مجلة
فنون البصرة

مجلة دولية علمية مُحكَمَة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

العدد
29

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

bjfa.uobasrah.edu.iq

Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License,

مجلة فنون البصرة
Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكّمة تتخذ سياسة الوصول المفتوح
تصدرعن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العـــــــدد : (٢٩) .
تاريخ النشر: ٢٨ / ٥ / ٢٠٢٤م

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.م.د. علي عبد الله عبود الكناني	العراق	ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
مدير التحرير	أ.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.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني	العراق	maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq
	أ.د. سيف الدين عبد الودود	العراق	sayaf_adeen.uthman@uobasrah.edu.iq
	أ.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 يشــمل مجالات الفنون التشكيلية ، والمسرحية ، والموسيقية ، والفنون السمعية والمرئية ، فضلاً عن بحوث التربية الفنية .

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

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

٤- أن لا تزيد عدد كلمات البحث عن (٧٠٠٠) كلمة (١٥ صفحة حجم A4) .

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

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

٧- أن يحتوي البحث على ملخص (٢٥٠ كلمة) وخمسة كلمات مفتاحية باللغتين العربية والإنكليزية .

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

٩- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١٠- يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود .

محتويات العدد (٢٩) لسنة ٢٠٢٤

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
التنوع اللحني في الغناء الريفي العراقي...طور الصبي اختيارا	محمد هادي عطية	٥ - ١٣
الرموز الثقافية في رسوم الجدران بين العراق و إيطاليا دراسة مقارنة	رنا حازم سعيد	١٤-٢٤
طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض مسرحية (طقوس الحطب)	وسام خضر موسى / نشأت مبارك صليوا	٢٥-٣٩
مناهج تدريس الآلات الموسيقية في العراق	عبد الحليم احمد حسن	٤١-٤٩
جماليات المنمنمات التيمورية والصفوية / دراسة مقارنة	مائدة طارق محمد	٥٢-٦٠
تمثلات التجريب في المسرح العربي المعاصر السيد حافظ انموذجاً	عبد الستار عبد ثابت	٦١-٧٤

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 29, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.05/29.1

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Melodic diversity in Iraqi rural singing Tuwar the subi As model

Mohammed Hady Atiya
General Directorate of Education in Dhi Qar Governorate, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-7956-0087
E-mail addresses: alsrhanmhmd88@gmail.com ,
Received: 17 January 2024; Accepted: 25 February 2024; Published: 28 May 2024

Abstract

Melodic diversity is an essential pillar in Iraqi country singing because of its highly influential qualities and features in singing performance methods in a manner consistent with the nature and setting of popular heritage in the Iraqi countryside.

Hence, the researcher attempts to study melodic diversity in one of the important lyrical phases, which is "Subbi Mood " as a lyrical style discovered by the Iraqi structure with high levels of expressive performance accuracy.

The researcher seeks to study this topic by formulating the question as follows: What are the mechanisms of melodic diversity in Subbi Mood?

The significance of the research and the need to determine its goal are thus represented as follows: Detecting the mechanisms of melodic diversity in Subbi Mood, the researcher presents the most important terms contained in the subject matter of the study, that is melodic diversity to be determined linguistically, philosophically and terminologically. The researcher then moves to define the terms procedurally in accordance with the research procedures.

Chapter Two, entitled “The Theoretical framework” contains two sections, one entitling, “The Concept of Melodic Diversity,” and the other, “The Singing of the Iraqi countryside: A Study in Origin and Evolution,” all the way to topics that involve the literature review and the most key conclusions resulted from the theoretical framework.

As for Chapter Three, the researcher addresses the research community and its sample in a way that meets the goal of the research and its requirements, not to mention the use of the research methodology represented by the descriptive analytical approach, leading to the research tool through which the researcher can analyze the research sample.

In Chapter Four, the researcher reached the most important findings from the sample analysis, including (1) musical scale: The Subbi mood is built from the melodic scale of Nahawand, which raises the sixth scale degree of the natural Nahawand when ascending and returns it to the standard scale of the Nahawand when descending, (2) melodic range of the seventh is built from the seventh minor scale. The researcher then seeks to interpret the findings under the heading, “Conclusions,” that includes some of the following points:

1) The lyric poem takes Subbi mood as a launch pad to express the the spirit of the country environment.
2) The seventh minor scale gives the singer the ability to perform Subbi mood easily and conveniently.

As the end of the Chapter, the researcher comes up with key recommendations, suggestions and most important sources and books cited by the researcher in this study.

Keywords: ***Melodic, diversity, singing, Iraq***

التنوع اللحني في الغناء الريفي العراقي...طور الصبي اختيارا

محمد هادي عطية
المديرية العامة للتربية في ذي قار، العراق

ملخص البحث

يعد التنوع اللحني ركيزة اساسية في الغناء الريفي العراقي لما يحتويه من صفات ومميزات لها ابلغ الاثر في استعراض اساليب الاداء الغنائي وبما ينسجم مع طبيعة وبيئة التراث الشعبي في الريف العراقي .من هنا؛ حاول الباحث دراسة التنوع اللحني في احد الاطوار الغنائية المهمة وهو "طور الصبي" كونة لون غنائي اكتشفته البنية العر اقية وبمستويات عالية من الدقة الادائية المعبرة. وقد حاول الباحث دراسة هذا الموضوع من خلال طرح سؤال مشكلته المتمثلة بالآتي: ماهي اليات التنوع اللحني في طور الصبي. ومن ثم طرح اهمية البحث والحاجة الية وصولا الى تحديد هدف البحث المتمثل بالاتي: الكشف على اليات التنوع اللحني في طور الصبي، ثم طرح الباحث اهم المصطلحات الواردة في موضوع الدراسة وهو التنوع اللحني ليتم تحديده لغويا وفلسفيا واصطلاحيا ثم الولوج الى تحديد المصطلحات اجر ائيا وبما يناسب مع اجراءات البحث. وتضمن الفصل الثاني: الاطار النظري مبحثين. احدهما: مفهوم التنوع اللحني. والمبحث الثاني: غناء ريف العراق: دراسة في النشأ والتطور، وصولا الى الدراسات السابقة واهم الفقرات المهمة التي استنتجها الباحث تحت عنوان ما اسفر عنة الاطار النظري. اما الفصل الثالث فقد تناول الباحث مجتمع البحث وعينته وبما يحقق هدف البحث ومتطلباته ناهيك عن استخدام منهجية البحث المتمثلة بالمنهج الوصفي التحليلي وصولا الى اداة البحث التي يستطيع من خلالها الباحث تحيل عينة بحثه.

اما الفصل الر ابع فقد توصل الباحث الى اهم النتائج المترتبة على تحليل العينة منها ١ - السلم الموسيقي : تشكل طور الصبي من مقام النهاوند الميلودي الذي يرفع الدرجة السادسة من النهاوند الطبيعي في الصعود وارجاعها الى الوضع الطبيعي للنهاوند في حالة النزول . ٢ - تشكل المدى اللحني من السابعة صغيرة . ثم بعد ذلك سعى الباحث الى تفسير النتائج تحت عنوان الاستنتاجات والتي تضمنت بعض الفقرات منها على النحو الاتي:

– 1 تتخذ القصيدة الشعرية لمقام الصبي منطلقا للتعبير الادائي المعبر عن روح البيئة الريفية.

٢ – مسافة السابعة الصغيرة تمنح المؤدي القدرة على اداء طور الصبي بسهولة ويسر. وفي نهاية الفصل توصل الباحث الى اهم التوصيات المقترحات واهم المصادر والكتب التي اعتمدها الباحث في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: التنوع، اللحن، الغناء، الموسيقى، الريف

This is an open-access article distributed under the creative common’s attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يتميز الغناء الريفي بتنوع طرق الأداء المعبرة عن حالة الوجد والعاطفة الجياشة فضلاً عن تنوع اشكال التعبير الوجداني وهو أمرٌ جعل من الاغنية تمتلك ابعادا عاطفية ونفسية تحاكي الواقع والبيئة المعاشة لتصبح الاغنية ازاء ذلك حالة اساسية وجوهرية يتداولها الناس في اغلب طقوسهم الاجتماعية وبطريقة ادائية عالية يتذوقها الجميع باختلاف امزجتهم وعواطفهم.

ان هذا الارث الحضاري ولكونه متعدد الاشكال والالوان لما يحمله فإنه يحمل مزايا فنية وشعرية وقوالب موسيقية متنوعة، نقل من خلالها انسان الريف خبرته اليومية في قوالب غنائية أتسمت بالعمق الفني والنفسي والجمالي، في ظل ظروف بيئية عانت من ضغوطات اجتماعية ومعاناة متنوعة المفاهيم والاشكال .

إن أغنية الريف وبما تمتلكه من مسارات ادائية متنوعة فرضت على البناء اللحني التعامل مع النص الشعري الغنائي بتقنيات الاداء يستخدمها المغني بطريقة تعكس حالة الوجدانية والعاطفية وبما ينسجم مع طروحات الفكر المجتمعي والبيئة المحلية في التعبير عن مجمل الظروف المحيطة بالانسان ليكون هذا التنوع سببا أساسيا في اختلاف مقومات الاداء الخاص ببنية اللحن ومساراته الخاصة. من هنا؛ فإن طبيعة البناء اللحني في اغنية الريف تعتمد بسياقاتها الادائية على التعامل مع الحنجرة البشرية وما يرافقها من آلات موسيقية فضلاً عن التعامل مع المقامات ودرجة استقرارها والمسافات الخاصة بكل طور ناهيك عن اختلاف روحية الاداء في بنية اللحن الموسيقي والمفردة الشعرية المستخدمة بطريقة تجعل الاغنية أكثرا تأثيرا على نفسية المتلقي .

وبما أن الاطوار الغنائية في الريف العراقي تنطلق من تنوع العناصر الموسيقية والشعرية بكل اوزانه الادبية الشعبية والفصيحة فإن الباحث سيحاول اثارة السؤال الاتي :

كيف تم استخدام التنوع اللحني في طور الصبي ؟

وللاجابة على هذا السؤال فانه لابد من دراسة هذا الموضوع على وفق عنوان البحث الموسوم :

التنوع اللحني في غناء الريف العراقي– طور الصبي اختيارا

اهمية البحث والحاجة اليه

تحددت اهمية البحث بما يأتي

١ – تسليط الضوء على مفهوم التنوع اللحني في الغناء الشعبي .

٢ – محاولة توثيقية لطور الصبي- دراسة في النشأة والتطور.

اما الحاجة الى هذه الدراسة فانها اتجهت نحو الاتي :

١ – المؤسسات الغنائية الريفية الفاعلة في جنوب العراق لاسيما مدينة الناصرية .

٢ – افادة الباحثين المتخصصين في الغناء الريف العراقي.

هدف البحث

تحدد هدف البحث في التعرف على التنوع اللحني في طور الصبي.

حدود البحث

حدود زمانية : ١٩٦٠ – ١٩٧٠

حدود مكانية : مدينة الناصرية .

حدود الموضوع : تحدد موضوع البحث بدراسة التنوع اللحني في غناء طور الصبي.

تحديد المصطلحات

اولا: التتوع :

جاء في منجي الطلاب تحديدا لمصطلح التنوع على انه ((يتنوع ، تنوعا فهو : متنوع . تنوع الشيء : صار انواعا)) (Authors, 2001, p. 301)

اما مراد وهبه فقد حدده على انه ((الانتقال من المتجانس homogene الى heterogene ومن المتشابه الى المختلف)) (Wahba, 1998, p. 230)

وحددته خديجة احمد بامخرمة على انه ((نوع ، تنوَّعَ يتنوَّع ، ويقصد به تنوع الأشياء من حيث اختلاف أشكالها وألوانها مناظرها ، تنوع البشر من حيث اختلاف العمر والجنس والجنسية الدين واللغة والثقافة ، التنوع اصطلاحاً" تعدد الأشكال التي تعبّر بها

الجماعات والمجتمعات عن ثقافاتها. وأشكال التعبير هذه يتم تناقلها داخل الجماعات والمجتمعات وفيما بينها)) (ahmed khadija, 2021)

ثانيا : اللحن

عرفه حسين علي محفوظ على انه ((صوت ينتقل من نغمة الى نغمة أشد أو أحط)) (Mahfouz, 1964, p. 94)

اما عز الدين عبد الله فقد حدد اللحن على انه ((فكرة موسيقية متكاملة)) (Abdullah, 2000, p. 157)

اما معلم فقد حدد اللحن على انه ((اسلوب التعبير في الكلام او الكتابة)) (muelm, 2005, p. 1104)

نظرا لحاجة الباحث لتحديد المصطلح المركب في سياق عمله الاجرائي فانه تجاوز التحديد المفرد واتجه نحو تحديد مصطلح التنوع اللحني بما ينسجم مع اجراءات البحث بقوله على انه " التركيب العضوي للمسارات النغمية بشكل يتعدد من خلاله اداء الطور الغنائي الريفي التابع لمدينة الناصرية .

الفصل الثاني : المبحث الاول : مفهوم التنوع اللحني في الغناء الشعبي

يُعد التنوع اللحني في الغناء الشعبي مصدرا مهما من مصادر ايصال لغة الاداء التعبيرية إلى المتلقي وبطريقة متنوعة تسعى الى اداء الكليات العامة للأغنية على وفق مقتضيات التعددية النوعية والتصنيفات الثقافية للمجتمع المحلي وهو أمرٌ يجعل التنوع عبارة عن منجز ادائي ومظهر من مظاهر الابداع كونه يفصح عن العلاقة بين مغني ومغنٍ اخر في نفس المنجز وذلك لتقديم شكل غنائي مختلف وبمستويات تعبيرية في الاداء تنطلق من الامكانيات الادائية لهذا النوع من الغناء .

ويتنوع الاداء الغنائي بين المؤدين بوصفه مصدرا للتبادل والتجديد والابداع في اللغة الغنائية متعددة الالوان والالحان والمعبرة عن روح الحضارة والتراث الانساني العام الذي يتأثر بعاملين اساسيين تمثل احدهما بالمؤثرات الخارجية وامتزاجها مع الطابع المحلي اضف الى تعدد القوميات والاثار الاجتماعية ناهيك عن تنوع المستويات الاقتصادية وطرق المعيشة.

ولكي يحقق التنوع اللحني يحقق دلالاته المختلفة في الاداء الغنائي فإنه يأخذ بُعدا حواريا على مستوى النص الشعري الغنائي وهو أمر يفرض على المؤدي التحكم بالوسائط التي يستخدمها في طرح الموضوع الغنائي بشكل مؤثر ومعبر في الاغنية " (aljabiri, 2020, p. 296)

ان هذه المفاهيم في التنوع اللحني تُعد نتاج ثقافة معبرة عن المشاعر الصادقة للشعوب بمختلف تكويناتها البيئية وقد كان لها مواقع بارزة في الحضارة الموسيقية والمنجزات الأدائية عند أغلب المؤلفين الموسيقيين الذي اهتموا بتراث الشعوب .

من هنا ؛ تصبح الاغنية الشعبية مصدرا فنيا للتنوع اللحني والذي يعكس اساليب وطرق فنية متعددة في الأداء الموسيقي والغنائي. واتسمت الاغنية الشعبية بانها نافذة ادائية شفاهية مهمة تعتمد على الآلات الموسيقية الشعبية كعنصر فاعل واساسي في التنوع اللحني على مر العصور لما لها من دور في اسناد الصوت البشري بالسياقات التعبيرية التي تنطلق من الاليات الاتية :

-1 الكليساندو- الانزلاق او الزحف. فالغناء الريفي يعتمد النغمات المتحركة وليس الثابتة.

-2 الترل (الزغردة): تستخدم في النغمة المتغيرة.

-3 الفبراتو _(الاهتزاز) وهي مهارة غير ثابتة وانما متحركة.

-4 الليكاتو (القوس الطويل المتصل).

-5 الستكاتو (العزف المتقطع) وتستخدم في نهاية الجمل اللحنية.

٦- الفلاجوليت (الصفير) وتستخدم في الاكوار الحزينة." (aljabiri, 2020, p. 301)

الفصل الثاني : المبحث الثاني : طور الصبي : دراسة في النشأة والتطور.

يُعد طور الصبي شكلا من اشكال الغناء الشعبي المهم في العراق اكتسب تسميته من طبيعة المنطقة الجغرافية التي يغلب عليها الطابع المائي والزراعي، والطبيعة الخضراء ومن ثم اصبحت المفردة الشعرية التي تختلف عن نظيراتها في المناطق الاخرى. فنشأ تحت تأثير بيئة جغرافية تكيفت فيها اصوات المغنين مع ايقاع الحياة العام واصوات الطبيعة المائية الخضراء واتصلت بشكل وثيق مع متغيرات البيئة الاجتماعية ومواسم الحصاد فضلا عن مناسبات الزواج والاحتفالات الاجتماعية المختلفة ليصبح هذا الطور اسلوب ادائي متكامل ومعبر عن طبيعة الفرد العراقي في بيئة الريف .

ان طور الصبي نشأ مصاحبا العمل بقصد تسهيله "وكان يؤدى بطريقة سحرية تمتزج بها حنجرة المؤدي مع حركاته الجسدية في العمل والبيئة الاسرية احيانا" (eabd alamyr, 1975, p. 41).

وبلغ شغف الانسان الريفي لهذا الطور الى درجة اوجد لها حالة من التقديس والنظم الادائية المعبرة عن حاجة المجتمع الجمالية والنفسية والمزاجية اضف الى دخول الايقاع كعنصر مهم يحاكي طبيعة الاداء الغنائي لهذا الطور وبما يؤسس الى قيم جمالية يخرج من خلالها المتلقي من ضغوطات الملل والتعب (eabd alamyr, 1975, p. 49)

وينبغي الاشارة الى ان طور الصبي كنتاج شعوري جمعي ارتبط بالعادات والتقاليد الاجتماعية التي يحيها الناس فهو انعكاس لواقع اجتماعي وبيئي ازدهر وتطور في مرحلة مهمة احتاجها الانسان العراقي انذاك للتعبير عن معاناته حاجاته الجمالية والنفسية". (al bayati, 2018, p. 226)

ويمكن ارجاع نشأة هذا اللون الغنائي إلى طائفة الصابئة المندائية القاطنة في قضاء سوق الشيوخ كونهم ينتسبون الى قبائل عربية اصيلة عاشت المعاناة ذاتها والاحساس الفكري الذي تأجج في مشاعر ابن الريف بدايات القرن العشرين .

"جدير بالذكر أنه في مدينة سوق الشيوخ سأل الشيخ ناصر باشا السعدون وهو من كبار شيوخ المنتفج (ذي قار) حاليا ذات مرة : هل في سوق الشيوخ من لا يجيد نُظم الشعر، فقيل له: اثنان فقط وهما (يعقوب الياهو القماش، رومي الشعلان) الصابئي" (al eamiri thamir , 1989, p. 142) فاستدعاهما ناصر باشا وأمرهما أن يقول كل واحد منهم بيتاً من الأبوذية ضمن مدة نصف ساعة وإلّا أطار برأسهُما، أو يتركا المدينة...وبعد جهدٌ جهيد استطاع يعقوب ياهو القماش أن يتدبر أمره ويقول ابوذيته: الخاصة، والتي قال فيها:

الناس أهل المثل كالوا معادين.... معادن
انخلكنا وللتراب أحنا معادين..... راجعين
اشيوخ المنتفج صاروا معادين.... من العداء
ياباشا ادخيل عندك حن عليه.

وقبل أن ينتهي الوقت المحدد بقليل... تمكن رومي الشعلان أن ينجو برأسه ويبدأ الأبوذية بصرخة عفوية مشحونة بالقلق بعبارته (ايويلي) وهي اللازمة الثابتة لهذا الطور فقال:

ايويلي.. ياباشا الوكت شوف شلون علباي..عال بي
وجثير من العلل بالكلب علباي.. علة
ايتخايلي يكص السيف علباي...رقبتي
اشيخلصني لون تغضب عليه." .

إن هذا الطور من الأطوار التي تركت بصمة واضحة لدى المُغنين، وأفضل من تغنى به الفنان (جبار ونيسة وستار جبار وحسن داود وقيس حاضر وفتاح حمدان) " كما هو الحال في بعض اغانيهم التي تم بناؤها اعتمادا على ادخال طور الصبي (نخل السماوة، وحيد انه، شلون شلون بية شلون، اويلاه اويلاه)" (husayin niema, 2023) واستمر هذا اللون الغنائي بالتطور في اغلب مدن الريف العراقي بخاصة ريف الناصرية وضواحيها التي تعد الارض الخصبة لهذا الطور الاساسي والفاعل في الريف العراقي .

