلاليا بعد انتزاعها و تجريدها من ارتباطاتها او علائقها الحياتية المألوفة و الانتقال بها الى فضاءات فنية جديدة مغايرة .

٣.اوجد المخرج صنفين من الرمز عبر عنه من خلال اداء الممثل و تشكيلاته مع مكونات العرض (رموز عامة، رموز جمالية من ابداع المخرج).

٤-عدم مرونة جسد بعض الممثلات ادى الى عدم تمكنهن من الاداء الى توصيل الرمز بصورة جمالية .

الاستنتاجات

١.**تستنتج الباحثتان :-** من اهم اشكاليات توصيل المعنى الدلالي للرمز عبر اداء الممثل هو عدم طواعية اجسام الممثلين لمتطلبات الاداء التمثيلي .

أحالات البحث

١.ينظر: جيزي كروتوفسكي ،نحو مسرح فقير، تر ،كمال قاسم نادر (بغداد:دار الرشيد للنشر ١٩٨٢)ص٢٧
٢.نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة(الشارقه: دار الثقافة و الاعلام)ص١٩.
٣.رمسيس يونان ،دراسات في الفن (القاهرة: دار الكتاب العربي١٩٦٩)ص٢١٣.
٤.زكي نجيب محمود،فلسفة وفن (القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٥)ص١٧
٥.ابراهيم انيس واخرون ،المعجم الوسيط(ج١/ج٢)(القاهرة :الطبعة الثانية ١٩٧٢)ص٣١
٦.فؤاد افرام البستاني ،منجد الطالب (بيروت: دار المشرق ط١٩٧٨/٢٥)ص٦
٧.جلين وسلون/ سيكولوجية فنون الاداء، تر،سامي عبد الحميد(الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون الاداب سلسلة ،عالم المعرفة ١٩٨٠٩ص٨
٨.سامي عبد الحميد ،مدخل الى فن التمثيل (بغداد :وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ،جامعة الموصل دار الكتب للطباعة و النشر ٢٠٠١)ص٨
٩.محمد مؤمن ، التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي (وزارة الثقافة و الشؤون :تونس المسرح الوطني التونسي١٩٨٦)ص١٩
١٠.فايز تريجيني،الدراما و مذاهب الادب (بيرون:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشرو التوزيع ١٩٨٨٩ص٢١٦-٢٧١.
١١.ينظر، تسعديت ايت ،حمودي،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ط١(بيروت :دار الحكمة ، ب ت)ص٢٢
١٢.كرستوفر اينز،المسرح الطليعي تر،سامح فكري (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ١٩٩٥)ص٤٣.
١٣.كرور جاكوب،اللغة في الادب الحديث: الحداثة و التجريب ،تر: ليون يوسف و عزيز عمانوئيل(بغداد : دار الحرية للطباعة ١٩٨٩)ص٢٨٨.
١٤.حبيب ظاهر و فاتن جمعة سعدون .الرمز و الترميز في العرض المسرحي (العراق: مجلة نابو للبحوث و الدراسات(العدد الرابع: ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩) ص
١٥.نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابقص١٩
١٦.ينظر ، نهاد صليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق ،ص٣٠-٣١.

١٧.ياسين الايوبي ،المذاهب الادبية :الرمزية بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ١٩٨٢)ص٢٨
١٨.امينة حمدان ، الرمزية و الرومانتيكية في الشعر اللباني(بغداد :دار الرشيد للطباعة و النشر ١٩٨٠) ،ص٢٤
١٩.ينظر : عبد الرزاق الاصفر ،المذاهب الادبية لدى الغرب(دمشق: اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩)ص١١٣
٢٠.ينظر: مجدي وهبة ،معجم المصطلحات الادبية ٠ بيروت:مطبعة بيروت للنشر ١٩٧٤)ص٢١٨
٢١.فاي ترجيني، الدراما و مذاهب الادب، مصدر سابق ص٢١٨
٢٢.ينظر، جميل نصيف التكريتي ،المذاهب الادبية (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠ ،ص٣١٠-٣١١
٢٣.ابراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية (القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ١٩٩٤)ص١٦٩
٢٤.رشاد رشدي ،نظرية الدراما ن ارسطو الى الان(القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨١)ص٦٦
٢٥.نهاد صليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ،مصدر سابق ،ص٢٥
٢٦.ينظر ،نهاد صليحة ،المدارس المسرحية(القاهرة:الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤)ص١٩-٢٢
٢٧.علي محمد هادي الربيعي، دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة (بابل :كلية التربية الفنية)ص٥٩
٢٨.كرستوفر اينز، المسرح الطليعي ، مصدر سابق ،ص٤٤
٢٩.نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ،ص٢٤
٣٠.ياسين الايوبي ،مذاهب الادب : الرمزية ، مصدر سابق ، ص٢٩
٣١.جوليان هلتون ،نظرية العرض المسرحي ، نر، نهاد صليحه(هلا للنشر و التوزيع ٢٠٠٢)ص١٨٥
٣٢.ايليز ابثون، مسرح مايرهولد و بريخت، ترفايز قزف(دمشق :وزارة الثقافة ،المعهد العالي للفنون ١٩٩٧)ص١٩
٣٣.فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي ج١، نر، شريف شاكر (بيروت :دار الفارابي ١٩٧٩)ص٥٠
٣٤.فسيفولد مايرخولد ،في الفن المسرحي ج١،مصدر سابق ،ص٨٥
٣٥.ينظر، فسيفولد مايرخولد ،في الفن المسرحي ج١. المصدر السابق ،ص٨٦،٨٧.
٣٦.انتونان ارتو، المسرح و قرينه ،تر،سامية احمد (القاهرة: دار النهضة ١٩٧٣)ص٦٤
٣٧.انتونان ارتو،المسرح وقرينه، مصدر سابق ،ص٦١
٣٨.ينظر ، ايثركريستوفر ،المسرح الطليعي ،المصدر السابق،ص١٤٦
٣٩.ينظر ،عقيل مهدي يوسف،نظرات في فن التمثيل(بغداد :جامعة بغداد ١٩٨٨)ص٢١٢-٢٢١
٤٠.قاسم البياتي ،بيتر بروك و البحث عن الحقيقة الانسانية ،مجلة فضاءات مسرحية العدد ٦/٥ ١٩٨٦)ص١٣١،١٣٠
٤١.ينظر، بيتر بروك ،ليس هناك اسرار،تر،غريب عوض (الايام للنشر ١٩٩٨)ص٩٣

٤٢.بيتر بروك ،ليس هناك اسرار ، مصدر سابق ،ص٨٩

٤٣.ايفانز جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر، فاروق عبد القادر (القاهرة :هلا للنشر و التزيع ٢٠٠٢)

٤٤.ايفانز جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، مصدر سابق ،ص

٤٥.سعد صالح الانا الاخر ، تقديم شاكر عبد الحميد (الكويت:مطابع السياسة ٢٠٠٤)ص٥٠

٤٦.سعد صالح ،الانا الاخر مصدر سابق ،ص٣٧

٤٧.عبد الكريم عبود المبارك المصدر السابق ، ص٥٦

المصادر

١.ابثون ،ايليز ا، مسرح مايرهولد و بريخت، ترفايز قزف(دمشق :وزارة الثقافة ،المعهد العالي للفنون ١٩٩٧)

الربيعي،علي محمد هادي ،دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة (بابل :كلية التربية الفنية)

٢.ارتو ، انتونان ، المسرح و قرينه ،تر،سامية احمد (القاهرة: دار النهضة ١٩٧٣)

٣.الأصفر، عبد الرزاق ،المذاهب الادبية لدى الغرب(دمشق: اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩)

٤.روز ،جيمس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر، فاروق عبد القادر (القاهرة :هلا للنشر و التوزيع ٢٠٠٢)

٥.اينز ،كرستوفر، المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري (القاهرة : مركز اللغات والترجمة في اكاديمية الفنون١٩٩٠)

٦.انيس ، إبراهيم واخرون ،المعجم الوسيط(ج١/ج٢)(القاهرة :الطبعة الثانية ١٩٧٢).

٧.الايوبي ، ياسين ،المذاهب الادبية :الرمزية (المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ١٩٨٢)

٨.بروك، بيتر ،ليس هناك اسرار، تر،غريب عوض (الايام للنشر ١٩٩٨).

٩.البستاني، فؤاد افرام ،منجد الطالب (بيروت: دار المشرق ط٢٥/١٩٧٨)

١٠. البياتي، قاسم ،بيتر بروك و البحث عن الحقيقة الانسانية ،مجلة فضاءات مسرحية العدد ٦/٥ ١٩٨٦)

١١.التكريتي، جميل نصيف التكريتي ،المذاهب الادبية (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠)

١٢.جاكوب ،كرور ،اللغة في الادب الحديث: الحداثة و التجريب ،تر: ليون يوسف و عزيز عمانوئيل(بغداد : دار الحرية للطباعة ١٩٨٩)

١٣.حماده،ابراهيم ،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية (القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ١٩٩٤)

١٤.حمدان،امينة ، الرمزية و الرومانتيكية في الشعر اللبناني(بغداد :دار الرشيد للطباعة و النشر١٩٨٠)

١٥. حمودي، تسعديت ايت ،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ط١(بيروت دار الحكمة ، ب ت)

١٦.الحميد ،سامي عبد ،مدخل الى فن التمثيل (بغداد :وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ،جامعة الموصل دار الكتب للطباعة و النشر ٢٠٠١)

١٧.رشاد ،رشدي،نظرية الدراما من ارسطو الى الان(القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨١)
١٨.صالح, سعد,الانا الاخر ، تقديم شاكر عبد الحميد (الكويت:مطابع السياسة ٢٠٠٤)ص٥٠
١٩.صليحة ،نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة :دار الثقافة و الادب د.)
٢٠.صليحة ، نهاد،المدارس المسرحية(القاهرة:الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤)
٢١.ظاهر ،حبيب، و فاتن جمعة سعدون .الرمز و الترميز في العرض المسرحي (العراق: مجلة - نابو للبحوث و الدراسات(العدد الرابع : ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩)
٢٢.ايز،تريجيني،الدراما و مذاهب الادب (بيروت :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ١٩٨٨)
٢٣.كروتوفسكي ،جيزي ،نحو مسرح فقير، تر ،كمال قاسم نادر (بغداد:دار الرشيد للنشر ١٩٨٢)
٢٤.مايرخولد،فيزيفولد ، في الفن المسرحي ج١، نر، شريف شاكر (بيروت :دار الفارابي ١٩٧٩)
٢٥.محمود ،زكي نجيب ،فلسفة وفن (القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٥)
٢٦.مؤمن ،محمد ، التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي (وزارة الثقافة و الشؤون :تونس المسرح الوطني التونسي١٩٨٦)
٢٦.وسلون ،جلين ، سيكولوجية فنون الاداء، تر،سامي عبد الحميد(الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون الاداب سلسلة ،عالم المعرفة ١٩٨٠)
٢٧.وهبة،مجدي،معجم المصطلحات الادبية (بيروت:مطبعة بيروت للنشر ١٩٧٤)
٢٨.يوسف ،عقيل مهدي ،نظرات في فن التمثيل(بغداد :جامعة بغداد ١٩٨٨)ص٢١٢-٢٢١
٢٩.ونان،رمسيس ،دراسات في الفن (القاهرة: دار الكتاب العربي١٩٦٩

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

The problems of the Symbol in performance of the Iraqi theater Actor

By: **Hala Hassan Sabty**
University Of Basrah / College of Fine Arts
Email : hala.sabty@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-6869-7073
By: **Rana Faleh Lafta**
University Of Basrah / College of Fine Arts
Email : rana.lafta@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0001-7275-3042

ABSTRACT
The symbol was present in most contemporary theatrical performances, especially in the actor's performance, crystallized through the kinetic image reflected in him, as it is a means of reviving the theatrical performance and referring it from a static entity to another actor and interacting with the audience. Accordingly, this research came in four chapters, the first of which is the methodological framework that crystallized In it the problem of research in searching for the problems of the symbol in the performance of the actor, its importance, the goal of the research and its limits, which were represented in the theatrical performance marked The Mourning of the Three Nights, which was presented on the hall of the central theater in the Faculty of Fine Arts in 2005 and then the most important terms (symbolism and performance of the actor). He came up with two studies, the first symbolic in the theater and the second the symbolic performance of the actor in the world stage, to end with the most important indicators reached by the research and procedures. In the third chapter, the three nights mourning play is analyzed to end the research with the most important sources and references specified in Chapter Four

Words key : Problematic – symbol – performance – actor – stage show

التحول المفاهيمي
في قراءه خطاب الخزف الاوربي المعاصر

رنا ضاحي عبد الكريم
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة
الايميل : ranadahe1980@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-7387-1515

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303
تاريخ استلام البحث : ١٩ / ١٠ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١ / ١١ / ٢٠٢٢

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

ملخص البحث

يعد التحول المفاهيمي اشتراطات فاعله في عملية تغير مقروئية الخطاب المعاصر لارتباطه بسياقات اهتزازية تجاوزت سلطه المشروع الفكري السابق وفق ترددات تفكيكية جعلت من البناء الخزفي انموذجٍ تشويهي يخرج قراءات انفتاحية تؤكد شرعية الانفصال الأبستمولوجي عن طريق استدعاء صريح للمعطيات الاستثنائية التي افرزتها الثورة الصناعية الرأسمالية الجديدة التي جعلت المؤول يعطي احالات تأويليه متصارعة كسرت افق التوقعات نظرا للمتناقضات الفلسفية الهادمة لسيل التوجه المركزي ، وقد احتوى البحث الحالي على اربعة فصول ، اختص الفصل الاول تعريفا بمشكله البحث والتي تحددت من خلال الاجابة على السؤال التالي ((ما هو التحول المفاهيمي في قراءه خطاب الخزف الاوربي المعاصر ؟)) واهمية البحث والحاجه الية وهدف البحث وتحديد اهم المصطلحات الواردة في البحث ، كما تضمن الفصل الثاني الاطار النظري مبحثين تم تحديدهم وفق ما يعتري البحث من مقتضيات توافقت مع هدف البحث وحدوده، حيث تمثل المبحث الاول على قراءة في مفهوم تحولات الشكل الفني، اما المبحث الثاني ضم اليه التحول المفاهيمي في الخزف المعاصر ، وضم الفصل الثالث عرض لإجراءات البحث واختيار عينه البحث بصوره قصديه بالاعتماد على المنهج الوصفي بطريقه تحيل محتوى العينة ، اما الفصل الرابع اختص بعرض اهم النتائج التي جاء بها البحث الحالي .

الكلمات المفتاحية : التحول ، الاستبدال ، التطور، التشظي ، اللاسلطة

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

غيرت الاحداث السياسية والاجتماعية مفاهيم عديده اثرت بشكل جلي على قلب وتغير مزاعم الرؤى الفكرية للمجتمعات الغربية المعاصرة ، حتى بات الشكل العام يعزز من مفاعيل ثقافه انزياحية عبرت عن ترددات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اهتزازية قدمت قراءات استبداليه ومغايرة للخطاب الشكلي، فتحولت المنظومة المعرفية للفن في ظل شيوع ثقافه اللانظام وللاستقرار الى سلطه سياديه منفتحة تنادى بضرورة كسر الاحالات المقيدة وارساء ثوابت تنظر للاختلاف على انه قيم جوهرية تفتت مركزيه الفعل الوظيفي المفاهيمي الجامد الذي طالما احاط به الخزاف الاوربي حيال تمسكه بمنهج مثالي اعطاه اياه المشروع الكنيسي المتكئ على نظام قيمي متوازن تحركه سبل الاشتراطات اللاهوتية اللاغية للوجود الانساني ، بعدئذ انطلقت مرحلة تنويريه نهضوية شكلت ثورة عارمه نتيجة اعلاء سلطه التقدم العلمي التكنولوجي وشيوع ثقافه انفتاحية متشرذمه اسقطت مقروئية الخطاب السابق عن طريق فعل تطويري غير طبيعة الوظائف الانتاجية للشكل الخزفي لاستخراج صوراً اخرى تدرك حقائق الواقع المعاش وما يجري به من متغيرات جاء نتيجة التحول الشامل والتبدل الكلي لرؤى الاشياء وتقلباتها ،وعليه كان للتحول المفاهيمي مسارا جديدا في فهم الرؤى البصرية للأنساق الخزفية المعاصرة من خلال اعلاء سلطه المتغاير وتصعيد مضامينه، وهنا اثارت الباحثة التساؤل الاتي ((ما هو التحول المفاهيمي في قراءه خطاب الخزف الاوربي المعاصر ؟)).

أهميه البحث والحاجه اليه

تكمن اهمية البحث الحالي في دراسة التحول المفاهيمي لما يشكله من قوى فكرية فاعله وظيفتها تفكيك القيم والمعان الكلاسيكية الجامدة للإتيان باستراتيجية بديله تعلن حاله الازدراء ضمن موقف تجريبي حر تستشرف رؤى التقاطع والتجاوز لاستخراج انموذجا بنائي يستقرأ سرديات الانفتاح والتعدد والتهميش، كما افاد البحث الحالي اهمية بالغه في تقديم توجه معرفي جديد يفتح افاق نقديه جديده للجانبين البنائي والاسلوبي

هدف البحث

يرمي هدف البحث الى التعرف عن التحول المفاهيمي في قراءه خطاب الخزف الاوربي المعاصر .

حدود البحث

١-الحدود الزمانية : الفترة الممتدة بين (٢٠١٠م-٢٠١٩م)

٢-الحدود المكانية : أوروبا

٣-الحدود الموضوعية : دراسة الاعمال الخزفية التي انطوى ببنائها الشكلي موضوعات التحول المفاهيمي .

تحديد المصطلحات

التحول لغته Mutation

عرفة ميشال التحول : امكانية تحويل جمله معينة الى جمله اخرى ، واعتماد مستوى اعمق من المستوى الظاهر للكلام . (ميشال، ١٩٨٦م،)١ كما عَرف صليبا (التحول "" **حدوث صور جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، التحول في علم الاجتماع هو التغير الذي يؤدي الى نشوء احوال اجتماعية جديده** "" (صليبا، ١٩٧١م،)**٢** عرفت (ايناس) التحول اصطلاحا الانتقال من نسق الى اخر متجدد في طرح الصورة بالارتكاز على المعطيات الفكرية والمعرفية المتجددة باستمرار. (محمد، ٢٠١٨م)٣

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التعريف الاجرائي للتحول المفاهيمي للفن : عمليات فكرية اجرائية تقوم على تفكيك المنظومه المعرفيه للتشكيلات البنائيه الثابته وتحويلها الى نسيج لاسلطوي مشذب وفق استبدال ادائي حر يحقق غايات السياقات المفاهيميه للبنى المعاصرة .

الاطار النظري

المبحث الاول // قراءة في مفهوم تحولات الشكل الفني

أن كثرة التغيرات التي حلت داخل المنظومة المعرفية مع بداية القرن الثامن عشر جعلت البناء الفكري ينقلب على جميع المعطيات الثابتة التي طالما غزت التنظيم الشكلي للفن، حتى بدأ النظام برمته يشتغل ضمن أداة امتعاضيه ترفض السياقات المطلقة تحت شعار ثبوتيه وتراتبيه المفاهيم نتيجة الطفرة المعرفية التي اعلنها عصر (التنوير) ،عصر التخلص من دائرة الخرافات والاساطير المحاكية للواقع الديني والسياسي والتوجه الى بوادر اعلاء فكرا استثنائيا حر يحتضن الاكتشافات العلمية المنطقية والفرضيات التنظيرية التي اطلقها مفكري العصر آنذاك ، فمع اعتراف المجتمع بحقيقه العقل ومركزيه الانسان باتت الرؤية الجمالية وحدود الادراك الشكلي بالتحول والتحلل الجذري لما تملكه تلك الاشتراطات من قدره على اختراق النسيج البصري والتحكم فيه ليصبح التنظيم الوظيفي سجين الامتثال للتطور والتقدم التكنولوجي، عندها انتزعت شرعيه مضمون المطلق والنظم الكلاسيكية المقيدة لتنتقل الى خطاب التحرر والانسجام مع اضطلاعات فلسفة الانزياح والانفتاح الناجمة عن ثقافه عرفت بثقافه الانبعاث الجديد التي صاغها ابرز فناني العصر أمثال (دافنشي) و (جيوتو) اللذان أدخلوا الفكر العقلاني العلمي الى اللوحة التشكيلية وفق تداعيات كسر الفهم الانسيابي لمحاكاة الماضي بغيه تعالي أيديولوجية جمالية استبداليه تتمحور حول الارتباط المباشر مع الحقائق والقوانين التجريبية التي عدت الممهد الاول للتحولات المفاهيمية وجعلها مؤسسات اختلافيه تشيع فيها سمه التمرد واسباغ مشروعيته ، هذا يعني أن عصر التنوير" **هو في الحقيقة من نتائج التأثير الطاغي لتياراواسع المدى في الفكروالثقافة** ". (موري، ٢٠٠٣م)٤ لعب البعد السياسي حافزا مهما في تصعيد مفهوم التحول مع بدايات القرن الثامن عشر حيث قامت مخلفات الثورة الفرنسية تهميش وتجريد المجتمع من تصدعات التعصب الفكري واعطاء ضوابط جديده تحقق سمه التغير الفعلي لمحافل الاطر المفاهيمية ، لذا نجد ان الكثير من الفنانين دمجوا اطروحاتهم البنائية مع الرؤى الفلسفية لتكن انموذج في اثبات لغة التحرر الذاتي وتحقيق فاعليته ، فعلى سبيل المثال اعلن (روسو) المتمرد الاول على سلطة التسلط الدكتاتوري خطاب عدم الانصياع الشامل الى الملكية التعسفية وانهاء هويتها وفق موقف الحرية الشخصية وسبل التصارع الفكري الذاتي لتحديد مسارات المجتمع الاوربي ضد تداعيات الكنيسة وقيودها التهكمية الجائرة " **يولد الأنسان حرا ولكنه يجد نفسه مكبلا بالأغلال** ". (روسو، ٢٠١٢،)٥ كما اعادة تنظيرات (فولتير) الثورية للعالم أولويه النظر في أسقاط تراتبيه مبدأ الانتفاضة عن طريق جعل العلاقة بين المجتمع والسلطة تنحدر الى مستوى الرفض بسبب أعلاء شأن المنظور الفكري والثقافي وما صاحبهما من وعي ذاتي يستنفر كل التنظيمات غير السوية للبحث عن منفذاً واسعاً للتخلص من سطوة الدين المفعم بالملاحم والاساطير ، حتى باتت مقولته " **اسحقوا الخرافة والتعصب الديني** ". (لافين، ٢٠١٢، ص٢٢٤)٦ ملاذا حقيقيا لأذابه

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الافكار الدينية وتلاشيها، فنجد ان النص البصري تحول الى مقروءا جمالي يحقق مخرجات اغترابية يستطيع ادائيا تفكيك كافة الضغوطات الكلاسيكية لإعلان فكرة الاستقلال الذاتي وتأكيد انفتاحيه العقل ووجوديتيه في تقويض الترددات القيمية وتشظيها، هنا تحرر الفنان من لباس السلطة المطلقة الى استهلالات جديدة توظف حقيقة المشاهد اليومية وتفصيلاتها الطبيعية جاعلة الفنان أقرب الى تمثلات الخطب الاجتماعية والسياسية ، وهذا ما وجد في لوحه (العشاء الاخير) لدافنشي و(مدرسه اثينا) لرافائيل **الشكل (١)** في التخلي الصريح عن الانماط السابقة والتوجه الى بناء مشهد درامي بانورامي يعرض مؤشرات حرة متناقضة، وعلى الرغم من تمسك الفنانين بالنبرة المسيحية المثالية الا انهم طورا اشكالهم لتقع ضمن منهج انتقالي يتماشى مع البراعة التقنية التجريبية لعصر التنوير . (ليفاي، ٢٠١٣م)٧

شكل (١)

أن تطور المنظومة المعرفية في القرن التاسع عشر وقضيه تأثره الفن بالإحداث الإيديولوجية جعلت منظورية النص اكثر نضوجا بعد زعزعت وانحراف المؤسسات الفكرية عن مساراها حتى بلغت المعالجات الادائية الجديدة ذروتها بتدمير محراب الأنموذج اللاهوتي والاتيان بمنطق موضوعي ضمن اليه اشتغال الافتراضات العلمية / الفيزيائية التي فككت المعتقدات الفلسفية وسردياتها الساكنة، فضلا عن الانقلاب الكبير للبنى الاجتماعية نتيجة الازدهار الرأسمالي الصناعي ، فنجد الفنان الانطباعي كسر نمطيه المعايير السابقة محولا خطابه الشكلي الى اشتراطات تمرديه وظيفتها نفي فاعلية النظام القيمي المطلق بغية التمسك بمنهجٍ علمي مغاير يجعل الصور المحسوسة ترتسم بمنظور اختلافي عالٍ دون الاسهاب والتركيز على قضيه موضوع الذات، مما احدث ثورة عارمه في تحويل النتاج البصري الى ايقونات تستبصر طروحات العلم تحت مجالات الفضاء الخارجي في مضمونها الوظائفي، والذي اشاره اليه من خلال خاصية التلاعب الحر في فاعليه الظل والضوء والتشبث بمحاوله تسجيل الانطباعات المرئية المتغيرة وتقلها عن الطبيعة مباشرة فحقق (مونيه) و (بيساروا) في **الشكل (٢)** اداءات شكليه امتعاضيه نقدت الواقع المنقول حرفيا دون الخروج عن طروحات (افلاطون) في تأسيس مبدأ المثالية لتكن استقراءات علمية مفاهيميه تُخرج النسق بصوره جذرية من دائرته المغلقة الى نوعٍ من سبل التحرر والتحديث والانفتاح الدلالي ، هذا يعني ان العمليات الإنتاجية "" **تتوقف الى حد بعيد على التقدم التقني ومكاسب العلم** "" (ماركيوز، ١٩٧١م)٨

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل (٢)

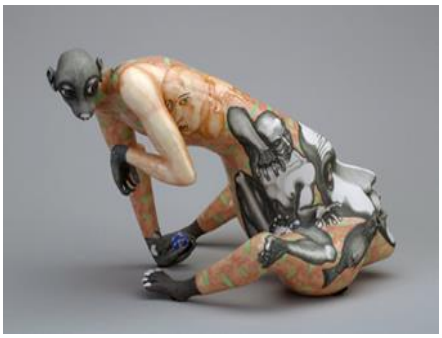
المبحث الثاني: اليه التحول المفاهيمي في التشكيل الخزفي المعاصر

أن تحول السياق الشكلي في القرنين التاسع عشر والعشرين لم يكن مشروعٍ عبثي انتقائي بل ساعدت المنظومة المعرفية المتخلخلة في خلق خانات الهدم والتفكيك داخل البناءات النصية الأوربية ،كما لعبت الثورة الصناعية والاتجاهات السياسية- الفكرية دورها في تغير افاهيم الفن بصورة جذريه خاصة بعد اندماجه مع اراء (باكونين) المنادي للتحرر الوجودي عن طريق اعلاء مبادئ واسس تؤمن بانحراف مجتمعي ايجابي منظم يعبر عن الحرية والغاء قيود الفرد تحت مشروعٍ عملي يخدم المحددات الرافضة التي أوتي من اجلها ، فكان التمسك بمبدأ الاشتراكية التحررية (Libertarian socialism) رفضا قاطعا لتحكمات السلطة المركزية وقوانينها الثابتة، هذا مما عزز تصعيد الاتجاه الفوضوي وقلب ركائزه المقيدة لأطلاق مسارات تحقق شرعيه الانزياح والتغريب" **اشاد المذهب الانساني بالإنسان الحر الذي يبنى مصيره بيده** ". (فولغين، ٢٠٠٦)٩ وفق تلك الاشتراطات قام الفنان الغربي بعملية تحويل ماهية الشكل الواقعي الى منجزات تسقط قيم النظام النسقي المكبل بالمضمون المطلق لاستخراج توجهات اهتزازية تناشد بالانفتاح والتشظي ، فكانت التكعيبية احدى التيارات التي استنبطت سلطة الكسر والهدم لكل المقاييس الفنية وتهجينها لتكوين انموذج بصري غرائبي متفرد ومؤثر في نتاج العصر الحديث ،حيث فككت ملامح العناصر الطبيعية بسبب فاعلية الاهتمام بالإطار الهندسي المرن محولةً النص البصري الى نزعة غير متوازنة تقدم أبلغ صور الصراع الديناميكي لرفض الواقع وتدميره ، فقد اثبتت الخزاف (Christy keeney) اللغة البنائية التكعيبية للخزاف **الشكل (٣)** نمط انزياحيا في فتح أفاق التحرر وفق تمثلات مغايره تركيبيا حققت أبعاداً ميتافزيقية وفق طرح فني توافقي ممنهج عبر موازنات فكرية مختزلة . (بسيوني، ١٩٩٤م)١٠ هذا يدل ان التكعيبين اعتمدوا في خطابهم البصري على نظريات علميه استأصلت فاعلية السطح لتحول تقانة الانساق الى نظم مفككه تبعا لمقاصد رياضيه/ هندسيه البست مدلولات فاقت حدود التأويل بالنسبة للمتلقي نظر لإدخالهم قصريا حاله من التغيير لأدراك "" **ان الحقيقة الاستطيقيه هي الشكل ولا شيء غير الشكل** ".(الزواوي ، ٢٠١٩م)١١

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل (٣)

اثرت اراء (فرويد) النفسية في تحويل مكامن التنظيم البنائي من معطى يؤسس لسلطة الواقع الى تداعيات تسودها الخيال المفرط والاحلام والرؤى اللاعقلانية ، حتى بات الانموذج السريالي يقدم للمتلقي نماذج وظيفية متذبذبة تلقائيه تعبر عن رموز غير حقيقيه بطبيعتها، فهي تشبه الى حدا بعيد المسارات التأملية الصوفية خاصة في قضيه تسويف العقل والذهاب الى مبادئ التحرر الوجودي عبر تراكيب غرائبية تعطي سمتي التميز والاختلاف **الشكل (٤)** ، فقد حول الخزاف السريالي() التركيب الشكلي من اطراً واعيه الى توجهات استفزازيه تحتويها دلالات سيمائية متناقضة "" **ما تبحث عنه السرياليون سر الكون والتماهي مع الوجود من خلال حالة انفعالية أشبه بالوجود الصوفي ، ينفذ من خلالها السريالي الى أعماق خفيه لم يسبرها العقل الواعي من قبل** "" . (ال وادي، ٢٠١١م)١٢



شكل (٤)

ادى التطور الفكري بعد الحرب العالمية الاولى الى ظهور قواعد جديده غيرت تراتبيات الاشكال نظرا لتواشجها مع اتجاهات نقديه كسرت افق التوقعات لخطاب التلقي نتيجة فما قدمه (نيتشه) من تنظيرات كانت سببا

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في تحول وتطور المشروع الشكلي للمجتمع الغربي عن طريق أحداث فكرة عدمية سوفت المعتقدات القديمة لأجل شرعنه قيم التشرذم والتهميش ، فما عمله خزافي الـ(Pop-art) يشبه الى حدا بعيد الصياغات المفاهيمية للاتجاه الدادائي خاصه في تخطيها التمثل الصوري للمحاكاة المباشرة واستبدالها بمعان تفكيكية ترمز الى اللانظام والإباحية ،حيث دمر (Andy Shaw) في **الشكل (٥)** فكره السرديات المتعارفة لتأسيس معطيات ترفع من تابو المدنس وفكرة الاستهلاك اليومي ليتماشى الخطاب البصري على حد قول(بوبر) مع منظومة رأسمالية انفتاحيه جديدة فرضتها الحرب العالمية الثانية والتي همشت بدورها الثقافات العليا لصالح ثقافه شعبية ربطت الفن بالمجتمع لتكوين اشارات تغايريه فوضوية وعشوائية تفعل بنى الاحتجاج ضد الواقع المادي المثالي وتدمير صياغاته، تلك الاشتراطات جعلت المنجز الخزفي المعاصر قراءات اهتزازيه تلوح الى بنى التعدد والانفتاح في تفسير المتلقي مدلولاته نتيجة القوه الابداعية –الادائية العالية على مستوى التنفيذ العرض "" **النص الغني والخارق يتجدد بقراءاته ويختلف عن نفسه باختلاف القراءات**"" . (حرب ،١٩٩٧م)١٣ ، فعلت المفاهيم الفكرية للمجتمع الغربي بنى التمرد والإطاحة بالتقاليد والمعايير والأعراف ، مما يدل أن خزافي الـ(Pop-art) غيروا مفاهيم العصر متبنين ثقافه تخريبيه اسستها المنظومة المعرفية للحداثة البعديه فكانت فكرة التمسك بالجمال الاستهلاكي المبتذل ثورة حقيقة وقفت ضد محركات القواعد الكلاسيكية الجامدة ،حيث بدت اشكالهم تحاكي الواقع اليومي الاعلاني بسبب تصعيد رؤى الميديا التي شرعنت توجهات تغايريه عبرت عن فلسفة الرفض والتشوية " **رفضوا كل قاعدة للعالم ، فهرعوا الى الانتحار، أو الى الجنون ، وتغنوا برؤيا الدمار الكلي** " .(كامو،١٩٨٣م)١٤.

شكل (٥)

شهد القرن العشرين ايضاً تحولات جذريه في المنظور الشكلي بسبب تغير الغطاء المفاهيمي للمجتمعات الاوربية المعاصرة خاصة على المستويين الفلسفي- النقدي والثقافي اللذان شكلا حركه انقلابيه ضد سلطه المشروع الحداثي ضمن حيثيات افرزت فكرة التعدد والانفتاح لتعلن نهاية السيطرة العقلية المثالية على العالم والاتيان بأسس بديله تتحكم فيها التطورات العلمية (الرياضية والفيزيائية) التي مكنت من تحويل النصوص البصرية الى اشتراطات لاعقلانيه وغير متوازنة هدمت صنمية التشكيلات الخطابية التقليدية عن طريق إرهاصات فكريه جديدة صاغها رواد الحداثة البعدية ، فكانت طروحات (ليوتار) أثراً بالغاً في تحرير بنى الشكل من أزمه السريات الكبرى الى سريات اخرى وصفت بسرديات التنوير (Enlighenment narratives)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

القائمة على معايير التناقض والاختلاف والتشكيك بالقيم الثابتة وفكرة التمسك بالنظريات الموضوعية . (مردان ،علي، ٢٠٢١م)١٥ جاءت التعبيريين التجريديين بنظام تقني اعتمد علي سمه العبث والتلقائية_ العشوائية **الشكل (٦)** نتيجة اعتمادها المفرط على تأسيسات الطابع الانفعالي لاستخراج موضوعات غرائبيه لا تنتمي الى التقليد الكلاسيكي بل على حريه الذات بوصفها وجودا قيميا ، ويرى نقاد الفن ان فلسفة الخزاف التعبيري التجريدي قائمه على معادله الهروب من الواقع عبر انساق سرديه وظيفتها ترجمة الصراعات النفسية للخزاف ضد البيئة المحيطة به وفق مشروع تكنيكي ادائي يعتمد على فاعلية التلاعب التقني الصدفوي للون لإعطاء المتلقي خطاب الاستغراب والدهشة "" **الفن لا يكون و اقعه حسيه ماثله للعيان ، بل هو مجمل العلاقات التي يقوم الفنان بانتزاعها من الو اقع عن طريق عملية التجريد الموجه** ""(زكريا ،١٩٦٦م)١٦.

شكل (٦)

اعطى الفن المفاهيمي مقروئية استثنائية للنص البصري نتيجة تفاعله مع ما تطرحه الفكرة من مؤسسات تحتاج الى التمعن الجيد لقراءة العمل وتحليله ، فالخطاب المفاهيمي أكد على امكانيه انتزاع الانموذج الشكلي من واقعه المرئي وفق اليات اشتغاليه خاصة اعتنقت سبل التعبير عن الافكار والمعان الذاتية للخزاف المعاصر لاستخراج قيم اختلافيه ونظاما دلاليا يساهم في ايضاح الهدف المفاهيمي للفكرة وهذا اهم ما يميز طروحات الحداثة البعديه القائمة المؤمنة بقضيه تأكيد سمه الاستبدال الجذري للأنظمة الشكلية بغية تصعيد نتائج التسويق الفكري والمادي على حساب مفاهيم الذوق الفني المتعارفة. (بلاسم و سلام ، ٢٠١٥م)١٧ حيث نجد الخزاف المفاهيمي حدد المفهوم اللغوي كما في **الشكل (٧)** من خلال اعلان رؤية انفتاحيه هدمت مركزيه النص للتركيز على المنظور اللانهائي للمعنى ضمن انماط استهلاكيه حقيقيه تتناسب مع السمة المعرفية للمجتمع المعاصر "" **الحيز الفكري الاحتجاجي الذي يبدعه الفنان، لكي يحقق خلاله منطلقين المادي والروحي** ""(صالح ،٢٠٠٠م)١٨

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل (٧)

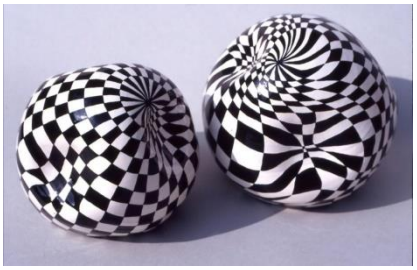
بينما استخدم الخزاف(Andrian Arleo) فلسفه خاصه لمقروئية خطاب الجسد وفق تداعيات فكرية يسود فيها الانحلال والتشظي لتأسيس اشتغالات شكلية مهمشة تحقق لغة الابتذال والتشوية، حيث كانت توصيفات (فوكو) حول الاشتراطات الجنسانية اثرا مهما في جعل الجسد البشري خطابا استهلاكي متاح يفكك النظرة المثالية التي كانت مشروعا مقدسا في القرون السابقة ، فما عمله الخزاف يعد نوع من الاحالات الامتعاضية التي تفرز سلطه جديده تحمل دلالات مضمره تحتاج الى بنى تأويلية عالية لتحليل محتواه بسبب مقصديه انفتاح المعنى وتعدد قرأتها التي اعاده فهم الواقع المعاصر الرافض لثقافه تسويق الفكرة الميتافزيقية وتبنها ، لذا نجد ان التشكيلات الخطابية لمرحله ما بعد الحداثة على حد قول (هارفي) وكما مبين في **الشكل(٨)** وقعت تحت تحولات جذريه ارتبطت ايجابيا مع روح الانتاج السلعي_ الاستهلاكي حتى اصبح النص المفاهيمي للجسد يؤمن بانعدام القيم العليا وتفكيكها لإعلان شعار الجنسانية المتشظية لكون أن "" **العمل الفني ينغمس في جو عصره وفي محيط شخصيته** ""(فشر ، ١٩٧١م)١٩

شكل (٨)

أن القانون العلمي الجديد الذي صاحب الثورة الصناعية قام على ترويض الفن لصالحه وحتميته في بناء مغايره في الاشياء المادية وجعل النصوص الخزفية البصرية المعاصرة تمتلك نظاماً قيماً فيزيائياً محدداً في ابداعها العام ، وهذا ما جعل النسق البنائي يخضع لعمليات تشظي مستمرة بسبب تقدمية المجال التكنولوجي وأسلوبه التطويري والذي عمل على انهيار تلاشي وتدمير النزعة العقلية التقليدية التي صنعها الأنسان لنفسه سابقا للسير نحو نزعه لاعقلانية وصفه (روتيني) بالتلائم المفتوح والمقصود به نبذ كل الفرضيات الفطرية والمطلقات والكليات والثوابت والتمسك ببرنامج برغماتي تفيض منه التجربة العملية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الحرة بطرق تجريبية نافعة تعطي استفهامٍ للمتلقي عن اعلاء مقدس أخر يحول حول دائرة اللانظام وفق اداء تجريبي عرف بالخداع البصري "" **أصبح العلم عنوان النجاح المعرفي وطريقه الوحيد**"".(الخولي ،٢٠٠٠م) ٢٠ **الشكل (٩)**



شكل (٩)

امتزج فن الكرافيك مع التراكيب السردية التي فرضتها فضاءات العولمة الرأسمالية ، فقد تجاوز الاداء منابر المفاهيم القديمة للتعبير المقيد والتجئ الى تقانة اظهار يشيع فيها قراءات التحرر الذاتي المنفرد بموقف يحلل ما جاءت به الثقافة الغربية من حوارات احتجاجيه ترفض بصور حسيه الجمود الفكري الذي طالما خيم على استراتيجيات المجتمعات السابقة ، لهذا اعتمدت (paula frehe) في **الشكل (١٠)** على تقانه اظهار خاصه عن طريق تفاعل وجودي كشف البنيات الداخلية بواقعٍ درامي لتقديم مقروئية تستشرف تداعيات الانفتاح النصي تجعل المتلقي مشاركا في عمليه تفسير المحتوى وادراكه وتأويله ويرى (مهمه الفنان المعاصر تقتصر على كيفيه دائمه لتحرر عبر التحايل على (الرقيب) والخروج لتخطي عتبة الشرع ومن ثم التعبير عن الذات ومكامنها الداخلية بصور عشوائية مختلفة دون قيد او شرط ، وهذه هي الصورة البلاغية التي يطلقها محور التحول لبناء قيم متعالقة مع رغبات المجتمع القائمة على العبث والعدمية ومنظومه الاستهلاك اليومي (ايمان ، ٢٠١٨م)٢١

شكل (١٠)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اجراءات البحث

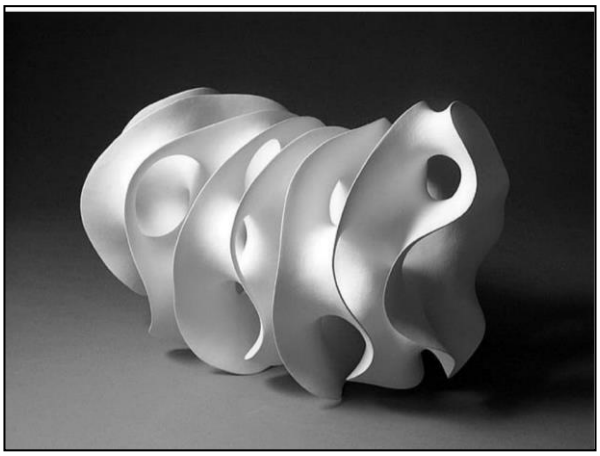
انموذج رقم (١)

العائديه	السنه	القياس	اسم العمل	اسم الخزاف
www.artsy.com	٢٠١٠م	٣ × ٨ × ٩ قدم	الجمال الثالث	Lauren Skelly

التحليل

أن التغير والتلاعب الخزاف بمجريات الواقع الفني بعد الحرب العالمية الثانية خلق تأسيسات غير متوقعه للمتلقي ، فالعلامات البصرية تحولت الى منظومة اختلافية تؤمن بالتشريعات اللامنطقيه وبالتالي مزقت تلقائيا كافة الاشتراطات المركزية التي اقامت عليها فكريا المادة الفنية من خط ولون ومساحة وفضاء ، فبات النص نسقٍ تدميري يستشري فلسفات جديدة تهدم سبل التفاعلات القائمة لصالح بث خطاب فوضوي يؤكد ضرورة التخلي عن المجالات التقليدية وتعريفاتها الثابتة ، حيث نجد ان التراكيب غير المتنظمة حققت بنية تفكيكية وظيفتها التمرد وأنهاء تقديس الحدود المركزية للإشارات المفاهيمية المتحققة بين الدال والمدلول ، اي أن الإظهار الشكلي المتشظي جعل كل عنصر يحقق دور في اتمام فكرة التفكيك من خلال ما يبينه المحيط الأيهامي الفضائي للنظام التجهيزي ذا الإحساس الوهي غير المتزن ، فلتناغم بين الفضاء والكتلة شكلا عنصرا سياديا في عملية طرح وصياغة وانتاج نسيج مضطرب داخل الحيز المكاني، هذا الحيز أعطى فرصة تفاعليه لزج المشاهد جسديا في السياق العام للمنظومة التكوينية للعمل الخزفي ليكن جزء من سياق اعتيادي يهدم جميع مفاهيم التلقي السابقة ، حتى بات اللقاء الحسي المباشر للجمهور ومحاولة الجذب في العرض هو الحكم اللاسلطوي الذي اعتمد علية الخزاف ليكن بمثابة فلسفة اعتراضية تقوض الوضع الثقافي للموروث عبر هندسة المجتمع وتقبله لسيولة وذوبان المعرفة وأعلاء الأنموذج التجاري السلعي للواقع لتصبح السلطة استهلاكية مهيمنة تجعل بدورها النسق مهشم وزائل.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



انموذج رقم (٢)

العائديه	القياس	السنه	اسم العمل	اسم الخزاف
www.artsy.com	١٤×١٤×١٧سم	٢٠١٦م	تكوين	Eva Hild

التحليل

اعطى الخزاف موقفا اختلافيا في تركيب النص البصري من خلال استبعاد المنظور التشخيصي والتمسك بحركات عشوائية قلبت موازين القيم الجمالية المتعارفة محوله التشكيل الخطابي الى حيثيات نسقيه تبيح منابر التفكيك والتقويض ووفق محددات لاعقلانية حددتها المسارات سيموطيقيا الثقافية المنقولة دلاليا من المحيط الاجتماعي المتشظي لتقديم رساله ابلاغ للمتلقي حول انتزاع الفن المعاصر المعان والدلالات الثابتة وانهائها واعادة انتاج انموذج جديد تتعالى فيه سلطه التحرر الذاتي والتي حُققت عن طريق استشراف الخزاف النزعة التجريدية داخل مدارات العمل الخزفي ، لذا نجد ان المعطيات الاستثنائية للحركة اللولبية للشكل عززت فكره مفهوم التحول عن طريق استدعاء لفضاء عرض مغاير خلق تواصل مستمر ما بين المدرك الحسي والملموس لتنشيط فعل التغيرات وجعلها رؤى سيادية تستقبل نظم التمرد لاستخراج منظومه انزياحيه تحلل وتفسر الواقع البيئي الذي هيمن عليه اليات التجديد والرفض الكلي القائم على غياب المركز وتلاشيه من جهة والتشويه لمعان النص من جهة اخرى ، كما ان فاعليه الدوران المتزامن اعطى ابعادا جديده وظفت من خلال الاداء التجريبي العالي الحر في تطبيق الطابع الفيزيائي الذي أخذ دوره ايضا بأعلاء فكرة التلاعب الذهني المرتبطة سلفا بمنظومه الخراع البصري، مما جعل جاعلا النتاج الخزفي يتجه نحو تحول مفاهيمي يستقرأ خطاب انفتاحي حر يلتزم بلقوانين الاختلافية التي افرزتها التداعيات الفكرية المعاصرة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج رقم (٣)

العائديه	القياس	السنه	اسم العمل	اسم الخزاف
www.artsy.com	٦١×١٦× ٢٠سم	٢٠١٨م	I miss you	Mare zyge

التحليل

قدم الخزاف اظهار نسقي متغاير يحمل مقروئية خاصه في تفعيل الصيغة المفاهيمية للجسد المعاصر ضمن اشتغال تجريبي غامض اعتمد على الخطاب الاشهاري الاعلاني التي فرضتها المعطيات الرأسمالية الجديدة ذات الدلالات العائمة غير المنتظمة ، حيث يمكن ان يلاحظ أن التشكيل البنائي قدم نوعٍ من حاله التمرد والامتعاض من خلال تحول جذري للتصورات الفكرية التي كانت سائدة آنذاك ، فالقيم الجمالية للجسد قد سوفت مفهومها بشكل نهائي وباتت ترميزات تحاكي لغة انزياحيه مفعمة بغطاء تركيبي يرمي الى ايديولوجية مشذبه قلبت المعايير المتعارفة وفق مقروء استهلاكي-سلعي يعلن مشروعية الانفتاح والتحرر لواقع المجتمع الغربي المعاصر . ان بنيه التطور الثقافي والتكنولوجي ساعد على اعلاء المنتج الأيقوني للجسد وجعله منظومه ثوريه متشرذمه لا تنتمي الى الصور الاخراجية الابداعية الباحثة عن الجمود والرتابة ، بل تعامل مع نظام اختلافي يخضع لنظريات فلسفيه تنصاع الى فكرة التشويه والهدم ، وقد كانت طروحات (نيتشه) ايقاعات تنظيرية مهمة في تحويل وظيفة الجسد الانساني من سلطه ميتافزيقية مقدسه لا يمكن المساس بها الى اشتغالات نيوبرغماتيه تطرح قراءات تتناسب مع انموذج الطرح الفكري المتشظي المتشرذم للحرب العالمية الثانية التي الغيت بدورها جمود سرديات الزمان والمكان والهوية والتاريخ عن طريق استدعاء واسع للمجال العلمي التكنولوجي فضلا عن انبثاق القيم معرفيه أبستمولوجيا تحمل اشارات فاعلية لتفكيك افق الاخلاقيات لتعالي تشكيلات خطابية تستشرف التصورات السطحية دون الولوج الى سبل العمق الوجداني واشتراطاته الداخلية.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انموذج رقم (٤)

العائديه	القياس	السنه	اسم العمل	اسم الخزاف
www.artsy.com	١٥×١٥×١٢سم	٢٠١٩م	دولار	Frank lin

التحليل

شكل النص البصري رؤيه مغايره لمفهوم التحول نتيجة استقراء جديد للمنظور المفاهيمي ، حيث نجد ان بنيه التوجهات المعاصرة المتكئة على فاعلية التشويه والتدمير باتت موقفا حاضرا بعملية الخلق الفني ، فضلا عن السرديات الكبرى التي اطاح بها الخزاف لاستحضار منهج تفكيكي اختزل المعنى الثابت الكلاسيكي للموضوع للتوجه الى مؤسسات تعلن مشاهد التحريف والانزياح عبر استشراف مشروع ثقافي اهتزازي وانتقائي لا يؤمن بالمنظومة الجمالية المثالية المطلقة ، وانما بإعادة الانتاج وتحديثها فكريا وفق ارتداد ونكوص متغاير يعطي للمشاهد شيء من الغرائبية في قراءة التشكيل البنائي وتأويله. كما اشتغل خزاف الـ(pop-art) على قيم المتناقضات الذي عول عليها (ليوتار) بوصفها مسارات مهمه في وظيفه التعبير عن مجتمع يرفض الخضوع والتقيد بالنظام النسقي الشامل الموحد، فسلطه التخريب والتحرر اصبح الأيقونة السيادية التي حولت مقروئية الخطاب من عملية أدائية مستقرة الى فعل اشبه بالاشتراطات السريالية القائمة على اطلاق انموذج وجودي متشرذم يقع ضمن استراتيجية بديله قدمتها مفاعيل العولمة الرأسمالية ، هذا يعني ان البناء الخزفي دخل مرحله استئصال تجاوزت فيها سبل المنطق وتأكلت مضامينه نتيجة اظهار ما يعرف بـ(الانسان المتمرد) على المعايير والقيم لتحويل كل شيء يقع بيده الى سياقات ثورية وبنى لا عقلانية تشبع ذائقه المتلقي بالصدمة والدهشة نظرا للارتجاجات المتواصلة التي خلفتها منابر الحروب الباردة والتي جعلت المجتمع الاوربي المعاصر يستشرع القيم العدمية وتلقيها .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

نتائج البحث

١.هدم التحول المفاهيمي النسق الفكري مقروئية للسرديات الكبرى لتثبيت مقولات جديدة قادرة على إظهار أنساق خزفيه تتعارض مع الاحالات المركزية الثابتة وتقديم صور بديله تؤمن بالتشرذم والاحتجاج

٢.ان التحولات الواضحة للبنى الابستيمولوجيا غيرت من منظور فعل القراءة المغلقة بالنسبة للقارئ ، اي ان فكرة الأثر المفتوح الذي يقدمها المرسل اليه ليستكمل هو بنفسه بناء المعنى جعل التشكيلات الخزفية خطابات اهتزازية مهمتها تقويض المشهد المفاهيمي الجامد وتفكيكه.

٣. ساعدت المعطيات الرأسمالية الصناعية على إخراج نصوص بصريه متذبذبة تعلن مقروئية جديده عن طريق تحويل النتاجات الخزفية الى واقع اشهاري _ سلعي يرفض صيغ الانتماء والتقيد ليؤسس اشتراطات تمردية حرة ترفع سلطة المباح والرؤى الانتقائية .

٤.اسقط التمثل الفلسفي المبني على التوجهات المتناقضة قيم الخطاب المفاهيمي للخزف المعاصر محولا اياه الى تنظيمات متذبذبة تنظر الى التوجهات اللامتوازنه سرديات تحقق غايات التحول الايجابي .

٥.اعلت المحددات العلمية والثقافية التابعة لمرحله الانبعاث الجديد من سلطه المحتوى العام للتحول المفاهيمي ، حتى اصبحت استقراءات تقانه الاظهار الخزفي انساق غرائبيه مضمره تعبر عن صيغ انفتاح الاشارات المعاصرة.

المصادر

١.ميشال زكريا ،الانسنه التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٦م،ص١٤

٢.جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني للتوزيع ، لبنان ، بيروت ، ١٩٧١م ، ص٢٥٩.

٣.ايناس عبد المطلب محمد ، تحولات الشكل لفنون ما بعد الحداثة في مشاريع طلبه قسم التربية الفنية ، مجله الاكاديمي ، العدد ٨٩، بغداد ، ٢٠١٨م، ص٢١٢.

٤.بيتر وليندا موري ، فن عصر النهضة ، ترجمه فخري خليل ، دار الفارس للنشر ، بيروت ، ٢٠٠٣م ، ص ١٨

٥.جاك روسو : العقد الاجتماعية ، ترجمة : عادل زعتر ، مؤسسه هنداوي للتعليم ، مصر ، ٢٠١٢م، ص٤٢-٤٧.

٦. ز. لافين : من سقراط الى سارتر ، ترجمة أشرف محمد الكيلاني ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ٢٠١٢م ، ص٢٢٣-٢٢٤.

٧.مايكل ليفاي ، الفن الاربي من القرن السادس عشر الى القرن التاسع عشر ، ترجمه فخري خليل ، دار الاهلية للنشر ،٢٠١٣م ، ص٩-١٢.

٨.هربرت ماركيوز ، نحو ثوره جديده ، ترجمه عبد اللطيف شراره ، دار العودة للنشر ، بيروت ، ١٩٧١، ص٤١.

٩.ف. فولغين : فلسفه الأنوار ، ترجمة : هنرييت عبودي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ، ط١، بيروت ، ٢٠٠٦م، ص٧.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٠.فاروق بسيوني ، قراءة اللوحة في الفن الحديث ،ط١، دار الشروق للنشر، مصر ،١٩٩٤م،ص٦٠-٩٤.
١١.الزواوي بغوره : ما بعد الحداثة والتنوير ، دار الطليعة للنشر ،ط ١ ، بيروت ، ٢٠٠٩م، ص١٦-١٧.
١٢.ال وادي ، علي شناوة ، رحاب خضير ، أستطيقيا المهمش في فنون ما بعد الحداثة دار الصادق للطباعة ، ط١، ٢٠١١م ، ص١٢٠.
١٣.علي حرب ، الفكر والحدث (حوارات ومحاور)، ط١ ، دار الكنوز الادبية ، بيروت ، ١٩٩٧م، ص١٠١.
١٤.البير كامو : الأنسان المتمرد ، ترجمة : نهاد رضا ، منشورات عويدات للنشر ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص١٢٨.
١٥.علي ابراهيم مردان ، السمات التعبيرية التجريدية في رسومات اريك بارتو وسيروان باران ، مجله الاكاديمي ، كليه الفنون الجميلة، العدد ١٠٠، ٢٠٢١م ، ص٧٢٣-٧٢٥.
١٦.زكريا ابراهيم ، فلسفه الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ،١٩٦٦م ، ص٣٣.
١٧.بلاسم محمد ، سلام جبار ، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته ، الفتح للنشر ، ط١، بغداد ، ٢٠١٥م، ص١١-١٢.
١٨.صالح رضا ، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي لمعاصر ، مكتبة الاسرة ، القاهرة ،٢٠٠م، ص١٨.
١٩.ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ط١، مصر ، القاهرة ، ١٩٧١م، ص١٣٤
٢٠.الخولي : يمني طريف :فلسفة العلم في القرن العشرين ،ط١، عالم المعرفة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٠م ، ص٩١.
٢١.ايمان خزعل ، سلوى محسن ، الادائية في فنون ما بعد الحداثة –الفن المفاهيمي انموذجا ، مجله هيروديت للعلوم الانسانية والاجتماعية ، المجلد ٣ ، العدد ٤ ، الجزائر ،٢٠١٩م، ص٧.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Conceptual transformation in reading contemporary European ceramics discourse

By: **Rana Dhahi Abdul Kareem**
University Of Basrah / College of Fine Arts
Email : ranadahe1980@gmail.com
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-7387-1515

ABSTRACT
The conceptual transformation is effective conditions in the process of changing the readability of contemporary discourse because it is linked to vibrational contexts that exceeded the authority of the previous intellectual project according to deconstructive frequencies that made the ceramic building a distortion model that brings out open readings confirming the legitimacy of epistemological separation by explicitly invoking the exceptional data produced by the new capitalist industrial revolution that made the responsible It gives conflicting interpretational references that broke the horizon of expectations due to the philosophical contradictions destructing the torrent of central orientation.)) And the importance of the research and the need for the mechanism and the goal of the research and the identification of the most important terms contained in the research. The second chapter also included the theoretical framework of two topics that were identified according to the requirements of the research that coincided with the goal and limits of the research, where the first topic represented a reading in the concept of transformations of the artistic form, while the second topic included Mechanism of conceptual transformation in contemporary ceramics, and the third chapter included a presentation of the research procedures and the selection of the research sample in an intentional way based on the descriptive approach in a way that refers to the content of the sample.
Keywords: transformation, replacement, evolutionfragm, entation, lack of authority

الرمز والترميز في قصائد بدر شاكر السياب الملحمية (انشودة المطر انموذجا)

حسن عبد المنعم الخاقاني

جامعة البصرة / مركز دراسات البصرة و الخليج العربي

الايميل : hasan.abdulmohsin@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-000-3730-4011

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٢٥ / ١٠ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر: ٨ / ١١ / ٢٠٢١

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

ملخص البحث

حينما يتم اختيار شاعر من شعراء العراق تكون الأولويات لما عاشه الشاعر من قضايا وطنه فتمتزج معاناته الشخصية مع معاناة وطنه و الناس الذين يعيشون فيه ، و يعد السياب من الشعراء الذين كانت معاناته الشخصية المختلفة السيكولوجية و الفسيولوجية كبيرة جدا و انعكست هذه المعاناة في شعره و في قصائده مما دعته الى الاطلاع و التبحر في الأغراض الشعرية و الرغبة القوية في داخله في ايجاد أسلوب متميز يختلف عن الأسلوب القديم في كتابة القصيدة الشعرية ، و لم يكن هذا الأختيار اعتباطا و انما لقناعته الاكيدة بان الأسلوب القديم لا يحمل في بنيته الداخلية تقديم قصيدة يكون الرمز فيها قويا و بارزا، قصيدة تعبر عن خلجات نفسه ، و هكذا كانت مطولاته الشعرية مليئة بالرمز منطلقا باتجاه بناء صورة شعرية ذات إمكانية عالية في التحليق في فضاء الوطن الواسع ، الوطن الذي غيبه الموت سريعا عن ناظريه فكان الخليج و المطر و النسوة اللواتي يرزحن تحت غائلة الجوع و ليس لهن أي منفذ سوى ان يبعن اغلى ما لديهن ، و هذه الصورة تلخيص للوطن المستباح من قبل القوى الخارجية المستعمرة و القوى في الداخل التي لا تنظر الى الوطن الا مرتعا لتحقيق مصالحهم . و بذلك فإن الباحث قد أسس عنوان بحثه (الرمز و الترميز في قصائد بدر شاكر السياب الملحمية (انشودة المطر انموذجا) ، وقد ضم البحث فصلين و خاتمة.

الكلمات المفتاحية : الرمز، بدر شاكر السياب ، انشودة المطر

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

يتحدد الاطار العام لمفهوم الرمز وتفرعاته بما يشمل الترميز في العلاقة الجدلية بين المفردة اللفوية وبين الدلالة التي تنبعث من المعنى المجرد الذي تحتويه هذه المفردة ، وكثير من المفردات الحياتية التي يتعامل معها الانسان ، وتكون لها علاقة ابستمولوجية محددة بما يتلائم مع الانساق المختلفة للعناصر التي يتعامل بها المجتمع ، وتختلف الرموز وترميزات الصياغات اللغوية للاشياء المحيطة بالإنسان في الجتمعات المختلفة حسب الحاجة الماسة لاستخداماتها في التعبير والتواصل مع الظواهر الحية والاخرين ، والاجناس الأدبية المختلفة توظف الرمز في منجزاتها الأدبية من خلال إعطاء الاهمية القصوى للرمز في التعبير عن ظاهرة معينة في المجتمع ، ويشتغل التابو بشكل كبير في تحديد نوع الرمز من خلال الانساق الدينية والاجتماعية والسياسية وغيرها من التابوات المثيرة للجدال ، وبالتأكيد فان الاديب في القصة والرواية والنص المسرحي وكذلك في السينما والفن التشكيلي يتم توظيف الرمز لغايات في نفوس الذين يتصدون لهكذا نوع من أنواع الرموز ، ويعد الكاتب المسرحي من الكتاب الذين تاثروا بالمذاهب التي ظهرت في حقب مختلفة من التاريخ الادبي لاوروبا ، فكان الرمز في المذهب الادبي الذي لجا اليه ادباء اوربا المختلفين بعد الرومانسية ، وأستمر الادب يوظف عنصر الرمز والترميز الى زمننا المعاصر للاستفادة منه في الهروب من القيود والحواجز النفسية والاجتماعية وغيرها من الحواجز ، ويعد بدر شاكر السياب من الشعراء العرب الذين اغتنوا بتجربة الشاعر الإنكليزي ت . س . البوت في قصيدته (ارض اليباب) ، وما تضمنته من رموز ثرة كثيرة ذات أبعاد دلالية تتعلق بالحياة الاجتماعية ، إن الرمز عند السياب كان حاضرا في مجمل قصائده ، والوسيلة الوحيدة التي أستخدمها في التعبير عن ما يدور في خلده ومكنونات نفسه ، ومن هنا يثار تساؤل البحث و فرضيته الأساسية : هل أستطاع السياب من توظيف الرمز بطريقة تتيح له المجال في التعبير عن ما يدور في نفسه بما يتعلق بمختلف اهتماماته الحياتية السياسية والاجتماعية وعلاقته بمجتمعه العراقي آنذاك .

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في اكتشاف و تحليل الرموز في قصائد بدر شاكر السباب المطولة .

هدف البحث : يسعى البحث الى التعرف على أهم الدلالات التي تم التوصل اليها من خلال التراتبية العلمية و المعرفية بما يخص الرمز في الحياة الاجتماعية التي عاشها الشاعر بدر شاكر السياب .

تحديد المصطلحات

الرمز //

في لسان العرب لابن منظور " إن الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم اللفظ ، من غير إبانة بصوت وانما هو إشارة بالشفتين "(١). وتطرق اليها الخليل في كتابه (العين) حينما أعطى الكلمة (الرمز) بما يتعلق باللسان والتصويت فيقول " الصوت الخفي ويكون الرمز الايماء بالحاجب بلا كلام ومثله الهمس"(٢). و يخصص الزمخشري في أساس البلاغة فيجعل الغمز باليد والهمز بالعين واللمز بالفم والرمز بالحاجبين والشفتين" جارية غمازة بيدها همازة بعينها ، لمازة بفمها ، رمازة بحاجبها ، و قال كلمة رمزا بشفتيه و حاجبيه(٣). أما اصطلاحا فنبدأ بعالم النفس يونغ الذي ذهب الى ان الرمز عده الوسيلة الوحيدة الميسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد

التعقيد ، فتتخذ الرموز وسيلة لولوج القلب البشري"(٤) . اما غنيمي هلال فعرف الرمز كونه " ايحاء أي تعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالاتها ، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الاثارة النفسية النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"(٥)

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الأول // الرمز المفهوم والاشتغال

يعد مفهوم الرمز من المفاهيم ذات اشتغالات عميقة الجذور تاريخياً وفلسفياً ، وتعد من المنطلقات الأساسية في تكوين البنيات الاجتماعية للشعوب الأولى ذات التكوين البدائي في التفكير البشري ، وفي هذا المجال يرى (عالم الأنثروبولوجيا البنيوية كلود ليفي شتراوس) وفي محاولاته في تصوراته عن الطوطمية(*) وما أنتجه العقل المتوحش " إن تلك الشعوب عادة ما ننظر إليها على أنها خاضعة تماماً للحاجة إلى تجنب حالة التضور جوعاً ، والاستمرار في حالة القدرة على البقاء في ظل ظروف مادية شديدة القسوة ، هذه الشعوب تكون قادرة تماماً على القيام بتفكير منزه عن الهوى أي أنهم يتحركون من خلال الحاجة أو الرغبة لفهم العالم المحيط بهم طبيعة ومجتمع هذه العالم"(٦). إن التفكير الإنساني القديم جعل من هذه الحاجة المادية مرتكزة في وعيه ، وأن تكون حافزا إلى تشكيل منحوتات مجسمة ترمز الى مفاهيم مقدسة مجردة هي اقرب الى الميتافيزيقيا في رؤيتها للظواهر المعادية للإنسان ، ومن خلال الوعي الجمعي تحولت هذه المفاهيم إلى ظاهرة طقوسية تنتج بدورها نظاما من المعتقدات التي بني على أساسها المشروع الطقسي والعبادي الأول عند إنسان الحضارات الأولى " ذلك لان التقديس ينصب على الرمز وفعل التقديس نفسه هو صانع الرموز ، كما أن الدين باعتباره وعياً جمعياً هو الوعي الرمزي عن جدارة ذلك لان الوعي الرمزي عندما يتحول إلى فعل رمزي يتخذ صورة الشعائر، والوعي الجمعي هو الوعي المشتغل بالرموز وعلى مستوى الرموز ، وهو الذي يستخدم الرمز باعتباره مشكلاً لرؤية العالم ومحفزاً على الفعل المقدس "(٧). اشتغل الوعي البدائي للإنسان القديم في تشكيل منظومة الرمز وإشتغالاته نحو فرض مساحات فكرية محدودة في إطار الانتقال الى خصوصية في المنظومة الدينية ، الالهة " المعنى الانطولوجي والمغزى الميتافيزيقي ، ابتداء من الرموز الطوطمية في المجتمعات البدائية المندثرة ، وانتهاء بالرموز الدينية ، إذ أن الشعور (بالمقدس) – كما استخلص العالم بتاريخ الأديان والعقائد الدينية (مرسيا الياد) هو عنصر من عناصر بنية الوعي وليس مرحلة من مراحل تاريخ الوعي ، والإنسان لا يسعه أن يعيش في العماء أو الخواء – هو حصيلة سيرورة جدلية يمكننا أن نسميها عملية تجلي المقدس "(٨)،إن للسلطة الرمزية وظيفة قائمة على الفعالية التعويضية في حقل الوعي المعرفي وبحثه عن البدائل المفترضة في ذات الوعي ، لذلك فان الوظيفة الرمزية التي تتجلى في إطارها التعويضي هي" ليست الحاصل البسيط للحركات المحددة ، إنما هي ما تكونه علاقة ما بين أية حركة كانت بصفتها دالاً وبين شيء وفعل وحالة بصفتها مدلولات ، مع ذلك فهي ليست إضافة وإنما ازدواجية كذلك فهي ليست شراكة بين حقيقتين منفصلتين بشكل بدائي ، يكمن خطأ الترابطية بإعادة تكوين الحياة النفسية إلى بداياتها"(٩)، إن كل حالة تعويضية هدفها البحث عن البديل الذي يمكن الوعي البشري من التأقلم والتكيف مع ما هو قادم ، لذلك جاءت الاستخدامات المتعددة والمتغيرة للرمز مع ما يستحدث من تصورات جديدة في الوعي البشري

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

، وهي تصورات خيالية غير مدركة ، ومن هنا فأن منشأ الرمز في داخل الوعي البشري يأتي من " الفعل المشترك للعقل والإدراك ، فالعقل (القدرة البشرية لما فوق الحسي) ، والإدراك (القدرة التي تعرف وفقاً للأحاسيس) يعملان معاً تحت توجيه الخيال لإنتاج الرمز ، الذي ينبغي أن يظل موسوماً بالغموض والخفاء (...) فهي طريقة الإنسان في التعبير بوضوح عن تجربته في العوالم التي تظل جوهرياً غامضة وعصية على الفهم لتعلقها بالأفكار التجريدية ، وهي عصية التوصيل إلا بطريق الرمز الذي يحدث نمواً في الذات ، فيحصل نوع من الاعتماد المتبادل بين الرمز والذات التي أنتجته ، فيه ثراء لها ، وتعميق لأثر الرمز فيها "(١٠). إن مفهوم الرمز قد مر بمراحل مهمة في الاشتغال الفلسفي و الادبي و أصبح جزءاً من الصياغات الفلسفية و اللغوية و اللسانية وتمظهر في المعرفة الإنسانية ،إن أرسطو قسم الرمز الى ثلاثة أنواع رئيسة وهي " الرمز النظري أو المنطقي الذي يتجه إلى المعرفة ، والرمز العملي الذي يعني الفعل ، والرمز الشعري أو الجمالي الذي يعني حالاً باطنية معقدة من أحوال النفس وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً"(١١). ونلاحظ إن الرمز حسب وجهة نظر الفلاسفة ، لاسيما المثاليين منهم على وجه التحديد ، أن الرمز الذي يشير إلى شيء ما يمكن ان يفهم بشكل متغاير من شخص لآخر على اعتبار إن الأشياء هي ثابتة في مظهرها الخارجي ، لكن مدلولاتها وإيحاءاتها مختلفة ومتغيرة حسب الشخص الذي يتعامل معها(مكانيا وزمانيا وبيئة متغيرة ومختلفة)، وهنا تقع المغايرة في الفهم ، إن قطعة الخشب معروفة لجميع الناس ، ولكنها حينما تتحول الى شكل يناغي الحس ،فإنه يتم التعامل مع الخشبة المنحوتة بشكل اخر يعتمد على قوة الوعي والذهن الحسي والتجربة والادراك والاستيعاب ، " لو أن مهندساً وهمجياً أدركا القاطرة التي تجر عربات القطار ، فان كليهما يرى شيئاً يتحرك بسرعة في مكان ، أن عيني وإذني كليهما تدركان نفس الإحساسات ؛ وليس هناك اختلاف فيما يدركانه من جهة ما تهتم به الحساسية. لكن كل واحد منهما يفهم ما رآه بطريقة مختلفة : فالقاطرة هي بالنسبة للمهندس نوع من الآلة البخارية ، أما بالنسبة للهمجي فتكون شيطاناً من نوع ما"(١٢)،(هيجل) نظر للرمز في مؤلفه (الفن الرمزي) ، و يرى الرمز له " دلالة خارج الذات تحتوي مضمون التمثيل الذي تستحضره منها... ولا يلزم بالرمز أن يكون مطابقاً لمعناه. إلا انه يختلف بمعنى مزدوج فهو يظهر كشكل له وجود مباشر ومن ثم تنتصب أمام أعيننا موضوع أو صورة له"(١٣). عند (ارنست كاسيرر)(**) ، الإنسان قد صنع له مجموعة من الرموز التي أبعدته عن مواجهة الحقيقة ولقد حاول كاسيرر أن يؤسس "نظريته الخاصة عن الرمز باعتبارها جواباً عن سؤال (ما الإنسان ؟) حيث حدد عالم الإنسان بالجانب الرمزي الحاضر فيه ، وميزه عن عالم الأشياء الطبيعية بفضل الرموز ؛ لأنه ما دام الإنسان قد خرج من العالم المادي ، فانه يعيش في عالم رمزي ، وما اللغة والأسطورة والفن والدين إلا أجزاء من هذا العالم. فهذه هي الخيوط المتنوعة التي تحاك منها الشبكة الرمزية اعني النسيج المعقد للتجارب الإنسانية"((١٤)، أي أن رمزية الفن على وفق نظريته للرمز هي " ليس رمزية متعالية بل هي رمزية باطنة immanent وليس الموضوع الحقيقي للفن هو (مطلق) هيجل أو (للامتناهي) الميتافيزيقي الذي نادى به (شلنج)(***) ، بل هو تلك العناصر البنائية الأساسية لتجربتنا الحسية نفسها ، بما فيها من خطوط ، ورسوم ، وأشكال هندسية ، وصور موسيقية"(١٥). الرمز لم يقتصر استخدامه وتوظيفه في الفكر الفلسفي فقط ، بل أيضاً وظف في الترميز للنفس البشرية ، أي انه كان من المفاهيم المهمة التي استخدمت في علم النفس من أجل تفسير الظاهرة السيكولوجية للإنسان و منهم (سيغموند فرويد)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الذي جعل من الرمز إشارة في التعبير عن المكبوت والذي لا يستطيع الإنسان البوح به بشكل مباشر أي إن من العوامل التي تساعد الإنسان على التنفيس عما يريد أن يقدمه خارج اطر الصيغ العامة من قوانين وأعراف وتقاليد فهو يستخدم الرمز في التعبير عن الدواخل النفسية حيث يتمظهر هذا الرمز على شكل إشارات تقرأ نفسياً على إنها تعابير مختلفة للمكبوتات والضغوط النفسية حيث اتجه (فرويد) "بالرمز اتجاهاً مضاداً ، فقد عمل على تحويل الرمز إلى إشارة وأصبحت الرموز لديه عبر الأحلام تعبر عن غرض محدد هو المكنون أو المحرم أو غير المباح ولاسيما في العلاقات الجنسية وهذا ما حد من طاقة الرمز وإضعافها إلى أدنى مستوى لها"(١٦)، ويرى (فرويد) في كتاب (تفسير الأحلام) بأن "الحلم يستخدم الرموز من أجل تصوير أفكاره الكامنة تصويراً مقتنعاً. ومن الرموز المستخدمة على هذا الوجه عدد كبير يعني دائماً – أو يكاد يعنى دائماً – ذات الشيء (...) ثم إن الحالم إذا أمكنه الاختيار بين رموز متعددة من أجل تصوير محتوى بعينه ، انتخب هذا الرمز الذي يرتبط من حيث محتواه الموضوعي بسائر أفكار الحلم ، أي الذي تدفع إلى قبوله أسباب فردية إلى جانب الأسباب النمطية"(١٧). وعلى مستوى (اللغة) واستخداماتها واشتغال مفهوم الرمز فيها فقد عمل عدد من علماء اللغة وفلاسفتها في هذا المجال ، العالم الأمريكي ومؤسس علم السيموطيقيا (تشارلز سندرس بيرس) ، قد جعل من الرمز في القسم الثالث من تصنيف العلامة ، كون هذا القسم هو الأعلى في سلم الأقسام ، حيث قسم العلامة إلى (إيقونة وأشارة ورمز) فجعل الأولى تشير إلى موضوع حقيقي ومباشر من خلال تعبيرها الذاتي للعلاقة فقط ، أما الثانية (الأشارة) فهي علامة تشير إلى موضوع التي تعبر عن أهتمامها الحقيقي بذلك الموضوع ، أما الثالث فهي علاقة تشير إلى الموضوع التي يكون فيه العرف هو طريق إلى التعبير عما يقترن بالأفكار العامة وارتباطها برمزية الموضوع(١٨). وهنا يعد الرمز حسب بيرس ما يرتبط بجماعية الأفكار وليس بفرديتها لأنه مأخوذ عما يقيده الفكر الجمعي و يكون فيه سمة الأفكار الجماعية وليس الفردية وهي الحاكمة في تحديد شكل ونوع العلامة الرمزية وبذلك يكون الرمز حسب (بيرس) " نمط عام أو عرف أي انه العلاقة العرفية ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة ، وهو ليس عاماً في ذاته فحسب ، وإنما الموضوعة التي تشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضاً ، إن العالم يتحقق من خلال الحالات التي يحددها ، ولهذا لابد من وجود حالات لما يعبر عنه الرمز"(١٩). إن الرمز في حالة تعدد الدلالات والإيحاءات ستكون لأشكاله وتعدد إيحاءاته ووظائفه صور مضافة ، أي أن للرمز أشكال ناتجة عن طبيعة التكوين الرمزي ولهذه الأشكال "وظيفة تمثل تارة بصورة مباشرة الحقائق المادية ، وتارة بصورة غير مباشرة وبقيمة رمزية تمثل الحقائق اللامادية ، وهكذا فان الأشكال تكون متمتعة بمظهر بالنسبة للنظر ، ولكن أيضاً بمعنى بالنسبة للذهن"(٢٠) وبين النظر الذي يشكل الجانب الحسي والذهن الذي يمثل المستوى الأعلى وهو العقلي يتشكل المعنى الرمزي، وفي الذهن والوعي يبدأ تمثيل الرمزي ، إذ يأخذ شكل الواعي في الإدراك العقلي والذي يتلاءم مع الرمز في ظهوره أو التعامل معه في موقف ما مما يجعل من التمثيل الرمزي في الذهن هو صورة مطابقة لدلالتها في وقت الإشارة إليها ، أي " كأن للتمثيل الرمزي وظيفة تناسب كل صورة ، ووظيفته في الترميز الأسطوري تعبيرية تدمج الرمز فيما يرمز إليه ، فالرعد يعبر به الرب عن غضبه ، لا يكون مجرد تعبير خارجي عن غضب الله ، ولكنه في نفسه غضب الله ووظيفته في الترميز العادي حدسية تعبر فيه باللغة العادية عن العالم كما ندركه بالفطرة ، بوصفه موجودات في الزمان والمكان لها خصائص دائمة وأخرى عارضة"(٢١) .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إن الرمز له دلالات متعددة أكثر واستخدامات أوسع في الحقل المعرفي الواحد بينما الإشارة لها صورة ذهنية أو دلالة مختصرة لا تشير إليه ، و يأخذ صورة أعلى في البنية الذهنية المعرفية عند الإنسان "الرمز يستعمل أغراض مختلفة وتلعب العوامل النفسية دوراً هاماً في تحديد دلالته كالصليب مثلاً بالنسبة للمسيحية (...) كما أن الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض ، أما الإشارة فليس سوى دلالة واحد لا تقبل التنويع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تواضع على دلالتها فالمصباح الأحمر في الطريق تعارض الناس على أنه إشارة إلى معنى / قف / وليس له معنى آخر"(٢٢). إن الاختلاف في وظائف الرمز تأتي من كون اشتغالاته الثقافية والمعرفية ناتجة عن سلطة تعويضية ، على اعتبار أن التعويض هو من أهم ما يسعى إليه الإنسان في إيجاد بعد تواصلي مع ما يريد أن يصل إليه دون أن يدخل في متاهات الوصول المعقدة ، فتأتي فاعلية "الوظيفة التي تسمح باستبدال المضمون الحقيقي بمقاصد أو أفكار واستبدال الصور التي تعبر عنها بأحداث ، وحركات أو حتى أشياء لا تربطها معها أية رابطة عدا الفعل الذي تقوم من خلاله العلاقة ، حيث تعود الوظيفة الرمزية إلى هذه السلطة التعويضية ، فهي ليست حاصل البسيط للحركات المحددة ، إنما هي ما تكونه علاقة ما بين أية حركة كانت بصفتها دالاً وبين شيء وفعل وحالة بصفتها مدلولات"(٢٣). أما (تودروف) فانه يرى بأن الألفاظ في اللغة واستخدام الرموز من خلالها يتخذ علاقة في أبعاد ثلاثة ، أي أن تكوين نوعية الرموز من خلال اللفظ في اللغة يجب أن يحدد في ضوء العلاقة الثلاثية التي تعطي للرمز وجوده الفعلي في اللغة ، وهنا يرى (تودوروف) ألآتي : "يتكون نوع الرموز المتخذ مثالاً من الألفاظ ، وهذه تعرف بأنها علاقة بين ثلاثة حدود : الأصوات ، وأحوال النفس ، والأشياء ، والحد الثاني وسيط بين الأول والثالث. إذ ليس بينهما اتصال مباشر ، فهو – على ذلك – يقيم علاقتين طبيعتهما مختلفة ، لاختلاف الحدين نفسهما. أما الأشياء فواحدة ، في كل زمان وفي كل مكان ، وأحوال النفس كذلك ، وهي مستقلة عن الأفراد : فبين الأشياء والأحوال علاقة طبيعية"(٢٤)، وهذه الحدود يمكن أن تسير أيضاً في منظور الكتابة أيضاً عندما تتحول الأصوات إلى كلمات مكتوبة لكن الفرق بين الجانبين أن الأصوات تعتمد بشكل كلي على أحوال النفس في وقت معين بينما الكلمات أذا دونت سوف تكون قريبة إلى توصيف الأشياء الواحدة في كل زمان أو مكان حسب وجهة نظر (تودوروف). إن الفكرة الاساس التي ينطلق منها الكاتب باستخدامه الرمز هي ايجاد دلالات تعيش معنا وبيننا ويتداولها الفرد بشكل يومي لكي يجعل هناك توازنا فعليا بين المادة الرمزية والمادة الحياتية المرمزة ، ويمكن عدُها خاصية كل شعور واحساس بشيء ما بين ان يكون هناك قصد واضح بالمعنى المخفي الذي أراده الكاتب من خلال الموضوع المقصود الذي أراد ان يصل اليه ، وهذا القصد لا يمكن ان يحدث الا من خلال الحلم الذي يمتلك قوة خفية دافعة في تفسير ما يرغب الكاتب ان يفسره من ضمن التشكيل الكلي لأفكاره ولكن يجب ان يتجه الى تحكيم الوعي فيما يفعله اللاوعي ،وهذه هي النقطة الأساسية التي ينطلق الكاتب الرمزي في تعيين موقع الدلالة الرمزية في عموم العمل المسرحي" ان لغة اللاوعي هي الرموز ، وان وسائل الاتصال بينهما هي الاحلام , وان الحلم ليس مجرد رمز كما يطلق على الرمزية حركة من حركات القرن التاسع عشر الادبية في فرنسا وكانت تمردا على النزعة الواقعية , وقد حاولوا رمزيو ذلك العصر الايحاء بالحياة من خلال استخدام الرموز والصور كما هي الحال عند بودلير ورامبوفيرلين"(٢٥)، شغل الرمز الموجود في الاسطورة اليونانية

الكثير من الادباء والمفكرين في الثقافة الغربية والعربية على السواء لاسيما المسرحيين الذين كتبوا نصوصا مسرحية كثيرة كانت الاساطير معبرة عن معضلة وجودية تخص الانسان وعلاقته بالكون والوجود الانساني ، لما تحمله تلك الاساطير من قوى ظاهرة واخرى غيبية اسهمت بصورة فاعلة في كشف الحقائق باعتمادها الرموز والدلالات المختلفة ، ان هذه الحقائق لا تتعلق بالفرد الانساني لوحده وان كان هذا الشكل من التعامل مع نتاج الاسطورة هو شيء اساسي في بلورة النظرة العامة لمدى تغلغل مفاهيم ومحددات الاسطورة في الحياة اليومية للفرد الاثيني او العراقي القديم او المصري الفرعوني ،والاسطورة وان كانت علاقتها بالفرد قوية الا انها كانت نتاجا جمعيا من المجتمع المتوحش البدائي الاول ، او من المجتمعات الزراعية او الرعوية او المجتمعات التي وصلت الى حضارات راقية وبلورت المفاهيم الانسانية ، وقد استمدت هذا الرقي من خلال تضافر الرؤية الابداعية بين الاسطورة كنتاج جمعي وبين الاسطورة التي تم توظيفها في المنجز الابداعي لتسهيل عملية الفهم المتبادل " فالأسطورة هي التفكير في القوى البدائية فاعلة الغائبة وراء هذا المظهر المبتدي للعالم وكيفية عملها وتأثيرها وترابطها مع عالمنا وحياتنا , انها اسلوب في المعرفة والكشف والتوصل للحقائق ووضع نظام مفهوم ومعقول للوجود يقنع به الانسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه ودوره الفعال فيه"(٢٦). ان الرمز الذي تضمنته النصوص تجلت في تولي الكاتب القدرة على الاشارة السريعة للأحداث دون سرد او تقرير ، فتستحيل الى رمز وصورة كلية ، تشيع في مفاصل النص واجزائه وتضمن له صفة التماسك الحتمي والوحدة العضوية ، كما تدفع المتلقي ان يختط لنفسه مشاركة فاعلة لكونه متلقيا ايجابيا في تجارب الكاتب فتضيف الى حسه بالدهشة والغرابة ،والرمز وسيلة لتحقيق الذات ، وتحمل في داخلها ابعادا اكثر من كونها كتبت للغموض والايحاء والتأويل ، وانما يشكل الكاتب او الشاعر رمزه من خلال تجاربه الحياتية ، بما تحمله من رؤى واخيلة وامكانيات في جعل صورة الحياة ممكنة بالرغم من الدمار والعنف فيكون الرمز رؤيا قبل شيء ، لذلك فان جمالية الرمز لا تكمن في توظيفه فحسب ، وإنما تكمن في طريقة توظيفه ومدى انسجامه مع السياق والمعنى ، باعتبار ان السياق عنصر مهم في العملية الابداعية ومن ثمة العملية التواصلية التي تحصل بين الكاتب بوصفه مرسلا لإبداعه الادبي وبين المتلقي ، للوصول الى تجربتين حسية وتجارب شعورية ، لها دلالتان، دلالة اولى " تنتمي الى عالم الحواس ـ أي الشيء المحسوس (...) ودلالة ثانية تنتمي الى عالم الروح ـ أي الشحنة الشعورية التي يثيرها تذكر الشيء في نفس الأنسان. وأصبح الرمز لا يستدعي صورة فقط، وإنما شريحة عريضة من التجربة الإنسانية "(٢٧).