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحث على دراسة سابقة انسجمت مع متطلبات الدراسة الحالية لذلك اكتفى بالإطار النظري

ما أسفر عنه الإطار النظري:

١- ينطلق طور الصبي نحو قدرة المؤدي على ايصال لغة الصوت الى المتلقي بطريقة سهلة ومتنوعة.
٢- يفرض التنوع اللحني على المؤدي الاجتهاد في التعامل مع طور الصبي على انه تركيبة ادائية نغمية قابلة للتنوع والاختلاف الادائي .
٣- يتجسد التنوع اللحني في طور الصبي على اساس التعبير العفوي والممارسة التلقائية المتنوعة باختلاف المسارات اللحنية وتعددها .
٤- اكتسب طور الصبي اسلوبه الادائي من الطبيعة الجغرافية التي يتغلب عليها الطابع المائي الذي لايلتزم بمسار واحد في جريانه .
٥- يساهم العمل الجماعي في تحديد المسارات اللحنية لاداء طور الصبي على وفق التنغيمات الفاعلة المرافقة للحركات الايقاعية اثناء العمل.

الفصل الثالث: الاجراءات

مجتمع البحث: تحدد مجتمع البحث بعدد من المؤدين الذين كان لهم الدور البارز في اداء طور الصبي والبالغ عددهم (٦) مطربين

جدول رقم – ١ – المجتمع الاصلي للبحث

ت	اسم المغني	المدينة التي يسكن فيها	التولد
١	جبار ونيسة	الناصرية	١٩٢٤م
٢	ستار جبار	الناصرية	١٩٤٦م
٣	فتاح حمدان	الناصرية	١٩٤٢م
٤	حسن داود	بغداد	١٩٤٠م
٥	قيس حاضر	سوق الشيوخ	١٩٤٤م
٦	سلمان مجيده	سوق الشيوخ	١٩٦٠م

عينة البحث : تحددت عينة البحث ببعض النماذج الغنائية لطور الصبي وذلك للأسباب الاتية :

١ – وضوحها السمعي والذي يمكن للباحث الاستماع اليها وتدوينها بشكل دقيق وواضح .

٢ – انسجامها مع هدف البحث ومتطلباته .

منهج البحث: لغرض تحقيق هدف البحث ومتطلباته سيتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

اداة البحث:

لتحقيق هدف البحث ومتطلباته قام الباحث ببناء الاداة اعتمادا على الاتي :

١ – الادبيات المتخصصة في الموسيقى والغناء وفي ضوء ما اسفر عنه الاطار النظري .

٢ – تقسيم الاداة على وفق التعامل مع طور الصبي على مستوى (السلم الموسيقي والمدى اللحني والمسار النغمي اضف الى معرفته بالاجناس الموسيقية ونغمة الابتداء والانتهاء والمركزية)

تحليل العينة : طور الصبي

المغني: حسن داود

الأبوذية

سروا وانوو ظعنهم وين يردون..... الى اين

ظماية ومن دموع العين يردون..... العطش

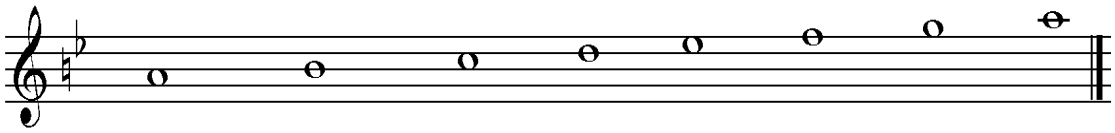
لون اهلك حبيبي عبد يردون ..... الطاعة

رضيت ان جانهم يرضون بيه

وصف الاجزاء اللحنية لطور الصبي:

تكون شعر الأبوذية لطور الصبي من أربعة اشطر تفصل بينهما فواصل موسيقية من نفس الطور من مقام النهاوند، تعزفها آلات التخت الشرقي، يبدأ اداء هذا الطور من الدرجة السادسة من سلم مقام النهاوند، بمفردة (آه ويلاه) وهي خارجة عن النص الشعري، وتسمى البدوه لاستعراض خصوصية الطور، ثم يبدأ غناء الأبوذية.

١. السلم الموسيقي : ويظهر سلم مقام نهاوند على درجة اللا.

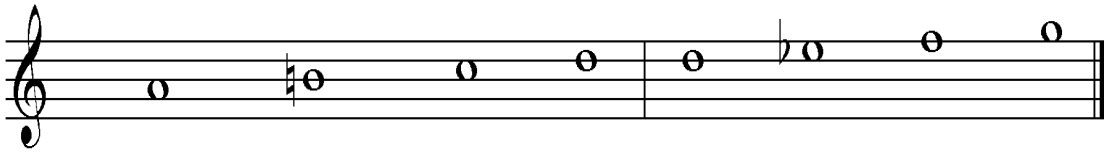


٢. المدى اللحني: من أجل معرفة المدى اللحني لطور الصبي، قام الباحث بتحديد ما يأتي:

- أوطأ نغمة في الطور هي نغمة (لا حسيني – A^1).
- أعلى نغمة في الطور هي نغمة (صول جواب النوى- G^3).
- المدى اللحني الكلي هو (السابعة صغيره) وندونه على المدرج الموسيقي كالآتي:

٣. المسار النغمي: وقد تتابعت في المسار اللحني للطور ثمان نغمات وندونها كالآتي:

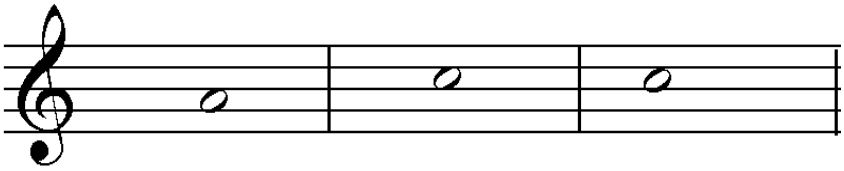
٤. الأجناس الموسيقية: يظهر في لحن الطور الأجناس الاتية :



جنس كرد جنس نهاوند

٥- نغمة الإبتداء والإنتهاء والمركزية: وعند المقارنة تبين بأن نغمة الإبتداءلا تتطابق مع نغمة الإنتهاء.

نغمة الإنتهاء النغمة المركزية نغمة الإبتداء



الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج : بعد تحليل العينة توصل الباحث الى النتائج الاتية :

- السلم الموسيقي : تشكل طور الصبي من مقام النهاوند الميلودي الذي يرفع الدرجة السادسة من النهاوند الطبيعي في الصعود وارجاعها الى الوضع الطبيعي للنهاوند في حالة النزول .
- المدى اللحني : تشكل المدى اللحني من السابعة صغيرة .
- المسار اللحني : احتوى المسار اللحني على الهيكل النغمي لطور الصبي وبما يحافظ على مسار الطور بالرغم من وجود التنويعات اللحنية في الاداء .
- استخدم طور الصبي جنس النهاوند ذو الاربع وجنس الكرد صعودا مع ارجاع الجنس الثاني في النزول الى الوضع الطبيعي في النهاوند .

الاستنتاجات : وبعد التوصل الى اهم النتائج المترتبة على عينة البحث تم استنتاج الاتي :

١ – تتخذ القصيدة الشعرية لمقام الصبي منطلقا للتعبير الادائي المعبر عن روح البيئة الريفية .

٢ – مسافة السابعة الصغيرة تمنح المؤدي القدرة على اداء طور الصبي بسهولة ويسر .

٣ – ان المتغيرات الادائية الكروماتيكية تعد واحدة من اهم الاشكال التي يعتمدها طور الصبي في التنوع اللحني .

٣ - احتوى المسار النغمي على نماذج ادائية قادرة على الخروج من ثوابت المقام وحصول التنوع اللحني فيه .

التوصيات : وبعد ذكر الفقرات الخاصة باستنتاجات البحث يوصي الباحث بالاتي :

١ - اقامة مهرجان غنائي للريف العراقي على ان يتم توثيق هذا المهرجان وارشفته لاجل الحفاظ عليه وافادة الاجيال اللاحقة لهكذا مبادرات في الغناء الريفي العراقي .

٢ – الاهتمام بالمفردات الدراسية الخاصة بالتراث الشعبي داخل كليات ومعاهد الفنون الجميلة بخاصة غناء الريف العراقي لما له من مكانة وحضور فاعل داخل بنية المجتمع المحلي الشعبي .

المقترحات : واستكمالا لمراحل هذه الدراسة فان الباحث يقترح اجراء بعض البحوث الاكاديمية وعلى وفق الاتي :

١. إجراء دراسة تحليلية تحت عنوان : التنوع الادائي في غناء الريف العراقي بين اصالة الماضي ومعاصرة الحاضر – دراسة مقارنة

٢. اجراء دراسة تحت عنوان : واقع غناء الاطوار الريفية في مدينة الناصرية وسبل تطويره .

REFERENCES

Abdullah, E. (2000). *Music dictionary.* Cairo: General Authority for Amiri Printing Press Affairs.

ahmed khadija. (2021). *https://almanalmagazine.com.*

al bayati. (2018). The functions of the basic tones of the structure in determining its musical structure. p. 226.

al eamiri thamir , e. (1989). Rural singers and Buddhist circles. baghdad.

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

aljabiri. (2020). *Expressive speech of the rural singing form.* baghdad.

Authors, G. (2001). *munajiy altulaab.* damascus: Dar Qabas for Publishing and Distribution.

eabd alamyr. (1975). Folkloric song in Iraq. *Academic journal*, p. 41.

husayin niema. (2023). Nasiriyah.

Mahfouz, H. A. (1964). *Arabic music dictionary.* baghdad: dar aljumhuria.

muelm. (2005). *Atlas dictionary for students.* qum: dar almujtaba.

Wahba, M. (1998). *Philosophical dictionary.* Cairo: Qubaa House for Printing, Publishing and Distribution.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 29, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.05/29.2

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Cultural symbols in wall paintings between Iraq and Italy - comparative study

Rana Hazim Saeed
College of Fine Arts, Salahaddin University, Erbil, Iraq
E-mail addresses: rana.saeed@su.edu.krd ,
Received: 26 January 2024; Accepted: 24 March 2024; Published: 28 May 2024

Abstract

The research titled (Cultural Symbols in Graffiti art between Iraq and Italy - A Comparative Study) deals with the diversity of cultural symbols, their metaphors, and methods of expressing them for each people and is divided into four chapters. The first represents the methodological framework and includes the research problem, its importance, purpose, limits, and definition of terms. The second includes the theoretical framework and includes three topics: an intellectual introduction to culture and its relationships, the historical and conceptual root of Graffiti art, and the symbolic representations of culture in Graffiti art. The third chapter included research procedures and analysis of its sample, which included three drawings from each country. The researcher concluded a number of results such as.

1. Cultural symbols In Iraqi Graffiti art are characterized by specific metaphors and are limited to concrete isolation walls. While in Rome Cultural symbols are subject to a wide field of reference and are spread throughout most of the city's spaces.
2. Most cultural symbols In Iraqi Graffiti art are characterized by iconic shapes and descriptive colors. While in Rome Most of the symbols are written and symbolic forms and conventional colors based on the concept of difference, breaking expectations, and achieving shock.
3. Cultural symbols In Iraqi Graffiti art establish decorative formations that perform a recreational function that do not reveal awareness of the cultural role of the system. While in Rome Cultural symbols establish aesthetic formations that perform a cultural expressive function and are aware of the cultural role of the system.

Which were discussed and conclusions drawn.

Keywords: ***Symbols, Culture, wall, wall drawings, Graffiti Art***

الرموز الثقافية في رسوم الجدران بين العراق وإيطاليا - دراسة مقارنة

رنا حازم سعيد
كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق

ملخص البحث

يتناول البحث الموسوم (الرموز الثقافية في رسوم الجدران بين العراق وايطاليا - دراسة مقارنة) تنوع الرموز الثقافية واستعاراتها واساليب التعبير عنها لكل شعب من الشعوب بشكل عام وللعراق وايطاليا على وجه التحديد, ويقع في اربعة فصول, الاول يمثل الاطار المنهجي ويتضمن مشكلة البحث واهميته وهدفه وحدوده وتعريف المصطلحات وتضمن الثاني الاطار النظري واشتمل على ثلاث مباحث: مدخل فكري للثقافة وتعالقاتها, الجذر التاريخي والمفهومي لرسوم الجدران, التمثلات الرمزية للثقافة في رسوم الجدران, وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث وتحليل عينته التي تضمنت ثلاثة رسوم من كل بلد وخلصت الباحثة الى جملت نتائج منها :

١ .تتسم الرموز الثقافية في رسوم الجدران العراقية باستعارات محددة وبانحسارها على جدران العزل الكونكريتية, بينما في رسوم الجدران الايطالية فتخضع الرموز الثقافية لحقل مرجعي واسع وتنتشر في معظم فضاءات المدينة.

٢ .في رسوم الجدران العراقية، معظم الرموز الثقافية تمتاز بأشكال ايقونية والوان وصفية، بينما في رسوم الجدران الايطالية فمعظم الرموز عبارة اشكال كتابية ورمزية الوان اصطلاحية تنبني على مفهوم الاختلاف وكسر التوقع وتحقيق الصدمة.

٣ .في رسوم الجدران العراقية تؤسس الرموز الثقافية تكوينات زخرفية تؤدي وظيفة ترويحية لا تكشف عن وعي الدور الحضاري للنسق، اما في رسوم الجدران الايطالية فتؤسس الرموز الثقافية تكوينات جمالية تؤدي وظيفة تعبيرية ثقافية وهي تعي الدور الحضاري للنسق.

وتمت مناقشتها واستخلاص الاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: الرموز، الثقافة، الجدار، رسوم الجدران، الكرافيتي ارت

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يتناول البحث الموسوم(الرموز الثقافية في رسوم الجدران بين العراق وايطاليا/ دراسة مقارنة) قضية التعبير بالمرئي عن الفكري لكل شعب من الشعوب, فالرموز الثقافية هوية خاصة بالمجتمع وتتنوع استعاراتها واساليب التعبير عنها بحسب الزمان والمكان وطبيعة المنجز سواء كان بصري ام سمعي, ورسوم الجدران هي احدى مخرجات هذه الثقافة, كون الجدار ذاته وسيطاً للاعلان عن رسائل تكشف عن ثقافة المجتمع من خلال الحضور الرمزي وطرائق العرض, ان استدعاء الرمز في الحقل المقارن في رسوم الجدران بين بلدين يختلفان في الموقع والثقافة والتحضر بحاجة الى تلمس مشكلة التباين الثقافي وتاشير محتويات الفكر والتاريخ معاً, وبالتالي يمكن ايجاز مشكلة البحث بالتساؤلات التالية:

١. ما الرموز الثقافية المتداولة في العراق وايطاليا؟ وما مرجعياتها وتعالقاتها مع الحضارة, البيئة, الكتابة والخطاب ومدى تأثير ذلك في رسوم الجدران؟
٢. ما مدى قدرة الرموز الثقافية في رسوم الجدران على اقامة حوار مع الفكر الجمعي في البلدين؟
٣. ما هو التباين الرمزي ومخرجاته بين العراق وايطاليا؟

ان الاجابة عن هذه التساؤلات تحدد مسارات استدعاء الرمز في الفن وقدرته المحلية والثقافية على التعبير الجمالي, كما ان القليل المتاح مما كتب عن هذا الموضوع لا يكشف عن قاعدة معلومات تعين الباحثة, كون معظمها تتناول جزئيات صغيرة ولا تغطي مساحة كافية من هذا النسق المعاصر الذي يتخذ طابعا شعبيا من خلال رموزه الثقافية المتداولة.

اهمية البحث: يمكن ايجاز اهمية البحث الحالي بالنقاط التالية:

١. يؤسس البحث وسط مفاهيمي للكشف عن الرموز الثقافية في رسوم الجدران في البلدين.
٢. يسلط البحث الضوء على مفهوم الجدار وامكاناته كشاشة عرض ووسيلة اعلان ووسيط ابلاغ.
٣. يوفر البحث فرصة ردم الفجوة المفاهيمية المعتمة بين ثقافتين مختلفتين والوقوف على طبيعة رموزهما الثقافية واساليب عرضهما من خلال رسوم الجدران.
٤. يرفد البحث المكتبة المعرفية باضافة علمية محكمة ومفيدة للفنانين وطلبة الفن.

لكل ما تقدم ترى الباحثة ضرورة اجراء البحث الموسوم (الرموز الثقافية في رسوم الجدران في بغداد وروما)

هدف البحث: الكشف عن الرموز الثقافية وتنوعاتها في رسوم الجدارن في بغداد وروما.

حدود البحث: موضوعيا: الرموز الثقافية المتداولة في رسوم الجدران (فن الكرافيتي) مكانيا: بغداد وروما, زمانيا: الرسوم المنفذة ما بين عامي ٢٠٠٦ – ٢٠١٠ وذلك لتفاقم هذه الظاهرة بشكل ملفت للنظر خصوصا في بغداد مابعد ٢٠٠٣

مكانيا: مدينتي بغداد وروما كنموذجين عن رسوم الجدران كونهما مركزين ثقافيين وحضاريين مختلفين في طرائق العرض والبنية الحضارية والتعبيرية لكلا البلدين.

تعريف المصطلحات:

الرمز Symbol: (شيء يهتدى اليه بعد اتفاق, وتقبله جميع الاطراف باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة). (Collingwood, 1966, p. 248)

الثقافة Culture : مظاهر التقدم العقلي لأمة من الامم. (Saliba, 1971, p. 345)

التعريف الاجرائي للرمز الثقافي: علامة تشترك في بنية النسق الفني وتعبرعن الفضاء الثقافي العام.

رسوم الجدران Grafetti: هي الرسوم المنفذة على الجدران العامة باستخدام ادوات خاصة وبطرق فنية تمثل مواضيعها كلمات او مسميات او عبارات او اشكال بتعبير حرّ وغالبا لا تكون موقعة (Graffiti, 2008), وتسمى احيانا ب (فن الكرافيتي) او (فن الشارع) (Graffiti, 2008)

التعريف الاجرائي لرسوم الجدران: نسق سوسيوثقافي معاصرينفذ على الجدران والفضاءات المفتوحة للمدينة.

الاطار النظري والدراسات السابقة:

المبحث الاول: مدخل فكري للثقافة وتعالقاتها

الثقافة وعلاقتها بالحضارة:

الثقافة كلمة لاتينية (Cultura) استعملت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر للدلالة على (الصلة الحية بين الانسان والطبيعة) (Critics, 2010, p. 14)باعتبار ان ما يميز الانسان عن غيره من الكائنات الحية هو قدرته على تطويع الطبيعة تبعا لحاجاته, فهو لا يكتفي بما تتوافر عليه بيئته بل يبتكر الحلول لما يصادفه من مشاكل, وفي القرن التاسع عشر أسُتُعملت الكلمة كتعبير عن الرُقي الفكري والادبي والاجتماعي للافراد بعدّها (الكل المركّب الذي يتضمن المعارف والعقائد والفنون والاخلاق والقوانين والعادات) (Ralph, 1969, p. 399)اي ان المفهوم تطور من مجرد صلة الانسان بالطبيعة الى دلالة كيان معرفي وسلوكي عام يسم مجموعة معينة بسمات معينة, ويقارن مفهوم الثقافة بمفهوم الحضارة (Civilization) الذي ظهر منذ القدم, وبحسب تعبير (س.ب. لوريه) الذي يُعّد الثقافة (عملية ارتقائية للتطور البشري وانتقال موجّه من الوحشية والبربرية الى النظام والاناقة والمدنية) (Critics, 2010, p. 19)

شهدت الثقافة تحولات عديدة حتى بلغت صيغتها المعاصرة, وهذه التحولات التي طرحتها الحداثة في انتقالاتها الى سلطة العقل وتنظيم الحياة العامة واعتبار الانسان مركز هذا المفهوم, اعطت ثمارها الثقافية الا ان ديمومتها لم تكن كذلك, إذ ظهرت ثقافة اخرى في عصرنا تقوم على رد فعل ضد الاشكال السياقية للحداثة التقليدية التي اجتاحت الجامعة والمتحف وصالات العرض, وسعت الى محو التميز بين ثقافة النخبة والثقافة الشعبية في حركة الفكر والمجتمع لاسيما امام النزعة الاستهلاكية وارتباط الجميل بالنافع على وفق منطق برجماتي وشيوع مبدأ اولوية المطلوب على جميع انواع المنتجات وبضمنها النتاجات الفكرية فتحكّم الشارع بالثقافة كمفهوم ونتاج, وقوضت المفاهيم التي ارتبطت بـ(ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية بالثقافة الشعبية وهاجمت الفنون التقليدية وحاكتها بسخرية وارتبطت التفكيكية بالاعلام والاعلان والمعلوماتية) (Peter, 1995, p. 13)من ذلك نفهم ان الثقافة مصطلح يقترن بالحضارة من خلال انساق المجال العام الذي يؤسسانه وما يتداعى عنهما من رموز.

الثقافة وعلاقتها بالرمز:

الثقافة حاضنة لرموزها ومظهرا لحياة الحضارة ووسيلة لتطورها من خلال (الفن كقوة كبرى تحقق التماسك) (Dewey, 1963, p. 547, لذا يعَّد الرمز المعطى الاول في التجربة الانسانية ، وبفضل الموروث الاجتماعي واللغة يجري نقل الرموز وصياغتها وقبولها سواء كانت (فردية ترتبط بتجربة الفرد, او جماعية تنتمي الى الوجدان الجمعي). (Jean Marie, et al, 1973, p. 275)

على وفق هذا الفهم يغدو الرمز محاولة اكتشاف واقع التجربة الثقافية بصورة مكثفة تمتلك شحناتها الشعورية العالية وفيها تتميز التجربة الحسية الى عالم آخر لأن(دلالة الرمز هي وسيلة لاستشفاف الكوامن خلف المظاهر لكون الرمز ذا شيفرة يتطلب فكها استدعاء وادراك المحيط العام، فكان التعبير عن الثقافي في الجمالي وكانت الاستفادة من قدرة الرمز على الابلاغ المكثف والمشفر للخطاب الذي ينتمي للمجال العام على حد تعبير (هابرماس).

وتؤدي الرموز الثقافية وظيفة مهمة ذات ثلاثة ابعاد: فنحن من خلالها نعبّر عن الواقع, ننمي فكرنا وننظم سلوكنا, وهي تسهم في امكانية التعبير عن الظواهر لكونها جزء من (الوسيلة التي تعبر عن الوعي او النزوع الفردي او الجمعي وعن طريقها تتكون للذهن قدرة اعمق على وعي وتفسير تلك الرموز(Mid, 1984, p. 78) , لذلك فالرموز الثقافية المتداولة في رسوم الجدران تُعّد مدخل مهم لفهم الخاصية الابلاغية لخطابات تلك الرسوم, من كل ما تقدم يتبين ان للثقافة علاقة وثيقة بالمنظومة الرمزية التي تنتمي اليها وتعبّر عن ذاتها خلالها بصيغة متواضع عليها مجتمعيا, كون المجتمع هو(المؤتمن على الرموز المتراكمة التي تتولى الثقافة حفظها) (Abdel-Ghani, 2012) لذلك يتصل الثقافي بالرمزي مفاهيمياً, ويتم التعبير عنه من خلال الجمالي تداولياً.

المبحث الثاني

الجذر التاريخي والمفهومي لرسوم الجدران:

تشير كلمة جدار, الى ما يقابلنا من سطح حاجز للاشياء ضمن حيز مكاني معين, اما فلسفياً فالجدار حاضنة بصرية تؤسس نقطة التقاء الذات بالآخر او عزلهِ عنهُ, ومن الناحية الفنية فعلى الجدار (نضع تصوراتنا فيبدو عميقا بها وينزاح من كينونته كحاجز الى نوع من السمة الاعلانية ضمن فضاء الشارع) (Al-Nusair, 2005)اي انه ينزاح من كونه نسيج مادي الى ظاهرة ثقافية, وهو واقع عرفته الحضارة في مختلف مراحلها, بدءا من جدارن الكهوف بما تحتويه من رسوم ورموز سحرية تتصل بموضوعة الصيد وعقيدة سحر الصورة شكل (١) مرورا بالنتاجات الفنية

شكل(١)

شكل(٢)

شكل(٣)

شكل (٤)

على جدران المباني التاريخية التي وظفت للتعبير عن الرؤى الدينية كما في كنيسة القيامة شكل (٢) او الدنيوية وصولا الى رسوم الجدران كظاهرة معاصرة في الحقل البصري تنتشر في معظم مدن العالم كما في شكل (٣).

رسوم الجدران او (Graffiti Art) ظاهرة بصرية قديمة عرفتها الحضارات المصرية والرومانية، وصولاً للعصر الراهن, إذ برزت كاداء تعبيري انتشر في العديد مدن العالم منذ ستينيات القرن العشرين، أثناء الثورة الطلابية في باريس (اصبحت جدران الجامعة ظاهرة بصرية ونصوص مفتوحة للتعبير عن مشاعر المتظاهرين ورفضهم للحداثة البوليسية التي تتحكم بالجامعة والوعي وعموم الحياة) (Peir, n.d.)فاتخذت رسوم الجدران طابعا اعلانيا يزدري الواقع ويتمرد عليه مستفيدة من تواجدها خارج الفضاءات التقليدية المغلقة والنخبوية, واصبحت وسيلة احتجاج ورفض واعلان من خلال الرسوم والكتابات المنتشرة في شوارع المدن ووسائل النقل والجدران التي جاءت متزامنة مع حركة التمرد الفكري والاجتماعي ضد السياقات السائدة, الدعوة الى الاصلاح والتغيير, وهذا تضمن توظيف انماط معينة من الاشكال الرمزية التي تنتمي الى مرجعيات تتصل بالنسيج الثقافي بشكل مباشر, يشير الباحث الاجتماعي الايطالي (لودوفيكو مينيللي) في دراسته الموسومة (من الشوارع الى المتاحف) والمنشورة عام ٢٠٠٢ (ان ظاهرة الغرافيتي بدأت بعبث الشباب وكانت موسومة بالبراءة من الذين ارادوا التاكيد على انفسهم بطرقهم الخاصة) (Minnelli, 2010)، الا ان الامر خرج عن فردانيته ليكون له حضور في الحقل البصري من خلال سعة انتشاره وتنوع موضوعاته وموقف المدينة, إذ تطورت هذه الظاهرة الى ثقافة بصرية اثرت في الثقافة العامة وغدا الرسم على الجدران فنا واضح المعالم كما في شكل (٤).

على وفق هذا التصور تستبيح هذه الرسوم رمادية الجدران وصرامة الفراغ وتحولهما عبر ما تضمه من رموز ثقافية ناجمة عن ايقاع الخطوط وتعبيرية الاشكال الساخرة والمتهكمة والمتمردة على واقعها وعفوية اللون وجرأة الكلمة الى حالة هي الأقرب الى التنفيس عن الذات, إذ وجد فنانوا رسوم الجدران في فضاءات المدينة محطات لاستنطاق أحوالهم عبر عرض فني يغزو صمت الجدران وفضاء المدينة والوعي الجمعي.

المبحث الثالث

التمثلات الرمزية للثقافة في رسوم الجدران

رسوم الجدران في العراق:

لم يتبلور هذا النوع من الفن بمظاهره الجمالية والرمزية في العراق الا في العقد الاول من الالفية الثالثة أذ (تزامن انتشار الظاهرة ضمن الحقل البصري وخارج حدود التداول الشعبي والتجاري مع انتشار الجدران الكونكريتية في معظم مدن العراق) (Salloum, n.d.) لذلك وجد الفنانون ان هذه الجدران مساحة للتعبير عن الحياة واحداثها, فقد تاثرت رسوم الجدران بالنسيج الثقافي وبطبيعة الانغلاق على البيئة والموروث والدين والتعالق مع الازمات, وهو امر قديم فرضته بنية الثقافة, لذلك نجد ان الثقافة وتمثلاتها الرمزية في رسوم الجدران انحسرت بالرموز التالية:

١. **الرموز البيئية:** للبيئة دورها الفاعل في تحديد نسق التفكير(فالحضارة نتاج تفاعل الوعي مع البيئة وتسخير امكاناتها) (researchers, 1985, p. 16)كونها تحدد طبيعة العمل وبالتالي نظام الاسرة ومن ثم قيمها وما يترتب على ذلك من ثقافة تتجلى في رموز تظهر في الحقل البصري وبضمنه رسوم الجدران التي تستجيب لتاثير الرموز البيئية العراقية من خلال تكرار حضورها وتنوعاتها كالاهوار والنخيل والجبال فتبدو الاشكال رموز ذات قدرة للتعبير عن الهوية والانتماء والنزوع الوجداني للمكان القديم بكل دلالاته النفسية والجمالية والتي تجد صداها لدى جمهور التلقي لما تؤسسه من مقتربات روحية وترويحية, كما ان البيئة فاعلة في توفير مدخلات بصرية لرسم مشاهد غير مألوفة في المدينة وتحقق رموزها ازاحة متخيلة تشتمل على فضاءات مفتوحة وحياة بسيطة والتزامات قليلة وهي بمجملها عوامل تعويض نفسي عن توتر المدينة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا, اذ حرص الفنان على التنقيب عن المحفزات الجمالية الكامنة في البيئة من خلال رموزها التي تكشف عن دلالة التوق للحرية والحياة.

٢. **الرموز الدينية الكتابية:** يُعّد الفكر الديني احد محركات الوعي وهو بالتالي فاعل في صياغة الحضور التاريخي للفن وتداوله اجتماعيا, ويرتكز الواقع الثقافي العراقي تاريخيا الى(حضور الديني في الحياتي) (Mercia, 1991, p. 10)ويبرز تاثيره في جميع الاصعدة ويتنافذ في كل السياقات لاسيما رسوم الجدران التي تستدعى رموز دينية وروحية تتصل بمفهوم البطولة او الشهادة كمدد لتعويض الانكسار او دفع الظلم.

٣. **الرموز المحلية:** تستلهم رسوم الجدران من الوعي اشتغالاتها الرمزية, اذ يتضح الرمز الثقافي بصيغ متعددة كالطبيعة والخيول والاسواق والازياء.

٤. **الرموز التاريخية:** تهتم رسوم الجدران العراقية في جانب منها باستدعاء الرموز التاريخية والحضارية, لما تمثله قضية عصرنة التراث من حضور ثقافي.

اما من حيث طرائق العرض فهي غالباً نمطية ويكاد ما منفذ منها في بغداد لا يخرج عن جدران العزل الامني وبوسائط اظهار تقليدية تتأثر بالضاغط الاقتصادي فمعظم رسوم الجدران تنفذ بطلاء الاميلشن (البنتلايت) الخاص بالجدران وفرش الصبغ او الرولات اضافة الى فرش الرسم لتنفيذ الاجزاء الدقيقة, اي ان التنفيذ مازال يتم باسلوب اللوحة المسندية.

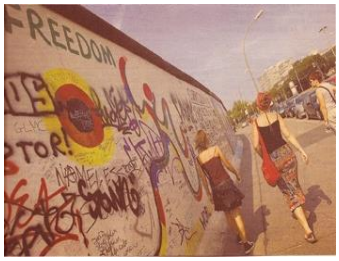
رسوم الجدران في ايطاليا:

تعد ظاهرة رسوم الجدران في المدن الايطالية ظاهرة مالوفة في تاريخانية المجتمع, لاسيما في ضواحي الطبقة العاملة في جنوبها التي تُعّد الاكثر تمثيلا لهذه الظاهرة، فالرومان ووفقاً (لأنجيلا دوناتي) الخبيرة في النقوش الرومانية القديمة (لم يتحرجوا من هذه الرسومات والكتابات التي غالباً ما كانت تنفذ بدوافع اعلانية او لتمجيد المحاربين) (Adel, 2014), اما في العصر الراهن وفي ظل المتغيرات الحياتية الكبيرة فالجدران (معبأة بعبارات من اللهجة المحلية المتداولة والتي تتضمن معاني ودلالات عديدة في السياسة والرياضة والحب، يمكن مشاهدتها إلى جنب الإساءات العنصرية والأيقونات الفاشية) (Adel, 2014), ولم يعد الجدار مؤطرا بخصائصه المعمارية فحسب بل تعالق مع ما كتب ورسم عليه فاستحال الى ظاهرة ثقافية تعبّر عن انفتاح الفكر نحو متغيرات العالم من حولنا ولاسيما نزعة تحطيم المقدسات التي ابتدأها الفيلسوف (نيتشه) وتفاقم حركة الاستهلاك التي يغذيها الفكر المادي وثقافة العولمة والنزعة العدمية التي يدعمها الفكر الوجودي, بالاضافة الى طروحات دينية بتاثير وجود الفاتيكان داخل المدينة.

ان طبيعة المجتمع الايطالي بكل موروثاته التاريخية الممتدة من (النزعة الانسانية للفلسفة اليونانية مرورا بالموروثات الحضارية الرومانية والعقيدة الدينية المسيحية ونتاجات عصر النهضة والثورة الصناعية والامتداد الاستعماري) (Wikipedia, n.d.) وحاضره

المنفتح على اوربا والعالم فسحت المجال لتلاقحات ثقافية عديدة اسهمت في اغناء المجتمع بالافكار التي كرست مفهوم الفردية والجسدانية ومرتكزات ستراتيجيا التفكيك في الكتابة والاختلاف وانهيار المراكز وتشظيها وتقويض الثوابت, هذا التنوع الثقافي والتطور التقني اسهما في تنوع مرجعيات الرموز الثقافية في رسوم الجدران في مدينة روما لاسيما ان التقابل ما بين الاصيل الفني والدخيل العشوائي غير المتوازن قد اسهم في تطور هذا الفن في الحقل البصري وزاد من تداولية هذا الاداء الفني وانتشاره كظاهرة في الثقافة الشعبية, بالرغم من (كون بداياته واجهت معارضة مجتمعية وعقوبات قانونية) (Culture, 2015), الا ان سمة الانفتاح الثقافي وضمانات حرية التعبير وتحول العرض الفني من النخبوية الفئوية للانفتاح الحياتي, سمح بتقبل هكذا نوع من الانشطة وتخصيص اماكن خاصة لها وبالتالي انتشارها وتطورها.

ان الملاحظة التحليلية لرسوم الجدران في روما تكشف عن متراكم معرفي ناجم عن فعل تجريبي متواصل بين الفنان ووسائطه الفنية فعادة يلجا فناني رسوم الجدران او (الكرافيتي) الى وسائل عملية مناسبة لمختلف انواع السطوح لتنفيذ اعمالهم مثل: علب الرذاذ Spray واحيانا اقلام الحبر السريع الجفاف وغالبا ما يتم التنفيذ بصورة مباشرة واحيانا يتم اللجوء الى اسلوب القوالب المفرغة لطبع اشكالها على الجدران ثم معالجتها تقنيا للحصول على النتائج المرجوة باقل وقت وجهد وكلفة, اي ان الاداءات التي تنفذ بها رسوم الجدران هي امتداد طبيعي لانساق الحقل البصري المعاصر واساليب ما بعد الحداثة في الرسم لتعزيز الخطاب الجمالي ازاء النزعة المادية والاستهلاكية التي تجتاح نمط الحياة الاوربي بشكل عام والايطالي منه بشكل خاص, من ذلك نجد ان الرموز الثقافية في رسوم الجدران الايطالية تتضح في التمثلات التالية:



الشكل(٥)

١. **الرموز الحضارية**: تفرض الطبيعة الحضارية للمجتمع الايطالي رموزها في رسوم الجدران وتوفر لها مساحات واسعة من الاستعارات البصرية لادامة الحوار مع الفكر الاجتماعي المهيأ للتعامل مع الرموز الحضارية كون المجتمع الايطالي يتحرك ضمن مركز الفكر وليس على اطرافه ويعي الاطار الحضاري سواء على صعيد الانجاز او التلقي وفي الشكل(٥) المجاور يتضح انفتاح فضاء الرسم واشتغالات الرموز الحضارية في فضاء المدينة وتفاعل الجمالي مع الانساني.

الشكل(٦)

٢. **الرموز الدينية**: للرموز الدينية حضور فاعل في رسوم الجدران في مدينة روما بسبب الحضور الروحي والثقافي للفاتيكان كظاهرة دينية تنعكس في اشاعة الحس الديني في نفوس المؤمنين وانتشار انشطته في الوعي المجتمعي ورموزه البصرية في ارجاء المدينة بما تبثه من خطاب متصل وموجّه, وفي الشكل (٦) مشهد يصور السيد المسيح (عليه السلام) كرمز روحي ينزاح مما هو انساني نحو ما هو الهي ويقدّم فكرة القلب الاقدس وهي تمثيل بصري مؤدلج يعكس الوظيفة الروحية والاخلاقية للفن وهي ذات الوظيفة التي سبق للفن القوطي Gothic Art القيام بها, تسعى الرموز الدينية من هذه الشاكلة الى مواجهة طوفان المادية والالحادية والاباحية والاستهلاكية التي تشيع في الثقافة الغربية .

٣. **الرموز الكتابية**: بالتجاور مع الرموز الصورية, تؤدي الرموز الكتابية وتوظيف الحرف اعلانيا وجماليا دورها في رسوم الجدران الايطالي.

٤. **الرموز الاجتماعية**: للرموز الاجتماعية حضور فاعل في رسوم الجدران الايطالية كونها وسيلة للابلاغ عن الوعي الجمعي وحرية التعبير عن الراي التي يكفلها التعاقد الاجتماعي.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١. الثقافة تمنح الرمز قدرته التطورية والحركية ضمن النسيج الاجتماعي وتحدد دوره في رسوم الجدران.
٢. المرجعيات الثقافية لتركيبة المجتمع لها تاثير بالغ في صياغة افكاره ورموزه.
٣. تداولية الافكار عامل حاسم في كينونة الرموز واشتغالاتها جماليا وتداوليا في رسوم الجدران
٤. رسوم الجدران شفرة ثقافة وكينونة تماس سايكولوجي ومعرفي مع الاخر لذلك تعامل كحوامل تداولية للرموز الثقافية.
٥. رسوم الجدران نسق بصري معاصر, يعبّر عن الاطار الحضاري الذي تنتمي اليه من حيث رموزها الثقافية ونظم التكوين وتقنيات التنفيذ وطرائق العرض.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

مجتمع البحث: يتضمن مجتمع البحث فضاء واسع من الاعمال المنتشرة على جدران المدينتين سواء في شوارعهما الرئيسية او ازقتهما ونظرا لتعذر احصاءها بالكامل، وقد سعت الباحثة للاطلاع على مصورات العديد من الاعمال الفنية في الكتب والمجلات ومواقع الانترنت وبما يتلائم مع هدف البحث، لذا اعتمدت الباحثة اسلوب العينة القصدية التي تناسب مثل هذه الحالات.

عينة البحث: تم اختيار العينة بواقع ٦ أعمال لكل مدينة ٣ عمل وعلى وفق الاسس التالية:

١. العينة تستوفي الجماليات المألوفة لهكذا نسق ابداعي.
٢. تتناسب مع طبيعة المشكلة واهداف البحث وحدوده.
٣. تتصف بالتباين في الانظمة الشكلية والتكوينية.
٤. حققت تحولات تقنية واسلوبية في اشكالها ومرجعياتها.

منهج البحث: تعتمد الباحثة المنهج الوصفي بطريقة تحليل المحتوى

اداة التحليل: اعتمدت الباحثة التأسيسات المعرفية للتكوين والشكل والمرجع فضلا عما توفر لديها من مؤشرات فكرية وفلسفية وجمالية وفنية في الإطار النظري، فاعتمدت منظومة التحليل التالية:

١. المسح البصري.
٢. تقنيات الاظهار والعرض.
٣. المرجعيات الضاغطة في توظيف الرموز الثقافية.

تحليل العينة:

نموذج (١)

اسم العمل: Ghetto Landscape

اسم الفنان: Rae Martinni

تاريخ العمل: ٢٠٠٦

مادة العمل: سبري ومواد مختلفة

مكان العمل: مدينة روما

وصف العمل: يتضمن العمل مشهد تجريدي عبارة عن كتابة بلون احمر منفذ بعلبة الرذاذ على خلفية متنوعة الالوان منفذة بتقنية اللون السائل على السطح الجاف وتقنية الكولاج بالاستفادة من لصق بقايا ورقية لتحقيق تنوع لوني يلائم طبيعة الفكرة.

تحليل العمل: المشهد يتأسس من توظيف امكانات اللون لابتكار مساحات ملونة وتعالق تركيبي بين الشكل والمضمون مما يمنح الاداء اولوية الاظهار بالاعتماد على ما توفره سيولة الوسائط من نظم شكلية وما توفره تقنية الكولاج في التاثيث المعماري للسطح بطابع ملمسي.