المبحث الثاني // الرمز والترميز في شعر السياب

بدأ السياب مسيرته الشعرية منذ ثلاثينيات القرن السابق ، و لان الشعر موهبة ولغة للتواصل مع الواقع الخارجي الذي يعيشه الشاعر ، لذا فإن المكنونات الداخلية والالام التي يشعر بها االسياب من جراء وفاة والدته التي كان متعلقا بها ايما تعلق ، وزواج والده من امرأة ثانية و شعوره بأن هذه الزيجة كانت توصف بالخيانة لوالدته وللقيم العائلية والالفة والمودة التي كان ينتظرها السياب بعد وفاة والدته ، وهذه الالام المرحلية ما كان لها أن تزول من وجدان السياب لولا الهم الأكبر المتعلق بشكله وتكوين جسده والنحافة التي كان يتميز بها ، مما ترك في نفسه اثرا حتى نهاية عمره ، وكان المرض الذي اقعده والزمه الفراش بعد مع الازمة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الداخلية التي نشأت من جراء شكله صنوان لا يفترقان ابدا ، وقد ترتب على هاتين الظاهرتين شعرا يجسد فيه ما يعانيه من الام وقهر واضطهاد ، في قصائده المختلفة ، والشعر ينبثق القه من الخيال ، فكان يناغي الصدر المكلوم من فقدانه الحب العاطفي مع النساء الاخريات ومع شعوره المر من أن الله قد اختاره ليكون ضعيفا فتتسلل اليه الأمراض من كل حدب و صوب ، فكان شعره يترجم الاحداث التي يمر بها في حياته منذ البواكير الأولى في حياته ، وسواء كان فعلا قد الف اول قصيدة باللغة الشعبية في السنة الأولى في الابتدائية وأول قصيدة عمودية في السنة الخامسة منها ، فإن الموهبة الربانية قد عوضته عن ما لاقاه في حياته من كربات الزمن الغاشمة ، ونلاحظ في الابيات االتي كتبها وهو في الثانوية انها بداية الشعور بالحسرة من عدم التفات الجنس اللطيف اليه وبقي الحجب يداعب فؤاده ويعلم تمام العلم ان هذا الحب من طرف واحد :

لرجوت لو دامت غضارتها وصل التي وعدت فلم تصل
قد كان وشك ذبولها أجلا للملتقى ففجعت بالأجل
ولكنت آمل ان اقبِّلها وأعب خمرة حسنها الثمل
اما وقد ذبلت فلا امل لي باللقاء فكيف بالقبل

وتمر الأيام ويقتنع بدر أن الشعر سيكون هاجسه الوحيد ،والمعبر الاكمل عن مشاعره وأحاسيسه، وبات وجدانه المضطرب لا يستقيم الا بكتابة الشعر ، ومر الشعر لديه بمراحل متعددة بدءاً من البدايات الأولى التي كان نظم الشعر فيها يأتي على سياق الفطرة ، وكان لمنطقته (جيكور) في ابي الخصيب الدور الأكبر في بروز شعريته ، فكانت اول قصيدة كتبها ودعا الاخرون أن يطلعوا عليها كانت في عام ١٩٤٢ و كان مطلعها :

لفح الاوام ازاهر الدفلى فذوت كما يذوي سنا المقل

وأي شاعر يعتز بما يكتب من ابيات شعرية يتغنى بها آماله وهواجسه وكل ما يعتمل في صدره من أمنيات وتمنيات ورغبات ، وفي هذا السياق فإن السياب اعتزازاً بما كتب نراه يضيف ابيات أخرى الى قصيدته الام السابقة في عام ١٩٤٤ :

لرجوت لو دامت غضارتها وصل التي وعدت فلم تصل
و لكنت آمل ان اقبِّـلها و اعب خمرة حسنها الثمل
اما وقد ذبلت فلا امـل لي باللقاء فكيف بالقبـل

ولكن الأيام تمر بالسياب في نشاطاته واهتماماته السياسية عضوا في الحزب الشيوعي وما ترتب على هذا الالتزام الحزبي من تنقلات وظيفية ومداهمات الشرطة وهروبه الدائم من السلطة في بغداد والبصرة وفي غيرها من المدن العراقية ، حتى اضطرته الى الهرب خارج العراق ، مرة الى الكويت وأخرى الى ايران ، وما واجهه من احداث مع العراقيين في الكويت او الإيرانيين العرب او الفرس وعلاقتهم بالحزب الشيوعي العالمي ، وكان الشعر حاضرا في تجسيد ما يمر به خلجات النفس وآرائه وموقفه من الحياة برمتها والاحداث التي مر بها في حياته القصيرة ، وهاجسه الأوحد ان يلتقي بامرأة تشتاق اليه و تخبره أنها الحبيبة المنتظرة ، و لكن كما تدلنا خارطة حياته العاطفية لم يلتق هكذا امرأة وان صور لنا في قصائده الجميلة عكس ذلك ، ويبقى هذه الهاجس مسيطرا عليه ، فيقول في احدى قصائده " في السوق القديم":

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنا من تريد فأين تمضي فيم تضرب في القفار
مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار

ويتجول السياب في أروقة الشعر ويسيح في بلاد الله يحمل على كتفيه عذابات شاب مثقل بالهموم والهواجس ، في انتظار الحب الذي لم يات ولن يأتي ابداً ، وحساسيته الشديدة تجاه وطنه المعذب والممزق بين صراعات الداخل وأطماع الخارج بثروات بلده العراق ، كانت الحجر الأساس في الانتقال الى قصائد طوال لتكون ملاحم تصاغ شعرا جديدا ، بعد ان توقف او تلكأ الشعر العربي التقليدي ، ولم يعد الشعر المقفى ان يلبي طموحات الشعراء في توظيف المفردات المتفجرة غضبا بسبب الاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وكما سبقهم اليوت في تحويل القصيدة المقفاة الى شعر حر، فكان شاعرنا البصري من ساهم في تحريك المياه الراكدة وبقدرة عجيبة مع نازك الملائكة و البياتي وغيرهم من أن يزيلوا السدود التقليدية التى كانت تمنع من تطور القصيدة الشعرية العربية الى قصيدة تلبي طموحات الشعب العربي في التعبير عن مكنونات انفسهم "هو الذي القى حجر الابداع في نهر الشعر العربي ، بعد ان ركد ماؤه ....حاملة معها كل الرؤى الجديدة للإنسان العربي المعاصر وفاتحة مرحلة تاريخية وإبداعية في كتاب الشعر العربي"(٢٨). ومع هذا التجديد كان الرمز والأسطورة هما الموئل الذي لجأ اليهما السياب ، فأصبح الرمز الذاتي عنوان للقصائد الطوال والتي سميت فيما بعد بالملحميات السيابية ، وقد تمكن من فرض سطوته الشعرية من خلال اختياره الموفق للاساطير وبما تعتمل في بنيتها التكوينية رموزا للحاضر المعاصر " وبقدرة ما يكون هذا الشيء رمزا يكون صاحبه عبقريا على التحديد مهمة الفنان المبدع "(٢٩)، إن ما يجعل السياب مهتما بالرمز في قصائدة الملحمية الطوال هو المقدار والكم الكبير لاعجابه بالكاتب المسرحي الإنكليزي شكسبير لا سيما في نصوصه الفكرية والفلسفية مثل هاملت و مكبث و الملك لير، و كان لتلك الشخصيات الهم الأساس في حياتهم هو الموت ، وغيرهم كثير من الادباء والشعراء الاوربيين ممن وظفوا الرمز بكل انواعه في نصوصهم المسرحية ونصوصهم الشعرية ، فها هو يقول في قصيدته (أغنية في شهر آب) :

تموز يموت على الأفق
وتغور دماه مع الشفق
في الكهف المعتم والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
سائقها اعمى
و كأن الليل قطيع نساء
كحل وعباءات سود
الليل خباء
الليل نهار مسدور(٣٠)

الموت في كل مكان عند السياب ، موت الوطن ، وموته هو ، لا احد ينتشل كليهما من وهدة الموت حينما يأتي اليهما ، ولا يتوقف الموت عن المسير فهو يحصد الجميع ، و ليس عنده فرق بين واحد وآخر ، الموت لا يستثني احد منهم ، الموت الوجودي والفلسفي والكوني هو المسيطر ، هو الذي يقصده في قصائده :

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من هؤلاء العابرون؟
أحفاد أوديب الضرير ووارثوه المبصرون
"جوكستا" أرملة كأمس وبأن طيبة ما يزال
يلقى "أبول الهول" الرهيب عليه من رعب الظلال
والموت يلهث في سؤال؟

عن تموز الذي ينظر اليه القدماء انه الحامي من الجفاف و العودة من العالم السفلي بمثابة انقاذ للحياة التي ماتت بكل عنفوانها و جبروتها فأصبحت في مهب الريح حينما ذهب تموز ليس بإرادته الى عالم الظلام و الاختفاء، إن تموز هو الربيع وهو الحياة ولكنه اين هو الان :

تموز هذا أتيس
وهذا الربيع
يا خبزنا يا أتيس
أنبت لنا حيا وأحي اليبيس
التأم الحفل وجاء الجميع (٣١)

الباحث علي عبد الرضا في كتابه الأسطورة في شعر السياب ، يشير الى ان السياب قد تاكد من موت تموز ، و هو موته أيضا في ذات الوقت ، موته ناتج عن مرضه الدائم ، لديه القدر قد ضرب ضربته القاسية فلا مناص اذن من الموت(٣٢). هنا لا يفترق رمز الموت عنده عن رمز الموت الشخصي ، ان الكلمات تسابق نفسها في إعطاء الدلالة الكلية لما يقصده السياب من موت تموز او موت الغربان ، الحزن حينما يأتي يطرق الأبواب لكي تفتح له ، فكانت الكلمات تترى و أصبحت هي الأخرى غير معروفة " فالكلمة في الشعر الحديث تأخذ دلالتها من السياق والتجربة الشعرية لانه رمز جديد غير اصطلاحي ينبغي له بعض القرائن التي تدل عليه"(٣٣) ، وهذا ما نلاحظه ونراه في قصيدة انشودة المطر :

أتعلمين أي حزن يبعث المطر
وكيف تنشج المزاريب، إذا انهمر
بلا انتهاء، كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال كالموتى هو المطر(٣٤)

المطر يشتغل وجوديا و فكريا و فلسفيا عند السياب " و ظل يزخر هذا الرمز الثري بالايحاءات ، حتى نجح في أن يربط بين اسمه و بينه "(٣٥)

أكاد أسمع العراق يزخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وأسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدون
مطر....
مطر....(٣٦)

وهكذا يصبح الرمز في شعر السياب ضرورة ملحة لكي تستقيم الأفكار التي يعتقد فيها مع الخط الفكري للقصيدة ، وكانت هذه المحاولات في المطولات الشعرية ، في قصيدة انشودة المطر نلاحظ ان هذه المحاولات تنبض فيها الحياة بكل تلازماتها وعنفوانها وعنفها في المشاعر والاحاسيس المظطربة والتي تحمل في ثناياها موجات من الدم المتدفق والدموع التي تهطل مدرارا من عيون اتعبتها الحياة النكد ، فكانت الرموز تتجول سائحة بكل ما تحمله من دلالات يريد السياب ان يلصقها بالمعاني الثرة المستقاة من حياة الفقراء وحينما تبدا القصيدة بلمحات عاطفية جميلة انما تذهب الى التلازم الدائم بين المطر وينبوع العطاء ، فتتجلى الرومانسية الخاصة بالسياب لوحده ، فكانت العينان هما المنطلق باتجاه رسم صورة اخاذه عن العلاقة الروحية بين القمر والعيون الباحثة عن الحب وجمالياته وعذاباته :

عيناك غابتنا نخيل ساعة السحر .....
او شرفتان راح ينأى عنهما القمر....

اية صورة يستطيع الشاعر ان يرسمها بأناملة من خلال مفردات تناغي الروح وتحيله الى صور الشرق الاخاذة ، ولكن سرعان ما تتحول هذه الصورة الرومانسية الى رموز حياتية اكثر عمقا باتجاه المعاناة والالام المدفونة في اعمق غور من وجدان الانسان ، وحينما يرمز الى الام بالمساء و الغيوم وسؤال الطفل عن امه ، تتحول العاطفة المشبوبة تجاه الام الى تمرد داخلي وفيضان من التنكر لكل ما هو موجود ، انه ضد القدر الذي كان قاسيا ، ويعود مرة أخرى الى المطر رمزا مشبعا بكل منحنيات المشاعر و الاحاسيس الغامضة لطفل لم يشب بعد ولكن لديه إمكانية عالية في الغوص بالمرئيات من اجل العثور على امه ، فيساله ، وهو سؤال ليس للام المفقودة وانما للحبيبة التي لا تأت ولم تأت ولن تأتي ابدا :

أتعلمين أي حزن يبعث على المطر ؟..
وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر ؟
و كيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟ ..
بلا انتهاء ـ كالدم المراق ، كالجياع ؟.
كالحب ، كالأطفال ، كالموتى ـ هو المطر ؟ .

و لكنه لا يقف في رموزه مع الماضي عندما يتسائل عن امه ، و انما يذهب بعيدا ليجعل رمزه شموليا واسعا سعة السماء والأيام الممتلئة حيرةً وغموضاً ، يذهب الى العراق ، وطنه الذي ما انفك يتغنى به بكل ما تعني الحياة للعراق ، إن الرموز التي استخدمها السياب ليست غريبة عن الذائقة الجمالية للقارئ ، فنلاحظ بان الخليج كبحر متلاطم يفصل عن المدينة التي لفظ أنفاسه الأخيرة فيها و بين البيت و الوطن و التاريخ و الماضي بكل الاحداث التي مر في حيته :

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اصيح بالخليج : " يا خليج " ....يا واهب اللؤلؤ ، و المحار ، و الردى !".....

فيرجع الصّدى... كأنه النشيج :

" يا خليج ....

يا واهب المحار و الردى .....

أكاد اسمع العراق يذخر الرعود ...

و يخزن البروق في السّهول والجبالْ ،

حتى اذا ما فضّ عنها ختمها الرجالْ ...

و هكذا يسيح السياب في شعره محاولا تلمس روحه المضطربة المهتاجة لان العراق بعيد عنه ، والموت قريب جدا منه ، فيأبى الاستسلام حتى الرمق الأخير من حياته ، والمطر الرمز والترميز لكل معاناته ، فالمطر هو الخير والنماء والخصب والربيع وتفتح الازاهير والدفلى ، والمطر واكفهرار الغيوم وتلبدها في السماء والحزن المشبوب في الصدور الواله حبا للوطن العراق ، المطر هبة الطبيعة للإنسان المعذب بكل تعرجات الالام والمعاناة وهكذا كان السياب الذي يقول في نهاية قصيدته ""انشودة المطر":

في كلّ قطرة من المطرْ

حمراء أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

و كلّ قطرة تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

او حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة ...

ويهطل المطر

اذن البداية والخاتمة يكون المطر الرمز لكل متغير يحدث في سماء الوطن وعلى ارضه ، ليعيش شعبه معاناة الجياع والمعوزين.

توصل الباحث الى اهم النقاط التي كانت بمثابة نتائج للبحث وهي :

١ـ يعد السياب من الشعراء القلائل الذين وظفوا الرمز و ترميز دلالات المعاني في قصائدهم لا سيما المطولات منها .

٢ـ يعد الشعر بمختلف اساليبه العمودي الكلاسيكي او القصائد غير المقفاة اوما يطلق عليه الحر او حتى القصائد النثرية من الأجناس الأدبية التي تعبر عن خلجات النفس البشرية بصور فنية مكثفة وعميقة في معانيها من خلال المفردات التي تحمل موسيقى داخلية تتناغم مع المفردات الأخرى .

٣ـ كتب السياب قصائده في الأسلوب العمودي الكلاسيكي وحينما احس بان هذا الأسلوب لا يتمكن من خلالهع التعبير عن مكنونات نفسه لجا الى ابتكار نوع جديد في أسلوب كتابة الشعر و هي قصيدة الشعر الحر .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤.تعد المطولات في شعر السياب من الملاحم الخالدة في الشعر العربي و حسب ما يعتقد الباحث بان السياب الوحيد من الشعراء العرب الذين كتبوا الملاحم في شعرهم ، وتضم ملاحمه شخصيات عديدة ومتعددة و كان فيها الكثير من المواضيع الفرعية ولكن يحكمها موضوع وفكرة رئيسة في كل ملحمة من تلك الملاحم ، و هو العراق ومعاناته الشخصية .

٥.الشخصيات التي اعتمدها في مطولاته الملحمية تعد شخصيات مهمشة ومسحوقة من قاع المجتمع العراقي ، تقابلها شخصيات متنمرة ذات جبروت اجتماعي واقتصادي وسياسي تمثل السلطة ومن يتعاون معها من مخبرين و أجهزة امنية مختلفة .

٦.لا يمكن الفصل بين السياب و بين مفردات حياتية مختلفة بدءاً من الامه والعراق والحزب الشيوعي و الرمز الأساس هو المطر الذي يجمع هذه المكونات معا في قصائده .

المصادر والمراجع

١.ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ر . م . ز) ، باب الزاي ، فصل الراء ، م٥ ، دار بيروت ، دار صادر ، ص ٣٥٦ .

٢. ينظر : أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي ، كتاب العين ، تح ، مهدي المخزومب ، إبراهيم السامرائي ، دار مكتبة الهلال ، ١٠٠ : ١٧٥ ، ص ٤٦٦

٣.ينظر : الزمخشري ، أساس البلاغة ، لبنان ، بيروت ، دار الفكر العربي ، ص ٢٥١ .

٤.جبور عبد النور ، المعجم الادبي ، بيروت .لبنان ، دار الملايين ، ١٩٧٩ ، ص ١٢٤

٥.محمد غنيمي هلال ، الادب المقارن ، ط٣ ، بيروت ، دار العودة ، ص ٢٩٨ .

(*) الطوطمية :" الطوطم : حيوان او نبات او ظاهرة طبيعية اخرى تنتمي بصفة خاصة الى اصل ورفاهة و/ او نظام البشر. ولغة الأوجيبوا (قبيلة الجونيكية ، امريكا الشمالية) يعطي المصطلح (طوطمية) لنظام اعتقادي يتضمن ، على سبيل المثال ، تابو وطقوسا متزايدة وبعض الأفكار عن المنحدر من سلف طوطمي اسطوري (مثلا، بيم القبائل الاسترالية). وبين العديد من النظريات الطوطمية أكد (دوركايم) على وظيفته الرمزية في التماسك الاجتماعي. وفي المقابل فإن المشايعين للمذهب البنيوي من أمثال (ليفي شتراوس) يؤكدون على دور المفاهيم الطوطمية المتميزة والمتناقضة في توصيل المعنى . " جون هينليس ، معجم الأديان ، ترجمة : هاشم أحمد محمد،(القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠) ، ص٧٥٨.

٦.كلود ليفي شتراوس ، الأسطورة والمعنى ، ترجمة : د. شاكر عبد الحميد ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص٣٦ .

٧.أشرف منصور ، الرمز والوعي الجمعي ، دراسات في سيسيولوجيا الأديان ، ط١ (القاهرة ، رؤية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠) ، ص١٢-١٣.

٨.ثامر عباس ، أقنعة وأساطير ، (بغداد ، مكتبة عدنان ، ٢٠١٣) ، ص٢٥٢-٢٥٣.

٩.آرمان كوفيليه ، نصوص فلسفية مختارة ، مقدمة عامة في علم النفس وعلم الجمال ، ترجمة : الاء اسعد الفخري ، (بغداد ، بيت الحكمة ، ٢٠٠٦) ، ص٢١٤.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٠.حسن الخاقاني ، : الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي ، (بغداد ، مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ، ٢٠١٣)

١١.حسن الخاقاني ، المصدر السابق ، ص ١٣.

١٢.وليم كلي رايت ، المصدر السابق ، ص ٢٦٢.

١٣.هيجل ، الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، (بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ ،) ص١٠.

(**)كاسيرر : (١٨٧٤- ١٩٤٥) فيلسوف مثالي ألماني ، كان استاذا في جامعة برلين. طبق (كاسيرر) أفكار مدرسة (ماربوغ) على تاريخ مبحث المعرفة وتاريخ الفلسفة وهو عضو في الجماعة نفسها التي كانت تؤمن بأفكار (كانط) التي سميت بالكانطية الجديدة ، ومن مؤلفاته (مشكلة المعرفة في الفلسفة والعلم في العصر الحديث)و(فلسفة الأشكال الرمزية). ينظر، روزنتال ، م ، المصدر السابق ، ص ٣٨٦.

١٤.علي عبود المحمداوي ، الفلسفة الغربية المعاصرة ، (بيروت ، منشورات ضفاف ، ٢٠١٣) ، ص ١٩٥.

(***) شلنج :" (١٧٧٥- ١٨٥٤) فيلسوف الماني وثالث المثاليين الكلاسيكيين الألمان المشهورين من ناحية الترتيب الزمني ، كان استاذاً بجامعات يينا وايرلنجن وبرلين ، وعضو اكاديمية العلوم بميونخ. وقد نشر في التسعينات سلسلة مؤلفات عن مشكلات الطبيعة (...) وقد حاول شلينج في كتابه (مذهب المثالية المتعالي)(١٨٠٠) ان يربط مثالية (فيخته الذاتية بالمثالية الموضوعية الخاصة بمذهبة " روزنتال ، م، المصدر السابق ، ص ٢٦٩.

١٥.زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،(القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٨) ، ص ٢٤٦.

١٦.جيليبر دوران ، الخيال الرمزي ، ترجمة : علي المصري ، (بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩١) ، ص٦٠.

١٧.سيغموند فرويد ، تفسير الأحلام ، ترجمة : مصطفى صفوان ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢) ، ص٣٥٩.

١٨.ينظر : سيزا قاسم ، و نصر حامد أبو زيد ، أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيموطيقيا ، (القاهرة ، دار الياس العصرية ، ١٩٧٧) ، ص١٤٢.

١٩.نفسه ، ص١٤٢.

٢٠.فيليب سيرفج ،الرموز في الفن – الأديان – الحياة ، ترجمة : عبد الهادي عباس ،(دمشق ، دار دمشق ، ١٩٩٢) ، ص٣٨.

٢١.عبد المنعم الحفني ، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ،(القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٠) ، ص ٣٨٥.

٢٢.فيليب سيرنج ، : المصدر السابق ، ص٦.

٢٣.ارمان كوفيليه ، المصدر السابق ، ص ٢١٤.

٢٤.تزفيتان تودروف ، المصدر السابق ، ص٢١.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٢٥.ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الادبية , (صفاقس ، التعاضدية العمالية للطبع والنشر , د.ت) , ص ١٧٩.
٢٦.فراس السواح ، مغامرة العقل الاولى ، (دمشق ، مطبعة علاء الدين ، ١٩٩٦) ، ص ١١.
٢٧.نهاد صليحة ، المدارس المسرحية ، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٤) ، ص ١٠.
٢٨.محمد صالح عبد الرضا ، بدر شاكر الشياب ...مقدمات و صفحات نادرة ،(دمشق ، تموز للطباعة و النشر و التوزيع ، ٢٠١٣)، ص ٢٢
٢٩.احمد فتوح ، الرمز و الرمزية ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١) ، ص ٣٠٩ ،
٣٠.بدر شاكر السياب ، ديوان شعر ،(بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٤) ، ص ٣٢٨
٣١.المصدر نفسه : ص ٤٨٣
٣٢.عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ،(بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٧) ، ص ١٨٢ .
٣٣.إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، (الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٩) ، ص ٣٢
٣٤.ديوان السياب ، ص ٤١٦ .
٣٥.صبري حافظ ، عربي على الخليج ...يعني المطر ، الادب (سوريا ، ب . م ، ١٩٩٠) ، ص ٢١.
٣٦.ديوان السياب ، ص ٤٧٧

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Symbol and symbolization in Badr Shaker Al-Sayyab's epic poems

By: **Hassan Abdulmanaam Alkhaqany**
University Of Basrah / Basrah and Arabian Gulf Studies Center
Email : hasan.abdulmohsin@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-000-3730-4011

ABSTRACT

When a poet is chosen from the poets of Iraq, the priorities are for what the poet lived from the issues of his homeland, so his personal suffering mixes with the suffering of his homeland and the people who live in it, and Al-Sayyab is one of the poets whose personal psychological and physiological suffering was very large, and this suffering was reflected in his poetry and in his poems Which invited him to see and navigate the purposes of poetry and the strong desire within him to find a distinct style that differs from the old style in writing the poetic poem, and this choice was not arbitrary, but for his firm conviction that the old style does not carry in its internal structure to provide a poem in which the symbol is strong and prominent, a poem that expresses the same Khaljat, and so his poetic lengths were full of symbol, starting towards building a poetic image with high potential in Flying in the vast space of the homeland, the homeland that death quickly disappeared from its sight, so it was the Gulf, ... the rain and the women who suffer under hunger and have no

Keywords: Symbol, symbolization, poems,

الرَفْضُ الاجتماعي فيَ لُغَةِ العَرضَ المسرَحي العَراقي
مسرحية حظر تجوال انموذجاً

سرمد ياسين محمود

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الايميل : sarmad.yassen@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-4864-2024

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٢٨ / ١٠ / ٢٠٢٠ تاريخ قبول النشر: ٤ / ١١ / ٢٠٢٠

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

ملخص البحث

يُعدّ الرفض الاجتماعي ظاهرة مؤثرة في لغة العرض المسرحي لما يتناوله من طروحات فاعلة تتعلّق ببيئة ومضمون العرض، اذ يرتبط بموجّهات تتمثل بدراسة تصحيح مسار المجتمعات والتغيير الايجابي الهادف في تجسيد قيمة فنيّة وعملية في بُنية تشكيل المجتمعات ضمن لغة اخراجية قادرة على التواصل لإيجاد الرفض وتطبيقه اجتماعيّاً . ويبقى المسرح بوابة كبيرة مفتوحة في نصوصه وعروضة وتقنياته يمتص الواقع ويعيد انتاجة وتخزين منافعه بأتجاه التغيير والبناء لذا كانت مشكلة البحث كيف كان الرفض الاجتماعي وكيف كانت لغة العرض متلاصقة به وما انتجت هذه العملية التبادلية من فائدة ومن اهداف ، لقد كان التأسيس لمناقشة هذه المشكلة من خلال المرور بالمفاهيم المتسقة بهذا الموضوع وما يترتب عليها وبها من فهم ومررنا بالتجارب العالمية نصا وعرضا لنعرف ونستجمع قوى البحث والتركيز لنصل بمؤشرات تساعد وتساهم في تحليل النص ورؤاه ومدياته ومفترقات معانية وتجليات فكرته ، لنستخلص نتائجنا وما نحتاج ألية من استنتاجات نشتقها ونلملم من خلالها مفاهيمنا التحليلة فأفرد الباحث ثلاثة مباحث للتاسيس كانت بوصلة تؤشر لنا الاتجاه المعرفي الذي يجب ان نختارة لتفكيك البنية النصية في العرض الذي نحلله .

كلمات مفتاحية : رفض ، مسرح ، مجتمع ، العرض المسرحي ، لغة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

أتّخذ الرفضَ الاجتماعي Rejection Social موضوعاته من الجمود والركود الذي اصاب الحضارات فالمجتمعات، كسلطة الأديان وتعكّز العلوم وتطبيقها ورتابة الأبحاث الفكريّة والمعرفيّة، فحدث الرفضَ الاجتماعي الهادف جرّاء تلك الممارسات، باتخاذ وسائل فاعلة في صِياغة وتكّوين الفعل الانساني عبر التسامي والتغيّر فالثورة، ويكمن الرفضُ الاجتماعي نتيجة لوجود مُهيّمنات من شأنها ان توقّف عجلة النمو والتقدّم الإنساني لما آلت إليه تلك النظم من رتابة وضمور، فيجيء الرفض منطلقاً من تحديد مفهومي الأيّن والكيّف، في تحديد زمنه ومكانه الايجابي ألصحيح للتعريف بالحياة ففلسفة الرفض "ليست إرادةً سالبه فهي لا تنطلقُ من تناقضٍ يُعارض دون أدلّةٍ، ويثيرُ جدالاتٍ فارغةً وغامضةً، وهي لا تهرّبُ منهجيّاً من كلّ قاعدة، إنها خلافاً لذلك كلّه، وفيَّةٌ لتلك القواعدِ داخل منظومة قواعد، إنّها لاتسلّمُ بالتناقض ألداخلي ولا تنكر اي شيء كان بمعزلٍ عن ألايّن والكيّف" (١) فالرفض الاجتماعي يخضع لمتغيرات الثورة اجتماعيّاً، ويثير اسئلة وجدالات معرفيّة، فهو عمليّة تواجه الذات أوّلاً، وتنطلق من ميدان الذات/النفس الواحدة الى الذوات المُتعددّة التي تشترك في التُغيير في مجرى النظام الاجتماعي ضمن بوادر الاصلاح لتعزيز قيمة الفرد داخل مجتمعه ودراسة سلوكه الانساني الجمعي اجتماعيّاً بُغيّة الوصول الى السمو في تطوّر السلوك الانساني وتقديمه للعالم كنموذج إنساني متحرر قادر على منح ماهو جديد ومُبتكر. وللرفضُ الاجتماعي في لُغة المسرح طرق متعددّة ولدت بخضم الانقلابات والصراعات الاهلية وصولاً للثورات الكبرى التي نشأت في العالم الغربي، فأتخذ المسرحيون في رفضهم لقواعد المسرح طابع انساني في معالجة الاوضاع الاجتماعية في العالم بعيداً عن التنظيرات الجماليّة التي كان يتمتّع بها المسرح ألكلاسيكي إذ "بدأ المسرحيون يبحثون في قضايا المسرح من منظور اجتماعي، ولم تَعدْ النظرة الى فنْ المسرح بوصفه مجرّد فنْ جمالي، بقدر ما كانت نظرة اكثر شموليّة من حيث هو ظاهرة اجتماعيّة، تُعيّد صياغة نفسها من جديد على المستويْن الفكري والتقني، بُغيّة الوصول الى تحديد وظيفة اجتماعيّة تُليق بالمجتمع الحديث(٢)، فالمسرح الحديث تأثر بالنزعات والثورات التي حدثت أواخر القرن العشرين، وأسس لنفسه موقفاً ايديولوجياً مستقلاً استطاع ان يرفض كلّ التقاليد البالية في ألمجتمعات، فاتخّذ مخرجو المسرح على عاتقهم ايجاد طرق وتنظيّرات جديدة من شأنها ان تقيم علاقة وطيدة بين الانسان/الذات والمجتمع، فـ"لم تُعدْ وظيفةُ المخرج إذنً قاصرة على نقل كلمات النص من حالتها المثاليّة على الورق الى حالة ماديّة تُجسّد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسيّة، ومن هذا المُنطلق الرافض الذي نادى به مخرجي المسرح العالمي تتبلْورُ عدّةُ منظورات تتساءل عن طبيعة الرفض الاجتماعي لدى المخرجين العراقيين في تكوين لُغة العرض المسرحي واعتمادهم على تلك المُسوّغات والتنظيمات والرؤى وكيفية طرحها بشكل واقعي لمنظومة البيئة الاجتماعية، إذ اتخّذ المخرج المسرحي العراقي من لُغة العرض تعبيراً عن مشاعره ودوافعه الذاتيّة والتي يشرك ذوات مجتمعه في التحديد والكشف عن تلك الافعال القمعيّة التي طرأت على المجتمع، فهل استطاع المخرج العراقي ضمن المعالجة الاخراجية لديه في اظهاره للرفض الاجتماعي عبر منظومة العرض المسرحي التي جاءت تجسيّداً لحالات الكَبتْ المُهيّمنه عليه كونه جزءاً من المجتمع، وكيف يلجأ الى اظهار رفضه الاجتماعي ضمن سلسلة من الايماءات والصرخات والارتجالات والاحتجاجات، ليساعد

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في تغيير الواقع الى واقع يؤمن بحريّة الانسان ويرفض الانظمة التعسفيّة في المجتمع. ومن هذا المُنطلق كان السؤال الأتي: ما طبيعة الرفض الاجتماعي في لُغة العرض المسرحي العراقي؟ هو مشكلة البحث

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهميّة البحث في تسليط الضوءَ على دراسة الرفض الاجتماعي بما يحمله عليه الواقع مَن تداخلات وتأثيرات فتغيّرات، مُتمثّلة فيما بعد في لُغةِ العرض المسرحي.

ثالثاً: هدف البحث

يَهدف البحث للتعرّف على طبيعة الرَفضَ الاجتماعي في لُغةِ العرضَ المسرحي العراقي.

رابعاً: حدود البحث

أ. الحدود الزمانية: (٢٠٠٥-٢٠١٥). نماذج مختارة

ب. الحدود المكانية: العراق (بغداد – البصرة)

ج. الحدود البشرية: الرفضُ الاجتماعي في العروض المسرحية من حيث لُغة الاخراج في مسرحيّات عينة البحث (*)

خامساً: تحديد المصطلحات: Terms limitation

١. الرَفضَ: Rejection لغويا

"رفض: رَفضَ: رفضًاً: أعلن عدم رضاه وعدم قبوله: رفضَ تكريماً، رافضْ: الجْمع (رافضونَ).. رَفَضهُ: كثيرٌ الرفض للأشياء، رفَيِض: مرفوضٌ غير مقبول"(٣). "رَفضتُ الشيءَ: تَركتهُ، والرفض: الفرقُ، في قولِ ذي الرُمة"(٤).

اصطلاحا :التعريف الفلسفي للرفضُ: هو مقاومةُ الإرادة لدافعٍ مُعيّن أو رفضُ التصديقِ بالأمر أو تأييدهُ والانقياد له،.. وقولهُ (لا) عند رفضه أدلُ على قوةِ إرادته من قول (نَعمْ) شريطةَ انْ يكون رفضُهُ ناشئاً عن دوافع غريزيةٍ عمياء، فالرافضُ يجبُ ان يحملَ مؤهلاتٍ كقوةِ الإرادة او ضِعفها او فقدانِها(٥). وكذلك يُعرّف في الفلسفة ايضاً: "ظاهرةٌ جدليّة جوهرهُ ألانفصال وباطنهُ سؤالٌ مهم! في أي اتجاه يجبُ انْ نسير"(٦). الرفض في علم النفس فيُعرّفهُ (سِيغموند فرويد)(**) S.Freud بأنهُ "عمليّةٌ دفاعيّةٌ اصيلة تِجاه الواقعِ الخارجي من خلالِ انشطار الأنا في عمليّةٍ دفاعيّة تختلفُ عن الانقسامِ الذي يُرسْي الى (الكَْبتَ العُصْابي)(***)(٧). الرفضُ في علم الاجتماع هو "موقفٌ يُجابه فرداً او جماعةً موجودةً او سابقة لم يعدْ او لم يعودوا قابلينَ استمرارها وقد يواجهونَها بما يُمكن انَ يعوضَها"(٨). وكذلك يُعرّف الرفضُ Rejection: "هو لفظٌ مدرسي يستخدمه المُحدثون للدلالة على مُعاندة الارادة لدافع معين او قمع فعل على وشك التحقق إذا لم تقف الارادة عَقبة في سبيل ذلك"(٩).

التعريف الاجرائي // ويمكن للباحث ان يُعرّف الرفضَ Rejection تعريفاً إجرائياً: بأنه فعل ثوري ينطلق من الفرد او الجماعة باتجاه تغيير الواقع لما ينسجم مع النسق العام للحياة، لإثارة أسئلة عديدة ذات مغزى فِكري تقدّمي لتحقيق النجاح في المجتمع ضمن بنى وانساق اجتماعيّة.

٢. الاجتماع: Sociology

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

"أجمعَ القوم: اتّفقوا: اسم يدلُ على التوكيدِ والشّمولية،.. يقالُ جاءَ القومُ اجمَعُهم وجمعهُم،.. الاجتماع: في اللّغة الجّمع الانضمام والتأليف، والاجتماعي: المنسوب الى الاجتماع هو مَنْ كانَ محباً للمجتمع والإنسان بطبيعتهِ ككائن اجتماعي،.. اجتمعَ: اجتماعاً انظمَ وتألف وتجمّع"(١٠)

التعريف الاصطلاحي // يرى (ابن سينا)(****) Ibn Sina "الاجتماع: هو وجودُ أشياء كثيرة يَعّمُها معنىً واحد، والافتراق مقابلةً، ومفهومُ علم الاجتماع يتضمنُ القول: إنَّ للجماعاتِ الإنسانية طبائع خاصة لا تنحل إلى الطبائع التي يبحث فيها علمُ النفس أو علم الحياةْ"(١١). والاجتماعيّة (نزعة) (Sociologies') هي "نظرية تُفسّر المشكلات الفلسفيّة والوقائع الاساسية في تُاريخِ الاديانَ على ضوءِ القوانينِ الاجتماعية(١٢). "الاجتماع في الفلسفة والأدب: هو العلمُ الذي يتخصّصُ بدارسةِ المجتمع الانساني الذي يتكوّنُ من افرادٍ ينتمون الى جماعاتٍ بشريّة تكونُ في حالةِ اتصالٍ وتفاعلٍ واحدة مع الأخرى"(١٣). ويراه (اوغست كونت)(*****) (Auguste Comte) مؤسسُ علمِ الاجتماع الوضعي "هو علم يقومُ على دراسة المجتمعاتِ من الناحية ويُعرّفه (ماكس فيبر)(******) (Max Weber) "العلمُ الذي يفهمُ ويُفسّر السلوكَ ألاجتماعي"(١٤). ويعرفهُ (فيبر) أيضاً: "العلمُ الذي يحاولُ الوصولَ الى فهمٍ تفسيري للفعلِ الاجتماعي من أجلِ التوّصل الى تفسيرٍ علمي لمَجراه ولنتائجهِ"(١٥). ويُعرّفهُ عالمُ الاجتماع (إميل دوركهايم) (Emil Durkheim) "هو العلمُ الذي يدرسُ أصلَ وتطوّر المؤسسات الاجتماعية التي يُبنْى منها التركيبُ الاجتماعيْ"(١٦). ويراه أيضاً هو "علم دراسة المجتمعات"(١٧). وكذلك يُعرّفه "هو العلم الذي يجب أن يعنى باستخلاص سببّية الظواهر الاجتماعية"(١٨).

التعريف التخصصّي لعلم الاجتماع في المسرح

"يصف علم الاجتماع، الفن المسرحي كنشاط اجتماعي، يهدف الى إحداث التفاعل الاجتماعي Social Interaction بين البشر، فهو نشاط إنساني ذو أفعال اجتماعية، ويجب فهمه كوسيلة من وسائلِ الاتصال الرمزية، استناداً على ان -التفاعل الرمزيSymbolic Interaction- هو أحد فروع علم الاجتماع، يرى الانسان ويحللّه باعتباره رمزاً بشريّاً Homo Symbolical يعيش في المجتمع من خلال شبكة من التصرفات Conducts والسلوكيّات Behaviors ذات أصل ثقافي واجتماعي"(١٩).

التعريف الاجرائي للرفض الاجتماعي

وفي ضوءِ ما سبق فأّن الباحث يُعرّف (الرفضَ الاجتماعي) Rejection Social تعريّفاً إجرائياً من جملة التعاريف التي حددّها للرفضّ وعلم الاجتماع: فالرفض الاجتماعي: هو رفض بنّاء هادف، ذا موقف إيديولوجي، ينطلق من وعي الفرد وتفكيره وإيمانه بذاته، ليؤسس بعد ذلك جماعة، يتخذون على عاتقهم فك المشكلات والانفعالات الاجتماعيّة ووضع الحلول الهادفة بشكل بنّاء، عبر تبنّي قيم فلسفيّة ومعرفية وفكريو تسهم في تفسير السلوك الاجتماعي في المجتمع، والخروج بنتائج ايجابية تهتم بتطور المنظومة الاجتماعية.

٣.لُغة العرض المسرحي: Theatrical Display Language

- اللّغة: Language

التعريف اللغوي // اللّغة: أصوات وكلام: هي مُصطلح يبين لكلّ قوم ما يُعبرّون به عن اغراضهم، كاللّغة العربية، واللّغة الفرنسية، واللّغة الفلسفيّة،.. تعابير واصطلاحات خاصة بجماعة معينة، اللّغة الشعريّة:

تعابير ومفردات كلاميّة تستعملها فئة من الناس تطبعهم بطابع مميز، لُغة العقل: لُغة الحب، اللّغة الام: اللغة التي تتفرّع منها لُغة أو لُغات أخرى، علم اللّغة: علم يُدرّس أوضاع الاصوات والألفاظ والتراكيب وأنظمتها، كتب أللّغة: هي المعاجم والقواميس، لُغة عالميّة: لُغة دوليّة وضعيّة مبنيّة في الدرجة الاولى على اللّغة الانكليزية أخترعها عام (١٨٧٩) يوهان مارتين شلاير Johann M. S.، لُغَوِيّ: عالم لُغة إلسني، (لُغَويّ نفساني) خاص بسيكولوجية اللُّغة، لُغّويّا: دراسة تعتبر لُغَوياً ذات أهمية كبرى(٢٠).

التعريف الاصطلاحي // تُعرّف اللّغة المسرحيّة بأنها "منتج للعلامات لا يقل أهميّة عن تلك التي ينتجها النص الفرعي، وقاعدة الحوار: المُتكلّم- المستمع- المُتكلّم، اضافة الى إيقاعها اللفظي، الذي يبدو من خلال العرض، والذي يعجز الكلام المكتوب عن توظيف إمكاناته كلّها، تكشف عن قاع الشخصيّة وتُزوّد القارئ (المُتفرّج) بعلامات تساعده على فهم المعنى"(٢١). اللّغة Language "هي الشفرة – او مجموع الشفرات- التي ينتج المُتحدّث استناداً إليها رسالة مُعيّنة(٢٢). وتُعرّف كذلك هي "مُصطلح يستعمله الناقد او اللساني للدلالة على رموز متعارف عليها صوتياً، ودلاليّاً داخل المجتمع وهي تتكون وتتشكل بعيداً عن إرادة الفرد"(٢٣).

العرضُ المسرحي: Theatrical Presentation

التعريف الاصطلاحي للعرض المسرحي // يُعرّف (أمبرتو أيكو) Umberto Eco العرض المسرحي بأن: "له مقوّماتهِ المميزة جسدي بشري، خواص تعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة موضوعات تنتقل به في مكان مادي ويقوم مقام شيء غيره تجاه فعل جمهور ولهذا العرض قد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما كان قد جرى أختياره كعلامة"(٢٤). ويُعرّف (العرض المسرحي): أيضاً "هو فن الاداء الحي التلقائي العابر"(٢٥) والعرض المسرحي كذلك هو: "فن جماهيري شعبي، ينفتح على العامة والأميين"(٢٦). ويراه (ابراهيم حمادة)Ibrahim Hamada بأنه "مفهوم يتعلّق بطريقة تشكيل العرض المسرحي، ويهدف الى مزج العناصر الفنيّة المختلفة المُكّونة للعرض في شكل فنّي متوحد"(٢٧). ويُعرّف العرض المسرحي: ايضاً هو "الثراء في المناخ التشكيلي للعرض المسرحي المعاصر هو في الأساس ينتج من ارتباط التعبير الجسدي وبناء الصورة المرئية بالاتجاهات التشكيلية المعاصرة، وبذلك زادت النزعة الابتكارية المُجددّة والتي تنتج عن حركات تجريبية ابداعية ترفض الاساليب الموروثة"(٢٨).

التعريف الاجرائي للغة العرض المسرحي // وفي ضوء ما سبق من تعاريف فأن الباحث يقوم بتعريف (لُغّة العرضَ المسرحي) Theatrical Display Language تعريفاً إجرائياً مُركّباً من جملة التعاريف التي حددّها لمصطلح اللّغة والعرضَ المسرحي: إن لُغة العرض المسرحي: هي مجموعة من الانساق ذات دلالات بصرية وعلامات وإيماءات ومعاني وفضاءات تتجسّد في بلورة وصياغة أحداث الفعل المسرحي الذي يُعبّر عن عناصر العرض كالديكور، والحركة، والإيقاع، والمؤثرات الموسيقية، والزي، والإضاءة.

الإطار النظري

المبحث الأوّل // مفهوم الرفض الاجتماعي

إنَّ طبيعة الرفض Rejection تكَمنُ في جوهر الفعل الذي يستدعي الى الانتفاض والاحتجاج على قيم ومعاني تبلَورتْ بشكل خاطئ ضمن منظومة حياتيّه بعيداً عن الفعل الحقيقي إذ يحدث الرفض منسجماً مع عقليّة الجماعة في اتخاذ موقفٍ فاعلٍ يُمثّل فلسفة واعية قادرة على تحطيم كاهل الفعل الجوهري الذي فَسَد، أي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ان فلسفة الرفضَ "ليست مذهباً سلبياً من الوَجهة النفسانيّة، وهي لا تؤدّي في مواجهة الطبيعة إلى مذهب عَدميّ"(٢٩) بل العكس ان طبيعة الرفض في اي مجال من المجالات اتخذت موّقفاً مُغايراً باتجاه الطبيعة، للتعبير عن روح الحياة بعيداً عن تلك السياقات والمسوغات التي ارتسمت في مجتمع ما، واتخّذت طابع الخمول والكسل وعدم التغيير، فالرفض حالة استنفار ليس بمعناه السلبي بل بمعنى التفكير الجدلي الايجابي الذي يجد الحلول، ويلجأ الى قيام متغيرات عظيمة من شأنها ان ترسخ مفهوم الفعل الرافض المُغيّر الذي يوفّر قيمة عليا للإنسان إذ تكون "الانا المفكر نشاطاً جدلياً، فيتوجّب عليه التحرّك والاستنفار من خلال فلسفة الرفض"(٣٠) وهو ما يتّخذه الانسان بطريقة فكرية يستطيع عبر التوّصل إلى حالة من الاستنفار الى خصوصيّة جوهرية تخرج بنتائج قادرة على تحقيق جوهر الفعل الجدلي الذي يجب ان يوفّر قيمة سامية للإنسان داخل منظومة الرفض فيستدعي التغيير، فالرفض عبارة عن فعل يتخّذه شخص واحد او مجموعة اشخاص يتطلب تمهيد وإصرار على الرفض الذي غالباً ما ينشأ من النفس/الانا مروراً بالجماعات وانتهاء بالثورات. فالرفض ليس أمراً سلبياً، لأن اعظم الاعمال وأعاظم السيّر في الحياة تكوّنت عبر طبيعة الرفض ومن تلك الطاقات الايجابية التي سعى اليها العباقرة فـ "الأنبياء رفضوا أوضاعاً فاسدة او ضارّة او باطلة..، والمخترعون والعلماء الروّاد رفضوا نظريات جامدة او ناقصة..، والمكتشفون رفضوا العيش ضمن جغرافية محدودة رتيبة مُملّة..، مشاهير الكُتّاب والأدباء والمُجددّين في القصة او الشعر رفضوا بعض الاساليب الوضعيّة المتكررة الخاملة..، وأخيراً المُصلحون في كلّ مكان رفضوا النظم والسياسات التي كانت تذلُ الانسان او تسْيء الى تمتعهِ بديمقراطية اجتماعية واقتصادية وثقافيّة، وهؤلاء جميعاً رفضوا وحاربوا الرياءَ والدجلَ في كلّ شيء"(٣١) إذ تأتي الحاجة المُلحّة الى الرفض في كلّ المجتمعات للإسهام في البنَاء الحضاري والإنساني والتي غالباً ما تكون ذات بداية محدودة، تتمثل بجوهر الاستعداد للرفض وماهو الشيء الذي سيرفض في المجتمع؟، وماهو الشيء غير الشرعي والقانوني والأخلاقي والمنبوذ في المجتمع كي يرفض؟، وغالباً ما تكون نهاية الرفض غير معلومة، إذ يتطلّب المزيد من التضحيّة والإصِرار من اجلِ التطوّر والتجديد والتقبّل الذي يفرضه العقل البشري، ذات المسعى الداعي للتغير وإعادة تكّوين نظم المجتمع ليتخّذ أشكاله وصيغته وديمومته وشرعيتهُ من الواقع الذي يظهر فيه الرفض كمطلب جماهيري وثوري يتلخّص بفك القيود والدعوى الصادقة للتحرّر والحرية، والرفضُ بطبيعته نسبيٌ يختلف من كائن لآخر في كلّ المجالات لاسيما في المجتمع وما يتخللّه من ثورات وتغيرات في تنشئة الفرد داخل المجتمع. ويُرى الباحث: إن فلسفة الرفض بحد ذاتها لا تقتصرُ على فئة او جماعة دون اخرى فمبدأ الرفض وطبيعته رفضٌ عام أزلي فطري ينمو ويتطوّر داخل كل نفس بشرية، فالدوافع النفسية والأقوال والأفعال هي التي تخضع الى الرفض على مرّ التاريخ وان النتاجات المعرفية العميقة والكبيرة ذات الدلالات المُعبّرة جاءت ضمن سياقات أيدلوجية ومكوّنات بيئيّة استطاعت ان تغيّر مجرى الحياة، وتسعى لإيجاد حلول عملية – تطبيقية، وان الفعل الذي يُرفض من مجتمع ما ويحل محلّه نتاج آخر هو أيضاً نتاج قابل للرفض والدحض في وقت لاحق، وهذه سلسلة التفكير والتطوّر والنمو البشري، فالرفض نشأ منذ بداية الخلق بصيغ وإشكال مُتعددّة، سواء كان رفضاً دينياً: يمقتُ الظواهرَ اللّاخلاقية واللّاشرعية عبر ممارسة ألدّين الخاطئ، او رفضٌ سياسي: يُدين السلطة وبرجوازيتها ويؤمنُ بحريةِ الفرد واستقلاله، عبر النظام السياسي لكل المجتمعات، فكلاهما ينطوي خلف

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مفهوم الرفض الاجتماعي الذي يكون بمثابة رفض عام تتداخل فيه كلّ السياقات والنظم الدينية والسياسية الرافضة، لذا فالرفض هو ما يتّسم بالفعل فهو جوهر التغيير الاجتماعي في المجتمعات الذي يتطلّب ثورة ايجابية ضد جميع حالات القمع الاجتماعي وإيجاد الحلول لجميع المشكلات الاجتماعية، وهذا ما يلاحظ في بُنّية التطوّر السوسيولوجي وإضفاء متغيراته التي من شأنها ان تتخّذ اشكالاً متنوعة لمعرفة طبيعة الرفض واتخّاذه الابعاد الايجابية التي تساعد في تطوّر السلوك الانساني للمجتمعات.اتخذت الدراسات الاجتماعية السابقة اعتماد الفلاسفة والمُفكّرين ممن نظّروا في طبيعة الرفض الاجتماعي وتمثّلاته في السلوك الانساني، ضمن بحوث وقراءات وتجارب فلسفيّة ونفسيّة ولاهوتيّه كُرّست جميعها في منظور (الفلسَفة) Philosophy فكان (علم الاجتماع) فرعاً من فروع الفلسفة، وهو كغيره فرعٌ من فروع المعرفة الانسانية إلاّ ان التطوّرات الحديثة التي طرأت على العالم الغربي ككلّ جعلته يستقل في تنظيراته وأبحاثه الميدانية، مما أُصطلح عليه اليوم بـ(علم الاجتماع)، هذا العلم الذي تحرّر عن العلوم الاخرى، إذ دعتْ الحاجة الاجتماعية في عموم المجتمعات بأن ينفرّد الفلاسفة والمُفكّرون باتخاذ أنظمة متعددّة من شأنها أن تُغني وتضفي لهذا العلم الشيء الكثير، فجعلتْهُ عِلْماً مُستقلاً بذاته يتخصّصُ بدراسة (السلوك الانساني للمجتمعات). إن طبيعة البناء والتغيير والنظام والتنشئة الاجتماعية Socialisation والرفض الاجتماعي والفعل الاجتماعي Social Action اتخذّت سياقات وتنظّيرات اجتماعية ذات طابع تأثرّي بقراءة المجتمعات عبر محددات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافيّة، إذ تطوّر هذا العلم بمفهومه الحديث ضمن حقبتين من حقب التاريخ المعاصر الحقبة الأولى: جاءت بعد انتهاء (الثورة الفرنسية) فنحا علم الاجتماع منحى آخر اشدّ قوةً وصلابة وثبات وتأسيس حيث عزم على انتصار الافكار والقيم الفردية للإنسان كالحرية والمساواة وأحدث تغيراً ورفضاً اجتماعياً عند العلماء الذين اسهموا اسهاماً واضحاً في تطوّر النظرية الاجتماعية منذ نشوئها الى الآن، والحقبة الثانية: تمثّلت بالظهور الواسع لمتغيرات (الثورة الصناعية) التي بدأت في بريطانيا ثم اندلعت في أوربا وأمريكا الشمالية وتطوّرها الذي اشتمل على مجموعة واسعة من التغيرات والتحوّلات الاجتماعية والاقتصادية التي مرّت بمراحل عديدة جعلتها تتطوّر وتبرز فيها معالم اجتماعية ذات قيم عالية تحدد سلوك الانسان عبر متغيرات الفعل الاجتماعي الرافض، وانهيار معظم الاساليب التقليديّة القديمة للحياة، إذ صاحب تلك الثورة ظهور تقنيّة جديدة مثل استخدام الطاقة البخارية والمعدات الآلية فأدى توسّع الصناعة الى هجرة اعداد هائلة من الفلاحين عن اراضيهم الى مواقع المصانع والأنشطة الصناعيّة(٣٢). وهنا يرىَ عالِمُ الاجتماع الانجليزي (أنتوني غَدِنْز)، وفقَ المنظور النظري الذي رسمه حول المتغيّرات التي طرأت على العالم الغربي المعاصر "أننا نعيش اليوم في (عالم منّفلتْ) تحفُ به المخاطر، إنّنا لا نعيش في عالم (ما بعد الحداثة) بل إنّنا نتحرك الآن الى مرحلة يمكن أن نسميها (الحداثة المُتأخرة) التي تعولمتْ فيها المؤسسات الحديثة، فيما انفلتتْ فيها حياتنا اليومية من قبضة التقاليّد والعادات، لقد بدأ المجتمع الصناعي القديم بالاندثار، فاسحاً الطريق لـ(مجتمع المخاطرة) ليحل مكانه وما يطلق عليه منظرو ما بعد الحداثة مصطلح (عالم الفوضىْ) إنّما يمثل غياب أنماط الحياة المستقرة ومعايير السلوك الإرشادية"(٣٣) فتمثّلتْ تلك الدراسات الحداثوية ومابعد الحداثوية التي ظهَرتْ كخطابات متأخرة جرّاء الفشل والخيباتِ في المجتمعات والسعي لإيجاد لُغة تؤمن بالمنظور العقلي فظهرت تيارات وتفسيرات ونظريات معاصرةٌ رافضة في جميعِ ميادين العلم والأدب

والفن والفلسفة وجميعها تُعنى بالمفاهيم الحديثة كالعدميّةNihilisms والرفض Rejection والتمرّد Mutiny واللامعقول The Absurd. ومن أبرز المُفكرّينَ الاجتماعيينَ الحداثوين والمعاصرينَ الذينَ نادوا بالرفض الاجتماعي، على وفق سياقاتٍ رافضة طرأتْ على السلوكِ الانساني في مجتمعاتهم هم: (كارل ماركس، إميل ديركهايم، هربرت ماركوز)

* (كارل ماركس) Marx Karl

يُمثّل (ماركس) في استدعاءه لطبيعة الرفض الاجتماعي في فلسفته التي اتخذت الشكل الاجتماعي في تطبيق نظريته الفلسفية الاشتراكية، ضمن مفهوم سياسي اذ يرى بأن السياسية هي "مجموعة الافكار او الفلسفة التي تشكّل نظرية الحكم التي يتم في ضوئها تنظيم علاقات الافراد او المجموعات في المجتمع وفق قوانين وقيم معينه تحكم توزيع السلطة والمال وتحديد الادوار ومناطق التحرك للإفراد والجماعات"(٣٤) فالنظام السياسي لديه يجب ان يكون نظاماً متكاملاً يوزّع كافة القوانين بتساوٍ وان منظومة الافكار التي يحتويها كلّ نظام تتعلّق بروح العلاقات السائدة في اي مجتمع يحكمون ويعيشون في ذلك المجتمع إذ يقول: "ان البشر يصنعون تاريخهم ولكن في ظروف وأوضاع موضوعيّة معينة مستقلة عن إرادتهم ورغباتهم معاً"(٣٥) وهو يؤكد بأن العلاقات الاقتصادية هي علاقات وجودية بين البشر"(٣٦)حيث يكون الرفض هنا صراعاً بين الطبقة (البروليتاريا) The proletariat الكادحة و(البرجوازية) Bourgeois الرأسمالية. فهذا الصراع استمد قواه وهيكليته من مفاهيم التحرّر والتغير التي طرأت على المجتمع الغربي، وتحرره من سلطة الكنيسة أبان الحقبة الممتدة من بلوغ الثورة الفرنسية امتداداً للثورة الصناعية مروراً بالتغيرات التي طرأت بعد الحربين العالميتين ومتغيرات الحداثة ومابعدها، فالفكر الراديكالي الاشتراكي في الفلسفة الماركسيّة يسعى للرفض والتمرّد الايجابيين وجعل الافراد متساويين في المجتمع وفق فرض قيم وقوانين جمعيّه تسعى للتكافل الاقتصادي ضمن مفهوم الصِراع الطبقي داخل المجتمع .إن (ماركس) وعبر فلسفته الماركسيّة يتبنّى مفهوم (الاغتراب) Alienation الفلسفي الذي يَطال الانسان في جميع المجتمعات وضياع نفسه اجتماعياً وتحوله الى شيء مجهول فهو بذلك يكون رافضاً ومحُتجّاً. إن مفهوم الفلسفة لديه يكمن في رفضه الدائم للقمع البرجوازي الذي سيطر على المجتمعات وجعل رأس المال ذريعة لازدراء الفرد "فالعامل المُغترب عن نتاج عمله هو في الوقت ذاته مُغترب عن ذاته، ويدل تملّك غيره له على حدوث نزاع للملكيّة يمس ماهية الانسان ذاتها"(٣٧) فالعامل حينما يشعر بالاغتراب يكون قد فقد خصوصيّة شعوره بالإنسانية وأنه اصبح عبداً للرأسمالي فاغتراب الانسان عن ذاته هو اغتراب عن مجتمعه، إذ رفضَ التعامل بالنظرةِ المثاليّة، التي تُحجّم الكون المادي إذ "رفضَ القول بالنظرةِ المثالية للعالم، التي ترى في الكون المادي ثمرة للفكرة، وأدرك أن قوانين الجدليّة هي قوانين العالم المادي، وأنه إذا كان الفكر جدلياً فلأن الناس ليسوا غرباء في هذا العالم بل هم جزءٌ منه"(٣٨) فهذا الرفض للنظرة المثاليّة التي تبناه في فلسفته الجدلية هو رفضٌ اجتماعي قائم على تحويل الفلسفة من الذهن الى فلسفة الحراك الاجتماعي والطبقي بوصفها التاريخ الحقيقي . فـ(ماركس) أراد للإنسان ان يكون حرّاً وغيَر مُقيّد يُصارع القوة الخارقة العتيّدة للأخير لكسب حريته فـ"الانسان الحر والرقيق وصاحب المهنة، ومن لا مهنة له، والأمير والعبد ورئيس العمل والعامل، كلُّ هؤلاء باختصار (ظالمون ومظلومون)، ويحتاجون للرفض كفعل تام ومؤثر .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

* (إميل ديركهايم) Emil Durkheim

يُعدُ (ديركهايم) أكثر المنظّرين في علم الاجتماع والذي يقول ان على علماء الاجتماع "أن يركّزوا بحوثهم على الوقائع الاجتماعية، اي على جوانب الحياة الاجتماعية التي تقوّلب افعالنا بوصفنا أفراداً، مثل حالة الاقتصاد او تأثير الدِين"(٣٩) فهو بذلك يدرس الحقائق والوقائع الاجتماعية بوصفها ثوابت وان تجسيّد تلك الحقائق الاجتماعية يأتي بحالتيه الاقتصادية والدينية ضمن تفكيراً إمبيريقياً تجريبياً يتعلق بأفعال الانسان من قضايا اقتصادية او دينية تتعلق بدراسة الحقائق الاجتماعية، وإن على الناس ان يمتثلون امتثالاً طوعيّاً لتلك الحقائق وان يمارسوا الحرية التامة في اتخاذ آراءهم "فالناس يتّبعون أنماط التفكير والسلوك الغالبة في مجتمعهم، ويُمكن للحقائق الاجتماعية أن تُقيّد الفعل الانساني بوسائل شتى تتراوح بين إيقاع العقوبة (كما يحدث في حالة الجريمة مثلاً) والرفض الاجتماعي (كما في حالة السلوك غير المقبول) الى مجرد سوء الفهم والتفاهم (كما في حالة سوء استخدام اللغة)"(٤٠) إذاستطاع (ديركهايم) وفق دراسته في الشأن الاجتماعي باكتشاف وتحليل ظاهرة (الانتحار) Suicide ليثبت مصداقية نظريته بان المرء يُقدمُ على (الانتحار) بسبب تأثير المجتمع عليه غالباً ما تتعلق هذه النظرية بين (الفرد) و(المجتمع) التي برهن على تطبيقها في منهجه بأن هذه الظاهرة تُمثل الرفض من قبل الفرد لمجتمعه، حيث قام بتوضيح ان الانتحار يعكس اوضاعاً اجتماعية خارجية، مع أنه فعل شخصي ويذهب (ديركهايم) الى ان ما اسماه معدل الانتحار الاجتماعي محصلة هذه القوى الاجتماعية الجمعية، أي ان تلك المتغيرات هي التي تخلق حالة من الرفض الاجتماعي الذي يعبر بدوره عن الركود لتلك الاساليب الحياتية التقليدية من قيم ومعتقدات وأنماط يومية في المجتمعات(٤١). إذْ ربط (ديركهايم) بين هذه الاوضاع المفككة الناجمة من قسوة المجتمع وحالة الضياع واللاستقرار في الحياة من جهة أخرى، حيث الاخلاق التي ينطوي عليها الدِين سرعان ما بدأت بالتفكك مع بدء دراسة مفهوم التنمية الاجتماعية الحديثة، وعبر احساس المجتمع بأن حياتهم لا معنى لها وهذا ما يجعلهم يفكرون بالانتحار: فهو حقيقية اجتماعية لا يمكن تفسيرها إلا بحقائق اجتماعية أخرى، فالانتحار اكثر من مجرد تجميع لحقائق مفردة لأنه يُمثلُ ظاهرةً تحمل أنماطاً من الخصائص وهو جزء من المجتمع الرافض للحياة ولمسوغات الحياة التي لا تؤمن بالحقيقة الاجتماعية الكامنة خلف منظور الحياة إذ تتمثّل حياته بالاكتئاب الفاشل وتحتوي على متاهات ومخادعات وقتها يظّهرُ الانتحارُ الناتج عن رفض المتجمع للواقع.، حيث قسم (ديركهايم) الانتحار الى اربعة أقسام: الانتحار ألاناني: يقع عندما يُعاني الفرد من العزلةِ ويرفض المجتمع، انتحار الضياع: ناتج بسبب عدم الاستقرار بين الافراد المجتمعات، الانتحار الايثاري: يحدث عندما يكون المرء في حالة تكامل استثنائية مع مجتمعه، الانتحار القَدَري: يُفضي الى قمع الفرد وتحويله من حالة العجز الكامل للمجتمع، فرفضه هو رفضُ بنّاء هادف باتجاه الواقع بحقيقة تجريبية علمية واضحة قوامها الفعل الاجتماعي(٤٢).