التفاصيل العامة عبارة عن تكوين تجريدي يتناص مع اعمال المدرسة التعبيرية التجريدية من حيث التاسيس البصري وتوزيع المراكز وانتشارها وتمظهر الاداء على مجمل مساحة الجدار والذي ينقسم الى مستويين:

الاول: رمز لوني تجريدي ينأى عما هو حسيومعين نحو ما هو عقلي تجريدي تتشظى مركزيته امام فعل الاداء في مقاربة تقنية مع اعمال (روشنبيرغ) كنوع من التشفير الثقافي المتصل باساليب ما بعد الحداثة.

الثاني: رمز كتابي يتأسس بفعل نوعا من الضاغط التعبيري لكلمة (Ghetto Landscape) والتي تعني منظر طبيعي لمخيمات الاعتقال, وهو اشارة الى معسكرات الاعتقال اليهودي ابان الحكم النازي في المانيا في محاولة للتعبير عن هوية الفنان وانتماءه القومي وموقفه ازاء التاريخ والسياسة وبالتالي موقف الذات ازاء المحيط.

نموذج (٢)

اسم العمل: Zombie Chick

اسم الفنان: Sabrina Finttori

تاريخ العمل: 2007

مادة العمل: سبري ومواد مختلفة

مكان العمل: مدينة روما

وصف العمل: يتاسس العمل من شكل فتاة ترتدي قميص اسود شفاف منفذ بلون اسود اما المشهد الخلفي فمجرد اقواس مزخرفة.

تحليل العمل: العمل منتظم على وفق رؤية خاصة تسعى لأفساح اكثر مجال ممكن للمشاهدة وبالتالي لابلاغ الفكرة, فالعديد من التفاصيل ولاسيما في المشهد الخلفي لا تتضمن سوى قوسين مزخرفين بمفردات هندسية.

ينزاح الرمز ومركز الجذب البصري الرئيسي في العمل نحو مرجعية سوسيوثقافية تحيل الى فكرة الانثوية Feminism المنعكسة عن الفكر الوجودي من خلال شكل فتاة متمردة ومتحررة تتسم ملامحها بالتحدي, وسمات العمل الرمزية تبدو في دلالات: الفردية, المعاصرة, الجنسية, التمرد, وهذا الحضور الانساني بنظامه الشكلي والتعبيري يحيل الى فكرة التحرر من السياقات المجتمعية والاخلاقية التقليدية وتمجيد مبدأ الحرية الفردية والجنسانية وبالتالي يصبح العمل مواجهة ثقافية بين الذات والاخرين وبما يعزز نسق الفكر المجتمعي الغربي, كذلك يتضمن العمل تزيين زخرفي من مفردات مألوفة في الموروث المعماري والفخاري الروماني, اما المضمون فينزاح نحو فكرة (الاموات الاحياء) او الزومبي, من كل ما تقدم تتأسس ملامح خطاب وجودي ينفعل تجاه لذائذ الحياة ومتعها الاكثر عمقا ونزعاتها الاكثر قوة.

نموذج (٣)

اسم العمل: استيانومينتو فايز

اسم الفنان: Roberto Civini

مادة العمل: سبراي

تاريخ العمل: ٢٠١٠

مكان العمل: مدينة روما

وصف العمل: يتاسس العمل من كتابة باللغة الايطالية وقد رسم فوقها شكل كاريكاتيري لشخص يكشف عن علب الوان السبري المخبأة تحت ثيابه.

تحليل العمل: يتأسس العمل من مستويين الاول كتابي اعلاني يخص المكان ويعني (مراقب المحطة) والثاني صوري ساخر عبارة عن شكل كوميدي لشاب من اصل افريقي ينتمي لطبقة اجتماعية قريبة من خط الفقر وذلك يتضح من خلال ملابسه وغطاء راسه الذي يوحي بالعزلة والانكفاءعلى الذات ومحاولة الابتعاد عن عيون الرقيب الذي يمنع هكذا رسوم.

كما يحيل التنظيم الشكلي لصورة الشاب الى فكرة المشاكسة والمقاومة والتحدي من خلال الكشف عن علب السبري المخبأة تحت الثياب وهو تمثيل لحالة الاصرار على تنفيذ رسوم الجدران والتعبير عن افكاره واطلاق مشاعره في فضاء المدينة بمواجهة قرارات المنع الحكومي لمثل تلك الاعمال, ومابين الكتابة الاعلانية التي تمثل هوية المكان والتي يعلوها شكل الشاب المتمرد الذي يمثل هوية الفنان ومن تقابل الهويتين الايقونية الكتابية والرمزية الصورية يتضح مبدا الاختلاف التعبيري بين التقليدي والمختلف وبين الكائن وما يجب ان يكون, من ذلك يتبين ان الرموز الثقافية في هذا العمل تتجلى من خلال خطابين احدهما سياقي رسمي مهيمن والاخر نسقي شعبي متمرد وبالتالي تتقابل الذات المنفعلة مع المحيط الاستهلاكي المادي.

نموذج (٤)

اسم العمل: خيول عربية

اسم الفنان: محمد صالح

مادة العمل: اصباغ طلاء جدران وفرش رسم

تاريخ العمل: ٢٠٠٨

مكان العمل: جدران العزل/ بغداد

وصف العمل: يتضمن العمل مجموعة خيول عربية تركض في مشهد صحراوي وقد تنوعت الوانها بين الاشهب (الابيض) والاشقر(البني بشعر اصفر) والقرطاسي (الابيض بشعر رمادي) والكميت (البني بشعر اسود)

تحليل العمل: يتضمن العمل جملة خصائص رمزية وتعبيرية تتعالق بعمق مع الثقافة المحلية والبيئة العراقية, فالعمل يسعى لكسر بشاعة حواجز العزل الامني الكونكريتية التي فرضها الاحتلال في جسد المدينة من خلال تكوين بصري بيئي مالوف وممتع لشريحة اجتماعية واسعة, فما بين الحصان العربي وشكل البادية وسيكولوجيا النازحين من تلك المناطق للعاصمة هناك تعالق عميق في اللاوعي الجمعي.

يتاسس العمل على فكرة الاغتراب عن الواقع, فالموضوع ينزاح من محددات المدينة الى افق البادية شكلياً بينما على صعيد الدلالة فالانزياح يكون من الخوف للامان ومن العجز والعزلة للفعل والتواصل, ويبدو واضحاً تاثير البداوة الذي يعّد المؤثر الابرز في الثقافة العراقية, و(الحصان) كرمز ثقافي يشتغل في حضوره الدلالي ك (قوة) يستعاض به عن غياب (الانسان) ورمزه الدلالي ك(عجز) فالجدار الحامل للعمل ظاهرة معلومة الكينونة مفروضة قسرياً ومرفوضة ثقافياً, وهو بجموده يستفز المخيلة على مناوئة الواقع لاستدعاء الخيال, وهو بثقل كتلته يحرك اللاوعي ويستفز الرمز المغاير والمنفتح لتشكيل مساحة بصرية تكبح سلطة الانغلاق من خلال انفتاح المشهد جماليا وبالتالي تبدو الخيول التي تعدو في الصحراء رمز لتوحيد مشاعر الناس الذين فرقتهم الجدران لضرورات الحقبة.

نموذج (٥)

اسم العمل: مشهد من اهوار العراق

اسم الفنان: جعفر نوري البيضاني

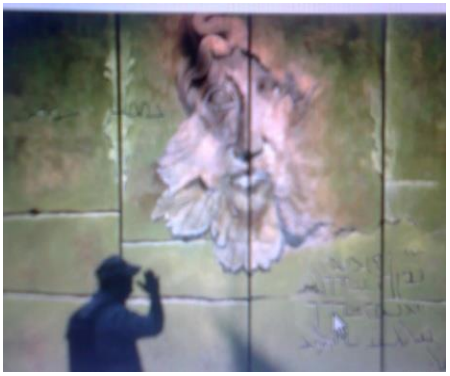
مادة العمل: طلاء جدران وفرش رسم

تاريخ العمل: ٢٠٠٩

مكان العمل: جدران العزل/ بغداد

وصف العمل: المشهد عبارة عن تمثيل لبيئة الاهوار في جنوب العراق وفيها يبدو زورق محلى يستقله قرويان وللخلف ينتصب نبات القصب ليغطي معظم المشهد الخلفي.

تحليل العمل: يتاسس العمل من مفردات بيئية وسماتها الطبيعية كالقصب والبردي والمسطحات المائية والزوارق التي تعد وسيلة العيش والنقل الوحيدة في اهوار جنوب العراق, هذا المنظر يسعى لكسر قيود الواقع بافتراضات آفاق الخيال وتعويض الطوق النفسي الذي تفرضه الحواجز بالانعتاق الروحي الذي يوفره الفن, فالجدار كوسيط حامل للموضوع ومحفز للمخيلة يوفر فرصة ايهام بصري مريح يعوض عبء الكونكريت المقيت, بالمقابل فبيئة الاهوار من الرموز الوجدانية الملحة في المخيلة العراقية وهو نوع من المقاومة الناعمة للجدران التي تفرض نوعا من صعوبات نفسية وحياتية على الناس فكان موضوع العمل بديل افتراضي لسهولة الحياة في الاهوار.



نموذج (٦)

اسم العمل: رمز تاريخي من الحضر

اسم الفنان: حكمت منير

مادة العمل: اصباغ طلاء جدران وفرش رسم

تاريخ العمل: ٢٠٠٦

مكان العمل: جدران العزل/ بغداد

وصف العمل: العمل عبارة عن راس آثاري يعود لدولة الحضر.

تحليل العمل: العمل يتأسس من مفردة تاريخية تعود مرجعيتها الى احدى الحضارات التي قامت على ارض العراق منذ امد بعيد, هذه المفردة تشكل مركز السيادة والجذب البصري كما انها قطب دلالي متميز وبالتالي نستشعر استدعاء الماضي كمحاولة لتعويض انكسار الحاضر في حقبة قلقة مفعمة بالخوف والتشتت وانعدام الامن.

هذا التمثيل الرمزي للتاريخ يكشف عن مدى القلق الذي يستشعره الانسان في واقعه المأزوم فينزاح المضمون نحو اللجوء للماضي بما يمثله من امجاد بعيدا عما احاط بالبلد من تحولات ما بين سلطة نظام شمولي وسلطات متعددة الاطراف عديدة تتقاسم السلطة واحاطت الانسان بمخاوف لا طاقة له بها.

الفصل الرابع: نتائج البحث ومناقشتها

من كل ما تقدم من فرشة معرفية في مباحث الاطار النظري وما توصلت له الباحثة من تحليل العينة, تم التوصل للنتائج التالية:

١. تتسم رسوم الجدران في بغداد بتوظيف رموز ثقافية باستعارات محددة وبانحسارها على جدران العزل الكونكريتية, اما في روما فتخضع الرموز الثقافية لحقل مرجعي واسع وتنتشر في معظم فضاءات المدينة.

٢. معظم الرموز الثقافية في رسوم الجدران في بغداد, تمتاز باشكال ايقونية والوان وصفية, بينما في روما فمعظم الرموز عبارة اشكال كتابية ورمزية والوان اصطلاحية تنبني على مفهوم الاختلاف وكسر التوقع وتحقيق الصدمة.

٣. تؤسس الرموز الثقافية في رسوم الجدران في بغداد تكوينات زخرفية تؤدي وظيفة ترويحية لا تكشف عن وعي الدور الحضاري للنسق, بينما في روما فتؤسس الرموز الثقافية تكوينات جمالية تؤدي وظيفة تعبيرية ثقافية وهي تعي الدور الحضاري للنسق.

٤. طرائق عرض الرموز الثقافية في رسوم الجدران في بغداد مازالت تتبع تقنيات قديمة تتصل بفكرة اللوحة المسندية, بينما طرائق عرض الرموز الثقافية في روما فتكون تقنيات حديثة وعملية ومتنوعة: كالرش والطبع والبصم والخرخرة والكولاج.

٥. تنقسم الرموز الثقافية في رسوم جدران بغداد الى: بيئية طبيعية, ثقافية محلية, حضارية تاريخية, تنقسم الرموز الثقافية في روما الى: حضارية معاصرة, دينية صورية, ثقافية كتابية, اجتماعية.

٦. تبث الرموز الثقافية في رسوم جدران بغداد خطاب تخيلي لا يتفاعل مع اشكالات الواقع, كونه افراز لثقافة انغلاق وهوية محلية, اما رسوم جدران روما فتبث الرموز الثقافية خطاب تواصلي جمالي تعبيري يتفاعل مع حركة المجتمع ومتطلباته الانسانية كونها افراز لثقافة انفتاح وعولمة.

الاستنتاجات:

١. تسعى الرموز الثقافية في رسوم الجدران في كلا البلدين لربط الجمالي بالحياتي وتتفاوت من حيث الاثر والاستجابة.

٢. تعد المدينة آلية سيميائية مولدة للثقافة كونها بوتقة لانساق مختلفة ومن ضمنها رسوم الجدران, مما يكشف عن فارق بنيوي في الرموز الثقافية لرسوم الجدران في كلا البلدين من حيث البعد التداولي والخاصية الابداعية.

٣. عجز المركز الجمالي في رسوم الجدران العراقية عن تجاوز حدوده البيئية والتاثير في الفضاء العام كما هو متحقق في رسوم الجدران الايطالية.

٤. الاطار الحضاري لكلا البلدين حدد طبيعة الرموز الثقافية وطرائق العرض.

تتباين الرموز الثقافية في رسوم الجدران في كلا البلدين بالرغم من التماثل الجزئي في مرجعيات بعضها, فالرموز الحضارية في رسوم الجدران العراقية هي رموز تاريخية, بينما الرموز الحضارية في رسوم الجدران الايطالية هي رموز معاصرة.

REFERENCES

Abbas, M. A., & Al-kinani, A. A. (2022). Intellectual Implications of the Duality of Mother and Child in the Social Perspective. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*(4), pp. 229–237. doi:https://doi.org/10.47750/jett.2022.13.04.032

Abdel-Ghani, I. (2012). *euronews*. Retrieved from The symbolic dimension in culture, a study published in the Information Network: www.euronews.com

Adel, A.-A. (2014). *The Writing on the Walls of Rome an article published in the Information Network*. Retrieved from almada: www.almada.com

Al-Nusair, Y. (2005). *The symbolism of the wall in art between the concept of the wall and the formation*. Retrieved from tshkeely: www.tshkeely.com

Collingwood, R. G. (1966). *Principles of Art.* (A. Hamdi, Trans.) Cairo: Egyptian House of Writing.

Critics, A. G. (2010). *Culture and Culture in the Twentieth Century.* (H. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun.

Culture. (2015). *euronews*. Retrieved from Graffiti art revives tourism in the poor neighborhoods of Rome, article published in the Information Network: www.euronews.com

Dewey, J. (1963). *Art is Experience.* (Z. Ibrahim, Trans.) Cairo: Arab Renaissance House.

Graffiti. (2008). Retrieved from maxformus: www.maxformus.net

Jean Marie, et al. (1973). *Structuralism.* (M. Makhoul, Trans.) Damascus: Ministry of Culture and Guidance.

Mercia, A.-B. (1991). *Manifestations of the Myth.* (N. Khayatah, Trans.) Damascus: Dar Kanaan.

Mid, H. G. (1984). *Mind, Self & Society.* Chicago: University Press.

Minnelli, L. (2010). *From the Streets to the Museums*. (E. Hadi, Editor) Retrieved from grafitti: www.grafitti.com

Peir, N. (n.d.). *French Cultural Revolution*. Retrieved from daneillesinger: www.daneillesinger.org

Peter, B. (1995). *Modernity and Beyond.* (A. W. Alloub, Trans.) Abu Dhabi: Cultural Foundation.

Ralph, L. H. (1969). *culture&Human beings in Recent Anthropology.* London.

researchers, A. g. (1985). *Encyclopedia of Iraqi Civilization* (Vol. Part 1). Baghdad.

Saliba, J. (1971). *The Philosophical Dictionary* (Vol. Part 1). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Libnani.

Salloum, F. (n.d.). *Walls of isolation/space of freedom and formation*. Retrieved from IraqArt: www.IraqArt.com

Wikipedia. (n.d.). *The free encyclopedia*. Retrieved from wikipedia: www.wikipedia.com

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 29, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.05/29.3

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The ritual artistic presence of the Marionette actor in the performance of the play (Tokoos alhatab)

Wissam khider musa [1] , Nashat Mubarak Sliwa [2],

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Mosul, Iraq*
[1] *ORCID : https://orcid.org/0009-0009-7135-132X*
[2] *ORCID : https://orcid.org/0000-0002-2048-6939*
E-mail addresses: wissambarbar81@gmail.com , nashat1978@uomosul.edu.iq
Received: 31 January 2024; Accepted: 25 February 2024; Published: 28 May 2024

Abstract

The research dealt with the ritual artistic presence of the marionette actor, relying on a series of formation principles in scenic construction, in addition to its reliance on the transformation of the actor's physical and psychological capabilities as a product of the philosophical awareness of the era. The actor acquires them and thus resembles the absent other and gives him a spirit that makes him an active presence, then transforms him into an object. (Marionette) with a mass that is organized and harmonious in its composition and formation. Therefore, the research was founded on four chapters. The first (methodological framework) contained the research problem, which was defined by the following question (What is the ritualistic artistic presence of the marionette actor in the firewood ritual show?), and the goal of the research is (to identify the ritualistic artistic presence of the marionette actor in light of technical harmony). The second (theoretical framework) included two sections, the first dealing with (presence in philosophical opinions), and the second (the ritual artistic presence of the marionette actor in theatrical experiences). The third chapter included the research procedures, and the fourth chapter included the results and conclusions that confirmed the effectiveness of the actor's ritual presence through technology. A performance revealed by the show's actor, in which the process of transformation between self and other went through several stages that formed a tangible and influential ritual reality.

Keywords: ***weather, attendance, marionette***

طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في عرض مسرحية (طقوس الحطب)

وسام خضر موسى ١ ، نشأت مبارك صليوا ٢

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، العراق

ملخص البحث

تناول بحث طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت، معتمداً على سلسلة من مبادئ التشكيل في البناء المشهدي، فضلاً عن اعتماده على تحول القدرات الجسدية الفيزيائية والنفسية للممثل باعتبارها نتاج الوعي الفلسفي للعصر، ليكتسبها الممثل فيُماثل بها الأخر الغائب ويمنحه روحاً تجعله حضوراً فاعلاً، ثم تحوله إلى كائن (مار يونيت) ذو كتلة تنتظم وتنسجم في تركيبها وتشكيلها. لذا تأسس البحث على أربعة فصول، أحتوى الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل الاتي (ما طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في عرض طقوس الحطب؟)،وهدف البحث في (التعرف على طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في ظل التناغم التقني)،أما الثاني(الإطار النظري) وتضمن مبحثين تناول الأول(الحضور في الآراء الفلسفية)، والثاني(طقسية الحضور الفني للممثل المار يونيت في التجارب المسرحية)،أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث، والفصل الرابع النتائج التي أكدت على فاعلية الحضور الطقسي للممثل عبر تقنية أداء كشف عنها ممثل العرض، حيث مرت عملية التحول بين الذات والأخر بمراحل عدة شكلت واقعاً طقسياً محسوساً ومؤثراً.