* (هربرت ماركوز) Herbert Marcuse

تُمثل أفكار (هربرت ماركوز) التي نادى بها عبر تنظيراته (للفلسفة التقدميّة النقديّة) جانباً مهماً من الرفض الاجتماعي الهادف القائم بالضد من الاتجاهات الأخرى كالوضعية والديمقراطية، فهو يستنكر موقف الفلسفة الوضعية في جانبها الميتافيزيقي، فـ "النظرية النقدية ترفض طابع الحياد الذي تتسم به النزعة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الوضعية، وتحاول في المقابل ان تطرح فكراً لايفصل بين النظرية والممارسة"(٤٣) وهو بذلك يخلق فهماً شاملاً للواقع الانساني الذي يعبر عن الحقيقية عبر تطبيقها وممارستها بمنهجه النقدي، وبوصف ان الفلسفة الوضعيّة ذات نزعة مُحافظة وليست متحررّة بين إرادة الانسان ومحيطه، إذ "يذهب (ماركوز) إلى أن أسم الوضعيّة ذاته، يعني في الوقت نفسه الايجابية Positivism أي استبعاد أي اتجاه فكري رافض او سالب"(٤٤) لذا فأن الفلسفة الوضعية لديه تكمنُ في الايجابية التي تتّفق على حد سواء بين الفرد ومجتمعه، وهي بذلك تفصل بين الفلسفة وعلم الاجتماع القائم على الانتقاد والمعيارية والتنشئة الاجتماعية.سعى (ماركوز) عبر طرحهِ مفهوم (السَلْب) او النفي ضمن دلالاته الايجابية للتعبير عن انفصال الانسان عن مجتمعه فالسلْب لديه سلْب عدمي يرفض ماهو قائم دون ان يطرح البديل اي ان (السلْب) هو قوام العملية الجدلية لديه، حيث يكْمنُ في طبيعة الاشياء من حيث الوجود، وان الفكر السَالب يبدأ عبر التجربة التي ندرك أن العالم سيء ومنبوذ وغير حر في تصرفاته، حيث يكون الانسان والطبيعة في حالة دائمة من الاغتراب والضياع والزيف، فإن حالة الانتماء لهذا المجتمع لا تتم ألاّ عبر تغيير ورفض هذا المجتمع إذ تُولد علاقة بين الفكر الديالكتيكي (السالبْ) وبين الواقع، وتلك العلاقة دائماً ما تكون متناقضه وليست فيها تطابق، إذ يكون ذلك الرفض السلبي الذي تحدث عنه (ماركوز) هو رفض قائم على مفاهيم ثورية مُتحركة غير تقليدية يستطيع الانسان ان يفهمها ويعبر بالشكل الصحيح ليصل بذلك الى الرفض، إنَّ كلَّ هذه الانتقادات الرافضة التي قدّمها (ماركوز) عبر رفضه تجعلنا لا نتردد في القول أن المجتمع المعاصر، كان يواكب إحباطاً شديداً ويأساً عظيماً، ويبدو ان روح التشاؤم العميقة هي المُهيمن الكبير في أفعاله وان مثل هذا المجتمع لن يجد معه أي شيء سوى رفض عظيم وشامل، رفضٌ يشمل جميع المؤسسات القائمة، إذ يمثل هذا الرفض للمجتمع لتلك المؤسسات التي لا تقوم على فلسفة جدلية نقدية نابعة من روح الانسان وهي بامتداد وتوازٍ نحو مجتمع كامل قائم على ثقافة مفهومي الرفض والقطيعة الابستمولوجية إذ أن المعارضة الراديكالية تمارس اليوم بالفعل نوعاً من القطيعة التامّة مع مؤسسات المجتمع القائم، فهي ترفض حتى مجرد الاعتراف بالثقافة السائدة، وتدير ظهرها تماماً لمعايير السلوك، والأخلاقيات القائمة، فتلك المعارضة الراديكالية هي معارضة ازاء المجتمع وترفض كل تقدّم في اسهام البناء الثقافي في المجتمعات فهي خاليةٌ من ايّةِ استراتيجيةٍ وخالية من ايّةِ بعدٍ ثوري(٤٥).إن منطلق الرفض الاجتماعي عبر صياغة الفن عند (هربرت ماركوز) سواء أكان طقسيّاً نابعاً من الطقوس الدينية، او لم يكن كذلك فهو ينطوي على عقلانية الرفض في تحديد مفاهيمه، فمنذ تاريخ تطوّر وامتداد الجنس الفنّي، سعى الفن في مواقفه القصوى بطرح ما يسمى بـ (الرفض العظيم) Great Rejection وهو احتجاج قائم على ماهو كائن داخل منظومة تلك المجتمعات، حيث ان الاساليب التي يتداولها الفن ويُعبّر عنها في حالات متنوعة كالغناء والرقص والتكلّم والأفعال والتكوينات عبر لغاته الفنيّة هي انماط من الرفض في حد ذاتها، فكلّ محاولة لأسر وتقويض الرفض العظيم في اللّغة الادبية والفنيّة هي محاولة فاشلة فالرفض: بات مدحوضاً لان البؤس قد تراجع في المجتمع الصناعي المُتقدّم، وأتخّذ الرفض شكلاً أخر أكثر تطوّراً وديناميكية تعبّر عن أحداث الثورات والتغيّرات في معظم الدول، والرفض الاكبر هذا هو رفض ايجابي هادف مبنّي على معنى يحقق ذات التغيير داخل النفس منطلقاً الى الكليّة (المجتمع)، فيحدث بذلك تغيّراً جذريّاً في

المعنى الانساني الذي يؤمن بإيجاد رفض ايجابي لجميع المتغيرات الاجتماعية بهدف تقويض الفشل والملل في المجتمع، ومن اجل تحقيق أعلى نسب الحرية والمساواة في المجتمع(٤٦).

المبحثُ الثاني // طبيعة الرّفضِ الاجتماعي في المسرح العالَمي

إنَّ طبيعة الرفض اجتماعيّاً ضمن لغة المسرح العالمي تسعى لتحقيق جوهر الفعل الاجتماعي الذي يرتبط بمتغيرات المجتمع، فيخلق تغيراً جوهرياً يمثله الإنسان/ الفنان في تحقق رغبةً صادقة في مساعي التغيير في المسرح "فالإنسان يتلقّى مؤثرات من بيئته الماديّة الاجتماعية، كما يتأثر بتجارب التاريخ البشري، ولكنه في الاستجابة لهذه المؤثرات جميعها حرٌ في جوهره وكائنٌ فعّالٌ خالق"(٤٧) فالإنسان هو الذي يمثل جوهر الرفضَ، وفق منهج التغيير في المجتمع الذي ينتمي اليه وانَّ صِلة التقارب بين الانسان وبيئته الاجتماعية هما ذاتَ الاستجابة في تحديد جنس التاريخ البشري والتركيّز حول استجابة فاعلة ومؤثرة في المجتمع. فطبيعة الرفض الاجتماعي في لُغّةِ المسرح عند المُخرجينَ ماهو إلاّ احتجاج منهم على هيّمنة السلطة إذ شكّلوا انساقاً اجتماعية رافضة تتمثّل في متغيرات ايديولوجية وفكرية وثورية ضمن مفاهيم اقتصادية وسياسية ودينيّة وأخلاقيّة فـ "المسرحُ الخَالد ينطوْي على الدعوة الى الحقوق المقدسة للإنسان"(٤٨) فطالبوا بالدعوة الخالدة لحقِ الانسان وبيان سعادته وشموله بجميع حقوقه والإصرار على تلك الارّادة التي من شأنها ان تُعزّز قيمة الانسان داخل المجتمع عبر المسرح ولضرورة متعلّقة بجوهر العملية الابداعية المسرحية "فأن أهم ما يقوم بين هذه المسرحيات من تشابه، هو انها تشترك في موضوع واحد هو (الاحتجاج) وتقنيّة واحدة هي (التناقض) ومادامت الدرّاما الفكرية تعكس دائماً الاتجاهات الفلسفيّة القائمة، فهي في هذا تختلف تمام الاختلاف عن المسرحيات الاستهلاكيّة التي تعكس مظاهر السلوك الاجتماعي الشعبي"(٤٩) فالصفةُ المشتركة التي اجتذبتْ تلك التنظيرات الاخراجية المسرحيّة عبّرت عن الاحتجاج والتناقض في سبيل الوصول الى مفهوم اجتماعي يدعو للرّفضْ. وتطوّر الرفض الاجتماعي بعد الحربين العالميتين اللّتينِ اجتاحتا معظم الدول الاوربية وأحدثتا خرقاً سياديّاً للنظام الاجتماعي الذي كان يسوَد الحياة، فأتخذت لُغة الخطاب مضامين فكريه وفلسفية واجتماعيّة إيديولوجية "فالحربُ العالميةُ الاولى، انتجتْ ذلك الجنونَ الفّج الذي عبّرتْ عنهُ النزعة التعبيرية، وذلك الرفض الاهوج الذي عبّرت عنه كلّ من السريالية والدّادائية، امّا الحرب العالمية الثانية،.. فقد حرّكت كوامن فلسفةِ الاحتجاج على النظام الاجتماعي في كلّ من الدرّاما المؤلفة بالانجليزية والالمانية وكوامن فلسفة الاحتجاج على الرفض الانساني في الدرّاما المؤلفة بالفرنسية"(٥٠) إذ تأتي كلُّ تلك الحركات والمدارس بفكرةِ الرفضَ الاجتماعي عبر كتّابها ومنظّريها ومُخرجيها، الذين كتبوا اعمالاً مسرحية تتحدث عن الوضع الاجتماعي الرافضَ والمُنّدد لمفهوم الحرب، والتخلّف، والرجعية، وسَلطة الدِين، والهيمنة الاستعمارية، والعبودية، والبرجوازية. ثم تطوّر مفهوم تلك المدارس الرافضه لتمتد الى المسرح الطليعي فهو "امتداد للدّراما الاجتماعية التي كتبها هنرك آبسن وشو"(٥١) ذلك الامتداد الذي استطاع انْ يُعزّز من قيمةِ البنية الاجتماعيّة لدى تلك المجتمعات، في توظيف مفهوم الدراما الاجتماعية الرافضة التي تعالج موضوعات اجتماعية، حيث اتخذتْ الدّراما شكلاً آخر اكثر رفضاً فأنتجت ما يُسمّى اليوم بـ(مسرح اللامعقول) El Tearon Del Absurdo الذي ساد في الاوساط الثقافيّة، والذي رفضَ الواقع الاجتماعي والتمرّد عليها عبر كُتّابه المتمردّين الذين انتفضوا

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ضدَ واقعهمِ الاجتماعي ذي الطابع المُندّد للحرب عبر مفاهيم كالمجد والحق والحرية "فأدباءُ التمرّد ثاروا ثورةً عنيفة على المعاني المجرّدة مثل المجدَ، والشّرفَ، والجَمال، والحقَ، والخيَر وهذا الموقف الذي اتّخذوه إنّما يعكسُ الشك الذي ران على المعاني نتيجة للعقائد الاخلاقية المُتغيّرة، ونتيجة للمذاهب السيكولوجية، ونتيجة للثورات التي حدثت في المعايير العلميّة عن الواقع المادي"(٥٢) إذ انَّ الادباءَ الرافضين عالجَوا موضوعات هادفة بناءة تتعلّقُ بالنظام الاجتماعي القائم على معاني اخلاقية تتجسّد داخلَ منظومة الفعل الاجتماعي ضمن قيامهم بثورات اصلاحيّة على شكل ومضمون النَسْق القديم، فإذا كانتْ مقدمات الحرب العالمية الاولى، ونتائجها قد فجّرتا سلسلة من الحركات الرافضة، بدءً من المدرسة التأثيرية فالتعبيرية وانتهاءً بالدّادائية والسريالية والمستقبلية، مما يجعل المتفرج بكل انواعه جزءً من عملية الوعي والمشاهد فهو بدوره سيؤمن بتقنية المسرح بوصفه خطاباً اجتماعيّاً فلسفياً رافضاً يمثل موقفاً ايديولوجياً ضمن بيئات مسرحية متعددة بل سيؤثر حتماً في عقلية المتفرّج من اجل الوصول الى اعماق ذاته وتحفيز حالة من الشّد والثورة ضد المواقف الاجتماعية المرفوضة في المجتمع واستبدالها ومعالجتها بما هو جوهري يخدم طبيعة الانسان(٥٣). فِمَنْ أهمَ المسرحيينَ الذين وظّفوا اشتغال طبيعة الرفضَ الاجتماعي هَمْ: (هنرك آبسن، أوجين يونسكو، صموئيل بيكيت)

* هنريك آبسن (Hnrek Ibsen)

يُعدّ الرفضُ عند الكاتبِ المسرحي النرويجي (آبسن) واضحاً ومُتجليّاً في عموم مسرحياته التي احدثتْ انقلاباً على الاعراف الاجتماعية في عموم أوربا، لما تحويه من نقْدٍ اجتماعي فقد "جعل المسرحية الاجتماعية ثوريةً، تتناول موضوعات الساعة، فهو الذي حاول ان يُشّخص دواء البشرية ويقضي على الاوهام ويَسخر من الغرور والرّياء والإقليمية"(٥٤). ومن أهم اعماله التي اعتمد فيها على بنية النص الاجتماعي مسرحية (بيتُ الدُمية) Dollhouse التي اعطى من خلالها دلالات مسرحيّة ذات قيم مُعبّره عن رفضه واحتجاجه ضد الواقع وتجرّده عن الحياة في خضم الثورة الصناعية وتقلباتها، "فكانت هذه المسرحية التي تصوّر المرأة ككائن له وجوده وأهميته وليست مجرد دمية يحركها زوجها فهي ترفض ذلك فعند خروج (نورا) بطلة المسرحية في النهاية وهي تغلق الباب وراءها بعد مناقشة مع زوجها حول رفضها ان تعيش كدميّة في المنزل كان ذلك صرخةً مدوية للانتباه إلى دور المرأة في المجتمع"(٥٥) فهو بذلك يعالج موضوعاً اجتماعياً مصيرياً يتعلق بإرادة المرأة ورفضها للتّابو الاجتماعي أوجين يونسكو (Lonesco Aojen). يُعدّ مسرح (اوجين يونسكو) مسرحاً قائماً على الاحتجاج والرفض للاوضاع الاجتماعية وانتقاد العلاقات الانسانية الاجتماعيّة فهو بذلك يضمن في مسرحه وجود الرفض الاجتماعي ليكون قادراً على مواجهة آلية ونمطية الحياة الحديثة التي يفقد الانسان فيها آدميته ويتحول الى إنسان آخر، فهو يفترض لشخصياته حياةً على ارض الواقع المرفوض والمنبوذ المُتمثل في سوداوية الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه الانسان وهو يناضل من اجل الحرية إذ يرى "أنني ومنذ عشر سنين أناضل ضد الروح البرجوازية وألوان الطغيان السياسي"(٥٦) فهو بذلك يرفضُ كلّ روح متمثلة بالطبقة البرجوازية ويسعى دائماً للتقرّب من حياة الانسان العامة من هذه الطبقة الكادحة الثائرة، ضد ألوان الاستبداد والعبودية والبرجوازية ومفهومها السياسي الذي جعله يرفض تلك الطبقة بدافع الانسانية والحرية. وهذا يُدللُ على نظرته المتشائمة لمجرى الحياة الواقعيّة التي لا تهب للإفراد التفاعل معها او العيش في كنفها،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كإنسان يشعرُ بملذّات ما حوله ويتحسس جوانب الحياة فهو "يرفض فكرة أنَّ المسرح الطليعي مسرح انتقالي لأنّ كلّ المسارح انتقالية، فيرى بالأحرى في المسرح الطليعي إصلاحاً ورجوعاً، فهو بمثابة استكشاف جديد لنماذج المسرح الأساسية، وذلك نوع من العودة الى المسرح البدائي والى الانسان -لا الى المجتمع- كمحور للعالم الدرامي ويقول: هدف الطليعة هو ان تجد مافقدته، وان تقول الحقيقة المنسيّة"(٥٧) فهذا التحرر الذي نادى به ضمن المسرح الطليعي وعودته الى البدائية، وجعل محور المسرح الطليعي وغايته وهدفه هو الانسان الأسمى، والشعور بإيثار الثورة داخله فهو رفض لما يسمى مسرحاً انتقالياً، فالمسرح الطليعي هو مسرح تّحرر وإصلاحٍ ومعالجة فرفض. إذ تُعدُ مسرحياتُ الكاتب الفرنسي (يونسكو) ذات اثر كبير في دراما اللّامعقول ففي إطارها الاجتماعي الرافض والمُندّد بالحروب والصراعات الطبقية تناولت مسرحياته ثنائية (الاحلام والكوابيس) وعالجت اجتماعياً مبدأ الاحلام، فمسرح اللامعقول لديه "يعتقد لا بل يؤمن انه لا يخرج من نطاق الحقيقة طالما يلجأ الى الابتكار والخيال"(٥٨) إذ عدّ الاحلام وسيلةً للتعبير عن الفكر الحقيقي الذي لا يأتي من عالم اليقظة، وإنما من لحظة الحُلميّه فعلى حد تعبيره "أنا عندما أحلم لا أحس أني أتنازل عن الفكرة، بل على العكس تماماً، يبدو لي أنيّ في أحلامي، أقع على حقائق جليّة حقاً، إلاّ أنّها تتراءى لي في الاحلام بجلاء باهر لا يأتي في حالة اليقظة، وذلك هو السبب في أنّي بمسرحياتي، استخدم صوراً مستمدّة من أحلامي ومن وقائع أكون قد حلُمت بها"(٥٩) فهو يقحم شخصيّاته في أجواء كابوسيه مُحتّجاً ورافضاً على الاوضاع الاجتماعية التي تحكم العلاقات الانسانية. وهذا ما تُفْصح لنا عنه مسرحيتهُ (المغنيّة الصلعاء) Bald Primadonna اي فقدان شخصيّة الكائنات الخاضعة الى تسوية مرهقة عبر الامتثال للعالم البرجوازي"(٦٠) فيها هدم للذاكرة التي تُعدّ وسيلةً من وسائل الاتصال للشخصيّة واستمرارها، إذ جعل شخصيّاته تعاني -فقدان الذاكرة- ليصل بهم الى العُزلة، التي نراها عند الزوجين (السيد مارتن وزوجته) على الرغم من قضاء مدة طويلة من زواجهما: "حينما يتقابلان ويذكر لها زوجها: انني اسكن في الغرفة رقم (١٩) ياسيدتي، فتخبره وهي منذهله مما يقول: انا ايضاً اسكن في ذات الغرفة ياسيدي،، ويرد عليها بتكهن واستغراب وتعجب! وكأنه غير مكترث لما يحدث: إذن ربّما نكون قد تقابلنا في ذلك المنزل يا سيدتي العزيزة، فيالها من مصادفة غريبة مدهشة"(٦١) هكذا كانت تُصاغ عملية الرفض ضمن حواراته التي تزدخر بالتناقض واللاجدوى والإحساس بالعدمية ففي هذا الحوار من مسرحيته يدلل على عدم الترابط، فالترابط هنا يمثل بمعناه ما كان يُكتب للمسرح الكلاسيكي او الملحمي، ودراما اللامعقول الرافضة للواقع الاجتماعي هي دراما قائمة على الدهشة، حيث تمثل الدهشة فيها "احساس عميق وجاد بالشيء ذاته في تفرده وفي تميزه وفي ظهوره المستمر، انها الانكشاف الحر على الوجود، وهي بخلاف الروتين الناجم عن العقلنة التصويرية، إذ تحتفي بالشيء ولا تحيله"(٦٢) فحينما يكرر حواراته بطريقة غير مألوفه بطريقة تشكك بكل شيء نابع من تناوله للحلم، إذ ركّز في مفهومه للكتابة المسرحية على أداء الحلم وما ينبع منه من حقيقة داخلية للشخصيّة الانسانية التي تعالج بمكوناتها الداخلية الرفض الدائم لشذوذ العالم ورعبه ووحشيته وبطلانه وجنونه ولاشيئيته وزواله والمقت غير المُجدي الذي ينبعث منه الاحساس الداخلي.

* صموئيل بيكيت (Samuel Beckett)

إنَّ المُنطلق الفكري لمسرح (بيكيت) هو(العدميّة الميتافيزيقية) التي تدرس ظاهرة الانسان لديه، إذ اعتمد اسلوباً خاصاً في كتابة مسرحياته تتركّز في مضمونها الداخلي على فكرة "لا شيء أكثر حقيقة من اللاشيء"(٦٣) فاللاشيئية والعدميّة و الغياب و الانتظار والموت كلّ تلك المفردات الاجتماعية النابعة من الرفض الاجتماعي الايجابي، قد وظّفها في مسارات فلسفية جعلت من الانسان قيمة عليا في تناوله لمشاكله العالقة في الحياة، هذا الإصرار في الحقيقة وتلك الصرامة في الرؤية هي التي تدعم أفعاله على ممارسة أشد أنواع الالفاظ في فهم الطابع المفكك للوجود البشري الرافض للزيف، إذ ان مسرحياته تبعث عالماً يكون فيه اليأس وهزيمة الانسان بشكل مطلق، حتى أنهما يتجاوزان امكانية اضفاء الطابع الدّرامي عليهما، انه عالم يعيش الفرد فيه في تلك المناطق المحفوفة بالمخاطر، حيث العبثيّة والعدميّة في جوهرها اللاشعوري الذي يجب ان يبرز في الشخصيّة الانسانية، فـ "الانسان في مسرحهِ ميتاً او في الحقيقة في حالة موت"(٦٤) لا يستطيع استبيان الطرق المؤدية الى نجاته، إنسان ضعيف لا يمتلك حلولاً وهذا ما يجعله يخوض في أجواءٍ كابوسية، من هنا جعل الكوابيس تأخذ دورها في اسلوب مسرحياته ليضفي عليها روح التشاؤمية والإحساس بالرعب مما يجري. إنَّ (بيكيت) يجسّد حالةً نادرة من حالاتِ الفن في صياغة الفكر المسرحي، فهو منظّر لمسرح اللامعقول، وهذا ما يتضح لمعظم مسرحيّاته ذات الصورة الشعرية العميقة التي تتجلّى كلماتها بتناغم الفن ألأسطوري، وتناغي شريحة واسعة من العالم، ويتضح ذلك بحديث الناقد (كولدن دكويرث) عبر نقده (لأوجين يونسكو) و(صموئيل بيكيت) إذ يقول: "إن كلاً من بيكيت و يونسكو يتابعان استكشافاتهما الخاصة لحالة الانسان عبر استجواب النفس بصورة مؤلمة جداً"(٦٥) فالنفس البشرية هي الركيّزة الاساسية التي تتعلّق بوجود جوهر الانسان، وفهمه للحياة التي تحيط فيه، والتي تنم عن اكتشاف ومعرفة تلك الحقيقة هي حقيقة اجتماعية مشاعّة فلسفيّاً فاستجواب النفس من اعظم مراحل انتقاد الواقع. حيثُ اعتمدَ (بيكيت) في إخراجِ مسرحيّاته على الاهتمام الدقيق بضبط الايماءة الاجتماعية والحركة والنبرة واللغة العبثية فكلّها لغات لمؤشرات لغة رفض، فإخراجه لمسرحيته (في انتظار غودو) التي اثارت عندما قُدّمت لأول مرة عام (١٩٥٣) على مسرح شيلر- جدلاً كبيراً مازال يلاحقنا الى اليوم، أهي هي عملٌ تافه ام رائعة من روائع المسرح الحديث، أم أنّها واحد من اهم مسرحيات جيلنا نبلاً ومساساً بشغاف القلوب؟، بل هي مرثية أمل لا ينطفئ مُفعمةٌ بالشجن وبالإشفاق على حيرة الانسان، بينما ذهب المهاجمون لها الى انَّ من العجب حقاً ان تقبّل اية عقلية سليمة تلك القاذورات المسماة - ديدي وجوجو وبوزو ولالكي – وهي شخوص المسرحية على انها ممثلة للجنس البشري بأسره، فاستخدم فيها (بيكيت) الدقة لابتكار مخطط متميّز للسينوغرافيا، إذ تألفت الفرقة التي عملت تلك المسرحية من (ستيفان ويغر)، الممثل الطويل النحيف، بدور (ديدي) و(هورست بولمان)، القصير البدين، بدور (غوغو) وطلب (بيكيت) من ديدي ان يرتدي بنطالاً ضيقاً مخططاً وجعله يرتدي سترة غوغو السوداء، التي كانت صغيرة عليه، كما ارتدى غوغو بنطالاً أسود يناسب مقاسه مع سترة ديدي المخططة التي كانت فضفاضة جداً، والمقصود من ذلك هو لتعزيز القناعة بأن كلاً من الشخصيتين تكملُ الاخرى حيث تكون وقفة (ديدي وغوغو) في وضعية تجعل السترة المخطط تكتمل بالبنطال المناسب لها، وهذا التلازم بالزي يُحيلنا الى فهم ان الروح الانسانية مشتركة مهما تعددت انتماءاتها وميولها ورغباتها، قد لا تشترك ببعض العناصر اللُغوية لكنها تشترك في تلك الروح الساميّة المُسمّاة النفس

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

البشريْة(٦٦). وكرَّر (بيكيت) اختلاف الزي في اخراجه لشخصيّتْي (بوزو ولاكي) حيث كان "حذاء لاكي من نفس لون قبعة بوزو، وصدرية لاكي ذات المربعات تناسب بنطال بوزو ذو المُربّعات، وسترة بوزو الرمادية تناسب بنطال لاكي الرمادي"(٦٧) ويعتمد ذلك الزي الذي يحتوي على دلالات رمزية في مفهوم الزي العبثي لديه برمزية الاسطورة التي تفسّر تلك الايماءات بلغة اخراجية جديدة تُعطي علامة فارقة بتناسق الزي لدى الممثلين الذي اصرّ عليه في اخراجه لمسرحياته، حيث يقول الناقد: (دايارد بير)(*******) "لا يريد (بيكيت) من ممثليه أن يمثلوا على الأطلاق، إن كلّ ما يطلبه منهم هو أن يعملوا وفق ما يقوله لهم النص فقط، وحين يحاول ممثل أن يمّثل ينفجر (بيكيت) غضباً"(٦٨) ان انفعاله يأتي من ضرورة اداء الممثل بالصورة الحقيقية التي يجب ان تظهر معالم الاندماج والانغماس بحالة النص، الذي يُجسّد حالات اجتماعية رافضة يسعى لتحقيقها عبر مسرحياته، فلغة العرض المسرحي لديه هي عنصر مهم يسمو تمثيله في كيفية ايجاد الاسس التي يترتب عليها مفهوم النص المسرحي لمسرح اللامعقول وتجليّاته الاسلوبية وفهمه وفق منظور الاخراج المسرحي لديه.

المبحث الثالث // اشتغالات الرفض الاجتماعي في لغة العرض المسرحي

يُمثل اشتغالُ الرفض الاجتماعي في لُغّةِ العرض المسرحي امتداداً للرفضِ القائم بتوازٍ مع مفهوم ادبِ المسرح العالمي، لما يُمثّل ذلك الاحساس الناتج من وعي وإرادة عليا تدلل على الـ(فَعَلْ)، فلُغة العرض بمنظورها الرائد تُمثل تجربة ذات ابعاد اجتماعية مبتكره تجسّدت بتجارب المخرجين الذين نظّروا الى العملية الاخراجية بمنظور اجتماعي، إذ اعتمدوا في خوض تجاربهم من متغيرات طرأت على المجتمعات وأحدثت مُتغيراً ايديولوجياً ثورياً، فـ"عندما يحتوي العرض على كافة المواقف ووجهات النظر المختلفة للموضوع المطروح، فأن ذلك سوف يؤدي الى اظهار العنصر الاجتماعي في اداء الممثل، ومن ثم تظهر تأثيراته الاجتماعية على المُتفرّجين"(٦٩) لذا فبرز نتاج فكر مسرحي ذو لغة عالية قائم على جملة من المتغيرات الرافضة والمنددة للقمع الاجتماعي، وأتخذ الجانب الانساني الفردي الذي يُشكّل الجماعة، ولكون الرفض اجتماعياً سمة من سمات متغيرات الحياة الاجتماعية فقد استطاع جملة من المخرجين ابتكار اساليب تطويريه ترفض الواقع وتشير إليه ضمن سلسلة من عناصر الاخراج في لغة مسرحية في عروضهم المسرحية وهمْ: (برتولد بريشت، يوجينا باربا، أوجستو بوال).

* برتولد برشت (Beltold Brecht)

إنَّ المخرج الالماني (برتولد برشت) رائد حركة التجديد في المسرح الحديث، لما احدثه من رفض ومتغيرات اجتماعية ومسرحية على مجريات المنطق الارسطي وقواعد الفعل للمسرح القديم، وتطلّب مجيء تلك التجديدات اثر متغيرات الحياة الاجتماعية ومدى منظور تغير العالم الغربي، فربط بين المسرح والمجتمع فأراد للمتلقي ان يُكوّن صورتين في آن واحد صورة للمسرحية وصورة للمجتمع، إذ نظّر (برشت) لمادّته في جميع كتاباته وإخراجه لمسرحياته لا بوصفها حدثاً طقسياً يؤمن بالشعائر الاجتماعية فحسب، بل جعل من تلك المادّة حدثاً محفّزاً للرفض والتغيير، إذ اطلق على مسرحه (مسرح التغيير) فأراد بذلك المشاركة الايجابية والفعّالة للمتفرّج في العرض المسرحي، بحيث لا تنّطلي خدعةُ الايهام على المتفرج وهو مستلْب الارادة بل واعٍ لكلّ حدثٍ وفعْل يراه(٧٠).إذْ اكتسب بذلك شهرته لتحقيق مصطلحِ مايسمى بـ(المسرح الملحمي) Epic Theory

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

"فهو المسرح الذي يعارض المسرح التقليدي القائم على قواعد غالباً ما تكون ارسطيّه المصدر، ولقد استعيرت لفظة الملحميّة الى المجال الدرامي لتّدلل على اللقطات القصصية الممسرحة، ذات الترابط الضعيف، التي تميل الى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي بدلاً من مشكلات الافراد، ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاطب المتفرج المعقولية لا العاطفية، ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار أو حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي بالتقيظ ومواجهة القضية التي تدلى بها (الشخوص) المتكلمة على الخشبة"(٧١) لذلك فهو مسرح جماهيري قائم على الترابط في سير الإحداث، مسرح يؤمن بالكتابة السردية التي يستفيض بها الكاتب، هو بذلك رفضاً لكل القواعد الاساسية في المسرح القديم، و "إن شكل المسرح الملحمي نابع من ضرورات فكرية واجتماعية هي وليدة التغييرات السياسية والاجتماعية التي يعيشها إنسان هذا العصر"(٧٢) فهو بذلك مسرح يتمتع بخواص الرفض والتغيير وعدم الخضوع لقواعد المسرح القديم فهو يحوي على تكنيك جديد قادرة على قيادة دفة المجتمع نحو احداث حالات من الوعي الفردية تلقي بضلالها على المجتمع حيث "أن هذا المسرح يتطلب فضلاً عن المستوى التكنيكي المعين، حركة قوية في الحياة الاجتماعية، تعنيها المناقشة الحرّة لقضايا الحياة بهدف حلّها، حركة قادرة ان تدافع عن هذه المصلحة ضد كلّ الاتجاهات المضادة"(٧٣) فهو في دعواه للتحرر هذه يجعل من المسرح الملحمي مسرحاً اجتماعياً قادراً على فهم شكل اللغة التي يتحدث بها المسرح لجمهوره إذ يجب على "الشكل الملحمي، ان يلجأ الى السرد، انه يجب الاّ يؤمن بإمكانية ألاندماج"(٧٤) اذا اراد لمسرحة ان يكون بين الروح الواعية روح المتلقي، وان يقوم على سرد الاحداث تاريخياً كي يضمن لهم الدخول لعالم المتلقي، فهو بذلك يرفض اسس المسرح الارسطي وقوانينه، القائم على وحدات (الزمان والمكان والفعل) ويؤمن فقط بفعل عميق يوفر قيمة عليا وإحساس كبير بين الممثل والمتلقي.انَّ بوادر الرفض بدأت في المسرح الملحمي بالنص المسرحي الذي لا يتناسب مع الطريقة الارسطية إذ ان مسرح (برشت) يُعدّ من "انصار المسرح (غير الارسطوطاليسي) لا يتميز بآثار التطهير الانفعالية، ولكن بالوعظ والاحتجاج والاقناع"(٧٥) اي ان هذا العصر المتحول يُبنى عبر علاقات متغيرة بين الناس بحسب الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، فهو ايقاظ للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها عبر فعل التوعية والتثقيف، فوظيفة المسرح لا تشمل تصوير الاوضاع غير الطبيعية، بل اضافة الاوضاع الطبيعية في العالم.تُعدُ مسرحية (في غابة المدن) من المسرحياتِ التي تناولت موضوعات اجتماعية حيث فيها "اشارةٌ قوية الى ما يراهُ برشت في الطبيعة من جنون وما يحس به في الكون من فوضى، كما يقول الناقد: (مارتن آسلين) أن الشيوعيّة (اذابت كابوس السُخف) الذي كان يجثم على صدر برخت، وأزالتْ شعور الاضطهاد الذي كان يجعله يرى ان هناك قوى كبيرة مجهولة تتحكم في الحياة"(٧٦) ويوضّح لنا (آسلين) كيف (لبرشت) أنَّ يتأثر بالفكر الماركسي الشيوعيّ الذي اجتاح العديد من الدول (كألمانيا وروسيا والصين) بتلك المدة التي تبنّى فيها موضوعات تتعلق بعامة الناس وبالطبقة الفقيرة (البروليتاريا) ومناهضته ورفضه للبرجوازية التي تتحكم بمصير العالم.إنَّ اخراجه لمسرحيّته (الامُ شجاعة) اعطى عمقاً وفهماً آخراً غير الكتابة، ذلك ان الاخراج يمدّ العمل ويؤولهُ ويُفهم نبراته الخفيّة، فهي من أكثر المسرحيات الملحميّة ازدواجية للرؤيا "ففي خلفية (الام شجاعة) تتعاقب الانتصارات، والهزائم، والنكسات، والحصار، والهجوم، والتراجع، والتقدم، التي هي عماد التاريخ"(٧٧) تلك المسرحية التي دار صراعها الحقيقي حول المال والطعام والكساء والجوع، رفض يتفحص القضايا العالقة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بين الرأسمالية والجريمة التي تكبدتها تلك المجتمعات، فليست (الام شجاعة) إلاّ شخصيّة باكية وحزينة، ولكنها هي التي تسعى الى هلاك نفسها "أنها واحدة من رأسماليّي الطبقة الوسطى الذين كان (بريشت) يخلقهم على الدوام، وهي كما يصفها راعي الكنيسة (ضبع الميدان) من يعيش بالحرب لابد ان يموت فيها"(٧٨) حيث ان الام شجاعة تلك المرأة اللاذعة الماكرة، التي تخدم نفسها، فهي اكبر داعيّة للتكيف والانصياع لوضع الحرب، والتلذذ بها وكانت تعقد الصفقات التجارية، بينما يموت أولادها ضحايا لمذابح الحرب واحداً تلو الآخر.إنَّ التقنيّة الاخراجية للغة العرض التي استخدمها (برشت) كمخرج للنص وليس كمؤلف تختلف من حيث الرؤيا كثيراً، فهو يعطي بذلك تفسيراً وتأويلاً مغايراً عن زمن النص حيث ان الزمن لا يتحرك عبر النص، إلاّ بوجود محددات يفرضها المخرج، وهذا ما نلاحظه في اسلوب (برشت) الاخراجي الذي يعتمد على فعل التغريب الذي يختلف زمنهُ عن زمن النص وهو رفضٌ آخر للنص، وقراءة تأويلية برؤيا اخرى، وكأنه يجسد لنص آخر غير الذي كتبه، ففي نهاية مسرحيته "تُعطي (الام شجاعة) للفلاحين مالاً لكي يدفنوا ابنتها، وفي عملية (الاخراج)، تَعدُّ (هيلين فيغل) المال وتعُيدُ قطعة منه الى محفظتها ثم تعطيه للفلاحين"(٧٩) تلك الاشارة هي بالغة الاهمية عند المخرج، حيث تحوّلت ثيمة النص من دلالة لأخرى في العملية الاخراجية، وهو بذلك يقترح نموذجاً للأداء معبَّراً عن فعل التغريب والاندهاش وكسر الايهام عند المتلقي، بحيث يكون المتلقي واعياً للحدث الذي يراه، وتلك حالة اجتماعية مارستها (الام شجاعة) في عدم تخليها عن جميع نقودها والاحتفاظ لها بشيء من المال على اعتبار ان الحياة ستستمر وان قتلوا جميع أبنائها وهذا ما يتجسد في مستواه الاجتماعي اليوم وبدقة، وهو المستوى الذي اراده (برشت) لتحليله للواقع الاجتماعي وإبراز الجوانب السلبية ورفضه للقيم والعادات والحروب وكل الطبقات الوسطى التي تتمثل برأس مال الشعوب، واحتقار الطبقة العماليّة فهو رفضٌ لتلك الدعوات عبر مسرحه الملحمي، باستخدام (الجدليّة) في المسرح، للوصول للفعل التاريخي للعمل الفني وإيماءته الاجتماعية.يوضح (برشت) في مسرحيته (هر بونتيلا وخادمة ماتي) لسلسلة عديدة من قوام الرفض الاجتماعي التي يمارسها (ماتي) ضد سيده، فـ(بونتيلا) هو أحدُ ملاّكِ الاراضي الفنلنديينَ، حيث تتجمع فيه خصال متعددة ومتغيرة وغريبة، فحين يغيب في نوبة (السِكر) تفيض شخصيّته بالمرح والحب والكرم، وفي حالة الصحو، يتحوّل الى شرير وضيع سحيق، فهو تارة يريد أن يزّوج أبنته من رجل أعمال دبلوماسي وتارة يريد أن يزوّجها لخادمه،.. فحتى (ماتي) ينسحب في النهاية رافضاً البقاء في خدمة رجل مستهتر لايقدّر المسؤولية، وكذلك يرفض (ماتي) الزواج من (ايفا) لانها غضبت حين راح يخطب ودها فوّجه الى اعماقها صفعة من صفعات الطبقة البروليتاريا، (فماتي) بالاخير يترك سيده (بونتيلا) لانه أحتقر شخصاً فلاحاً عاملاً شيّوعياً، وتستمر أحداث تلك المسرحية التي صاغها (برشت) بموضع النقد الاجتماعي وصياغات الرفض -العبد لسيده- وهي أوضاع اجتماعية سائدة، حيث سعى جاهداً عبر إيصال مفاهيم التمرّد والرفض لدى شخوص مسرحياته ما يمثل بداخله صراعاً بين قوى الخير والشر صراعاً بين الطبقة البرجوازية والكادحة، وكلّ تلك الصياغات التي صاغها هي جوهر عملية رفض (برشت) لتلك القيم التي تفشّتْ في المجتمع من صراع بين الطبقات الاجتماعية وحاول أيجاد حلول لها ضمن كتاباته والمسرحية وإخراجها بطريقة التكنيك الواعي في لغة يسهل التلاعب فيها، ويستمر ذلك الرفض من قبل (الخادم) لسيّده، وماهي إلاّ تأكيدات على رفض السلطة البرجوازية، وهو بذلك يقوم بتحريض الانسان أن يدافع ويكافح من اجل قواه

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ضد كلّ المعطيات الخارجية التي هيمنت على استغلاليته وفرضت عليه العبوديّه(٨٠).بهذا يمكن فهم مبدأ الرفض الاجتماعي عند (برشت) في تمردّه ورفضه نظرية الدراما الارسطية، وكذلك إثارة العديد من الاسئلة الغامضة ذات الدلالات التي يتلبّد فيها مفهوم النقد الاجتماعي فعبر جميع مسرحياته نراه يثير أسئلة متعددة مَنْ شأنها أن ترفض وتثير ثورة عارمة ضد الطغيان "ففي ختام المسرحية نجده يسأل المتفرج ويطلب منه ان يُفكّر فيما يحتاج إليه،. هل يحتاج إلى أنسان جديد؟ أو إلى عالم جديد؟ أو آلهة جديدة؟ او لا شيء على الاطلاق، إذن يبدو أن المسرحية تطابق المشاكل الدينية لأوروبا المعاصرة"(٨١) لذا تُعدّ لُغته في الاخراج ذات بعدٍ جديٍ قائمٍ على طرح الاسئلة الكونية عبر كل مسرحية يكتبها او يقوم بإخراجها. لذلك جعل من المسرح وجمهوره منطلقاً لتلك الابعاد الردايكالية التي من شأنها ان تثير اسئلة فلسفيّة قادرة على طرح إجابات في تغييرات المجتمع، التي يجب أنْ يتصّف بها الفرد وهو يشاهد عرضاً مسرحياً أن ينعكس تأثيره واستجابته على روحه وعلى مجتمعه، لذا هو رفض متغيرات الواقع عبر فكرةٍ أساسية هي نتاج مجموع منظومة الوعي الخاص لديه، حيث أن "الوعي ليس نتاج أية مادة كانت، بل هو نتاج مادة عالية التنظيم – أنه نتاج بنشاط الدماغ، الوعي هو وظيفة الدماغ"(٨٢) حيث وعي (برشت) المادي هو لإثارة اسئلة استفزازية لا حصر لها حول العواطف والسلوك وهي مخرجات اجتماعية محددة في جوهر الانسان الذي يؤمن بنشاط العقل القادر على تنظيم آلية الوعي لديه. إنّ (برشت) أستهدف عبر مسرحه إثارة الجماهير ضد السلطات عبر تعليمها وتوعيتها بمجريات الفعل الاجتماعي وكيفية مناهضته ورفضه عبر لغة مسرحية فاعلة قادرة على تحقيق كشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع ومن التاريخ لابقصد خروجها بالحكمة من هذه الحقائق فقط، بل بقصد استفزازها من اجل الثورة على الواقع المفروض على المجتمع، والتصدي أليه بالطريقة العلمية التي تجمع بين الشكل التقليدي والشكل الملحمي والتي اسماها (بالمسرح الديالكتيكي) Dialectical Theatre وهو آخر شكل طرحه ضمن مفهوم التغيير لهذا الواقع الزائف، إذ يقول هو على لسان (كورس للممثلين) في مسرحيته (القاعدة والاستثناء) خطاباً اخراجياً يمثل الحالة التي يجب ان يثور الشعب من اجلها وهي قضية الدمار والموت الذي افسد كلّ شيء في الحياة..، فهو يقول: (نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا: (هذا أمر طبيعي).. إزاء ما يعترضكم من الاحداث فكل يوم/ في هذا الزمن الذي يسوده الاضطراب، وتسيل فيه الدماء/ ويدين بالفوضى: ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون،/ وتفقد الانسانية إنسانيتها،/ لا ينبغي لكم ان تقولوا: (هذا أمر طبيعي) حتى لا يستعصي شيء على التغيير والتبديل) فهو بذلك يرفض ماهيّة مفردات اجتماعية لابد للمجتمع أن لا يتنازل عنها من اجل النهوض بالواقع الذي يجري من حولهم من دمار، فالمسرح لديه ثورة ومقاومة ضد الاستبداد، والمسرح لديه يساعد المتفرج على اكتشاف اشكال جديدة من السلوك الاجتماعي(٨٣). ينفرّدُ (برشت) في إظهارِ جانب مهم وفعّال ضمن نظريتّه الملحميّة والديالكتيكية آلا وهو (الايماءة الاجتماعية) او (الجستوس) Gestus التي تتجسّد في لُغة الممثل الرافض للخطاب كوسيلة من وسائل الاتصال الرمزي، وبهذا هو يسمح للمتفرّج بحرية اختيار تلك التجربة بين قبولٍ او رفضٍ او تصحيح لهذه التجربة، والإيماءة الاجتماعية تؤكد الفكرة الماركسيّة، التي ترى بعلاقات الانتاج هي التي تحدد علاقتنا الاجتماعية، فالمسرح لديه يستند على ايديولوجية محددة غالباً ما تكون نابعة من مجموعة من المحددات التي تكمن في (لاوعي الانسان الفرد)، إذ تصبح تلك الايماءة بمثابة اشارة تدلل على مفهوم ايديولوجي، وهي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بتعبيرها هذا ذات معنى اجتماعي محدد، فمفهوم (برشت) الاجتماعي للجسد ولغته التعبيرية الدالة على الفعل هو مفهوم أيدلوجي، حيث تحلُ اللّغة الجسدية من المسرح الملحمي الى الديالكتيكي الى التعبير عن تلك العلاقات الاجتماعية الرافضة والمنددّة للأوضاع الفاسدة في المجتمع، وللإشارة على مفهوم الايماءة الاجتماعية لديه يُطلعنا (برشت) على حادثة فيها تعبير ايمائي في مسرحيته (الام شجاعة) حين تعض الام على قطعة العملة، التي اعطاها لها الشاري، فهي بذلك تقوم بتعبير اجتماعي كرّدة فعل للمقابل فهي تثير لديه اسئلة لا حصر لها تثير بداخلة بلا وعيه الكثير من الالغاز والأسئلة، فهي رفض اجتماعي يندد بمفهوم الظلم والخطيئة الاجتماعية(٨٤). يُبين الباحث: إنَّ رفض (برشت) الاجتماعي تمثّل في لُغته الخطابية العالية اتجاه الواقع، مُتمثّلاً في إحداث الثورة والانقلاب ضد الحكم الفاشي، إذ ان الرفض الاجتماعي اعتمد على آليات واضحة في العرض كتقنيّة (التغريب) و (الجستوس) فكلّ تلك الافعال المسرحية ماهي إلاّ افعال حياتيه اراد إبرازها ضمن متغيرات الاحداث الثورية، فمسرحه مسرح تغيّر يخضع لاستبدالِ الحكم العقلي بما هو آنٍ يهتم بواقع وحيثيات ووعي المُتفرّج، من اجل خلق روح التمرّد والرفض لتحقيق مطالبه عبر لغة المسرح، والتركيز على أداء الممثل كصور من صور الفعل الابداعي لديه، وكيفية اخضاعه للتعامل عبر الاداء مع (الحركة، والصوت، والإيماءة) ضمن خلق تكوين جمالي قادر على ايصال فكرة اجتماعية تسهم في بناء منظور طبيعة رفض ضد السلطة ضمن خطاب الجماعة الذي ينطلق من الفرد الى الجماعة في تحديد متغير ثوري وثقافي يسهم في بناء مسرح فاعل ذي خطاب جمالي يشرك منظومة المُتلقي فيه.

* يوجينا باربا (Eugenion Barba)

يُركّز المخرجُ الايطالي (يوجينا باربا) عبر مسرحة (مسرح الاودن) Theatre Odin بتفسير نظريات الاداء والعرض المسرحي في كلّ تنظيّراته وعروضه المسرحية وممارساته على الحضارة الاجتماعية Sociocultre والسلوك النفسي والجسدي للانسان ضمن دعواه بـ (مسرح ثالث) The Third Theatre فهو عبارة عن "مجموعة من المجاميع المسرحية عاجزة عن التكيّف مع المسرح التقليدي أو المسرح الطليعي وغير قادرة على التعامل معه"(٨٥) فهو مسرح مُتجدد قائم على رفض ايجابي لقواعد المسرح ذي الشكل القديم، فالمسرح لديه "أراد به التمييز بين المسرح الرسمي والمسرح الطليعي، وبين نوعية المسرح الذي يسعى إليه ويهدف الى تحطيم المعتقدات الراسخة Iconoclastis من اجل البحث عن صيغ مسرحية مغايرة يكون بمقدورها احداث نوع من التغيير الاجتماعي"(٨٦) فهو مسرح يسعى للدعوى الى مفهوم (الانثروبولوجيا) عبرَ العالم والاستفادة منها في العرض المسرحي، إذ استطاع صياغة اهمية قوام فرقته عبر التركيز على البعد الاجتماعي الذي تضمنه اسلوباً لفرقته حيث "كانت اهتماماته ثقافية/اجتماعية تبحث عمّا هو مشترك –من هموم- في كلّ الثقافات الانسانية، وهو مايدفعه الى محاولة تجسيده في بدائيته على المسرح، ويستخدم في ذلك اسلوب التفكيك وإعادة التركيب الذي يتوخى منه تحقيق الاتصال مع المشاهدين بعيداً عن مستوى الدلالات اللغوية"(٨٧) فهو يمثل بذلك التفاعل الثقافي عبر منطلقات ايدلوجية واجتماعية، ورفضه لتلك المفهومات والمحددات التي تخلقها الواقعية، او التي تعيقها عملية اللغة الجامدة دون حركة ثقافية تخلقها اللغة الصورية. يُمثّل عرضُ مسرحية (تعالي وسوف يكون اليوم لنا Come! And The Day Will be Ours) عام (١٩٧٦) رفضاً للاستبداد الديني السائد في تلك المجتمعات الشرقيّة التي سافر إليها (باربا) لإرساء مفهوم (الانثربولوجيا)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ويتلّخص العرض في طرح "فكرة الاستبداد الديني من خلال موضوع اغتصاب الثقافة الهندية/الامريكية، بواسطة المجتمع، من خلال فكرة حول ذلك الصِدام الحضاري الذي حدث في اواخر القرن التاسع عشر في غرب امريكا الشمالية بين المهاجرين الأوربيين"(٨٨) فهو بذلك يُركّز على ماهيّة الرفض اجتماعياً ضمن تناوله رفضاً دينياً ينضوي داخل منظومة اجتماعية عامة، قادرة على كشف الزيف والتلاعب الديني بالمعتقدات وكيفيّة تسييسها لصالح المستعمر الامبريالي، ضد الفقراء والكادحين.ويرى (باربا) في لغة العرض المسرحي لمسرحية (أوكسير هنيكوس) التي اعتمدَ فيها على "المخطوطاتِ المسيحيّة المعروفة"(٨٩) وهذه المسرحية تُسلّط الضوء على الجانب الديني، الذي يرفضه كمتغير إيديولوجي، عبر الشخصيات الخيالية، إذ يرى الناقد (ماريو سكا) "ان هذا العمل يعكس الثورة الدينية الخاصة بفرقة (اودن) التي يجب على المشاهدين الاستسلام لها حتى يمكنهم فهمها، ان هذا العرض الديني يجعلُ الدين كاشفاً عن ذاته، فثورة كلّ شخصية على المنضدة الطويلة، هي ثورة هؤلاء الذين تضمهم فرقة (أودن) هؤلاء الذين يرفضون ان يدفنوا وهم أحياء، او يتجمدوا داخل جدران مسرح يعيد الى الابد مزج نفس الموضوعات"(٩٠) فمسرحه يمثل رفضه لما في تلك الموضوعات المكررة، إذ كان العرض يمثل كابوساً دينياً، يظهر بنتائج كبت تثيرها اشخاص المسرحية للتعبير عن السلوك الاجتماعي.فركّز (باربا) في مسرحه على السلوك الاجتماعي كمتغير ثقافي يوظف عبر تعامله من الاساطير كمتغير ميثولوجي، لأنها تمثل صوراً لأنماط مستهلكة في سلوك الانسان داخل المجتمع، تنم عن فطرة بدائية في اختيار الموضوعات الخاصه، لذا فأن عروضهُ وتنظيرات الاخراجية تُمثّل "الحضارة الاجتماعية والسلوك النفسي والجسدي للإنسان المؤدي الى الثقافات المختلفة"(٩١) فهي تأكيداً على الصيغة الاجتماعية والثقافية لكلّ جماعة من الجماعات، والتي يسعى لتحقيقها عبر لُغة المسرح، بوصفها تُخاطب جميع العقول على مستوى إدراكهم، إذْ يأتي ذلك التأكيد ضمن مفهوم انثروبولوجيا الثقافة، وعلم الاجتماع، وتركيز الوعي القائم بين علاقة المسرح بالمجتمع عبر تأسيسه للمسرحِ الثالث.إنَّ لغة العرض المسرحي في مسرحيّة (كاسباريانا) Kaspariana (لباربا) اعتمدت على ماهو مناوئ للدين يعكس قيماً اجتماعية، يدفع بالجمهور الى ايجاد الحلول والحكم على الدين وتقويضه اجتماعياً عبر لغة الخطاب المسرحي في هذه المسرحية، حيث تم استبعاد الدَين ورفضه اجتماعياً، لا فائدة في وجوده، فقيمة اعماله تكمن في صيغتها التركيبية التي تجمع بين التعالي والطقوس، كما عند المخرج (غروتوفسكي)، وبين الوجودية الصارمة كما عند (صاموئيل بيكيت) حيث خلط (باربا) في مسرحيته لغات عدّة في صياغة الفعل الدرّامي متأثراً بالطقسية والعبثية ومدخلات المسرح الشرقي، إذ تتداخل المفردات الاجتماعية والملاحم والاساطير وماهو مقدس، فيختلط العرض بعدّة خصائل اجتماعية مروراً بالطقسية والوجودية والديانة المسيحية والمفاهيم الداروينية والماركسية، التي تؤمن بأن الصراع في الحياة هو اساس الوجود الانساني، وهذه المتغيرات تعود الى الطبيعة كمتغير وجودي في العالم المادي، وهذه الالفاظ ترسم احداثاً تهتم بما هو انثروبولوجي، ففي (كاسباريانا) يمثل عرضاً اجتماعياً ناقداً لجميع التابوات داخل اللغة عبر منظورها الديني، إذ تبز عدة دلالات تشير الى تداخل اللغة في المسرحية لتعطي طابعاً دينياً ورفضاً اجتماعية فمعالجته للنص هي معالجة اجتماعية، فتجسدتُ لغة العرض من حيث الاضاءة التي اهتمت في وجودها الخافت في المشهد الذي ترفع فيه (سكين الذبح) حيث تمثل الاضاءة الخافتة أشبه بإضاءات الكنائس للدلالة على رفض اجتماعي، فهي جمع انتقائي بين لغات قديمة ومهجورة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ومعاصرة في العرض، فاللغة الاخراجية لديه اعتمدت على توظيف الاساطير كمتغير ثقافي يحدد السلوك الاجتماعي الرافض، واهتمت بتوظيف لغة الجسد عند الممثلين، ضمن حركات ديناميكية اكروباتيكية قادرة على بث اشعاع التواصل بين الممثل والمتلقي، وإيمانه بفكرتي التغريب والجستوس كما عند (برشت) في اثارة الخيال والذهن لدى المشاهدين، واستخدام تقنيّة الصور تدلل بدلالات تاريخية للمشاهد التي تبرز فيها الجوقة بظهور متغيرات معرفية ثقافية غاية في الغرابة التي غالباً ما تستخدم لغات مزيجة من –العبرية والسنسكريتية واليونانية- لتدلل بموروث المجتمعات وتعدد ثقافاتهم(٩٢).

* أوجستو بوال (Augusto Boal)

سعى (بوال) عبر تقنيّة اسلوبه الجمالي بتطوير مسرحه الذي قاده الى (مسرح المقهورين) Theater of The Oppressed حيث كان البحث بداخله نوعاً من توثيق الظواهر الاجتماعية للعرض المسرحي بدوافع حسيّة محليّة تتمثل في دراسة المجتمع الرأسمالي عبر ايجاد وسائل دراميّة اجتماعيّة تتلخّص بالوقوف ضد الدكتاتورية، وبث روح الثورة في اساسيات تطبيق النظرية والممارسة، وكيف لممثلي الطبقة الوسطى وهم قاصرون وعاجزون من تشخيص حالات لا يستطيعون معرفتها بسبب الازمات السياسية والقمع الاجتماعي الذي هيمن على تلك المجتمعات، إذ يقول: (أبوال) عن مسرحه "إذا لم يكن هذا المسرح ثوريّاً بالمعنى الكامل فهو على الاقل يمهد جمهوره للثورة، و(مسرح المقهورين) يعتبر المسرح سلاحاً وليس مجرد فن من الفنون، وهو سلاح لا بد للشعب من ان يشهره.. ويستخدمه!"(٩٣) فالمسرح لديه قائم على لغة فلسفية تؤمن بالرفض والتغير وتسعى لاكتشاف اسلوب جديد في العيش قائم على التحرر من العبودية والتهميش والسعي لإيجاد مفهوم انثر بولوجي مشترك يربط بين ابناء الشعب للتعبير عن حرياتهم ومعتقداتهم وما يمكن ان يحققوه في ظل المسرح ضمن اصدار الصرخات والإيماءات والحركات التي تتجسد عبر منظور يقود المجتمع للثورة ضد سلطة الاستبداد فهو ما يسهم في رفد حركة الثقافة والسعي لاكتشاف اسلوب مُتقن لرفض السلوكيات الاجتماعية الناجمة ضد السلطات التي تجعل من المجتمع آلة، فالمسرح لديه قائم على التغيير في كل مجريات الظروف الاجتماعية والسياسية هو مسرح يهتم بالأساس فيما هم مقهورين وكادحين وثوريين لينطلق بهم الى المجتمع ليعزز مسيرة تقدم المجتمع الرافض عبر لغة المسرح لغة المستقبل. إذ تمكّن (بوال) في الارجنتين من تسميه مسرحه بالمسرح المُتخفّي لأنه يحظى بروح شعبية ثورية ضد نظم الاستبداد، واتخذ من مكان عروضه فضاءات حيّة وأسواق ومنتزهات وأماكن العامة يرتادها الناس، لأن المسرح هو اساس وجود المجتمع ايّنما كانوا وهو يثير اسئلة استفزازية ويُشعر الجمهور ببث روح من الاشعاع الداخلي ضد قيم مرفوضة اجتماعياً وكيفية معالجتها وإبرازها على شكل عرض مسرحي، فاعتمد مسرح المقهورين على تقنيّة تجربة علاجية في المسرح، فاستطاع اكتشاف فوارق عديدة في المجتمع من مهيمنات القهر الاجتماعي (كألاجور المنخفضة، والبطالة، والضمان الاجتماعي، والعرقيّة، والجنس)، فكل تلك المشاكل الاجتماعية استطاع (بوال) رفضها بتأسيس مسرح يهتم بالمقهورين في العالم وخوض تجارب مسرحية رائدة تعتمد على تكنيك التواصل عبر التقنيّة العلاجية للوصول الى مسرح تغير يرفض العرقية والعقائد المتصارعة ونزاعات الهوية واللغة وهيمنة السلطة والقمع الاجتماعي من مشاكل معرفيّة وفكرية قادة المجتمع الى التخلف والدمار والاقتتال فيما بينهم، فمهمة المسرح بالنسبة إليه هي مهمة ثورية جمالية، تعتمد على تأسيس مفاهيم تعالج حالات الاغتراب

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والتطور الاقتصادي والاجتماعي، وإيجاد حلول للمشاكل الاجتماعية عبر تقنيّة اشارة الرفض الاجتماعي لكل تلك المهيمنات المعقدة في المجتمع والوصول الى حلول علاجية تهتم بالجماعات عبر العروض المسرحيّة، فهو يسعى من تمكين الناس من التغيير ومواجهة آليات القمع الاجتماعي(٩٤). إنّ (أوجستو بوال) سعى في تركيب مسرح المقهورين الى اتخاذ صيغ متعددة في التعامل مع الممثلين فضلاً عن التقنيّة الارتجال والحس والرفض الاجتماعي للأساليب والمضامين الفكرية والاجتماعية في المجتمع فقد "رفض (بوال) استخدام كلمة "مشاهد" او "متفرّج" ويؤكد على فكرة (المشاهد المشارك) الذي يقوم بدور محفّز نحو القيام بالفعل"(٩٥) لان المشاهد بالنسبة اليه جزء من العمليّة الابداعيّة المسرحيّة والخطاب الذي يوجه من الممثلين هو بمثابة خطاب جمعي يختص بعامة الناس لأنه يطرح قضايا فكرية ومشاكل اجتماعية، لذا فهو يسعى لإيجاد لُغة عالية ذات منحى مسرحي لخلق عملية التأثير والتأثر، فعملية اشراك المشاهد في العرض تكمن في عملية اثارة عواطفه وغرائزه الحسيّة والمكبوته، ووضع عدّة اسئلة لابد لها من حلول ستأتي بعد عملية اكمال العرض المسرحي، فالمسرح لديه عمليه تحفيز وتنشيط للذاكرة الانسانية واتخاذ موقف حاسم ازاء ما يدور حولها، إذ "إننا حين ننظر إلى ما وراء الظاهر من ألأشياء، سنجد اشخاصاً قاهرين ومقهورين في كلّ المجتمعات والجماعات الاثنية، وفي كلّ الطبقات والتصنيفات الاجتماعية، سنرى عالماً قاسياً وظالماً، وعلينَا أن نسعى لإيجاد عالم بديل لأننا نعلم أن ذلك ممكن، وذلك رهن إرادتنا متى ما أردنا أن نبني هذا العالم بأيدينا، عبر نشاطنا (الأداء) على خشبة المسرح، ومسرح حياتنا الخاصة" (٩٦)فالمسرح هو اساس علاج تلك المجتمعات والتخلّص من آفات القمع الاجتماعي ووضع سياقات رافضة ومنددة بكل تلك الفجوات السياسية التي يحويها المجتمع تتطلب موقفاً جاداً وثورة نفسيّة/اجتماعية. إنّ لُغة (اوجستو بوال) في العرض المسرحي لُغة تعتمد على اداء اجساد الممثلين في تحرير الكبت بداخلهم وكذلك اعتمد على تقنيّة جعل المشاهد مشارك في عملية العرض المسرحي وهذان الجانبان اهتما بالرفض الاجتماعي لسلطة الدين والسياسية والقمع الاجتماعي والفكر الرأسمالي القائم، فـ(بوال) اراد "ان يجعل من الجسد الانساني معبراً عن الكيان الاجتماعي وهو ما دفعه الى تصوير الجسد الانساني وسط الفراغ الاجتماعي المحدد سلفاً من قبل النظام السياسي في محاولة منه لانتزاعه من هذا السياق، متأثراً في ذلك بتقنيّة (الجستوس) في المسرح الديالكتيكي عن "برشت" والتي يُركّز فيها على الدلالات الاجتماعية للحركة الجسدية"(٩٧) فلغتهُ اعتمدت بالشكل رئيس على التركيز على مفهوم ايضاح لغة الجسد بإيماءات اجتماعية تستطيع ان تشرك المشاهد في عملية النقد والرفض الموجّه للسلطة ضمن اشارات تقنيّة وحركات ديالكتيكيه مقصوده اراد بها المخرج ايجاد عنصر التسويه بين الممثل/ الفرد وبين المشاهد/ المجتمع، إذ أمكن من تكوين لغة عرض مسرحية متكاملة تدلل على الرفض اجتماعيّاً اتسمت برفضه الايديولوجي النابع من الفكر الماركسي مُتبعاً طريقة (برشت) من اجل تحديد مفهوم خاص لجميع الطبقات الاجتماعية بغرض الرفض الاجتماعي لكل سلبيات الحياة، فهو يرفض الوظيفية الترفيهية للمسرح معتمداً على حركات اكروباتيكية وإيقاعية كإضاءة وهاجة وموسيقى مثيرة والأساس في تلك اللغة هو استعادة الممثلين وإشراك المشاهد ضمن تجسيد لغة جسد عالية استخدم فيها الايقاع الحركي الحسي داخل الممثل بمشاركه المشاهد.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ما أسفرعنه البحث من مؤشرات

١.يؤشر الرفض الاجتماعي في جزء منه الى الصراع الطبقي الثوري، عند علماء الاجتماع امثال (اميل ديركهايم - كارل ماركس، ارفنغ غوفمان) إذ يظهر له على انه صراع بين طبقتين كـ(الخير والشر) و (القبح والحسن) و (الغنى والفقر) ويبدأ هذا الصراع من الذات الى المجتمع او العكس وهذا ما يؤطر البناء الاجتماعي على وفق السياقات الثقافية فيه، وهو مُتجليّاً في كتابات (هنرك آبسن – البير كامو – بيرخيليو بينيرا) وأعمال المخرج (برتولد برشت) في مسرحية (الام شجاعة).

٢. يتبلور الرفض الاجتماعي في لُغة العرض المسرحي بوصفه مُتغيراً ثقافياً يحمل معاني ودلالاتٍ ضمن صور اجتماعية قائمة على الصيغ الايديولوجية ويبرهن على افعال الرفض لكلّ اشكال الظلم، كما لدى (كارل ماركس – هربرت ماركوز – ميشيل فوكو)، وعلى المستوى الفنّي كما لدى (بتهوفن- مارسيل دوماشب- جان لوك غودار).. والرفض الاجتماعي في لُغة المسرح متغير يعالج مشكلات اجتماعية بطرق فنيّة وتقنيّة غايتها طرح المشكلات والبحث عن حلولها عبر رؤى المخرجين كما لدى (صموئيل بيكيت – يوجين يونسكو- جوزيف شايكن – يوجينا باربا – اوجستو بوال).

٣.يُمثّل الرفض الاجتماعي مؤشراً على سلوكيات اجتماعية لها دلالات خطيرة مثل (الانتحار والإدمان والقتل والشذوذ... آلخ) كما عند علماء الاجتماع امثال (أميل ديركهايم- كارل ماركس – هوارد سول بيكر- ميشيل فوكو) هذا ما يتبلور في انعكاسه لبعضٍ من هذه الظواهر على السلوكيات الفردية او الجمعية في المجتمع، مما يُلاحظ ظهوره في لُغة العرض المسرحي، حيث توظّف العناصر الاخراجية بغية الوصول الى سلوك اجتماعي رافض يحدد طبيعة الرفض كما لدى (جان جينيه – البير كامو- بيرخيليو بينيرا- انطوان آرتو - برتولد برشت- يوجينا باربا- اوجستو بوال).

٤. إن منطلق الرفض الاجتماعي مسرحيّاً يسهم في بناء لُغة العرض وخطابها الفني والتقني والإيديولوجي عبر صياغة الافعال الدرّاميّة التي تُبنى على وفق صياغات اجتماعية لها غايات محددة وما يحمله النص ويشفّره العرض المسرحي في لغته الاخراجية، بوصفها وسيلة من وسائل الاتصال مع المشاهد، كما لدى (برتولد برشت في الام شجاعة- وأنطوان آرتو في دفق الدم، وجان جينيه في حارس الموت)

٥. ينطلق المخرج في تجسيد مجموعة من الحالات المتفشية في المجتمع ضمن نقده للتابوات المختلفة التي تحمل اشاراتٍ دينية او وجودية او مواقف أيديولوجية يستطيع من خلالها توظيف جميع الايماءات وظواهر التغريب ولُغة الجسد وجميع المؤثرات الصوتية والتكوينات داخل منظومة العرض كما لدى (انطوان ارتو- أوجين يونسكو- البير كامو- بيرخيليو بينيرا- برتولد برشت- يوجينا باربا في عرض تعالي سوف يكون اليوم لنا و عرض اوكسير هنيكوس - اوجستو بوال في مسرح المقهورين).

٦. إن طبيعة الرفض الاجتماعي في العرض المسرحي تعمل على ايجاد لغة معبرة عن روح الجماعات وانتقادها للظواهر السلبية لغرض وضع العديد من الاسئلة ذات المغزى الفكري التي تسهم في ارتقاء الوضع الاجتماعي والحد من مشكلات القمع اجتماعيّاً، كما لدى اعمال (صموئيل بيكيت- في (في انتظار غودو والخرتيت) - اوجين يونسكو- في (المغنية الصلعاء) – جان جينيه- في (حارس الموت والخادمات)- بيرخيليو بينيرا في (إلكترا جاريجوو)- انطوان آرتوا في (دفق دم والسنسي)- ارفين بسكاتور في (هوب لا.. نحن نعيش)- برتولد برشت في (

الام شجاعة والقاعدة والاستثناء)- يوجينا باربا في (أوكسير هنيكوس وكاسباريانا) – اوجستو بوال (مسرح المقهورين)

إجراءات البحث

١. مجتمع البحث: Research Community

للوقوف على طبيعة الرفض الاجتماعي في لُغة العرض المسرحي العراقي، قام الباحث بمسح ميداني للعروض المسرحية العراقية التي قدمت وفقاً للحدود الزمانيّة والمكانيّة للبحث، إذ أمكن للباحث الحصول على (واحد وثلاثين)(********) عرضاً مسرحياً أعتمدها الباحث لمجتمع بحثه، وقد أختارها ضمن المسوغات التالية:

١. إن الرفض الاجتماعي مفهوم مُتجسّد في العرض المسرحي بوصف هذه العروض التي احتوت على ألوانٍ مختلفة من الرفض الاجتماعي.

٢. إن لُغة العرض المسرحي تحتوي على مفهوم الرفض الاجتماعي.

٣. وقوع تلك العيّنات ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية للبحث.

٤. تمثلاتها لمشكلة البحث والسؤال الذي طرح فيها والإجابة عليه.

٢- عينة البحث: The Research Sample

ت	اسم المسرحية	مؤلف المسرحية	مخرج المسرحية	المحافظة	سنة العرض
١.	حظر تجوال	مهند هادي	مهند هادي	بغداد	٢٠٠٦

وقد اختار الباحث هذه العيّنات للأسباب والمسوغات الآتية:

١. وضوحّها سمعيّاً وبصريّاً بحيث يستطيع الباحث تحليلها وتحقيق أهداف البحث.

٢. مشاهدة الباحث لبعض العروض عيانيّاً على خشبة المسرح او في قاعات المسرح.

٣- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) لغرض تحقيق هدف البحث.

٤- أداة البحث: لتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على مايلي:

أ. مُشاهدة الباحث العرض المسرحي

ب. الادبيات والمصادر والمراجع والمُقابلات الشخصيّة.

ج. ما اسفر عن الاطار النظري من مؤشرات.

العيّنات: Sample Analysis

مسرحية (حظر تجوال)

اسم المؤلف: مهند هادي اسم المخرج: مهند هادي جهة العرض: كلية الفنون الجميلة في بغداد مكان العرض: العراق- بغداد: المسرح الوطني سنة العرض: ٢٠٠٦

فكرة المسرحية //

تتجسّد فكرة المسرحية بمجموعة من الازمات الانسانية التي خلقها الموت، التي يمر بها الانسان العراقي في اليوم الواحد وعلى مدار سنوات طوال من ازمات وصراعات ومتغيرات وإسقاطات اجتماعية مرفوضة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

هيمنت على الشارع العراقي إبان دخول الاحتلال الامريكي للعراق وما خلّفه هذا الوضع من اخلاء للشوارع وموت مجاني وتهجير قسري، فهي تُحاكي الانسان العراقي وما يحمله من جروح وأزمات وعقد في حرية التفكير ومعالجة لسلوكياته الاجتماعية وكيفية التعبير عنها بطرق فنيّة عفوية ارتجالية مُتداولة.

مُلخّص المسرحية //

الوصف التحليلي لمسرحية (حظر تجوال)

يبدأ العرض المسرحي لمسرحية (حظر تجوال) في غرفة مظلمة ويقف احدهما خلف الثاني وهما يتجاهلان وجود الجمهور، مما يُعطي دلالة على وجود سلوك اجتماعي يتبلور في ظهور هذا الالتفاف الى الخلف بالشعور بالرفض من المواجهة الحقيقية للذات، ويلتفت (غسّال السيارات) ببطء نحو الجمهور، وهو يظهر بإيماءات تدلل بسلوك اجتماعي رافض وساخط على سوداوية المشهد الذي هو فيه، اذ يضع في فمه سيكاره وعيناه يوشكان على ابتلاع كل شيء امامهما، فيوحي بان العالم من حوله عالم فقير ساخط خالٍ من الروح الانسانية، إذ يبدأ يتفحّص بجيوبه وهو يقول (أي وين صار)..؟ وهو سؤال استفزازي يدلل على اختفاء شيء معين لديه مما يمثل الزمن الذي اختفى منه طيلة تلك السنوات، وهو ضمن هذا الخطاب يسهم في تشكيل لُغة حوار مبهمة لا معقولية، إذ يرتبط سؤال (غسّال السيارات) بجواب (صبّاغ الاحذية) وهو يُجيبه (اخاف صار عليه شيء)..! وهو جواب يدلل على القلق والخوف والترقّب وهو مؤشر من مؤشرات الرفض إذ يدخل بوجود صراع بين عالمين وين صار- اخاف صار عليه شيء، وهو حوار ذات لُغة ذاتية عكس السؤال الذي جاء بلغة عامة، وتلك اللغة تبث رسائل تحمل خطابات رفض مدّوية ضد ما يحدث من افعال اجتماعية في الساحة العراقية وما تشهدها الاحداث من تلاحق وتصارع في منظومة الوعي الفردي لدى الجماعات، وكيف (لصبّاغ الاحذيّة) ان يحدد زمن خروج هذا الشخص المجهول والذي يقول (طلع وره الساعة ستة – اجوله،..) -اظلام- ثم يتكرر المشهد بكلمات متباعدة (كلّه ببيوته.. أجوله) اظلام، هذا يدلل على عجز الحياة التي شهدها العراق ابان الاحتلال، وكيف اصبح -حظر التجوال- وقتاً مُجسداً، يبدأ من الساعة (السادسة) مساءً الى (السادسة) صباحاً وهو يومي يتكرر ضمن صراع يؤشر بوجود رفض قائم ينعكس من الفرد الذات الى المجتمع وهو خطاب ذات متغير ايديولوجي. إن لغة الخطاب الفنّي تُعطي دلالة واضحة على وجود منطلق رفض اجتماعي قائم إذ يسخر كلاهما من مجانية الحياة، وهما يعلّقان على اخلاء الشوارع، وكيف يتعذر الوصول الى المكان الذي اعتادا ان يحضرا اليه كلّ يوم، بسبب حظر التجوال، وتلك اللّغة الخطابية في العرض المسرحي يحوّلها (صبّاغ الاحذية) الى لغة تشترك بمفهومها من الذات الى الجماعة لغة عبثية إذ يقول: (طبِـَـَ واحد للمطعم – صاح بصوتْ عالي- شباب احسابكم واصل) لتدلل على لغة خطاب رافض بدلالات سيميائية مُعبرة تبرهن على القتل المجاني الذي يحدث بصفوف فئة الشباب وهو يخرجون للعمل صباحاً، اذ تكتض معظم مطاعم العاصمة والعراق بالشباب الذي يتناولون وجبه الافطار صباحاً وهو يبرهن بسخرية عن فعل الاجرام (الارهابي) الذي يقتل دون رحمة بلا ضمير، فيتبلور الرفض كمؤشراً سلوكياً منحرفاً اجتماعياً يقوم به الارهاب وأعداء العراق والإنسانية ضد الانسان البسيط الذي يخرج لاكتساب رزقه اليومي، فالموت الذي عصف بالعراق ابان تلك الحقبة جعل منه بلداً خاوياً خالياً من الحياة التي استهدفت الغالبية من الشباب، إذ استطاع (المخرج) ان يبرهن على وجود لُغة مسرحية تعمل بصياغة الفعل الاجتماعي الرافض والمندد لتلك

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الافعال والظواهر المنحرفة التي استطاع صياغتها ضمن حديث الشخصيّة بما هو يومي مألوف متكرر، إذ تشهده جميع مناطق العراق من انفجارات ومن الصباح ضمن فئة الشباب وغيرهم، ويتضح من الخطاب الذي يسهم في ابراز حالة من الرفض ضمن تشفير جفرة كلمات (صاح بصوت عالي) فهي ألفاظ يستخدمها المتشددون المتطرفون بكلمات خارجة عن السياق الاجتماعي المألوف، وهو سلوك اجتماعي منحرف يبدأ من التحريض إليه وينتهي بأيمان الجماعة به، التي تُردد كلمات كالقتل والذبح والتفجير وتستعيض عنها بكلام (الله اكبر) وهو خطاب يحمل في طياته رسائل اجتماعية مرفوضة، لانه لاينسجم مع نوعية الفعل. ينتقل الحوار من التفجير مِن ما هو عام الى ما هو خاص، في احتقان بعض الحريات التي تمارسها تلك الشخصيتان داخل العرض المسرحي رغم كل تلك التفجيرات الارهابية والمجانية والعشوائية مازالتا يطمحان بتلبية رغبتهما الفردية وهو مؤشر لتلبية سلوك اجتماعي يتعامل معه (المخرج) في اتضاح تلك العملية الاسقاطية في تجسيد حالة من الكبت المُهيمنه داخل شخصيّة كلّ منهم، فحين يسأل (غسّال السيارات) (هل احضرت الشرب ام لا.. هنا نسيته..؟) والحوار هنا بطريقه الهذيان والهلوسه ما يدلل على نوع من الادمان وهو مؤشر لسلوك اجتماعي يهتم بطبيعة الهدم والسلب في ايجاد رفض ايجابي يتحول من الذات الى الشخصيّة وهو يمارس اكتشاف حريته المفقودة بين ثنايا هذا الوضع المأساوي الذي يكتنفه الظلام والدمار والأصوات الممزوجة بالآهات والويلات والموت, ويجيبه (صبّاغ الاحذية) (اي جبته – بس) فمفرده (بس) تعني صيغة (ولكن) وهو سبب جوهري في عدم حصوله على المشروب الكافي لكليهما بسبب الاوضاع وقلّة تلك المشروبات لأنها ممنوعات عرفياً فاجتماعيّاً ويحدد سلوكهم بسلوك الانحراف من قبل بعض الجماعات المتطرفة فهما يسعيان وراءه بكل شغف لكن يتعذر الحصول على المشروب بالطريقة الحضارية، إذ يلجأ (صبّاغ الاحذية) بوضع (المشروب) داخل اكياس نايلون وهو يقول بطريقة الاستهزاز (لك هذا عرَك ابو الجيس- آخر مؤديل -أشربْ) والخطاب هنا يعني مجانية الحياة وان الحياة لا تقوم بما هو صحيح وحضاري حتى باكتساب الحريات الفردية، فيكون الصراع بين الذات التي تريد ان تُلبي الرغبات المجتمع الذي يكبح تلك الرغبات فيولد صراعاً ورفضاً مكبوتاً يُؤطّر ببناء هذا النسق الاجتماعي والذي تدور احداثه بين الشخصيتين بحالة من الهستريا والهلع والخوف والترقب وهما يمسكان -بأكياس الشرب- فيدلل الخطاب في لغته العالية بأن (المخرج) استطاع ان يُكرس ماهو يومي فخوف الشخصيتين من زنادقة التطرّف ان يمسكوا بهم ويقتلوهم ان وجدا لديهم (نص قنينة عرق) استطاعا ان يخفيا هذا المشروب بأكياس نايلون خشية الملاحقة والقتل. أنَّ تجسيد العملية الاسقاطية التي وظفها (المخرج) في تلك المشاهد تنم عن رفض لمهيمنات الكبت الاجتماعي وهي نقد لتلك التابوات المختلفة التي استطاع ان يوظفها ضمن سير احداث الفعل الاجتماعي في العرض المسرحي، اذ تمثلّت (الاضاءة) في هذا المشهد تحوّلات وانتقالات على شكل بقع ساعدت بتكوين ما يقوم على نقد لتلك الحالة المجانيّة من الموت فدلالاتها استطاعت ان تُعبر عبر تقنيّة الاطفاء والاشتعال مع بداية العرض المسرحي مما يُشير الى انه يومي مُتجدد لجميع تلك الخيبات التي مرّت بالمواطن العراقي، فهو عبارة عن ضوء لافتعال الازمات والغوص في كنه تلك العوالم المظلمة والظلاميه التي جاءت من بعيد للسيطرة على العراق والتلاعب بمقدراته، فالإضاءة كانت رصداً قائماً بتوازٍ من رصد لمتغيرات النفس وما تبوح به عبر الانعكاس والظل وشبه الظل إذ يمنح الصورة البصرية رؤية في تقلبات التحوّلات السوداوية ضمن كلَّ بقعة من بقع انتقال

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشخصيتين في تجسيد ظهورها في العرض. وتحوّلت لُغة (الديكور) ضمن تبادل الاماكن والتلاعب بمقتنياتهم ادواتهم في العرض للدلالة على رفض الزمان والمكان في ذات العرض وهو انطلاق لذات المكان، فالديكور يحمل في بساطته حصيرة بسيطة مألوفة وأدوات عملهم التي تختزل الكثير من المفردات الاجتماعية التي مرّ بها العراق في فترات متعاقبة، إذ ووظّف (المخرج) قاطع من الخشب (كالوس) الذي يحوي على ابواب وشبابيك تدلل على قطع ديكور بيت متراصة بالداخل، للدلالة على عمق المعنى لكل فرد بأن ما تقوم به الشخصيتان على خشبة المسرح هو فعل يومي قائم عند معظم الناس لأنهم يشتركون بنفس الصفات فيدلل بوجود منطلق رافض اجتماعياً لكل تلك التعديات، إذ يحمل الديكور ضمن شقوق تفتح بين الحين والأخر ففي طياته رسائل وخطابات معبرة عن روح الجماعات داخل منظومة العرض المسرحي، وتلك ايحاءات بالغرف والأبواب هي بمثابة تكوينات الحياة اليومية لكل فرد داخل البلد.. تنتقل لُغة العرض ضمن حوار الشخصيتين بإبراز فعل التفجير الانتحاري والتصوير له من قبل شخصيّة (صبّاغ الاحذية) وهو يسرد لنا تقريراً مفصلاً عن الانفجار الذي وقع فيصوّر لنا حجم الاحصاءات والعلامات والدلالات على وقوع الانفجار فهو -كالمراسل الصحفي- يبرهن على ان الرفض الاجتماعي لهذه الافعال المرفوضة والمستهجنة يأتي عادة كمتغير ثقافي يستطيع انَّ يحمل رسائل الى العالم من سوداوية وضبابية المشهد القائم في ظل الحروب والتهجير والقتل والتفخيخ، ما يحمل معاني وصوراً قائمة بصيغ ايديولوجية تبرهن على اشكال الرفض في المسرح إذ يقص (صبّاغ الاحذية) نبأ الانفجار بقوله:

اهواي ماتوا بيه ../ لك اهواي راحوا،،
كل شيء دمرّ كل شيء
اختلط وي الدخان دم بكل مكان،
وكامت الدنيا تمطر مسامير..
واليّ ما مات بشضيه مات بكساره
لك اشلاء ترست كل المكان
هذا رأسه وذاك كلبه وهذا رجله...