الكلمات المفتاحية: الطقس ، الحضور, الماريونيت

This is an open-access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول / الإطار النظري

مشكلة البحث:

التحول هو ما سعى إليه أغلب منظرو ومخرجو القرن العشرين إذ يُعد حاجة مُشكلة في تنميط الإنسان وأدلجته، وهي من المشاكل التي واجهت البشرية جمعاء بعد ظهور الأيديولوجيات الفلسفية السياسية والتي حولته إلى ماريونيت فكرية عبر تشيئوه إلى أداة من أدوات الاستعمال لغرض تحقيق مبتغاهم الأيديولوجي الجدلي، وكان لهذا التأثير حضوره الجلي بين أروقة علوم الاقتصاد والسياسية والدين والفن وعلم الاجتماع، وخاصة ظهر تأثيرهُ في فنون المسرح ما بعد الكولونيالية حيث لم يكن بعيداً عن المسرح هذا التأثير وبالأخص فن الأداء التمثيلي عند المهتمين المسرحين المعاصرين , فمنذ فجر المسرح والى اليوم ضل الممثل هو المحرك الأساس لعملية الفرجة المسرحية،والمحور الرئيسي للعملية الفنية الإبداعية بجميع محاورها ابتداءً من النص ثم التأسيس للعرض تحقيقاً لمبدأ إنتاج وبث المعنى على منصة العرض، فبقى الممثل بحضوره الفني يقدم شخصياته بواقعية وينتقل من خلالها إلى مجموعة من الحالات الشعورية المتباينة بحسب الفعل الدرامي وانطلاقاً من معطيات المنهج التمثيلي في عملية التجسيد لشخصية الدور وخصائصها وصفاتها وكيانها الطبيعي والاجتماعي والنفسي, وما يُعبر عنهُ الدور ضمن خط الفعل المسرحي والتكوين الذاتي وموقعه في التشكيل العام الجماعي أي صورته ومكانته مع الشخصيات المشاركة معهُ، مما يتطلب بلاغة أدائية تمكنه من صنع التوازن في حضوره الفني عبر مستويات الأداء التشخيصي للدور والحدث، ومع كل هذا فأن الممثل لا يقدم حضورهُ الشخصي فقط بل يعتمد على غيابه التام وسكونه خلف رداء الشخصية أو القناع لإبراز الأخر,فكل ما يقدمه عبر منظومته الجسدية وتعبيراته الصوتية هو حضور بشخصه ولكنه يحتفظ بتوصيفه كأنا غائبة، فهو المقلد المحاكي وهو المتظاهر بأنه الأخر، هو الذي يقدم ذوات الآخرين ويخفي ذاته، فضلاً عن إن الممثل الماريونيت عبر كتلة جسده المطواع تتحقق لديه استجابات حية في إنتاجها وفي جاذبيتها، متقنة في حركتها، وتعتمد على ما يقترحه المخرج لبث فلسفته والتأكيد على تغير الذات (الأنا) عبر (الأخر) من خلال منح الذات – ذات أخرى تعتمد ممكنات التجسيد والحضور الفني لجسد الممثل الماريونيت، ومن هنا دعت الحاجة إلى صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الأتي**(ما طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض طقوس الحطب)؟**

أهمية البحث والحاجة إليه: تمثلت في تسليط الضوء على طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض مسرحية طقوس الحطب،داخل منظومة تشكيل الممثل المعاصر ,أما الحاجة إليه فتكمن في إمكانية أفائدة الباحثين في مجال الفنون المسرحية وخاصة فنون الأداء التمثيلي , ورفد الكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة أفكار لدراسات أخرى مجاورة في حقل الاختصاص.

هدف البحث: يهدف البحث إلى:التعرّف على طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض طقوس الحطب في ظل التناغم التقني الذي شهدته تجربة الممثل بشكل عام.

حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:

١. حد المكان: نموذج مختار من العروض التي قدمت على مسارح محافظة والنجف في مهرجان ألطف المسرحي.
٢. حد الزمان: ٢٠٢٣
٣. حد الموضوع: تتمثل حدود البحث الموضوعية في دراسة طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في عرض مسرحية طقوس الحطب.

تحديد المصطلحات:

الطقس :-تعرفه ماري الياس وحنان قصاب بأنه " فعل جماعي له طابع القدسية وله برنامج وسيرورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدينية أو الاجتماعية) المتبعة في تجمع بشري ما ... والطقس كنوع من الاحتفال كان عند ظهوره نوعاً من التقليد الاجتماعي المباشر واقتصر على البعد الرمزي كما هو الحال في احتفالات الجمعة العظيمة وخميس الأسرار عند المسيحيين "(Elias, 2006, p. 296)والطقس هو " ممارسة فردية اجتماعية غايتها إيجاد حالة من التوازن بين المكونات والاستعدادات المؤهلة للإنسان فيزيولوجياً ونفسياً وعقلياً واجتماعياً، وفي كل هذه الحالات فأن واسطة تحقيق هذه الغاية هي الجسد الإنساني ضمن آلية محددة من التقنيات وهي مساحة جزئية أو كلية لحركة الجسد ، وضمن حدود زمنية محددة " (Al-Ashqar, 2003, p. 48).ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه : مجموعة من الإجراءات التي يؤديها بعض الأشخاص والتي تُقام أساساً لقيمتها الرمزية، وقد يحدد تلك الطقوس تاريخ أو تراث جماعة مشتركة بما في ذلك المجموعات الدينية أو الاجتماعية، كما ويشير الطقس إلى مجموعة من الأفعال الثابتة والمنتظمة .

الحضور لغةً: في معجم اللغة العربية المعاصرة هنالك عدة تعاريف للحضور ومنها "حُضور[مفرد]: مصدر حضَرّ عن (...) حُضور [جمع]: شخص حاضِر: أشخاص موجودون في مكان لحضور حدث مُعّين ولهدف مُعّين مدرك بالحدس" (Omar, 2008, p. 514).كما إن "المرء يتواجد في مكان معين، وبمعنى أخص أن يعي المرء إنه موجود هنا، أو أن يشعر إنه موجود". (Wahba, 1974, p. 87)

الحضور فلسفياً: عرف صليبا الحضور فلسفياً بأنه نوعين،حضور مادي وحضور معنوي "فالحضور المادي: هو وجود الشيء بالفعل في مكان معين، والحضور المعنوي: هو الحضور الذهني، وهو أن تكون صورة الشيء موجودة في الذهن تذكرها إدراكاً مباشراً أو إدراكاً نظريا ، أو أن يكون الذهن شاعراً بحضور الشيء . ومنه قولهم الشعور بالحضور"(Saliba, 1977, p. 478)

أما الحضور اصطلاحاً: فهو " القيام بتفعيل حضور الأشياء من خلال الخيال وخلق العلاقات ما بينها وربطها بتجربته غير المشروطة بوظائفية الأشياء في الحياة المعتادة. فهو من خلال لعبه الخيالي، يتجاوز معها الواقع المألوف ويعيش في واقع خيالي ومجازي، ولا يهتم بالوظائف المُناطة بها من الذهنية المشروطة، ويندمج معها كلياً "(Bayatli, 2016, p. 118). ويعرفه الباحثان إجرائيا بأنه: حالة موجهة ومختزلة ومكثفة في إدراك الطاقة الفكرية والروحية والجسدية عبر استحضارها، يستخدمها الإنسان في تناغم لإيقاع مستمر مع المحيط عبر توظيف الفعل توظيفاً يبدأ من الفراغ ويصل إلى حالة ذهنية مركزة ومُسيطرة ومتوازنة من خلال صيغة النمو داخل الحيز.

الماريونيت لغةً: -الماريونيت (الدمية). " لُعبة مُزينة على شكل إنسان أو حيوان يلعب بها الأطفال كأنَ تكون دُميةً بَينَ يَدَيهِ: كِنايةً عن لعبة يَفعلُ بِها ما يَشاءُ "(Meanings, 2023).

الماريونيت اصطلاحاً: يعرفه قاسم بياتلي على انه عبارة عن " مصطلح رمزي يشير إلى نوع من الممثل الذي يعي ويعرف كيف يقوم بتحريك كل عضو من أعضاء جسده بطريقة منظمة حسب نظم الإيقاع الموسيقي والشعري "(Bayatli, 2010, p. 234). وهو أيضا ذلك الممثل الذي يقوم بحساب وقياس كل حركة صغيرة وكل وضعية جسدية وكل كلمة من الجمل التي ينطقها في المشهد، وأيضاً ذلك الممثل الذي يمتلك مواده الفنية وأدواته التعبيرية ويعرف كيف يقوم بتوظيفها في مقاطع موزونة بعيداً عن الاعتباطية والصدفة في انجاز الحركة والفعل وبلوغ صورة من حركات الرقص وتحويل الكلام المنطوق إلى نوع من الغناء المبني على الإيقاع، والاستناد على لغة الجسد التعبيرية، والتحكم بالمبادئ الفنية والقيام بتحويل قسمات الوجه إلى نوع من القناع الفني (Bayatli, 2010, p. 235)ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه: النموذج المثالي في أداء الممثل، يتحقق عبر تكويناتهِ وتشكيلاتهِ الحركية، كما انه النموذج الذي يكسر أعراف الإيهام في قدرته الكبيرة على الاستجابة لما هو حدثي وحركي لكي يثير الاندهاش في سرعة التغيير ومرونة التصرف لما هو حسي وشعوري.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

ألمبحث الأول: الحضور في الآراء الفلسفية.

ديكارت (١٥٩٦ – ١٦٥٠): كما أن (ديكارت) قد شكل منطلقاً فلسفياً أخر في مفهوم الحضور والغياب إلا وهو الذات المتواجدة في صميم الوجود الإنساني من خلال مقولته الشهيرة في " الكوجيتو ما دمت أفكر فأذن أنا موجود" فتمحور الذات هو مركز الوجود ومحور كل حقيقة ومصدر كل معرفة من وجهة نظره، لأنه يبدأ من الشك طريقاً لبلوغ الحقيقة، عبر النظر للعالم من جديد والخطوة التي يقترحها، هي تعليق أرائنا عن الأشياء، ووقف أحكامنا عليها، وتبيان حقائقها عن طريق الفكر(Amin, 1967, p. 22). وهنا يقصد (ديكارت) في (الفكر)إذ يشكل مبدأ حضور الأشياء في داخل الذهن لأن (ديكارت) أسس على عودة الأشياء إلى الذات عن طريق الكوجيتو بفكرته أن الإنسان يفكر، وأنه موجود من حيث أنه الفكر الواعي، فالوعي بالأشياء والموجودات الأخرى، ترد إلى الذات بوصفها الأساس الثابت لكل يقين، وبوضع الذات في اتجاه الأخر الموضوع، تأسست تلك الثنائية الحادة بين الذات المفكرة التي تمتلك الثقة الكاملة بقدرتها، والموضوع المدروس والموجود الخاضع للمعرفة(Bou Mounir, 2010, pp. 26-27). والمعرفة هنا تتجه نحو الأنا المفكرة والمتفردة الذي لا نظير لها في الجوهر، الذي يجعل من الذات المفكرة في مرتبة أعلى من مفهوم الجسد فقد حاول (ديكارت) إثبات أن الكوجيتو ليس وجدانياً فقط وان الانفعال والأفعال ناتج عن تداخل، وهذا يعني إن هنالك تطابقاً داخل الكوجيتو بين وجود الأنا كذات وفعل التفكير الغائب ليتحول إلى حضور دائم من خلال اليقين المطلق المكرس، حيث انطلق من مُسلمة أنه لا يمكن إقامة معرفة دون يقين مطلق، ولذا كان بناؤه الفلسفي يتحول من مُسلمة إلى أخرى، واليقين المطلق حسب مفهوم (ديكارت) هو يقين مشترك بين مختلف الخطابات .ومن هنا فقد بدأ الخطاب الفلسفي الحداثوي يتشكل ابتداءً من فلسفة (ديكارت) التي تتمحور حول ذاتية الفرد، وتغيير المركز من الخارج إلى الداخل بالنسبة للإنسان بتفعيل مقولات الذات المفكرة

الحاضرة وانطلاقها من أسس صلبة تفيد باليقين الذاتي للإنسان من ذاته وحضورها الدائم وتنطلق من هنا موضوعة جديدة هي تمثل الوجود، وهي نتاج هذا اليقين، وتمثل الوجود يأتي من تمثل الذات، فتكون الحقيقة موجودة جراء ممارسة الذات لتمثلها من أجل الوصول إلى تلك الحقيقة النابعة من الفكري / العقلي(Harb, 2000, pp. 89-90)، كما أن فلسفة (ديكارت) جسدت التحولات الكبيرة التي فتحت أفاقاً نحو مفهوم الحداثة وجعل الذات الغائبة / المعدومة، مركزاً ومرجعاً للموجود بما هو كذلك لم يكن ممكناً إلا بشرط تحول معنى الوجود كلياً إذ " أصبح ينظر إلى الموجود في كليته على انه لا يوجد حقاً، ولا يكون موجوداً إلا إذا كان محط تمثل وإنتاج، وأصبح يبحث عن وجود الموجود ويعبر عنه في الوجود المتمثل للوجود "(Sabila, 2005, p. 23).

ايمانوئيل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤) : أكد في فلسفته لجدلية الحضور والغياب على أن الجمال الغائب في شعورنا هو جمال حاضر بوجود الطبيعة والحياة، وان الشعور بالجمال هو أحساس يكون متوافقاً مع ظروفنا ومشاعرنا، أي بتدخل البعد الفردي (الذات) الأنا الحاضرة فيه لأن لكل منها إحساسه الكامل بالجمال،كما أن المعرفة الفطرية عند (كانط) متواجدة في العقل، ويقول عنها إنها معرفة بسيطة لم تكتسب من التجربة شيئاً، لكنها تصبح بعد حين أرضية خصبة لكل معرفة مكتسبة ومن تلك المعرفة الفطرية قدرة العقل على المعرفة والتميز بين الأشياء الهامة وغيرها، كما إن كانط ادخل مفهوماً جديداً عل المعرفة الفطرية وأسماها بـ(القبلية), وعلى المعرفة الجديدة المكتسبة بـ(البعدية) وحسب رؤيته " أن هذه المعرفة الفطرية هي القاعدة الضرورية لكل ما يكتسبه الإنسان من خبرات واسعة معقدة في حياته "(Matar, 1984, p. 155) كما أكد على إن الجمال في الفن بمثابة تعبير حيوي عن الأفكار، ورأى أن الشعر يعبر عن الفكر مؤكداً على التقارب الديالكتيكي بين ألفن والمعرفة. (Balashov, 1968, p. 23) ولهذا كان من أهم المفكرين الذين أمنوا بموضوع " الملكات الرأسية: المعرفة والشعور، والإرادة، المعرفة والوجدان والنزوع " (Karam, 1955, p. 236). ولهذا تباينت الكثير من الآراء حول المضمون التعبيري لعمل فني ما، وهذا لا يكون فشلاً في العمل, بل يعني ثراء العمل وغناهُ بالمعنى الحقيقي والتعبير رغم أهميته إلا أنه ليس عنصراً من عناصر الفن ولا ينفصل عن العناصر الأخرى إلا نظرياً عند تحليل العمل الفني وليس الوحيد الذي يعطي القيمة للعمل الفني, بل القيمة الجمالية للعمل الفني حسب رأي (كانت) هي تلك القيمة التي تشع من كيان العمل الفني ككل من علاقات عناصره, وهذه العلاقة الجدلية التي لا ينفصل فيها عنصر عن أخر بل يؤثر فيه ويتأثر بالأخر مع مجمل وحدة العمل الفني. (Spengler, (B.T), p. 350) وهذه العلاقة تبين لنا بأن المعرفة البعدية لصانع الفن والتراكم المعرفي في الشعور والوجدان هس سبب في إكمال تناغمية العمل الفني وتركيب أجزائه في توليفة جمالية توافقية من الذات الحاضرة إلى الأخر الغير المعلن. ويتم تقسيم الاتجاهات الإدراكية العقلية عند (كانط) إلى اتجاهين متداخلين مسؤولان عن ترتيب وتنسيق المدركات الحسية وتحولها إلى ادراكات عقلية ومن ثم إلى نتاج فكري وهو ما أسماهُ ب (الحس السامي) يقيناً منهُ أنه أعلى درجات الحس المعرفية، وقد أكد عليه حين أعلن " إن الأحاسيس بواعث غير منتظمة، والإدراكات الحسية هي أحاسيس منظمة و المدركات العقلية هي مدركات حسية منتظمة "(Durant, 1982, p. 342).وتتم هذه العملية عبر تنسيق الأحاسيس القادمة من الخارج بحكم قيمة ومعرفة الإدراك الحسي المتكون في الزمان والمكان. ولهذا تميزت أهمية الزمكانية لدى (كانط) بقيم نسبية متعددة, فالمكان لديه هو شيء أو محتوى (أولاني) ونسبي وهو أيضاً مطلق على وجه ما, وحين يبدو كذلك فلا بد أن يكون متضمناً موضوعاً لتصوير إي فكرة عامة شبيهة بفكرة العلة أو فكرة الجوهر(Al-Khatib, 2002, pp. 59-60), ولهذا أكد (كانت) على فكرة الوحدة المتعالية للإدراك الباطني المباشر, وهذا ما أدى إلى سلسلة من المعالجات المفصلة للعمليات السيكولوجية للإدراك الباطني الواضح, ولهذا أكد على الفصل بين الجسد والنفس, وهذا الفصل خلق موضوع لجدلية علاقة جديدة في ثنائية (الجسد والعقل) للبحث عن حلول مقترحة بثنائية عن طريق مذهب (التفاعلية والتوازن), فالتفاعلية أكدت على التفاعل بين الجسد والعقل، أما التوازي فقد أكد على إن هناك توازياً بين الجسد والنفس. ولهذا فصل كانط بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، ولم يتوقف اهتمامهُ عند هذا الحد فقط بل أهتم بالمشاعر والخيال، لذلك يرى إن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعور المطلق.

هيغل (١٧٧٠- ١٨٣١): تطرق هيغل إلى جدلية الحضور تطرقاً مغايراً من خلال عدم الاتفاق مع الرأي الشائع في عصره والذي مفاده إن الجمال الذي يخلقه الفن هو دون مستوى الجمال الطبيعي، ولكن (هيغل) لهُ رأي أخر بخلاف ما تزعمهُ تلك النظرة الدارجة بأن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح وبهذا يرى الباحثان بأن الجمال الغائب داخل الروح الفنية يصبح حضوراً مرئياً من خلال العمل الفني، لأنه يؤكد إن الجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر من عمق الروح وبالنتيجة يصدر عن الحقيقة. ويعرف (هيغل) فكرة الجمالي الروحي الذي يعتبره حضوراً غير متكامل الرؤية إلا من خلال الجمال المرئي والحسي بأنه " الفكرة المتصورة كوحدة مباشرة بين المفهوم وواقعه ذلك بقدر ما تتجلى هذه الوحدة في تظاهرها الواقعي والحسي، وتصف الطبيعة بالجمال من حيث هي تمثيل حسي للمفهوم العيني وللفكرة "(Hegel, 1981, p. 39). لأنه يرى إن الحقائق

يجب أن تعيش صورتها الحقيقة أو تكون ضمن نظام علمي، وبذلك فأن هذه المسألة تستوجب تقريب الفلسفة من شكل العلم، فالصورة الحقيقية يستقيم طرحها بهذه العملية وهذا ما يشمل الظواهر الحاضرة أيضاً، فهو ينظر إلى التاريخ على أنه مكان لتجلي الأفكار والروح المفكرة وتجلي العقل. وبهذا تعد ما هو غياباً حضوراً وإشراق لحرية وعي الذات. هذه الذات التي قامت فكرة الحداثة وفقاً لكينونتها وتجليها كبديل فكري وعلمي للهيمنات السابقة(Marchot, 2000, p. 230). على فكرة الجمال , لان الجمال ليس في مرتبة واحدة وإنما يتدرج في درجته من عالم الجماد إلى عالم النبات وعالم الحيوان وفقاً لمدى تجلي فكرته أو المفهوم في كل عالم من هذه العوالم , فلهذا يسمو الجمال الطبيعي عند (هيغل) لأنه جمال لا متناه وحر . حيث إن النتاج الفني يستمد قيمته من مضمونه المضمر الغائب بقدر ما يصدر هذا المضمون عن الروح ليصبح جمالاً حاضراً مؤثراً . وأن الإنسان يظهر براعته ومهاراته في المنتجات المتدفقة من الروح أكثر مما يظهرها في محاكاته للطبيعة , إذ يرى (هيغل) " أنها تنطوي على معنى أعمق، ومهمة الباحث في علم الأساطير، أن يكشف عن المعنى الدفين في أعماق الأسطورة، وبالتالي(..) ينظر للأساطير بوصفها إبداعا رمزيا، بمعنى أن الأساطير من إبداع الروح، ولذا فهي تنطوي على مدلول عميق "(Ghanem, N,D, p. 20)، لأنها نتاج للخيال الإنساني الذي تعالى عن نظرته للواقع، لينظر إلى ما يكمن خلف الظواهر ولذلك. فالأساطير هي مجموعة الرموز الغائبة، التي خلقها الإنسان البدائي، لتبقى مخزونة في ذهنه لعصور مختلفة، يستحضرها في لحظة ما، بإعادة إنتاج الصور البدائية، برموز متشابهة، فهي كما وصفها (يونك) (بنية لغوية)(Authors, n,d, p. 216). ولهذا يشير التصور (الهيغلي) لفهم الذات إلى حياة الأخلاق التي تجمع بين الحرية والإتحاد بين الفردية الاجتماعية وبين التسامي و المحايثة . كما ترمي فلسفته إلى إدراك الروح العلمية في سعيها لاكتشاف الذات والكمال وأن يكون للإنسان الحاضر الفهم العميق للذات من أجل الوصول إلى الكمال وتحقق الذات(Droudi, 2006, pp. 21-23). وبهذا أستطاع (هيغل) أن يوضح هذه الجدلية المتراكبة جدلية الحضور والغياب، من حيث توج الجدل بالمثالية وأعطى للفكر والعقل والذات مكانة عليا، ولهذا حول العالم الخارجي / الحضور بكينونته ثانوياً، وأعطى للغياب المجرد الأولوية على الواقع (الروح) وللعام أولوية على الخاص، فيقترح أن مصدر الفن الخبرة الخاصة وماهية الفن مظهر حسي للحقيقة ومهمته رفع صورة التعبير البشري عن هذه الحقيقة، كما يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي صورة محسوسة (لا بشكل حسي ولا بشكل عقلي) فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان ليدرك الفنان الحقيقة لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة، فالفن إدراك خاص للحقيقة(Shukri, 1986, p. 53). ولذا يرى هيغل أن الإنسان يشعر بالاغتراب إذا وقف نتاجه ضده ولم يحقق ذاته، ولم يبني فيه نفسه بل وجده غريباً، فأنه يتغرب ويتشيئ ويفقد ذاته، لأن الفن نتاج الحرية الذاتية حيث لا أرغام على إنتاجه،فهو صناعة إنسانية يضعها الإنسان على الإنسان لصالح الإنسان حتى يظهر فيه إنسانيته، والفن بهذا يكون قهراً للاغتراب وانتصاراً للإنسان على الأشياء(Mujahid, 1997, p. 37)، وهنا لا يتوافق (هيغل) مع هذه الجدلية لان الإنسان الذي يجعل من نفسه عبداً للأخر من خلال غيابه الذاتي وترحالها، أي إن الإنسان لا يُسلم نفسه بل هو بالأحرى يبيع نفسه من اجل بقاء حضوره على اقل تقدير، وهذا الحضور لا يكون مؤثراً إن لم يكن نابعاً من الذات الجمالية الحاضرة والمؤثرة للإنسان.

المبحث الثاني: طقسية الحضور الفني للممثل الماريونيت في التجارب المسرحية.

جيرزي كروتوفسكي (طقوسية التجسيد لدى الممثل الماريونيت): لخص جروتوفسكي السر الكامن في طريقة الأداء التمثيلي في مسرحه الفقير بثلاث كلمات تمثل أدوات تقنية الممثل، وهي " محفزات، دوافع، ردود فعل "(Krotowski, N.D, p. 172). ومن هذا المنطلق التحفيزي بالتحديد فتح الطريق أمام الممثل لإدراك أهمية اكتشاف ومن ثم إعادة اكتشاف قابلياته ومهاراته الذاتية القبلية وصقلها في تبادل الخبرات مع زملائه الممثلين، والاستفادة من مختلف العلوم النظرية والتطبيقية ذات الصلة بالمسرح والمجالات المعرفية والجمالية التي تعتبر بنى مجاورة لمهنة التمثيل، سعياً إلى توسيع مساحاته الأدائية وتعزيز إمكاناته التعبيرية, ليس فقط الجسدية منها والصوتية، وإنما الروحية أيضاً، والأخيرة بوساطة الانصهار الوجداني في طقسية التمرين المسرحي الذي يؤكد بأنه " لا ينبغي أن يمتلك هدفاً، بل أن يهيئ للعرض المسرحي"(Al-Jaf, 2006, pp. 229-230). والذي يدعو إلى أن يبني تقنياً على" استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول"(Ardash, 1979, p. 310). ومن اجل أن يحقق ذلك تجاوز (جروتوفسكي) معمارية مسرح العلبة الايطالي السائد وحطم المنظور القائم على أساسه فخلخل زاوية نظر المتلقي للعرض ولجأ إلى إنشاء علاقة مكانية جديدة بين الممثل والمتلقي تصب في صالح التوصيل إلى مشاركة حميمية في طقسية العرض، إذ أن العرض لديه بمثابة " فعل انتهاكي يسمح بكسر الحواجز الذاتية وتخطي الحدود الضيقة ويملأ الفجوات ويحقق الذات فالممثل يستفز نفسه ويتحداها وجمهور النظارة معاً إن اختراق هذا التابو المقدس يثير صدمة ويكسر الأقنعة الملقاة على وجوهنا من قبل لأعمال كنا نشاهدها فيقوم بتعريتنا "(Ibrahim, 2003, p. 104). وقد رسم جروتوفسكي مَديات التمازج الوظيفي بين المكونات

النفسية والجسدية، الذاتية والموضوعية للممثل في المسرح الفقير عندما بيّن وجهة نظره وانتقاداته لواقع الأداء التمثيلي في المسرح، معيباً على الاستخدامات و التنظيرات السائدة لفن الممثل ومفرداته النظرية والتطبيقية كونها تعيق تحرر الممثل من الشوائب التقنية في الأداء بالقول " ومن أجل أن لا نكون مقيدين نلعب لعبة مزدوجة مركبة من العقل والفطرة, والفكر والعاطفة, ونحن نحاول أن نجزئ أنفسنا بشكل مصطنع بين الجسد والروح عندما نحاول أن نحرر أنفسنا من هذا كله نبدأ بالصراخ والرفس, ونشيع عدم الاستقرار على إيقاع الموسيقي وفي سعينا من أجل التحرر نصل إلى حالة من الفوضى البيولوجية ونعاني من فقدان الشمولية أكثر من معاناتنا من إي شيء أخر"(Grotowsk, 2009)مؤكداً بذلك الفكرة القائلة بان " الدراما ولدت من وعي شامل مشترك "(Al-Khayyat, 1982, p. 12). بين بني الإنسان. ويعزو (جروتوفسكي) سعيه لتعرية الممثل وتجريده إلا من قدراته الذاتية النفسية والجسدية ومنعه من الاتكال على أية إمكانات وداعمات خارجية في مسار تربيته لقابلياته وإصراره على أن يعتمد الممثل على تلك القابليات كأساس وحيد لتقنية التمثيل في المسرح الفقير وإلى التخلص من الشوائب الأدائية يعزو كل ذلك إلى أن إيقاع الحياة في الحضارة الحديثة تنطبع بالسرعة, والتوتر, والشعور بالإحباط, والرغبة في إخفاء دوافعنا الشخصية وقلقنا وافترض وجود مجموعة متنوعة من الأدوار والأقنعة في الحياة (عدد مختلف منها داخل أسرنا وفي العمل, وبين الأصدقاء أو في الحياة الاجتماعية، وترجع قناعة جروتوفسكي بأسبقية الهوية الإنسانية من خلال تأكيد أولوية كل من الممثل والمتلقي في منظومة العمل المسرحي الدلالية على الهويات الأخرى التي تنتمي إلى عالم المسرح من تقنيات متنوعة في جميع الفنون المكملة لإيمانه بمركزية الإنسان في محيطه الكوني كفرضية فلسفية تستمد أصحيتها من روح العصرنة الفكرية إذ أن" الضروب المسرحية تؤدي عملها من خلال رؤية مركزية للإنسان في العالم إنها موضوعية بقدر ما يرى البشر في صورة الإنسان نفسها مركزاً للعالم، فالتراجيديا والدراما والكوميديا تدل على علائق مدركة موضوعياً بقدر ما تتعلق الحوادث والحالات بالإنسان ذاته"(Coyet, 1989, p. 17).وفي المسرح الفقير فان المهمة الحضارية التي يراها جروتوفسكي من" الوجهة الملموسة الدنيوية كمكان للإثارة وتحدياً يتحدى به الممثل و به يتحدى الآخرين أيضاً بشكل غير مباشر"(Jerzy Krotowski, N.D, p. 202)هي مهمة علاجية لكنها لا تنجز من طرف الخشبة لوحدها بل بالتأقلم والتواصل مع الصالة، فعلى الرغم من أن الممثل هو الذي ينجز هذه المهمة " إلا أنه بإمكانه فعل ذلك فقط من خلال مواجهته المباشرة مع المتلقي في علاقتهما الوثيقة جداً والمكشوفة وغير المبينة على الاختباء وراء المصور أو مصمم الأزياء أو المنظر أو موظفة الماكياج"(Grotowsk، ٢٠٠٩), لأنهي قلص تدخل العناصر المسرحية الأخرى الخارجة عن وجودية الممثل الراهنة في العرض المسرحي، وحتى خلال التمارين إلى أقصى حد ممكن بحيث يكاد تدخلها معدوماً في غالب الأحيان، فالعرض يستطيع أن يكون مسرحياً من دون الاعتماد على أي متمم وظيفي سوى نتيجة المواجهة المركزة بين الممثل وشخصية دوره المسرحي تلك النتيجة التي ينقلها للمتلقي هي ليست طوابع الشخصية وإبعادها التقليدية وأن تلك المواجه الأولى التي تحسم في التمارين المسرحية ولا تصل سوى نتائجها إلى خشبة المسرح هي التي تمهد للمواجهة الحميمية بين ركني العرض المسرحي الأساسين (الممثل والمتلقي) إذ " إن الصياغة الواعية للتواصل ما بين المجموعتين الممثلين والمتلقين واصطدامها معاً وتشكيلهما أنموذجاً في موديل متوحد أي علاقتهما الجمعية اللاشعورية يجعل هاتين المجوعتين تعي كل منهما الأخرى وتعيان نموذجهما بفضل العلاقة الديالكتيكية التي تنشأ فيما بينها " (Ibrahim, 2003, p. 102)

بيتر شومان :- طقس مشاركة الخبز ما بين المتلقي و الممثل الماريونيت : قدم بيتر شومان في مسرح الخبز عروضاً في الفضاءات المفتوحة، وتركزت على تشغيل الدمى مع الممثل أو بدمجه مع عملها على غرار عروض الدمى اليابانية. ويعد مسرحه من المسارح الطليعية التي اعتمدت على توظيف القصص الفلكلورية والحكايات الرمزية التعليمية، ومن أهم ما يميز فرقة (شومان) بأنها تعتمد حاجة العرض من الأفراد والموجودات، فكانت الفرقة " تقوم بصنع أدواتها بنفسها من مواد تجدها، ملابس قديمة، صحف ومجلات وما إلى ذلك حسب المتوفر من دون البلوغ والإسراف في الأدوات والإكسسوارات المسرحية تصاحبها دمى ضخمة يبلغ طولها أثني عشر قدماً "(Muhammad, 1979, p. 18)، وقد اتسمت هذه العروض بالوضوح والمباشرة المختلطة بشعرية ذات طابع فرض حضور المؤدي ووجوده عبر دمجه مع الماريونيت ليقدم عبر هذه الشاعرية جسد الممثل منوط يشتغل عبر تركيبته الجسدية كالماريونيت التي تعمل وتنصهر عبر الأداء معهُ في الحالة المُقدمة. وتقوم عروضه أيضاً بتشغيل الممثلون مع الدمى في إطار وجودي حيث يتم دمج الذات الإنسانية في جسد الدمية، وتكون هذه الأدوار عبارة عن إصدار أصوات رمزية دالة في حوار سيميائي تواصلي مع الدمى المجاورة، والهدف من هذا التواصل هو كسر حاجز الإبهام وخلق علاقة حميمية مع المتلقي في التجربة الفنية وهذا الحضور الفني المزدوج بين المتلقي وجهة العرض الأخرى الممثل والماريونيت التي تنصهر ويمتزج معها عبر الأداء ما هي إلا محاولة إشراكه فـ(شومان) يعتبر بأن" المسرح كالخبز, أنه أقرب ما يكون إلى الضرورة , المسرح شكل من أشكال الدين, أنه طرافة "(Evans, 2000, p. 135)، كما إن مبدأ المشاركة في مسرح الخبز والدمى هو انطلاقة نحو المتلقي لإشراكه في عملية الحضور التقني والنفسي والوجداني والجسدي

داخل منظومة العرض، والنص عند (شومان) هو الحاضر الغائب لان المجموعة التي تعتلي المسرح أو تحضر مكان العرض فقط ترتجل أفكار النص وليس النص نفسه ولهذا يكون لحضور الممثل مطلق الحرية في استخدام الماريونيت أو الدمية التي يحركها حسب التشكيل أو الحركة المراد بها التعبير، كما أن الموسيقى والإضاءة والإكسسوارات والماكياج لا يعتبرها عناصر بديلة عن أداء الممثل أو الماريونيت وإنما عناصر تساعده في عمله, لذلك يعتمد الأداء التمثيلي عند الممثل على عنصر الارتجال متأثراً بمسرح القسوة والكوميديا ديللارتي. كما أن أعضاء الفرقة دائماً يبحثون عن أماكن بديلة لعروضهم لتأسيس طقس مسرحي يعطى للصورة البصرية قيمة عليا داخل العرض من خلال توظيف الدمى وخلق انسجام مع حركة الممثل وفق منظور جمالي معبر، إذ يتحرك الممثلون باتجاه الصالة في حركة دائمية ومستمرة لتقدم للمشاهد صوراً جمالية عبر مشاركته في طقس العرض المسرح، وهذه الفكرة جاءت متأثرة بجماليات (السوبر ماريونيت) حيث اغلب العروض التي قدمتها فرقة (الخبز والدمى) كانت عروض جماهيرية ينسجم فيها المتلقي مع المؤدين في تلاحم نفسي وجسدي حول محور الأحداث.أن مسرح (شومان) يهدف إلى" الحصول على إيماءات أوسع وأعمق من إيماءات العنصر البشري"(Abdel Hamid, 1992, p. 84), وذلك لتأثيرها بفكرة السوبر ماريونيت لاحتياجها إلى مساحات تعبيرية صورية فهو يستمد دلالاته من بيئة العرض نفسها، من الساحات العامة أو الشوارع أو الكراجات، ومع اختلاف الفضاءات تنتج لنا صورة جديدة بدلالات المعايشة الحميمية التي تشبه طقس القداس الكنسي باقتسامهم الخبز فيما بينهم، وهذا الارتباط مابين الممثلين مرتبط بالشعور والروح الداخلية لكلا من الطرفين، فالحضور الأول يُكمل الحضور الثاني عبر المشاركة الفعالة، وتعتمد هذه المشاركة على " الأصوات لا الكلمات، ويرى شومان أن الصوت كالكلمة يذكي شرارة الفعل، والصوت يمكن أن يكون وصفياً تماماً " ,Muhammad) (1979, p. 19لهذا أثبتت تجربة مسرح (الخبز والدمى) رؤية جديدة ومغايرة من خلال إثبات الذات المزدوجة والممزوجة لكل طرفي العرض مع الماريونيت الحاضرة داخل منظومة العرض، وأن الذوات مهما كان وجودها غائباً فهي حاضرة من خلال المشاركة، فأن الدمى المستخدمة هي غائبة ذاتياً ولكن توظيفها مع الممثل عبر العرض تصبح كتلة فعالة لها دلالاتها التعبيرية المؤثرة من خلال سير أحداث العرض، فالحضور الفني والتقني للماريونيت أصبح حاضراً ومشاركاً فعالاً في صناعة الحدث المسرحي.

أريان مينوشكين :- كرنفالية جسد الممثل و وتقنيات الممثل الماريونيت : ارتبط أسم (مينوشكين) بمسرح الشمس، هذا المسرح الفكري الذي يحمل طابعاً سياسياً يعمل على إيقاظ وعي الجمهور بحقيقة وجوده، تقول مينوشكين" أننا لا نجي هنا أشكالاً مسرحية قديمة، الكوميديا ديللارتي، أو حتى المسرح الصيني التقليدي، أن ما نبتغيه هو إعادة صياغة قواعد اللعبة، تلك اللعبة التي يصور من خلالها الواقع اليومي، وأن نكشف عما تنطوي عليه من قدرة على الإدهاش والتحول لما تنطوي عليه من اعتيادية وثبات"(Innes, 1996, p. 403)، وقد اعتمدت على التجارب والافتراضات الجديدة، وتجارب حداثوية وما بعد الحداثة وأكدت على التجديد في الخطاب البصري والفكري والتقني في عروضها المسرحية، ولهذا منحت ديمومة متجددة لكل عرضها، كما سعت إلى إحداث التعديلات في بنية الأداء التمثيلي، في محاولة منها لتعديل نظرية المسرح الحديث بشكل عام، فكانت " أنظمة الحركة ودلالاتها مختلفة من عمل إلى أخر بحسب الضرورات التي تمليها فرضية العرض المسرحي، ودائماً ما تؤكد مينوشكين على النص, الفضاء, الأجساد، فضلاً عن الممثلين الذين هم بؤرة الاهتمام في أي مسرح وفضلاً عن تأكيدها على أهمية الموسيقى والضوء بعدهما عاملان مهمان مجاوران في عمل الممثل (Williams, 1999, p. 254)، ولا ترضى بالممثلين الذين لا يعتمدون على تطوير مهارتهم الأدائية، كما تطالبهم بالخروج من تقنيات اليومي وإدخال أجسادهم بالإطار الفني، وتؤكد في هذا الصدد " أن الممثل الذي يهدف إلى تقليد الطبيعة عن طريق ما هو مصطنع، عليه أن يدرب نفسهُ على استخدام حركة وإيماءات محسوبة، منتقاة وموقعة "(Dior, E.D, p. 505). عالجت مينوشكين العرض المسرحي عبر أجساد الممثلين مع الدمى المستخدمة معالجة كرنفالية من خلال قرأتها للتاريخ، وأكدت على تغيير القوانين الاجتماعية والثقافية، ففي مشهد سقوط (سجن الباستيل) لمسرحية (١٧٨٩) كان بمثابة تأويل ومراجعة للتاريخ الخاص بثورة الطلبة، وهذا ما أكسب المحور العام لأحداث الماضي طابعاً كرنفالياً(Williams, 1999, p. 401)ويشكل هذا العرض نقطة التمركز حول مفهوم الاحتفال وذو قدرة رمزية لإنتاج معان متعددة في اضطرابات الثورة أو نجاحها، بالإضافة لقدرة العرض على استثماره للتابوات الاجتماعية والسياسية من خلال التنكيل والتعريض بالشخصيات التاريخية المعروفة وإعادة قراءتها بصورة مغايرة، فيقوم الممثلين بتهشيم دمية كبيرة تمثل لويس السادس عشر وتبدو الدمية مكونة من أقمشة وورق ,Abdel Hamid, 1999) (p. 271, وهذا ما يحيلنا إلى المظاهرات الحديثة من حرق لدمى تمثل رؤساء الدول, ومع نهاية العرض المسرحي يظهر رجل من بين الجمهور يحمل بين ذراعيه فتاة في حالة إغماء, ويسأل المشاهدين ما إذا كانوا يستطيعون علاجها(Williams, 1999, p. 24)أن هذا الحضور الذي حققتهُ مينوشكين تباين بالأحاسيس المتدفقة للممثل والماريونيت التي أستخدمها كرمز للزمن المسرحي هو هدف إلى عدم التغاضي في تفسير للحالة النفسية من خلال التكبير الدائم لتفاصيل الحدث والصراع المسرحي، وقد طلبت من ممثليها في

مسرح الشمس أن يتخلص من الكثير من الزوائد الحركية التي تسيء إلى عملية التمثيل كالإيماءات غير اللازمة داخل العمل،والنغمة الصوتية غير الدقيقة، والفن الشعبي, والحالة النفسية .(Ibrahim, 2003, p. 95)وطالبت الممثل أن يضع كل هذه السمات أمامه وأن يمتلكها بتواجد واتحاد زمني والوقت نفسهُ وهي (القناع, الجسم, السكتات , الحالات, التتابعات) وركزت على القناع كونها العنصران الذي يمكن أن يتم تشكيل كل ممثل . كما اعتمدت أيضاً على تقنيات مستوى الأمكنة البديلة للمسرح التقليدي وذلك تحقيقاً لمبدأ المشاركة من بين طرفي العرض. وطالبت (مينوشكين) الممثل في (مسرح الشمس) بعنصرين مهمين وهما (الحركة والجسد) إذ أن الحركة هي من أهم الأسس التي من الممكن أن يقف عليها الممثل في تشكيلاته الجسدية ورسم فضاءات العرض، ولهذا تُعد الحركة " نتاج جمعي مبتكر على أساس البحث ولكن يبقى تحدد شكله النهائي والتوقيع على صلاحيته بيد المخرج "(Shaoul, 1985, p. 109). فأن الحركة هي مفهوم فيزيائي لجسد الممثل عبر التشكيل والتحول في صناعة المعنى. أما الجسد فتعتبرهُ من " أهم المفردات في تصورات المخرج، ويُعد من أهم الوسائل التي يعبر بها عن مشاعرهُ من خلال الحركة بأفعال تلقائية، والفعل في (مسرح الشمس) متأثراً بفن التمثيل في الشرق فضلا عن تراثه الغربي إذ مزج بينهما ليستخلص تقنيات جديدة يخلق بها ومن خلالها اتصالاً إنسانياً بين العرض والمتلقي ليصل بالمتلقي في النهاية إلى حالة من النشوة ينسى فيها نفسهُ " .Shaoul, 1985, p) (109ويرى الباحثان أن مينوشكين قد خلقت تزاوجاً ملموساً وحضوراً فنياً وتقنياً مابين حضور الممثل بجسده وبتقنياته الأدائية، وما بين التقنيات المستخدمة بإطار فني منها الدمى الكبيرة التي وظفتها داخل العرض والقناع وأنظمة التقنيات المضافة، منها الارتجال الحركي وتغيير الحالات والموسيقى والرقص، وقد استطاعت بتوظيف كل هذه العناصر أن تجعل من مسرح الشمس مسرحاً يواكب كل التطورات الفكرية والفلسفية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على المجتمعات المواكبة لمفهوم ما بعد الحداثة.

المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري

١. يعد جسد الممثل أيقونة منسجمة بكل أشكالها وتفاصيلها لتجسيدها للأخر عبر موائمة بين جميع عناصر الجسد ويكون عنصر الانسجام هو المنظم الرئيسي لكل تعبير دلالي وفق توافقات الحركة المطلوبة .
٢. تكمن أهمية القيمة الجمالية في وحدة شكلية متناسقة متزنة تحقق الغاية المطلوبة داخل العرض المسرحي إلى التفاعل معهُ.
٣. يوصل ممثل الماريونيت عبر حضوره الجسدي ومرونة أجزاءه التكاملية في أي حركة آلية وأي تحول يقوم به الرسالة المطلوبة عبر أدائية جسده الذي يعطي من خلاله المرونة للسيطرة على المهارة عند تأدية الحركات المرسومة لتشكيل الفضاء وتفعيل وحداته البصرية داخل الشكل .
٤. تشكيل تكوينات إلى جانب عناصر مختلفة من المعلقات ومن المتدليات والخلفيات المجسمة عبر الممثل وحضوره الأدائي بوصفه رؤية بلاستيكية – تشكيلية.
٥. يبحث الحضور في النسق الثقافي عن الأنساق الظاهرة باعتبارها مرحلة تحويلية للبحث عن المضمر.
٦. حضور الممثل بين التاريخ والمستقبل يظهر في لغة جسد الممثل الفاصل الآني المتجسد ما بين خلفياته وتطلعاته الفكرية والثقافية التي أكتسبها في الماضي المنعكسة في الأداء الآني الحاضر.

الفصل الثالث(إجراءات البحث)

- **عينة البحث:** قام الباحثان باختيار عرض مسرحية (طقوس الحطب) كنموذج للتحليل لكونه يقترب من هدف البحث .
- **أداة البحث:**اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري التي توغل الباحث في دراستها من خلال إطاره النظري، فضلاً عن الرجوع إلى الأدبيات السابقة واستقراء تجاربها.
- **منهج البحث:**أعتمد الباحثان على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليله لعينة البحث وذلك لملائمتها هدف البحث.

تحليل العينة: مسرحية (طقوس الحطب) تأليف: إبراهيم كولان، إخراج: نشأت مبارك

ملخص العرض: يحاكي العرض موضوع الحرب بأشكالها كافة (حروب القتل والحروب النفسية والاجتماعية والسياسية) وينقل ما تعانيه المجتمعات من ويلات أثر تلك الحروب، وتدور الأحداث حول رجل حرب، قائد عسكري متقاعد، خيمت على حياته الأطر العسكرية, اعتقاداً منه انه لا يمكن لأحد أن يحب وطنه إلا عندما يقدم نفسه فداءً للوطن،فيدفع بابنه إلى ماكنة الحرب التي تحرق الأوطان والإنسان, لكنه يجد من يعارضه وهو صديق أبنه برفضه التام لمفهوم الحرب القائمة لأجل أناس يريدون أن يبنوا مجدهم على إحراق الآخرين, فيقوم بمحاكمته على جرائم الحرب التي قادها وقاد الشعب فيها إلى محرقة الموت التي زادت فيها الأرامل واليتامى والشهداء، كما ويحيلنا العرض إلى الأجواء الدينية في الطقس السرياني مضافاً إليه الطقس الشعبي العراقي كونه محاولة تجريبية جادة لخلق التداخل بين معطيات المسرح والطقوس الدينية كالألحان والتراتيل والاحتفالات الطقسية، ليتحول بعدها إلى محاكاة الترابط بين الطقوس الدينية لدى مكونات البلاد عبر مشاهد طقوس العماذ والوضوء والصلاة والتبرك بالماء موضحاً كيف تقوم كل مجموعة أو أثنية بأداء طقوسها المقدسة ومدى مقاربتها شكلاً ومضموناً في المعنى الديني، إلا أن المحاولات في إعادة الأمور إلى نصابها لا تنجح لتنتهي المسرحية بالرجوع إلى المربع الأول ويعيد الأب (القائد العسكري) الممثلين جميعاً إلى (ماريونيت) دمى يتحكم بها مرة ليبدأ حرباً أخرى جديدة.

تحليل العرض: يفتح الستار على مجموعة من الممثلين يظهر اثنان منهم وكأنهم دمى معلقة بخيوط من أعلى سقف المسرح، والثالث جالس في أسفل يسار المسرح يحمل بيده عصاه التي يتعكز عليها، وفي يده الأخرى جهاز إرسال عسكري، تظهر على ملامحه بأنه رجل حرب خطير ممتلئ من الغضب تجاه الشخصيات الأخرى، وهذا ما أحال المتلقي إلى مفهوم حضور رجل الحرب وغياب إنسانية الدمى المعلقة خلفه، حيث الممثلين الدمى يتم توجيههم على خطى وأوامر هذا الرجل من خلال غيابهم اللاواعي وحضورهم الآلي على مستوى التعبير الفني والصوري، ومعبدء الموسيقى الطقسية في بداية العرض والمتمثلة بالأذان (الله أكبر) وبداية القداس الكنسي (شلومو لخلخون - سلاماً لكم) ارتكز النسق المجتمعي بصورة الأنا الظاهرة في المجتمع العراقي وفق مفهومها وطبيعتها المتداولة، فيتحوّل الحدث إلى خطاب سمعي بصري آلي بتنقلات إيقاعية وبتصاعد درامي حتى يخرج (الأب) الرجل العسكري عن صمته بحوار:**المارشال :- أووه الم تنهضا بعد ؟ انهضا لا نامت أعين النائمين.**ومع الحوار تبدأ الماريونيت المتمثلة بالممثلين الذي يتوسطون المسرح بتحقيق التواصل مع الحدث عبر لغة فيها من الاحتجاج لطرح المسكوت عنه في نص المؤلف وإبرازه في بيئته الواقعية كخطاب بصري يحاول مجاراة المعنى للدخول ضمن مسار الفعل والحبكة الدرامية وصولاً للتشابك الدرامي الطقسي الدال، كما إن المشهد تضمن خروج الممثل الماريونيت من الطريقة التقليدية في الأداء إلى طريقة حققت نسق الخطاب الحضاري و احتوت بجزء معين على نظرة حداثوية تنوعت فيها الرؤى وآليات إحضار الذات لتتلاقح الأفكار المتجددة للوعي الجمعي ضد مفهوم الحرب، فحاول الممثلين الماريونيت عبر منظومة أجسادهم إلى التخلص من فكرة كونهم دمى تستمع وتنفذ فقط، إلا أنهم اصطدموا بشخصية امتلكت كل مقومات السيطرة على سلوكهم ومصيرهم و حتى تحركاتهم.إن سلوك الممثلين الدمى لم يرتكز على تحقيق الهدف الرئيسي من التمثيل فقط, بل حول دافع نفسي ارتكز في الرغبة الجامحة لتحقيق الذات (الأنا) (الحضور) بقوة، لأن رغبة الممثلين الهائجة كانت احتجاجاً ضد (البطرياركية المتغطرسة) فكان الحضور الجسدي حضوراً لنظام منتج للمعنى ودالاً على الحدث المعاش، وهذا النظام تحول في الجزء الثاني من العرض إلى أداء راقص طقسي مع الممثل الثاني ومع مجموعة الرقص المتمثلة بالأمهات العراقيات حيث تم توظيف الرقصة في إطار طقسي كنسي يرافقها ترتيلة تُتلى على الأموات إثناء مراسيم الدفن ولمديات الانسجام الجسدي الذي أحدثته المجموعة الراقصة بتداخلها أدائياً مع الحدث فقد ارتقت بمستويات الممثل في حضوره عبر الحركة الفيزيائية للجسد، هذه الحركة التي هي مفهوم لعب بها الممثل لعبة مزدوجة ومركبة من العقل والفطرة والفكر والعاطفة، وحاول أن يجزئ نفسه بشكل مصطنع بين الجسد والروح في سعيه من أجل التحرر والوصول إلى حالة من الفوضى التي لم تظهر بمعنى التشتت أو اختلال أو فقدان التوازن, بل هي فوضى تأرجحت بين إحضار الأنا الغائبة والتشتت الذي يعانيه الإنسان من تغييب أناه وتنميطه وأدلجته. وهذا ما جسده الأب المارشال العسكري المتغطرس ذو السلطوية العقائدية بدعوة أبنائه للذهاب إلى محرقة الحرب، وهذه المحرقة التي رسمها المخرج عبر سجادات أثثت فضاء العرض وحملت تواريخ القهر والموت والحروب التي عاشتها البلاد. وقد استند الأداء التمثيلي في إبراز هذا الحدث صورياً على مبادئ التشكيل البصري في إنتاج صور مركبة للبناء الجسدي والمادي بحيث أحالت المتلقي إلى عوالم الواقع والخيال في نفس الوقت، وكذلك ركز الأداء على تحولات الممثل بين الأزمنة المختلفة وطبيعة حضوره فنياً وتقنياً داخل فضاء العرض وهذه الأزمنة أحالت الممثلين وخاصة في المشهد الأول وهو مشهد الاحتجاج إلى رموز ودلالات حيث وظف فيها الممثلون الدمى أجسادهم في إنتاجها عبر رمزيتها

واستقرارها في أداء كنسي طقسي تم توظيفه بأسلوب مرمز وباستخدامات ليتورجية كنسية مكملة لشكل الحدث كالبخور وأصوات الأجراس والتراتيل و الأفعال التي يؤديها الكاهن في القداس الكنسي المسيحي, لينتهي الجزء الأول بتحول الممثلين الدمى إلى تماثيل فقدت إنسانيتها بفعل السيطرة عليها, فالأول تحول إلى تمثال حامي للثقافة الوطنية العراقية, والثاني إلى قاضي محكمة، والثالث إلى متهم، وهنا نظّم الممثل الماريونيت الشكل بطريقة انتظمت فيها عناصر المضمون وتفاعلت لتنتج البنية الشكلية بمعناها الحقيقي, كذلك تحول الممثل الماريونيت بشقيه الفيزيائي والكيميائي إلى شكل حيوي يعبر عن الأحاسيس والعواطف من خلال الترابط الفني الدال في الحدث الدرامي .وفي الجزء الثاني من العرض تتحول الأجواء إلى محكمة صممت بثلاثية جدلية تركيبية احتوت شخصيات (القاضي الماريونيت الثانية، الشاهد الماريونيت الأول، المحكوم عليه الأب الجنرال)فتحول جميع الممثلين إلى دمى ناطقة تحاكم بعضها البعض عبر أداء جسدي موضعي إلى حين انتهاء المحاكمة لينطلق الممثل الماريونيت الشاهد عبر رقصة شعبية عراقية تسمى (اللطمية) هذه الرقصة المستوحاة من الزمن الرافديني التي كان يتراقصها البابليون في طقوس عبادة الإله مردوخ أله بابل، فتم توظيفها جمالياً عبر مجموعة من الحركات الجسدية التي تعبر عن حال الأمهات حين كانت ترقصن أمام توابيت أبنائهن عندما كانوا يأتون بهم شهداء في الحرب، وفي هذه الرقصة وظف المخرج ترتيلة (حاملاً الصليب على كتفيه) فأنطلق الممثل الماريونيت الأول بوشاحه الفلكلوري (الهبرية)والتي انسجمت مع حركة الأكتاف والأيادي والخصر والساقين،فعبر الممثل بحركاته الجسدية عن تلك الأيقونة بدلالاتها المأساوية وبكل أشكالها وتفاصيلها ليقدم صورة للأم المعذبة التي عانت ما عانته من ألم الفقدان، كما حاول الممثل موائمة شكل الحركة مع التعبير الفني الدال حرفياً عن الموقف والحالة المطلوبة من خلال الرقصة التي أنشأت مكاناً افتراضياً لزمن الرقص ومناسبته، وباعتبار أن هذا الزمن هو زمن مركزي في أداء الممثل الماريونيت لكنه عبّر من خلال شكلها عن الفكرة والدلالة المطلوب طرحها، وهذا التحول ما هو إلا انسجام في هارمونية تكوينية عبرت عن عوالم العقل والروح والنفس, لتعطي خاصية مزدوجة تجمع بين الإنسان والآلة.

لقد أظهر الممثلون في مسرحية طقوس الحطب القدرة الأدائية على طول العرض ودقة التكنيك الجسدي اللازم لضمان التواصل مع المتلقي، فضلاً عن جعل الأداء التمثيلي مركزاً لمواصلة الشد مع المتلقي لمنع الإفلات منه, فحاول الممثل الماريونيت في هذا العرض أن يظهر الوعي بالذات (الأنا) و استحضارها عبر التعبيرات الجسدية التي جاءت بشكل محادثة ظهرت جلياً في نهاية مشهد الرقص (اللطمية) وتحديداً في صيحات للأمهات اللاتي فقدن أبنائهن في الحروب عندما انفجر الممثل بكلمة **(يا ويلتاااااااااه)**ليسقط الطاغية أرضاً وكأنه أي الممثل يمارس سلطة جميع الأمهات في الانتقام لأبنائهن، وفي الجزء الثالث من العرض يتحول العرض بمجمله إلى حالة ترقب عبر سماع دقات عقارب الساعة وكأنه يحول المتلقي إلى حالة جديدة من المصير المرتقب, وهنا يبدأ عصر جديد من القتل والدمار وهو ما مر به الوطن من مصائب وويلات عبر حلقة الطائفية المقيتة ليتحرك الممثلون الماريونيت عبر حركة آلية ديناميكية توجههم إلى أماكنهم وخاصة الممثل الماريونيت الجندي الذي يحضر بيده الماء ليحوله إلى رمز للعذاب والتعذيب عبر حركات جسدية صامتة من الألم،فحقق عبر حضوره الجسدي ومرونته وتكاملية حضوره الفني في مشهد التعذيب حركة آلية وديناميكية حيوية, تحوّل يقوم به لإيصال الرسالة المطلوبة عبر أدائية جسدية تساهم في تشكيل الفضاء وتفعّل وحداته البصرية داخل الشكل, فقام المخرج في هذا المشهد إلى تقسيم المسرح إلى قسمين، وفي كل قسم وضح حدثاً مساوياً للأخر، الأول مشهد التعذيب، وفي القسم الثاني في مشهد الأب المارشال والممثل الماريونيت الذي يتردد بالسؤال عن موعد عودة الجندي وبقلق مفتعل, وهذان الحدثان اظهرا تضاد تقني بين الأداء التمثيلي من الجندي وهي علاقة رمزية دلالية خاصة من بين مفردات الفضاء (حوض الماء, الجريدة, البخور) التي وظفت في هذا المشهد, مما أتيح تحويلها من قبل الممثلين من أيقونة إلى رمز, وعزز منحاها الخاص في العرض واستمرت هذه القطع الإكسسوارية بالاحتفاظ بأيقونتها, وذلك بفعل توظيفها في مساحة أدائية انتظمت فيها عناصر الشكل والمضمون بأداء تمثيلي انسجمت تفاصيله لتصور الحضور المادي والدلالي لها, لقد أنشأ هذا المشهد قدرة تحويلية أدائية أُختتمت برقصة أشبه برقصة الحرب التي كان يرقصها الشعب الأشوري قبل وبعد نهاية كل معركة وتسمى رقصة (العكامي) هذه الرقصة التي تجسد الألم والفرح الذي تتركه في نفوس الشعوب بعد بداية ونهاية الحروب، إذا التقى الممثلان وجهاً لوجه مع بعضهما على أنغام آلة (الزرنة والطبل) وهي رقصة تراثية لا زالت الشعوب الأصيلة في بلاد وادي الرافدين تعتمدها ابتهاجاً في أفراحها, , وهذا ما حدث بالفعل فأن رقصة (العكامي) أظهرت للمتلقي حضوراً جسدياً منفرداً في تركيبته وحركته إلى حين انتهاء الرقصة ومن ثم عودة الممثلان الدمى إلى حركتهم الآلية وسقوطهم على الأرض بحركات تشكيلية تدل على الصلاة والخشوع والسجود, ليبدأ مشهد جديد بدخول المارشال الأب بعربة تحمل معها أرقام مهمة مكتوبة عليها للدلالة على رقم الحرب القادمة بحركة آلية عسكرية ليتحولوا من جديد إلى دمى خالية من المشاعر والأحاسيس والذكريات التي أعادتهم إلى ذكريات الحبيبة, فيبدأ

حدث جديد بعد استذكار سنوات الحروب التي مر بها الوطن عبر السجادات المعلقة في فضاء المسرح التي أحالت فكرة جميع الحروب إلى نسق الصراع الأيديولوجي الديني، فيبدأ الأب وهو في مركز التحكم بالضرب على الدف وكأنه يعلن مرحلة إعلان حرب جديدة,لتبدأ الرقصة (المولوية) عند الجندي الأول, مع مجموعة من النساء الأمهات العراقيات بتدلي شعرهن ليبدأ البكاء والنواح على أبنائهن, وقد تعامل الممثل الماريونيت الأول الجندي, وكأنه قد تم تخديرهُ عبر الأيديولوجيات التي توصل الإنسان إلى حالة من النشوة الغير المدركة وكأن ما يفعله خارج إرادته، فنرى هنا بأن الممثل الماريونيت الثاني كلما وصل إلى إحدى الحروب يقوم الأب بترديد كلمة **(حي، حي، حي)** إلى حين انتهاء المشهد ليعود الممثلان إلى رشدهم مرة أخرى لتبدأ طقوس العماذ والوضوء في الديانات تصاحبها ترتيلة طقسية سريانية **(بولس شليحو _ بولس الرسول)** وهذه العملية هي محاولة للعودة إلى الجذور الأولى التي أدرك الإنسان فيها أن عملية التطهير هي عملية مركبة ليس للجسد فقط بل هي عملية تطهير للروح أيضاً، وترافق هذه العملية الطقسية مجموعة من الحركات التي يعتمدها المتعبد المؤمن في رسم علامة الصليب ووضوء اليدين والقدمين في الديانة الأيزيدية والصابئية،وأيضاً غسل الوجه والأذان وباقي أجزاء جسم الإنسان، وفي حدث جديد يبدأ بحوار الممثل الماريونيت الأول – الذي يأخذ مكان الراوي ليحكي قصة حرب جديدة ويسرد الأحداث التي مرت على وطنناً والتي أحرقت به كل شيء، فيبدأ مشهد المزاد الذي يعتلي فيه الممثلان الماريونيت مكعبات وكأنها منصات لإلقاء خطاب مباشر على الجمهور وهم أشبه بدمى تتكلم وهي مجردة من الإحساس، فظهر هذا التنوع في الأداء من خلال ما لجأ إليه الممثل في فاعلية أدائه الجسدي مساهماً في تأسيس معالجات أنية في استحضار الأخر وجعله حضوراً مع غياب (أناهُ) وتحوله إلى ممثل ماريونيت هدفها شد الانتباه إلى الفكرة من دون التأثير على وحدة الشكل،ولأن مجموعة الأمهات هي أيضا كانت مشاركاً فعالاً في تركيب الشكل فقد تحولوا إلى سبايا في سوق النخاسة لتحيل قارئ العرض إلى أن الإنسان المجرد من حضور الأنا هو مجرد سلعة للبيع, علماً أن الأب المارشال الممثل في السلطة لم يغب عن خشبة المسرح بل ظل مراقباً للحدث إلى أن تأتي اللحظة المناسبة ليعود مرة أخرى عبر صولجانه ليعيد تدمير الأنوات عند الممثلين وإعادتهم إلى دمى يفعل بها ما يشاء ليحولهم عبر مشيئته وأيديولوجيته إلى كائنات آلية من خلال بث أفكاره في عقولهم مؤكداً بأن الأمجاد لا تعود إلا بالحروب وإراقة الدماء، فيعود الممثلان إلى مكانهم الأول ليتحولوا إلى دمى تنفذ ما يريده منهم، ففي حواره الأخير يصرح علناً:

الأب:- استعدوا للقتال

الممثلان:- بصوت ألي :- أمرك يا مولاي, أمرك يا مولاي لتتحول حواراتهم بعد ذلك إلى أصوات مبهمة، ومن ثم تتحول إلى نباح في فرضية تمجيد السلطة، ويبقى الحال على ما هو عليه بأن الإنسان لن يتحرر ما دام لا يحمل فكراً تنويرياً, بل سيبقى منقاداً إلى إيديولوجية الأخر عبر تغيب أناهُ وسيبقى بنية شكلية بمعناها الحقيقي والافتراضي، فيعود الأب إلى مكانه الأول لتبدأ الأحداث من جديد ومن نفس النقطة التي بدأ فيها العرض من خلال استخدام جهاز الإرسال العسكري والبدء بتوجيه الجنود عبر ساحات الحرب بمرافقة مؤثر صوتي (صوت جهاز الإرسال),

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

١. أنطلق عرض (طقوس الحطب) في بناء أحداثه من مرجعيات تاريخية اتصلت بتفصيلات الحروب وأحداثها عبر فعل استعادة الذاكرة الجمعية، فأظهرت كيفية تشيؤ الإنسان وتحويله إلى آلة قتل للأخر، فمنذ المشهد الأول تشكل مبدأ الحضور الطقسي في ذهن المتلقي بأن الممثلين في عمق المسرح هم دمى تحكمها أوامر وقرارات شخصية (رجل الحرب) الذي يحاول جاهداً أن يقدمهم قرباناً بشرياً لمجمل الإيديولوجيات والعقائد التي تؤمن بها .