إذ يأتي هذا الخطاب اليومي المتكرر الذي استرسل فيه (صبّاغ الاخذية) وكأنه صحفي ينقل احداث الانفجار الاخير من مكان التفجير، الذي وقع بالقرب منه في مكان ما في العراق وهو يصّور كيف إنَّ المفخخة استطاعت ان تقطع اوصال الناس الابرياء وهو تصوير عام لا يحدد مكان وقوع وزمن الانفجار مما يعطي دلالة على الانفجارات والانتحاريين هي عملية مستمرة ويومية يشهدها العراق والعاصمة بغداد بالذات، وهو يتحدث بوجود مكونات الفعل ذا السلوك الاجتماعي المرفوض والمنبوذ وهو سلوك شاذ وخطير بإرسال العديد من الانتحاريين كي يقتلوا عدداً من الابرياء. فتنطلقُ لُغة العرض المسرحي وخطابها الفنّي التقني ضمن خطاب جماعي يشرك منظومة المشاهد والتفاعل مع الحدث وهو ما يسهم في بناء رفض اجتماعي ايجابي ضد كلّ مسوغات تلك الافعال والتصرّفات الشاذّة من قبل تلك الجماعات المتطرفة والتي جعلت من العراق بلداً متأخراً تسيطر عليه جماعات مسلحة تقتلُ بشهوانية ودون اي مبرر وهي معالجة مسرحية ضمن لُغة عالية من الخطاب ونقد وتفكيك الخطاب في النص المسرحي وتحوّله من خطاب عام الى خاص وبالعكس، بحسب

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مقتضيات الفعل الدرّامي. وينطلق حوار (صبّاغ الاحذية) بتجسيد حالة من الوعي وانتقاله من الخطاب الفردي الى الجماعي ضمن تراتب ذكريات مرّت عليه وهو يقول (سنين واني اصبغ بساطيل شباب يعرفون بنفسهم رايحين للموت) ... وهو يربط نفسه بتلك الحالة الاجتماعية التي يمارسها كمهنه إذ يشترك مع هموم هؤلاء الشباب وكيفيه حياتهم وكيف هم يذهبون للموت بأقدامهم ويزاوج بين كلّ تلك الحالات التي في المجتمع مع حالته هو كشخصيّه ضمن تفكّك لُغة الحوار وهو يخاطب نفسه ساخراً وغاضباً (حياتي كلّها عِبارة عن قُندره عتيكه – لو تجيبله اغلى انواع الصبغ ما تلمع... افتهمتْ..!) ما يدلل على الذاكرة الهشة المسحوقة بداخله فهنا يتبلور مفهوم الرفض اجتماعياً لتلك الافعال الاجتماعية التي يجسدها (صبّاغ الاحذية) ضمن بيئات مختلفة من الهم الذي يعيشه عبر مسيرات متعددة من هموم الشباب للهرب والقادم للموت، وهو دائماً ما يخاطب فئة الشباب اذ هي الفئة الاكثر عملاً والأكثر نشاطاً والأكثر مشاركتاً في الحرب والدفاع عن سيادة الوطن، فتحول لُغته من المفهوم الذاتي الذي يشترك فيه مع الاخرين الى المفهوم الجماعي الذي يشرك الاخرين بمصيره ومصير آلاف الارواح مع اخوته الذين يمرّون عليه عبر فعل صبغ الاحذية لديه. يتجسّد الحوار ضمن منظومة خاليه من الترابط بين الشخصيتين بمنظور يوازي فعل الحياة إذ يتحدث (غسّال السيارات) عن حياته وذكرياته مع اصدقائه ويستحضر اسماء، يندد بفعل موت ابيه أثناء رحيله فيقول (إلمات مات ... آيباه ,, هسه يله بدينه نتنفس... آيباه,, لك اجه اليوم اليّ ننتظره الى نأكل ونشرب ونام مرتاحين) فيجيبه (صبّاغ الاحذية) وهو يقوم بشر غسيل -صبغ الأحذية- مما يعطي دلالة على غسيل وأوجاع الزمن إذ يشترك كلامها بفعل الحوار الرافض والمندد لكل تلك الافعال داخل النفس المكبوتة اجتماعيّاً دون التجانس في الحوار وهو خطاب يكون لدى (غسّال السيارات) خاص ولدى (صبّاغ الاحذية) عام، فيخاطبه (صبّاغ الاحذية) (يوميه.. يوميه نأكل ونشرب ونام .. وراه كمنه نأكل ونشرب وشويه نتعارك .. نشرب ونكره ونحقد ونام .. نأكل ونحسب الف حساب يله انام .. بعدين ظلينه نفكر اشلون الواحد يذي الاخر وما نام .. وراه كمنه لا نأكل ولا نشرب ولا نام.. بس معارك وتهديدات وثارات) وهو ما يدلل على مراحل تدهور الوضع الاجتماعي في المجتمع العراقي، والرافض لكل الهجمات والمعارك والحروب الطائفية، بما حلّ بمضير الانسان وهو يعادي اخيه الانسان، إذ تحول الصراع كمؤشر رفض اجتماعي يحدث بين طوائف عامة الشعب وهو خطاب متجانس. ثم يعود (غسّال السيارات) للحديث عمّا هو يومي مألوف شخصي لديه وهو يُحدّث (أمهُ الخرساء) عن ميراث اخوته، وهو لا يصرح بذلك الفعل لأن الخطاب خطاب جماعي يشترك فيه عامة الشعب من هموم وويلات ومخلفات الحروب من ايتام وأرامل وعاهات، فيعطي مبرراً إلهياً لعاهة امُة الخرساء، وهو يحدث زميله (صبّاغ الاحذية) (اي اني ما كايلك كبل امي خرسه وحتى لو تريد تحجي شتريد تحجي بهلمصايب) وهو يبرهن على ان السكوت والصمت كلغة عالية في ظل هكذا أحداث مأساوية تعصف في البلاد من صراعات ومتغيرات وإحداث سلب هدم وسلْب وأشكال من الظلم فحتى العوق يصبح نعمة من نعم الله على الانسان، لأنه لا يستطيع ان يجاري كلّ تلك المحن التي تمرّ بالإنسان خلال اليوم الواحد، وهذا فعل موجود لدى كل العوائل العراقية أبان الحروب والتقلبات السياسية والاجتماعية التي حدثت مؤخراً، وأن لا سبيل من الكلام في وجود هكذا أحداث فهي تعطي الشكر الرباني مقابل الضعف الانساني وهو يسترسل بحديث امه الخرساء وعجزها بتقسيم الميراث بين اخوته وهي صفة اجتماعية مرّت بها العديد من النساء اللاتي فقدن ازواجهن خلال مأساة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الحروب وحدثت وقتها دائرة الصراعات الاهلية الاجتماعية بين مكونات المجتمع الواحد، وهو صراع يبرز في الاطاحة بتلك الدعامة العائلية المتمثلة بالأب والام، وفقدان خواص الحياة، وهذا الصراع بين افراد البيت الواحد يؤشر على وجود رفض اجتماعي لتلك الافعال والتصرفات الاجتماعية من قبل الام لأولادها وهم يستحوذون على املاك وقطع البيت شيئاً فشيئاً.. وهو يقسّم أثاث البيت لأخوته ويصر على (أمه الخرساء) (أني ما اريد شيء .. اريد شيء واحد اريد هذا البيت ما ينباع)! وما دلالة بيع البيت لا بمحل دلالةُ بيع الوطن،.. وأن القوى العظمى استطاعت ان تنخر العوائل العراقية وتنهكها بالحروب والقتل والتشرّد واليتم فلم يبقى ألاّ وطن سلبت كل حقوقه واستباح الارهاب ارضه، وهو يصر على ان لا تبيع البيت الذي هو بمثابة الوطن إذ ان لغة الحوار تنطلق مما هو خاص الى ماهو عام. إن طبيعة الرفض الاجتماعي في مسرحية (حظر تجوال) يأتي مما هو يومي مألوف يشترك فيه عامة الناس فالشخصيتان يتحدثان وطوال المسرحية بلغة ينطلقا من الخاص الى العام ومن العام الى الخاص، فيتحدثان عن وجود مسوغات للحرب وكيف ان شوارع العاصمة بغداد خالية من المارّه وكأن (امريكا) قد ضربت قنبلة منوم للشعب العراقي، الذي استدلت عن الستارة بين ليلة وضحاها وأصبح كائناً يعتاش على الموت والقتل والمجانية والهمجية بسبب ويلات الحروب والملاحقة وان هاتين الشخصين بقيتا احياء يمارسان عملهما رغم كلَّ محاولات حظر التجوال التي عصفت ببغداد ابان حرب احتلال العراق وما اعقبها من خراب ودمار. فلغةُ العرض المسرحي اعطت بيان منطلق الرفض الذي اتخذ سرد احداث المسرحية بين هاتين الشخصين خطابات رافضة ومنددة للحروب والصراعات الداخلية والخارجية التي طرأتْ على العراق ومدنه وكذلك من فضح لما هو سلوك اجتماعي شاذ ذو دلالات خطيرة تتمثل بفعل الانتقام والقتل والدمار والمخدرات والشذوذ على جميع الاصعدة وأن هذه المتغيرات استطاع (المخرج) ابرازها الى العالم الخارجي غير العراقي، وهو ما يبلور قيمة الرفض الاجتماعي لهذه السلوكيات الصغيرة المتفشية بالمجتمع كمتغيرات ثقافية اجتماعية استطاعت ان تخاطب مجموعة من شرائح المجتمعات وتبرهن على انَّ الخير مازال موجوداً عن ابسط الشخصيات في المجتمع من ممارسة حرياتهم والتنازل عن حقوقهم وكذلك بالهم الجماعي لديهم مع الاخرين عبر مهنهم التي تُدلل على مهن النظافة والتنظيف، وان الفعل الاساسي والسمة الغالبة ان لا يأس مع الحياة، حيث تمثلت (الموسيقى) عبر العملية الاسقاطية لدى العرض المسرحي في لغته الرافضة والمنددّة بالحرب بوجود ايقاعات حزينة ورافضه ذات طابع ثوري جاءت بوصفها متغيّراً ثقافياً ساعد في دعم الصراع الموسيقي في العرض المسرحي كوحدات تقنيّة فنّية مُتجانسة.

النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج: Results:

توصلَ الباحثُ الى جملةٍ من النتائج استناداً الى ما تقدم من تحليل عيّنات البحث، وعلى ما جاء به الاطار النظّري من مؤشرات ظهرت فيما بعد في عملية التحليل، وهي كما يلي:

١. الرفض الاجتماعي يعمل في تحديد مفاهيمه عبر المجتمعات على شكل صراع يبدأ من الذات الى المجتمع

٢. لغة العرض المسرحي اعتمدت عند المخرج العراقي على ماهو مرفوض من خطاب ايديولوجي ذات دلالات نفسيّة واجتماعية

٣.طبيعة الرفض اجتماعياً لدى (المخرج) العراقي تخضع لتجارب ذات علاقة بالمجتمع، كونها تعتمد على ما هو متداول .

٤.لُغة العرض المسرحي عند (المخرج) العراقي تسهم على اساس اظهار مُتغيّر ثقافي ينطلق بلغته الخطابية الرافضة .

٥.يعمل (المخرج) لغرس الرفض الاجتماعي ضمن مكونات العملية النقدية التي يؤسس لها داخل لغة العرض المسرحي .

ثانياً: الاستنتاجات: Conclusions

١.ان الافعال والأقوال والدوافع النفسية والاجتماعية هي التي تخضع الى مفهوم الرفض.

٢.عملية الرفض الاجتماعي تهتم بما هو آني، حيث تعطي طابعاً ثورياً نحو التمرّد الانساني ضد القيم الاجتماعية البالية والغبية .

٣.الرفض الاجتماعي هو جوهر التغيير في لغة العرض، إذ يبدأ من الذات وينتهي بالفعل الرافض .

٤. الرفض هو مكاشفة مع الحقيقة ووضع المئات من الاسئلة من شأنها الولوج لمعرفة الحقيقة ضمن اسقاطات فنيّة وتقنيّة يختلقها المخرج.

احالات البحث

١.غاستون باشلار، فلسفة الرفض، ترجمة: خليل أحمد خليل، الطبعة الأوّلى، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥)، ص١٥٣.

٢. مدحت الكاشف، المسرح والإنسان: تقنيّات العرض المسرحي المعاصر، تقديم: سعد اردش، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص٨١.

(*) المخرجون العراقيّون: الذين اهتموا بأسلوب الرفض اجتماعيّاً، كمتغير ثوري او كمتغيّر ايديولوجي اجتماعي رافض، فهو رفض بنّاء يبنى على عمل هادف ذو منحى اخلاقي وتطويّري، ضمن عروضهم المسرحيّة التي قدّمت في دولة العراق.

٣.الاب لويس معلوف اليسوعيّ، المنجدُ في اللّغة العربية المعاصرة، (بيروت: دار المشرق، ب ت)، ص ٥٦٨.

٤.لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٨)، ص٣٩٥.

٥. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأوّل، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، ١٩٧٩)، ص٦١٨.

٦. بسّام قطّوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، (الأردن: دار الكندي للطباعة والنشر، ١٩٩٨)، ص١٦٤.

(**)(سيغموند فرويد): Sigmund Freud (١٨٥٦–١٩٣٩) ولد في فينا/النمسا، اثبت بأدلته وجود حياة نفسيّة لا شعورية الى جانب الحياة الشعورية، تطرق في معظم كتاباته الى (التنويم المغناطيسي) و(الاحلام)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

و(الهفوات) و(الشذوذ)، (الانا- الهو)، (الكبت) مؤسس ما يسمى (مدرسة التحليل النفسي). للمزيد ينظر: احمد عزت راجح، أصول علم النفس، (بغداد: مطبعة اشبيلية، ب ت)، ص١٦.

(***) الكبتُ العصابي:Repression Neurosis ميّز (فرويد) الكبت بنوعان كبت أولي: (يحول دون المادّة اللاشعورية) وكبت ثانوي: (باستبعاد الرغبات والأفكار في الشعور) ويرى ان -الكبت الفاشل- يؤدي الى الاصابة بالعصاب بينما -الكبت الناجح- يظل فيه المكبوت لاشعورياً. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني: المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، (بيروت: مكتبة مدبولي، ١٩٩٥)، ص٤٦٨-٤٧١.

٧.بسّام قطّوس، مصدر سابق، ص١٦٣.

٨.يوسف الحناشي، الرفض ومعانيه في شعر المُتنبّي، الطبعة الأوّلى، (تونس: منشورات الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤)، ص٤٩.

٩.مراد وهبه، المعجم الفلسفي: معجم المصطلحات الفلسفية،(القاهرة: دار قِباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص٣٥٠-٣٥١.

١٠.أمل عبد العزيز، القاموس العربي الشامل، (بيروت: دار المراتب الجامعية، ١٩٩٧)، ص١٨.

(****) (ابو علي الحسين بن سينا)Ibn Sina (٩٨٠-١٠٣٧) فيلسوف عربي مُتصوّف، ولد في عاصمة السامانيين، توفي في (همذان) إيران، ألمَ في مواضيع عدّة منها: الفلسفة واللاهوت والاجتماع والفلك والطب والموسيقى، يقول عنه: (ش. غرين –كومستون) "من المحتمل أنه ما أتيح لأحد قط، قبل ابن سينا أو بعده، أن يجمع بين مثل ذلك العقل الكُلّي، ومثل تلك الطاقة التي لا تعرف التعب" من مؤلفاته (الاشارات والتنبيهات)،(المدخل إلى صنعة الموسيقى). للمزيد ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة: الفلاسفة- المناطقة- المتكلّمون –اللاهوتيّون – المتصوّفون، الطبعة الثالثة، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص٢٦-٣٠.

١١.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٣٨.

١٢.مراد وهبه، المعجم الفلسفي: مصدر سابق، ص٢٤.

١٣.قيس النوري، علم الاجتماع، الطبعة التاسعة، (بغداد: مطبعة الديواني، ٢٠٠٥)، ص١٧٨.

(*****)(أُوغسْت كونْت): Auguste Comte (١٧٩٨-١٨٥٧) فيلسوف فرنسي، صاحب المدرسة التجريبية الوضعية في القرن التاسع عشر، ويُعدّ مؤسس علم الاجتماع/السوسيولوجي. للمزيد ينظر: جان ديفينيو، مدخل إلى علم الاجتماع، ترجمة: فاروق الحميد، (دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص٩.

(******)(ماكس فيبر): Max Weber (١٨٦٤-١٩٢٠) عالم اجتماع، ولد في ألمانيا، مؤسس لما يُسمّى (علم الاجتماع الواضح). للمزيد ينظر: جان ديفينيو، مصدر سابق، ص٨.

١٤.احسان محمد الحسن، المدخل الى علم الاجتماع الحديث، (بغداد: مطبعة الجامعة، ١٩٧٥)، ص٤٦.

١٥- Max Weber, (a. Henderson and T. parsons , trans) Theory of Social and Economic Organlsation, (New York: Oxford University Press, 1949), P.88.

١٦.احسان محمد الحسن، مصدر سابق، ص٥٥.

١٧- Durkheim, The Dualism Of Human And It's Social Condition, In WOLFF (ed), (Emile Durkheim), P.326.

١٨.فيليب لايورنت تولر وجان بيار كارتييه, انثولوجيا انتروبولوجيا, ترجمة: مصباح الحمد, (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , ب. ت), ص٣٦.

١٩.مدحت الكاشف، المسرح والإنسان: مصدر سابق، ص٩٠.

٢٠.ينظر: الاب لويس معلوف اليسوعيّ، مصدر سابق، ص١٢٨٩.

٢١.نديم معَلا، لُغَة العَرض المسرَحي، الطبعة الأوّلى، (بغداد: دار المدى للثقافة والفنون والنشر، ٢٠٠٤)، ص١٧.

٢٢. بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الثانية، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦)، ص٢٥.

٢٣. سمير سعيد حجازي، معجم مُصطلحات الانثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية، الطبعة الاولى، (القاهرة: دار الطلائع، ٢٠٠٧)، ص١٢٨.

٢٤. أمبرتو أيكو، سيمياء العرض المسرحي، ترجمة: رئيف كرم، (بيروت: مجلة الفكر العربي، العدد (٦)، ١٩٨٩)، ص٢١١.

٢٥.جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، (الشارقة: مكتبة المسرح، منشورات مركز الشارقة للإبداع، ٢٠٠١)، ص١٧.

٢٦.المصدر نفسه، ص٣٣.

٢٧.ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١)، ص ٢٠٠.

٢٨. صبري عبد العزيز، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحيّة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الاسرة، ٢٠٠١)، ص٥٧.

٢٩.غاستون باشلار، فلسفة الرفض، مصدر سابق، ص١٨.

٣٠.غاستون باشلار، مصدر سابق، ص١١٩.

٣١.فخري الدبّاغ، مصدر سابق، ص٩-١٠.

٣٢.ينظر: أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، المصدر نفسه، ص٥٤.

٣٣.أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، مصدر سابق، ص٤١.

٣٤.نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ص٩٧.

٣٥.امير اسكندر، تناقضات في الفكر المعاصر، (بغداد: دار الحرية للطباعة، سلسلة الكتب الحديثة (٦٥)، ١٩٧٤)، ص٩١.

٣٦.حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، الطبعة الاولى،(بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٩٣)، ص٧٥-٧٦.

٣٧.هربرت ماركيوز، العقل والثورة: هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ترجمة: فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠)، ص٢٧١.

٣٨.جورج بوليتزر وجي بيس و موريس كافين، مصدر سابق، ص٢٩.

٣٩.أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، مصدر سابق، ص٦٤.

٤٠.المصدر نفسه، ص٦٤.

٤١.ينظر: مايك أودونيل: تمهيد في علم الاجتماع، نقلاً عن كتاب، قراءات معاصرة في نظرية علم الاجتماع، ترجمة:مصطفى خلف عبد الجواد، مراجعة: محمد الجوهري، (القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية،٢٠٠٢)، ص٨٥.

٤٢.ينظر: أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، مصدر سابق، ص٦٦-٦٧.

٤٣.حسن محمد حسن، مصدر سابق، ص١٠٨.

٤٤.فؤاد زكريا، هربرت ماركيوز، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، ١٩٧٨)، ص٣٠.

٤٥.ينظر: حسن محمد حسن، مصدر سابق، ص١٤٠-٢١٧.

٤٦.ينظر: المصدر نفسه، ص٩٩- ١٠٦.

٤٧.نيقولاى برديائف، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز، مراجعة: على آدهم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢)، ص٦.

٤٨.سعد اردش، مصدر سابق، ص ١٩٤.

٤٩.جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة: عبد المنعم اسماعيل، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩)،ص١٠.

٥٠.جورج ولورث، مصدر سابق، ص١٠.

٥١.جورج ولورث، مصدر سابق، ص١٥.

٥٢. جون كروكشانك، ألبير كامو وأدب التمرّد، ترجمة: جلال العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكُتّاب، ١٩٨٦)، ص٣٧.

٥٣.ينظر: سعد اردش، مصدر سابق، ص ٢٥٥-٢٥٦.

٥٤.ميوريل براد بروك، ابسن النرويجي، ترجمة: فؤاد كامل و كامل يوسف، (القاهرة: مكتبة الفنون الدّرامية، ب ت)، ص٢٢.

٥٥.رجاء عبد الرزاق الغمراوي وسهى محمود محمد، الدرّاما وقضايا المجتمع، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠١٣)، ص٣٦.

٥٦.ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة: المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة: يوسف أسكندر، مراجعة: أنور لوقا، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧)، ص ١٨٠.

٥٧.المصدر نفسه، ص١٣.

٥٨.لطفي قام، المسرح الفرنسي المعاصر، (الاسكندرية: الدار القوميّة للترجمة والنشر، ١٩٩٩)، ص ٢٢٥.

٥٩. شفيق مقار، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، (بغداد: وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة للنشر والتوزيع، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٧٢)، ص٨٦.
٦٠. ماري – كلود كانوفا، الكوميديا، ترجمة: علاء شطنان التميمي، مراجعة: د. مهند يوسف، الطبعة الاولى، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص٣٠٢.
٦١. أوجين يونسكو، مسرحية: المغنية الصلعاء، ترجمة: محمد جمعة ومحمود حجازي، (القاهرة: دار المفكر للنشر، دار الثقافة العربية للطباعة، ب ت)، ص١٣٨.
٦٢. شايع الويقان، الفلسفة بين الفن والايدولوجيا، الطبعة الأولى، (بيروت: النادي الادبي- الرياض: المركز الثقافي، ٢٠١٠)، ص٩٣.
٦٣. آرنولد ب هنجلف، مصدر سابق، ص٧٧.
٦٤. ماري الياس، انتولوجيا المسرح الفرنسي الحديث، الطبعة الأولى، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٢)، ص٤٩١.
٦٥. موسى السوداني، دراسات في المسرحية الحديثة، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥)، ص٢٠.
٦٦. ينظر: ج. ل. ستيان، مصدر سابق، ص٣٥٣.
٦٧. المصدر نفسه، ص٣٥٣.
(*******)(دايارد بير): ناقد فرنسي، اهتم بنقد اعمال (صموئيل بيكيت). للمزيد ينظر: ويكيبيديا، مصدر سابق.
٦٨- Deirdre Bair: (Samuel Beckett), page 449 .
٦٩. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص١٦٠-١٦١.
٧٠. ينظر: نَديم معّلا، لغَة العرض المسرحي، مصدر سابق، ١٣٢.
٧١. ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مصدر سابق، ص١٥٥-١٥٦.
٧٢. رونالد جراي، بريخت، ترجمة: نسيم مجلي، مراجعة: أحمد كمال زكي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص٣.
٧٣. قيس الزبيدي، مسرح التغيير: مقالات في منهج بريشت الفنّي، (بيروت: مكتبة النهضة دار ابن رُشد، ١٩٨٣)، ص٢٠٧-٢٠٨.
٧٤. برتولد برخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣)، ص٧٠.
٧٥. روبرت بروستاين، مصدر سابق، ص٢٠٥.
٧٦. روبرت بروستاين، مصدر سابق، ص٢٢٢-٢٢٣.
٧٧. روبرت بروستاين، مصدر سابق، ص٢٤٠.
٧٨. المصدر نفسه، ص٢٤٣.

٧٩. جاك دي سوشيه، برتولت بريشت، ترجمة: صباح الجهيّم، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣)، ص٦٠.

٨٠. ينظر: رونالد جراي، مصدر سابق، ص١١٤-١١٥.

٨١. رونالد جراي، مصدر سابق، ص١٠٥.

٨٢. بودوستنيك وياخوت، عرض موجز للمادّية الديالكتيكية، (موسكو: دار التقدّم، ب ت)، ص٦٠.

٨٣. ينظر: سعد اردش، مصدر سابق، ص٢١١.

٨٤. ينظر: مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٣٧-٣٨.

٨٥. يوجينا باربا, مسيرة المعاكسين انثروبولوجيا المسرح, ترجمة: قاسم البياتلي, (بيروت: دار الكنوز, ١٩٩٥)، ص١٦.

٨٦. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٦٣.

٨٧. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص١١٤.

٨٨. المصدر نفسه، ص١١٩.

٨٩. المصدر نفسه، ص١٢٣.

٩٠. إيان واطسون، نحو مسرح ثالث: أوجين باربا ومسرح أودن، ترجمة: منى سلامة، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، (إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٢)، ٢٠٠٠)، ص٣٠١.

٩١. المصدر نفسه، ص ٦٣.

٩٢. ينظر: كريستوفر أينز، مصدر سابق، ص٣٢٥-٣٢٦.

٩٣. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت)، ص١٨٤-١٨٥.

٩٤. ينظر: اثير السادة، مصدر سابق، ص٢٢-٢٥.

٩٥. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٥٨.

٩٦. اثير السادة، مصدر سابق، ص٣٠.

٩٧. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٥٩.

(********)ينظر ملحق رقم (١).

قائمة المصادر والمراجع

١. أباه (السيّد ولْد). التاريخ والحقيقة لدىَ ميشال فوكو. الطبعة الاولى. بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع. دراسات فلسفيّة، ١٩٩٤.

٢. إبراهيم (زكريّا)، مشكلات فلسفيّة: مُشكّلة الفنْ. القاهرة: دار مصر للطباعة. مكتبة مصر، ب.ت.

٣. احمد (فوزي فهمي). المفهوم التراجيدي والدرّاما الحديثة. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٧.

٤. ادونيس. زمن الشعر. الطبعة الأوّلى. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨.

٥.آرتو (أنطوان). المسرح وقرينه. ترجمة: سامية أسعد. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣.
٦.اردش (سعد). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة (١٩)، ١٩٧٩.
٧.اسكندر (امير). تناقضات في الفكر المعاصر. بغداد: دار الحرية للطباعة. سلسلة الكتب الحديثة (٦٥)، ١٩٧٤.
٨. اسكندر (فايز). مسرحيات عالمية: مسرح العبث: في انتظار غودو. القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٩.آسلن (مارتن). آنتوان آرتو الرجل وأعماله المسرحية. ترجمة: سعيد احمد الحكيم. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت.
١٠.امهز (محمود). التيارات الفنيّة المعاصرة. الطبعة الاولى. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ١٩٩٦.
١١.أنكَلز (اليكس). مقدمة في علم الاجتماع. ترجمة: محمد الجوهري وآخرون. الطبعة السادسة. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣.
١٢.أودونيل (مايك): تمهيد في علم الاجتماع. نقلاً عن كتاب. قراءات معاصرة في نظرية علم الاجتماع. ترجمة: مصطفى خلف عبد الجواد. مراجعة: محمد الجوهري. القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، ٢٠٠٢.
١٣.ايكو (أمبرتو). سيمياء العرض المسرحي. ترجمة: رئيف كرم. بيروت: مجلة الفكر العربي. العدد (٦)، ١٩٨٩.
١٤.أينز (كريستوفر). المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢. ترجمة: سامح فكري. القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار. وحدة إصدارات المسرح، ١٩٩٦.
١٥.باربا (يوجينا). مسيرة المعاكسين انثروبولوجيا المسرح. ترجمة: قاسم البياتلي. بيروت: دار الكنوز, ١٩٩٥.
١٦. باربا (يوجينا). ارض الماس والرماد. ترجمة: هناء عبد الفتاح. القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
١٧. باربا (يوجينا). معجم انثربولوجيا المسرح –الفن السردي للاداء. ترجمة: أمين الرباط. القاهرة: وزارة الثقافة. اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٦.
١٨. باشلار (غاستون). فلسفة الرفض. ترجمة: د. خليل أحمد خليل. الطبعة الأوّلى. بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥.
١٩.برخت (برتولد). نظرية المسرح الملحمي. ترجمة: جميل نصيف. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣.
٢٠.برديائف (نيقولاى). العزلة والمجتمع. ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز. مراجعة: على آدهم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.
٢١.بروستاين (روبرت). المسرح الثوري: دراسات في الدرّاما الحديثة من ابسن الى جان جينيه. ترجمة: عبد الحليم البشلاوي. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر فرع الصحافة، ب ت.
٢٢.بروكسي (لكينت). روائع التراجيديا في الغرب. ترجمة: محمود السمرة. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٤.

٢٣. بروكلت (اوسكار). ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين: تاريخ ووصف موجز لأبرز المؤلفين والمخرجين والمصممين. ترجمة: سامي عبد الحميد. بغداد: مطبعة الجامعة، ب ت.

٢٤. برونكو (ليونارد كابل). مسرح الطليعة: المسرح التجريبي في فرنسا. ترجمة: يوسف أسكندر. مراجعة: أنور لوقا. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

٢٥. البكري (عادل). الفلسفة لكلّ الناس. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

٢٦. بليزاتيون (كاترين). مسرح مايرهولد وبريخت. ترجمة: فايز قزق. دمشق: وزارة الثقافة. المعهد العالي، ١٩٩٧.

٢٧. بهنسي (عفيف). موسوعة تاريخ الفن والعمارة: الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم. الطبعة الاولى. المجلّد الأوّل. بيروت: دار الرائد اللبناني، ١٩٩٣.

٢٨. بوتول (جاستون). تاريخ علم الاجتماع: من الشرق والغرب. ترجمة: غنيم عبدون. مراجعة: جلال حسن صادق. القاهرة: الدار القوميّة للطباعة والنشر، ب. ت.

٢٩. بوليتزر (جورج) وبيس (وجي) وكافين (موريس). أصول الفلسفة الماركسيّة. ترجمة: شعبان بركات. الجزء الاول. بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ب. ت.

٣٠. بيليت (جان ماري). عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة. ترجمة: السيّد محمد عثمان. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون. سلسلة كتب عالم المعرفة (١٨٩)، ١٩٩٤.

٣١. بيومي (أبراهيم مدكور) وآخرون. المعجم الفلسفي. القاهرة: إصدار. معجم اللّغة العربية، ١٩٧٩.

٣٢. تولر (فيليب لايورنت). كارتييه (بيار). انثولوجيا انتروبولوجيا. ترجمة: مصباح الحمد. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ب. ت.

٣٣. ثروة (يوسف عبد المسيح). دراسات في المسرح المعاصر. الطبعة الثانية. بيروت- بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٥.

٣٤. ثروة (يوسف عبد المسيح). مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. بيروت: دار الفارابي- بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٧٥.

٣٥. جراي (رونالد). بريخت. ترجمة: نسيم مجلي. مراجعة: أحمد كمال زكي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٣٦. جيمنيز (مارك). الجمالية المعاصرة: الاتجاهات والرهانات. ترجمة: كمال بو منير. بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٢.

٣٧. الحسن (احسان محمد). المدخل الى علم الاجتماع الحديث. بغداد: مطبعة الجامعة، ١٩٧٥.

٣٨. حسن (حسن محمد). النظرية النقديّة عند هربرت ماركيوز. الطبعة الاولى. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٩٣.

٣٩. الحسين (قصي). سوسيولوجية الأدب: دراسة الواقعة الادبية على ضوء علم ألاجتماع. بيروت: دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ٢٠٠٩.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤٠.الحناشي (يوسف). الرفضُ ومعانيه في شعر المُتنبّي. الطبعة الأوّلى. تونس: منشورات الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.

٤١. الدبّاغ (غانم). نزعات إنسانية في موسيقى بتهوفن. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الموسوعة الصغيرة). دار الحرية، ١٩٧٩.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Social rejection in the language of Iraqi theatrical performance Curfew play as a model

By: **Sarmad Yasin Mahmoood**
University Of Basrah / college of fine arts
Email : sarmad.yassen@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-4864-2024

ABSTRACT
Social rejection is an influential phenomenon in the language of the theatrical presentation of its active thesis on the environment and content of the presentation. It is linked to the study of correction of societies and positive change aimed at reflecting artistic and practical value in the structure of the formation of societies within an outreach language capable of finding and applying rejection socially. The theatre remains a large gateway open in its texts, performances and techniques that absorb reality and restore the production and storage of its benefits in the direction of change and construction, so the problem of research was how social rejection was and how the language of the show was adhered to and the benefit and objectives of this exchange "The foundation of the discussion of this problem was to go through the concepts that are consistent with this subject and the consequent understanding and passing of the global experiences in text and offer to know and collect the forces of research and focus to arrive at indicators that help and contribute to the analysis of the text, its visions, its medications, its meaningful divides and the manifestations of its idea, To draw our results and what we need a mechanism of conclusions we derive and learn our analytical concepts, the researcher singled out three SIs that were a compass indicating to us the cognitive direction that we should choose to dismantle the text structure in the presentation we analyze.

Keywords: rejection, theatre, society

الحركة ودلالاتها في النحت الأكدي

علي حسين حمود ناصر الديراوي

المديرية العامة لتربية البصرة

الايميل : ali.hussen@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-8284-7058

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ١٩ / ١٢ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر : ٢٩ / ١٢ / ٢٠٢١

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

ملخص البحث

يعنى البحث بدراسة دلالة الحركة في النحت الأكدي ، تعد الحركة من الوسائل التعبيرية التي اظهرها الفنان عن طريق اشكال ومساحات وكتل توحي هيئتها واوضاعها بالحركة ، وأن التركيب الحركي في بنائية الأشكال هو احدى مفردات التكوين الفني ومن المفردات الهامة في الفن التشكيلي والنحت على وجه الخصوص فضلا عن الأعمال النحتية تملك بعدا وتريكيبا بنائيا حركيا يكتسب حويته واستمراريته بصورة اكبرمن الساكنه الى تعابير المتحركة في سكونها حركة ذاتية داخلية في الخامة التي تشكل منها . تضمن البحث في اربعة فصول ، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث واهميته والحاجه اليه ، وهدف البحث ، وحدوده ، وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه وتم طرح سؤال المشكلة ماهي دلالات الحركة في المنجز النحتي في العصر الأكدي واهمية البحث اعتبار الحركة واحدة من وسائل التعبير في المنجز النحتي فضلا عن ما تحققه الحركة من تأثير على العناصر التكوينية ودلالاتها للمنجز النحتي في النحت الأكدي ، وتضمنت الحاجه اليه تقديم المعرفة للباحثين المتخصصين في مجال فن النحت . شمل هدف البحث كشف عن دلالة الحركة في النحت الأكدي ، اما حدود البحث حددت بثلاث حدود هي : الحد الزماني وتحدد بتأسيس الدولة الأكدية (٢٣٧٠ق.م _ ٢٢٣٠ ق.م) والحد المكاني تمثل بالرقعة الجغرافية التي امتدت عليها الدولة الأكدية ، الحد الثالث هو الحد الموضوعي خصص الى مجموعة اعمال النحاتين الأكديين الذين امتازت اعمالهم بالحركة ، كما تم استعراض عدد من المصطلحات الواردة بالبحث ، اما الفصل الثاني شمل الإطار النظري وتضمن مبحثين عني المبحث الأول مفهوم الحركة فلسفيا وفنيا ، فيما خصص المبحث الثاني تطور الحركة في النحت ، اما الفصل الثالث تضمن اجراءات البحث ، تم فيه تحديد مجتمع البحث واختيار العينة البالغة (٥) نماذج من المنحوتات تم استعراض المعالجات الخاصة بأداة البحث وطريقة بنائها وتحليل العينة ، وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث والأستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن جملة النتائج التي توصل اليها الباحث :

١ – التماثيل الأكدية تبرز حالة الأيمان والأعتزاز وتفاخر الشعب بالقائد والملك العظيم من خلال تمثيل شخصية الملك من مشاهد الحروب في حركات عنيفة من المشاهد الحربية وبحركات متعددة ومتكررة .

٢ – اتخذت التماثيل الأكدية الرؤية المثالية للجسم البشري من خلال الأهتمام بالتشريح العضلي الدقيق للجسم مع تناسق حركات الأطراف العليا والسفلى كذلك الأمر بالنسبة لنحت الأجساد الحيوانات والتي هي جزء من حياة انسان هذا العصر وتظهر في اغلب اعماله .

كلمات مفتاحية : الحركة ، الدلالات ، النحت ، اكد ، تشكيل

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

تعد عملية الخلق الأولى للانسان اتصفت بالحركة وهي اول افعال الانسان لدلالة وجود الحياة فيه ببث الروح بجسده ووضف تلك الحركة كوسيلة لتعبير غن نشاطه وحاجته لتعامل مع الطبيعة وتلبيه حاجاته ومتطلباته ومن خلال التعامل مع الطبيعه المحيطه به ابتكر العديد من الحركات المتنوعة وفق ما يحتاجه من متطلبات البقاء ، ابتكر الانسان العديد من الحركات فضلا عن تنوعها وما لها من دوافع وفقا لحاجته لتعامل مع الاشياء وترجمة ما يحس به واصبحت الحركة لديه من اهم وسائل التعبير ومع ممارسة الحركات تطورت وتنوعت اساليبه في التعبير وقد تكون حركة احد اجزاء جسمه او جسمه بالكامل اما الهدف من الحركة واحد فهو ايصال دلالة لما يريد ، اما في الفنون التشكيليه تعد الحركة من وسائل التعبير التي اضهرها الفنان باشكال ومساحات وكتل حركها بتركيب حركي في بنائية الاشكال التي تعد احدى مفردات التكوين الفني واكثرها توضيفا في فن النحت لما يملك من خصوصية تركيبة بنائية حركية بعيدة عن السكون فضلا عن بنائية الشكل ومظهره الخارجي تحدده التركيبه الحركيه وما لها من اهمية باعتبارها احدى المفردات المهمة في تكوين المنجز النحتي فضلا عن اهمية حركة الاعمال النحتية في الفنون القديمة ، ومن خلال ما تقدم يرى الباحث اجراء دراسة راد على السؤال التالي ماهي دلالات الحركة في فن النحت الأكدي ؟

اهمية البحث والحاجه اليه

تعد الحركة واحدة من اهم وسائل التعبير في المنجز النحتي وما لها من تاثير قي عناصر التكوين النحتي فضلا عن دلالاتها في التعبير بالمنجز النحتي الاكدي والحاجه اليه تكمن بتقديم الفائدة ومعرفة الباحثين المختصين بهذا المجال .

هدف البحث

يهدف البحث الى كشف الحركة ودلالاتها في العمل النحتي الأكدي .

حدود البحث

١- الزمانية : يتحدد بتاسيس الدولة الاكدية (٢٣٧٠ ق.م – ٢٢٣٠ ق.م)

٢- المكانية : الرقعة الجغرافية التي امتدت عليها الدولة الاكدية .

٣-الموضوعية : مجموعة اعمال لنحاتين اكديين امتازت اعمالهم بالحركة .

تحديد المصطلحات

الحركة (لغة) :حركة ((خرج عن سكونه ، (حركة) : اخرجه عن سكونه (تحرك) : حرك في قوة ،في العرف العام : انتقال الجسم من مكان الى مكان اخر ، او انتقال اجزائه كما في حركة الرحى)) (١)

حرك – حركة : ((ضد سكن وساكنه : حيث ايقضه من خموله ، حرك – الخفيف الذكي (غلام حرك) اي خفيف ذكي)) (٢)

الحركة (اصطلاحا) :((بالمعنى الحقيقي ، تبدل متصل للموقع في المكان ، منظورا اليه من زاوية الزمان ، ومن ثم تكون له سرعة محددة))(٣) ، ينطوي على تغيير ، لذلك يقابله رد فعل ليس من اللازم ان يكون هو الاخر) Action ((وهي فعل ليس من اللازم ان يكون هو الاخر على هيئة حركة ملموسة)) (٤)

التعريف الاجرائي // لا تعني فقط انتقال الجسم من مكان الى مكان اخر بل تعني جميع الايماءات والاشارات والايحاءات والتصرفات ، وكل تقدم يحدث تلقائيا او عمدا في مكان وياخذ رمن معين .

٢- الدلالة : الدلالة (لغة)((دَلَ : يَدْلُ اذا أهدى وَدْله عَلى الشَّيء دَالاً وَدلاله : سَددَه اليْه)) (٥) ، كما وذكرها الرازي انها (الدليل اي ما ايستدل به ، والدليل : الدال وقد دل على طريق اي يدله ((٦)الدلالة (اصطلاحا)- عرفها (غيرو) انها (القضية التي تم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة ان توحي بها)(٧) عرفها (كيروزويل) انها (العلاقة التي ترتبط الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكتسب الدال والمدلول صفة تحليلها الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي) (٨)

التعريف الاجرائي // شكل يشير في فحواه الى معنى رمزي ، والدلالة ترتبط بالصورة الواقعية او المتخيلة ، فإذا كانت واقعية تسمى أيقونة واذا كانت متخيلة تسمى رمزاً .

الفصل الثاني / الاطار النظري

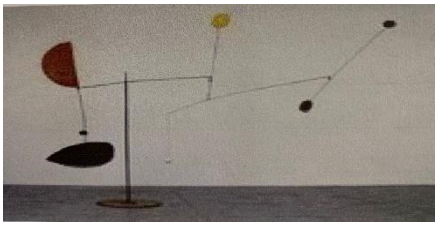
المبحث الاول // مفهوم الحركة فلسفيا وفنيا

الحركة فلسفيا : تناقش الفلسفة الحركة باعتبارها موضوعا مستقلا له كيان ميتافيزيقي وتحلل عناصره وتفحص دلالاته وتقدم الحركة كمفهوم فلسفي على تحليلها زوايا مختلفة من زاوية الحركة من مكان الى اخر ومن منطقة الى اخرى كحركة المخلوقات على صفحات الحياة وتسمى بالحركة الانتقالية ومن زوايا الحركة عبر الاحوال والصور المتعددة كانتقال النباتات من طور الى اخر من زاوية النظر الى الاشياء على ان التغيرات التي تطرأ عليها مجرد حركة على السطح الظاهري ويبقى الجوهر ثابتا وهو مفهوم الحقيقة الكامنة وراء كل تغير(٩) تعد الحركة من الاشكالات الرئيسة التي شغلت الفلاسفة زمن طويلاً حيث ارتبط مفهوم الحركة في الفلسفة اليونانية في سؤال عن الوجود فواجه الفلاسفة اليونان الاوائل إشكال الحركة في تفسيرهم لظهور الكثرة عن الوحدة ، التي تمثل بمقولة(لا شيء يفني ولا شيء يخلق من العدم) فقد كانت الحركة في المحاور الرئيسة في فلسفة ارسطو ، سواء أكان ذلك في فلسفة الطبيعة او ما وراء الطبيعة فهو لم يكتف بدراسة حركة المادة او الجسد بل انطلق يبحث عن العلل والمبادئ الاولى للحركة ، ويعد ارسطو اول فيلسوف في تاريخ الفكر الفلسفي يبحث عن الحركة من خلال صياغة نظرية متكاملة في الحركة مؤكد بأن الحركة هي المقدمة الضرورية لمعرفة علم الطبيعة او علم ما وراء الطبيعة ولم تكن العلة النهائية للحركة إلا محركاً اولاً غير متحرك فالحركة هي القانون الثابت لكل العلوم (١٠) الوجود الطبيعي هو الذي يتعلق بالمادة ، وكل ما هو مادي متحرك ومن هنا فموضوعا الطبيعة ومفهوم الحركة هما اللذان استأثرت بهما فيزياء ارسطو ، وقد

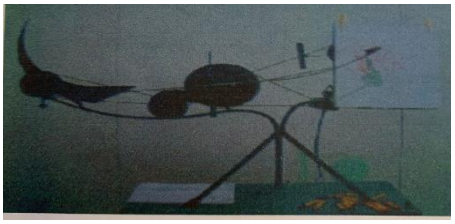
مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

اهتمت على الخصوص بالمبادئ وكيفيات الحركة عند الكائنات الطبيعية التي تختلف عن الكائنات المصطنعة في كونها تملك مبدأ حركتها الذاتية ليتمكن من شرح امكانية الحركة، كان ضروريا بالنسبة لارسطو الرجوع الى عناص ومبادئ الكائن(١١) . أما في فلسفة ابن سينا وبحسب قوله فالحركة "تبدل حالة قارة في الجسم يسير سيراً على سبيل اتجاه نحو شيء ، والوصول بها اليه ماهو بالقوة لا بالفعل " وميز على وفق المسبب الى طبيعة وقسرية بالقول" كل جسم متحرك فحركته اما من سبب خارج وتسمى حركة قسرية ، اما من سبب في نفس الجسم ، اذ الجسم لا يتحرك بذاته وذلك السبب ان كان محركا جهة واحدة على سبيل التسخير فيسمى طبيعية، وان كان متحركا حركات شتى بأرادة او متحركا حركة واحدة بأرادة فيسمى نفسا"(١٢)، وبين ذلك فخر الدين الرازي "وأن كانت الحركة حاصلة فأما ان يكون بسبب شيئا موجود في الجسم او يكون سبب تلك الحركة خارجا عن ذات المحرك والقسم الاول هو الحركة الطبيعية والقسم الثاني الحركة القسرية" ، اما حديثاً فيحدد لالاند مفهوم الحركة بأنه "تبدل متصل للموقع في المكان ، منظورا اليه من زاوية الزمان ، ومن ثم تكون له سرعة محددة التغيير الموقعي العادي قي المكان ، بصرف النظر عن الديمومة يسمى انتقالاً"(١٣)مفهوم الحركة فنيا : تعد الحركة في التكوين الفني مهمة لأنها تقود حاسة البصر الى جميع ارجاء العمل الفني لتستقر الى نقطة السيادة ، والحركة توحي بالتوازن و عدمه ولا نبالغ اذا قلنا ان الحركة تعطي ديناميكية لكل شيء حتى العنصر الساكن ، وفي الأعمال الفنية فأن الحركة تقسم الى قسمين :-

أ. الحركة الظاهرية الخارجية : نستقرء هذه الحركة من خلال تكوين العمل الفني وعلاقة عناصره مع بعضها بعضاً ، فتكون حركة الشكل تمثيلية ثابتة اي التقاط المشهد في لحظة محددة خلال الزمن المتغير ، او تجسيد المشهر خلال لحظة زمنية معينة ثابتة ، وهذا ما اشار اليه الأن شارتييه حين قال : "النحت يمكنه يقينياً كما التصوير والرسم تمثيل حركة من خلال الوضعية ، علينا فقط ان نعلم ان لم يكن مثل ذلك التمثيل يفترض وجود اختبار او حتى ابتكار وضعية ما ، بدلاًمن تقليد لحظة من لحظات الحركة (١٤)وهذا يساعد على تأكيد مفهوم البعد الرابع (الزمن) في النحت عن طريق الحركة ، ويمكن للعمل الفني هنا ان يستمد طاقة التحرك من عدة مصادر الية (محرك) الذي يعطي شكلاً حركياً ذا تواتر ثابت مضبوط ، او طبيعية ينشأ فيه شكل الحركة على نحو عفوي غير متوقع . وهنا كثير من النحاتين الذين استخدموا هذا المفهوم من الحركة في الأعمال الفنية وفي النحت ايضاً (١٥)،



شكل رقم (١)



شكل رقم (٢)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ب . الحركة الداخلية : يبدأ بناء الشكل من خلال نقطة هناك ، اي من حيث يبدأ الشكل المشخص ، من النقطة التي تبدأ في الحركة ، والنقطة ككيان فاعل تنتقل فينسأ عن انتقالها الخط ، وهذا هو البعد الأول ، وعندما يتحرك الخط بنقاطه جميعها ينشأ السطح ذو البعدين ، وهكذا ينشأ البعد الثاني ، ومع تحرك السطوح ومع التقائها ايضا ، يتكون المجسم ذو الأبعاد الثلاثة ، هذه المراحل في بناء العمل الفني لابد ان تولد من خلال الإحساس الحركي هو الإحساس بحركة الاعضاء وتغيراتهم الداخلية فحركة النقطة من موقع الى اخر لصناعة الخط وتشكل السطح من خلال حركة الخطوط والأحجام من خلال حركة السطوح ، كل ذلك يحتاج الى زمن محدد يتحقق من خلاله الأحساس بمفهوم المكان(١٦) . ان داخل كل عمل فني عالم داخلي مبني على العديد من العوامل والأنفعالات ، عالم داخلي تبنه لحظات الألهام والأنطلاق ، يقول بول كلي "نحن نسعى لتشييد الحركة داخل العمل الفني . ولسنا بصدد خلق كائنات متحركة ، بل على العكس ستبقى اعمالنا ثابتة وواثقة من ذاتها في مكانها ، ولكن سنجعلها في هذا السكون عامرة بالحركة . الصيرورة والتحول لا معنى لهما سوى الحركة ، والعمل الفني حتى قبل ان يوجد فأنه يصير" فالعمل الفني يتخذ في بعض الاحيان اوضاعاً تمثيلية تغلف قيمته البنائية الحقيقية ، واذا ما اردنا ان نفهم هذا العمل يجب ان ننتقل من هذا المستوى (التمثيلي) الى المستوى الثاني (البنائي) بغية الوصول الى الحركة الداخلية . انطلاقاً مما تقدم ، سنتطرق الى عدة مراحل تفيد في رؤية العمل الفني والإحاطة بمختلف جوانبه(١٧) ان ما يعطي العمل الفني طابعه الزماني الديناميكي هو تنظيم عناصرها المؤلف منها التي تتضمن طاقة حركية تكون فيه حركة ابتداء من الساكن ، فيتحقق الزماني ابتداء من المكاني . هذا التنظيم يفرض نوعاً من الوحدة على العمل الفني رغم اختلاف حركات العناصر المؤلفة له واشكالها ، وهنا يدخل عامل الأيقاع ليؤدي دوره في تقرير هذه الوحدة (١٨) .

المبحث الثاني // تطور الحركة في النحت

يهتم النحاتون بعناصر : الفراغ والكتلة والحجم والخط والحركة والضوء والظل والملمس واللون . وهذه نفس العناصر التي يهتم بها الفنانون في التصوير التشكيلي ، غير انهم في التصوير التشكيلي يعملون على ايجاد الشعور بها على مسطحات ذات بعدين هما الطول والعرض ، ويقصد بالكتلة حجم العمل بالفراغ ووزنه اما الحجم فيقصد به الفراغ الذي يشغله العمل ، والخط يعني اطراف قطعة النحت . الحركة تُعد من العناصر المهمة في النحت ، فبعض الأعمال النحتية يبدو مستقراً على قواعده وبعضه يبدو مليئاً بالحركة ويوحي بها ويحقق النحاتون هذا الأيحاء بالحركة بترديد اشكال مقوسة او بغير ذلك من اساليب غير ان بعض الفانين المُحدثين جعلوا نحتهم نفسه متحركاً كما في مدرسة النحت الحركي، التي انشئها النحات ألكسندر كالدر . واصحاب النحت المتحرك هؤلاء يصنعون اعمالهم من قطع من المعادن الرفيعة ، توصل بعضها ببعض بأسلاك وقضبان لتكون مجموعات متوازنة معلقة في الهواء تتحرك في فضاء لأقل حركة في الهواء (١٩) ، في الشرق الاوسط كان النحت في العهد المبكر لحضارة بلاد الرافدين يتألف من اشكال مصغرة القياس للملوك والكهنة . وقد تميز نحاتو بلاد الرافدين بعرض مناظر توحي بالحركة او تجسد اشخاص حقيقيين ، واستمرارهم في صياغة مشاهد المعارك الحربية التي تميز بحركات متعددة وعنيفة وحركات الالهة والمتعبدين في مشاهد اخرى وحركة الحيوانات في مشاهد الصيد وغيرها من المشاهد الاخرى . اعطى هذا التنوع في الحركة

قيمة فنية وجمالية لفنون تلك الفترة الزمنية والفترات الاخرى وكانت بداية جيدة في تطور فن النحت واستمراره(٢٠) وخلال عهد الإمبراطورية الآشورية الضخمة (بين قرنين العاشر والسابع قبل الميلاد) كانت المنحوتات الآشورية الضخمة التي عثر عليها في العواصم الآشورية من اروع ما تم الكشف عنه من نماذج المنحوتات في العراق قاطبة ، ويبدو ان الآشوريين اصبحوا على بينة من الآلهة الحامية ليس بالضرورة ظهورها بهيأة البشرية بل جهلوها بهيأة مركبة في جسم الانسان والحيوان لتعبر عن قوة بهذا التركيب استخدم النحاتون الاشوريون حلية معمارية ونحتوا اشكالاً من الحجر للثيران والرؤوس البشرية ، ونصبوها امام بوابات القصور . وزينت جدران القصور بأشكال بارزة لأشياء كثيرة للدلالة على قصص الحملات العسكرية التي قاموا بها والحوادث الأخرى المهمة . وقد وجدت منحوتات دقيقة تروي قصة صيد الملك للأسود وتعبر الأشكال المنحوته عن حركة الحيوانات بدقة وواقعية اكثر من الأشكال التي كان النحاتون القدماء يبرزونها(٢١) .

الحركة في منحوتات عصر النهضة :قام فن النحت في عصر النهضة على مجموعة من الأسس ومن اهمها :

١.التاكد على احياء التراث اليوناني والروماني واعتمادهما منطقا لكل ابداع والهام مع ادخال مضامين جديدة تتلائم مع معطيات الواقع الجديد .

٢.تنامي فكرة استقلال الفن عن كل ما هو عرضي ونفعي

٣.التغني بجمال الواقع .

٤.التقدم الكبير في علم التشريح وعلم المنظور وفي تنوع المواد المستخدمة في النحت مما اعطى لفن النهضة طابعا مميزا وجديدا.

٥.الانسان مطلق الحرية وليس له خارج ذاته حدود. ،

اعتبر النحات مايكل انجلو ان جسد الانسان العاري الموضوع الاساسي بالفن مما دفعه لدراسة اوضاع الجسد وتحركاته ضمن البيئات المختلفة ، واهتم كثيرا بالتشريح العضلي للجسم وتغير وضعيات الوقوف والجلوس وحركات الأطراف ، حتى ان جميع فنونه المعمارية كانت ولابد ان تحتوي على شكل انساني من خلال نافذة جدار او باب ، كان مايكل انجيلو يبحث دائما عن التحدي جسدي او عقلي واغلب المواضيع التي كان يعمل بها كانت تستلزم جهداًبالغاً سواء كانت عبارة عن لوحات بارزة او نحت مدور ، كان مايكل يختار الوضعيات الأصعب للنحت إضافة لذلك كان دائما ما يخلق عدة معاني في اعماله واغلب معانيه كان يستقيها من الأساطير ، الدين ومواضيع اخرى (٢٢) الحركة في النحت البنائي :ظهرت البنائية مصطلحاً فنياً اول مرة في اواخر عام ١٩٢١ وقد دل هذا المصطلح بمحتواه التجريدي على ابتعاد الفنان البنائي عن محاكاة الواقع الظاهري وتمثيله بشكل مباشر ، رفضت البنائية الموضوعات الساكنة غير المتحركة وطرحت الموضوعات الديناميكية المتضمنة قوة حركية وايقاعات عضوية . ظهر الأتجاه البنائي في روسيا واعتمد فنانوه في اعمالهم على صياغة المواد الصناعية وفق نظم تقني ، لانهم كانوا على دراية بسمات هذه المواد وتعدد استخدامها . ويعد فلاديمير تاتلين رائد هذه الحركة اذ بدأ ببناء الروليفات البنائية متاثر بتكعيبية بيكاسو التركيبية لبعض المجسمات ومتمرداً على الخداع البصري الموجود في التصوير معتمداً على استخدام الفراغ النحتي بدلاً من الفراغ الوهمي للوحة فضلا عن روليفات زاوية يمكن ان تعلق في زاوية محصورة بين جدارين ، وبعد

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

نصب فلاديمير تاتلين نصب تذكاري للشيوعية العالمية الثالثة (شكل رقم ٣) نموذج جلياًللحركة البنائية في النحت ، يتكون هذا العمل من هيكل حديدي ويحتوي على ثلاثة اجزاء رئيسة متحركة من مادة الزجاج ، جسماً اسطواني ، جسم مخروطي ، وجسم مكعب . لكل منها وظيفة ، وتعمل الحركة اللولبية على تحريك الهيكل كله.(٢٣)

شكل رقم (٣)

الحركة المستقبلية :اما الأتجاه المستقبلي في النحت نشأ فعلياًمع البيان الذي اصدره الفنان الايطالي (البيرتو بوتشيوني) الذي اوصى بأستخدام مواد لا تقليدية تتناسب مع الاساليب النحتية الحديثة ، ذلك لان العصر الذي قدم الحركة الآلية قد رحل ، والمستقبلية عدت الآلة التي ابدعها الانسان بفكرة جمالية بدايةًوقدست ديناميكيتها وسرعتها ، فالمستقبلية نبذت القيم الساكنة والارتكاز المعتمد جاذبية الارض فقط في النحت ، وطرح فنانوها مفهوم الحركة الديناميكية الآلية التي كان لها التأثير الأكبر في مجتمع القرن العشرين ونلاحظ في عمل الفنان البيرتو بوتشيوني قارورة في الفضاء (شكل ٤)غنى الديناميكية الحركية من خلال تنوع السطوح واعماقها وانعكاسات الضوء عليها التي تنتج ايقاعات مختلفة.وعمله الآخر حركة في الفراغ(شكل ٥)ويؤكد فيه ان الأشياء ليست معزولة لأنها محاطة في الفراغ الذي يحيط بها من الأتجاهات كلها.وان الأشياء التي نراها ترتبط بعلاقات عديدة مع غيرها،فتنتج تناغمات شتى تعطي بدورها حركة في العمل الفني .مجد المستقبليين الحركة الهجومية والخطوة السريعة والوثبة الخطرة والتطلع نحو افق بعيد مؤكدين في دعوتهم على مفهومي الديناميكية والتزامن كعنصرين اساسيين يعبر بهما عن جمال الحركة،وقد عبر الفنان المستقبلي في اعماله بتجزئة الأشكال الى نقاط وخطوط والوان،فكل موضوع يحلل الى اجزاء وكل جزء يعني حركة،وكل حركة هي زمن.كان الهدف نقل الحركة سريعة والوثبات ومحاكاة التطور الصناعي السريع. وعلى الرغم من حماس المستقبليين للماكنة والحركة وإقرار بيانهم ان العلم غير البشرية وان انسان عصر الماكنة سيشبه المخترعات الآلية التي يعيشوا وسطها وربما يتبنى ايقاعاتها ويشترك في أسرارها.الا انهم لم يتجاهلوا في ثورتهم الإمكانات الروحية للجنس البشري واكدواعلى فعل الإبداع الحسي . (٢٤)

شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

المؤشرات التي اسفرعنها الإطار النظري

١- للمادة في المنجز النحتي تاثيراتها الخاصة فهي تسهم دلالة الحركة للمنجز النحتي الاكدي من خلال مديتها التعبيرية فهي قادرة على محاكاة الموضوعات المختلفة التي تتشكل من خلالها بحسب نوعها.

٢- الابعاد الحركية التعبيرية للمنجز النحتي من خلال الانسجام والتناسب وتحقيق التوازن الحركي ما يسهم من جعل العمل ذو دلالة رمزية لحركة المنجز النحتي .

٣- ان الدلالة التعبيرية لأيقاعية الحركة لها تاثير جمالية الحركة في المنجز النحتي كونها مفردة مهمة في التشكيل النحتي لما يريد النحات تقديمه في عمله النحتي .

٤- ان الحركة في العمل النحتي الاكدي من خلال بنائه التكوينية للحركة والتي تتمثل في تمجيد الالهة والملك وتمثيل في اساطيرهم في المنجز النحتي .

٥- ان التنوع الفني للحركة في المنجز النحتي الاكدي يتضمن ايصال فكرة ومضمون يتكون بدلالة الحركة للعمل النحتي.

٦- ان دلالة الحركة في الاعمال النحتية تعتمد على عناصر تكوين العمل وانظمة التكوين في المنجز النحتي.

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولاً : المنهج المستخدم

اعتمد الباحث المنهج التاريخي الوصفي طريقة (تحليل المحتوى) لغرض التحليل المناسب لنماذج عينة البحث للوصول لبى نتائج تحقق هدف البحث .

ثانياً : مجتمع البحث : جرى حصر مجتمع البحث اولا بحدود البحث مكانا وزمانا وعلى هذا الاساس اقتصر مجتمع البحث على مجموعة من المنحوتات البازة والمجسمة بضمنها الاختام الاسطوانية والالواح النذرية والمسلات التي تعود تاريخها الى العصر الاكدي وقد بلغ (٣٠) عملا نحتيا .وتشمل مجموعة من الاعمال في الفترة الاكدية والبالغ عددها (٥) التي تم اختيارها قصديا لتمثل المجتمع الاصلي بما يحقق هدف البحث .

اداة البحث اعتمد الباحث اداة الملاحظة كونها الاداة المناسبة لتحليل نماذج العينة .

اداة البحث : اعتمد الباحث اداة الملاحظة لتحليل الاعمال كونها الاداة المناسبة لتحليل نماذج العينة .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وصف وتحليل نماذج العينة

نموذج (١)

اسم العمل : مسلة النصر

المادة : حجر رملي

القياس : ارتفاع ٢ م ، عرض ١ م

المصدر : ww.biblotecapleyades.net

(مسلة النصر) : مسلة نصبت من قبل الملك الأكدي (نرام - سن) في مدينة اله الشمس (سيبار) تعبيرا عن الاحتفال بالنصر على اقوام (اللولوبي) الايرانية التي سكنت المناطق الجبلية الشرقية من العراق . شملت هذه المسلة توثيق الحرب على جانب واحد منها بأنشاء تصويري مختلف ، فالنحات في مسلة (نرام- سن) اراد ان يشمل تصوير المعركة في مشهد واحد ، معتمداً على استغلال القدرة التعبيرية في حركة اجساد الجنود ، فكشفت عن تباين واضح بين حركة اجساد مقتدرة وواثقة بالنصر خصصت للملك (نرام – سن) وجنده وبين اوضاع وحركات مختلفة اخرى لافراد من جيش الاعداء توحي بالانكسار والهزيمة للخصم ، فأن الفنان الأكدي حقق البعد الثالث من خلال الاختلاف بالحجوم من خلال تكرر الاشكال ليعطي ايحاءا بالبعد الثالث على سطح مستوي فالايحاء بالحركة والتحريك داخل الفضاء المصمم قد جاء متحققا من خلال تباين الاشكال ، فضلا عن استخدام الضل والضوء لطيات القماش الذي يكسو الاشخاص وعن طريق التلاعب بالظل والضوء في هذه الطيات تحولت كتلة الحجم الى مشهد ذي حركة اكثر حيوية فضلا عن ان الفنان في هذه المسلة قد صور ولاول مرة المنظر الطبيعي للارض بمدلول حقيقي لتصبح جزء من هذا التركيب الدائم للحركة مما اظهر بوضوح مقدرة الفنان على تكوين جو عام من الحركات العنيفة لتكسب المشهد قوة تعبيرية تتضح عبر حركة المحاربين الإقاعية وديناميكية التكوين المتكاملة والتي اختلطت كلها بالاستعراض القصصي للموضوع وياتي في مقدمتهاعنصر الخط الذي تمثل بخطوط المتعرجة والتي امتلكة شحنة من طاقة التعبير عن حركتها من خلال عملية التوازي والانطلاق التي تمثلت بالخطوط الاربعة التي تضهر بشكل احدهما فوق الاخر لتمثل ارتفاع الارض وبشكل مائل نحو الأعلى فضلا عن ان القوة الاتجاهية لكل من اتجاه سارية الرايات وكذلك حركة الجند المحدقة باتجاه الاعلى هي الاخرى قد اسهمت وبشكل واضح في تأسيس واستحداث ويتضح في مشهد هذه المسلة العظيمة في تاريخ النحت سمات الاسلوب الاكدي الواقعي المشوب بروحية مثالية بشكل كامل ، فصورة الملك نرام – سن بدت مجسمة على سطح المسلة المستوي بفعل الحرفية الكبيرة التي يمتلكها النحات ،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والاحساس العالي بالشكل ، فمن خلال حركة ازميل النحات وشفراته النحتية وادواته الدقيقة الاخرى ، بدت عضلات الجسم وبالأخص عضلتي الساقين وتدوير شكل عضلى العجز وتحرير شكلي اليدين من كتلة المسلة بشكل رشيق وجميل وكان دلالة القوة والحكمة ايضا تكادان ان تنطلق من لب شكل الملك نرام -سن فهذا هو الانتصار التقني للنحات .

إنموذج (٢)
العمل :ختم اسطواني
المادة حجر الستياتيت
القياس : ارتفاع ٢,٧ سم ومحيطه ٣,٩ سم
المصدر : http://ahusenawe.blogspot.c.m

ختم اسطواني عكس تصورات الأكديين عن إله الشمس ،الذي ظهر جالساً على مقعد وسط قارب وانبثقت من كتفه اشعة وفي قبضة يده (منشار) و (محراث) وهي اشكال اقترن ظهورها مع شكل هذا المشهد ، ان مقدمة القارب اتخذت شكل إله اخر بيده عصا طويلة (مجذاف) لغرض تحريك القارب . وبدت قدمه اليسرى متقدمة الى الأمام بينما اندمجت قدمه الأخرى مع مقدمة القارب ، وفي المؤخرة ينتهي القارب بشكل رأس مخلوق خرافي (تنين) . شمل المشهد ايضاً ظهور إله يقود حيواناً خرافياً بهيئة اسد له رأس انسان ، يعلوه مشهد ثانوي لإلهة تجلس على مقعد ، وقد شغلت فضاءات المشهد بروز كتابة وعدد من الجرار التي تحفظ بها السوائل والحبوب . اهتم الأكديين بالشمس ودورها واقتران ظهورها مع شكل الأله ما هو إلا تعبير رمزي للمهام التي يضطلع بها هذا الأله فمن الطبيعي ان يولي أبناء المجتمع في بلاد وادي الرافدين كل الأهتمام بالشمس ، وهم اكثر من يعنون بهذا النوع من النشاط . من الصفات المميزة الأخرى التي نسبت الى الشمس صفة العدالة والقضاء بالحق ضد الباطل . ان فعاليات الشمس شملت ايضاً العالم السفلي ، فالعراقيون القدماء اسسوا تصوراً لآلية حركة الشمس، فهي تغيب كل مساء عند مدخل العالم الأسفل في اقصى الجهة الغربية البعيدة من الأرض لتعود فتشرق من جديد كل صباح من خلف السلاسل الجبلية المحاذية لوادي الرافدين من الشرق . وهي بذلك قد اجتازت العالم السفلي الممتد تحت سطح الأرض . وهو عالم الأموات لتمارس مهمتها فيه . من خلال هذا العمل تعدد الأشكال وتنوعت معه الحركات في المشهد وهذا يتضح من خلال توزيع مفرداته التي تناولت شكل الحيوان الى جانب الأنسان او شكل الآله متخذا وضع الجلوس الى جانب الاله الاخر في مقدمة القارب ليقوم بدفع القارب وهو يمسك بالمجذاف من خلال حركة يده وايضا حركة قدمه الى الامام وهو يرتكز على القدم الأخرى في اشارة الى استمرارية هذه الحركة .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إنموذج (٣)

اسم العمل : ختم اسطواني (معاقبة طائر زو)

المادة : الحجر

القياس : بأبعاد ٣,٢ سم و ١,٣ سم ارتفاعا

المصدر : (htt://www.qudamaa.com)

نلاحظ من طبعة هذا الختم مشهداً شمل ظهور الإله (شمس) وهو يشرق من بين جبلين حاملاً المنشار الذي شق به طريقه بين العالمين العلوي والسفلي . وتنبث من كتفيه الأشعة التي تنير الحياة على الارض . هكذا يحاول النحات ان يقرن ظهور الإله المتمثل بصيغة انسان بالمشار واشعة الشمس كرموز تساعد على تشخيصة ، وتكشف عن طبيعة مهامة وفعالياته في الوجود. وهكذا هو الحال عندما نوجه النظر الى اليمين قليلا لنشاهد الإله (انكي) بدلالة امواج الحياة المتدفقة في كتفيه ، تخللها ضهور الاسماك تعبيرا عن الخير الذي يهبه هذا الاله ، وأهميته في حياة الكائن الحي . ويتأكد هذا المعنى بظهور حيوان داجن بين قدميه وعلى يده طائر يتأهب للطيران في وقت الشروق ، كما يضهر خلف هذا الأله مساعدة المدعو (أوسيما) المميز برأسه ذو الوجهين ، ويفسر ظهورها معاً إشارة لتزامن النشاط والفعاليات الحيوية مع شروق الشمس . يشمل هذا المشهد ايضاً حضوراً للإلهة (عشتار) التي اوكلت اليها مهمة الخصب فظهرت تحمل في يدها غصنا محملا بالثمر . كما جاء التعبير عنها كآلهة حرب بظهور الجناحين والأسلحة او الرماح المتبدية خلفها . تبرز الحركة في في هذا الختم من خلال توزيع الشخوص في المشهد بصورة متسلسلة مع تواجد شخصية الأله في المركز وتنوعت حركات الشخوص على وفق وظائفهم في المشهد مع اضافة الحيوانات مثل الطائر والأسد ليكون مزيجا بين حركة الأنسان وحركة تلك الحيوانات في المشهد المليئ بالحركة المتنوعة للأيادي والأقدام مع عرض المشهد بشكل جانبي ومحاولة النحات أبراز التفاصيل الكاملة .

انموذج (٤)

اسم العمل : ختم اسطواني

المادة : الحجر

المصدر : www.arab-ency.com

ختم اسطواني من الحجر يعود زمنه الى العصر الأكدي ، تميز طبعة هذا الختم الإله (انكي) بدلالة وجود أمواج من المياه تتدفق من كتفيه ، حيث تظهر طبعة هذا الختم كما في اختام عديدة اخرى موضوعاً شاع ظهوره على الاختام الأسطوانية في مختلف عصور حضارة وادي الرافدين ، وهو موضوع تقديم متعبد بواسطة إله شخصي او مجموعة من الآلهة ثانوية في أهميتها ووظيفتها تشفع للمعبد عند احد الآلهة الكبار والآلهة (عشتار) بدلالتها كأمرأة تكمن فيها ملامح الخصب والتكاثر، واقترنت بها رموز الحرب والسلطة ، كالعصى والصولجان والسهام والرماح المنبثقة من أكتافها ، وبهذا الأسلوب أستطاع النحات في الأختام الأسطوانية من تشخيص الآلهة التي تميز

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بأثرها العظيم في حياة المجتمع العراقي القديم . في هذا الختم تجسدت الحركة من خلال وقوف المتعبدين لتقديم الطاعة الى الاله وبواسطة الالهه عشتار ، وتوزعت حركة المتعبدين في المشهد وهم يقفون امام الاله (انكي) الذي يجلس امامهم . تتقدمهم الالهه (عشتار) كما ان الفنان هنا قام بتنويع الحركة من خلال الوقفات وحركة الايدي وبحركة تسلسلية متناسقة في الفضاء الداخلي ، وهناك نوع من تشابه الحركة للمتعبدين قد تكون لسبب طقس تعبدي خاص حاول النحات اظهاره .

إنموذج (٥)
اسم العمل : ختم اسطواني في العصر الأكدي
المادة : الحجر
القياس : ارتفاع (٣,٥) سمك (٢,٢ سم)
المصدر : www.shakwmakw.com

تظهر طبعة هذا الختم مشهداً يصور مخلوقاً غريباً مركباً شمل توليفه رجل بجسم طائر ، يقود احد الآلهة من الخلف ، يتقدمهم إله آخر تشير هيئته أنه يخاطب احد الآلهة الكبار ، الذي يمكن تشخيصه من خلال تدفق أمواج الماء والأسماك من كتفيه أنه الإله (انكي) او (إيا) وهو إله الحكمة لدى العراقيين القدماء ، ان اقتران الحكمة بالأله (إيا) وتقديم هذا المخلوق (الرجل الطير) إليه لابد ان يكون مشهدا من وحي اسطورة الطائر (زو) الشهيرة التي تروي سرقة الطائر الواح القدر وتتلخص احداثها بأن هذا الطائر استطاع ان يسرق (الواح القدر) من الإله (انليل) فتعطلت بسبب ذلك أقدار الكون ونواميسه ، واصاب الآلهة الآضطراب والهلع ، نلاحظ في هذا الختم تقنية عالية في الحفر وقدرة متميزة في التعبير عن مضمون شاع تناوله في الأختام الآسطوانية في حقب مختلفة من حضارة وادي الرافدين ، اذ يجسد أحد ابرز الآساطير القديمة المتعلقة بتصوراتهم عن عالم الألهة المتحكمة في مظاهر وظواهر الوجود . في هذا المشهد حركة المتعبدين اختلف بصورة كبيرة بين الوقوف والجلوس بالنسبة للإله الى جانب الحركة يحاول السجود للإله وهنا محاولة النحات تجسيد تلك الحركة ليعبر المشهد عن سلطة الاله المطلقة .

الفصل الرابع / النتائج والأستنتاجات

النتائج ومناقشتها

١- التماثيل الأكدية تبرز حالة الأيمان والأعتزاز وتفاخر الشعب بالقائد والملك العظيم من خلال تمثيل شخصية الملك في مشاهد الحروب في حركات عنيفة في المشاهد الحربية وبحركات متعددة ومتكررة .

٢- اتخذت التماثيل الأكدية الرؤية المثالية للجسم البشري من خلال الأهتمام بالتشريح العضلي الدقيق للجسم مع تناسق حركات الأطراف العليا والسفلى وكذلك الأمر بالنسبة لنحت اجساد الحيوانات والتي هي جزء من حياة أنسان هذا العصر وتظهر في اغلب الأعمال .

٣- تميز فن النحت الأكدي بالواقعية . يتجه او يسعى في بلوغ الملامح المثلى للانسان وصيغة الكمال في التمثال الذي يجسد شخصية الملك العظيم حركة تلك الملامح لتعكس تعبيرات متباينة من عمل الى اخر ومن جزء الى اخر .

٤- تتجلى لنا الحركة في النحت الأكدي ايضا الجانب الفني التقني . من خلال تنوع الفضاءات الداخلية والخارجية وتوزيع مفردات العمل خلال المشهد يوحي بالحركة وكسر الجمود من خلال تسلسل المشاهد في الأعمال .

الأستنتاجات //

١- حقق النحات الأكدي تقدما كبيرا في المهارة التقنية وفي التعامل مع المواد الخام والتي تنوعت في اعماله النحتية سواء بارزة او مدورة كما انه ابدع في نحت التفاصيل الدقيقة والحركات الجسدية .

٢-اهتم النحات الاكدي بالتشريح العضلي ومراعات النسب في اعماله خصوصا التي يجسد شخصية الملك بحركاته المميزة واظهاره بالكبرياء والقوة في مشاهده النحتية .

٣-ابتعد فن النحت الأكدي عن تناول المتعبدين والالهة والنزعة الدينية ألا فيما ندر واهتم بالحياة الدنيوية وهو ما ساهم في بث الحركة والتنوع في الاعمال التي ينفذها النحات.

٤-استخدم النحات الأكدي الأختام الاسطوانية لنحت مشاهد من الحياة العامة وادخل فيها الشكل الحيواني في الغالب وكذلك استطاع من خلالها تمثيل اوضاع وحركات متعددة .

التوصيات //

١-التركيز علو اهمية الحركة ودلالاتها في الاعمال النحتية من خلال اقامة ندوات علمية يكون محورها الحركة في النحت .

٢-اجراء دراسات عن دلالة الحركة في النحت العالمي .

٣-اجراء دراسات في دلالة الحركة بالنحت العراقي المعاصر .

احالات البحث

١.الزيات ، احمد حسن واخرون ، المعجم الوسيط ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، ايران ، ب ت

٢.الطبرسي ، ابي علي الفضل ابن الحسن ، مجمع البيان في تفسير علوم القران ،ج١٠ ،دار العلوم للطباعة والنشر ط١ ،بيروت ،٢٠٠٦

٣.لالاند، اندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، منشورات عويدات، المجلد الاول ،ى ط٢، بيروت ، ٢٠٠١م.

٤.عبد الفتاح رياض ، التكوين بالفنون التشكيلية، ط١،القاهرة ،١٩٧٤م.

٥.ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، ج١، دار صادر ، بيروت ، بت .

٦.الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، الناشر دار الرسالة الكويت ، ١٩٨٣.

٧.بير غيرو ، علم الدلالة ، ط١، ترجمة انطوان ابو زيد ،منشورات عويدات ، بيروت ،١٩٨٦م .

٨.أديث كيرز ويل ، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة عصفور ، دار الشؤون الثقافية ، افاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥م .

٩.منى شعراني ، الحركة والسكون ، القاهرة ، ٢٠١٣م ، ص٢.
١٠.أرسطو طاليس ، كتاب النفس ، ت: احمد فؤاد الاهواني ، دار احياء الكتب العربية ، ١٩٤٩ ، الصفحات الموسومة بحرفي الكاف واللام.
١١.كريم متي ، الفلسفة اليونانية في فصولها الاولى ، مطبعة الرشاد : بغداد، ١٩٦٥ ، ص٢٩
١٢.صليبيا. جميل ، المعجم الفلسفي ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، جزء ١ ، ١٩٨٢ ، ص٤٥
١٣. لالاند أندريه،الموسوعة الفلسفية،ت : احمد خليل،عويدات للطباعة والنشر،بيروت/ لبنان ٢٠٠٨ص٨٤
١٤. ألان شارتيه ، منظومة الفنون الجميلة ، ط١، ت : سلمان ، حرفوش دار كنعان ، دمشق ، ٢٠٠٨ ، ص٢٥٥
١٥.زكريا أبراهيم ، مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ، مصر ، ص٣٧
١٦.بول كلي ، نظرية التشكيل ،ط١،ت:عادل السيوي،دار ميريت،القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٦٨
١٧.بول كلي ، نظرية التشكيل ، المصدر السابق ، ص٣٥٩
١٨.نزكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص٣١
١٩.بسيوطي أحمد ، اسس ونظرية الحركة ، ط:١،دار الفكر للنش،القاهرة ،١٩٩٦م،ص٩٠
٢٠.لويد،/ستين:فن الشرق الأدنى القديم ،ت:محمد درويش،دار المأمون،بغداد،١٩٨٨،ص٣٠
٢١.مورتكات،انطوان،الفن في العراق القديم،ت:عيسى سليمان وسليم طه التكريتي،بغداد،١٩٧٥،ص٣٧٠
٢٢- القنطار،كمال: النسبة في الأبداع الإنساني،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة ،دمشق،٢٠٠٨،ص٣٧٠
٢٣.زياد سالم حداد،النحت البنائي،دار الكندي للنشر والتوزيع،اربد،١٩٩٨،ص١١
٢٤.البسيوني ، محمود ، الفن في القرن العشرين ، دار المعارف ، مصر، ١٩٨٣،ص١٢٤

ثبت المصادر

المعاجم والقواميس

١-ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، ج١، دار الصادر ، بيروت ، ب ت .
٢-أديث كيرز ويل ، عصر البنيوية من ليفى شتراوس ألى فوكو ، ترجمة عصفور ، دار الشؤون الثقافية ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ م .
٣-اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، منشورات عويدات ، المجلد الأول، ط٢ ،بيروت ، ٢٠٠١م .
٤-بير غيرو ، علم الدلالة ، ط١ ، ترجمة انطوان ابو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٦م .
٥-الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، الناشر دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣م .
٦-الزيات ، احمد حسن واخرون ، المعجم الوسيط ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، ايران ، ب ت .
٧-الطبرسي ،ابي علي الفضل ابن الحسن ، مجمع البيان في تفسير علوم القرآن ، ج١٠ ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ط١، بيروت ، ٢٠٠٦م .

٨-عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفننون التشكيلية ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٧٤م .

المصادر والمراجع

٩-ارسطو طاليس ، كتاب النفس ، ت : احمد فؤاد الأهواني ، دار احياء الكتب العربية ، ١٩٤٩ ، الصفحات الموسومة بحرفي الكاف واللام .

١٠-انطوان مورتكات ، الفن في العراق القديم ، ترجمة عيسى سليمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، ١٩٧٥م .

١١-آلان شارتيه ، منظومة الفنون الجميلة ، ط١ ، ت : سلمان حرفوش ، دار كنعان ، دمشق ، ٢٠٠٨ .

١٢-بسطويسى احمد ، اسس ونظريات الحركة ، ط١ ، دار الفكر العربي للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

١٣-البسيوني محمود ، الفن في القرن العشرين ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٣ .

١٤-بول كلي ، نظرية التشكيل ، ط ١ ، ت : عادل السيوي ، دار ميريت ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

١٥- زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

١٦-زياد سالم حداد ، النحت البنائي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ، اربد ، ١٩٩٨

١٧-ستين لويد ، فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمد درويش ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨.

١٨-صلبيا جميل ، المعجم الفلسفي ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، جزء ١ ، ١٩٨٢.

١٩-القنطار، كمال ، النسبة في الأبداع الأنساني ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠١٣

٢٠-كريم متي ، الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى ، مطبعة الرشاد : بغداد ، ١٩٦٥.

٢١-منى شعراني ، الحركة والسكون ، القاهرة ، ٢٠١٣ .

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Movement and its implications in Akkadian sculpture

By: **Ali Hussain Al Derawy**
Directorate General of Basrah Education
Email : ali.hussen@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-8284-7058

ABSTRACT

This research deals with connotation of motion in Acadian sculpture that motion is deemed as one the expressive means manifested by the artist through shapes, spaces and masses whose configurations and positions imply motion. The motive structure in the structuralism of shapes is one of the important particularities of artistic formation in general and sculpture in particular. Moreover, sculptural works have motive -constructive dimension and structure which attain their vitality and continuation from motionless expressions to in motion ones which despite their motionless , they have interior auto motions underlying in the materials from which such sculptures are made of.The research includes four chapters. First chapter includes the problem, importance, need objective, limits of the research as well as the important terms contained herein. The question of the problem is laid in this chapter: what are the connotations of motion in sculptural works engraved during the Acadian Era. Moreover, the importance of the research is significantly presented by the statement that "motion is one the means of expression in the sculptural work of Acadian Sculpture. The need for such research is crystallized by the fact that motion is one of the means of expression of the sculptural work besides the effect made by such motion and influencing formative elements and their connotations related to the sculptural work in Acadian Sculpture. Researchers specialized in sculpture art can benefit from this research because it provides them with wide knowledge and information required in this artistic field. The objective of this research is to display the connotation of motion of Acadian sculpture. The research falls into three limits. First, the time limit which is limited to the period in which the Acadian Empire was established (2230 B.C – 22370 B.C). Second, the place limit which represented by the geographical region where the Acadian Empire extended and dominated the region .Third, the subjective limit which is devoted to a group of Acadian sculptures' works whose sculptures are characterized by motion. Some terms contained herein are also introduced. Second chapter covers the research theoretical framework and includes tow topics. First topic deals with the concept of motion philosophically and technically. Second topic deals with the development of motion in sculpture art. Third chapter covers the research procedures where the research community is determined, the selection of the sample (5 models of sculptures). The treatments related to the research tool, its construction and sample analysis are displayed in this chapter.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Chapter four includes the research results, conclusions, recommendations and proposals. Some of such conclusions suggested by the researcher are:

.1- Acadian statues reflect the state of people's belief, pride and glory towards the great leader or king through engraving king's personal statues inspired by scenes of wars with fierce motions having various and repeated motions inferred from ware scenes.

2- Acadian statues embody the typical manifestation of human body through the focus on the precise body muscle anatomy along with harmony occurring between upper and down limps and this true even as to bodies of animals which represent part of Man's life living during such era that they appear in most works produced at the said period.

Keywords: movement, implications, Akkadian, sculpture

كسر التابو في إلهيات علي عبد النبي الزيدي

صلاح نعمه عبد العالي

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الايميل : salah.namh@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-3771-1952

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ١٦ / ٦ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ٢٨ / ٦ / ٢٠٢٢

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

ملخص البحث

في حياة الشعوب الكثير من المحظورات التي تحتاج الى عملية كسر وتهشيم ولاسيما مجموعة العادات والتقاليد التي تقيد الفكر وتصيب العقل بالشلل والركود والتي مثلت تابوات استوطنت في المجتمعات البشرية المختلفة وعشعشت فيها لأزمان طويلة وهي تبحث على من يعريها ويزيل عنها رداء القدسية المصطنع ويثب على أطلالها ليرسم واقع أفضل وأجمل , وبالوقت نفسه هناك الثوابت التي تمثل هوية المجتمع والتي لا يمكن كسرها والتعدي عليها لأن عملية كسرها وتجاوزها تضع المجتمع في حالة من الضياع وفقدان الأصالة والتيه في دوامة السراب , وهذا البحث هو محاولة من الباحث الى تقصي مجموعة من التابوات الدينية والسياسية والاجتماعية الموجودة في واقعنا المعاصر والبحث في عملية كسرها من خلال تناولها بالدراسة والتحليل , ولم تكن عملية كسر التابو بالعملية الجديدة أو المصطنعة بل هي عملية قديمة قدم الفكر الإنساني الذي حاكم الثوابت والمحظورات والمسكوت عنها من أجل فرزها وتصنيفها وتشذيبها , وفي هذا الصدد تأتي تجربة الكاتب المسرحي العراقي (علي عبد النبي الزيدي) في مجموعة نصوصه المسرحية التي حملت اسم (الإلهيات) لتصب في ساقية التجديد من خلال المغايرة في الطرح وكسر الرتابة والتقليد والنمطية .

الكلمات المفتاحية : تابو ، كسر ، الالهيات ، التابو الديني ، علي عبد النبي الزيدي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

منذ القدم والفن المسرحي يمثل فضاء معرفيا ثراءً بما يطرحه من أسئلة جوهرية تتعلق بالكون والحياة , ويحاول تقديم الإجابات على تلك الأسئلة , عبر الأفكار والرؤى التي يطرحها النص المسرحي ويقدمها للمتلقين على اختلاف مشاربهم ومرجعياتهم الفكرية والاجتماعية , ومنذ فجر التاريخ كانت أسئلة الكون والحياة تثقل الوجود الإنساني من خلال بحثها الدائم عن الحقيقة وبحثها المستمر عن الإجابات التي تفسر ماهية الوجود وتفسر العلاقات المختلفة التي واجهت البشر مثل العلاقة بين الانسان وبين القوى الغيبية المتحكمة بالكون والعلاقة بين المادي والروحي والعلاقة بين المقدس والمدنس وغيرها , وكان لطرح المواضيع الحساسة دور في تميز النص المسرحي من خلال تناوله للمواضيع التي جانبت ما هو مألوف والتي قدمت تصورات جديدة وتنظيرات مغايرة ناقشت الواقع وتناولت ثوابته بالنقد والتحليل سعيا منها نحو تجديد الفكر وكسر الجمود وتحرير سلطة العقل مما علق بها من اوهام , ويقف خلف النصوص المسرحية كتاب مبدعون كانت لهم كلمة الفصل في تناول المواضيع المثيرة التي كسرت النمطية والتقليد وسعت لمكاشفة المتلقي بحقائق جديدة , ويأتي موضوع كسر التابو في طليعة المواضيع المثيرة التي تناولتها النصوص المسرحية وتعاملت معها بمعالجات درامية مختلفة , إذ شكل موضوع كسر التابو حساسية خاصة عن طريق تناوله دراميا نظراءلما يتميز به التابو على اختلاف انواعه من مكانة وقدسية لدى اتباعه , ولم يكن من السهل طرح مواضيع ذات علاقة مباشرة بالمحظورات والمسكوت عنه مهمة سهلة بل كانت هذه المهمة تمتاز بالتعقيد لارتباطها بأصل معتقدات الانسان واستعداد ذلك الانسان المتواصل للدفاع عن معتقداته بوجه محاولات النقد بشتى صورها , ومن هنا اكتسبت هذه المواضيع أهميتها بوصفها بحثت ونقبت عن المحظور وحاولت احداث خلخلة تزحزح الكثير من المسلمات والثوابت التي كانت قائمة, وكان للفلسفة دورا محوريا في تناول هذه المواضيع من خلال ارتباط الفن المسرحي بالتنظيرات والمدارس الفلسفية المختلفة والتي أخذت على عاتقها التصدي لمواضيع كسر التابو وازاحة رداء القدسية عن الكثير من المحظورات عن طريق أراء الفلاسفة الذين بحثوا في أصل هذه المواضيع وقدموا معالجات لها , وقد كان لهذه الآراء والمعالجات الفلسفية صداها الواضح لدى مختلف كتاب المسرح الذين وظفوا هذه الآراء والمعالجات في الكتابة وحولوها الى نصوص مسرحية مميزة , وقد عززت هذه النصوص المسرحية آفاق الفكر الإنساني وكان لها الأثر الواضح في تبديد الكثير سحب التخلف والانغلاق الفكري , وهذا البحث يتناول موضوع كسر التابو في مجموعة نصوص الإلهيات المسرحية للكاتب المسرحي العراقي (علي عبد النبي الزيدي) حيث يحاول الباحث تقصي موضوع كسر التابو من خلال تسليط الضوء عليه ودراسته فلسفيا ومسرحيا , وكيف قام الكاتب (علي الزيدي) بتناول موضوع كسر التابو في مجموعته المسرحية .

أهمية البحث والحاجة إليه

تتحدد أهمية هذا البحث بوصفه يتناول موضوع كسر التابو من خلال دراسة هذا الموضوع المهم في الحياة وتبيان جوانبه المختلفة .اما الحاجة إليه فتتحدد بأن الدراسات والبحوث المسرحية والمشتغلين بها بحاجة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ماسة الى مثل هذا النوع من الدراسات التي تتعلق بموضوع كسر التابو لما يمثله الموضوع أهمية فكرية واجتماعية.

أهداف البحث

تتحدد أهداف البحث بالاتي :

١- دراسة وتوضيح طبيعة وأشكال التابو وكيفية كسر هذا التابو دراميا .

٢- تسليط الضوء على الآراء والتنظيرات الفلسفية التي تناولت موضوع كسر التابو وربط تلك الآراء بالنصوص المسرحية .

٣- دراسة وتحليل النصوص المسرحية المختلفة التي تناولت موضوع كسر التابو واستخلاص النتائج لتدعيم البحث .

حدود البحث

١- الحدود الزمانية : ٢٠١٤ .

٢- الحدود المكانية : العراق .

٣- حدود الموضوع : كسر التابو في إلهيات علي عبد النبي الزيدي .

تحديد المصطلحات

أولا: الكسر لغويا //

" ك س ر – (كسره) من باب ضرب (فانكسر) و (تكسر) و (كسره) (تكسيرا) شدد للكثرة , (....) , و (الكسرة) القطعة من الشيء (المكسور) والجمع (كسر) كقطعة وقطع "١

" الكسرة من الشيء : القطعة المكسورة "٢ .

ثانيا : الكسر اجرائيا // تكسير الشيء بمعنى إلحاق الضرر به , أو تشويهه عمدا , والكسر هنا بمعنى إزالة القدسية عن الشيء المقدس , أو الشيء المحظور والمسكوت عنه بطريقة نقدية , ومصطلح الكسر في هذا البحث يندرج تحت إطار رفع المحظورات عن كل ما يسبب التكلم به نوع من الحرج أو الخوف أو ما شاكل .

ثالثاً : التابو لغويا //" تابو (مفرد) : ج تابوات : ما لا يحل انتهاكه , ما هو محرم التخلص من كل محظورات "٣ .

التابو اصطلاحا // كلمة (تابو) كلمة ليست عربية وإنما هي كلمة من أصل يعود لمناطق جنوب المحيط الهادئ المسمى بولونيزي : " اللفظ الافرنجي بولونيزي الأصل tapu أي مقدس , والتابو مقدس من جهة , وخطر وممنوع من جهة أخرى , وهو في رأي فنت أقدم قانون غير مكتوب , وهو أقدم من أي دين , والغاية منه حماية الشخصيات الهامة , مثل الرؤساء والكهان , من أي ضرر , وحماية ظواهر الحياة مثل الميلاد والزواج والوظائف الجنسية "٤ .

التابو اجرائيا // التابو هو الشيء المقدس والمحظور التكلم فيه أو المساس به , وهو مصطلح لا يقتصر على الدين والإلهة فقط وإنما يشمل أيضا بعض الأشخاص الذين يمثلون زعامات دينية واجتماعية وسياسية , كما قد يشمل أيضا موجودات الطبيعة من حيوان ونبات والتي تمثل رموزا دينية مقدسة لبعض الأشخاص والأديان الوضعية وغيرها من الاعتقادات البشرية .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثاني

المبحث الأول // (مفهوم كسر التابو الديني)

يرتبط مفهوم كسر التابو المقدس بشكل رئيسي بالخوض في المحظور مع تعدد وتنوع هذا المحظور بحسب تطور مراحل الحياة من جهة وبحسب تطور الفكر البشري من جهة أخرى , ويمثل موضوع كسر التابو المقدس موضوعا متعاليا لا يمكن التطرق إليه بالكلام والتفسير المباشر فضلا عن النقد لأن هذه الأمور تدخل المتكلم والباحث في المحظور والممنوع وذلك " لأن البحث في المقدس في ذاته إبطال لمفعول قدسيته , بل أنه شكل من أشكال انتهاك المحرم "٥, ومن هنا كانت عملية كسر التابو المقدس والذي يتمثل في تناول المحظور يفرض نفسه على الجميع بوصفه موضوعا بالغ الحساسية لا يجوز الخوض فيه أو التقرب من المواضيع والصور التي ترتبط به وهي مواضيع وصورة متعددة , فهناك التابو الديني والتابو الاجتماعي والتابو الخاص بالعادات والتقاليد وغيرها من المحظورات , ويأتي موضوع كسر التابو الديني في مقدمة انواع المحظورات التي ينبغي السكوت عنها وعدم الخوض فيها بوصفه يرتبط بالمعتقدات البشرية التي تضفي طابع القدسية على تلك المعتقدات ولا تسمح بالخوض فيها والتقليل من شأنها لأن في ذلك الأمر تهوين للمعتقد الديني وتضعيف له , ومن هنا كان هذا التابو يفرض القدسية الكاملة على الاديان والمعتقدات سواء أكانت وضعية ام سماوية , كما أن طابع القدسية يسري على الشخصيات والرموز الدينية التي يمثل كل منها تابو قائم بذاته لا يقبل ولا يسمح بأي نوع من انواع التعريض والنقد , وعلى الرغم من أن المعتقد الديني البدائي قد نشأ أصلا كنوع من أنواع الفطرة البشرية المرتبطة بالتفسير البدائي للمعتقدات وكان ملائما الى حد كبير مع بساطة الفكر الإنساني القديم , ألا أن هذه الفطرة على الرغم من بساطتها أضفت على نفسها طابع القدسية لكي تحقق الاحترام والتعظيم لتلك المعتقدات ولكي تكون تلك المعتقدات محمية ومؤمنة من محاولات كسرها لأن ذلك الكسر يسبب الكثير من الضرر ليس للأتباع فقط وإنما لمن يمارس دور التسلط الديني مثل الكهان والقادة الدينيون , ومع تطور الفكر الإنساني شيئا فشيئا ووصول الإنسان القديم الى الحياة العصرية الجديدة والبدء بتكوين المجتمعات وأنشاء المدن اصبحت علاقة الإنسان بالدين علاقة وثيقة بالرغم من أن مفهوم هذه العلاقة قد تطور مع تطور فكر الإنسان ونزوع هذا الإنسان نحو أفكار جديدة ومنها البحث عن الإله الذي يحقق وجوده راحة نفسية لدى الإنسان , وقد " جرى الحديث كثيرا عن الإله الذي خلق البشرية , والذي يراقبهم من عل , وكتب الكثير في أصول وجود الإله كضامن وحيد أوحد للعدالة والسلام والتعاون وحقن الدماء , وليكون الملاذ الروحي لبني البشر "٦, ولم يكن أفراد هذه المجتمعات الجديدة بعيدين عن اسلافهم في البحث عن الإله وعن تقديس هذا الإله لأن تقديسه مرتبط باحترامه وطاعته الدينية , فضلا عن أن ارباب الأديان القديمة من كهنة وسدنة معابد وغيرهم لا يمكن لهم ان يجمعوا الناس على طاعة ما يعبدون ويعتقدون من دون وجود القدسية , ولم تكن فكرة الإله في بدايتها تمثل توجه ديني معين او أنها كانت مرتبطة بدين أو معتقد معين بل أنها كانت فكرة مجردة مهمتها جمع الناس على احترام المنزلة الدينية للإله دون تحديد شكل ذلك الإله وقد تمثلت الصور الأولى للإلهة بصورة البشر وهذا التصور يعكس محدودية الآفق الخيالي لدى الإنسان القديم الذي كان يبحث عن صورة الإله من خلال مطابقتها مع صورة الإنسان , ولو ذهبنا للمجتمع الإغريقي القديم فسوف نلاحظ " تصور الإغريق آلهتهم في صورة البشر ,

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وقد مجدت الحضارة الإغريقية الإنسان واعتبرته سيد الخلق , ومن ثم فقد تخيلوا آلهتهم كأنهم بشر ورسموهم ومثلوهم في صورة الإنسان شكلا وقواما وإن تميزوا كلهم تقريبا بالقوة الخارقة والقوام البديع والجمال الرائع , وكانوا كالبشر يحتاجون إلى النوم , يأكلون ويشربون , وكانوا يحبون ويكرهون , يفرحون ويحزنون , وكانت تساورهم المشاعر نفسها التي تساور بني الانسان "٧, أن هذا الكلام يؤكد أن التشابه بين الإنسان العادي وبين الإله يفترض ان يكون من ناحية الشكل فقط لأن التصور الإنساني للميتافيزيقا تصور قاصر , كما أن الفكر البشري لا يستطيع ان يصل الى الحالة التي يكون عليها شكل الإله لذلك ابتدعت الأسطورة شكل الإله بكونه يشبه صورة الإنسان , ولابد من الإشارة الى أن صورة الإله قد شابها الكثير من التشويه عندما تقربت من صورة البشر وهي عملية مثلت كسرا لقدسية الإله , وأيضا أن القول بخوف الإلهة من الإنسان إذا لم تلبي له رغباته هو كلام يمس الإلهة ويخدش مركزها (كسر للقدسية) لأن الآلهة لا يفترض بها الخوف مما هو أدنى منزلة منها وهو الإنسان , والذي يبقى يحتاج الآلهة أكثر مما تحتاجه هي , ومن هنا كان مفهوم كسر التابو موجود ضمنيا في هذه الآراء التي تنتقص من قيمة ومكانة الإلهة عندما تنسب لها أشياء تخدش من قيمتها وتحط من شأنها وتظهرها بصفات سلبية عرفت في جنس البشر , والبشر ليسوا من صنف واحد فهنالك بشر ينغمسون في تصرفات مرفوضة ومستنكرة , وبالمقابل هناك بشر يملكون خلقا عاليا يتجسد في مبادئ وقيم التضحية والإيثار والفروسية وغيرها من الصفات التي يمتاز بها بعض البشر .مثلت الفلسفة نشاطا انسانيا قديما تجسد بدراسة مختلف قضايا الكون والحياة والإنسان بشكل علمي يقوم على التحليل والتنظير والاستدلال والنقد بطرق مختلفة , وقد كان للدين مساحة كبيرة في الفكر الفلسفي لما يمثله الدين من جانب مهم من اهتمامات ونشاطات البشر خصوصا تلك المتعلقة بالجانب الروحي , وقد حاول الفلاسفة على مر الإزمان إيجاد تفسيرات منطقية للكثير من مسائل الدين والاعتقادات المرتبطة بها , وتقريب الصورة من خلال استجلاء الحقائق وكشف البراهين حول قضايا المعتقدات والأديان , إذ أن " فلسفة الدين تحلل المفاهيم المتعلقة بالحياة الدينية , ومن هذه المفاهيم المعجزة وقواعد السلوك والعقل والإيمان والتجربة الدينية ونطاق الدين وغيرها "٨, وشهدت الفلسفة بمختلف مراحلها ولادة رؤى وتنظيرات تعلقت بجوهر الألوهية ومواضيع ومسائل الاعتقاد الديني وثنائية الأيمان والألحاد وغيرها من القضايا التي أثارت الكثير من ردود الفعل السلبية والإيجابية على حد سواء , وكان كسر التابو حاضرا بقوة في هذه الرؤى والتنظيرات من خلال حساسية تناول المواضيع الدينية والمعتقدات المتعلقة بها خصوصا مع ظهور الديانات السماوية , ولعل أبرز ما يميز كسر التابو الفلسفي هو تعرضه المباشر لأصل الأديان ونقده للكثير من الممارسات التي علقت بموضوعات العقيدة ومحاولة الفلاسفة الجادة في تنقية الأديان من الكثير من الخرافات التي نسجت حولها والتي مثلت تابوات يصعب المساس بها , وقد ولدت هذه المسألة .التناول الفلسفي للدين .صراعا كبيرا كان قطباه الرئيسان هما رجال الدين والفلاسفة , ومن خلال هذا الصراع برزت عملية كسر التابو بشكل واضح لأن معظم الفلاسفة الذين تناولوا المسألة الدينية تناولوها من جوانب خالفت بل مست جوهر العقيدة التي رسختها تفسيرات رجال الدين للأديان , إذ كانت تلك التفاسير تمثل تابوات قائمة لا يمكن التقرب لها فضلا عن نقدها , ولو تناولنا الفلسفة الألمانية ودورها تجاه الفكر الديني المسيحي لرأينا أن هناك العديد من الفلاسفة الألمان الذين تناولوا الموضوع الديني بشكل مباشر في كتاباتهم ومؤلفاتهم , فقد

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كانت " الفلسفة الألمانية أشد مسيحية في جوهرها من فلسفة العصر الوسيط بسبب موضوعاتها الرئيسية , وطبيعة تفكيرها .... لقد نفذت المسيحية الى ماهية الفكر نفسه في فجر العصور الحديثة "٩ .يعد الفيلسوف الألماني (لودفيغ فيورباخ) الذي برز في القرن التاسع عشر من بين الفلاسفة اصحاب الفكر الحر في نقد اللاهوت الديني والعقيدة المسيحية , وقد برزت مواقف فيورباخ من الدين بالنقاط التالية :

" ١- لا يوجد فيلسوف من الفلاسفة المحدثين قد شغل نفسه بمشكلة اللاهوت مثل فيورباخ .

٢- كانت اهتمامات فيورباخ الدينية تضعه في مرتبة أعلى من معظم الفلاسفة المحدثين وخصوصا كتاباته حول الانجيل وحول رعاة الكنيسة .

٣- لم يتعمق أحد من فلاسفة عصره في تناول الموضوع الديني وبنفس الفاعلية مثلما فعل فيورباخ "١٠ .

كانت اراء (فيورباخ) الفلسفية عن الله هي الأساس والجوهر في مجمل تنظيراته الفلسفية المرتبطة بالدين والعقيدة , فقد كان فيورباخ " يعتقد أن أدراك الله هو أدراك الإنسان ذاته , ومعرفة الله هي معرفة الإنسان ذاته, فكلاهما واحد , والله هو الجوانية التي تظهر في الإنسان , والدين هو إظهار لتلك الجوانية "١١, وقد مثل هذا الربط بين الله وبين الإنسان وبين الدين أساس الخلاف بين فيورباخ وبين علماء اللاهوت الديني المسيحي , وشكل هذا الرأي كسرا للتابو بالغ الأهمية لأنه عارض جوهر الإيمان المسيحي المستند للتفسير الديني للنصوص المقدسة , بالإضافة الى أن موقف فيورباخ هذا يبرز جليا الصراع بين رجال الفلسفة وبين رجال اللاهوت بشكل كبير .أما الفيلسوف الألماني (كارل ماركس) فقد كان من الفلاسفة الألمان الذين أثاروا الكثير من المواقف الحساسة في تناولهم للمواضيع الدينية ومسائل الاعتقاد الخاصة بمعارضة المقدس , ولعل أبرز ما يميز فلسفة ماركس من الدين هو التركيز على الجانب المادي في العلاقة بين الإنسان وبين الطبيعة , وكان لنشأة ماركس بالغ الأثر على أفكاره , إذ " انه ولد وعاش في بيئة فقيرة لعائلة يهودية في منطقة الراين بألمانيا , حيث عانت عائلته من الاضطهاد والتمييز الديني والاجتماعي مما دفعها للتحول للمسيحية كي تحمي نفسها من المجتمع , وكي تستطيع التعايش معه "١٢, وكانت مسألة الاختلاف الديني والفقر من أهم الأسباب التي أثرت على رؤية ماركس للأحداث ومن ثم أثرت على فلسفته التي حاول من خلالها نقد المجتمع , إذ ساهمت البيئة الحياتية والظروف الاجتماعية في تكوين صورة نقدية واسعة لدى ماركس والتي امتزجت مع دراسته الأكاديمية وتأثره بالفلسفة المثالية الألمانية التي كان رائدها الفيلسوف الألماني الشهير (هيغل) .لا تبتعد النظرية الماركسية في نظرتها للدين وتطور هذه النظرة تاريخيا عن النظرية الأنثروبولوجية التي تدرس الواقع الإنساني بتمعن وتحلل أبرز العوامل المؤثرة على سيرورة التاريخ وانعكاسه على الإنسان والمجتمعات البشرية , حيث أن الماركسية " تعتبر الأديان كلها مرحلة من مراحل تطور الفكر الإنساني , فقد واجه الإنسان لدى خروجه عن نطاق الأحياء الأخرى طبيعة قاسية كان من الصعب عليه التغلب عليها فكان يطلب المساعدة من قوى تصور أنها قادرة على مساعدته أو أنها سبب معاناته , فعبد كفه مثلا لأن كفه كانت وسيلته الكبرى للحصول على طعامه , وعبد الحيوان الذي كان يعيش على اصطياده , وفي مراحل أخرى يمكن أن نعتبرها أكثر تقدما عبد الشمس أو القمر "١٣ . أن هذا التنوع في طرق العبادة بالنسبة للإنسان يعكس مراحل التطور الفكري والتأثيرات الاجتماعية عليه , وهو أمرا درسته الماركسية في تتبعها لتطور الحياة والفكر الإنساني , وعلى الرغم من كون الماركسية كنظرية فلسفية حاولت الربط بين قوى الانتاج وبين العوامل الاقتصادية التي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تتحكم في الصراع الاجتماعي إلا أنها ركزت على استغلال الجانب الديني في التحكم بالبشر وهو اسوأ انواع الاستغلال .يعد الفيلسوف الالماني (فريدريك نيتشة) من طلائع الفلاسفة الذين أثروا بشكل كبير ومباشر على التوجهات الفلسفية الحديثة من خلال طروحاته الثورية التي رفضت التماهي مع الموروث التقليدي وخصوصا الموروث الديني , وفي الجانب المتعلق بالدين نجد أن نيتشة " ناقش معظم الطروحات الدينية بصورة نقدية ورأى أن هناك كثيرا من الأفكار تتناقض مع الواقع , ويجب الوقوف عندها ورفضها رفضا مطلقا لأنها لا تؤمن بالتطور والتقدم العلمي الحاصل في مجالات الحياة كافة , ثم نقد المؤسسة الدينية لأنها قائمة على مجموعة من الأفكار البالية التي لا تتلائم مع طبيعة الفكر في عصره "١٤, وقام نيتشة بوضع حد فاصل بين الدين كممارسة يقوم بها الناس ولاسيما البسطاء منهم وبين التطور العلمي للحياة ونبه الى قصور الفكر الديني في مواكبة التطور الحاصل في مختلف مناحي الحياة , والواقع ان فلسفة نيتشة انطلقت أساسا من محاولة فهم الواقع بشكل مباشر وصريح , هذا الواقع المتشبع بالخرافات الممتزجة مع التقاليد الدينية والتي لا تسمح للحياة بالتطور بالشكل الأمثل , وفي هذا الصدد نرى أن نقد نيتشة للدين والممارسات الدينية تركز أساسا على اعتبار الدين فكرة نشأت عن طريق خوف الإنسان وتلبية لحاجاته النفسية فهو يرى " أن الدين لم يحتو على حقيقة أبداً , لا بشكل مباشر أو غير مباشر , لا على شكل ركن من أركانه , ولا على شكل حكمة , لأن الدين إنما يولد من الخوف ومن الحاجة , وقد انسل الى داخل الوجود من خلال سبل العقل التائه "١٥.

المبحث الثاني // (صور كسر التابو في النص المسرحي العالمي والعربي)

عالجت مسرحية (انتيجونا) للكتاب المسرحي الإغريقي (سوفوكليس) قضية الصراع بين ما هو إنساني وبين ما هو سياسي والتصادم الذي ينشأ بينهما , وفي هذه المسرحية يطرح سوفوكليس صورة البطل التراجيدي الإغريقي بشكل مميز , فهذا البطل " هو بطل يواجه الصراعات بمواقف يختارها هو لنفسه , مع العلم أن هذا الموقف سوف يجعله عاجزا في إزاء السلطة التي يناهضها وسوف يعزله عن اهله واصدقائه المحبين الذين يحاولون عبثا ثنيه عن عزمه "١٦, والواقع أن مسرحية انتيجونا قد تضمنت كل هذه السمات الخاصة بالبطل التراجيدي , حيث تصطدم رغبة انتيجونا ومشاعرها الإنسانية تجاه دفن جثة اخيها بقرار الحاكم السياسي المعارض لهذا الأمر إذ يصبح قرار الحاكم تابو وفعل انتيجونا كسرا واضحا لهذا التابو أن لم يكن تحديا مباشرا له , لقد أصدر (كريون) قراره وطالب الجميع الالتزام به بوصفه يمثل السلطة السياسية العليا التي تدافع عن مصالح الدولة وقوانينها النافذة والتي لا يمكن لها بأي حال من الأحوال التسامح مع شخص خائن , لكن انتيجونا كان لها رأي مخالف يتعلق بالموضوع , فهي تعرف جيدا ماذا فعل أخيها لكنها لا تهتم للفعلة بقدر ما تهتم بصلة القربى وحق الميت في الدفن بغض النظر عما اقترفه من ذنب , لذلك تعصي أمر الحاكم وتقوم بعملية الدفن , ويأتي قرار انتيجونا بدفن الجثة ليؤكد جانبا مهما يتعلق بحق الميت في الدفن , إذ " كان اليونيون القدماء يعتقدون أن حرمان الميت من الدفن معناه الحكم عليه بأن تظل روحه شاردة أبدا , لن تعرف الراحة يوما , طوال مائة عام شواطئ النهر الموجود في عالم الموتى , العالم السفلي , وكان حرمان الميت من الدفن يعني في الوقت نفسه انتهاك حقوق آلهة العالم السفلي "١٧, وهنا يصبح قرار (كريون) بعدم دفن الجثة كسرا للتابو الذي يفرض دفن الميت , لذلك تتخذ (انتيجونا) قراراها .كتب (كريستوفر مارلو) مسرحية (دكتور فاوستس) مستندا الى أسطورة المانية , إذ أن " المؤلف قد اعتمد على نسخة شائعة ظهرت

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بعنوان كتاب فاوست بالإنكليزية , (....) , ومما ساعد على نجاح هذه المسرحية هو شخصية الكاتب نفسه , والعصر الذي عاش فيه , وشيوع الآراء الدينية المختلفة في تفسيرات الدين المسيحي , وظهور تيارات الإصلاح الديني وبخاصة البروتستانتية , إضافة الى الجو الفكري الذي ساد في جامعة كامبردج حيث كان يدرس مارلو "١٨, وقد كان تأثير الفكر الديني واضحا في أحداث هذه المسرحية من خلال قيام (فاوستس) بعقد صفقة مع (الشيطان) في تحدي واضح للحدود الإلهية التي وضعها الله للبشر , مع العلم أن شخصية (فاوستس) لم تكن شخصية عادية بل هي شخصية أكاديمية مثقفة , فقد " حصل على لقب دكتور بسبب تفوقه في علوم اللاهوت والفلسفة , لكنه لم يجد ما يرضي تشوقه لمعرفة المزيد , وهي الصفة التي تسم الإنسان في عصر النهضة , وهو ما يدغدغ عواطف الجمهور الاليزابيثي . لم يقتنع فاوستس بعلوم عصره من منطق ولاهوت وطب وقانون , واجدا في كل علم تقصيرا ونقصا لا يرضي غروره العلمي , لذلك ألتجأ الى السحر الأسود وعلم استحضار الأرواح , وهذه بداية الخروج على الإرادة الإلهية , والتخطي نحو مجال الشيطان , الذي قاده نحو الهلاك "١٩, والتمرد الذي تصوره المسرحية يمثل جوهر كسر التابو والسقوط بالمحظور بشكل أرادي لشخص ما كان يفترض به الانزلاق نحو هذا السقوط .في مسرحية (حياة جالليو) يعود بريخت الى حادثة العالم والفلكي الايطالي (جالليو غاليلي) الذي حاكمته الكنيسة بسبب مقولته بدوران الأرض حول الشمس وليس العكس , وقد كانت هذه المقولة بمثابة كسرا لتابو محظور وحساس حاول المس بثوابت النص المسيحي المقدس , وتكتسب محاولة (بريخت) العودة الى التاريخ واستحضار حادثة مهمة لإسقاطها على الواقع المثقل بالهموم بعدا مضافا من قبله لمعالجة مشاكل عصره , ويتمثل كسر التابو في هذه المسرحية من خلال الأفكار التي تطرحها والتي تفتح الآفاق أمام الفكر الانساني نحو التجدد بواسطة العلم والمعرفة , إذ أن (بريخت) يعالج هذه المواضيع عن طريق تثوير الأفكار:

" سجريدو : يا جالليو , اراك تسلك طريقا مروعا , اللعنة على الليلة التي فيها يرى الانسان الحقيقة ! لحظة عمى , تلك التي فيها يثق بعقل الانسان ! عمن يقال انه يمشي مفتوح العينين ؟ عمن يسعى الى هلاكه , وأنى للأقوياء أن يدعوا حرا من يعرف الحقيقة , حتى لو كانت هذه لا تتعلق إلا بالنجوم القصية ؟ لو قلت للبابا أنه مخطئ فهل تعتقد أنه سيستمع الى حقيقتك لا الى قولك له أنت مخطئ ؟ "٢٠, لقد عالج (بريخت) في هذه المسرحية مسألة العلم الذي يصطدم بالتفسير الديني الذي يتخذ طابع القداسة , إذ يمثل الخروج على التفسير الديني كسرا للتابو المقدس .تمثل مسرحيته (مأساة الحلاج) واحدة من اهم مسرحيات (صلاح عبد الصبور) , وفي هذه المسرحية يتناول عبد الصبور " قصة رجل من أقطاب الصوفية هو الحسين بن منصور الحلاج البيضاوي البغدادي , الذي عاش في القرن الثالث والرابع الهجريين (٢٤٤-٣١٠ هـ) فأذاع بين الناس أن الله يحل في عباده المؤمنين , وخلع الخرقة – كأول صوفي متمرد – وامتزج بالفقراء معايشا لهم كاشفا عن بؤسهم منتصرا لهم فيما يتعرضون له من ظلم وطغيان , وقد قبض عليه وحوكم بتهمة الزندقة , وزج به في السجن , ثم صلب وقتل وأحرق "٢١, ويبرز كسر التابو في موضوع هذه المسرحية بشكل جلي من خلال الموضوع نفسه الذي يمثل صراع (الحلاج) مع السلطة القائمة ومن خلال تفاصيل حوارات المسرحية التي تكشف عن طبيعة ذلك الصراع وتفاصيله , وقد استند هذا الصراع على الدين والأيمان التي كانت ولا زالت من القضايا المعقدة والتي تسببت في الكثير من المآسي لمن وجد نفسه يحملهما في نفسه ويواجه بهما السلطة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

, وعلى الرغم من الطابع الديني الذي ميز شخصية (الحلاج) إلا أن البعد الثوري لديه كان أشمل وأعمق " فليس الحلاج في مسرحية صلاح عبد الصبور مسيحا أوتي القدرة على أن يجعل من الكلمة فعلا , بل رجلا يبحث عن اليقين حتى يقدم على الفعل الصحيح "٢٢, أن الكلمة المعارضة عندما تكون موجهة ضد سلطة قمعية فأنها تمثل كسرا واضحا للتابو المتمثل بالسلطة , وهي تعود بالضرر الفادح على صاحبها خصوصا عندما يكون لهذه الكلمة صدى بين الناس

" مجموعة الصوفية : نحن القتلة , احببناه , فقتلناه

الواعظ : لا نلقى في هذا اليوم سوى القتلة ولعلكم أيضا حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ...

المجموعة : قتلناه بالكلمات

الفلاح : زاد الأمر غرابة ؟

المجموعة : احببنا كلماته أكثر مما احببناه فتركناه يموت كي تبقى الكلمات "٢٣ .

في هذا الحوار يؤكد الكاتب على أن كلا المجموعتين (الفقراء و المتصوفة) كانوا شركاء في دم الحلاج عندما امتنعوا عن نصرته وتركوه يواجه مصيره لوحده , وهو الذي ثار من أجلهم ومن أجل كرامتهم , وفي هذا الحوار يتضح جانب كسر التابو من خلال الصمت وعدم نصرة من نهض من أجلهم ومن أجل قضيتهم , وأن هذا الصمت كان عاملا مساعدا للسلطة في تصفية الحلاج .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١- تعددت صور التابو وصور كسره فهناك التابو (الديني والتابو الاجتماعي والتابو السياسي) وغيرها .

٢- لم تكن عملية كسر التابو مرتبطة بالفكر فقط بل هي عملية شاملة تمازجت فيها الأفكار مع الممارسات .

٣- تنوعت دوافع كسر التابو ما بين ثورة على التقاليد القديمة وما بين محاولة للتجديد في مواجهة المحافظة والنمطية حيث كان التابو يمثل مجموعة التقاليد والأعراف التقليدية التي تحتاج الى من ينقدها بشكل مباشر أو غير مباشر .

٤- ارتبطت عملية كسر التابو في كثير من الأحيان بتحرير عقل الإنسان ووعيه في مواجهة الانغلاق الفكري.

٥- كانت عملية كسر التابو عملية صعبة ومعقدة دفعت الكثير ممن تبناها وقام بها الى أن يكون تحت تأثير ردات الفعل المعاكسة كما هو الحال مع (غاليلو غاليلي) على سبيل المثال .

٦- ارتبطت اغلب النصوص المسرحية التي تناولت عملية كسر التابو بفكر وفلسفة كتاب أرادوا توجيه رسائل للجمهور بواسطة نصوص مسرحية تسلط الضوء على الكثير من التابوات الموجودة في الحياة وكيفية نقدها وتعريتها .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث

يضم مجتمع البحث مجموعة النصوص المسرحية (الإلهيات) وعددها ست نصوص (مسرحية يا رب , مسرحية اطفائيثيوس , مسرحية دنيا , مسرحية واقع خرافي , مسرحية ابن الخايبة , مسرحية لقاء رومانسي)

عينة البحث

تم اختيار عينة البحث (مسرحية يا رب) من المجموعة لاحتوائها على المضامين التي يتوخاها الباحث .

أداة البحث

قام الباحث بتحديد إلية البحث وفقا للدراسات التي تناولت نصوص الكاتب (علي عبد النبي الزيدي) إضافة إلى النتائج التي توصل لها الباحث من خلال ما أسفر عنه الإطار النظري .

وسائل البحث

المصادر والمراجع والكتب ذات العلاقة بمشكلة البحث .

منهج البحث

اعتمد الباحث منهج التحليل الوصفي في تحليل عينات البحث .

ثانيا : تحليل العينة (مسرحية يا رب)

شخصيات المسرحية (الأم و النبي موسى)

تبدأ المسرحية بوصول (الأم) الى وادي كبير تحيطه الجبال من كل جانب (الوادي المقدس طوى) وهو مكان مقدس مر عليه مختلف الأنبياء والرسل لكنه اشتهر بقصة النبي (موسى) عليه السلام الذي ناجى فيه الله , وتبدأ (الأم) بطرح قضيتها :

" الأم : أنا ضيفتك الأن يا رب .. وتعلمت أن صاحب البيت يسمع حتى أنفاس ضيوفه اذا كنت ضيفة وأم ؟ نعم .. أم حسرتي عليها (تصيح أكثر) يا رب .. كلمني أرجوك مثلما كلمت موسى في هذا الوادي رد على قلب هذه الأم التي خسرت أولادها ولدا ولدا , قلبا قلبا , وضحكة ضحكة , ولم يبقى سوى أبن واحد ينتظره الموت في كل لحظة على طريقة شوارعنا "٢٤ .

تمثل هذه المناجاة من قبل (الأم) مفتاح المسرحية , إذ تطلب (الأم) ان يستجيب لها الله مثلما استجاب للنبي (موسى) ويوقف موجة القتل التي تجتاح المدن وتحصد أرواح الشباب والشيوخ والأطفال ولا تبقي ولا تذر أحدا وهو أمر أثقل الناس بالحزن والجزع , ووسط توسلات (الأم) وتضرعها يظهر لها شخص النبي (موسى) عليه السلام :

" موسى : (يظهر في المكان , يتوكأ على عصا , يرتدي ثياب قديمة) لا تصرخي , يكفي .. ماذا تريدين ؟

الأم : (تنظر إليه باستغراب) وما شأنك ؟ خلعت نعلي ودخلت الوادي .

موسى : لا يحق لك أن تدخلي إليه .

الأم : (تنتبه لموسى) ولا يحق لك أنت أيضا .

موسى : الهمس سيد المكان هنا فهذا وادي مقدس لا يدخله سوى من أذن له الرحمن "٢٥ .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في هذا الحوار يستنكر النبي (موسى) عليه السلام دخول (الأم) للوادي المقدس الذي يمثل مكان محظور دخوله للناس العاديين , بينما يصبح دخول (الأم) كسرا لقدسية الوادي وهي التي جاءت لكي تطرح قضيتها لله عز وجل ثم تتفاجئ بشخص النبي (موسى) عليه السلام , الذي يعرفها عن نفسه قائلا :

" الأم : ومن أنت ؟

موسى : موسى .

الأم : ومن موسى ؟

موسى : (مؤكدا) النبي !

الأم : (باستغراب) النبي موسى ؟ أنت ؟ كيف ؟ لا لا لا , لا يمكن .

موسى : أنا أعيش في هذا الوادي المقدي منذ زمن بعيد .

الأم : تعيش هنا ؟ شيء لا يصدق , النبي موسى يعيش في واد ويترك الجنة ؟ "٢٦ .

تستغرب (الأم) كيف للنبي (موسى) عليه السلام يعيش في واد مهجور ويترك نعيم الجنة !

ويبدأ الحوار الساخن بين (الأم) وبين نبي الله (موسى) عليه السلام :

"الأم : من أرسلك ؟

موسى : الله تعالى !

الأم : وتتفاوض معي ؟ لكني لم أطلب نبيا .. أريد الله – فقط – ان يسمع طلبات الأمهات , وأنا مخولة منهن .. هذا كل شيء .

موسى : أنت أم ترتدي عباءة امرأة مجنونة ليس إلا .

الأم : الجنون يا موسى .. قتل أولادنا في ريعان عشقهم "٢٧ .

تتجلى عملية كسر التابو في هذا الحوار بين (الأم) وبين النبي (موسى) بشكل واضح وجلي , فالأم لا تعير أي اهتمام لشخص النبي بل أنها تتجاوزه تماما وتبلغه انها جاءت لهذا المكان المقدس لتناجي الله وتطلب منه بدون وسيط حتى وأن كان الوسيط نبي من أولي العزم !!

" موسى : يحق لك أن تتحولي الى مجنونة ولكن لا يحق لك أن تحرضي الأمهات على الجنون .

الأم : انا أم جاءت الى هذا المكان بكل ونينها وموالاتها والدلول يمه دللول .

موسى : يكفي عليك أن تتوقفي حالا ومعك كل النساء لدعوات الاضراب عن الصلاة والصيام .

الأم : سنعلن إضرابنا حتى تتحقق مطالبنا .

موسى : لا يصح .

الأم : (تصرخ به) وهل يصح أن يباع دم احبائنا بسعر التراب وهو أغلى ما يكون ؟ "٢٨ .

يستمر كسر التابو في هذا النص من خلال دعوة (الأم) للتمرد على العبادات (الصلاة والصيام) وتهديد الله بهذا القرار !!

كيف يمكن لعبد من عباد الله أن يظهر هذا القدر من الجرأة في مكان مقدس وبحضور نبي من أولياء العزم وتهديد الله !!

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كل هذه الأمور تمثل كسرا للتابوات (قدسية المكان . النبي موسى عليه السلام . التهديد بالتوقف عن العبادة) .

" موسى : الله ليس طرفا في صراعاتكم , القتل نزهة تحاولون ان تجملوها بالدماء والكلمات الجوف , وتصنعون لها ألف مبرر برؤوسكم , ما شأنه تضعونه في موضع لا يليق به ؟

الأم : الله من خلق القتلة !

موسى : وخلقك أيضا .

الأم : ما كان عليه أن يخلق تلك الوحوش ويجعلها تعيش مع أرواح أليفة "٢٩ .

يحاول النبي (موسى) عليه السلام أن يبرئ ساحة الله عز وجل من صراعات البشر ويؤكد للأم ان تلك الصراعات يتحملها البشر أنفسهم لكن (الأم) تعيد الموضوع لساحة القدرة الإلهية التي خلقت الأشرار في تحد واضح للخالق والذي يمثل كسراً للتابو بشكل فاضح !!

" الأم : لقد تحولنا من أمهات من لحم ودم الى قصص غريبة من لحم ودم ولطم .

موسى : وأنا الآخر توقفت عصاي وتحولت الى متفرج لا يملك سوى التصفيق !

الأم : انت نبي عاطل عن العمل .

موسى وعاطل عن التفاوض .

الأم : يمكنك ان تتفرج أكثر , انتظر أيها المتفرج , شاهدني قليلا "٣٠ .

يظهر هذا الحوار حالة العجز والاحباط التي أصيب بها النبي (موسى) عليه السلام , في مواجهة الأم وهذا العجز يمثل كسرا للتابو لأنه يظهر النبي بدون أية قدرة على الفعل ويحيله الى دور المتفرج والمستسلم تماما , ومما يؤكد هذا الحال هو خطاب الأم له والذي تصفه فيه بأنه نبي عاطل عن العمل !!

أن هذا الوصف هو كسرا مضافا للتابو لأن الأم هنا لم يعجبها عجز النبي (موسى) عن مساعدتها وفشله في تغيير الواقع وهذا العجز لم يكن تعطيلا لما يمكن له ان يقوم به تجاهها فقط وانما انسحب العجز على التأثير أيضا وأصبحت عصاه التي شقت البحر يوما بلا أي تأثير !!

" الأم : قولي لجميع الأمهات الاستعداد لمظاهرة مليونية ندعو فيها للإضراب عن الصلاة والصيام , نعم سنعلن العصيان الإلهي في حالة عدم الاستجابة لمطالبنا من قبل الله عز وجل "٣١ .

لا تكتفي الأم من اعلان تمردها المستمر بل تستمر في تهديد الخالق بالامتناع عن الصلاة والصيام وتعطيل الفرائض المقدسة – كسر التابو – بشكل مباشر .

" موسى : ربي أنا موسى النبي الذي كلمته في هذا الوادي , وجعلتني كليمك ونبيك وآيتك في الأرض , وجعلت من عصاي معجزة قهرت بها اعداءك , جئتك اليوم متوسلا بك أن توقف نهر الدماء في وطن الأمهات , أنزل مطرك على الشوارع لكي تتوضأ وتستعد لصلاة الحب التي علمتنا إياها , , لا خلاص إلا بك , من أجل تلك القلوب المتعبات , يا رب .. أوقف هذا النزيف , اعلن إشارة أو كلمني بكلمة واحدة , قل لي سأفعل ذلك , أنا نبيك موسى الذي طالما استجبت لدعائه ولا يعقل أن لا تستجيب لي الآن , لا يعقل يا رب , قل شيئا ارجوك .. يا رب (يتوقف بخيبة) "٣٢

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تؤكد هذه المناجاة حالة العجز التي أصيب بها النبي (موسى) عليه السلام الذي تأثر بحالة الأم وباقي الأمهات اللاتي فقدن فلذات اكبادهن في صراع الحياة واستمرار الموت بحصد الأرواح دون بارقة أمل , وبالرغم من توسلاته ودعاءه المباشر لله فأن شيئا ما لا يتغير !!

وفي الختام ينظم (موسى) عليه السلام للأم وهما يصرخان :

" الأم وموسى : أوقف هذا الموت يا رب , أوقف الحريق , أوقف الحزن , لا بد من حل , نرجوك , أوقف تقطيع أولادنا , يا رب مروءتك , رحمتك , انت من خلقتنا وانت مسؤول عن حمايتنا , يا رب , يا رب , يا رب ... "٣٣ .

أن عملية كسر التابو كانت واضحة جدا في هذا النص من خلال الحوارات ومن خلال الاحداث ومن خلال المكان , ويرى الباحث أن هذا النص كان مشبعا بدرجة كبيرة بتجاوز المحظورات من خلال اختيار المفردات من قبل الكاتب الذي أراد إيصال رسالة احتجاج عن واقع مزري مر به بلده ومجتمعه لعقود طويلة كنتيجة مباشرة للحروب والصراعات التي أكلت الأخضر واليابس وقطفت أرواح الشباب وخلقت الحزن في النفوس , ومن ثم لا بد من صرخة احتاج على هذا الواقع وهذه الصرخة لم تعد تجدي مع الأشخاص العاديين ولا بد لها ان تصل للسماء وان كانت مؤطرة بإطار كسر المحظور وكسر الألفة في توجيه اللوم .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولا : النتائج

١- برز تأثير الحروب التي عانى منها العراق على الشخصية العراقية التي اصبحت في حالة تمرد واضحة على كل ما يحيط بها وخصوصا الجانب الديني , فقد مثلت صرخة الأم بوجه النبي موسى تمردا ورفضا للعبادات الدينية مالم يتوقف نزف الدماء .

٢- مثلت عملية كسر التابو الديني الصفة المميزة لهذه النصوص من خلال صورة التحدي المباشرة الذي قامت به شخصيات النصوص والتي حاولت ان تحاكم السماء وتلقي باللوم عليها في ما تعرضت له من مشاكل .

٣- لم يقتصر كسر التابو في نصوص (الإلهيات) على الجانب الديني فقط بل كان واضحا أيضا حجم التأثير في الجانب الاجتماعي عبر تسليط الضوء على معاناة المجتمع العراقي بكل أطيافه والذي وصل به الحال لإعلان التمرد والعصيان ضد الثوابت الاجتماعية .

٤- تجاوزت مسرحية (يارب) التابو السياسي بشكل واضح عبر ازدراء شخصية الأم للسلطة السياسية القائمة وتجاوزها الواضح لدورها في قيادة المجتمع وهي رسالة احتجاج واضحة وضعها الكاتب في ثنايا النص .

ثانيا : الاستنتاجات

١- لا يمكن ان يكسر التابو في مجتمع ما او اشخاص ما بدون ان يكون هناك دافع حقيقي لهذا الأمر .

٢- مثلت عملية كسر التابو الديني صرخة احتجاج واضحة تحاول أن توازن ما بين رغبة الناس بالعيش بحياة كريمة مقابل فروض العبادة .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٣- ينكسر التابو الاجتماعي عندما يفقد المجتمع قيمه وثوابته التي تتحلل وسط الفوضى الناتجة عن الحروب والصراعات الأثنية والقومية والتي تفكك المجتمع وتحيل أفراده الى فئات تبحث عن مصالحها الذاتية على حساب المصالح الاجتماعية المشتركة .

٤- ضعف تأثير التابو السياسي في مسرحية يارب لأن السلطة السياسية التي جاءت بعد التغيير فقدت قدرتها في قيادة المجتمع والتأثير فيه بسبب تشظيها وغياب دورها العام وسط الأحداث .

أحالات البحث

١- محمد أبن ابي بكر بن عبد القادر الرازي , مختار الصحاح , (الكويت : دار الرسالة , ١٩٨٣) , ص ٥٧٠ .

٢- د. إبراهيم مدكور وآخرون , المعجم الوجيز , (القاهرة : معجم اللغة العربية , ١٩٩٠) , ص ٥٣٤ .

٣- د. احمد مختار عمر , معجم اللغة العربية المعاصرة , الطبعة الأولى , (القاهرة : عالم الكتب , ٢٠٠٨) , ص ٢٨٠ .

٤- مراد وهبة , المعجم الفلسفي , (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع , ١٩٨٨) , ص ١٥٩ .

٥- د. نور الدين الزاهي , المقدس والمجتمع , (الدار البيضاء : افريقيا الشرق , ٢٠١١) , ص ٣٢ .

٦- ابراهيم محمود , نقد وحشي , الطبعة الأولى , (دمشق : دار الحوراء , ٢٠٠٥) , ص ١٦٩ .

٧- محمد الخطيب , الفكر الإغريقي , الطبعة الثانية , (دمشق : دار علاء الدين , ٢٠٠٧) , ص ٢٩ .

٨- د. احسان علي الحيدري , فلسفة الدين في الفكر الغربي , الطبعة الأولى , (بيروت : دار الرافدين , ٢٠١٣) , ص ١٦١ .

٩- فيورباخ , أصل الدين , ترجمة : د. احمد عبد الحليم عطية , الطبعة الأولى , (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر , ١٩٩١) , ص ٨ .

١٠- ينظر : المصدر نفسه , ص ٩ .

١١- د. احسان علي الحيدري , فلسفة الدين في الفكر الغربي , الطبعة الأولى , (بيروت : دار الرافدين , ٢٠١٣) , ص ١٩٨ .

١٢- ينظر : برتراند راسل , تاريخ الفلسفة الغربية : الكتاب الثالث الفلسفة الحديثة , ترجمة : فتحي الشنيطي , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠١١) , ص ٣٦٩ .

١٣- نبيل محمد صغير , ((مقاربة فلسفية للرؤية الماركسية وتفكيك مقولة الدين أفيون الشعوب)) , دراسة منشورة في كتاب : فلسفة الدين , أشراف وتحرير الدكتور علي عبود المحداوي , الطبعة الأولى , (بيروت : منشورات ضفاف , ٢٠١٢) , ص ١٣١ .

١٤- د. عبد الله عبد الهادي المرهج , ((نقد الفكر الديني في فلسفة نيتشة)) , المصدر السابق , ص ١٤٧ .

١٥- المصدر نفسه , ص ١٤٨ .

١٦- روجيه عساف , سيرة المسرح : أعلام و أعمال , الجزء الأول , الطبعة الأولى , (بيروت : دار الآداب للنشر والتوزيع , ٢٠٠٩) , ص ٧١ .

١٧- المصدر نفسه , ص ١٥٣ .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٨- ينظر : د. عبد الواحد لؤلؤة , مقدمة مسرحية مأساة دكتور فاوستس , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , سلسة من المسرح العالمي رقم (٣٦٨) , ٢٠١٣) , ص ٩ – ص ١٠ .

١٩- المصدر نفسه , ص ١٧ .

٢٠- برتولد بريخت . مسرحية : حياة جالليو , ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي , الطبعة الثانية , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , سلسلة من المسرح العالمي رقم (١١) , ٢٠٠٩) , ص ١٦٥ .

٢١- د. محمد محمود رحومة , مسرح صلاح عبد الصبور : دراسة فنية , الطبعة الأولى , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ١٩٩٠) , ص ٢٠٤ .

٢٢- د. نهاد صليحة , المسرح بين الفن والفكر , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ١٩٨٥) , ص ١٥٥ .

٢٣- صلاح عبد الصبور , مسرحية : مأساة الحلاج , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٦) , ص ١١ .

٢٤- علي عبد النبي الزيدي , مسرحيات : الإلهيات , الطبعة الأولى , (دمشق : دار تموز , ٢٠١٤) , ص ٩ – ص ١٠ .

٢٥- المصدر نفسه , ص ١١ – ص ١٢ .

٢٦- المصدر نفسه , ص ١٢ .

٢٧- المصدر نفسه , ص ١٣ .

٢٨- المصدر نفسه , ص ٢١ .

٢٩- المصدر نفسه , ص ٢١ .

٣٠- المصدر نفسه , ص ٢٧ .

٣١- المصدر نفسه , ص ٢٩ .

٣٢- المصدر نفسه , ص ٣٣ .

٣٣- المصدر نفسه , ص ٣٤ .

قائمة المصادر

الكتب

١- الخطيب (محمد) . الفكر الإغريقي , الطبعة الثانية , (دمشق : دار علاء الدين , ٢٠٠٧) .

٢- الحيدري (د. احسان علي) . فلسفة الدين في الفكر الغربي , ط١ , (بيروت : دار الرافدين , ٢٠١٣).

٣- رحومة (محمد محمود) . مسرح صلاح عبد الصبور : دراسة فنية , الطبعة الأولى , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ١٩٩٠) .

٤- رسل (برتراند) . تاريخ الفلسفة الغربية : الكتاب الثالث الفلسفة الحديثة , ترجمة : د. محمد فتحي الشنيطي , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠١١) .

٥- الزاهي (د. نور الدين) . المقدس والمجتمع , (الدار البيضاء , افريقيا الشرق , ٢٠١١) .

٦- صليحة (د. نهاد) . المسرح بين الفن والفكر , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ١٩٨٥) .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٧- عساف (روجيه) . سيرة المسرح : أعلام و أعمال , الجزء الأول , الطبعة الأولى , (بيروت : دار الآداب للنشر والتوزيع , ٢٠٠٩)
٨- المحمداوي (د. علي عبود) . فلسفة الدين , ط١ , (بيروت : منشورات ضفاف , ٢٠١٢) .
٩- محمود (ابراهيم) . نقد وحشي : رؤية لنص مختلف , الطبعة الأولى , (دمشق دار الحوراء , ٢٠٠٥).
النصوص المسرحية
١- بريخت (برتولد) . مسرحية : حياة جالليو , ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي , ط٢ , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , سلسلة من المسرح العالمي رقم (١١) , ٢٠٠٩) .
٢- الزيدي (علي عبد النبي) . مسرحيات : الإلهيات , ط١ , (دمشق : دار تموز , ٢٠١٤) .
٣- عبد الصبور (صلاح) . مسرحية : مأساة الحلاج , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٦)
٤- مارلو (كريستوفر) . مسرحية : مأساة دكتور فاوستس , ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , سلسة من المسرح العالمي رقم (٣٦٨) , ٢٠١٣) .
المعاجم والقواميس
١- الرازي (محمد أبن أبي بكر بن عبد القادر) . مختار الصحاح , (الكويت : دار الرسالة , ١٩٨٣) .
٢- عمر (د. احمد مختار) . معجم اللغة العربية المعاصرة , الطبعة الأولى , (القاهرة : عالم الكتب , ٢٠٠٨) .
٣- مدكور(د. ابراهيم وآخرون) . المعجم الوجيز , (القاهرة : مجمع اللغة العربية , ١٩٩٠) .
٤- وهبة (مراد) . المعجم الفلسفي : معجم المصطلحات الفلسفية , (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع , ١٩٨٨) .

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Breaking the taboo in the divinities of Ali Abd al-Nabi al-Zaidi

By: **Salah Naima Abdulaaly**
University Of Basrah / College of Fine Arts
Email : salah.namh@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-3771-1952

ABSTRACT

In the lives of peoples, there are many taboos that need a process of breaking and smashing, especially the group of customs and traditions that restrict thought and paralyze and stagnate the mind, which represented coffins that have settled in various human societies and have lived in them for long periods of time, looking for someone who strips them and removes the artificial robe of sanctity and leaps on its ruins to paint a reality Better and more beautiful, and at the same time there are constants that represent the identity of the community and that cannot be broken and transgressed because the process of breaking and transgressing them puts society in a state of loss, loss of originality and lost in the whirlpool of mirage, and this research is an attempt by the researcher to investigate a group of religious, political and social taboos found in Our contemporary reality and research in the process of breaking it through study and analysis, and the process of breaking the taboo was not a new or artificial process, but rather an old process as old as human thought, which judged the constants and prohibitions and silenced them in order to sort, classify and prune them, and in this regard comes the experience of the Iraqi playwright (Ali Abd al-Nabi al-Zaidi) in his set of theatrical texts that bore the name (The Divinities) to pour into the waterwheel of renewal through the caves. Lira in subtraction and breaking monotony, imitation and stereotypes
.

Taboo – Brek – Religious Taboo – Theatrical Text – Ali Alzaydi

ملامح الأداء التمثيلي لدى المراسل الحربي

جمانة رحيم علي

مديرية تربية بغداد / الرصافة الاولى

الايميل : ga9897114@gmail.com

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0003-3496-8717

أحمد طه حاجو

مديرية تربية البصرة

الايميل : ahmed.taha7866@yahoo.com

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-3868-6525

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٧ / ٩ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١٣ / ٩ / ٢٠٢٢

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

ملخص البحث

يعد المسرح من اكثر الفنون التي تسجل الوثائق والاحداث التاريخية وهو يترجم القضايا الاجتماعية والسياسية، إذ يضيف الفرد ويطوّر تلك التجارب ويخلق منها تجاربه المعرفية والعلمية من اجل النهوض بحاضره والتهيؤ للمستقبل موثقاً ادق التفاصيل عبر العرض المسرحي. عن طريق الاداء التمثيلي وتطور الفن المسرحي اذ انعكس ذلك على المستويات الفنية وعناصرها, من خلال توظف الاداء التمثيلي في العروض المباشرة وغير المباشرة مما يضفي عليها الابعاد الدلالية والايمائية ، الأداء التمثيلي لا يخلو من دلالة رمزية تعبر عن الفعل من خلال الاحداث وهي تتبلورفي عملية ايصال الصورة فنياً ، مما يستدعي الحاجة الى وضع دراسة علمية ممنهجة لنتعرف على ملامح الاداء التمثيلي لدى المراسل الحربي ومن ثم اهمية البحث وهدف البحث المتمثل في: التعرف على ملامح الاداء التمثيلي لدى المراسل الحربي .وتطور الاداء التمثيلي لدى المراسلين الحربيين واتقان الاداء التمثيلي عن طريق المرجعيات الادائية (الصوت والحركة)، اما الفصل الثاني الاطار النظري فقد جاء بمبحثين الاول: المعطيات القصدية واللاقصدية في الأداء التمثيلي، اما المبحث الثاني فكان بعنوان العناصر الفنية في أداء المراسل الحربي، وتناول الباحثان في الفصل الثالث الاجراءات المتعلقة بحصر مجتمع البحث واختيار عينة البحث ،اما الفصل الرابع فقد تناول مناقشة النتائج ثم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن ابرز النتائج امتلاك المراسل الحربي اداءاً تمثيلياً واعياً مكنه من ايصال مادته الاعلامية بدقة وسهولة كما انه استغنى عن المخرج وقيامه بهذا الدور من خلال اعطاء الملاحظات الى المصور.

كلمات مفتاحية : المراسل الحربي ، الاداء التمثيلي ، الصوت ، الحركة ، المكان

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تتحدد معطيات العرض المسرحي تبعاً لأسس فن التمثيل ، وهناك عدة اتجاهات وتيارات في الاداء المسرحي ، ولا بد ان يكون هناك اداء مناسب لكل اتجاه او تيار، يرتبط ارتبطاً وثيقاً في نظريات فن التمثيل التي تتيح للأداء فعالية ابداعية ، فلا يقوم العرض المسرحي بدون التأسيس على الحركة والكلمة المنطوقة وفاعليتها في ايصال الصورة عن طريق التفاعل وبث روح الحماس ، ومهما كان مضمونها الفكري ، ولا قيام لعرض مسرحي بدون ممثلين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظاً ومنطوقاً ومضموناً للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير، فالأحداث السياسية والعسكرية ، تصل للمتلقي عبر الصورة المسرحية عن طريق الأداء التمثيلي ، ومهما كان نوع هذا المتلقي او درجته فان له تأثيراً كبيراً عن طريق الحركات والصوت والاداء الجسدي الذي يعطي دلالة ومعنى ,ووضوح الصورة التركيبية للعرض المسرحي ، الا ان المشكلة تتعلق باتباع الكيفية الاسلوبية التي على وفقها يقدم المراسل الحربي التقرير او الخبر الذي تتوفر فيه كل انساق الصورة الممسرحة لخلق الصورة الفنية والجمالية داخل مسرح العمليات . مما تقدم فان الحاجة قائمة الى دراسة المشكلة التي تكمن في الاستفهام على نحو الاتي (هل هناك ملامح للأداء التمثيلي لدى المراسل الحربي ؟)

1-أهمية البحث والحاجة اليه :- The Importance and need of The Research :

تتجلى اهمية البحث فيما يلي :

2-يفيد الدارسين والعاملين في المسرح من مخرجين وممثلين وطلبة ، في طريقة التعامل مع الاداء التمثيلي لدى المراسل الحربي .

3-يعود بالفائدة لكلية الاعلام من دراسة ممنهجة تفيد في تطور الاداء التمثيلي لدى المرسلين الحربين ، واتقان الاداء التمثيلي عن طريق تنمية مهاراتهم الادائية ومرجعياتها (الصوت والحركة).

٢-هدف البحث :- Actives of The Research : يهدف البحث التعرف على ملامح الاداء التمثيلي لدى المراسل الحربي.

٣-حدود البحث :- The Limits of Th Research

الحدود الزمانية : ٢٠١٦

الحدود المكانية : العراق –محافظة لموصل.

الحدود الموضوعية : المراسل الحربي فراس كيلاني .

٤-تحديد المصطلحات : Terms limitation

لغوياً

ملامح : " ما بدا من محاسن الوجه أو مساويه "[١] كما وصفها الدكتور (أحمد مختار) بانها " ما يظهر من اوصاف الوجه ومن مظهر الانسان "[٢]

الاداء التمثيلي: "هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه والجسد"[٣]

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المراسل : "الموافق لك في النضال "[٤] وورد ايضاً في مختار الصحاح " يستوي فيها المذكر والمؤنث والواحد والجمع مثل عدوٍ وصديق ، و(رسيل) الرجل الذي يراسله في نضالٍ او غيره "[٥]

اصطلاحاً

المراسل الحربي : "هو المندوب الذي يرسل الى ميدان القتال في مهمة خاصة اثناء الحرب ، وهذه الوظيفة لا توجد الا في حالة الحرب "[٦]

التعريف الاجرائي : هو الشخص الذي يرسل المعلومات الخاصة في الحرب عبر ادائه الحركي (الايمائي _ الصوتي) من خلال وسائل الاعلام ، محافظاً على ما يمس امن الوطن والشعب والجيش .

الفصل الأول / الاطار النظري

المبحث الاول // العناصر الفنية في أداء المراسل الحربي

المراسل الحربي مهنة المخاطر والموت ، الا انها تؤثر تأثيراً بالغاً في تغيير مسار الحرب ، عبر المعلومات التي ينقلها المراسل الى الشعب عبر القناة الفضائية او الاذاعة او الصحف المكتوبة ، فهي تسهم اسهاماً كبيراً في رفع الروح المعنوية لجيشه في ساحة الحرب ، وايضاً تبث روح العزيمة لدى المواطنين الذي ينتظرون الاخبار بصورة مستمرة لمعرفة آخر التطورات ، وعليه فللمراسل الحربي ادوات وصفات واعمال خاصة ينبغي التعرف عليها .

١_ ادوات المراسل الحربي

تكمن اهمية دور المراسل الحربي في فترة الحرب في قدرته على نقل الاخبار والمعلومات والتي بدورها تقوم بتوجيه الرأي الجمعي للشعب من جهة والى الجيش من جهة اخرى ، وتكمن هذه القدرة عبر ما يمتلكه من ادوات تؤهله الى القيام بمهمته على اتم وجه ووفق ما يصبو اليه هو وبلاده . ومن اهم هذه الادوات ما هو مرتبط بهيأته الخارجية من ناحية الهندام والحركة الجسدية والايماءة والالقاء والقوة الشخصية والثقة التي ينبغي ان يمتلكها ليكون مؤثراً في المشاهد له . ومنها ما هو داخلي ما يمتلكه من حس وطني ومهني ينبغي ان يتحلى به . كما على المراسل ان يكون عارفاً ومتقناً اتقاناً تاماً لفنون الصحافة والاعلام بشكل كبير وان تكون اختياراته وصياغاته اللغوية في محلها اي يكون ملماً " الماماً تاماً بالقواعد الخاصة بإرشاد ممثلي الصحافة لتجنب الموضوعات التي يجب عدم الاشارة اليها بدلاً من ان تعرض على الرقيب وتكون عرضة للمنع "[٧] لان المراسل الحربي يؤدي دوراً خطيراً بعمله وكثيراً من المواقف والآراء على مستوى الشعب والجيش والدولة ستبنى عليه ، فلابد ان يكون ملتزاً التزاماً تاماً بالتعليمات الامنية الخاصة . ولا بد ان يكون المراسل الحربي " ذا شخصية تحوز على القبول وتوحي بالثقة اليه والاطمئنان الى سماعه ، وهي غاية لا يصل اليها الا من توافرت فيه صفات معينة في النواحي الجسمية والنفسية والذهنية والخلقية ، .... حتى يشعر القوم الذين يتقدم اليهم انه يكن لهم الود بينما يظل الواجب الاول له الولاء الى ابعد حد "[٨] لان المراسل يوجه خطاباً الى شعب بأسره وهذا الشعب متفاوت الثقافات فعليه ان يكون اكثر اقناعاً لهم عبر مؤهلاته النفسية والشكلية التي يعبر عنها جسديا ، اي ينبغي عليه ان يؤدي وظيفته مستخدماً الحركات والإيماءات بطريقة تمثيلية متفاعلاً مع الحدث الذي يبثه بإيماءاته والقاءه المعبر عن مكنون الحدث ، وهذا لا يتم الا من خلال مراسل حربي واعٍ

يقوم بخلق تلك الصورة المثالية له ، لان المراسل سيظهر على شاشة التلفاز وينبغي ان تكون صورته متناسقة ومقنعة ولغة جسده وحركتها تكون متوائمة ومعبرة عن الواقع الفعلي الذي يرومون ايصاله للمتلقي .فالمراسل هو اشبه بالممثل المسرحي الذي يعمل جاهداً لإيصال مكنون رسالته المسرحية والانسانية بكل صدق واخلاص عبر ادواته الجسدية والايمائية .

٢-عفوية المراسل الحربي

تعد العفوية في اداء المراسل الحربي ضرورة ، اذ انها تلعب دوراً فاعلاً وكبيراً في عملية التأثير والتحريض للمشاهد والجيش على حد سواء ، لان العفوية في الاداء تعبر عن الصدق المؤدي الى عملية الاقناع و بالتالي يحصل التفاعل من قبل المتلقي مع الرسالة التي ينوي المراسل ايصالها في تلك الفترة الحرجة اي ان " للمراسل الحربي دوراً هاماً في تغطية انباء الحرب وفي اعداد للحملات الصحفية المخططة او المفاجئة في دعم دعاية او اشاعة او اعلام حول موضوع معين يتعلق بجمهور الدولة المقاتلة المحاربة او جمهور الدولة التي يقع عليها الحرب او تقوم بالدفاع عن نفسها امام مسائل حربية وعسكرية طارئة "[٩] ففي تلك الفترات المتوترة من الحرب يكون المتلقي من الشعب او الجيش قلقاً وقد لا يقتنع في اي خبر يستمع اليه او يراه ، وعليه ينبغي اقناعه عبر اداء تمثيلي محكم ومقنع وداعم للمخطط الصحفي المعد سلفاً ، وهذه المنظومة تصب في مصلحة الدولة والجيش والوطن ، اي ان عمل المراسل الحربي يقوم " على مخاطبة الفعل وهو معبر عن سياسة الدولة وفي حالات الحرب والامور العسكرية يعتمد على التأثير الانفعالي في الجماهير والجنود والمحاربين "[١٠] وعليه فيتوجب على المراسل الحربي ان يكون ذا مهارة وعفوية المراسل عفوية تنبع عن الاداء الحركي والصوتي في ايصال الرسالة الاعلامية الحربية بكل ثقة ,اذ يعد حلقة وصل بين الواقع الفعلي وبين ارادة المتلقي الانفعالي في زمن التوترات . كما ان المراسل الحربي يعطي الحق لنفسه بـ" نقل افكار ومعانٍ ومعلومات ليس بالضرورة ان تكون دقيقة او صحيحة تماماً بل تكون مضللة احياناً وخاصة اذا كانت حالة حرب من اجل كسب المعركة وعلى اساس وقاعدة فنون الحرب المقولة الحرب خدعة [١١] اي ان اي فكرة وخبر يتم الاعلان عنه من قبل المراسل الحربي في فترة وذروة الحرب ينبغي ان يصب في مصلحة بلاده وشعبه حتى وان اضطر في تضمينه بشيء من الزيف والكذب والذي يمكن ان يتجسد من خلال الاداء التمثيلي المقنع ، وهناك امثلة كثيرة على ذلك مثل " اذ تأتي التوراة على قصة الملك جدعون الذي لجأ الى مختلف حيل التضليل لينتصر على غريمه الأكثر عدداً (جيش الميادين)، اذ استطاع من خلال نشر الاخبار الكاذبة احداث انشقاق في صفوف العدو"[١٢] فالخدع في فترة الحرب بإمكانها ان تغير المسارات والنتائج بصورة كبيرة لما لها من تأثيرات نفسية في تلك الفترة الحرجة والمتوترة وذلك لا يتحقق من عملية نقل المعلومات بصورة اعتيادية بل عبر الاداء التمثيلي والالقاء المؤثر للمراسل الحربي ، كما ان" الحرب النفسية كما يراها بعض علماء النفس هو لون من الوان الصراع البشري الذي يعتمد على التأثير على العقول والسلوك والافكار بحيث يتم التأثير في الرأي العام ..... وهذا يتقنه القائمون على الاعلام العسكري والحربي في حالة كونهم متخصصين في الاعلام النفسي والاجتماعي ..... لتدمير النفوس والعقول والتأثير في سلوك الافراد والجماعات وبث الفتنة والتفرقة وروح الانهزام واليأس لدى الشعوب فيسهل التغلب عليها والسيطرة على مقدراتها "[١٣] وان تلك الحروب التي تعتمد هذا النظام النفسي المغلوط ينبغي ان تجابه بمنظومة نفسية معادلة لها من حيث بث المعادل النفسي المؤثر بحرب

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الاشاعات لبث روح العزيمة لأبناء الجيش والشعب ، ومن اهم العناصر لتحقيق ذلك المعادل هو العملية الأدائية المؤثرة التي يمارسها المراسل الحربي في عمله هي تعابير الوجه والصوت .

٣- القاء المراسل الحربي

يعد الالقاء من اهم العناصر من ناحية التأثير في المتلقي على مستوى السمع ، لان الالقاء الجيد يؤدي الى تحقيق عملية الاقناع بصورة سريعة ، لا سيما اذا كان الملقي عارفاً بأدواته من حيث التركيز على الجمل التي تحمل ذروة خطابه الموجه للجمهور . كما ان المراسل الحربي الذي يتبنى خطاباً سياسياً في فترة حرجة في فترات الحروب وما يعيشه الشعب من ناحية والجيش من ناحية اخرى من لحظات قلق وترقب ، فلا بد من ان يكون القاؤه خاصاً ومنفرداً لان الجميع بحاجة الى صوت يطمئنه في هذه الفترة " فأن خلق الجو يعتمد على شخصية الملقي ..... ومدى قوى جذبه وقوة تأثيره سواء بحلاوة صوته او حسن مظهره او اسلوب تعبيره ، ولا يمكن هنا تحديد صفات معينة لشخصية الملقي الجذابة فالأمر نسبي لدى المتلقين..... لكن المعول عليه هو رأي الغالبية"[١٤] اي ان على المراسل الحربي لدى توجيه خطابه الاعلامي في تلك الفترة ان يكون متماسكاً ويعمل على اظهار القوة ليبث العزيمة الى جمهوره من المتلقين والجيش ليتحقق النصر ، من خلال الالقاء المتفاعل مع روح الحدث وما مسموح له ان يصرح به من قبل الاستخبارات العسكرية ، ومن اجل ان يجذب ويقنع اكبر عدد من المشاهدين له .

٤_ عمل المراسل الحربي في ساحة الحرب

للمراسل الحربي الدور الفاعل في اختيار مكان التصوير وتوجيه المصورين الذين يرافقونه لان في اغلب الاوقات لا سيما في الحروب يتم الاستغناء عن المخرج في التغطية للحرب اي انك " في العمل الميداني ستجد انك تعمل مع شخص او اثنين او ثلاثة حسب اتفاق المسئولين في الادارة الاخبارية ، ومن المعتاد ان يتألف فريقك من مصور وفني"[١٥] وهنا وجب على المراسل الحربي ان يقوم بوظيفة المخرج ، فهو يقوم بتوجيه المصور كون المصور" مسؤول عن التقاط الصور والمشاهد اللازمة التي تشكل الرسالة الاخبارية في النهاية"[١٦] والتي ينبغي ان تكون متوائمة مع الرسالة التي يروم التقرير الاخباري ايصاله للمشاهد ، كما يقوم المراسل بتوجيه الفني الآخر لتسهيل عمل المصور من ناحية التقنيات المستخدمة على وجه السرعة في فترة الحرب . بالإضافة الى قدرته الادائية والقيادية التي ينبغي ان يتحلى بها في ساحة الحرب في قيادة الفريق اولاً وفي عملية بث الرسالة الاعلامية ثانياً .

المبحث الثاني // المعطيات القصدية واللاقصدية في الأداء التمثيلي

اروين فرد ريش ماكس بسكاتور

في القرن العشرين برزت في اوربا ومنها المانيا ، تيارات فكرية وتوجهات سياسية واقتصادية ادت الى متغيرات في البنى الاجتماعية . وبالتالي انعكست فنيا على الواقع بصيغة مدارس ومذاهب وتيارات مسرحية حديثة ،غزت المانيا افكار(الطبيعيين والتعبيرين والدادائيين) وكان لظروف الحربين الاثر الواضح في تجديد التوجهات ونضوج بعض التيارات والورش المسرحية, وعليه بروز اعداد من المخرجين قدموا كل ابداعاتهم ،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مثل(بسكاتور وبريخت واوجست بول) كما برز تيار المسرح التعبيري الذي فرض بدوره اسقاط الاسطورة او الذات الداخلية للمؤلف مما اسماها التعبيرية بنزعة ثورية تحريضية تفاعلية . في خضم " هذه الاحداث برز تيار المسرح السياسي ثم ما لبث ان توشح بأسماء عديدة فقد سعي بالمسرح الوثائقي او التحريضي ، والتسجيلي والبروليتاري (العمال) ويعتبر(بسكاتور) من اوائل المهتمين بهذا الاتجاه الجديد واحد المؤسسين له ومن الصفوة الذين قننوا تثبيت ركائز المسرح السياسي " [١٧] حاول (بسكاتور) ان يُدخل على المسرح التسجيلي تجديدات و تقنيات كي يوظفها لخدمة الجمهور وينهض المسرح من خلال التقنية المتطورة التي تعد من اهم مميزات الاكتشافات والايصال وكانت الغاية من ذلك ان يكون المسرح السياسي ثوري جاء بأفكار الواقعية الجديدة التي تسجل الاحداث وهو مسرح الواقعية والوثائق . وعن طريق التقنية استطاع (بسكاتور) ان يعد خشبة المسرح بصورة عامة والمسرح السياسي بصورة خاصة رسالة تعليمية تنطلق من افكار المسرح التسجيلي ومن هنا. " لقد حاول استخدام الاكتشافات التكنولوجيا على المسرح ، لذلك فكر في توظيف السينما بكل امكانياتها ، وكان لاستخدامه السينما ثلاث وظائف :التعليم التفسير والمناخ الدرامي ، فالأول تتحقق بتوسيع دائرة الاحداث التي تجري على خشبة المسرح ، فتحقيق باستفزاز الجماهير الى ممارسة النقد والاتهام ، والثالثة فإنها تتحقق باعتبار ان ما يقدمه الفلم هو في الواقع بديل لما يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح " [١٨] وعليه اصبح لدينا مفهوماً عاماً عند التحدث عن (بسكاتور) نقول مسرح سياسي ، مسرح استفزاز تحريضي وتعليمي للجمهور وكذلك المسرح الوثائقي الذي يسجل ويعرض القضايا السياسية. ومن الضروري البحث عن سمات المسرح التسجيلي وطالما اطلق علية تسمية التسجيلي ما يفسر هو تدوين ووثائق وتعليمي ، وهناك بيانات ومخطوطات وتصريحات ونشرات "اوضح بيتر فايس في دراسته المنشورة في مقدمة مسرحية (انشودة انغولا) اهم السمات التسجيلي مسرح تقريري ملتزم بإحداث العصر بحيث– تشكل السجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الاحصائية ونشرات البورصة والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية والخطب والمقالات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات الرسمية والريبورتاجات الصحفية والإذاعية والأفلام والصور وجمع الشواهد المتعددة للعصر اساس العرض المسرحي"[١٩]وهذا ما يوضح ان المسرح التسجيلي قادر ان يعبر عن القضايا السياسية من خلال الاعلام عن طريق المراسل الحربي ، وعن طريق " استخدام اسلوب التخاطب من خلال نهج دراماتيكي استغل بشكل واضح الاذاعات والتلفزيون المعادية للتشهير وقدراتها الحربي والعسكري .... كما قام الاعلام الحربي والعسكري المسموع والمرائي من خلال البرامج الاذاعية والمرئية قبيل الحرب بعمليات شحن معنوي من خلال تكثيف التصريحات والاحاديث"[٢٠]من ذلك المنطلق .ان الاعلام الحربي يكون المؤدي للمسرح السياسي او العسكري مراسل يعتمد على بث روح الحماس وشحن الهمم وينقل الاحداث بأدق تفاصيلها وفي اللحظة الانية متفاعلاً مع الموقف اذ يكون هناك علاقة ثورية وتفاعلية ما بين الممثل والجمهور لكون الممثل هو جزء من الجماعة التي ينتمي اليه الجمهور ، اذن القضية مشتركة ما بين المراسل الحربي والقوات العسكرية ، وهناك موضوعات عديدة للمسرح التسجيلي وليكن الحرب على العراق او القضية الفلسطينية شكلت كلها مادة وثائقية وهذه وثيقة تقدم المادة بعقلانية وامانة للتاريخ. ان الموضوعات السياسية جاءت بثراء" بعد مسرحية قصص تحت الاحتلال – القادمة من الارض المحتلة والتي تركت اثراً حميداً ، حيث تقدم

ستة افراد يخرجون من ركام الجرائد ليرووا لنا حكايات الوطن والأهل والاحتلال الصهيوني والخوف الذي يجعل الانسان اكثر وعياً للأشياء"[٢١] وعليه ان القضايا المطروحة في الوطن العربي والعالم يتم تسجيلها وتوثيقها على شكل عروض مسرحية جاءت توثيقاً عن طريق الاداء التمثيلي التي وثقها المراسل الحربي.

مسرح بريخت التعليمي

قدم بريخت أنموذجاً في المسرحية " التعليمية: أن(بريخت) لا يسقط من حساباته مبدأ الترفيه الذي يسعى إليه الفرد كسمة مميزة عن طبيعته الإنسانية ، لكنه يقدم مفهوماً للترفيه يعتمد على تدبر ما رآه المشاهد بغية تغييره للوصول إلى مبدأ اللذة ، فاللذة عنده تكون مركبة أو بسيطة وكلما أسس للذة فستكون اغني في التوصيل وممتلئة بالمتناقضات فهي بذلك أكثر إنتاجاً للمعنى ومن هذا الباب وجد(بريخت) مقاربات بين المسرح والتعليمية"[٢٢]لقد تخطى (بريخت)*مفهوم التقليد في الجانب النظري والتطبيقي وهو يسعى الى المسرحية التعليمية من اجل الترفيه والتسلية ليرتقي الى اعادة صياغة المعنى واستفزاز المتلقي عن طريق ايصال الرسالة بطريقة تعليمية تربوية ، وهذا ما يعمل عليه المراسل الحربي في ساحات المعركة يظهر وكأن للحرب متعة لرفع الحماسة بين صفوف الجنود ,وعن طريق المتعة والتسلية يتعلم الجنود روح الدفاع عن الوطن. ان مفهوم (بريخت) منطلق من " الوعي لدى الطبقة العاملة بمغبات النظام الرأسمالي الصناعي هي تحول العمل من قيمة إلى سلعة ، ومن وسيلة لتجسيد طاقات الإبداع لدى الإنسان إلى قيد يدمر إنسانيتهم ويدمر انتماءهم إلى المجتمع والحياة" [٢٣] انطلق (بريخت) من البيئة الاجتماعية ، عن طريق استثمار العمل المسرحي كسلعة تعود بالفائدة على الشباب والطبقة العاملة آنذاك ، وعليه فان المراسل الحربي مهنة يستثمرها من اجل النفع المادي وفي الوقت نفسه تجسيد الطاقة داخل مسرح العمليات ، ورسالة تصل بطريقة منظمة هادفة الى جميع الفئات. انعكست الظروف السياسية والاقتصادية لدى (بريخت) اذ صاغتها على محور ذو أهمية عالية ووسيلة لنشر التعاليم والأفكار، فكانت من الأسباب التي دعت (بريخت) إلى التوجه (للمسرح التعليمي) حالة الأزمة الاقتصادية والظروف السياسية وحالة الطبقة العاملة وتردي أوضاعهم وأهمية توعية عقول الطلبة والشباب لبناء جيل ينشئ بقيم تربوية وأخلاقية ، وأراد أن يخلق من خلال المسرح التعليمي مدرسة تعليمية و"من المعروف إن (بريخت) كان قد كتب أهم مسرحياته التعليمية ما بين عامي ١٩٢٩، ١٩٣٣، أي في الأعوام التي بلغ فيها المسرح الاشتراكي المبكر قمة تطوره في ألمانيا" [٢٤]أن الحاجة إلى (المسرح التعليمي) جاء من الظروف والأزمات التي مرت بها ألمانيا ، ففكر (بريخت) أن يخاطب عقول الشباب عن طريق (مسرحيات تعليمية) وهو يخاطب عقول الشباب من مطب الظروف المتردية للبلد ، فالمراسل الحربي عندما يخاطب الجنود من داخل مسرح العمليات معتمد الحركات والايماءات والصوت الحماسي والتي تنعكس ايجابياً على الجنود اولاً وعلى المشاهد الذي يترقب اخبار شاشات التلفزيونية ثانياً. انقلب (بريخت) على المسرح (الأرسطي) إذ بات " بريخت ينعي على المسرح التقليدي انه ، حتى مع اهتماماته بالصراعات الإنسانية مع القدر الميتافيزيقي والرصين ، يخاطب عواطف الجماهير ويستهلك طاقاتها الكفاحية عن طريقي عاطفتي الشفقة والتطهير بينما المسرح الملحمي يجب إن يستفز المتفرجين إلى المشاركة الايجابية وتحليلها وبريخت عندما يطلب من الممثل إن يتحاشى المدرسة الاندماجية فأنه يطلب إلية في نفس

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الوقت إن يستغل كل إمكانيات الصوتية والحركية"[٢٥] ومن ذلك المنطلق ان المراسل الحربي يعتمد كلل امكانيات الصوت والحركة في الاداء التمثيلي عن طريق المشاركة التعاونية الايجابية .

اوجست بوال

مسرح المضطهدين " تسمية أبدعها المسرحي اوجستو بوال(١٩٣١)، واطلقها على تجربته المسرحية في البيرو وفي بقية دول امريكا اللاتينية في السبعينات ، والاهمية الحقيقية لعمل بوال تكمن في العلاقة التي تمكن من بنائها مع الجمهور محدد ، وفي المعالجة النظرية التي قدمها ، وفي التمارين التي قدمها اقترها لأعداد الممثل"[٢٦] وعليه ركز بوال في تجربته المسرحية بناء هيكلية وفقاً لأساليب في كيفية بناء علاقة بين الجمهور والممثل . كما هو الحال عند المراسل الحربي والتعايش مع الجنود.بمعنى ان لمسرح المضطهدين قصة مرتبطة بالثورية والسياسية ، اذ انعكست تلك التجربة الفعلية على نجاح المسرح التي جاءت عن انتفاضة ثورية شعبية وهذا الجانب يأخذ ابعاداً سياسية في التجربة الامريكية . ومن اهم المسارح التي أسسها بوال والتي اعتمدت الورش المسرحية " مسرح المنتدى يتحول المشاهد في المسرح المتخفي الى بطل الحدث دون ان يدرك ذلك ، يتحول الى بطل الواقع الذي يشهده لأنه لا يعرف شيئاً عن الأصل الخيالي لهذا الواقع لقد كان من الضروري ان يتعد خطوة اكثر وتجعل المشاهد يشارك في الحدث الدرامي ولكن عن وعي وادراك تام بما يحدث وحتى نشجع المشاهد على الاشراك وجدناه في حاجة الى(الاحماء) عن طريق بعض التمارين والألعاب.....هذه الاعمال كانت تقدم في شكل مواقف ورش عمل " [٢٧] وعليه ان المراسل الحربي في الحدث الدارمي مشاركاً للحدث الفعلي الآني وهو على وعي وادارك تام في شجب وجدان المشاهد في الفعل المسرحي عن طريق استثارة العصف الذهني عبر الخيال محفزاً المهارة الذهنية موظفا ذلك مابين المشاهد عبر التلفاز والجنود في ساحة العمليات. بما ان الجمهور مشارك من حيث لا يعرف فهو ينصهر في الحدث متفاعلاً معاً مناقشاً قضية واحدة مشتركة سياسية او ثورية" ومن هنا فان عروض مسرح المنتدى لا يختم بنهاية يضعها المخرج وانما تتوقف داخل المشكلة ليطلب من الجوكر– المنشط المسرحي لأمسيات مسرح المنتدى- من الجمهور التدخل والصعود على خشبة المسرح من اجل ابتكار حلول وطرق افضل لإدارة المشكلة سمح بتغير الوضع الذي يعاني من الظلم والقهر الى شخصية المقهور او شخصية حليفة الموجودة داخل العرض" [٢٨] وعليه يبدو ان الجوكر هو ليس ممثل عادي وانما تتوافر فيه امكانيات كسرعة البديهة وخفة الحركة وهو يدير الحلقة النقاشية لاستثارة افكار المشاهد ، اذ يجعل المشاهد على وعي وادراك تام من اجل المشاركة والتفاعل الفعلي ، وعليه ان المراسل الحربي يلعب دور الجوكر من خلال الاسلوبية التي يمتلكها وفي مقدمتها طريقة الالقاء عن طريق التنوع والتلون في الطبقات الصوتية والحركة والانتقال من موضوع الى موضوع آخر ، فهو محفز للذهن اثناء ساحات القتال مؤثراً ايجابياً في بث روح الحماسة ما بين الجنود والمشاهد وهو على وعي تام في استلهام المواقف أنياً ومحركاً للحلقة النقاشية وهذه الاسلوبية التي يعتمدها المراسلون الحربيون تختلف من مراسل الى آخر تؤطرها مهنة المراسل كممثل . يهتم بوال بشكل رئيس في جسد الممثل مركز على فاعلية الأداء " من خلال تحرير الأجساد الممثلين والمشاهدين المشاركين يرتكز على شيئين هما ١- العلاقة بين الأجساد وبين الحياة المادية التي تعيشها ، ٢- التشوية الاجتماعي الذي يفرضه الفكر السياسي السائد ..... ومن ثم أراد بوال ان يجعل من الجسد الإنساني معبراً عن الكيان الاجتماعي وهو ما دفعة الى تصوير الجسد الإنساني وسط

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفراغ الاجتماعي سلفاً من قبل النظام السياسي" [٢٩] يعتمد (بوال) بالدرجة الأولى والأساسية على جسد الممثل فيرى في جسد الممثل صورة معبرة عن الواقع الاجتماعي و الرفض للقهر من سياسية النظام .

مؤشرات الاطار العام النظري

١.يعد الاداء التمثيلي أداة تعلم ، وهو موجه للراشدين الذين يتمتعون بالنضوج العقلي ، وذلك لكون الاداء لدى المراسل الحربي يحتاج إلى تفاعل أثناء عمليات الانتباه التي تعتمد على تنمية التفكير، أهم العناصر التي تبنى على التفاعل الاجتماعي ، سواء كان بين الجمهور والممثل ، أو بين الممثلين بعضهم البعض ولا يمكن لوجود المراسل الحربي بغياب عنصر التفاعل الرمزي للدور.

٢.يعتمد المراسل الحربي على ثلاث مهارات أساسية في إعادة صياغة الدور الذي يلعبه كممثل،وتطوير المهارات الأدائية من خلال المهارة الحركية–المهارة الذهنية– المهارة الصوتية) .

٣.تعد مميزات أداء التمثيل للمراسل الحربي ضمن العمل التعاوني ، التذكر والاسترجاع ،الخيال،والارتجال ، وتكون أساليب تنفيذها عن طريق مجموعة التشاور ، العصف الذهني ، والتقليد والمحاكاة ، المعرفية ، الحركية ، الذاتية لتمكين المراسل الحربي.

٤.ظهر ان مهنة المراسل الحربي تقتصر على الموضوعات السياسية اثناء مسرح العمليات التحريضي، وفي الوقت نفسه تعتمد على طريقة الايصال عن طريق الصوت والحركة معتمدا العمل التعاوني في اللحظة الانية .

٥. الجوكر من العناصر المهمة في العرض المسرحي لمسرح المقهورين فهو يعمل مستفزاً للجمهور لكونه يعرف القضية ويتحلى بالمرونة والفهم والادراك ويحدد الانتقال من جهة الى اخرى لكي يجعل اكثر عدد من الجمهور مشاركين بالعرض المسرحي ، ويطرح سؤالاً ويشارك الجهور بطريقة تفاعلية ايجابية ، والجوكر ليس الممثل العادي وانما يمتلك مهارات عالية قد تدرب علية من حيث الحركة الجسدية والصوت والمهارة الذهنية ، وفي الوقت نفسه هو مهنة المراسل الحربي الماهر.

الفصل الثالث

الاجراءات

منهج البحث : اعتمد الباحثان المنهج التحليلي في عينة البحث تماشياً مع موضوع الدراسة وهدفها .

اداة البحث: لغرض الوقوف موضوعياً على الاداء التمثيلي للمراسل الحربي ، اعتمد الباحثان على الفيديوهات والتقارير الاخبارية المنشورة في موقع (اليوتيوب) والتي تخص المراسلين الحربيين .

مجتمع البحث : اعتمد الباحثان مجتمع البحث التقارير الاخبارية للمراسلين الحربيين التي تخص احداث احتلال الموصل والتي بثتها القنوات التلفزيونية في عام (٢٠١٦) وهي كل من :

١.(تقرير حربي لقناة بقيادة الرد السريع عملية تحرير الموصل القديمة من داعش _ ارشيف) .

٢.(تقرير حصري من وسط (برطلة) على مشارف (الموصل) .

٣.(تقرير عالمي قناة فايس الامريكية بعنوان الطريق الى الفلوجة بقيادة الرائد سلام ٢٠١٦) .

عينة البحث : تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية وذلك لانسجامها مع مؤشرات البحث وما تم دراسته في الاطار النظري .

تحليل العينة: تقرير حصري من وسط (برطلة) على مشارف (الموصل)*

المراسل الحربي : فراس كيلاني ، قناة BBC

نرى في هذا التقرير القصير لقناة (BBC) والذي اجراه المراسل الحربي (فراس الكيلاني) وهو يرتدي الدرع الواقي ضد الرصاص والخوذة الحربية ، في فترة استعادة هذه المنطقة (برطلة) من (داعش) واظهر بلقطات عديدة الاهالي وعملية الانقاذ لتلك العوائل من قبل القوات العراقية ، وتظهر لقطات لتحرك القوات العراقية بحذر في الاماكن ، لأنها مازالت في حالة صدام مع (داعش) ، ويظهر اللواء (فاضل برواري**) متحدثاً عن الكيفية التي تمت بها تحرير هذا المنطقة بصورة حية ومباشرة ، كما ومن ضمن الخطاب الاعلامي يصرح المراسل الحربي بان الجيش عرض لهم عدد من السيارات والغنائم التي تركها (داعش) لدى فرارهم ، وايضاً صور لبيوت النصرانيين الذي اعتبرها (داعش) وقفاً له ، كما عرض التقرير صوراً لقوات الجيش العراقي وآلياته ذات العدد الكبير وصور لعدد من الجنود وهم في حالة استرخاء وثقة ويظهر بلقطات ايضاً صور للعوائل والخيام التي شيدت لهم من قبل المنظمات الدولية في اماكن آمنة . يمثل المراسل الحربي هنا العنصر الاساسي في نقل الصورة للمكان بكافة تفاصيله الى المشاهد ، اذ نرى انه يأخذ دور المخرج في توجيه المصور من خلال الملاحظات التي يوجهها اليه اثناء حديثه ، وهنا يكون بمثابة (الجوكر) عن (اوجستو بوال) كما انه كان متماسكاً من خلال هدوء القائه في حين ان المنطقة مازالت في حالة توتر ووجود عسكري ، لكنه اعطى انطباعاً بانه الجيش العراقي هو المسيطر وممسكاً بزمام الامور ، كما ان زي المراسل الحربي يوحي بخطورة المكان الحالي ، وهنا يتجلى الاداء التمثيلي للمراسل الحربي عبر عناصره (الزي ، الاداء التمثيلي ، الالقاء) فالرسالة التي اوصلها كانت توحي بالاطمئنان وعدم القلق من خلال تكامل تلك العناصر. كما ان المقابلات التي اجراها مع قائد الفرقة الذهبية متحدثاً عن الطرق والاحداث التي صادفتهم لدى تحرير المنطقة تؤكد المصداقية للمشاهد ، والناس والرجل الكبير السن الذي التقاه المراسل يثبت الجهد الذي بذلته القوات العراقية من اجلهم . الاداء التمثيلي الذي كان واضحاً في اداء المراسل الحربي من خلال الالقاء والتماسك ، بالإضافة الى تعبيرات الوجه والحركة الجسدية التي كانت توحي بالثقة والعزم في منطقة حربية خطرة ، كان الجميع قلقاً بشأنها في تلك الفترة ، الا ان المراسل الحربي كان متمكناً ومدرباً ومهيئاً تهيئة نفسية مكثفة ليظهر لنا بتلك الصورة الصادقة ، اي انه كان بمثابة المعلم الذي يعمل على ايصال المعلومة الى طلابه بصورة مقنعة ، وحريصاً على ان يحقق التفاعل معه من خلال استخدامه الى مهاراته الحركة المتمثلة بـ(الجسد_ الصوت_ الايماءة) بالإضافة الى الاستشهاد بالمعالم الأنية على الارض ، فكان للمكان الجانب التأثيري التحريضي ، اي ان صور المقاتلين العراقيين وصور المباني المهدمة بالإضافة الى صور الآليات والغنائم التي تركها (داعش) عند فراره جميعها تؤكد مصداقية التقرير والمراسل الحربي الذي يبث الرسائل ، فهي من اهم وسائل الاقناع ، لأنها الحجج المنطقية التي لا يمكن تكذيبها .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج

١-امتلك المراسل الحربي اداءً تمثيلياً واعياً مكنه من ايصال مادته الاعلامية بدقة وسهولة .

٢-كان للألقاء اثراً فاعلاً في تحقيق نوعاً من التفاعل بين المراسل الحربي والمشاهد من خلال تحقيقه لدرجة عالية من الاقناع .

٣_الزي والاكسسوارات التي كان يرتديها المراسل الحربي حققت درجة عالية من المصداقية

٤_استغناء المراسل الحربي عن المخرج وقيامه بهذا الدور من خلال اعطاء الملاحظات الى المصور واختيار اماكن التصور بما يتوائم مع الرسالة التي ينوي ايصالها الى المشاهد .

الاستنتاجات

١-الاداء التمثيلي للمراسل الحربي يعمل على سهولة وسرعة ايصال الرسائل الى المشاهد .

٢ _ عمل الاداء التمثيلي على تحقيق الاقناع والتفاعل بين المراسل الحربي والمشاهد .

٣-يمكن للمراسل الحربي ان يؤدي عمله دون مخرج .

٤_لا يمكن ان تتحقق المصداقية دون زي مقنع يتلاءم مع المكان ودرجة خطورته .

التوصيات

١-يوصي الباحثان بضرورة الاهتمام بدراسة الاداء التمثيلي واضافته الى مناهج كلية الاعلام ، وذلك لما له دور في تحقيق الاقناع والتأثير والتحريض الى المتلقي .

٢-يوصي الباحثان بضورة اقامة ورش تخصصية في الاداء التمثيلي الى المراسلين الحربيين لزيادة مهارتهم الجسدية والإيمائية والصوتية ، لانها تعد ضرورة في عملهم في فترات الحرب .

أحالات البحث

[١].ابراهيم مدكور ، المعجم الوجيز (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٩١) ، ص ٥٦٤ .

[٢].احمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط١(القاهرة : عالم الكتاب ، ٢٠٠٨) ، ص ٢٠٣٥ .

[٣].ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي (لبنان : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦) ، ص ١٤ .

[٤].لويس معلوف ، المنجد ، ط١٤(بيروت : المطبعة الكاثوليكية ،١٩٥٤) ، ص ٢٦٢ .

[٥].محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح (الكويت ، دار الرسالة ، ١٩٨٢) ، ص ٢٤٣ .

[٦].محمود محمد الجوهري ، المراسل الحربي ، ط١، (مصر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٨) ، ص١٦.

[٧].محمد محمد الجوهري ، مصدر سابق ، ص ١٣٦ .

[٨].المصدر نفسه ، ص ١٤٠ .

[٩]. محمد ابو سمرة ، استراتيجية الاعلام العسكري والحربي ، ط١ ، (عمان : دار الراية للطباعة والنشر ، ٢٠١٢) ، ص ٢٠ .

[١٠]. المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

[١١].المصدر نفسه ، ص ٢٧ .

[١٢].سعد معن الموسوي ، التسميم الاعلامي بين الحربين النفسية والاعلامية ، ط١،(بغداد: مكتب زاكي للطباعة ، ٢٠١٩)،ص٦٢ .

[١٣]. المصدر نفسه ، ص ٥٥ .

[١٤].سامي عبد الحميد ، فن الالقاء في الاذاعة والتلفزة ، ط١(بغداد : ثائر جعفر العصامي للطباعة الفنية الحديثة ، ٢٠١١)،ص ٧٩.

[١٥].كارولين ديانا لويس، التغطية الاخبارية للتلفزيون ،ت: محمود شكري العدوى ،ط١،(القاهرة :المكتبة الاكاديمية ، ١٩٩٣)،ص٤٤.

[١٦].المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

[١٧]. حسين علي كاظم ، نظريات الاخراج ، ط١، (بغداد: اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية،٢٠١٢)، ص ٤٣.

[١٨]. عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن الاخراج ،(بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،١٩٨٨) ، ص١٩٢ .

[١٩].عبد الفتاح قلعة جي،(المسرح التسجيلي كشف للحقائق ومواجهة للتغير) مجلة الحياة والمسرحية،(سوريا)العدد(٧١)،٢٠١٠،ص٩٦.

[٢٠].علي عبد الفتاح : الاعلام الحربي والعسكري (القاهرة : مكتبة اليازوري ، ١٩١٨)، ص٧٩.

[٢١].عبد الفتاح قلعة جي ، مصدر سابق ، ص١٠٣.

[٢٢]. حسين علي كاظم ، مصدر سابق ، ص٥٠.

* -برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) كاتب ومخرج ومنظر مسرحي ألماني وضع (نظرية المسرح الملحمي)وأسس (فرقة برلين المسرحية). كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجرا إلى أمريكا واستقر فيها لفترة طويلة عاد الى برلين عام (١٩٤٨), وأعطى مسرحا خاصا به من الدولة. كتب الى المسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية أبرزها (إلام الشجاعة) و(دائرة الطباشير القوقازيه) و(بعل)،و(أوبرا القروش الثلاث) (الإنسان الطيب في ستشوان) و(بنادق لام جيرار) و(غاليلو غاليليه) و(رؤى سيمون ماشار)و(أيام الكومون في باريس) و(الاستثناء والقاعدة), وغيرها. فضلاً عن كتابته بعض القصائد لكن اغلبها لم ينشر. ينظر: أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي (عمان : دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع, ٢٠١٢) ص١٤٣.

[٢٣].نهاد صليحه ، المسرح بين الفن والفكر(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٥)، ص١٥٢-١٥٣.

[٢٤].قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، (بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٨٣) ، ص ١٤ .

[٢٥]. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل ، (بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) ، ص ٢٠٠.

[٢٦]. ماري الياس وحنان قصاب حسن ، مصدر سابق ، ص ٤٥٠ .

[٢٧].اوجست بوال ، العاب للممثلين وغير الممثلين، ت:ادريان جاكسون،(القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريب١٩٩٢)،ص٣٠.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

[٢٨].نورا امين ، دليل تجريبي عملي على تقنية مسرح المنتدى (القاهرة : مركز مسرح المقهورين ريو دي جانيرو، ٢٠٠٨)، ص٤.

[٢٩]. مدحت الكاشف ، المسرح والانسان ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) ، ص ٥٩.

* https://www.youtube.com/watch?v=Co0_xF_ejpA

**اللواء فاضل برواري : قائد الفرقة الذهبية في قوة مكافحة الارهاب العراقية .

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Features of the acting performance of the war correspondent

By: **Jumana Raheem Ali**
Baghdad Education Directorate
Email : ga9897114@gmail.com
ORCID : https://orcid.org/0000-0003-3496-8717
By: **Ahmed Taha Hajo**
Basrah Education Directorate
Email : ahmed.taha7866@yahoo.com
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-3868-6525

ABSTRACT

The theater is one of the arts that records documents and events, and it translates social and political issues in the form of theatrical performance As a person adds and develops these experiences, creating his knowledge and scientific experiences in order to advance his present and prepare for the future, documenting the most detailed details with the professionalism of a skilled actor. Theatrical art has developed at the level of aspects, as it is reflected at the artistic levels and artistic elements, where performance is used in direct and indirect performances, which gives it semantic and pantomime dimensions. Performance-acting is not without a symbolic connotation that expresses action through action and is reflected positively in the artistic delivery of the image.There is a need to develop a systematic scientific study to learn about the features of military correspondents' representational performance, and then the importance of research. The goal of the research is: to develop the representational performance of war correspondents and to master the representational performance by developing their performance skills (voice and movement). The second chapter, The theoretical framework, came up with two studies. Intentional and unintentional data in representational performance, as for the second research was entitled Technical elements in the performance of the war correspondent, and the two researchers addressed in the third chapter the procedures related to enumerating the research community and choosing the research sample, while the fourth chapter dealt with discussion of results and then conclusions, recommendations and proposals. One of the most prominent results is that the war correspondent has a conscious representational performance that enabled him to communicate his informational material accurately and easily, and he also dispensed with the director and performed this role by giving observations to the photographer.

The war correspondent – acting performance – voice – movement - location

جينا لوجيا الخطاب الديني في الفن الحديث

حمدية كاظم روضان المعموري

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الايميل : hamdiyakadhum@gmail.com

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0001-6461-7164

قحطان عدنان كامل نجاري

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الايميل : qahtan.kamil@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-6164-5844

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٢٠ / ٩ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١ / ١١ / ٢٠٢٢

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

ملخص البحث

برغم كل ما تعرض له الفن من تحولات عبر العصور يبقى أحد أهم أوجه النشاط البشري، وهو وعي وتأمل في عملية الخلق والوجود ضد غموض الكون وجبروته وهو بحث في معاني الخلق وتعبير عن رغبة الإنسان الأزلية في الخلود. ويهدف الدين إلى إيقاظ الروح وربطها بالكون وخالقه حتى ترتقي في معراج الكمال البشري كما يسعى الفن إلى ترقية النفس الإنسانية وتحريك جميع المشاعر التي تجيش في أعماقها فالدين هبة من خالق الجمال وواهب الوجود، والفن هو رؤية المطلق وهو يتلألأ من خلال وسط حسى كما يقول الفيلسوف هيكل. (١،ص٢٣). ويتألف البحث الحالي من أربعة فصول وقد تضمن الفصل الأول من البحث تعريفاً بمشكلة البحث وأهميتة البحث والحاجة إليه . أما هدف البحث فقد تم تحديده تعرف جينالوجيا الخطاب الديني والعقائدي للفن الحديث . وقد قام الباحثين بتحليل أهم المصطلحات الواردة في البحث أما الفصل الثاني فقد أشتمل على مبحثين الأول يمثل مفهوم الجينولوجيا فلسفياً، أما المبحث الثاني فقد تناول- البعد الديني في حركات فنون الحداثة -والعلاقة الجينالوجية بين الفن والخطاب والديني ...أما الفصل الثالث فقد احتوى إجراءات البحث وتضمنَ، مجتمع البحث واختيار العينة وتحليلها والبالغة (٦) نماذج، واعتمد البحث المنهج الوصفي في تحليل العينة، وجاء الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات فضلاً عن التوصيات والمقترحات، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها الباحثين هي:

١.تهيمن سلطة الخطاب الديني المسيحي وموضوعاته السردية، في نماذج عينة البحث، انطلاقاً من بواعث التجديد التي حفلت بها تيارات الحداثة وتجارب فنانيها.

٢.الخطاب الديني وعبر فترات طويلة من التاريخ الاوربي اعتمد على بنية ميتافيزيقية، أحدثت إزاحة فكرية لطبيعة المفاهيم والتحولات الاجتماعية .

كلمات مفتاحية : جينا لوجيا ، الخطاب ، الدين ، الفن ، الحديث

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تعد علاقة الدين والفن من أهم المكونات الاساسية للثقافة الإنسانية في جميع مراحل التاريخ بدأً من العصور السحيقة التي عاش فيها الإنسان ووصولاً الى العصر الذي بلغ فيه التقدم العلمي درجة لم يكن من الممكن أن تتخيلها البشرية منذ قرن مضى ، ويحتضن الإنسان الدين والفن في نحو أزلي حيث لم يحفظ لنا التاريخ أن أمة من الأمم استطاعت أن تعيش على هذه الأرض من غير عقائد تدين بها وفن تعبر به عن خلجات النفس وتطلعات الروح فالدين والفن صنوان في أعماق النفس وقرارة الحس، وإدراك الجمال الفني شعور داخلي عميق، يتصل بتلك العلاقة الوطيدة بينهما، حيث يرتبط الفن والدين بعلاقة عضوية لدرجة أنه لا يتصور دين بلا فن، فالحياة الدينية في كل الثقافات تغتني بالتعبيرات الفنية والأدبية في ممارسة الشعائر، وتقديم القرابين، والاحتفالات، الدين والفن بحسب وصف الدكتور حسن الترابي يرتبطان بعلاقة حميمة نظرا لأن كليهما يتعامل مع الرمزي في الحياة، وبالتالي فكلاهما تجسيد للثقافي والتركيبي عند الإنسان، وابتعاده عن الغرائزي والطبيعي. وان الدين كما الفن، تجربة روحية يبحث فيها الإنسان عن المطلق، وينشد فيها الخير والحرية والمحبة والسلام، تجربة شخصية أصيلة روحانية متفردة، تتطلب الإخلاص والصدق ووهج الروح وإحساسها الجميل بالمعنى، خبرات جوانية تحتضن نبل الإنسان، أشواقه ورغباته، وتطلعه للتطهر والوصول إلى الحقيقة، محتواها النهائي هو الإنسانية الخالصة، وقد كانت علاقة الدين بالفن تتخذ بعداً عقائدياً واضحاً وتحديداً في الفنون التي اصطبغت بالنزعة الدينية كالفن المسيحي في العصور الوسطى والنهضة، والذي أسس لبواعث انتشار وهيمنة الموضوعات وقصص السيد المسيح والسيدة العذراء عليها السلام والحواريين والفردوس والجحيم على نتاجات الفن الغربي وما شهده من اهتمام في تشكيل الايقونات المسيحية وما مر بها من مراحل تاريخية طويلة .وفي الفن الاوربي الحديث كانت اشتراطات النزعة الدينية أسست لفكر اشتغالي جديد يؤمن بالحداثة وبالتطورات الفكرية التي رافقت حركاتها الفنية ن فأنتجت صوراً دينية أو محملة بطابع ديني او فكر ديني عقائدي، وبالتالي فقد اصبحت تهتم بإعادة صياغة صور السيد المسيح مثلاً بأسلوب الرؤية الحديثة وكذلك الموضوعات الدينية تمثل خطاباً ثقافياً مهيمناً على نظم التعبير الفني في مرحلة الحداثة، لذا مثلت العلاقة بين الفن والدين إحدى أهم المرتكزات المؤسسة للفن في تاريخ أوربا والعالم، وتظهر أسس الخطاب بين العنصرين واضحة على مدى مراحل ومفصلات الحقب الفنية المتعاقبة منذ الفن الإغريقي وحتى فنون الحداثة، لذا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤلات الاتية:

١.ماهي أبعاد العلاقة الجنولوجية بين الفن والخطاب والديني في أوربا.

٢.كيف فهم فنانوا أوربا العلاقة بين فنهم والدين وكيف صوروا العلاقة في أعمالهم الفنية .

أهميته البحث والحاجة إليه

تنطلق أهمية البحث الحالي من خلال التقصي العلمي والفلسفي للمنهج الجينالوجي بوصفه منهجاً معرفياً له آلياته النقدية المرتبطة بالنظم التطبيقية على الانجازات المعرفية والدينية والفنية منها تحديدا، ومدى انعكاس المنظومة الفكرية والفلسفية للمنهج وآليات اشتغالها على المنهج الجينالوجي في المنجز الفني للرسم والنحت الأوربي الحديث، وكما تكمن أهمية البحث أيضاً في استفادة الباحثين في مجال فلسفة الفن

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والفلسفة النقدية، ويفيد أيضاً النقاد التشكيليين وعموم طلبة كليات الفنون الجميلة والمعاهد، وتتأكد الحاجة إلى هذا البحث لكونه يتناول موضوعاً تشكيلياً ونقدياً معاصراً ولم يتناوله أحد بالدراسة والبحث حسب علم الباحثان، وفي كونه يعد من البحوث الأساسية والمؤسسية التي تعني بربط بالمفاهيم الدينية وكيفية نشوئها مع نتاجات الفن الحالي.

اهداف البحث : يهدف البحث إلى :

التعرف على جينالوجيا الخطاب الديني في الفن الحديث .

حدود البحث

.الحدود الموضوعية : دراسة الرسوم والمنحوتات الحديثة التي تحمل خطاباً دينياً والمنفذة بمواد مختلفة على خامات مختلفة

.الحدود المكانية : أوربا.

.الحدود الزمانية : وتمتد من (١٨٤٤- ١٨٩٤).

منهج البحث : اعتمد الباحثين المنهج الوصفي التحليلي للأطر الفلسفية والجمالية كإطار مرجعي نقدي للأعمال الفنية في اجراءات البحث.

مصطلحات البحث

الجينالوجيا – Genealogy

أما الجينالوجيا فهو مصطلح معرفي أول من عرفه الفيلسوف**(نيتشه)** ... ثم أطلقهُ ميشال فوكو للإشارة إلى دراسة أشكال التاريخ من أجل رصد التكوينات المعرفية والثقافية للظواهر ومن ثم تحليل أسباب سيطرة موضوعات معينة في تاريخ محدد ويبدأ هذا المصطلح الذي يعني علم الانتساب من حيث ينتهي مصطلح فوكو الأول علم الآثار (الحفريات) الاركيولوجيا .

الجينالوجيا : ومعناها الأصلي علم الأصول أو الأنساب الذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة بينها مثل .ظاهرة الصراع على السلطة والتي في أصلها تعود إلى الصراع الخفي على المغانم والمكاسب والجاه والثراء . فهي في الأصل ذات دوافع مادية اقتصادية تظهر للعيان على إنها صراع سياسي من اجل الشعب أو الوطن أو الدين أو المبادئ، فالجينالوجيا كما يعرفها **(ميشال فوكو)** بأنها الإرادة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ وذلك بجعل الفلسفة تتخلى عن منطلقاتها الميتافيزيقية وتبحث في أحداث التاريخ بروح الفلسفة التي تبحث عن أصول الأحداث والوقائع التاريخية وليس تسجيلها فحسب، كما أن الجينالوجيا تدفع التاريخ إلى البحث في الأحداث بكل مستوياتها التاريخية والثقافية والاجتماعية والنفسية بحيث يصبح البحث التاريخي بحثاً شاملاً في كل ظروف التاريخ بوصفه واقعاً يتشكل من خلال الصراعات والمصالح التي تكمن وراء أحداث الزمن المتسلسلة، والجينالوجيا ترى أن الأصول (وليس هناك أصل مفرد) حصيلة صراعات وبالتالي فهي تتأثر بطبيعة هذه الصراعات وما يرتبط بها من مصالح ومنافع لذا فهي تاريخ للحقيقة تهدف إلى بيان أن الأحداث التاريخية تجد تفسيرها الحقيقي في تحديد طبيعة الحقيقة . (٢، ص٥٣)

الخطاب : كما ذكره علوش

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أ - مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي .

ب- ويحدد (بنفنيست) الخطاب في استيعاب اللغة، عند الإنسان المتكلم (٣،ص٨٣)

ت- أما الخطاب كما جاء في المعجم الشامل فهو بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وقيل هو اللفظ المتواضع عليه ،المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه، والكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم بالنفس، فالخطاب إما الكلام اللفظي، أو الكلام النفسي الموجه به نحو الغير للإفهام .

والخطاب نوعان الاول هو الخطاب التكليفي : وهو المتعلق بأفعال المكلفين بالاقتضاء أو التخيير، ووضعي وهو الخطاب بان هذا سبب ذلك أو شرطه، اما النوع الثاني ينقسم الى قسمين هما الخطاب العام المراد به العموم والخطاب الخاص المراد به الخصوص . (٤، ص٣٣٠-٣٣١)

الدين : الدين في اللغة العادة ، والحال ،والسيرة ، والطاعة والجزاء ، ومنه: مالك يوم الدين ،وكما تدين تدان. ويطلق الدين عند فلاسفتنا القدماء على وضع الاهي يسوق ذوي العقول الى الخير . وان الدين منسوب الى الله تعالى . ويطلق لفظ الدين أيضاً على الشريعة ، أي ما شرعه الله لعباده من السنن والأحكام .(٤،ص٣٥٩)

وللفظ الدين في الفلسفة الحديثة عدة معان :

١.الدين جملة من الإدراكات والاعتقادات والأفعال الحاصلة للنفس من جراء حبها لله ، وعبادتها إياه وطاعتها لأوامره .

٢.والدين أيضاً هو الإيمان بالقيم المطلقة والعمل بها ، كالإيمان بالعلم أو الإيمان بالتقدم ، أو الإيمان بالجمال ، أو الإيمان بالإنسانية .

٣.والدين الطبيعي (religion naturelly) اصطلاح أطلق في القرن الثامن عشر على الاعتقاد بوجود الله وخيريته ، وبروحانية النفس وخلودها ، وبإلزامية فعل الخير من جهة ما هو ناشئ عن وحي الضمير ونور العقل . والفرق بين هذا الدين الطبيعي والدين الوضعي إن الأول قائم على وحي الضمير والعقل ، على حين إن الثاني قائم على وحي إلهي يقبلهُ الإنسان من الأنبياء أو الرسل .

٤.ومن معاني الدين عند الفيلسوف الاجتماعي (دور كايم) انه مؤسسة اجتماعية قوامها التفريق بين المقدس وغير المقدس ، ولها جانبان احدهما مؤلف من العقائد والمشاعر الوجدانية ، والآخر مادي مؤلف من الطقوس والعادات .(٥، ص٥٧٢-٥٧٣). والدين كما ورد في موسوعة لالاند هو مؤسسة اجتماعية متميزة بوجود ايلاف من الأفراد المتحدين بأداء بعض العبادات المنتظمة، و باعتماد بعض الصيغ في الإعتقاد في قيمة مطلقة، لا يمكن وضع شيء آخر في كفة ميزانها، و هو الاعتقاد تهدف الجماعة إلى حفظه. ينتسب الفرد إلى قوة روحية أرفع من الإنسان، و هذه ينظر إليها إما كقوة منتشرة و إما كثرة و إما وحدة هي الله. (٦،ص١٢٠٣)

- **الخطاب الديني إجرائياً** : هو البنية الفكرية الحاملة لبواعث الدين المسيحي والمعتقدات الايمانية والافعال الادراكية التي ترمي الى الحق والفضيلة والخير، وتنطوي على ابعاد إنسانية وثقافية ونفسية واجتماعية.

- **جينالوجيا الخطاب الديني إجرائياً :**هو البحث في علائقية المرجع والجذر، والاصل ، والنسق الخفي – العميق) ببنية الخطاب الديني المسيحي وإنعكاساته السردية والمعرفية والثقافية على نتاجات الفن الحديث.

الجينالوجيا- Genealogy: ومعناها الأصلي علم الأصول أو الأنساب الذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة بينها مثل .ظاهرة الصراع على السلطة والتي في أصلها تعود إلى الصراع الخفي على المغانم والمكاسب والجاه والثراء، فهي في الأصل ذات دوافع مادية اقتصادية تظهر للعيان على إنها صراع سياسي من اجل الشعب أو الوطن أو الدين أو المبادئ .

الجينالوجيا - Genealogy:وكما يعرفها ميشال فوكو: بأنها الإرادة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ وذلك بجعل الفلسفة تتخلى عن منطلقاتها الميتافيزيقية وتبحث في أحداث التاريخ بروح الفلسفة التي تبحث عن أصول الأحداث والوقائع التاريخية وليس تسجيلها فحسب . (٢، ص٥٣)

الفصل الثاني

المبحث اول // مفهوم الجينولوجيا فلسفيا

يعتبر الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه مؤسس الجينيالوجيا المعاصرة. ويذكر في بداية كتابه "جينيالوجيا الأخلاق" ١٨٨٧، اذ يقول "إنّ أمر الجينيالوجيا يتعلق بأصل أحكامنا الأخلاقية المسبقة"، وليس القصد من الأصل العودة إلى البدايات، ولكن كيف تكوّنت الأشياء والكيفية التي ظهرت بها. فالجينيالوجي يصغي إلى التاريخ، تاريخ القيم والنتاجات الثقافية، ليكشف عما وراء التاريخ من صراع بين قوى فاعلة مثبتة للحياة وقوى انفعالية أو ارتكاسية تحتقر الحياة وتتعلق بعالم الماوراء. والجينيالوجيا هي نقد لهذه التأويلات العدمية المشدودة إلى لوحات قيميّة وضعتها قوى السيطرة والقوة، وفي المقابل ينشد الفيلسوف –كما يتصوره نيتشه- خلق قيم جديدة هي قيم أرضية تبشر باحتفالية الجسد رمز القوة والإرادة، وتمثل إرادة القوة مبدأ الحياة في صيرورتها وصفائها وبهجتها، وفي ضوء هذه التراتبية بين القوى أو القيم، نفهم أن الجينيالوجيا كما يرها دولوز هي فلسفة الاختلاف بين أخلاق الوضاعة وأخلاق الرفعة، ولعل الوقوف عند أصل القيم وكيفية تكونها هو الذي يتيح لنا المعرفة بالإنسان وعلاقته بهذه الحياة. إذن؛ الجينيالوجيا مصطلح ومعناه البحث عن الأصل في المفهوم، لكن الجينيالوجيا مع نيتشه هي جزء من نمط تفكيره وكتابته، ذلك أنّ مفهوم الجينيالوجيا الذي لا تتوقّف مَهمته على تقوية المفاهيم وإرجاعها إلى أصولها العميقة والحقيقة، هو تساؤل عن الأصل النفسي والفيزيولوجي لمفاهيم الثقافة والمعرفة، وهو أصل مُحجّب ومقنّع، ولا يمكن إماطة اللثام عنه إلا بواسطة تحليل اللغة كما يعبر عنها الفيلسوف العراقي رسول محمد رسول. (٤٧، نت)، وهنا نجد فوكو لا يعتبر الجينالوجا حدث فكرياً عابراً بل يعتبرها المصدر الذي تصدر عنه الأحداث التاريخية وليس الأصل هو البداية التي يبدأ منها التاريخ بالظهور، وليس الأصل هو الابتداء الذي ينشأ منه التطور ولا يؤسس الأصل اللحظة التي لم يكن ليحدث قبلها أي شيء . بل إن الأصل في الحقيقة ينبثق في أمكنة عديدة ضمن إطار زمني تاريخي عام وواسع، يظهر الأصل في خطابات متنوعة واسماً إياها

بعلامات ممارسة مشتركة ممارسة لاتعي صفة الاشتراك هذه. (٧،ص٣١٧). لقد أخذ تأريخ فوكو للحقيقة اسم جينيالوجي فهذه الأخيرة تعد الأداة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ؛ بجعل الفلسفة تتخلى عن منطلقاتها الميتافيزيقية، والدفع بالتاريخ إلى أن يكون اهتماما بما يحدث فعلا في جميع مستوياته المختلفة، من هنا تظهر الجنيالوجيا وسيلة لتقويض الميتافيزيقا باعتبارها إنتاجاً للحقيقة، من خلال نقد لمنطلقاتها، وإعادة النظر في الأساس المفاهيمي الذي تستند إلى الأزواج، ولعل أهمية البحث الجنيالوجي، كتقويض للميتافيزيقا، تظهر في وصفه للواقع الإنساني، كواقع يتشكل من الصراعات والمصالح، ومن ثمة الهيمنة، والرغبة في التملك، إذ لا مجال للقفز على هذا الواقع من خلال إنشاء مفاهيم مجردة تنشئ عالما ينوب عن العالم الواقعي، عالما تنتفي فيه الصراعات والمصالح. إضافة إلى أن الجينيالوجيا على خلاف الميتافيزيقا، لا تهتم بالبحث في الأصل الأول الذي صدرت عنه الموجودات، باعتباره ما يحددها، ما يعطيها نمطا من الوجود تتشكل منه هويتها الثابتة إن ما تظهره الجنيالوجيا هو أن الأصول -إذ ليس هناك أصل بالمفرد- حصيلة الصراع، وبالتالي فهي تتلون بطبيعته، وما يرتبط به من مصالح ومنافع, من هنا فالجنيالوجيا هي تاريخ للحقيقة؛ وهذا يعني أن التأريخ الذي يريد الجنيالوجي القيام به، يهدف إلى بيان أن الأحداث التاريخية تجد تفسيرها الحقيقي في تحديد طبيعة الحقيقة(٨،ص٢١١) التي تشكل "مادة" التاريخ، ذلك أن الإنسان وهو يشتغل، ويتكلم، ويحيا ويرغب، وهو بهذا يشكل تاريخه الخاص، يجد نفسه محاطا بنوع من الحقيقة التي توافق ما يحدث. وهذا التوافق يتجسد في الممارسة التي تخص تاريخه، والتي تعطيه قواما متميزا. ما يترتب عما سبق هو أن ما يهم الجنيالوجي هي مسألة سياسة الحقيقة التي تظهر في طبيعة الرهان(٩، ص١٠٩).

الجينالوجيا وتحول القيم

كان لابد ان تحدث لحظة الإنكسار والمواجهة الصعبة والتي تطلبت اعلاناً كبيرا للحرب ، فهذه الفلسفة الجديدة قد عرفت بمغادرتها المألوف الفلسفي وبعدم التناسق وبتجدد النص ففلسفة الجينالوجيا عرفت برفضها لكل ما أجمعت عليه الفلسفة السالفة التي شرعت لوجود مفاهيم جديدة منها حكما على الحياة ، إرادة الحقيقة هي التي حكمت على التاريخ الفلسفي بأن يتنكر للحياة ، لتصبح الحياة محل إدانة أن الجينالوجي سيعلن إلحاده بكل القيم الميتافيزيقية ، (١٠، ص٦٩)، والبحث عن كل ما هو غريب وجديد ومحير ولن يكون للحقيقة العقلية الواضحة التي طالما بحث عنها الفلاسفة في أي مكان، وإن إنكار الحقيقة وفرض الحظر الفلسفي – الجينالوجي فعندما يكتب نيتشه الاعتبارات غير الراهنة او اللازمانية الثانية مثلا، فهو لا يبحث في التاريخ ليعود الى المبدأ وإنما ليعود إلى الأصل والتاريخ عنده ليس متواصلاً وعقلياً ومتطوراً وإنما هو منكسراً ومتقطعاً مثل موسيقى فاغنر ومثل التواءات الحياة وإشكالاتها .(١١،ص٢٨٥)._ يقوم مشروع **نيتشه** النسابة او الجينالوجيا على مايلي: إدخال مفهومي المعنى والقيمة إلى الفلسفة وان نيتشه لم يخفي يوماً إن فلسفة المعنى والقيم يجب أن تكون نقدية وان فلسفة القيم، كما يؤسسها ويتصورها ، هي الانجاز الحقيقي للنقد . فمن جهة تظهر القيم تعطى كمبادئ : يفترض تَقويمٌ ما قِيَماً يثمن انطلاقا منها الظاهرات. ومن جهة أخرى ، وبصورة اشد عمقاً، إن القيم هي التي تفرض تقويمات تشتق منها قيمتها بالذات. ويتحدد التقويم كالعنصر التفاضلي الخاص بالقيم المقابلة . ويقف نيتشه في آن ضد الفكرة السامية للأساس التي تترك القيم غير منحازة بخصوص أصلها الخاص بها\، وضد فكرة مجرد اشتقاق سببي او بداية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

سطحية ، التي تطرح أصلاً حيادياً للقيم. ان نيتشه يكون مفهوم النِّسابة او الجينالوجيا فالفيلسوف عالم نِسابة. يُحل نيتشه الشعور بالاختلاف او المسافة(عنصر تفاضلي). وتعني النِّسابة قيمة الأصل وأصل القيم في الوقت ذاته، وهي تتعارض مع الطابع المطلق للقِيَم كما مع طابعها النسبي أو النفعي. والنِّسابة تعني العنصر التفاضلي للقيم الذي تنبع منه قيمتها بالذات . وتعني النِّسابة إذاً الأصل. ان نيتشه يحل محلّ الثنائية الميتافيزيائية للظاهر والجوهر ، والعلاقة العلمية للمعلول والعلة ، العلاقة المتبادلة بين الظاهرة والمعنى . فكل قوة هي امتلاك كمية من الواقع ، والسيطرة عليها واستغلالها. وحتى الإدراك الحسي في وجوهه المتنوعة هو تعبير عن قوى تتملك الطبيعة . وهذا يعني إن للطبيعة بذاتها تاريخاً . وتاريخ شيء ما هو عموماً ، تعاقب القوى التي تستولي عليه ، وتعايش القوى التي تصارع من اجل الاستيلاء عليه . والموضوع ذاته والظاهرة ذاتها ، يتبدل معناها وفقا للقوة التي تستحوذ عليهما . والتاريخ هو تغيير المعاني ، أي " تعاقب ظاهرات إخضاع عنيفة إلى هذا الحد أو ذاك ومستقلة بعضها عن بعض إلى هذا الحد أو ذاك ". والمعنى مفهوم معقد ، فهناك دائماً تعدد في المعاني ، كوكبة أو مركب من التعاقبات ، لكن كذلك من التعايشات يجعل من التفسير فناً. " كل إخضاع، كل سيطرة، إنما تعادل تفسيراً جديداً ". (١٢،ص٨) . لذا لا يؤمن نيتشه بـ(الأحداث الجسام) الصاخبة ، بل بالتعدد الصامت لمعاني كل حَدَث . فما من حدث أو ظاهرة أو كلمة أو فكرة ليس معناها متعدداً . فهذا الشيء هو كذا حيناً ، وكذاك أحياناً ، وطوراً شيء أكثر تعقيداً ، وفقاً للقوى التي تستولي عليه . وهذا مَثَل يحب نيتشه أن يستشهد به ، ليس للدين معنى واحد ، لأنه يخدم على التوالي قوى متعددة . لكن ماهي القوة التي في أقصى حالة التجاذب مع الدين ؟ ما القوة التي لانعود نعرف معها ما الذي يسيطر . هي على الدين أو الدين عليها . يفضح نيتشه النفس، والانا والأنانية على إنها الملاذات الأخيرة للفلسفة الذرية.حين ينشد نيتشه الأنانية فذلك دائماً بصورة عدوانية أو سجالية : ضد الفضائل ، ضد فضيلة التجرد .لكن الأنانية في الواقع هي تفسير سيء للإرادة ، مثلما الذرية تفسير سيء لقوة . ولكي تكون هنالك أنانية ينبغي أن تكون هنالك أنا . إن كل شيء يتلق بشيء آخر ، أما ليأمر أو ليطيع ، هاكم ما يضعنا على طريق **الأصل : أن الأصل** هو الاختلاف في الأصل ، والاختلاف في الأصل هو التراتب ، أي العلاقة بين قوة مسيطرة وقوة مسيطر عليها ، بين إرادة مطاعة وإرادة مطيعة . التراتب كشيء لا ينفصل عن النِّسابة ، هاكم ما يسميه نيتشه "مشكلتنا". أن التراتب هو الواقع الأصلي ، تماثل الاختلاف والأصل . (١٢،ص١٣)

الجينالوجيا والخطاب الديني

يمثل الخطاب كيفما كان محتواه وغايته ونوعه واقعة لغوية ، أما منطوقة أو مكتوبة أو مرسومة أو منحوتة أو معبر عنها بإيمائه أو إشارة ، وسواء حللنا هذا الخطاب تحليلاً عمودياً إلى مفردات وكلمات أو حللناه أفقياً إلى ملفوظات دالة تتكون منها وحداته جملة أفكاره ورؤاه ، سنجد أنفسنا في كل مرة أمام مفاهيم مركبة يتكون كل منها من مفاهيم أخرى لا نستطيع إدراك دلالاتها إلا بالقبض على علاقاتها المتبادلة ، تلك العلاقات المكونة للخطاب بوصفه نسقاً ونظاماً . ومن المفاهيم التي تقدمها نظرية (تحليل الخطاب) مفهوم (المقدرة الاتصالية). ويعني هذا المصطلح "أننا يجب إن نتجاوز وصف الصيغ المستعملة في اللغة لنركز على وجوه المعرفة المشتركة بين المتكلم والسامع ثم على الاستعدادات الإدراكية لكلا الطرفين." (١٣،ص٣٩) ، وإذا كان الخطاب اللساني يشترط المقدرة الاتصالية والتركيز على الفهم المشترك ،يكون في الفن مستعيض عن الفهم

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

–أحيانا- بالمقدرة الجمالية التي يستطيع الفن أن يستحثها عند المتلقي؛ دون اشتراط لمعرفة مشتركة بين الطرفين، لكن الخطاب الفني سيكون أبلغ إذا توفر فيه الفهم المشترك(الجمالي والمعرفي) في الوقت ذاته.(١٤،ص٨) . وبما أن اللغة استخدام اجتماعي ، ينتج عنها محدد اجتماعي يمكن أن يوصف بأنه (خطاب) من جانب آخر فإذا كانت اللغة تُعتبر ممارسة اجتماعية ، أي سيرورة اجتماعية ، فإننا يجب أن نميز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو النص المنطوق) ، حيث أن النص نتاج اجتماعي ، بمعنى أنه نتاج لصيرورة إنتاج النص ، ومن ثم فإن مصطلح الخطاب يستخدم للإشارة إلى كامل صيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يُشكل النص سوى جزء منها ، فصيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشتمل بالإضافة إلى النص على صيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجاً لها، وعلى صيرورة التأويل التي يكون النص مرجعها ، وهذا ما يجعل تحليل النص جزءاً واحداً فحسب من تحليل الخطاب الذي يشتمل أيضاً على تحليل الصيرورتين الإنتاجية والتأويلية ، فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثاراً لصيرورة الإنتاج من جهة ، ومشعرات في صيرورة التأويل من جهة أخرى ، ولصيرورتي الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة موارد أعضاء المجتمع القائمة في رؤوسهم والتي يعتمدون عليها في إنتاج النصوص أو تأويلها ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللغة ، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعي والعالم الاجتماعي الذي يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم وافتراضاتهم .(١٥،ص١٥٩) من الملاحظ أن اللغة تنطوي على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعي، فهي تتولد اجتماعياً وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التي تُولدها. وبذلك فإن الخطاب يشتمل على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها شروط الإنتاج الاجتماعية وشروط التأويل الاجتماعية ، وعلاوة على ذلك فإن هذه الشروط الاجتماعية ترتبط بثلاثة مستويات متباينة من التنظيم الاجتماعي هي: مستوى الموقع الاجتماعي ، أو المحيط الاجتماعي المباشر الذي يجري فيه الخطاب ، ومستوى المؤسسة الاجتماعية التي تُشكل منبتاً واسعاً للخطاب ، ومستوى المجتمع ككل.(١٥،ص١٥٩). ويعرف (فوكو) الخطاب بأنه وحدات أساسية دائمة هي المنطوقات، فهو " ممارسة منظمة تتكون من عدد من المنطوقات، أو هو مجموعة من المنطوقات التي تنتمي إلى نظام واحد من التشكل والتكون، وهكذا يوجد أنواع مختلفة من الخطاب مثل الخطاب الديني، الاقتصادي، التاريخي، النفسي، الأدبي، الفني , السياسي ... (١٦،ص٥٧). من هنا يمتد الخلق الفني في عملية الإبداع الإنشائي فيشمل إحياء الكلمة أو القول أو الخطاب حتى نصل إلى النص، وفي هذه اللحظة يمكن أن نعتبر الخطاب الفني خلق لغة من لغة، أي أن صانع الفن ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة أخرى وليدة هي لغة الأثر الفني، ويعتبر هذا التعريف فكاً لاشكالية الوجود والعدم ، فالحدث الفني (خلق) ، ولكن الخلق متعذر، إذ لاشيء يخلق ولا شيء يفنى ، وكل موجود متحول ، فالخطاب الفني تحويل لموجود. (١٧،ص٥٧). فمنذ البداية نجد أن للفن خطابات أخرى غير الجمالية, نجد تفعيلاً للخطابات في مديات تتقصى وجدانيات الذات ومخاوفها إزاء إرادة الطبيعة أو السعي لإنجاز أعمال ذات هدف عملي نفعي إن عالم والصور ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلف عن الواقع التجريبي أو منفصلاً عنه. لذا يعد الخطاب الديني من التعبيرات الحديثة في مجال العلوم الاجتماعية عامة واللغويات الاجتماعية خاصة وأن مجالات البحث في هذا الموضوع لا زالت في بدايتها، وقد اقترن استخدام مفهوم تحليل الخطاب بمعارك

أيديولوجية ذات أبعاد متنوعة ألقت بظلالها على المصطلح وابتعدت به عن المفهوم العلمي الدقيق، ويشير مفهوم الخطاب الديني إلى ذلك البناء من الأفكار والمعتقدات التي تتسم بأهميتها الاجتماعية التي تنبع من ارتباطها بدين ما، ومن ثم تأثيرها في تكوين تصور متلقي الخطاب من المؤمنين بهذا الدين عن العالم الذي يعيشون فيه وتحديد كيفية تصرفهم إزاء هذا العالم .(١٨،ص٣٢) وينطوي مصطلح الخطاب الديني على تنوعات عديدة منها خطاب ديني مغلق وهو الخاص بتفسيرات النصوص والشعائر، وخطاب ديني مفتوح وله عدة مستويات، فقد يكون في إطاره إبداء القيادة الدينية الراي في أسئلة تتعلق بقضايا شخصية .(٢٠،ص١٨) . ويهدف تحليل الخطاب الى استجلاء الرؤية الكامنة في المفاهيم ، فالهدف تفكيك النص، وحل شفرات للإمساك بما يقدمه من طروحات فكرية، وما يثيره من قضايا ملتسقة بالحياة اليومية للإنسان، ومن ثم الوصول إلى الرسائل وعلاقتها بالسياق الاجتماعي التي يطمح المفهوم إلى إرسالها. ويكون التعامل مع لغة الخطاب باعتبارها ممارسة فكرية واجتماعية، تتفاعل مع الواقع الذي تتداول فيه، تجعل النص ضربا من التواصل بين مرسل ومتلق، يحمل هدفا ويحقق أثراً، ينطلق من مرجعيات، ويؤسس بناءه على مصادر متنوعة ومختلفة، لذا يكون النظر إليه في علاقاته المتشابكة، وما تنتجه من دلالات داخل السياق الذي يتفاعل معه . (١٨،ص٢٢) . ويرى الباحثان ان تحليل الخطاب بهذه الطريقة يمكن القارئ من فهم السياق الذي أنتجت فيه هذه المفاهيم، وادراك ما تقدمه من قضايا ورؤى .ومن ثم فإن التعامل مع الخطاب الديني سيكون وفق استراتيجية منفتحة على معارف ومناهج حسب ما تستدعيه الضرورة، والموقف، كاعتماد اللغة في تفكيك المفهوم، لما تحمل من إيديولوجيا، وارتباطها بالواقع الاجتماعي والثقافي الذي أطر هذا المفهوم. ولذلك يتغير الخطاب الديني من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة.

والخطاب الديني في أصوله وأسسه لا يتغير، لكن الذي يتغير هو الأسلوب أو الطريقة، يعد الدين ظاهرة اجتماعية وثقافية بالغة الخصوصية، والتأثير في حياة البشر، الأمر الذي يسمها بعديد من الخصائص التي تنبع من جوهرها ونظرة أتباعها إليها على اختلاف مستوياتهم، ولعله من طبائع الأمور أن تترك تلك الخصائص آثارها على الخطاب الديني بشكل أو بآخر، وان تباينت الظروف والأزمة، وهو ما يرجع إلى عمومية تلك الخصائص وديمومتها،(٢١،ص٢٠-٢١) ويمكن هذه الخصائص في ان الدين ظاهرة متعدد الأبعاد :فهو ظاهرة قيمية نظامية، وهو ظاهرة فردية وجماعية، وظاهرة اجتماعية وهو ايضا ظاهرة نفسية وسلوكية في آن واحد، وتترك تلك الحقيقة أثرها في الجوانب والأبعاد المتعددة للخطاب الديني الذي يتراوح بين تلك الظواهر المختلفة.

المبحث الثاني // جينالوجيا العلاقة بين الفن والدين

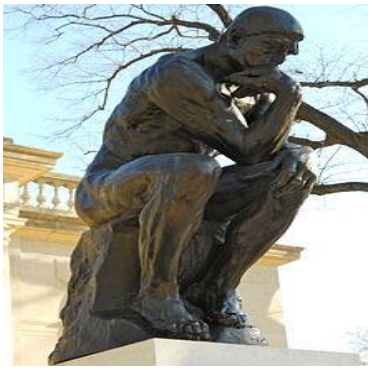
يَعُد الفن وجهاً من أوجه الأنشطة الاجتماعية والتي لازمت بني البشر منذ فترات وجوده البدائي إلى يومنا هذا ، فأنه لايبارح عمليات التواصل والخطاب ولا سيما الخطاب الاجتماعي ، كون من يمارس العملية الفنية هو جزء من النظام العام للمجتمع وما يحيط به وتعتبر هذه ضرباً من الخطابات التي يرسلها الفنان إلى من حوله ، لان النشاط الفني نشاط إنساني وخطاب اجتماعي يستدعي التواص مع الآخر بلغة مفهومة ومنقولة بأنواع شتى ومحكومة بنوع النشاط ومتطلبات رسالته فيما بين اللون والحركة والخط والحرف ، والتي يضمنها الفنان رموزه وعلاماته وإشاراته إلى المتلقي والذي بدوره يفك شفراتها بقرأة واعية من قبل المتلقي وفق

سياقات الفهم اللغوي (اللفظي وغير اللفظي) المتبادل ، وان كل عمل فني يسعى بطريقة أو بأخرى إلى بناء علاقات اجتماعية وتواصلية بينة وبين المتلقي ، قارئاً كان أو مستمعاً أو مشاهداً وتختلف هذه العلاقة باختلاف الأداة الفنية . (٢٢،ص٢٧٧) لهذا يذهب هيجل إلى القول بأن تاريخ الفلسفة يقترب أكثر (حسب موضوعه) من تاريخ الفن والدين، حيث يعتبر أن الفن والدين والفلسفة هي المظاهر التي يتجلى فيها ما يسميه "بالروح المطلق" وذلك من أجل وعي ذاته ومن ثم التطابق معها، لأن ذلك الهدف هو غاية "الفكرة المطلقة"، فالروح المطلق الذي هو المرتبة العليا لتلك الفكرة، يبقى دائما في سياق عملية تطور وإغناء مستمرة، وذلك من خلال عملية تعرفه على ذاته التي تتم من خلال تلك التمظهرات الثلاثة التي هي الفن، الدين والفلسفة، فعبر الفن يكتشف الروح المطلق نفسه في صيغة المعرفة، وعبر الدين يتعرف الروح المطلق على نفسه من خلال عملية التأمل، ويتعرف الروح المطلق على نفسه في الفلسفة في صيغة الفهم وشكل الفكر، فأية علاقة بينية بين كل من الفلسفة والعلم والدين والفن . (٢٣،ص١٧٦). ولقد كان التشابه في بعض الأمور هو الذي جعل البعض يدمج الفن والدين معاً كأنهما شيء واحد. فقد رأى (**أورين إدمان**) أن الأشياء الجميلة قد تدعونا في لطف وإيناس، وقد يأمرنا الفن التراجيدي في غطرسة مشوبة بالرعب إلى حد ما للدخول إلى عالم لا يقبل لوسائل التخاطب العلمية والعملية بالوقوف على أسراره في مثل هذه اللحظات تتشابه قوة الفن مع قوة الدين, بل يمكن القول بأنهما يصبحان شيئاً واحداً. هذا إذن هو السبب التشابه في القوة بين الفن والتراجيديا. بل أكثر من ذلك – في رأيه – إذ يرى أن هذا هو السبب في أن الكثير من الطقوس الدينية ما هي إلا معالجة فنية. ونجد أن الطقوس اليونانية القديمة قد تحولت بطريقة لاشعورية إلى دراما يونانية دينية في طابعها وموضوعاتها . (٢٤،ص٤٨) . وإذا ما أردنا أن نفهم الفن الحديث يتعين علينا أن نضعه أولا في إطاره التاريخي والثقافي وأن ننظر إليه بمنظار القرن وأن نبحث عن الوسائل التي تساعدنا على أن نؤلف الأساليب التشكيلية الجديدة وأن نتذوقها. (٢٥،ص١٨). ان الأساس الذي تقوم عليه فكرة الحداثة هو العقل والعقلانية. فلا يمكن الفصل بين الحداثة الدينية، والحداثة الفنية والحداثة العلمية، والحداثة الفلسفية، والحداثة الصناعية أو التكنولوجية لذا نجد " ان الحداثة في جميع دلالاتها تمتد الى معظم ميادين الحياة المادية في هذه الدنيا, وتحمل معها الفكر والفلسفة والاجتماع والاقتصاد والسياسية والادب".(٢٦،ص٦٢)، لذا تتشكل في فنون الحداثة جدلية بين نزعتين متضادتين، حيث تمتزج بين الذاتي والموضوعي ، المادي والروحي ، المتناهي واللامتناهي ، وهي تعبّر عن الخيالي والعقلي والحدسي ، وكل ذلك إنما يتجلى في مختلف الأساليب والمعالجات الرؤيوية للحركات الفنية الحديثة ، **فالرومانسية** تمثل رؤية لكيان داخلي ، وتطلق العنان للخيال وتفسح المجال أمام الوجدان للتعبير عن الانفعالات النفسية والعواطف ، وتقوم على دراسة الأشكال الطبيعية وفق أداء فني، فضلاً على أن ارتقاء الروح نحو الذات يشكل المبدأ الأساس للفن الرومانسي ، لأن الروح في المرحلة الرومانسية لا تتمثل في الغوص في الجسماني، بل على العكس فالفنان لا يعي حقيقته إلا بانسجامه من الخارج ليرتد إلى ذاته .(٢٧،ص٧) يقول عبدالوهاب المسيري : الفن شأنه شأن الأخلاق والدين وكل الظواهر الروحية... لأنه يتجاوز الرؤية المادية .(٢٨،جريدة) . وتعد **الواقعية** الحركة الأكثر رصانة في تمثيل الواقع الخارجي من خلال مطابقة مظاهره مع حقيقتها، اذ يتم تصوير الطبيعة كما تبدو وليس كما ينبغي أن تكون ، فهي تمثل إعادة إنتاج الواقع في شكل الحياة نفسها ، فالواقعية تهدف الى محاكاة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العالم الخارجي والالتزام بما تنطوي عليه من معطيات ومؤثرات على مستوى البيئة والفرد والمجتمع ، أي أنها تعني " إعادة خلق الواقع بكل ما ينطوي عليه من حقيقة "(٢٩،ص١٠٦) ولا ننكر أن هناك دوراً اجتماعياً للفنّ بالمعنى المباشر، أي وظيفة اجتماعية مباشرة للفنّ قد تستدعيها بعض الظروف ، وذلك حين يدعو إلى تغيير قيم أو أوضاع أو ترسيخهما، وهو هنا يكون جزءاً من البنية الأخلاقية الفكرية للمجتمع . لقد قاد النص **الانطباعي** بين الرسم والنحت إلى أحداث نهضة فكرية في خلخلة رؤية الأشياء وفي تفسيرها للخطاب الفني، فقد كانت تهتم بالعلاقات المشهدية بمعنى إن الطبيعة التي كانت تتمركز في التيارات السابقة لم تعد هي الرؤية المهيمنة على الرغم من حضورها بالفن أنما أصبحت الرؤية المهيمنة في النص الانطباعي هي عملية التحليل والتركيب للمشهد على وفق ما تمليه اللحظة المكانية والزمانية ، ولذلك اعتمدت الانطباعية اللحظة العابرة والنسق اللوني بدل الخط كبنية فيزيائية مهيمنة ، وأعتبرت هذه من أهم الأشتغالات المنهجية التي عولت عليها الحركة الانطباعية إذ قصدت العناية بظواهر الأشياء وتسجيل اللحظة العابرة بعين تكاد تكون أشبه بآلة التصوير لما رافقها من نظريات علمية .(٣٠،ص٧٦) وبهذا يعد الانطباعيون من الرسامين والنحاتون الذين مهدوا للحركة التجريدية، حيث دعا التشكيليون الانطباعيون الى عدم الوقوف نحو مادية الأشياء ، إنما ذهب الى كشف الجانب الروحي والباطني وحتى الديني كما موضح في **الاشكال رقم (٢،١).**

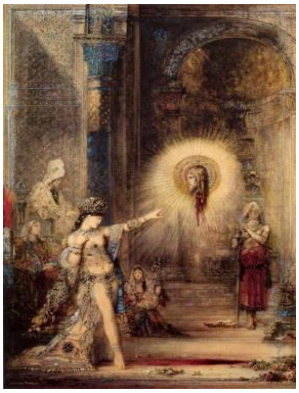
شكل رقم (١) (مانيه – كنيسة روان)



شكل رقم (٢) (اوغست رودان – المفكر)

وبلا شك إن **الحركة الرمزية** تعتمد على طبيعة الأفكار التي تستند الى المنظومة الحدسية والتخيلية للفنان ، اذ يعمد الى تجسيد صور فنية يكون فيها الرمز الطابع الرئيس الذي يحتضن فضاءات سطوحه التصويرية ، سعياً منه لكشف المضامين الداخلية لما وراء الوجود ، هذا ما أكده هربرت ريد بقوله : " إن الإنسان بفضل تميزه بالوعي الذاتي فقد خلق اللغة والرموز والدلالات للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره "(٣١،ص٢٥) . **وقد توجه (غوستاف مورو Moreau)** نحو دراسة الميثولوجيا العقائد والأديان ووقع في صوفية دينية ، قادته إلى تحليل عام ودقيق للروح الإنسانية ، بالرغم من أن صياغتها كانت صوفية وباطنية شخصية ، فالجمال لا يمكن بلوغه إلا بسحر الفكر(٣٠،ص٦٣) ، فالرمزية كسرت طوق الواقع عبر تحرير أشكاله من القواعد المقيدة واتجهت بتعالٍ وسمو نحو عالم حر تلعب فيه المخيلة دوراً فاعلاً في تجسيد أشكال رمزية بمعانيها ومضامينها التي تعكس الأحاسيس والانفعالات الإنسانية ، كما موضح في **الشكل رقم(٣)** ،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

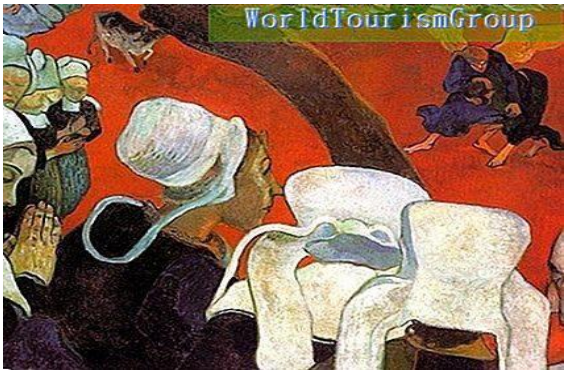


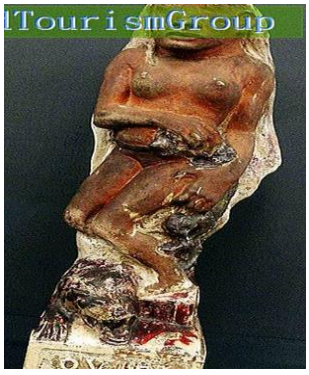
شكل رقم (٣) يوحنا المعمدان غوستاف مور

اذ إن كل ما هو رمزي إنما يتحدد بالرؤية من جهة ، وكونه متعلقاً بالمعنى من جهة أخرى ، ويرمز لشيء لا يعرف بالمدرك الحسي، بل بالمعنى؛ بوصفه شيئاً باطنياً غير مرئي، حيث يتضمن رمزية هي التي حددت هذا التعلق، وساعدت على تنامي المنظومة الإدراكية العقلية وتطور البنية الفكرية في إدراك المعنى. اما الحركة **التعبيرية** ومن خلال جماعاتها الفنية دعت بالعودة إلى أنساق الذات وتحرير الطاقات الباطنية والتمرد على الواقع المادي فاستبعد في النص أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو بنية الحقائق الباطنية وانفتاح رؤيتها في ابتغاء الكوني والشمولي أكثر من الاهتمام بالخالص والطارئ والسعي إلى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجلية باستخدام نسقيه اللون المشدد والشكل المبسط، فقد ابدوا اهتماماً اقل ببنية التشبيه من اهتمامهم بالرؤية الفنية، وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الأساسي في الأشياء .(٣٢،ص٩) كما يرى (فان كوخ) أن " العمل في الفن نوع من الرهبنة ورأى في الفن صورة للدين "(٣٣،ص٣٣)، وبذلك يكون نتاجه يتوسم الحس الديني المفعم بالروحي، من خلال مقدرته التعبيرية في تجسيد معطيات الوجود الخارجي ، عبر استخدامه ألواناً اصطلاحية في رسم المشاهد ، حيث يجد في اللون تأكيداً ذاتياً وليس مجرد انعكاسات تتأثر قيمتها بالضوء ، وأعَّد الهالة التي تتكون من إشعاع اللون واهتزازاته بتجاور الألوان المضادة ، ترمزُ إلى شيء جوهري وابدي.**(كما في الشكل ٤)**(٣٤،ص٢٨) اما **إدوارد مونش** يعد من أكثر الفنانين اعتزالاً وميلاً إلى التأمل الباطني وأعماله تعبر في تقنياتها وموضوعاتها (الجنس ،الدين، الموت) عن الم نفسي عميق وشعور بالهواجس، وعن تمسك بحس باطني غريب وبرؤى أو تخيلات تثير القلق والانقباض(٣٠،ص٨١)

شكل رقم (٤) فان كوخ الكتاب المقدس

وبالنسبة **للوحوشية** فانها التي لا تنظر الى الواقع بكل دقة ، إنما تأخذ منه ما يصلح لرؤيتها الفنية على مستوى ما هو معالجاتي وتقني، اذ تفصح موضوعاتها بالخفي والميتافيزيقي الذي لا ينفصل عن الحدسي، بوصفها موضوعات لا تجسّد الشكل الواقعي بكل تفصيلاته، عندئذ تكون مقيّدة وتخضع للالتزام الفيزيقي ، بل يغدو الشكل استمتاع جمالي وإرضاء للذات ؛ لأنه يحمل مضامين حقيقية وهذا ما يريده الوحوشي في نتاجاته ؛ كون الفن الحديث لا يحتاج الى معرفة أفكار وحوادث الحياة ومآسيها ، إنما ينقلنا من عالم النشاط الحياتي الى عالم الاستمتاع الجمالي ، واكتشاف الحقيقة " ليست في الصورة المطابقة للشكل ، بل هي الشكل المطابق للمعنى "(٣٥،ص١٠) . فهذا(**بول كوكان**) جعل من اللون المنفذ الأساس في عدم مطابقة الواقع ورفض الالتزام بنسيج حيثياته ، إنما استند الى ما قاله (بودلير) : " أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً لونت بالأزرق ، فليس للطبيعة من مخيلة " (٣٠،ص٥٣) ، لذا فإنه منح أشكالاً ومشاهد العالم الخارجي طاقة تعبيرية مغلفة بالضبابية والرموز تتسم بالغريزية والفطرية ، وبذلك خلق قيماً استطيقية تتسم بالواقعية السحرية ، من خلال مغايرته لألوان العالم الخارجي تعد ، فلم الأشجار خضراء كما ينبغي بل تحترق بالأحمر، ولم يعد مسيحه الأصفر يمتلك القسمات الجميلة للسيد المسيح (عليه السلام) ،انه يطفح بالرؤيوي والرمزي (٣٦،ص٦٤)، من خلال خطوطه وألوانه وأشكاله التي تتسم بإيقاعات نغمية أشبه بنغمات الموسيقى، اذ إن التعبير الفني يتجسد عبر العواطف والمشاعر الإنسانية الدفينة دون الاستعانة بتوصيفات لمظاهر خارجية ، فهو يبحث عن الجوهر والقوة الباطنة ، ويجعل اللون الكيميائي او المادي ينبض بقوة عنها برؤية موسيقية ؛ بوصف " إن اللون الذي يتذبذب كالموسيقى تماما باستطاعته أنْ يحقق ما هو أكثر شيوعاً واشد إبهاما في الطبيعة واعني قوتها الكامنة " (٣٧،ص٨١). كما موضح في **الاشكال (٥،٦).**





(شكل رقم (٥) بول كوكان الرؤيا بعد الموعظة) (شكل رقم (٦) بول كوكان من أين نأتي؟ أين نحن ذاهبون؟)

وقد **تأثر التكعيبيون** ايضاً بفنون الأطفال، ونتاج الفنانين البدائيين، والشعبيين، وبفن النحت الزنجي الأفريقي، إذ قدم الفن الأفريقي للغربيين بما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات مدلول إنساني ، وبما يمتاز به من تبسيط واختزال للأشكال، رؤية جديدة وأسلوباً في التعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة .(٣٠،ص٩٤) إن التكعيبية بحسب رأي (أبولينير) تريد التعبير عن عظمة الأشكال

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الماورائية، وأن الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الأشكال بطريقة مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي .(٣٨،ص٤٧) كان الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقطة انطلاق، ثم يستخلص منه على حد قول(أفلاطون) الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة، مستخدماً في ذلك المخارط والمساطر والزوايا) والتي سبق لـ(سيزان) أن طبّقها بفطرية على الأشكال الطبيعية ، وكانت تجربته من الثمار التي قطفتها التكعيبية ، وأوجدت مناخاً ملائماً لتعميق الرؤية الأسلوبية للتجريد الهندسي في معالجة الصورة .(٣٩،ص٧٢-٧٣) ولجأ التكعيبيون في المرحلة (التحليلية) لتجزئة الأجسام إلى مكعبات ومن ثم تجميع هذه المكعبات في أشكال وفي هذه المرحلة عمد **بابلو بيكاسو وجورج براك** إلى معالجة هذه المكعبات أو الحجوم عن طريق التلاعب بالظلال لخلق الإيهام بالحركة إذ يظل الجسم الهندسي بحيث يبدو وكأنه منظور إليه من زوايا عدة (كما موضح في الشكل ٧) (٤٠،ص٢٣٤).

شكل رقم (٧) بابلو بيكاسو المسيح على الصليب

وقد نشأت **التجريدية** ضمن مساحة الفَنْ الحديث فكانت بمثابة خلاصة للتحولات التي انعطفت فيها حركة الرسم والنحت الحديث انطلاقاً من الانطباعية فالتعبيرية فالتكعيبية ، التي عَدلت من علاقة الذات بالموضوع لصالح انحسار الموضوع تدريجيا بإزاء المعطيات الذاتية الداخلية .(٤١،ص٢٢٦) ان الحركة التجريدية اتجهت في بث موضوعاتها نحو إظهار البنى الباطنية والمعاني الجوهرية للأشياء ، فعملت على استئصال القشرة الخارجية والغور الى العمق الداخلي ، سعياً الى إبراز مكامن الحقيقة ؛ بوصفها لاتوجد خارج اطار الشيء، بل في باطنه، والتجريدية عملية بحث وكشف لما هو لامرئي وغائب عن المدرك الحسي ، فالتجريد" رفض للصوري، والتمثيل الصوري رفض التقيد بالمنظور او الطبيعة والسيطرة عليها بواسطة إشارات ، ذلك نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء او نقلها كما هي من جهة، ومحاولة استخراج من المحسوس شيئاً يعد بمثابة الحقيقة ، والمبدأ او الفكرة من جهة أخرى "(٣٠،ص١٣٨) .اذ طرح كاندنسكي استقلالية المنجز الفني عن الواقع في ضوء تقصيه اللون ومنح الجمال عبر ما يسمى بـ(الضرورة الداخلية) ؛ لأن كل شيء يتمحور حول الروح الإنسانية ، وفي الفن يكون اللون هو الروح والجمال معاً، حيث يقول :" الجميل هو ما ينتج عن الضرورة الداخلية ، الجميل هو الجميل داخلياً " (٤٢،ص١٧١) ، فهو لم يعتمد التشابه الشكلي للأشياء ، إنما الأشكال المجردة التي رأى فيها قوة إيحائية لها القدرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر ، فتوصل الى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية ، بهدف التعبير عن الضرورة الداخلية ، ليغدو اللون لم يعد جزءً غير منفصل عن الشيء، بل يكون هدفاً وغاية في الوقت نفسه .(٣٠،ص١٤٤،١٤٣). في حين يشتغل المطلق عند **بييت موندريان** من خلال إحلال

التكوين الهندسي المستند على أرضية فلسفية وروحية، تشترك في جوهرها مع طروحات كاندنسكي الجمالية "كان يؤمن بفلسفة قائمة على الصوفية الدينية، أي إن كل شيء تراه العين المجردة سواء أكان منظراً طبيعياً أم شجرة أم بيتاً يمتلك جوهراً عميقاً وان هذه الجواهر الخفية –رغم المظهر- تتناغم مع بعضها بعضاً ، وهدف الفنان هو الكشف عن هذه البنية الخفية للواقع وعن هذا التناغم الكوني في لوحاته" .(٤٣،ص٣١) وان الدين كما الفن، تجربة روحية يبحث فيها الإنسان عن المطلق، تجربة شخصية أصيلة روحانية متفردة تتطلب الإخلاص والصدق ووهج الروح وإحساسها الجميل بالمعنى. وهاهو الرسام الروسي كازمير مالفيتش (١٨٧٩م–١٩٣٥م)، مؤسس التفوق، في(١٩٢٠م)،كتب مالفيتش لفظ الله ليس نوع من الاسقاطات، والذي جادل فيه هذا الفنان بأن فكرة الله تعد كجوهر روحاني وطاقة كانت متوافقة مع الثورة الشيوعية، وأن العلامة التجارية للفن الخاصة به فقط، تفوق الروح، هي التي فتحت الباب لتجربة هذا المفهوم الجديد للفظ كلمة لله.(٤٤،ص١٨٨-٢٢٣) وفي نفس العام (١٩٢٠م) ، كتب مالفيتش في رسالة: الآن ، لقد عدت، أو دخلت في عالم الدين، أرى بنفسي، وربما في العالم كله أن لحظة التغيير الديني بدأت. لقد رأيت أنه بينما كانت اللوحة تتجه نحو شكلها النقي من العمل، فإن العالم الديني يتجه نحو دين العمل الخالص أرى في التفوق بداية ليست مجرد صور، ولكنها تشمل كل شيء(٤٥،ص٢٠١) . اما **السريالية** فأنها تعد كردة فعل لكل الانتكاسات التي عاشتها أوربا عقب الحرب العالمية الأولى التي أدت إلى تبني طروحات فنية جديدة بديلة لكل تلك الوثائق والمعايير الأكاديمية والرؤية التقليدية لبنية النص التشكيلي، الأمر الذي استدعى الى ظهور صور فنية جديدة مغايرة لما كانت عليه في الحركات السابقة ، اذ غدت الصور السريالية ترتمز بمعانيها ودلالاتها حتى وان كانت ترتبط بشكلانيتها من صور العالم الواقعي ، إلا أنها بفعل ممارسة المكبوتات الباطنية وفعل اللاوعي أخذت فعلها الجديد وفق الرؤية السريالية التي تنأى عن عالم الحس وتبتعد عنه ، إنها ردة فعل لكل ما هو عقلي ومنطقي، لذا اتخذت صور السريالية من اللاوعي منهجاً وغاية وعدّتْه عالماً مكملاً لعالمنا يقربه من حقيقته ومعناه ، فهي تهدف إلى الكشف عن الينابيع الخفية الموجودة في العقل الباطن ، وذلك بإطلاق الخيال وتلقائية الأفكار المكبوتة ، ساعية إلى البحث عن الحقيقة من خلال التصورات الخيالية وسيطرة الأحلام .(٤٦،ص١٧) .ان نسقية النص السريالي عند (سلفادور دالي و جاكو ميتي) فقد تميزت باحتوائه على هزات عصبية تموضعت في شكل تشبيهي وصفي باعتقادهم يساعد على تحرير الطاقة اللاشعورية المكبوتة لتأخذ نسقاً شكلياً ملموساً من خلال سمو التخيلي لديهم ، فوقفت نصوص (دالي و ميتي) بالضد من الفنون المسرفة في تجريداتها لعدم قدرتها على تأمل النصوص الكلاسيكية فالنص لديهم يتجه نحو بنية النسق الذهني ، فستخدمو أشكالاً طبيعة برموز حلميه ليسمو فيها إلى ما فوق اللامرئي بتحريفهم للانساق الشكلية من خلال إظهار الأشياء مَقصيه عن واقعها الطبيعي تبحث عن الجوهر والقوة الباطنة، لذا يذكر دالي : " أن تظهر وقائع الحياة مترابطة فذلك نتيجة لعملية الترتيب المشابهة لتلك التي تظهر الفكر المترابط من حيث أن عمله الحر هو اللاترابط بالذات" (٤٦،ص١٨٦) وأن السريالية اتخذت من اللاوعي الاشعور غاية، دفعت فنانيها إلى تمجيدها من خلال وصفها للعالم الآخر الذي يكمل عالمنا ويعطيه حقيقته ومعناه، فاتخذوا من

مقولة (بريتون) " الوجود هو في مكان آخر " (٤٦،ص ٢٧٦) ، منطلقاً لهم ولرؤاهم فلسفياً وجمالياً ونفسياً كما موضح في **الاشكال (٨،٩).**

شكل (٨)(سلفادور دالي – الصعود الإلهي)

شكل (٩)(جاكو ميتي – الرجل الذي يمشي)

أهم مؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري

١.تعنى الجينالوجيا بعلم الأصول أو الأنساب والذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة بينها .

٢.ان الجينولوجيا من خلال بحثها بالأصول التاريخية تنكر الميتافيزيقا وتؤمن بالحقائق التاريخية والتاريخ .

٣.ان نيتشه يحل محلّ الثنائية الميتافيزيائية للظاهر والجوهر، والعلاقة العلمية العلة وللمعلول، العلاقة المتبادلة بين الظاهرة والمعنى .

٤.وفي مسألة المنهج والتعدد الذي ما فتئ يطبع فكر نيتشه، مضموناً (تعدد قضاياه) وأسلوباً تفتت شذراته الذي طبع مناهج - نظره في القيم: ما بين منهج فيزيولوجي وسيميوطيقي (فيلولوجي) وسيكولوجي وكلها مناهج اصطنعت لخدمة (منهج المناهج)عنده وهو المنهج (الجينالوجي) التاريخي .

٥.أن اللغة استخدام اجتماعي، ينتج عنها محدد اجتماعي يمكن أن يوصف بأنه (خطاب) ومن جانب آخر فإذا كانت اللغة تُعتبر ممارسة اجتماعية، أي سيرورة اجتماعية، فإننا يجب أن نميز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو النص المنطوق)، حيث أن النص نتاج اجتماعي.

٦.يمثل الخطاب كيفما كان محتواه وغايته ونوعه واقعة لغوية سواء كانت منطوقة أو مكتوبة أو مرسومة أو منحوتة أو معبر عنها بإيمائه أو إشارة ..

٧.يعد النقد الجينالوجي تقويض للميتافيزيقا .

٨.يعد الدين ظاهرة اجتماعية وثقافية بالغة الخصوصية، والتأثير في حياة البشر.

٩. أن اللغة تنطوي على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعي ، فهي تتولد اجتماعياً وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التي تُولدها.

١٠. يشير مفهوم الخطاب الديني إلى ذلك البناء من الأفكار والمعتقدات التي تتسم بأهميتها الاجتماعية التي تنبع من ارتباطها بدين ما.

١١. يهدف تحليل الخطاب الى استجلاء الرؤية الكامنة في المفاهيم ، فالهدف تفكيك النص، وحل شفراته للإمساك بما يقدمه من طروحات فكرية، وما يثيره من قضايا ملتسقة بالحياة اليومية للإنسان.

١٢. شكلت فنون الحداثة جدلية بين نزعتين متضادتين حيث تمتزج بين الذاتي والموضوعي ، المادي والروحي ، المتناهي واللامتناهي ، وهي تعبّر عن الخيالي والعقلي والحدسي ايضاً.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً- مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية وأعداد الفنانين في الفن التعبيري فقد اطلع الباحثين 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 للباحثين رصد أكبر قدر من العينة التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي .

ثانياً- عينة البحث

قام الباحثين باختيار عينة للبحث البالغ عددها (٦) أعمال فنية تم اختيارها بصورة قصديه وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :-

١. أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لما يمثله الفن التعبيري .

٢. شهرة الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديمياً .

٣. النماذج المختارة تمثل نتاج أشهر فناني الفن التعبيري .

٤. تم استبعاد الأعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها .

ثالثاً:- منهج البحث

اتبع الباحثين المنهج الوصفي التحليلي بأسلوب تحليل العينة .

ثالثاً- أداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث الحالي المتمثل في تعرف جينالوجيا الخطاب الديني في الفن الحديث، اذ قام الباحثان بالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تحليل العينة

أنموذج (١)

اسم العمل / تعميد المسيح .

اسم الفنان / جان بابتيست كميل كورو.

المادة / زيت على كنفاس .

القياس / ٥٥,٢ × ٤٤,١ سم .

التاريخ / ١٨٤٤-١٨٤٥.

العائدية / متحف مونبليه .

يصور العمل الفني هذا للفنان كورو ركن مهم من اركان العقيدة المسيحية حيث تنقلنا اللوحة الى عالم فنون النهضة وربما الى العهد الاقدم منه فقد صور فيها كورو حدثاً او ركناً من أركان العقيدة المسيحية وهو التعميد ، حيث يصور السيد المسيح وهو يعمد من قبل الكاهن لكن الغريب ان كلاهما بلباس بدائي ووسط النهر . حيث يجلس الكاهن على صخرة مرتفعه قليلا ويحمل بيده اليسرى عصا اما اليد اليمنى يحمل بها اناء يحمل به الماء من النهر ليصبه على راس السيد المسيح عليه السلام بينما السيد المسيح يقف وقفه النبي يوحنا المعمدان ويضع كلتا يديه بشكل متقاطع على صدره ويحني راسه قليلا الى الاسفل وتحيط به هالة خلف راسه تلك الهالة التي كانت ايقونة فنون العصور الوسطى.صور الفنان العمل بالوان ترابية داكنة وبأشكال تعود الى عصور سابقة لكنها بأسلوب معاصر وتقنية جديدة من تقنيات الفن الحديث لكن بفكر ذلك العصر من خلال الملامح التي تظهر عليهم. لقد صور كورو موضوعه هذا من خلال مزج الواقع مع القصص الدينية واستلهامهُ منها موضوع التعميد وهو يستخدم للتطهير واضفى عليه الطابع الواقعي لأن عقيدة التعميد قد وردت في الانجيل وكما أشار لذلك يوحنا المعمدان في أنجيل لوقا" أنما أعمدكم بالماء ولكن يأتي من هو أقوى مني ..... وهو يعمدكم بالروح القدس والنار " وقد جسد الفنان الفكرة الدينية او النص الديني من خلال العمل الفني المرتبط بها بشكل يحمل الرؤية الحديثة للفن . (٣– ٢١،١٩). فالمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي، وجعلت المنطق الموضوعي أكثر أهمية من الذات فصور الرسام الموضوع بعفوية ، دون أن يدخل ذاته في الموضوع ، بل يتجرد الرسام عن الموضوع في نقلة كما ينبغي أن يكون . إنَّ العلاقة الجمالية المنسجمة تحدد صفة الشكل الفني وبما ان الفن هو عملية تجسيد للواقع المعاش , ولأن الفن لايمكن ان يكون بعيداً عن الطبيعة والواقع الديني او الاجتماعي او المادي . ولا ينبع من المتطلبات البسيطة بل ينقل تلك الافكار والمحتوى الذاتي والفكري والعاطفي ويعبر عن الافكار والمعتقدات . وان تصوير الواقع والارتقاء بالحدث التاريخي الى المستوى الذي ينشده ومزج تلك الروحية المشوبة بقدسية الحدث التاريخي ، قد انسجم الأسلوب الواقعي ومع المعالجة التعميمية التي تنزع نحو التبسيط الذي لايتعارض مع مبدأ التشخيص ودمج الحدث التاريخي بالأسلوب الواقعي .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج (٢)

أسم العمل / انزال المسيح من الصليب

اسم الفنان / إدوارد مانيه .

المادة / زيت على كنفاس

القياس /١٠١×٦٦ سم .

التأريخ /١٨٩٢-١٨٩٤.

العائدية / Essen , Germany , Folkwang Museum.

لقد صور مانيه في عمله هذا والذي يميل الى الواقعية اكثر من ميله الى الانطباعية ، إذ نجده صور في عمله هذا السيد المسيح بعد انزاله من الصليب وقد احاط به ملاكان ذوي اجنحة وقد احتضنه احداهما وهو مستلقي على يده ، اما الملاك الآخر فقد وضع يده على وجهه ليعبر عن الحزن الشديد والألم الذي لم به لرؤية السيد المسيح (ع) وهو مستلقي بعد صلبه وما تحمله من آلام، وتنبعث من جسده الطاهر هالة من الضوء تنعكس من القماش الابيض الذي يستلقي عليه وتظهر آثار المسامير التي ثبت بها جسد السيد المسيح (ع) في قدميه وعلى يديه وحتى الجرح الموجود على صدره . لقد تناول مانيه موضوعاته سواء الناس أو الطبيعة من بعد وببرود كما لو كان خائفاً ان يقع في احبولة التعاطف الانساني ، كان ينظر الى الانسان بوصفه مجرد مشكلة فنية ، أما في نموذجه هذا نراه مشحوناً بالعاطفة الانسانية من خلال الارتباط بالحس الديني . يميز فضاء اللوحة العام مناخاً رمادياً داكن يتكاثف باحتكاكه مع اللون الابيض (رداء السيد المسيح) حتى الشفافية باصطدامه بالزحف للون الازرق فيجعل من اللوحة تفيض بمشاعر الاسى والألم بالإضافة الى الانتقال التدريجي للون بين المقدمة في اللوحة ونهاية الافق من الأبيض والأحمر الغامق حتى الأزرق الغامق والمخضب بالسواد فقد كان دور للضوء في اظهار مقدمة اللوحة وجسد السيد المسيح (ع) واضحاً بينما لم يكن هناك دور للضوء في اعطاء الاشكال الوانها في نهاية اللوحة ، لكن بالرغم من ذلك لم يحرم اللون قدرته على التعبير . وفي هذه الخاصية الجوهرية للون يحضر ابداع مانيه بوصفه متملكاً القدرة على منح اللون والمادة طاقة روحية تدخل في، وعلاقة جدلية للون والضوء نابضة بالتفاعل مع الحدث الديني الذي اضاف الفنان انطباعه عنه . فالضوء واللون أصبحا عاملين مهمين في خلق هذا الانسجام لأن ضوءاً ناعماً مسائياً , ليس مصدره الغروب بالتحديد ينتشر أمام صورة المسيح والسيدة العذراء حيث نراه يغمر الهيأة بجزالة وهدوء في ذلك الجو الطبيعي , انه يوحد الاشكال والجو معاً بحيث أن الفواصل بين الهيئات والمنطقة شبه المظلمة في الأعلى تنبض بالإيجابية أكثر من كونها عناصر ايجابية في التكوين، وهي ليس مجرد مليء مساحات ولكنها نشطة مع خاصية ارتعاشيه ونورانية تنسجم مع الترابط الشكلي الرؤيوي لفضاء العمل. في هذه اللوحة تتسامى المدركات الحسية الممثلة بصورة السيد المسيح لتصل الى مستوى المفهوم الديني والمطلق او مثال الجمال الحي مقتربةً بذلك من الروح الدينية من خلال تشكل الموضوع وبناءها في الايقاع والهرموني وتداخل

المستويات وبوصفها وسائل تدعم الرؤية الخاصة بالفنان، بالطريقة التي تسمح للذات أن تعثر على مثال جمالي يوازن بين المرئي واللامرئي عبر ترجيح الفكرة في إطار جدليتها الجمالية ، حيث خلخلت الانطباعية التوازنات المعرفية لطبيعة التشكيل وآلية اشتغاله ، حيث اصبح الرسم محض ذريعة للوصول إلى لحظات جمالية أكثر ديمومة وحيوية مما يرى في المرئي. إنَّ الجمالية الجديدة التي ابدعها مانيه في هذا العمل، انما هو نوع من الرؤية الفنية التي مهدت لها عبقرية الفنان والفن الحديث ، اذ لم يعد الرسم ترديداً لما هو متعين في الواقع الحسي، بل البحث عن الجانب الديني والعاطفي وربما هو ما يكون الجوهر في الحياة، وانعكاسها في الرؤية ، وعلى الرغم من احتفاظ لوحة مانيه هذه بصفاتها الواقعية، الا ان سرعة الفرشاة في وضع اللمسة اللونية او تسجيل الانطباع الذي يظهر على الوجوه والعمل على تداخل مستويات الاشكال مع الفضاء حققت ثنائية الحسي والمطلق بين الاشكال الارضية، والمثال الديني من خلال صفة الواقعية البينة في اللوحة. ويتمثل التجديد في المعالجات اللونية والشكلية التي جعلت من العمل الفني وليداً لعناصر الفن فقد اختزل مانيه الكثير من الظلال ومن العمق ، وأصبح كل ما يهمه هو أن يعبر عن انطباعه ، وقد تناول الجسد البشري كحقيقة مؤكداً على الخطوط التي ترسم الحركة ، وقد أعطى التأثير باللحظة التي توقف عندها الزمن وباتباع هذا الاسلوب استطاع مانيه ان يصور او يلتقط تلك اللحظة التي صورها الكثير من الفنانين كل حسب رؤيته الخاصة وكما صورها مانيه في تلك الصورة الهادئة التي تصور الألم والحزن بشكل تميز بالبساطة والتركيز .

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل / piete.

اسم الفنان / غوستاف مور.

المادة / زيت على كنفاس .

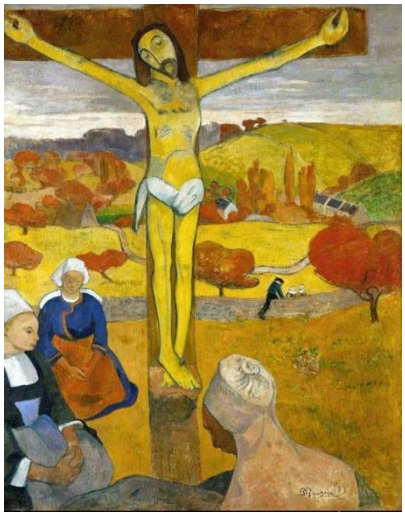
القياس / ١٦٠×٢٣٠.

التاريخ / ١٨٧٦.

العائدية / Jésus et Saint-Jean (etude pour 'Le baptême du Christ')

حيث يصور السيدة مريم العذراء وهي تحمل جسد السيد المسيح عليه السلام اثناء ابعاده عن الصليب موضوعا دينيا ومفضلا لدى اوربا الغربية وخاصة الكنيسة الكاثوليكية ، حيث يصور الفنان السيدة العذراء وهي تحتضن جسد ولدها السيد المسيح عليه السلام بعد انزاله من الصليب وقد احاط به هالة من النور الابيض ويبدو الحزن ظاهر على وجه السيدة العذراء وقد احاط بها هالة تحيط براسها، وهي تشبه الهالات التي كانت تستخدم في فنون العصور الوسطى. يفيض هذا العمل بمشاعر دينية تقية يمكن رؤيته ليس فقط عمل لمورو ولكن كصورة تمثيلة لهذا الموضوع في الرسم الحديث تم تصوير حمامة الروح القدس والسيد المسيح والسيدة العذراء بمهارة ودقة متناهية تشبه الجواهر. ومن ثم فإن للفن صلة كبيرة بالحياة، بالحياة

الوجدانية ويضيف أن "الفن في حقيقته الأمر ضرورة للحياة الروحية ونتاج لها. فالانفعال المعبر عنه في العمل الفني هو انفعال ينبع من أعماق الطبيعة الروحية للإنسان. وأن الجانب الروحي من الإنسان يتأثر تأثيرا هائلا بالأعمال الفنية ويرى أن في عصور الوجد الروحي العظيم يصبح الفن والدين توأمين "فالدين في أغلب الأحيان هو حجر الشحذ الذي يرهف عليه الناس حسهم الروحي. فالدين شأنه شأن الفن، موكل بعالم الواقع الانفعالي، ولا تعنيه الأشياء المادية إلا بقدر ما تكون ذات دلالة انفعالية، فالعالم الفيزيائي بالنسبة إلى الصوفي، كما بالنسبة إلى الفنان، هو وسيلة إلى النشوة إذ في العصور ذات القدرة الروحية يشيع الإحساس بالدلالة الروحية للعالم. ومن تم فقد "قدر أن تكون العصور الدينية الكبرى هي العصور الكبرى للفن وبعكس هذه القدرة الروحية فإنه "حين يأخذ حس الواقع في التبلد، ويتطلع الناس في التلاعب بالأوصاف والرموز، ويصيرون أكثر آلية. وبتعدد مدلولاته وإبعاده ومواقفه من القيم الإنسانية والدينية ومن مستويات والثقافية والاجتماعية وهذه الإشكاليات تبرز حينما يتم ما هو مستحدث وحديث بالتداخل فيما بين هذه المستويات .إن الرهان على الثقافة لمقاربة أنواع الخطاب الديني ولاجتماعي ، ومواجهة أشكال الهيمنة والتميز والنمطية والتكرار، من أهم ما تسعى إليه الدراسات الثقافية؛ حيث النبش في جينالوجيا التعبيرات الفنية الهامشية، وتنويع المداخل المُسعفة في المقاربة والتحليل، ودراسة الخطابات في أبعادها المتداخلة، وامتداداتها البينية، وتقاطعاتها المعرفية. فالخطاب ظاهرة ثقافية دينامية ومنفتحة، يتفاعل في تشكيلها الاقتصاد والسياسة، والمجتمع والدين، والفكر واللغة، وتتفاعل هي أيضا مع الأنساق الثقافية المختلفة، وتتواصل معها في حركية دؤوبة ومتواصلة.



أنموذج رقم (٤)

اسم العمل / المسيح الاصفر .

اسم الفنان / بول كوكان.

المادة / زيت على كنفاس

القياس / ٧٣×٦٠,٥ سم .

التاريخ / ١٨٨٩.

العائدية / معرض اسكتلندا الوطني في أدن.

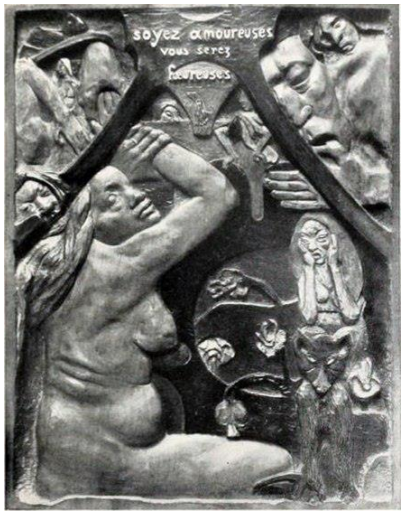
يصور الفنان كوكان في هذا العمل الفني جزء مهم من العقيدة المسيحية وهي الصلب تلك الحادثة الاليمة للسيد المسيح حيث وضع على عمود متقاطع وسمي بالصليب الذي صلب علية السيد المسيح عليه السلام، وقد تناول الكثير من الفنانين هذا المشهد ووثق بالكثير من اعمال الفنانين سواء بالعصور الوسطى او عصر النهضة وما تلاه ، لكن هنا يصور الفنان المشهد او يعيد تصويره بشكل مغاير وبأسلوب حداثي .ويعد من أكثر

الأعمال المثيرة للجدل في كوكان. حيث يرى فيه انعكاسًا فلسفيًا عميقًا للرسام ، فيه ميل إلى اعتبار دليل او استبدل للمشاعر الدينية ويحمل الكثير من الرمزية.

عند النظر إلى صورة "المسيح الأصفر" ، فإن أول ما يلفت النظر هو التناقض بين الأبطال الذين دخلون في صراع مع بعضهم البعض في إطار مخطط واحد. السيد المسيح المصلوب على الصليب ، الذي يعبر وجهه عن درجة المعاناة عندما يبدو كل ما يحدث بالفعل غير مبال ، وتحيط به ثلاث نساء من الفلاحين البريتونيات ، هادئات ومنفصلات إلى حد ما. المناظر الطبيعية الريفية مع الحقول الخضراء والفلاحين الذين يعملون في المساحات المفتوحة يجلب المشهد إلى حد السخافة.

إن السيد المسيح الأصفر هو دراسة أخرى في كوكان. مرة أخرى ، تم رسمها في بونت آفين. في اللوحة ، تجمع نساء بريتون في قاعدة الصليب الذي صلب عليه المسيح. يأخذ غوغان المشهد التوراتي في الجلجثة ويضعه في ريف بريتون ، لأنه في الخلفية نرى المروج المتداول. الألوان التي يستخدمها هي خرافية في الإحساس - البني الخمري ، الأصفر الجليدي ، والمسيح العنبر تقريباً ، الذي صُمم على طراز الصليب الذي رآه غوغان في الكنيسة المحلية في بونت آفين. ويُعرّف الفنّ خاصةً بأنّه مهارة شخصيّة ينتِج من خلالها الفنان اعمالاً فنية ثير بدورها مشاعر البهجة والسرور في نّفس المتلقي وتترجم على انها رؤيا أو حدس، فالفن يقدّم بطبيعته صورة أو خيال الفنّان على شكل عمل فنيّ، وغايته الاساسية هي إيصال الجمال للمتلقي، وهنا تعتبر الفنون حلقة وصل بين الإنسان والطبيعة، فعناصر العمل الفنيّ تشّكل محاكاة لعناصر في الطبيعة، ويتجاوزها الفنّان بإبداعه وخياله، وما تلهمه بصيرته وحسب السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي والديني لكل عصر. ومن هنا فان كوكان صوّر الجمال بمنحى عقيدي مستمد من فكرة دينية وهي تمثل الجوهر، إذ أن الوصول إلى الجواهر يعتمد على تمثيل العناصر الحسية، فهو هنا اعتمد على الجدل القائم بين الحس والذهن وهاذان يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، وفيهما تتكون اللذة الجمالية التي تتوفر فيها عناصر الحس وعناصر الذهن، وهذا ما يدل على اتحاد النفس والجسد، وبما أن النفس هي محور الخلاص في الفكر الديني وخاصة في الفكر المسيحي، فان اتحاد النفس بالجوهر تحقق فعل انتقال النفس إلى عوالم ما ورائية فتتبدى الأشكال والألوان إلى عالم غير واقعي ينسجم مع الفكرة وتحولاتها العقائدية للوصول إلى الحقيقة. الفنان كوكان يجمع بين الروحانية والعقلانية لتحويل الأشكال المجسمة إلى مسطحة, إن ما يراه هو الحياة الداخلية للأشياء ظاهرة عبر أشكالها وألوانها تتسلل إلى إدراكنا الحسي، فالفنان هنا لا يقترب من الواقع , بل يجدد الواقع من خلال التأمل المؤدي إلى تبسيط الصورة ومحتوياتها الشكلية ومساحتها اللونية والابتعاد عن التظليل .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



أنموذج (٥)

أسم العمل / اغاثة.

اسم الفنان / بول غوغان .

المادة / الخشب.

القياس / ٩٧×٧٥ .

التأريخ / ١٨٨٤.

العائدية / متحف الفنون الجميلة- بوسطن.

يصور بول غوغان في هذا العمل النحتي النافر، مشهداً لنساء عاريات وراس رجل ونبات وحيوانات حاله كحال الكثير من فناني الحداثة الذين جسدو الواقع بأعمالهم، حيث شغل الحيز الاساس في جانب الايسر للعمل بالكتلة البشرية للمراءة العارية، بينما اقتطع الفنان اجزاء العمل الاخرى بكتل بشرية مصغرة، خالقا توازن فيما بين الاشكال المنفذة في العمل اما الوسط وظف فيه شكلا نباتيا يبدو وكانه خلفية لهذه الاشكال والعناصر المحيطة بالعمل. ومن التفاصيل المهمة للعمل غوغان ايضاً الاشرطة الفاصلة بين الاشكال في اعلى العمل مكونه منظور جمالي للابعاد المتحققة في العمل، فضلا عن الشكل الحيواني في الجزء السفلي الايمن للعمل، وعلى هذا الاساس اهتم غوغان بجميع التفاصيل الدقيقة ليخرجها بالاخير بصورة نحتية فائقة .اذ استطاع هذا الفنان الانطباعي ان ينقل شعور الصراع والهلع والبؤس طبقا لرؤيته الانسانية بشكل سهل ومميز ليبتعد من خلاله عن الموضوعات التقليدية.الهدف الرئيسي من عمل اغاثه هو التعبير عن الحزن وما يتركه من اثر الصراع في نفس والتي يصورها الفنان بشكل معقول للغاية. حيث نراه صور الاشكال بروح المترقب وما يدور بوقائع الحياة البشرية. اذ تتبع غوغان كل التفاصيل في الخلجات الانسانية بوضوح تام، من جميع الزاويا ، ويشير هذا الاهتمام بالتفاصيل إلى ابعاد درامية وانسانية وعقائدية ودينية عنيفة حتى انها كانت تعبر عن مكنونات لداخلية تعبر عن مدى حد الالم الذي يحمله ويعبر عنه بكثير من الرمزية . فان غوغان اقترب في تساميه الى لرؤية لعالم الحس، وجمالية المعنى في التكوين ليحفز بالتالي الروح بمختلف اشكالها العقائدية والانسانية والكامنة في شعورة اصلاً، مما جعل من الموجودات تكشف الحقيقة الروحية في الشيء واتحاد الذاتي مع العقائد الروحية المتمثلة بالاضطهاد والخوف والرعب والبؤس والالم ليصف جميع هذه الصور من خلال عناصره البنائية لوحدة التكوين النحتي ليحمله بصفات جديدة في علاقته مع المكان والزمان وما يحيط به من رؤية عقائدية وروحية ترتبط بالشعور الانساني ليصل من خلاله للجمال وذا ما يراه الجنالوجي الذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة وهي في الاصل ذات بعد عقائدي وروحي ليظهره للعيان على شكل ريليف نحتي متناسق من جميع جوانبه.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وقد الف غوغان في عمله هذا بين التقنية الانطباعية والتعبير جاعلاً من الذات المحفزة بانفعال نفسي منطلقاً لبث جمال متعالٍ يحمل صفات جمالية مغايرة لما هو كائن اصلاً في الاشياء الحسية، فالتجزؤ الذي تحدثه اللمسة التقنية المنفعلة تستخلص المجرد الروحي من جسد الحسيات الثقيلة، ويذيب الايقاع الساكن ليستبدله بحقيقة جمالية بديلة من خلال الحركة وديناميكية الخطوط والاتجاهات للاشكال اذ يصعب تحديد نقطة مركزية مرئية تتجه اليها الحركة في نقطة واحدة.

أنموذج (٦)

أسم العمل / بوابات الجحيم.

اسم الفنان / اوغست رودان .

المادة / برونز، قصدير.

القياس / ١م× ٤م × ٦م.

التأريخ / ١٨٨٠.

العائدية / متحف رودان - باريس.

يصور هذ العمل النحتي واحداً من اهم الموضوعات التي تناولها اغلب الفنانين سابقا وحديثا ،حيث صور النحات الفرنسي واغست رودان مشهدا من الجحيم سمي بعنوان بوابات الجحيم, القسم الأول من الكوميديا الإلهية لدانتي أليغييري مجسدا فيه العديد من الشخصيات الانسانية مستقلة ركبها، باحجام متنوعة بالكبر والصغر ومتناهية بالدقة مخرجا منها مشهدا نحتيا مصنوعا من مادة البرونز مكتض بالهيئات البشرية، وعند النظر اليه نستشف بفكرة الجحيم التي اراد ان يوصلها الينا رودان وما توؤل اليه فهي ليست مكانا يتعذب به فقط من فارق الحياة وانما هو يشكل حيرة للاحياء فيها ايضا فالجحيم هو خيبة الامال والاحلام التي لم يستطيع الانسان الحاضر تحقيقها في هذه الحياة. فالانطباعية تقوم على تصوير الأحاسيس الذاتية التي تبنى على الحقيقة الداخلية وعلى الإحساس الشخصي فالنحات الفرنسي (اوغست رودان) الذي أنجز لنا احد أعماله المهمة المسمى ببوابات الجحيم والذي اظهر فيه قوام اختلاط المشاعر بالحياة فيما بين ما هو سيئ وجميل ، فهذا النحات الانطباعي قد قدس الطبيعة التي فاضت علية بمعين لا ينضب من الإشكال، وكثير ما نلاحظ في اعماله انها تتسم بالرؤية الواقعية المختلطة بالوسائل التقنية التي وظفها فيها معيدا بذلك لفن النحت الإحساس الملائم بالقيم النحتية الحديثة، حيث نجد ان الفن اقدم على التحرر تماما من القواعد السابقة، اذ اتسع مفهوم النحت والفن بفترة الحداثة ليشمل أي شيء وكل شيء تقريبا، لذا اصبحت الحركات الفنية الحديثة تعبر عن أفكار وتسعى الى استعمال الفن لأغراض دينية وجمالية بنفس الوقت، فجميع ما قدم من نصوص بالحداثة نجدها جميعها لعبت دورا مهما في الانتقال والتفاعل في مختلف الحركات الفنية في بناء المجتمع، وكان للنص الديني له دورا فاعلا في هذه الحركات، اذ يُعَّد واحد منها فالنصّ

الدينيّ تشكَّل وتولَّد في واقع والثقافة، وليس ظاهرةً اي مفارقةً للواقع التاريخيّ والاجتماعيّ، فالنصّ "منتَجٌ ثقافيٌّ" وليد بيئته الحاضنة له، ويعتمد على أسسٍ ومبادئ خاصّةٍ، فجميع هذه الأسباب تجعل النصّ الدينيّ له تاريخيا وذو قيمة ومعنى مغاير دون ان يتخطى الزمان والمكان في التجسيد الفني ، كما اثرت االمعتقدات الدينية وما تحمله من نوازع اجتماعية على النزعة الفنية حيث اخذ الفنان على عاتقه تجسيد تلك الاحداث والقصص الاجتماعية لتأخذ بعدا جماليا وفنيا ، فقد هيمنت صور الفردوس والجحيم في كثير من اعمال فناني الحداثة ولقد كان عنصر التجسيد عند رودان هو الهاجس الأساسي لما شهده من سلطة دينية متعلقة بالجانب الميتافيزيقي للمجتمع. إن ما يميز الجينالوجيا الدينية هنا هو المقاربة في اشكال الخطاب، وسعي المتواصل إلى تجاوز "الشكل الجمالي" دون إلغائه، والعمل المسترسل على الكشف عن "البعد القيمي" دون التوقف عنده، مع استحضار البنيات التاريخية والبحث في الاصل الاثّر التي يستضمرها الخطاب ويعبر عنها بكل بساطة وعفوية تاره، وبكل عمق وواقعية تارتاً أخرى. فعند قراءة الخطاب الديني ورؤية معطياته الرمزية التي تمس الحياة الروحية والاجتماعية للفرد لابد ان يكون هناك طرائق وأساليب متقنة قائمة على أسس منطقية وعلمية تمكن القارئ من استبطانء دلالات تتوافق مع واقع الخطاب الديني والجمالي فالكل عصر أبعاده الفكرية والاجتماعية، التي يمتد تأثيرها في الموضوعات الفنية، من حيث إبداعها وظروف إنتاجها. ويأتي المعتقد الديني كمؤثر مهم في مجمل العملية الفنية التي تعاقبت تاريخيًا، كما كان استبداد السلطة الدينية للإبداع حاضرًا بصور مختلفة بين عصر وآخر، وحتى بين مرحلة ومرحلة اخرى، وفي نظرة إلى الموضوع الديني في الأعمال الفنية، كانت هناك المساحة الواسعة التي تحققت عبر العصور وصولا الى ما أنتجه رودان في عملة كان نتاج الرؤية الحديثة المعاصر التي جسدها في عملة بوابات الجحيم .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

استناداً لما تقدم من تحليل العينة فضلاً عما جاء به الإطار النظري فقد أسفر البحث عن النتائج الآتية :-

١. تهيمن سلطة الخطاب الديني المسيحي وموضوعاته السردية ، في نماذج عينة البحث . إنطلاقاً من بواعث التجديد التي حفلت بها تيارات الحداثة وتجارب فنانيها .

٢. اهتمت تجارب التشكيل في الفن الحديث بالبحث عن الاصول المرجعية لجينالوجيا الخطاب الديني وفك دلالاته وشيفراته ن ولكن بأساليب مغايرة تخطت البحث في الظواهر الى العوص في البواطن ، شكلاً ومضموناً كما في نماذج عينة البحث

٣. تستحضر جينالوجيا الخطاب الديني في فنون الحداثة ، تفسيرات روحية ، تتعالق مع صيرورة البحث في المعاني الايحائية المحمولة على الأنساق الشكلية المتعددة في الفنون التشكيلية، كما في نماذج عينة البحث .

٤. ينفتح الخطاب الجينالوجي الديني على تعدد القراءات وإثراء السياق الدلالي للصورة البصرية الحاملة للرموز والمفردات الدينية بمزيد من التفسيرات المتنوعة التي تفرز المغزى التخيلي لمحمولات القيمة والاثر الجماليين ، كما في نماذج عينة البحث

٥.تنوعت صور السيد المسيح عليه السلام في نماذج عينة البحث حسب طبيعة التشكيل الجنالوجي للحدث ، والتعاقب الزمني للفكرة المثالية (الصلب) ، وفكرة الاغاثة والجحيم محدثة بذلك نوع من الإحالات الدلالية للخطاب الديني كنسق استعاري يتنافذ عبره فعل الاثر وما يتركه من سمات تعبيرية ورمزية كما في نماذج عينة البحث.

٦.تتشكل صور الخطاب الديني في تشكيل فنون الحداثة نتيجة ضرورات الادراك الدلالي للأشكال وصياغة المعطى الميتافيزيقي العلائقي الرابط بين الصورة الأصل وإعادة صياغتها في ضوء التصورات الذهنية للواقع المتعين كما في نماذج عينة البحث .

٧.إنّ قراءة الخطاب الديني تحظى بأهمية بالغة في الفكر الغربي لا نها تمس صميم حياة الإنسان الروحية والاجتماعية، لذلك لابدّ أن يتعامل معها مستخدماً طرائق وأساليب متقنة قائمة على أسس منطقية وعلمية تمكنه من استبطان دلالات تتوافق وواقع الخطاب.

٨.ان الخطاب الديني في تشكيل فنون الحداثة هو خطاب اجتماعي يحمل وظيفة اجتماعية للفن بوصفه منتجا انسانياً لذا فهو اداة اجتماعية تمع بين الفن والدين فكلاهما يؤديان وظيفة اجتماعية تكون في صميم المجتمع .

٩.يسعى التحليل الجينالوجي في تشكيل فنون الحداثة الى البحث عن البعد القيمي (الديني والروحي) في بنيات الخطاب الجمالي للصور وطرحها بأسلوب حواري سردي كما في نماذج عينة البحث .

١٠.يستخدم الخطاب الديني باعتبارها نسقاً تواصلياً مؤثراً ويعَّد من اهم الممارسات الاجتماعية التي تحمل مضامين متنوعه

١١.تجسد الخطاب الديني في تأكيد دور الفن بوصفه نشاطاً انسانياً ،من خلال التأكيد على الجوانب الاجتماعية ونقل القصص من اصولها المقدسة.

الاستنتاجات

١. الخطاب الديني وعبر فترات طويلة من التاريخ الاوربي اعتمد على بنية ميتافيزيقية ، أحدثت إزاحة فكرية لطبيعة المفاهيم والتحولات الاجتماعية .

٢. سعت الثقافة الدينية الى مقاربة أنواع الخطاب الديني والاجتماعي ، ومواجهة أشكال الهيمنة والتمييز والنمطية والتكرار وكان هذا من أهم ما سعت إليه نتاجات الحداثة الاوربية .

٣. تعتبر الطقوس الدينية التراجيدية باعثاً على توطيد العلاقة بين الفن والدين واحداث مغايرة لفاعلية الخطاب الديني وتوالد الافتراضات والتفسيرات المتعلقة بطاقة التعبير ودلالة الصورة الدينية .

المصادر

١. Hegel, G.W.F. on Art In (on art, religion, philosophy), p23.
٢. ميشيل فوكو: جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي/ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط١ ،١٩٨٨.
٣. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبناني ,ط١, بيروت ، لبنان, ١٩٨٥.
٤. الحفني,عبد المنعم : موسوعة الفلسفة والفلاسفة, ط٢, مكتبة المد بولي,١٩٩٩.
٥. صليبا, جميل: المعجم الفلسفي, ج١,ط١, مطبعة سليمة نزادة, دار العربي, ١٣٨٥.
٦. أندريه لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية المجلد الثالث، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت – باريس ط٢ ٢٠٠١.
٧. سلفرمان ،ج،هيو ، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، تر: حسن ناظم وعلي حاكم ، ط١، الصالح ، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢
٨. Paul Veyne: **Comment on écrit l'histoire**, Ed. Du seuil, 1978.
٩. Foucault Michel: **La volonté de Savoir, Histoire de la sexualité T1,** Gallimard, 1976.
١٠. سمير الزعبي : نيتشة الفن والوهم ، دار التنوير للطباعة والنشر ،ط١، مج ١، ٢٠٠٩.
١١. الشيخ ، محمد : نقد الحداثة في فكر نيتشه ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١, بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨.
١٢. جيل دولوز: نيتشه والفلسفة ،تر: أسامة الحاج ،ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ، بيروت ،٢٠٠١.
١٣. الوعر، مازن: نظرية تحليل الخطاب الاستقلالية نحو الجملة، مجلة الموقف الادبي، ع/٣٨، ٥ اذار٢٠٠٣م.
١٤. البارودي، محمد: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م
١٥. نورمان فيركلو : الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية ، ترجمة: رشاد عبدا لقادر ، مجلة الكرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين عدد ٦٤ صيف ٢٠٠٠م.
١٦. بفورة ، الزواوي : الفلسفة واللغة ، نقد المنعطف اللغوي في الفسفة المعاصرة ، ط١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٥ .عبدالسلام المسدي : النقد والحداثة ، دار الطليعة بيروت ط ١، ١٩٨٣م.
١٧. نصر حامد أبوزيد :نقد الخطاب الديني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط٣ ، ٢٠٠٧.
١٨. محمود احمد محمد الرجي : اتجاهات لخطاب الاسلامي في المواقع الكترونية الاخبارية تحليل مضمون موقع البوصلة الاخباري ، بحث ماجستير جامعة الشرق الاوسط ، ٢٠١٢.
١٩. محمد عبد الله مكازي الجريبيع :الخطاب الديني في الفضائيات العربية، دراسة في) سوسيولوجيا التأثير على الشباب الأردني، رسالة دكتوراه ، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية2009 .

٢٠. عبد الرحمن الحاج :بنية الخطاب الإسلامي الجديد وتحولات ما بعد ١١أيلول/سبتمبر، مؤتمر تجديد الخطاب الديني 2004) مركز الدراسات الإسلامية، وزارة الإعلام دمشق، دار التجديد، دمشق .
٢١. الطاهر ، روابنيه : سيميائيات التواصل الفني ، مجلة عالم الفكر، ع/٣،مجلد ٢٥،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،٢٠٠٧.
٢٢. ولتر ستيس. هيجل، فلسفة الروح، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر و التوزيع- ط٣ ٢٠٠٥ بيروت.
٢٣. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ط١ ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣.
٢٤. سالم ، محمد عزيز نظمي الجمالية وتطور الفنون ، ج٣ ، مؤسسة شباب الجامعة ، ١٩٩٦.
٢٥. غازي الصوراني، نشأة الحداثة وتطورها - مركز الدراسات والابحاث العلمانية في العالم العربي https://www.ssrcaw.org
٢٦. عامر صباح المرزوك: الخطاب الجمالي جدلية الفكر والفن، ط١، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٤م ، ص٦٢.
٢٧. حسن الحجلي : الفن والدين ، جريدة الجزيرة ، عبد الوهاب المسيري ع/ ١٧١٩٤، ٢٦/١٠/ ٢٠١٩.
٢٨. لافرينلسكي ، أ. : في سبيل الواقعية ، ت : جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، ب ت.
٢٩. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر(١٨٧٠- ١٩٧٠) فن التصوير، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
٣٠. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث – على ضوء نظرية هربرت ريد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٣.
٣١. اوهر هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة : فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد , ١٩٨٩.
٣٢. Cumming, Robert: Ideas In Painting, Cameron Books limited, New York, 1982.
٣٣. جرداق ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث)، دار النهار للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٧٥.
٣٤. عناني محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة,ط١, مكتبة لبنان, دار توبقال للطباعة, القاهرة,١٩٩٦.
٣٥. وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش ، الحلة ، مطبعة الصادق ، ٢٠٠٧.
٣٦. باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤.
٣٧. فراي ، إدوار : التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٣٨. ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ترجمة : محمد فتحي وجرجيس عبده ، دار المعارف بمصر ، ب ت.
٣٩. أبو رستم ، رستم : الموجز في تاريخ الفن العام ،ط١، مج١،المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.
٤٠. عاصي ، ميشال ، الفن والأدب ، ط٣ ، مؤسسة النوفل ، بيروت ، لبنان : ١٩٨٠.

٤١. عبيد ، كلود : جمالية الصورة ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠١١.
٤٢. -Lambert Rosemary, History of Art, The twentieth Century, Cambridge University press Cambridge, 1987.
٤٣. ماليفيتش ، كازيمير: ١٩٦٩. "الله ليس مطرودًا". في كازيمير ماليفيتش ، مقالات عن الفن ،١٩١٥ – ١٩٣٣ .لندن: دوفور ، ، ١٩٦٩.
٤٤. لودر ، كريستينا. ٢٠٠٧. "العيش في الفضاء: العمارة المتفوقة لكازيمير ماليفيتش وفلسفة نيكولاي فيدوروف" في إعادة التفكير في ماليفيتش: وقائع مؤتمر للاحتفال بالذكرى السنوية العاشرة لميلاد كازيمير ماليفيتش، حرره شارلوت دوغلاس وكريستينا لودر. لندن: مطبعة بندار.
٤٥. ريد ، هربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١.
٤٦. أدونيس : الصوفية والسريالية ، ترجمة: محمد سالم سعد الله ، ط٢ ، دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٥.
٤٧. جينيالوجيا-التقدم-الجميع-هي-كلمة-السر https://hafryat.com/ar/blog/

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

The genealogy of religious discourse in modern art

By: **Hamdia Kadhim Rodhan**
University of Babylon / College of Fine Arts
Email : hamdiyakadhum@gmail.com
ORCID : https://orcid.org/0000-0001-6461-7164
By: **Qahtan Adnan Kamil**
University of Basrah / College of Fine Arts
Email : qahtan.kamil@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-6164-5844

ABSTRACT
Despite all the transformations that art has undergone through the ages, it remains one of the most important aspects of human activity, which is awareness and contemplation of the process of creation and existence against the ambiguity and might of the universe, a search for the meanings of creation and an expression of man's eternal desire for immortality. Religion aims to awaken the soul and link it to the universe and its creator so that it rises in the path of human perfection, just as art seeks to promote the human soul and move all the emotions that simmering in its depths. Religion is a gift from the creator of beauty and the giver of existence, and art is the vision of the Absolute who shines through a sensory medium, as the philosopher Haykal says. . (1, p.23)
The current research consists of four chapters. The first chapter of the research includes an introduction to the research problem, its importance and the need for it. As for the aim of the research, it has been defined to define the genealogy of religious discourse and modern art. The researcher analyzed the most important terms mentioned in the research. The second chapter included two topics. The first represents the concept of genology - the genealogical relationship between art, discourse and religion. As for the second topic, it dealt with - the religious dimension in the modern arts movements. As for the third chapter, it contained the research procedures and included, the research community, sample selection and analysis, which amount to (7) models. The research adopted the descriptive and analytical approach in analyzing the sample. The fourth chapter came with the results of the research and conclusions as well as recommendations and suggestions. Among the most prominent findings of the researcher is
1. The authority of the Christian religious discourse and its narrative themes dominate in the samples of the research sample. On the basis of the motives for renewal of the currents of modernity and the experiences of its artists.
1. Religious discourse, throughout long periods of European history, was based on a metaphysical structure, which caused an intellectual shift to the nature of social concepts and transformations.
Keywords: Genealogy, the speech , Religious

تمثلات البرجوازية في الرسم الاوربي الحديث

علي شريف جبر الصرايفي

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الايميل : ali.shareaf@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0001-5063-7593

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٣١ / ١٠ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١٤ / ١١ / ٢٠٢٢

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

ملخص البحث

بدون موارية فان للفن وظيفة جوهرية في صميم الحياة الاجتماعية ، وان الفن هو ظاهرة اجتماعية تخضع للظروف الاجتماعية ولظروف الزمان والمكان ، وبالمقابل يؤكد علماء الاجتماع على ما يؤديه المجتمع من دور في صيرورة الابداع الفني ، وبذلك لا يرجع العمل الفني الى اتجاهات عقلية ذات منحى فردي وانما يقوم الجمهور بدور توجيهي بالنسبة للفن وبذلك يكتسب المجتمع وظواهره اهمية كبرى في العملية الفنية وتطور وقائعها الجمالية ويكون هو الاصل الذي صدر عنه الفن ليمثل الغاية التي يهدف اليها الفنان في خلق مجتمع مثالي . وتعد البرجوازية من الطبقات الاجتماعية التي ظهرت في اوربا منذ القرون الوسطى وصولا الى القرن الثامن عشر ، وقد تمثل ظهورها في الفن بشكل مائز وبضمنها الفنون التشكيلية وتحديدا فن الرسم ، وصولا الى مرحلة الحداثة ، ليبرز الينا السؤال الاتي وهو كيف تمثلت البرجوازية في فن الرسم الاوربي الحديث ؟ وبذلك تضمن الفصل الاول للبحث الاطار المنهجي للبحث متمثلا بمشكلة البحث واهميته ليشكل اهمية تسليط الضوء على نمط من فنون الرسم الاوربي .وكونه متفرد وغير مسبوق ، اما هدف البحث فقد اختص بتعرف تمثلات البرجوازية في الرسم الاوربي الحديث ، وقد تحدد بفترة زمانية بين الاعوام ١٨٦٧-١٩٦٤، وبحدود موضوعية اشتملت على الاعمال الفنية التي تضمنت منحى برجوازي ، كما تصدى البحث في هذا الفصل الى تحديد اهم المصطلحات الواردة في البحث وبيان دلالاتها . اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين : المبحث الاول : قراءة في مفهوم البرجوازية ، في حين تضمن المبحث الثاني : موضوع البرجوازية في تاريخ الفن ، ثم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري . اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث المتمثلة باداة البحث واختيار المنهج الوصفي التحليلي في تحليل سبعة ٧ نماذج من نماذج عينة البحث ،وقد افضت الى عدة نتائج نورد بعض منها :

١.عرضت المدرسة الفنية الانطباعية طبقات المجتمع الفرنسي الوسطى الذين يمثلون برجوازيات صغيرة في مطلع القرن التاسع عشر الذين عادة ما يظهرون بمظهر انيق واسترخاء وتمسك واضح بالعادات والتقاليد الاجتماعية من خلال ارتدائهم ازياء فاخرة عكست حياة مترفة وباذخة عندما كانوا يقصدون المناطق الترفيهية ، فعبر الفنانون من خلال هذا الاسلوب الانطباعي عما هو ابعد من الجمال وهو عشق الحياة وتمجيدها

بعطاءها ونشوتها على نحو اشتمل على الرجال والنساء بانتمائهم الى الطبقة البرجوازية التي تنامت واصبحت اكثر ثراءا فيما بعد . كما هو الحال في نموذج العينة رقم ١.

٢. تم تناول موضوعات برجوازية من خلال التعبير عما هو جوهري وروحي بما تنطوي عليه الوجوه من تعابير ، اذ اعلن رفض المعالجات الحرفية الامينة باعتبارها ناقصة ، ليؤكد بصدق ان المشهد ما هو الا عالم صغير مستقل بذاته لتعرض اللوحة ماهو باطن ، والتخلي عن مبدا الدقة و الواقعية في رسم هذا الموضوع والاتجاه صوب العاطفة ثم انعكس ذلك على وجدان المشاهد ، بغية النفاذ الى ما هو جوهري وروحي كما هو الحال في نموذج عينة(٣) .

٣. تضمنت العديد من الاعمال الفنية خلال فترة الحداثة نقدا لاذعا واحتجاجا عدميا دادائيا ، عبرت عن الاشمئزاز من قسوة وانحلال البرجوازية، وكشفت عن نفاق رجال السياسة والصحافة والجيش والطبقة الحاكمة ورجال الدين الفاسدين ، فكانت اعمالهم بمثابة مراة عاكسة لسلوكهم وعكس رذائلهم ، اذ تستحوذ فئة قليلة على اموال طائلة بينما الالاف على وشك المجاعة ، فضلا عن توجيه سهام النقد الى المثقفين الذين يتسامحون مع هذه الحالة دون اتخاذ موقف منها ، كما هو الحال في نموذج العينة رقم (٦).في حين تضمن الفصل الرابع نتائج البحث التي توصل اليها الباحث من تحليل نماذج العينة ، وكذلك الاستنتاجات الخاصة بتلك النتائج ، ثم مقترحات البحث ، وتلتها قائمة المصادر التي استفاد منها الباحث في كتابة بحثه .

الكلمات المفتاحية : التكوينات النفسية - المعالجة الامينة للاشكال - البوبهيمية - الاشكال الثقيلة المنتفخة - البروليتاري او البروليتاريا .

كلمات مفتاحية : تمثلات، البرجوازية ، الدين ، الفن ، الحديث

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

ما لا يختلف عليه اثنان هو العلاقة العميقة بين الفنان والمجتمع ، فالفنان يرتكز على المجتمع ويستمد قوته وايقاعه من المجتمع الذي ينتمي اليه ، وان الفن هو نشاط انساني ضمن المجتمع وبالتالي هناك دور كبير يلعبه المجتمع في عملية الابداع الفني ، وبطبيعة الحال فان المجتمع يتالف من طبقات اجتماعية مختلفة ومن تلك الطبقات الطبقة البرجوازية وهي طبقة تمتلك رووس الاموال والحرف علاوة على امتلاكها القدرة على الانتاج والسيطرة على المجتمع ، وعلى نحو الدقة فانها طبقة حاكمة ومسيطرة في المجتمع ، وهي غير منتجة وتعتاش على فائض قيمة عمل العمال ومن هنا تبرز سيطرتها على على وسائل الانتاج . ولان الفن هو نشاط بشري يتاثر بظروف الزمان والمكان فقد تصدى للتعبير عن البرجوازية ، فتارة يكون ممجدا لها كما هو الحال في رسوم الباروك والركوكو والانطباعية وناقما وساخطا عليها تارة اخرى كما هو الحال في رسوم الواقعية والتعبيرية والدادائية والسريالية ، وتجدر الاشارة الى انه لا يمكن اغفال شخصية الفنان الخلاقة في التعبير عن ارادته الفردية ، ولكن هناك ثمة تناقض في ذلك وهو كيف يتسنى تفسير التقارب بين الاعمال الفنية التي تناولت موضوع البرجوازية رغم انتمائها الى مراحل متباينة من التاريخ ليكون الجواب هو ان الاتجاهات والمدارس الفنية قد تناولت البرجوازية وفق مقتضياتها المختلفة . وينبغي الاشارة الى ان العمل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفني لا يرجع الى اتجاهات عقلية ذات منحى فردي وحسب ، وانما يقوم الجمهور بدور توجيهي بالنسبة للفن وبذلك يكتسب المجتمع وظواهره اهمية كبرى في العملية الفنية وتطور وقائعها الجمالية لاجل خلق مجتمع مثالي . من خلال الاشارة الى البرجوازية التي تمثل ظهورها في الفن بشكل مائز وبضمنها الفنون التشكيلية وتحديدا فن الرسم وصولا الى مرحلة الحداثة ، ليبرز الينا السؤال التالي : كيف تمثلت البرجوازية في الرسم الاوربي الحديث ؟

اهمية البحث : اشتقاق قنوات بحثية جديدة في قراءة النص الابداعي ، نتيجة لما يحمله من طروحات جمالية في التصدي لطبقة اجتماعية ينظر اليها بعيني الاعجاب و النقد كونها تمثل حالات متباينة بين السلب والايجاب من قبل المتلقي ، ليتم استحضار تمثلات البرجوازية في الفكر الفلسفي ، والمعرفي ، والفني في رسوم الحداثة ، وبالتالي يسلط الضوء على نمط من فنون الرسم الاوربي التي عنيت بتمثيل احد الطبقات الاجتماعية الموجودة ضمن المجتمع الاوربي ، وكون البحث يعنى بهذه الدراسة على نحو متفرد وغير مسبوق .

اما الحاجة اليه فتكمن بما ياتي :

١. يرفد المهتمين بموضوع البرجوازية وفن الرسم ، ليكسبهم مخزونا معرفيا جديدا ، كما انه يسهم في توسيع افاق الاطر المعرفية والجمالية بحدود هذا المصطلح ، وعلاقته بالرسم الاوربي الحديث .

٢. امكانية افادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح المعنى الجديد ، ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة افكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص .

٣. يسجل اضافة متواضعة في المعجم الحديث للدراسات النقدية ، والفنية لاجل رسم خطوط واضحة في ترسيخ مفهوم البرجوازية في فن الرسم .

هدف البحث : تعرف تمثلات البرجوازية في الرسم الاوربي الحديث

حدود البحث :

الحدود الزمانية // من عام ١٨٦٧م – ١٩٦٤م

الحدود المكانية // قارة اوربا

الحدود الموضوعية // الاعمال الفنية الحداثوية التي تضمنت منحى برجوازي

تحديد المصطلحات :

أولا / تمَثّل (تَمثلات) (REPRESENTATION)(*)

* في القران الكريم - وردت كلمة (تمثل) في القران الكريم في قوله تعالى {فأتخَذَتْ مِنْ دونِهم حِجاباًفأرسَلنا إليَها رُوحَنا فَتَمَثلَ لَها بَشَراًسَوياً}(١) .

* تمَثّل (لغوياً) // كشف كلمة تمثل من الفعل (مَثَلَ) . مثل كلمة سوية : هذا (مَثَلُهُ) و (مِثْلَهُ) كما يقول تَشْبَهُهُ وشَبَهُهُ . والمثل : ما يضرب من الأمثال . والمثال معروف والجمع (أمثلة)، و مثل ، له كذا (تمثيلاً) إذ صور له مثاله بالكتابة أو غيرها . والتمثال : الصورة والجمع (تماثيل) ومَثَلَ ، بين يديه ، انتصب قائماً. والمثلات و (امثلة) جعله (مَثلَه) . والتمثل في اللغة العربية معناه قيام الشيء مقام الآخر، فنقول(مثَّل قومه في دولة أو في مؤتمر أو في مجلس) أي ناب عنهم ، و (تَماثَلَ) من عتلة اقبَل ، و (تَمثَّلَ) بهذا البيت بمعنى ، متمثل لأمره واحتَذاه(٢) . وردت في كتاب الرائد : تَمَثل: (مَ ثَ لَ).به : تشبه به الشئ : ضربه مثلاً من الحديث او به

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

: بينه له الشئ : تصور له الشئ : تصور مثله تَمَثلَ (مَ ثَ لَ) : تأليف الروايات المسرحية وإخراجها على المسرح تمثيلية (مَ ثَ لَ) : رواية توضع لتمثل على المسرح(٣) .

* تَمثُّل (اصطلاحا) // - تمثُّل (مثَّل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثُل)(٤). وقد ترد مفردات (التمثُّل) بمعنى (الاستيعاب **Assimilation**) كما أن للكلمة معنى ما ورائي وديني إلى ذلك تحمل مفردة (تمثل) تشبه الخالق نسبياً الخالق الذي لا يمكن أن يشبه أحدا فهو يقوم على لون من محاكاة خارجية ومماهات استنباطية امتثالية(٥). و(التماثل) مرادفاتها هي (تشابه ، تناسب ، تناظر ، تساوي) وأضدادها هي (اختلاف ، تنافر ، تعارض)(٦). وجاء في كتاب (التمَثل) للفيلسوف الالماني (شوبنهاور) من خلال قوله "العالم بوصفه تمَثل " إذ يرجع (التَمَثل) بأنه له نصفان جوهريان ضروريان ولا يمكن فصلهما بصورتيه (الزمان والمكان) والذات التي تمثل النصف الثاني لا تقع في الزمان والمكان لأنها كل شامل غير مجزأ ، وهذان النصفان تربطهما علاقة وثيقة ولا يمكن أدراك الموضوع بدون وجود الذات ولان الموضوع يبدأ من حيث تبدأ الذات(٧). ويعرفه الفيلسوف (هايدغر) بأنه : "الصلة التي تتجلى بين الذات والموضوع بما هي صلة تمثُّل" ، وان هذا التمَثل (مزدوج) فلا حضور للموضوع إلاَّ بوصفه (تمثل الذات) ولتمثلها هو حاضر ، وكذلك يعني إحضار الشيء أمام الذات وتشكيل الشيء أي حده في كينونته(٨). والتمثُّل هو تمَثل في البنية الفكرية للحداثة الذي يكمن في الثنائية المركزية المتمثلة بالذات والموضوع ، الذات بوصفها حرية وفعل وارادة ومعيار ، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والحتميات(٩)

* تمثل (إجرائياً) // يعرف الباحث (التمَثُل) بما يتلائم مع موضوع البحث الحالي فـ(التمثُل الفني) هو أعادة صياغة الأفكاروالظواهر الاجتماعية كالبرجوازية وتمثلها في الرسم الاوربي الحديث على نحو بنائي ومفاهيمي ، عبر آليات أسلوبية متنوعة .

ثانيا / البرجوازية لغويا : **Bourgeoisie**

كلمة معربة : معناها في الثقافة الفرنسية واصلها من كلمة **bourg** أي المدينة: السكان الذين يتمتعون بالحقوق المدنية ولهم حق العيش داخل المدن وهم أعلى شريحة في الطبقة المتوسطة ومنهم الموظف ومنهم التاجر. والبورجوازية هي طبقة اجتماعية من ضمن طبقات كثيرة مثل طبقة النبلاء وطبقة الأرستقراطيين.

البرجوازية اصطلاحا // البرجوازية الاسم :

١. الطبقات الوسطى ، وخاصة أولئك الذين لديهم ممتلكات

٢. (في الفكر الماركسي) الطبقة الحاكمة الرأسمالية التي تستغل الطبقة العاملة.

برجوازي (صفة) ١. تتعلق بالطبقة الوسطى المستحقة للممتلكات.

أ. تهتم بالممتلكات المادية والوضع الاجتماعي.

ب. تقليديا محترمة ، محافظة

ج. ضئيل الخيال. (١٠)

- البورجوازيَّة، حالة تتميّز بها الأعمال الفّنيَّة والأدبيَّة التي تبعد عن قضايا الشَّعب وتغرق في التَّرف الفنّي.

- طبقة نشأت في عصر النَّهضة الأُوربيَّة بين الأشراف والزرَّاع، وأضحت دعامة النِّظام النيابي، ثم صارت في القرن التاسع عشر الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج في النظام الرأسمالي، وقابلت بهذا طبقة العمال البورجوازيَّة، حالة تتميّز بها الأعمال الفّنيَّة والأدبيَّة التي تبعد عن قضايا الشَّعب وتغرق في التَّرف الفنّي(١١). البرجوازية اجرائيا // ظاهرة اجتماعية تمثلت في فن الرسم وقد اتسمت الأعمال الفّنيَّة ذات المنحى البرجوازي بابتعادها عن قضايا الشَّعب ، ومبالغتها في التعبير عن التَّرف الفنّي في الرسم الاوربي الحديث

الفصل الثاني

المبحث الاول // قراءة في مفهوم البرجوازية

من الضرورة بمكان الاشارة الى المرجعيات التاريخية للبرجوازية ، فالبرجوازي في الاصل مواطن احد الحصون القديمة الذي يتمتع بامتيازات خاصة . والبرجوازية طبقة نشات في عصر النهضة الاوربية بين الاشراف والفلاحين في القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر، ثم صارت في القرن التاسع عشر مالكة لوسائل الانتاج وهي متوسطة بين طبقة النبلاء وطبقة الشعب ، يتميز افرادها على غيرهم بثقافتهم ودخلهم وممارستهم لاحدى المهن الحرة ، اما في اصطلاح الماركسيين فان البرجوازيين هم الذين يمثلون النظام الراسمالي ، وتقابلهم طبقة العمال ومنه قولهم : الثقافة البرجوازية ، والعالم البرجوازي رغم ان البرجوازية هي طبقة اجتماعية ظهرت في القرنين الخامس عشر والسادس عشرالا ان هناك من يرجعها تاريخيا الى القرون الوسطى وصولا الى عصر التنوير، والبرجوازية تمتلك رؤوس الأموال والحرف، كما تمتلك كذلك القدرة على الإنتاج والسيطرة على المجتمع ومؤسسات الدولة للمحافظة على امتيازاتها ومكانتها بحسب نظرية كارل ماركس وكما عرفنا فيما سبق ان اصل الكلمة هو اللغة الفرنسية ، حيث استخدمت في مجالات الاقتصاد السياسي والفلسفة السياسية وعلم الاجتماع والتاريخ وكلها تشير في الاصل الى الطبقة الغنية من الطبقة الوسطى والتي نشات خلال الجزء الاخير من العصور الوسطى . الا ان الاستخدام والتطبيق المحدد للكلمة هو من مجال العلوم الاجتماعية و عند توخي الدقة نجد ان البورجوازية هي الطبقة المسيطرة والحاكمة في المجتمع الرأسمالي وهي طبقة غير منتجة الا انها تعيش على فائض قيمة عمل العمال، بالتالي فان البرجوازيين هم الطبقة المسيطرة على وسائل الإنتاج ، وشرع لينين بتقسيمهم إلى فئات، حيث يشمل وصف البرجوازيين بالعديد من الفئات تنتهي بالبورجوازي الصغير وهم المقاولون الصغار وأصحاب الورش. والجدير بالذكر هنا أن الطبقة البورجوازية هي التي قامت بالثورة الفرنسية بتحالف مع طبقة العمال والفلاحين، وبعد ذلك انقلبت على مباديء الجمهورية الأولى بدعم الجيش بقيادة نابوليون بونابارت وبالتالي سيطرت البورجوازية على إدارة الثورة الفرنسية، بعدما استطاعت الإطاحة بطبقة النبلاء ورجال الدين الإكليروس وتمكنت بتحالف مع الجيش بالسيطرة على الأوضاع واخماد غضب الطبقة الكادحة بعد تصدير الأزمة الداخلية والصراع إلى الخارج باحتلال الجزائر كأولى مؤشرات بداية عهد الإستعمار الأوروبي نتيجة التفوق الاقتصادي والعلمي والمعرفي والفكري والسياسي والعسكري، نظرا لتصاعد دور فئات شعبية جديدة، وتوسيع هامش الحريات والحقوق للشعوب الأوربية عامة، وتساقط أنظمة الحكم الإستبدادية التقليدية التي كانت ترتكز على الإقطاعية ونفوذ الأرستقراطية والإكليروس وبشرت برؤى جديدة حول الحياة وميكانيزمات الحكم السياسي والاقتصادي.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الطبقة البرجوازية

البرجوازية طبقة من طبقات المجتمع ، تميزت بكونها تمتلك الأراضي والمصانع، ويعمل لدى هذه الطبقة بعض العمال بمقابل مادي بسيط ، ويكون المستفيد الأكبر هو الشخص البرجوازي، وكان لهذه الطبقة دور بارز بقيام الثورة الفرنسية كما تقدم بمعية الفلاحين، الا انهم انقلبوا فيما بعد على الجمهوريين بالتعاون مع نابليون بونابارت، ثم تخلصوا من النبلاء ليسيطروا على الحكم . واوضح ماركس أن الطبقة البرجوازية تسيطرعلى صناعة السلع والخدمات . والشخص البرجوازي يتميز بأنه : شخص غير منتج يحيا على عرق العمال، وهذا يشبه الإقطاعيين إلى حد كبير . يمتلك البرجوازيون الأراضي والمصانع وكل شيء ، ويسخرون العمال للعمل مقابل ما يسد رمقهم وحسب . ورغم أن البرجوازية اختفت من هذا العصر الا انه لا يزال هناك أشخاص يمتلكون المال والسلطة ويسعون للتحكم في العالم .

صفات الطبقة البرجوازية

البرجوازية هي نظام اجتماعي تهيمن عليه الطبقة الوسطى المزعومة، وقد كانت فكرة البرجوازية من حيث النظرية الاجتماعية والسياسية تعبر عن كارل ماركس والأشخاص الذين تأثروا به، وبالنسبة للخطاب الشعبي، يشير المصطلح إلى الفلسفية والمادية التي صاغها موليير وتم نقد البرجوازية من قبل الكتاب المسرحيين مثل هنريك إبسن، وتقدم البرجوازية الأوروبية معايير مختلفة جدا بحيث لا يمكن تميز السمات المشتركة بينها وبين البرجوازية في الأماكن الأخرى إلا على أبسط المستويات وهي : حيازة الممتلكات . وشهد القرن الثامن عشر بداية نهاية البرجوازية عندما اخذت الطبقة الوسطى من المهنيين والمصنعين وحلفائهم الأدبيين والسياسيين في المطالبة بنفوذ في السياسة بما يتلائم مع وضعهم الاقتصادي، وفي النظرية الماركسية تلعب البرجوازية دورا بطوليا كونها تسببت في إحداث ثورة في الصناعة وتحديث المجتمع، ، وبحلول منتصف القرن العشرين تلاشى مصطلح البرجوازية تقريبا من مفردات الكتاب والسياسيين وفي الكثير من الخطاب الغربي ، ورغم ذلك فإن الفكرة الأساسية التي مفادها أن معظم الصراع السياسي ينبع من المصالح الاقتصادية المتنافسة التي تعتمد على فكرة الملكية ما زالت موجودة.

المبحث الثاني // البرجوازية في تاريخ الفن

رغم ان البرجوازية كظاهرة اجتماعية تعود الى فترات تاريخية قديمة كالعصور الوسطى الا اننا نستطيع رصدها من الناحية الفنية في فترة عصر النهضة الذي امتاز بنزعة انسانية لعل ابرزهم الفنان ليوناردو دافنشي سيما في عمله الشهير (الموناليزا) (شكل ١) فرغم ان المراة المرسومة جيوكندا لم تكن على مستوى من الجمال الاخاذ الا ان الفنان استطاع ان يضفي عليها طابعا برجوازيا ، من خلال وجهها الجميل المحمل بالالغاز بدا وكانه ماثل في مدى بصيرته كوجود مادي ، في وجه طبيعي ثابت في غمرة الكابة التي تتطلع الينا من خلالها وتطوي يديها واضعة اياهما على مسند كرسيها لتخلق وقفة نصف طولية ذات نمط كلاسيكي شاع استخدامه لقرون ، وقد اجزل الفنان في تنفيذها

شكل (١)

بخامة الزيت وفق نعومة مميزة وكانها نغمات تصدر من ريشة الفنان ، وبابتسامة نصفية راعشة وانف طويل ، وعينين باجفان مثقلة خالية من الحاجبين ، وسعة صقيلة تعتري جبينها (مايكل ، ليفاي . الفن الاوربي من القرن السادس عشر الى القرن التاسع عشر ، ترجمة : فخري خليل ، عمان ، الاهلية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ ،ص : ١٢) وبهندام فاخر تختص به نساء الطبقة البرجوازية ، كل ذلك اضفى على اللوحة طابعا برجوازيا واضحا . ظهرت طبقة وسطى كبيرة ومؤثرة بشكل متزايد في بلاد الاراضي المنخفضة . ومن الأمثلة النموذجية في هذا الصدد ، الرسم الهولندي في القرن السابع عشر ، وقد أصبح كل من السمات المميزة والوفرة المطلقة ممكنًا بفضل عدد كبير من سكان المدن الأثرياء نسبيًا. في بلدان أخرى ، كان تحويل المجتمع إلى التجارة والتنمية الحضرية المصاحبة له يميل إلى أن يحدث بشكل أبطأ. لكن بريطانيا لحقت بهولندا بسرعة. بحلول عام ١٦٨٠ ، تحولت لندن إلى مدينة حديثة. حيث أنتج الفنانون صورًا بأسعار معقولة وجذابة لجمهور الطبقة الوسطى . وبالتالي شهد القرن السابع عشراي بعد عصر النهضة ظهور العصر الباروكي الذي استمر الى العام ١٧١٠ وقد تم تحديد خصائص هذا الفن الذي اقصى مرحلة عصر النهضة واصبح عنوانا فاصلا بينه وبين عصر النهضة ، وتجدر الاشارة الى ان الفن في هولندا لم يتقرر من خلال الكنيسة او من خلال ملك او مجتمع بلاط ، وانما تم اقراره بواسطة الطبقة الوسطى التي حضيت باهميتها نتيجة لكثرة الافراد ميسوري الحال فيها وثراء افراد منها بشكل كبير ، في الواقع ان الذوق الخاص بالطبقة الوسطى لم يتمكن في اي عهد سابق ان يحضى بمثل هذا التحرر من كل المؤثرات الرسمية والعامة وان يعمل على احلال الطلبات الخاصة على الفن بدل الطلبات العامة بقدر ما حصل في هولندا في هذه الفترة ، ولم يقتصر الرسم على تصوير الحياة بشكلها المباشر ، وفي اشكالها المالوفة ، التي بامكان كل انسان ان يتعرف عليها ، وانما اشتمل على على التجربة الشخصية الكامنة باتجاهه العام ، فالنزعة الجديدة التي تسعى الى مطابقة الطبيعة التي تتذوقها الطبقة الوسطى، هي اسلوب لا يسعى الى جعل الاشياء الروحية مرئية وحسب ، بل يسعى ايضا ان يجعل كل الاشياء المرئية تجربة روحية . واضحى التصويرالذي يعطي احساسا بصدق التجربة الشخصية ، والذي تمثل في هذا المفهوم للفن ، هو الشكل المميز لفن الطبقة الوسطى الحديث باسره اذ لا يوجد فن اخر يعبر على نحو كاف عن الروح البرجوازية . (ارنولد ، هاوزر . الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، الاسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٤ ، ص : ٥٧٤-٥٧٧). ان اسلوب الباروك يشير الى الاشكال الثقيلة المنتفخة المثقلة التي ينبغي حثها على الحركة لكي ينجم عنها تاثيرها ، فهو بمثابة حركة تحولت الى كتلة ، لذلك مثل الباروك ماهو غريب وخفي وغير عادي ، وسعى الباروك الى التعبير عن الحالات الروحية او ما سمي من قبل احد النقاد بالتكوينات النفسية ، ورغم تميزه بما هو روحي ونفسي الا انه ابدى تعلقا في استغلال المادة ، وبالتالي تبرز صعوبة الفن الباروكي او غرابته من خلال هذا التناقض ، فهو فن نفسي في هدفه ومادي فيما يستخدمه من وسائل . (هربرت ، ريد . معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، بغداد ، دار الشوؤن الثقافية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل (٢)

العامة ، ١٩٨٦ ، ص : ١٦٤-١٦٧ .) . كان رامبرانت رساما مميزا وكبيرا وقد نال اعجاب اناس من اوساط متباينة من الطبقة الوسطى المثقفة ،.(شكل٢) والواقع ان ذوق البورجوازية المتوسطة والصغيرة التي كانت تؤلف اغلبية الجمهور المهتم بالفن لم يكن رفيعا ، ولم يكن يعترف باي معيار للقيمة الفنية ما عدا معيار التشابه ، وقد بلغ رامبرانت مرحلة من التطور حيث تجاوز المرحلة الاولى من حياته كرسام للصور الشخصية فاضحى ينظر الى الرسم باعتباره نوع من الاتصال الشخصي المباشر بمعنى انه نوع مستمر من التجدد يجعل الواقع خلقا للعين التي تفرض هيمنتها ،

وقد اشار ريجل الى ذلك بتقسيم تاريخ الفن الى فترتين كبيرتين : الفترة الاولى تنص على ان كل شيء هو موضوع ، والثانية وهي الفترة الحاضرة بان كل شيء هو ذات ، واستنادا لهذه النظرية فان التطور الذي شهده فن الرسم من العصر الكلاسيكي القديم الى فن الباروك يكون بمثابة انتقال تدريجي من الفترة الاولى الى الثانية ، الى الحد الذي يعتبر فيه الرسم الهولندي في القرن السابع عشر هو اهم العوامل التي ادت الى الحالة الماثلة الان ، والتي يكون فيها موضوع اللوحة تمثيل للوعي الذاتي . وبرز الى جانب الهولندي رمبرانت عدة رسامين من بلاد الفلاندر وبلدان اوربية اخرى من امثال الالماني روبنز والبلجيكي فان دايك ، والاسباني فيلاسكيز والفرنسي بوسان والانكليزي هوغارت الذي كان متحيزا للجزر البريطانية ، لقد احال هؤلاء الرسامون القرن السابع عشر الى عصر جديد من العبقرية الفنية العالمية وقد اتسمت اعمالهم بطابع برجوازي واضح ، (مايكل ليفاي . المصدر السابق ، ص :٤٤) .كان ويليام هوغارث (١٦٩٧-١٧٦٤) من البارزين في هذا الصدد ، رسم مجموعة شهيرة من لوحات الزواج **A-la-Mode** ، (شكل ٣) التي تسخر من آداب وأخلاق المجتمع العصري ،

شكل (٣)

كانت أعمال هوغارث ، وكانت اعماله ايضا على غرار أعمال العديد من الفنانين الآخرين في تلك الفترة ، التي سعت إلى "التوجيه والإمتاع رغم سيادة المنحى البرجوازي فيها ، وعلى نحو الاجمال فان هوغارت نبذ التقليد الكلاسيكي الخاص بعصر النهضة ، والاعراف ومثالية الاسلوب الكبير ، وباعتباره فنانا ثائرا فقد سعى الى تواضع وحقيقة الطبيعة ، وكذلك كان منتقدا للحماقة والرذيلة (هربرت ، ريد . الفن والمجتمع . ترجمة : فارس متري ظاهر ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥ ، ص : ١١٢-١١٤). في نهاية المطاف ، فان الأمر الأكثر أهمية من وظائف البلاط المتبقية هو الطريقة المتناقضة بوضوح التي يحافظ بها الفن في المجتمع البورجوازي في آن واحد على وظائف الفن المقدسة ويحولها. لا يروج الفن المستقل للمعتقدات والممارسات المسيحية ،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كما فعل الفن الديني تقليديًا ، بل يعامله محبو الفن على أنه مصدر لنوع خاص من الخبرة ، بمثابة متعة روحية أو نادرة. وقد سمي هذا النوع من المتعة باسم `` الجمالية '' ، على الرغم من أنه في نهاية القرن الثامن عشر فقط بدأ الكتاب يتحدثون عن التجارب الفنية بانها شبه عالية المستوى من ناحية المصطلحات الدينية ، حيث يرى الفنان العبقري الله الخالق كمصدر للمعنى والقيمة. عزز هذا المفهوم الفخم للفن الفصل بين الفنان والحرفي ، والذي كان الدافع وراء تأسيس أكاديمية فلورنتين قبل قرنين من الزمان. اما فن الركوكو خلال القرن الثامن عشر فقد عرض طابعا برجوازيا على نحو واضح اذ ناى عن واقع الحياة وتجاربها ، واختص بتصوير الملوك والنبلاء ، وتصوير سيدات القصور وكانهن دمى جميلة او جنيات او من حسناوات الميثولوجية الاغريقية والرومانية ، بشكل ينم عن غرورهم ، فلا مكان للوقائع المعبرة عن القسوة ، وكذلك اغفال ماهو ديني ، مع اظهار نوازع الاثارة الجنسية على خلفية المناظر الطبيعية المميزة ومن السمات الاخرى لهذا الاتجاه هو اهمال الاحساس بالوقت وكونه مفعم بالشعور بالمتعة فظهرت لوحات الركوكو وكانها مشاهد من الجنة ، وكذلك الاهتمام بالجوانب الاسطورية في لوحات عديدة اخرى كما هوالحال في لوحات انطوان واتو (شكل ٤) ، ولوحة الفنان نيقولا لانكريت (شكل ٥) (سارة ، نيومايرز . ترجمة رمسيس يونان ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٥ ، ص : ١٠) وضمن رسامي الركوكو الذين برزوا ضمن هذا الاتجاه الفنان موريس دي لاتور سيما في لوحته الشهيرة مدام دي بومبادرو (شكل ٦) ، حيث اظهر تلك المراة كملكة للعلوم والفنون رغم انه صورها في حالة من الاسترخاء الانيق وهي تمسك كتاب الموسيقى بين راحتيها .

شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (٦)

ولم تخلو الكلاسيكية المحدثة من الاعمال ذات المسحة البرجوازية ، فالكلاسيكية لم تمثل في تركيبها الباطن اتجاها نحو النزعة الطبيعية المتسمة بالرحابة على نحو اكثر مما تمثل نظرة برجوازية مميزة ورغم انها وصفت بالبرجوازية الا انها استمدت مبادئها الشكلية من مطابقة الطبيعة (ارنولد ، هاوزر .الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، الاسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٥ ، ص : ١٥٠ .) ولنا ان تطلع ضمن ذلك الى لوحات اوغست دومنيك انغر ففي صور نسائه نتلمس الشهوة الحسية الهادئة ومسحة من البلاهة وهذا ما نجده في لوحة مدام ريفيير (شكل ٧) حيث عبر انغر عن كراهيته للحركة ، والتعبير بما يكفي عن مخيلته .رغم ان رسامي الركوكو في شمال اوربا قد عمدوا الى تجسيد الحرك القلقة في الفن (مايكل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

، ليفاي . الفن الاوربي ، المصدر السابق : ص :١٢٢). وعندما حلت الرومانسية خلال القرن التاسع عشر اتجهت صوب وجهة مغايرة ، حيث تبنت الطابع الخاص المميز والاحساس الفردي ورجحت الخيال على الواقع ، وسعت الى تحري الغوامض والعوالم الغريبة وصيرت اللون هدفا رئيسا بدل الشكل النحتي الواضح المجسم وفق مقتضيات المنهج الكلاسيكي ، فوجد ديلاكروا في الضوء وانعكاساته على الاشياء ما يفسر حدوث الالوان وتكاملها ، وسعى الى ادخال اللون الى مساحة الظل ضمن فضاء اللوحة ، وكان لذلك حضور في العديد من اللوحات ذات الطابع البرجوازي ، كما في لوحته (نساء الجزائر) (شكل ٨) . (محمود ، امهز . التيارات الفنية المعاصرة ، ط٢ ، بيروت ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٩ ، ص: ٣٩-٤١) . ورغم التوجه البروليتاري للمدرسة الواقعية ، الا انها تضمنت العديد من اللوحات ذات المنحى البرجوازي كما هو الحال في لوحة زعيم هذه المدرسة كوستاف كوربيه (سيدات شابة على ضفاف السين) (شكل ٩) ، سيما وان الواقعيين قد عنوا بتسجيل الواقع بشكل جوهري ، بالتالي سعى الفن الواقعي بكل وسيلة ان يمثل المظهر الدقيق للاشياء شانه في ذلك شان الفلسفة الواقعية التي تقوم على ايمان بسيط بالوجود الموضوعي للاشياء (هربرت ، ريد . معنى الفن ، المصدر السابق ، ص : ١٥٣).

خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر شهدت فرنسا بروز طبقات برجوازية صغيرة ثم اخذت بالتنامي وصبحت اكثر ثراءا (محمود ، امهز . المصدر السابق ، ص : ٥٢) ما انعكس ذلك على النسيج المجتمعي الفرنسي اشتمل على مختلف النظم والتفاصيل الحياتية في ظل واقع ترفي وعيش رغيد . وبعد حكم الكومون عام ١٨٧١ م اتجه فن الرسم الفرنسي الى تصوير المشاهد المرئية لقضاء اوقات الفراغ وبمظاهر برجوازية

شكل ٧

شكل ٨

شكل ٩

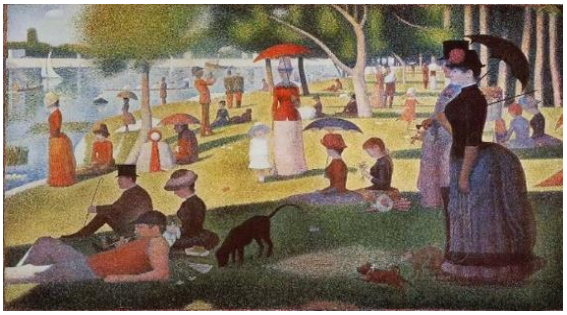
على نهر السين ما اوجب علاقة بين اوقات الفراغ النهرية وبين بناء هوية وطنية وثقافية ، فكانت الطبقات الوسطى الميسورة تحتفل خلال ركوب القوارب على نهر السين الذي كان يمثل القلب الرمزي للعاصمة لتحقق مشهد وطني شهير للنهر، وقد جسدت تلك اللوحات القيم الجمهورية الحديثة للعلمانية والعلم ، فتم استدعاؤها لدعم الجمهورية الجديدة . وبالتالي لم تكن الانطباعية خلال القرن التاسع عشر بمناى عن البرجوازية ، حيث ان مانيه وبازيل وسيزان هم ابناء لاسر ثرية ، كما ان ديجا وتولوز لوتريك من اصول ارستقراطية رفيعة ، فالاسلوب المثقف المهذب لمانيه وديجا ، وما اتسم به كل من كونستانتان جيز وتولوز لوتريك ، فضلا عن رسامين اخرين من امثال رينوار وكلود مونيه وجورج سورا الذي كان مولعا بايجاد نظرية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تتعلق بفصل الالوان ، فاظهر اولئك الفنانون امكانية فنية رقيقة اظهرت الجوانب الجميلة للمجتمع البرجوازي الراقي وفق اسلوب انطباعي وما بعد انطباعي ، فاتشحت لوحاتهم بعالم الازياء المنفوخة والمفتوحة ، والخدم والحشم ومشاهد ركوب الخيل في المراعي والغابات. (ارنولد ، هاوزر .الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، المصدر السابق ، ص : ٤٥١) . ففي لوحات رينوارمثلا تسترخي النساء على نحو تتملص فيه من التقاليد الاجتماعية بشكل حر صوب الطبيعة باجسام بضة غنية الى حد الافراط ، بحيث يشعر المتلقي بان الفنان كان يرمي الى ما هو ابعد من الجمال ، وهو عشق الحياة وتمجيدها بعطائها وبدائيتها ونشوتها . (جي . اي . مولر . مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر ، ١٩٨٨ ، ص : ٣٥) . كما هوالحال في لوحته (المظلات) (شكل ١٠) ، وفي امثلة اخرى لوحة الفنان مانيه (موسيقى في التويلري) (شكل ١١) ، ولوحة الفنان جورج سورا (بعد ظهر يوم احد) (شكل ١٢) ، وفي العديد من الامثلة الاخرى التي لا يسع المقام لذكرها .

شكل ١٠

شكل ١١



شكل ١٢

وعندما اهتم الفن بتجسيد المشاعر الذاتية ، فانبثقت المدرسة التعبيرية التي تعنى بالتعبير عن انفعالات الفنان العاطفية ويكون ذلك من خلال عدم الاكتراث بالقواعد الاكاديمية في فن الرسم ، والاتجاه نحو التشويه للمظاهر الطبيعية ، فتم رفض المعالجة الامينة للاشكال باعتبارها ناقصة ، ليتم التاكيد على ان المشهد ما هو الا عالم صغير مستقل بذاته ، وقد تضمنت العديد من الاعمال الفنية التي تنم عن الطابع البرجوازي ، كما هو الحال في لوحة الفنان كريشنر (في احد شوارع برلين) (شكل١٣) (هربرت ، ريد . الفن

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والمجتمع ، المصدر السابق ، ص: ١٦٨-١٦٩). وقد مرت التكعيبية بمراحل مهمة كالمرحلة التحليلية ومن ثم المرحلة التركيبية ، وضمن ذلك عنيت بتمثيل نواحي اجتماعية عديدة كالصور الشخصية لرجال وسيدات المجتمع البارزين وبمنهج برجوازي يعكس الترف وبحبوحة العيش كما هو الحال في لوحة دوشامب (سيد وسيدة) (شكل ١٤).

شكل ١٣

شكل ١٤

لا يخفى ان المستقبلية قد نشات في دوامة من الحياة البرجوازية فكانت رافضة لها لذلك كان نشوءها في معاقل بروليتارية وهي روسيا وايطاليا فواكبت جملة من الاضطرابات السياسية والاجتماعية فكان المستقبليون يميلون للنمط البوهيمي على حساب النمط البرجوازي الذي يصفوه بالترف والشبع المبتذل فاعلنوا احتجاجا عنيفا ضد الحياة والفن البرجوازيين ، بحيث ارتدى احد منظري المستقبلية وهو ثيوفييل غوتييه سترة حمراء وبلوزة صفراء كتعبير عن التنديد والتهكم بالبرجوازية ، كما ان بيان المستقبليين الذي اطلقه الشاعر الايطالي مارينتي عام ١٩٠٩ قد تضمن بعبارات صريحة حبهم لروح التمرد والجسارة والعدوان والفن الفوضوي الهدام وازدراء النساء والتمجيد بجمال السرعة ، وتجدر الاشارة الى ان الاتجاه الفني المستقبلي الذي يمجد جمال الحركة والسرعة ، ورغم ان مارينتي في بيانه المستقبلي المطنطن لم يتطرق الى الزمن باعتباره بعدا رابعا ، الا ان للحركة والمكان ارتباط وثيق بذلك ، فالزمان والمكان يندفعان مع الحركة الكونية في هذا الفضاء اللامتناهي وفق اسلوب فني جديد يقوم الاداء فيه على قوانين هذه الحركة الكونية وبالتالي شهد هذا الاتجاه الفني تطبيق لنظرية مهمة من نظريات العلم وهي النظرية النسبية . الا ان العديد من اعمالهم لم تتمكن من التخلص من المظاهر الاجتماعية الراسخة فعرضت موضوعات ذات حضور لسيدات المجتمع الايطالي في نمط برجوازي كلوحات الرسام الايطالي سيفريني مثل لوحة (ذات الفستان

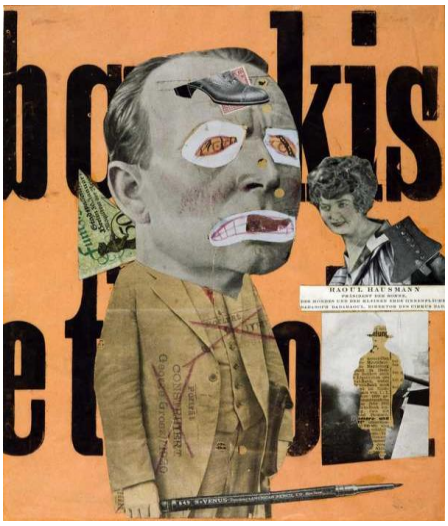
مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

شكل ١٥

الازرق) (شكل ١٥) او لوحة دوشامب (عارية تنزل الدرج) ، فاهتمت على نحو بالغ بالسرعة المتزايدة والدينامية الالية للتعبير عن العصرالذي نشات فيه ، فاتسام المستقبلية الايطالية بالحركة الدينامية جعلها تتقارب مع الثورة ، ومع ذلك استطاعت البرجوازية ان تبقى متماسكة بوجه هذا الخضم الثوري . (حسن ، محمد حسن . مذاهب الفن المعاصر، القاهرة ، دار هلا للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢ ، ص: ٢٤٠ -٢٤٥).

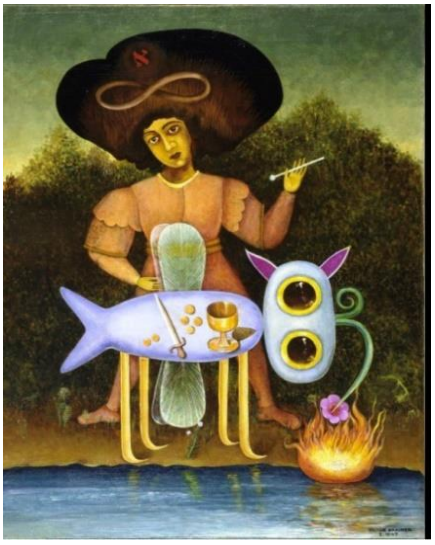
وبعد هزيمة المانيا العسكرية ضمن دول المحور في الحرب العالمية الاولى خلال العام ٢٠١٨ ، ما ادى الى قيام ثورة نوفمبر بقيام جمهورية فايمار ، فكان ينظر الى الثورة باعتبارها منارة امل وسط الاضطرابات الاجتماعية السائدة ، فانبثقت الحركة الدادائية ورغم ذلك بقي الدادائيون متشككين في العصر الجديد ، ويخشون هيمنة القيم البرجوازية القديمة ، ما جعلهم يقفون الى جانب الراديكاليين اليساريين رغبة منهم في مجابهة اخلاقيات العالم البرجوازي المنافق ، ولم يقف الدادئيون عند هذا الحد ، بل تجاوزوا ذلك في اعتبار الحركة التعبيرية حركة فنية برجوازية كونها تركز على التعبير العاطفي بحجة ان هذا يعزز الجهل بواقع المجتمع (**Richard Huelsenbeck, trans. Ralph Manheim, En Avant Dada: A History of Dadaism (Zurich: Monoskop, 1920), p. 23**.) ، ولكن رغم ذلك ضلت المظاهر البرجوازية راسخة في العمل الفني الدادائي لا لشيء سوى انها تعد مظهر اجتماعي لا يمكن اغفاله ، وقد اتسمت الدادائية بالتمرد على العقل على نحو يناقض المنطق فسعت الى ان تكون حركة فنية للاجهاز على الفن ، لتتماشى مع ما ساد العالم في اعقاب الحرب العالمية الاولى من مشاعر خيبة الامل وتبدد الاحلام ، فعرضت لوحات ذات موضوعات لا مالوفة كحفلات رقص غريبة وشاذة ، ومجالس لشخصيات بهيات عجيبة غير متداولة واستخدام الصحف كما هو الحال في اعمال هانز ارب وبيكابيا وماكس ارنست وغيرهم . (سارة ، نيومايز . المصدر السابق ، ص: ١٨٤) ، ومن امثلة ذلك (شكل ١٦) و (شكل ١٧). كما سعى السرياليون ايضا الى الاطاحة بالقيم والانظمة البرجوازية ، الا انهم مع ذلك اقروا بوجود سحر خفي للبرجوازية لا يمكن مقاومته ، ففي الربع الاخير من القرن المنصرم قام احد السينمائيين بصناعة فلم بعنوان : (سحر البرجوازية الحصيف) حاز على جائزة بونويل الشعبية لعام ١٩٧٢ مايشير رسوخ البرجوازية بشكل واضح الى الحد الذي دفع بونويل الى التصريح بالقول : (لابد من صنع سلام مع البرجوازية) ، فسعوا الى تمثيل خواطر النفس في مجراها الحقيقي في مناى عن كل رقابة يفرضها العقل ضمن حالة من التغافل للاعتبارات الخقية والجمالية ، والايمان المطلق بسلطان الاحلام باعتباره الحل الجوهري لمشاكل الحياة ، مستندة في ذلك الى نظريات سيجموند فرويد في مجال التحليل النفسي لادراك اللاعقلاني وفهم قوى اللاوعي (محمود ، امهز . المصدر السابق ، ص : ٢٦٥-٢٦٨) كما هو الحال في لوحات سلفدور دالي ورينيه ماجريت و لوحة فكتور برانر (شكل١٨). وبالتالي يكون للبرجوازية حضور واضح في المدارس والاتجاهات الفنية وعلى مدة فترات زمنية طويلة ابتداء من عصر النهضة مرورا بفن الباروك والركوكو والكلاسيكية المحدثة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



شكا ، ١٦

شكا ، ١٧



شكا ، ١٨

والرومانسية والطبيعية والانطباعية ، والتعبيرية ، والتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسيريالية نظرا لوجودها كظاهرة بارزة في المجتمع.

المؤشرات التي اسفرعنها الاطار النظري

١.لم تخلو الكلاسيكية المحدثة من الاعمال ذات المسحة البرجوازية ، فالكلاسيكية لم تمثل في تركيبها الباطن اتجاها نحو النزعة الطبيعية المتسمة بالرحابة على نحو اكثر مما تمثل نظرة برجوازية مميزة ورغم انها وصفت بالبرجوازية الا انها استمدت مبادئها الشكلية من مطابقة الطبيعة

٢. اتجهت الرومانسية صوب وجهة مغايرة ، حيث تبنت الطابع الخاص المميز والاحساس الفردي ورجحت الخيال على الواقع ، وكان لذلك حضور في العديد من اللوحات ذات الطابع البرجوازي

٣.خلال الحركة الانطباعية اتجه فن الرسم الفرنسي الى تصوير المشاهد المرئية وبمظاهر برجوازية على نهر السين ما اوجب علاقة بين اوقات الفراغ النهرية وبين بناء هوية وطنية وثقافية ، اذ كانت الطبقات الوسطى الميسورة تحتفل خلال ركوب القوارب على نهر السين الذي كان يمثل القلب الرمزي للعاصمة ،

٤.كان العديد من الفنانين الانطباعيين ينتمون الى اصول ارستقراطية وبرجوازية مثقفة ، فاتشحت لوحاتهم بعالم الازياء المنفوخة والمفتوحة ، والخدم والحشم ومشاهد ركوب الخيل في المراعي والغابات ، وبالتالي لم تناى الانطباعية عن البرجوازية ، فالعديد من الرسامين الانطباعيين وما بعد الانطباعيين هم ابناء لاسر ثرية ، ومنهم من اصول ارستقراطية رفيعة ، فاتسمت لوحاتهم باسلوب مثقف ومهذب و امكانية فنية رقيقة اظهرت الجوانب الجميلة للمجتمع البرجوازي الراقي .

٥. اظهرت العديد من الاعمال الفنية التعبيرية طابعا برجوازيا واضحا ، عبر سعي الفنان الى التعبير عن انفعالاته العاطفية وتجسيد مشاعره الذاتية

٦. عنيت التكعيبية بتمثيل نواحي اجتماعية عديدة كالصور الشخصية لرجال وسيدات المجتمع البارزين وبمنهج برجوازي يعكس الترف وبحبوحة العيش من خلال ما قام به الرسامون التكعيبيون في تحليل الاشكال وفق اختزال تصويري يوصف بانه كلي قائم على الحدس للوصول الى العناصر الجوهرية التي تمثل ماهيات مورفولوجية للشكل مقارنة بالمفاهيم المثالية

٧. ان المستقبلية قد نشات في دوامة من الحياة البرجوازية وكانت رافضة لها لذلك كان نشوءها في معاقل بروليتارية وهي روسيا وايطاليا فواكبت جملة من الاضطرابات السياسية والاجتماعية فكان المستقبليون يميلون للنمط البوهيمي على حساب النمط البرجوازي الذي يصفوه بالترف والشبع المبتذل فاعلنوا احتجاجا عنيفا ضد الحياة والفن البرجوازيين

٨.ان العديد من الاعمال الفنية المستقبلية لم تتمكن من التخلص من المظاهر الاجتماعية الراسخة فعرضت موضوعات ذات حضور لسيدات المجتمع الايطالي في نمط برجوازي ، فاستطاعت البرجوازية ان تبقى متماسكة بوجه هذا الخضم الثوري .

٩.خشي الدادائيون هيمنة القيم البرجوازية القديمة ، ما جعلهم ذلك يقفون الى جانب الراديكاليين اليساريين رغبة منهم في مجابهة اخلاقيات العالم البرجوازي المنافق حسب وصفهم ، ولم يقف الدادئيون عند هذا الحد ، بل تجاوزوا ذلك في اعتبار الحركة التعبيرية حركة فنية برجوازية كونها تركز على التعبير العاطفي بحجة ان هذا يعزز الجهل بواقع المجتمع

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٠. عرضت الدادائية لوحات ذات موضوعات لا مالوفة كحفلات رقص غريبة وشاذة وغير متداولة نتيجة لتمردها على العقل والمنطق ، لذلك تم اعتبارها حركة فنية للاجهاز على الفن نتيجة لما ساد العالم من مشاعر الخيبة وتبدد الامل في اعقاب الحرب العالمية الاولى ورغم ذلك ظلت المظاهر البرجوازية راسخة في العمل الفني الدادائي لا لشيء سوى انها تعد مظهر اجتماعي لا يمكن اغفاله .

١١. سعى السرياليون الى الاطاحة بالقيم والانظمة البرجوازية ، الا انهم مع ذلك اقروا بوجود سحر خفي للبرجوازية لا يمكن مقاومته .

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولا : اطار مجتمع البحث

يتكون اطار مجتمع البحث من الاعمال الفنية المنتجة في اوربا باعتبارها نماذج تنتمي لحدود البحث والموزعة حسب المدة الزمنية (من عام ١٨٦٧م – ١٩٦٤م) ، وعلى هذا الاساس ضم اطار مجتمع البحث (٧٠) لوحة فنية ، والمحددة بدراسة تمثلات البرجوازية في الرسم الاوربي الحديث ، التي تم جمعها من المصادر ، والكتب ، والمجلات المتخصصة فضلا عن شبكة المعلومات (الانترنت) والافادة منها بما يلائم هدف البحث الحالي .

ثانيا : عينة البحث //

تم اختيارعينة البحث بتوزيع يشمل الحركات الفنية التي قدم لها في متن البحث بعد تقسيمها حسب التسلسل الزمني لحركات : (الانطباعية ، ما بعد الانطباعية ، التعبيرية ، التكعيبية ، المستقبلية ، الدادائية ، والسريالية) ، والتي بلغت (٧) انموذجا .

ثالثا : منهج البحث //اعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل نماذج عينة البحث الحالي .

رابعا : اداة البحث // اعتمد الباحث اداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته ، لانها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الاساسية في التحليل ، ما يتيح مساحة اوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد البحث

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تحليل نماذج عينة البحث

نموذج رقم ١

عنوان اللوحة : طاحونة كاليت

الفنان : اوغست رينوار

التاريخ : **1876** م

الخامة : الوان زيتية على الكانفاس

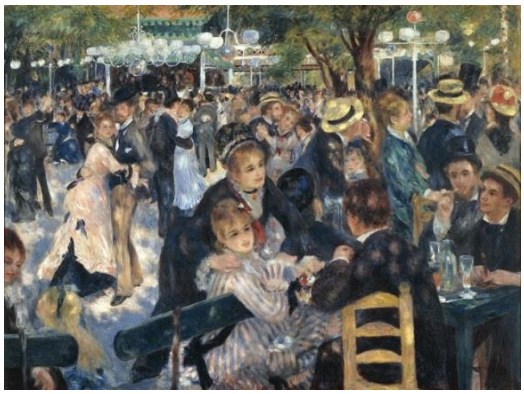
القياس : ١٣١ x١٧٥ سم

العائدية : متحف اورسيه – باريس

التحليل

لوحة طاحونة كاليت تمثل مشهدا واقعيا انطباعيا تمت فيه صياغة الاشكال بمساحات من الالوان المختلفة وفق احساسات بصرية مستنبطة من نظريات نيوتن في تحليل الضوء الشمسي الى سبعة الوان ، ونظرية شيفرول فيما يتعلق بالمنظور الجوي عبر توظيف اللون البنفسجي للتعبير عن الاشياء الغائرة في فضاء اللوحة ، باستخدام لمسات فرشاة خشنة وواضحة ، استعرض فيها الفنان احد ملاهي باريس وهو : (ملهى طاحونة كاليت) وهو يكتض بجمع غفير من طبقات المجتمع الفرنسي الوسطى الذين يمثلون برجوازيات صغيرة في مطلع القرن التاسع عشر الذين عادة ما يتانقون عند ارتيادهم مثل هذه الاماكن الترفيهية ، اذ تنامت هذه البرجوازيات واصبحت اكثر ثراءا فيما بعد .. ففي هذه اللوحة تسترخي النساء على نحو تتمسك فيه بالتقاليد الاجتماعية بشكل ملحوظ باجسام بضة متناسقة ، وبازياء فاخرة تعكس حياة ترفية ومعيشة باذخة بحيث يشعر المتلقي بان الفنان كان يرمي الى ما هو ابعد من الجمال ، وهو عشق الحياة وتمجيدها بعطائها ونشوتها . كذلك الرجال فقد اظهرهم الفنان بمظهر يوحي بانتمائهم الى الطبقة البرجوازية من خلال هيئتهم وهندامهم المحترم ، والايحاء بذلاقة السنتهم لينم كل ذلك عن حياة برجوازية فاخرة ، وفق مقتضيات الفن الانطباعي .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



نموذج رقم ٢

عنوان اللوحة : بعد ظهر يوم احد

الفنان : جورج سورا

التاريخ : ١٨٨٤

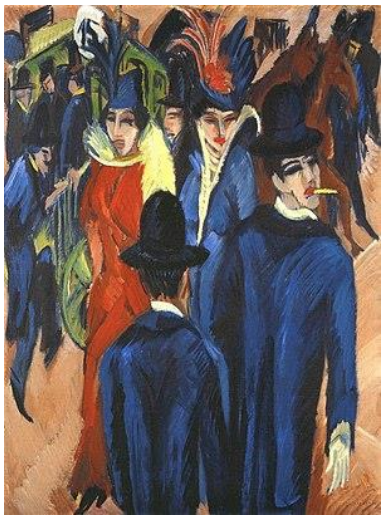
الخامة : الوان زيتية على الكانفاس

القياس : ٢٠٧ x٣٠٨ سم

العائدية : معهد الفن – شيكاغو

التحليل

تعد لوحة : (بعد ظهر يوم الاحد) من اشهر اعمال الفنان جورج سورا الكبيرة الحجم والتي تضمنت نظريته في فصل الالوان ، فتركت بصمة فارقة بعد المدرسة الانطباعية في نهايات القرن التاسع عشر، تبدو اللوحة للوهلة الاولى مشهدا لاشخاص يسترخون في متنزه على ضفاف نهر السين في باريس ، فتبرز في يمين اللوحة سيدة واقفة ، ورجل يرتدي قبعة عالية يعبر مظهرهما عن الطبقة البرجوازية ، تناول سورا اللون والضوء والشكل ، وقام بمحاذاة مجموعات صغيرة من الالوان بصبغة منفردة تظهر كاشكال صلبة ومضيئة ، وبذلك اثبت نظريته بشكل مذهل في استخدام نقاط صغيرة متقاربة ومتعددة الالوان من الطلاء يمكن ان تسمح لعين المشاهد بمزج الالوان وتكوين صورة معينة ، فكانت هذه التقنية المنهجية للغاية وشبه العلمية بديلا ذا منحى ثوري لما جاء به الرسامون الانطباعيون في تحديد الاشكال في لوحاتهم الفنية ، وبذلك تضمنت لوحة سورا وفق ذلك مشاهد برجوازية تمثلت في تجمع هذه الطبقة الاجتماعية على ضفاف النهر وارتدائهم لملابس فاخرة كالفساتين الباهضة والقبعات الباريسية التشريفية وسلوكيات تنم عن ترف وبذخ معيشي واضح في ذلك المتنزه وقد بدت عليهم المظاهرالمميزة لهذه الطبقة الاجتماعية .



نموذج رقم ٣

عنوان اللوحة : مشهد شارع في برلين

الفنان : ارنست لودفيغ كريشنر

التاريخ : ١٩١٣

الخامة : الوان زيتية على الكانفاس

القياس : سم ٩٥ x١٢١

العائدية : المتحف الجديد في نيويورك

التحليل

تعتبر هذه اللوحة من اللوحات التعبيرية الشهيرة التي ركز فيها كريشنر على الحياة الاجتماعية للاثرياء داخل المانيا ، والتي تضم جمعا من الناس يرتدون ملابس انيقة تشير

الى انهم من الطبقة المتوسطة الثرية في احد شارع برلين ، برز في مقدمتها رجلين أحدهما يواجه المشاهد والآخر يعطي ظهره للمشاهد ويواجه امراتين في وسط اللوحة تقريبا نلاحظ النساء يرتدين ملابس ملونة للغاية مع اطواق دانتيل متقنة وقبعات على الموضة ، في الخلفية يمكن للمرء ان يشاهد شارعا مزدحما وقد ضم عربة خيول وعلامة خط ترام. لقد اكد الفنان كريشنر على ما تنطوي عليه الوجوه من تعابير ، ليعلن رفضه للمعالجة الحرفية الامينة باعتبارها ناقصة ، ليؤكد بصدق ان المشهد ما هو الا عالم صغير مستقل بذاته فقد افاض على اللوحة ماهو باطن ، لذلك لم يعنى كريشنر بالدقة او الواقعية في رسم هذا الموضوع بل بالعاطفة ثم انعكس ذلك على وجدان المشاهد ، بغية النفاذ الى ما هو جوهري وروحي ، في تناول موضوعات برجوازية

نموذج رقم ٤

عنوان اللوحة : صورة شخصية لفولار

الفنان : بابلو بيكاسو

التاريخ :١٩١٠

الخامة : الوان زيتية على الكانفاس

القياس :٩٢-٦٥ سم

العائدية : معهد بوشكين في موسكو

التحليل

نلاحظ في هذه اللوحة رجل كبير السن يرتدي بدلة عصرية تشير الى كونه من الطبقة البرجوازية فهو تاجر لوحات شهير واكب العديد من مشاهير الفنانين ، ظهر فولار بعيون منكسرة ومغلقة على مايبدو ، وبراس اصلع مثله الفنان بشكل لبنات لاعادة بناء الشكل الاصلي بعد ان بعثره على نحو لايشبه شيئا ، وضاعف الفنان الاشكال في اللوحة كبيضة مكسورة ، وانفه المنتفخ والمثلث الداكن من لحيته هي اول الاشياء التي تعلقها العين ، وهذه الطريقة التي يقوم بها العقل تكشف عن واقع مادي ملموس .عمد بيكاسو الى تحطيم الاجسام ليتخذ من اجزائها مادة لبناء الشكل المدعم الاركان وكانها مكعبات وكانها قطع احجار منحوتة في بنيان جديد ، وبذلك سعى بيكاسو الى الكشف عن الشكل الهندسي الكامن وراء المظهر الخارجي وهذا ما عرف بالتكعيبية التحليلية التي استمرت من عام ١٩٠٨ الى ١٩١٢ ، وبذلك قدم بيكاسو نمطا برجوازيا تمثل برجل ينتمي الى طبقة الموسرين بعد ان ظهرت عليه سمات الثراء والوقار ، وفق اسلوب ومقتضيات الفن التكعيبي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

نموذج رقم ٥

عنوان اللوحة : حركة هيروغليفية في ملهى بال تابارين

الفنان : جينو سيفيريني

التاريخ : ١٩١٢

الخامة : الوان زيتية على الكانفاس

العائدية : متحف الفن في نيويورك

التحليل

اللوحة تعرض حفلا راقصا في ملهى بال تاباريل الليلي في باريس مع تعدد المدارك الحسية حيث نلاحظ امراة ذات شعر بني مجعد ترتدي ثوب ابيض وازرق ووردي وعلى النقيض تضمنت اللوحة احداث مختلفة من ذلك نلمح فرسان يركبون الجمال في اشارة الى حرب الاتراك مع الايطاليين عام ١٩١١. قدم الفنان في هذا العمل الفني نمطا اجتماعيا برجوازيا واضحا من خلال موضوعه الذي يمثل حضور الطبقات المترفة في حفل راقص ، ويبدو ذلك من خلال ملابسهم الفاخرة وسلوكهم والمكان الذي يتواجدون فيه ، وبالتالي سيادة نمط حياتي يناى عن شظف العيش ، وقد تم ذلك باسلوب فني لم يكن مالوفا قبل هذا الاتجاه الفني المستقبلي الذي يمجد جمال الحركة والسرعة ، ورغم ان مارينتي في بيانه المستقبلي المطنطن لم يتطرق الى الزمن باعتباره بعدا رابعا ، الا ان للحركة والمكان ارتباط وثيق بذلك ،فالزمان والمكان يندفعان مع الحركة الكونية في هذا الفضاء اللامتناهي وفق اسلوب فني جديد يقوم الاداء فيه على قوانين هذه الحركة الكونية وبالتالي شهد هذا الاتجاه الفني تطبيق لنظرية مهمة من نظريات العلم وهي النظرية النسبية ، وبذلك تضمنت هذه اللوحة حضورا للمنهج الاجتماعي البرجوازي وفق مقتضيات الاتجاه المستقبلي

نموذج رقم ٦

عنوان اللوحة : اركان المجتمع

الفنان : جورج جروس

التاريخ : ١٩٢٦

الخامة : الوان زيتية على القماش

القياس :

العائدية : متحف برلين

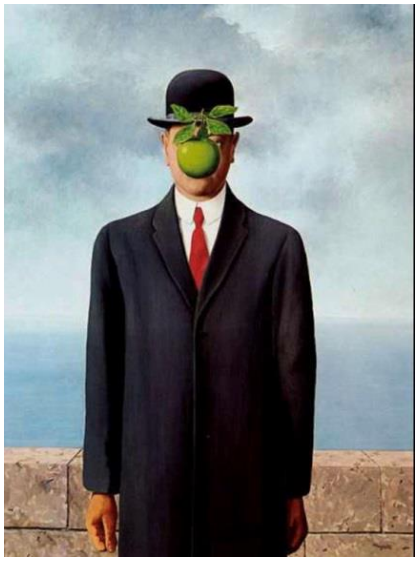
التحليل

عرض الفنان في هذه اللوحة صورة جماعية ضمت اشخاص ينتمون الى طبقات اجتماعية برجوازية بارزة في المجتمع الالماني في غرفة واحدة ، فهناك قديس وضابط يرتدي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بزة عسكرية وربطة عنق عليها صليب معقوف استخدم عام ١٩٢٠ كرمز للحزب النازي ، ولديه وجه قاسي مع ندوب متقاطعة على خده ، وشق ضيق في فمه يكشف اسنانه بقوة ويحمل بيده اليسرى كاسا من الخمروفي يده اليمنى سيفا ملطخا بالدماء مايشير الى وحشية عمياء ، ولا يرى في نفسه الا الشجاعة وهذا ما يتضح من الافكار الوهمية التي تخرج من راسه وفي يسار اللوحة تم رسم الفريد هوغنبرغ بارون الصحافة انذاك ، وقد ارتدى اناء محفور عليه صليب حديدي كقبعة ، ما يرمز الى تحيز صحيفته ، وهذا مايشير اليه قلمه الرصاص الملطخ بالدماء ، رغم ان الصحيفة يفترض ان تكون رمزا للسلام الا اننا نراها ملطخة بالعواقب الدموية فاضحت صحيفته وسيلة دعائية ورمزا للنفاق . وخلفه على جهة اليمين نشاهد صورة فريدريك ايبرت زعيم الحزب الديمقراطي الاجتماعي واول رئيس لالمانيا من ١٩١٩-١٩٢٥ صاحب عبارة (الاشتراكية تعمل) وقد مثل ذلك موقف جروس السياسي من خلال تمثيله لكومة من الفضلات محل الدماغ مع بخار يتصاعد اشارة الى مدى نتانتها ، وفي الجزء الخلفي للوحة نلاحظ رجل دين يتدفق النفاق من وجهه الذي ظهرت عليه اثارطويلة المدى للكحول التي احتساها ، وبعيون مغمضة يوعظ من غرفته الامنة فعيونه المغمضة تشير الى كونه قد عمي عن حقيقة المدينة المحترقة خارج نافذته ، متجاهلا وحشية الحرب الاهلية التي تتكشف خلف ظهره .

مثل جورج جروز في هذا العمل الفني نقدا لاذعا واحتجاجا عدميا دادائيا ، معبرا فيه عن اشمئزازه من قسوة وانحلال البرجوازية ، فكشف عن نفاق السياسيين والصحافة والجيش والطبقة الحاكمة ورجال الدين الفاسدين ، فكان عمله بمثابة مراة عاكسة لسلوكهم وعكس رذائلهم ، فتكسب فئة قليلة الملايين من الاموال بينما الالاف والالاف على وشك المجاعة ، فضلا عن ملاحظته للمثقفين الذين يتسامحون مع هذه الحالة دون اتخاذ موقف منها .



نموذج رقم ٧

عنوان اللوحة : ابن الرجل

الفنان : رينيه ماجريت

التاريخ :١٩٦٤

الخامة : الوان زيتية على الكانفاس

القياس :١١٦-٨٩ سم

العائدية : مقتنيات خاصة

التحليل

نلاحظ في هذا العمل الفني مشهدا عاديا يمثل رجلا يقف بوقارعلى جسر شيد بقطع مهندمة من الحجروخلفه يمتد البحربشكل لامتناهي ، ويرتدي معطفا رماديا وقبعة ذات حواف ويسبل يديه الى جانبيه ،الا ان وجهه يتوارى بتفاحة خضراء ، بشكل يعتريه الغموض على نحو لامالوف ، ليعلن مجابهته لما يتصوره ويدركه عامة الناس من مشاهد حسية محدودة ، سعيا منه لادراك

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الحقيقة من اعماق العقل الباطن . لقد اراد ماجريت من وراء ذلك الاشارة الى ان الطريقة الوحيدة التي يستطيع الرسامون من خلالها محاربة الاقتصاد البرجوازي هو ان تتضمن اعمالهم محتويات ومشاهد برجوازية ، لانه يروم تفكيك الاقتصاد البرجوازي من الداخل من خلال الظهور كواحد منهم ، ومع ذلك قدم اعمال اظهرت جنون العقلانية البرجوازية ، التي تصر على ان كل شيء يجب ان يؤخذ في ظاهره ومصداق ذلك لوحة : (ابن الرجل) ، بمعنى انه كان يدعم الاقتصاد البرجوازي في الظاهر ، الا انه كان يتحداه في الباطن ، فقد كان منتميا للحزب الشيوعي البلجيكي . يهدف ماجريت الى نفي تحيزات الناس وما لديهم من تصورات ومحسوسات محددة مسبقا ، لان ذلك ينطوي على سطحية وتاثر بمعتقداتهم الشخصية والسياق الظاهر للموقف مما يوقعهم في الخطا وسوء الفهم . ليتحدى كل ذلك بواسطة عمل فني يمثل تفكيرا حرا لفهم الفنان عبر تذكير الجمهور الى نبذ ماهو معتاد من وصف للمشاعر ، مايدفعهم الى الاستفسار عن الاشياء والتفكير وبذلك يتحقق الشعور بانفسهم ، لذلك قام ماجريت بتغطية وجه الرجل بتفاحة بشكل متعمد لاثارة اسئلة حول ما ورائها ، او الاشارة الى ان كل مانراه يحجب شيئا اخر بمعنى تلميح الشيء الى اشياء اخرى خلفه .وبذلك قدم عملا فنيا تعتريه البساطة الا انه فضح التعصب والنفاق ، وهذا ما يدل على سخريته الجامحة من البرجوازية . او مايمكن ان نطلق عليه ب (البرجوازية الجديدة)

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج //

١.عرضت المدرسة الفنية الانطباعية طبقات المجتمع الفرنسي الوسطى الذين يمثلون برجوازيات صغيرة في مطلع القرن التاسع عشر الذين عادة ما يظهرون بمظهر انيق واسترخاء وتمسك واضح بالعادات والتقاليد الاجتماعية من خلال ارتدائهم ازياء فاخرة عكست حياة مترفة وباذخة عندما كانوا يقصدون المناطق الترفيهية ، فعبر الفنانون من خلال هذا الاسلوب الانطباعي عما هو ابعد من الجمال وهو عشق الحياة وتمجيدها بعطاءها ونشوتها على نحو اشتمل على الرجال والنساء بانتمائهم الى الطبقة البرجوازية. كما هو الحال في نموذج العينة رقم ١.

٢.تضمنت العديد من لوحات المدرسة المابعد انطباعية مشاهد برجوازية تمثلت في تجمع هذه الطبقة الاجتماعية. وفق منهجية تقنية للغاية وشبه علمية كانت بديلا عن المنهج الانطباعي في تحديد الاشكال ، كما هو الحال في نموذج العينة رقم٢

٣.تم تناول موضوعات برجوازية من خلال التعبير عما هو جوهري وروحي بما تنطوي عليه الوجوه من تعابير ، والتخلي عن المعالجات الحرفية الامينة باعتبارها ناقصة ، والاتجاه صوب العاطفة والباطن لينعكس ذلك على وجدان المشاهد ، كما هو الحال في نموذج العينة رقم٣.

٣.تم تقديم نمط برجوازي من خلال تمثيل طبقة الموسرين عبر اظهار سمات الثراء والوقار ، وفق اسلوب كشف الشكل الهندسي الكامن وراء المظهر الخارجي حسب مقتضيات الفن التكعيبي ، كما هو الحال في نموذج العينة رقم (٤).

٤. شهدت العديد من النصوص البصرية الحداثوية تعالق الحركة والمكان بشكل وثيق ، اذ اندفع الزمان والمكان في الفضاء اللامتناهي وفق اسلوب فني جديد يقوم الاداء فيه على قوانين الحركة الكونية فشهد هذا الاسلوب الفني تطبيق لنظرية علمية مهمة وهي النظرية النسبية ، فاستحضرت البرجوازية وفق اسلوب المدرسة المستقبلية ، كما في نموذج العينة رقم(٥)

٥. تضمنت العديد من الاعمال الفنية خلال فترة الحداثة نقدا لاذعا واحتجاجا عدميا دادائيا ، عبرت عن الاشمئزاز من قسوة وانحلال البرجوازية ، وكشفت عن نفاق رجال السياسة والصحافة والجيش والطبقة الحاكمة ورجال الدين الفاسدين ، اذ تستحوذ فئة قليلة على اموال طائلة بينما الالاف على وشك المجاعة ، كما هو الحال في نموذج العينة رقم(٦)

٦.تم نفي تحيزات الناس وتصوراتهم المحددة مسبقا ، بما ينطوي على سطحية وتاثر بمعتقداتهم الشخصية والسياق الظاهر للموقف. فتم تحدي ذلك من خلال ما يتمتع به الفنان من تفكير حر وفهم عميق عبر تذكير الجمهور الى نبذ ماهو معتاد من وصف للمشاعر ، ما يدفعهم الى الاستفسار والشعور بانفسهم ، عبر الاشارة الى ان كل مانراه يحجب شيئا اخر .وبذلك تم تقديم اعمال فنية تعتريها البساطة الا انها فضحت التعصب والنفاق ، وهذا ما يدل على سخريتها الجامحة من البرجوازية . كما في نموذج العينة رقم (٧)

الاستنتاجات

١.تصدت الاتجاهات الفنية الحداثوية الى الظواهر الاجتماعية كما هو الحال في تصديها للظاهرة الاجتماعية البرجوازية

٢.سعت احدى المدارس الفنية الحداثية الى تطبيق لنظرية مهمة من نظريات العلم وهي النظرية النسبية ، فتضمن هذا الاتجاه الفني حضورا للمنهج الاجتماعي البرجوازي وفق مقتضيات الاتجاه المستقبلي

٣.تضمنت العديد من الاعمال الفنية خلال فترة الحداثة نقدا لاذعا واحتجاجا عدميا دادائيا ، عبرت عن الاشمئزاز من قسوة وانحلال البرجوازية

المقترحات

١.مقاربات البرجوازية في الرسم العراقي المعاصر

٢.مقاربات البرجوازية في الرسم المصري المعاصر

احالات البحث

١.سورة مريم , الآية (١٧) .

٢.الرازي , ابو بكر : مختار الصحاح , دار الرسالة , الكويت , ١٩٨٣ , ص٦١٤-٦١٥ .

٣.مسعود ، جبران : معجم ألف بائي في اللغة والأعلام (كتاب الرائد) ، دار العلم للملايين الثقافية للتأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص ٢١٥ .

٤.صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم ، ايران ، ١٩٨٥ ، ص٣٤١ .

٥.موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٩٦ ، ص١٠١ .

٦.الضاوي ، سعدي ، وجوزيف مالك : المترادفات والأضداد، ط ١ ، المؤسسة الحديثة للكتاب

٧.البكاري ، كمال ، ميتافيزيقيا الارادة عند شوبنهاور ونيتشه ، ط٢ ،دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠ ،ص ٣٤ .

٨.الشيخ ،محمد : نقد الحداثة في فكر هايدغر،ط١ ، الشبكة العربية للابحاث والنشر ، بيروت ،٢٠٠٨ ،ص ٣٩٥ .

٩.سارتر وآخرون: الخبرة الجماتلية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية)، دار المعرف للنشر،١٩٨٧ ،ص١٩.

10- Cowie, A. P (1989) Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (4th edn). Oxford University Press .P:130

11-https://www.almaany.com/ar/dict/a

(١٢) جميل ، صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٨ ، ص : ٢٠٥ .

المصادر

القران الكريم

١.مايكل ، ليفاي . الفن الاوربي من القرن السادس عشر الى القرن التاسع عشر ، ترجمة : فخري خليل ، عمان ، الاهلية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣

٢.ارنولد ، هاوزر . الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، الاسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٤

٣.هربرت ، ريد . معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، بغداد ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، ١٩٨٦

٤.أعمال هوغارث ، على غرار أعمال العديد من الفنانين الآخرين في تلك الفترة ، إحساسًا

٥.هربرت ، ريد . الفن والمجتمع . ترجمة : فارس متري ظاهر ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥

٦. سارة ، نيومايز . ترجمة رمسيس يونان ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٥

٧.ارنولد ، هاوزر .الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، الاسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٥

٨.محمود ، امهز . التيارات الفنية المعاصرة ، ط٢ ، بيروت ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٩

٩.(جي . اي . مولر . مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، بغداد ، دار المامون للترجمة والنشر ، ١٩٨٨.

١٠.ادوارد ، فراي . التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠

١١.حسن ، محمد حسن . مذاهب الفن المعاصر، القاهرة ، دار هلا للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢

١٢.(بيتر وليندا موري . فن عصر النهضة ، ترجمة : فخري خليل ، بغداد ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، ٢٠٠١ ، ص : ٢٢٨)

١٣.الخطيب , احمد شفيق , معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية (انكليزي وعربي) , مؤسسة دار مكتبة لبنان للطباعة والتصوير ، ط٦ , لبنان , ١٩٨٥

١٤.الرازي , ابو بكر : مختار الصحاح , دار الرسالة , الكويت , ١٩٨٣ ,.
١٥.مسعود ، جبران : معجم ألف بائي في اللغة والأعلام (كتاب الرائد) ، دار العلم للملايين الثقافية للتأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
١٦.صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم ، ايران ، ١٩٨٥ ،.
١٧.موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ١٩٩٦.
١٨.الضاوي ، سعدي ، وجوزيف مالك : المترادفات والأضداد، ط ١، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان ، ٢٠٠٧
١٩. البكاري ، كمال : ميتافيزيقيا الارادة عند شوبنهاور ونيتشه ،ط ٢، دارالفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠
٢٠.الشيخ ،محمد :نقد الحداثة في فكر هايدغر، ط ١ ، الشبكة العربية للابحاث والنشر، بيروت ،٢٠٠٨،
٢١.سارتر وآخرون :الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية) ، دار المعارف للنشر، ١٩٨٧،
22- Richard Huelsenbeck, trans. Ralph Manheim, En Avant Dada: A History of Dadaism (Zurich: Monoskop, 1920), p. 23.( )
23- Cowie, A. P (1989) Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (4th edn). Oxford University PressP:130
24- Richard Huelsenbeck, trans. Ralph Manheim, En Avant Dada: A History of Dadaism (Zurich: Monoskop, 1920), p. 23.
25- Richard Huelsenbeck, trans. Ralph Manheim, En Avant Dada: A History of Dadaism . (Zurich: Monoskop, 1920), p. 39.
26- John Heartfeld and George Grosz; Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg (eds), 'The Art Scab (1920)' The Weimar Republic Sourcebook (University of California Press, 1995), p. 484.
27- Raoul Hausmann, Dada in Europa (Der Dada no.3 (Berlin, 1920) quoted in Hanne Bergius, "Dada Triumphs" Dada Berlin, 191702913, Artistry of Polarities, trans. Brigitte Pichon, New Haven), p. 2003.
28- Richard Huelsenbeck, trans. Ralph Manheim, En Avant Dada: A History of Dadaism (Zurich: Monoskop, 1920), p. 47.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Representations of the bourgeoisie in modern European painting

By: **Ali Sharif Jabr**
University of Basrah / College of Fine Arts
Email : ali.shareaf@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0001-5063-7593

ABSTRACT
Without equivocation, art has an essential function at the core of social life, and that art is a social phenomenon that is subject to social conditions and the circumstances of time and place. The audience plays a guiding role in relation to art, and thus society and its phenomena acquire great importance in the artistic process and the development of its aesthetic realities. The bourgeoisie is considered one of the social classes that appeared in Europe from the Middle Ages until the eighteenth century, and its appearance was represented in art in a distinct way, including the plastic arts, specifically the art of painting, up to the stage of modernity, to show us the following question, which is how the bourgeoisie was represented in the art of modern European painting ? Thus, the first chapter of the research included the methodological framework for the research represented by the problem of the research and its importance to constitute the importance of shedding light on a pattern of European painting arts. It is unique and unprecedented. As for the goal of the research, it specialized in identifying the representations of the bourgeoisie in modern European painting, and it was determined by a period of time between the years 1867-1964 And with objective boundaries that included artistic works that included a bourgeois approach, the research in this chapter also tackled defining the most important terms contained in the research and explaining their implications. As for the second chapter, it included two sections: the first topic: a reading of the concept of the bourgeoisie, while the second topic included: the subject of the bourgeoisie in the history of art, and then the indicators that resulted from the theoretical framework. As for the third chapter: it included the research procedures represented by the research tool and choosing the analytical descriptive approach in analyzing seven 7 models of the research sample, while the fourth chapter included the research results that the researcher reached from the analysis of the sample models, as well as the conclusions related to those results, then the research proposals And followed by a list of sources that the researcher benefited from in writing his research.

Keywords: Representations, bourgeoisie, modern, painting

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