٢. ظهرت فاعلية آلية الحضور الطقسي للممثل بقصدية واعية برزت عبر تقنية أداء كشف عنها الممثل مبيناً ما ألت إليه شخصيته الإنسانية، فمرت عملية التحول الطقسي بين الذات والأخر بمراحل عدة شكلت واقعاً تاريخياً طقسياً محسوساً ومؤثراً.

٣. استند أداء الممثل في عرض (طقوس الحطب) على المبادئ الشكلية للطقس في أنتاج صور متتابعة للبناء الجسدي والمادي، فعمل على ربط الواقع المادي والافتراضي عبر فعل قصدي يشكل الصورة التعبيرية فيصور ذلك الحضور الطقسي الذي تتشكل به الشخصية بتاريخها وحاضرها وانتمائها، وهذا التحول أحال المتلقي إلى عوالم مختلفة بدلالاتها ورمزيتها وحركتها، فظهرت عناصر العرض متداخلة مع حضور الممثل الطقسي، فالموسيقى والبخور وأصوات أجراس الكنائس أنتجت فعلاً اتصالياً وشكلاً صورياً أسهم في تأكيد حضور الممثل فنياً داخل مساحة العرض المسرحي.

٤. شكل حضور الممثل فنياً بؤرة أساسية لتحديد أسلوب الأداء التمثيلي، إذ منح الممثل حضوراً دلالياً متنامياً لجسده عن طريق الشخصية التي عكست بحوارها صور ذهنية للمرجعيات الدينية والتاريخية والعلاقات الراهنة فضلاً عن خضوعها إلى تطبيق أسلوب يؤكد ضرورة تفعيل حالة التواصل بين خطاب العرض والمتلقي وهذا ما جعل عملية الحضور حاجة ملحة لارتباطها بطبيعة الخطاب وسياقات التشكيل الجسدي على منصة العرض .

٥. انفتح الأداء التمثيلي على مبدأ الحضور والغياب مستنداً على الاضطرابات النفسية التي تعانيها الشخصيات على خشبة المسرح، وهذا النظام في التحول تحقق بمجموعة من الأداءات الراقصة التي وظفت بإطار طقسي ينتمي إلى الطقس الكنسي المسيحي، حيث رافق الأداء تراتيل كنسية انسجمت مع متطلبات الحدث وأسست لحالة انكشفت من خلالها مساحات الأداء وإنتاج المعنى، فارتقى الممثل في حضوره الطقسي إلى مستوى الماريونيت عبر لعبة مزدوجة ومركبة خلقت نوعاً من الفوضى والتشتت وفقدان التوازن، وهي فوضى بين إحضار الأنا الغائبة وبين تغييب الإنسان وتنميطه و ادلجته.

REFERENCES

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

Aldaghlawy, H. J. (2023). *Iraqi theater and Hussein's revolution.* University of Basrah. doi:http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10445445

Al-Khatib, A. (2002). *Man in Philosophy.* Baghdad: Ministry of Culture - House of General Cultural Affairs.

Amin, O. (1967). *Pioneers of Idealism in Western Philosophy.* Alexandria: Dar Al-Maaref.

Authors, A. G. (n,d). *Dictionary of Psychology and Psychoanalysis.* Beirut: Dar Al-Nahda for Printing and Publishing.

*Avant-garde Theatre*1996CairoSupreme Council of Antiquities Press

Balashov. (1968). *Beauty in the Philosophy of Kant (within) Beauty in Marxist Thinking.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture, Tourism and National Guidance.

Bayatli, Q. (2010). *Theatrical Concepts and Terminology.* Dohuk: University of Dohuk.

Bayatli, Q. (2016). *The Language of Movement, the Body, and the Art of Acting.* Sharjah: Arab Theater Authority.

Bou Mounir, K. (2010). *The Critical Theory of the Frankfurt School.* Algeria: Difference Publications / Arab House of Science Publishers.

*Dance is the Language of the Body*2003BeirutDar Al-Furat

*director in contemporary theatre, World of Knowledge series, no. 19*1979KuwaitNational Council for Culture, Arts and Literature

*Dramatic Principles in Arabic Poetry*1982BaghdadAl-Hurriya Printing House

Droudi, S. (2006). *The Secrets of Postmodernism.* (M. Al-Halul, Trans.) Lattakia: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Durant, W. (1982). *The Story of Philosophy.* Beirut: Al-Ma'arif Library.

Elias, M. (2006). *Theatrical Dictionary, Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts* (Vol. 2nd edition). Beirut: Library of Lebanon Publishers.

*Employing the actor's body in the Iraqi theatrical performance - an anthropological study, unpublished doctoral thesis*2003BaghdadCollege of Fine Arts - University of Baghdad

*Employing the actor's body in the Iraqi theatrical performance - an anthropological study, unpublished doctoral thesis*2003Baghdad30- Ricardos Yusuf Ibrahim. Employing the actor's body in the Iraqi theatricCollege of Fine Arts - University of Baghdad

*Employing the actor's body in the Iraqi theatrical performance - an anthropological study, unpublished doctoral thesis*200330- Ricardos Yusuf Ibrahim. Employing the actor's body in

the Iraqi theatrical performance - an anthropolBaghdadCollege of Fine Arts - University of Baghdad

*Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook*2000EgyptDar Hala Publishing and Distribution

Experimental Theater in the United States*Al-Aqlam Magazine*19

Ghanem, R. (N,D). *The Aesthetics of Arts and the Philosophy of Art History according to Hegel.* N,c: Ramadan Bastawis Muhammad Ghanem, The Aesthetics of Arts and the University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

Harb, A. (2000). *Criticism of Truth* (Vol. 3rd). Dar Al-Bayda: Arab Cultural Center.

Hegel. (1981). *The Idea of Beauty.* (t. G. Tarabishi, Ed.) Beauty: Dar Al-Tali'ah.

*Innovations of Dramatists in the Twentieth Century - A History and Brief Description of the Most Prominent Works of Authors, Directors, and Designers*1999BaghdadUniversity of Baghdad

Karam, Y. (1955). *The History of Modern Philosophy.* Cairo: Authorship, Translation and Publishing Committee Press.

Marchot, G. (2000). *The Ideology of Modernity.* Damascus: Al-Ahali Printing, Publishing and Distribution.

Matar, A. (1984). *The Philosophy of Beauty: Its Origins and Development.* (b. M.): Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.

Meanings, D. o. (2023, 4 1). *www.almaany.com./ on 4/1/2023 at three in the afternoon*. Retrieved from almaany: www.almaany.com./ on 4/1/2023 at three in the afternoon

Mujahid, M. (1997). *, Dimensions of Alienation, The Philosophy of Fine Art, Complete Works 12.* Cairo: Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.

New Technologies in Theater*Al-Aqlam Magazine*84

Omar, A. (2008). *Dictionary of the Contemporary Arabic Language.* Cairo: World of Books Press.

Paul Shaoul, The Effects of the Sun Theater on Arab Theate*Asfar Magazine*109

*Physics of the Body, Meyerhold. The Theater of Movement and Rhythm*2006SharjahDepartment of Culture and Information

*Poor Theater*N.DBaghdadHouse of General Cultural Affairs - Arab Horizons

Sabila, M. (2005). *Modernity and Postmodernism.* Baghdad: Ministry of Culture, Religious Revival Center.

Saliba, J. (1977). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: General Authority for Princely Printing Affairs.

Shukri, A. (1986). *The Past in the Theory of Literature.* Lebanon - Beirut: Dar Al-Hurriya for Printing, Publishing and Distribution.

Spengler, O. ((B.T)). *The Decline of Civilization, ed. Ahmed Al-Shaibani.* Beirut: Al-Hayat Library Publishing House.

Statement of Principles, translation: Maja Buszewicz and Judy Barba

*The Art of Acting - Horizons and Depths*E.DEgyptSupreme Council of Antiquities

The Effects of the Sun Theater on Arab Theater*Asfar Magazine*109

*Theater and Existence*1989BaghdadArts Press

Theater in the United States

*Theater of the Sun*1999CairoInternational Festival for Experimental Theater

*Theater of the Sun*1999Cairo Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater

*Theater of the Sun*1999CairoMinistry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater

*Towards a Poor Theate*N.DBaghdadHouse of General Cultural Affairs - Arab Horizons

Wahba, M. (1974). *Dictionary of Literary Terms.* Beirut: Lebanon Library.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 29, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.05/29.4

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Teaching curricula for musical instruments in Iraq

Abdulhalem Ahmed Hassan

College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0956-9140
E-mail addresses: abdulhalem.hassan@uobasrah.edu.iq ,
Received: 20 February 2024; Accepted: 28 April 2024; Published: 28 May 2024

Abstract

Every new onset, situation or phenomenon, positive or negative, there are obstacles, obstacles or difficulties you face, or perhaps you need to study more thoroughly and comprehensively including the use of western musical instruments in our eastern Iraqi music.

The experience of using Western instruments in the music curriculum in Iraq has played a positive role while at the same time negatively affecting our music heritage in particular. Most music institutes and colleges in Iraq lack the teachers of Arabic authentic instruments such as Al Awd, Al Nai, Al Sinatour and Al Jawah. Because of the lack of a qualified teaching staff who give practical and applied lessons to these machines I have found the opportunity to study quickly this important and useful topic for us and our students, and I am sure I have come up with some indicators or conclusions, some negative and the other positive because it is an experience, we are taking for the first time but it remains the leading and ideal experience and it is sure to evolve in the years ahead.

Keywords: ***Teaching, curricula, music, instruments, Iraq***

مناهج تدريس الآلات الموسيقية في العراق

عبد الحليم احمد حسن

كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

لابد لكل بداية او حالة او ظاهرة جديدة ،ايجابية كانت أم سلبية، هناك عقبات او معوقات او صعوبات تواجهها ، أو ربما تحتاج الى دراسة أكثر دقة وشمولية بما فيها استخدام الآلات الموسيقية الغربية في موسيقانا العراقية الشرقية من المؤكد بانها قد مرت ربما بهذه العقبات ، فلكل جديد آثار من السلب والايجاب أن تجربة استخدام الآلات الغربية في منهاج التدريس الموسيقية في العراق كان له دور ايجابي وفي نفس الوقت سلبي أثر على تراثنا الموسيقي بصوره خاصه ، فنجد اغلب معاهد وكليات الموسيقى في العراق اصبحت تفتقر الى مدرسي الآلات العربية الأصيلة كالعود والناي والقانون والسنطور والجوزة بل بدت هذه الآلات تنقرض بمرور الوقت ، بسبب عدم وجود كادر تدريسي مؤهل يقوم بإعطاء دروس عملية وتطبيقيه لهذه الآلات لقد وجدت الفرصة الملائمة للخوض بدراسة سريعة في هذا الموضوع الهام والمفيد لنا ولطلبتنا ، ومن المؤكد بأني قد توصلت الى بعض المؤشرات او الاستنتاجات بعضها سلبي والاخر ايجابي لأنها تجربة نخوضها لأول مرة ولكن تبقى هي التجربة الرائدة والمثالية ومن المؤكد بانها سوف تتطور خلال السنوات المقبلة

الكلمات المفتاحية: المنهج، الموسيقى، العراق،

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

لابد لكل بداية او حالة او ظاهرة جديدة، ايجابية كانت أم سلبية، هناك عقبات او معوقات او صعوبات تواجهها، أو ربما تحتاج الى دراسة أكثر دقة وشمولية بما فيها استخدام الآلات الموسيقية الغربية في موسيقانا العراقية الشرقية من المؤكد بانها قد مرت ربما بهذه العقبات، فلكل جديد آثار من السلب والايجاب, ن تجربة استخدام الآلات الغربية في منهاج التدريس الموسيقية في العراق كان له دور ايجابي وفي نفس الوقت سلبي أثر على تراثنا الموسيقي بصوره خاصه، فنجد اغلب معاهد وكليات الموسيقى في العراق اصبحت تفتقر الى مدرسي الآلات العربية الأصيلة كالعود والناي والقانون والسنطور والجوزة بل بدت هذه الآلات تنقرض بمرور الوقت، بسبب عدم وجود كادر تدريسي مؤهل يقوم بإعطاء دروس عملية وتطبيقيه لهذه الآلات, ومن هذا المنطلق قام الباحث بأعداد هذا البحث مستند على الخبرات العالمية المقدمة وخبراته والاستفادة منها بالشكل الممكن،.

وعليه يحاول الباحث طرح سؤال المشكلة، ما دور المناهج تدريس الآلات الموسيقية في العراق ؟ وللإجابة لا بد من دراسة هذا الموضوع تحت عنوان ... (مناهج تدريس الآلات الموسيقية في العراق) .

اهمية البحث

تبرز اهمية هذا البحث من خلال تسليطه الضوء على المناهج المتبعة لتدريس الآلات الموسيقية في العراق، ويعمل هذا البحث كذلك الى خدمة تعليم العزف على مختلف الآلات الموسيقية بصورة عامة, كما انه يعد اضافة نوعية للمكتبة الموسيقية في مجال البحث العلمي.

هدف البحث

الكشف عن مناهج تدريس الآلات الموسيقية في العراق.

حدود البحث :

١- الحدود الزمانية :

٢- الحدود المكانية : العراق.

٣- الحدود الموضوعية : مناهج تدريس الآلات الموسيقية.

تحديد المصطلحات

(التايتل Title)

المفهوم اللغوي : title : اِسم، أَحَقِيَّة، بطولة، تَروِيسَة، تَسمِيَة، حَقّ، ذِمَام، رَأسِيّة، رَوَّس، عُنوان، كُنيَة، لَقَب، وِصر، وَصِيرَة" (www.aimaany.com).

مفهوم العنوان (التايتل) اصطلاحا

العنوان (Title) : أي مادة مكتوبة تظهر في الفلم أو على شاشة التلفزيون، بشرط أن لا تكون جزءا من المنظر، والعناوين متنوعة مثل الديباجة التي تضم أسم الفلم وأسماء العاملين تكون جزءا فيه، وترجمة الحوار المطبوعة على نسخة الفلم التي توضع في سياق الأحداث .. للتعبير عن مضي الزمان وتغيري المكان وتحديده (Kamel, 1973, p. 3).

التايتل (Title) هو ((يأتي بمعنى عنوان أي هو القوائم الخاصة بمن عمل في تنفيذ هذا العمل))" (Ahmed Al-Hadri, 1987, p. 303).

التعريف الاجرائي : فالتايتل هو الإطار الذي يستقبل به المتلقي المسلسل وقد يحكم عليه بناءاً على ما توفر من معطيات سمعية ومرئية أي مجموعة لقطات وموسيقى تنسجم بعضها مع بعض بطريقة ما ومغلفة بشريط صوتي يتضمن حوارا أو موسيقى أو أغنية أو مؤثرات صوتية وصورية وغيرها، فالتايتل قد يكون هو شيء من النظام الذي لا بد أن يكون حسب تصور منهجي يوازي بين هندسة الشكل والمعنى (Al-Rabaie, 1975, p. 35).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول : الآلات الموسيقية والتعليم الموسيقي

كان لا بد من مرور آلاف السنين كي يستخرج الإنسان الأول أصواتاً أكثر تهذيباً وبدأ استعمال ما يحيط به في الكون من مواد مثل جلود الحيوانات التي شدها على جذوع الأشجار اليابسة المجوفة فعرف الطبول في شكلها البدائي أو قطع الغاب التي نفخ فيها فأحدثت صفيراً ثم أحدث فيها ثقوباً فترددت الأصوات التي تخرج منها, وعندما عرف الإنسان النسيج وعامل الوتر الرفيع ولاحظ أنه إذا كان مشدوداً يحدث اهتزازه أصواتاً باهتة ضعيفة فأراد أن يكون لهذا الوتر صوت أعلى ورنين أقوى فصنع لها صندوقاً تشد عليه الأوتار ليضخم أصواتها الخافتة، عندئذٍ كان الإنسان بلا شك قد انتقل من السكن في الكهوف والغابات إلى أكواخ من صنع يديه (Rabbo, 2008, p. 66).

اما الآلات الموسيقية التي انتشرت عند العرب فبل الاسلام فاهمها الآلات القرع المختلفة مثل الطبول والدف, واكثرها انتشارا الصنوج والجلاجل والات الزمر, وكانت كلمة مزمار تطلق على اي الة قصبية هوائية بشكل عام, وان كانت تطلق على الناي تحديدا, اما الآلات الوترية فحدثنا الفارابي عن وجود الطنبور ويذكر ان الكنبور او الطنبور الميزاني المشهور في عصره كان ذا دساتين توافق دساتين الجاهلية ويبدو ان العود شائعا جدا وكان يعرف باسماء مختلفة مثل المزهر او البربط او الكران او الموتر (Ghazi, 2018, p. 78).

يمكننا أن نصنّف الآلات الموسيقية إلى حسب طريقة توليد الصوت فيها بشكل عامٍ وهي: الآلات الوترية، الآلات الإيقاعية، الآلات النفخية، آلات المفاتيح, الآلات وتريَّة , قد يكون العزف على الآلات الوترية من خلال الضرب على الوتر كما في آلة السنطور، أو تحريكه وتشكيل حركة اهتزازية كما في العود، أو من خلال الاحتكاك به بأداة مستقلة كما في الكمان، فمن خلال تحريك الوتر بأي طريقة وإزاحته عن الوضع الطبيعي الذي يكون عليه ودفعه إلى الاهتزاز بأنماط معقدة تصدرُ الأصوات المختلفة التي تتميَّز بها كل آلة من الآلات، ويختلف عدد الأوتار بين الآلات فبعضها يحتوي على وتر واحد كما في بعض الأعواد، وبعضها يحتوي على ٣٦ وترًا كما في القيثارة وبعضها أكثر كما في القانون، ومن أشهر الآلات الوترية ما يأتي (العود. الكمان. القانون. التشيللو. الجيتار, القيثارة) (https://sotor.com, 2021, p. 90).

اما الآلات الإيقاعية أو آلات القرع كما يُطلق عليها غالبًا، هي الآلات التي تعتمد على ضرب سطح الآلة لإصدار الصوت أو النغمة الموسيقية، وتُقسَم إلى نوعين رئيسين من الآلات، النوع الأول هو الذي يضمُّ الآلات الإيقاعية التي تكون مضبوطة الإيقاع ومعروف عنها بأنَّها تعطي نغمة محددة واضحة أو تعطي سلسلة من نغمات مختلفة ومن الأمثلة عليها: إكسيليفون، أمَّا النوع الثاني فهو الذي يضمُّ الآلات الإيقاعية التي تعطي نغمة غير محددة ومن الأمثلة عليها: الصنج أو الدف, حيثُ يصدر الصوت في هذه الآلات عن طريق تحريك الغشاء المشدود على جسد الآلة بالطرقِ عليه أو على جسد الآلة نفسه على اختلاف مادته المصنوع منها سواءً كان غشاءً رقيقًا من جلد كما في الطبول، أم كان من الخشب كما في الماريمبا، أم من المعدن كما في الأجراس والمثلث وغيرها، وتسمَّى آلات إيقاعية لأنَّ معظمها يعتمد على الطرق والضرب، رغم وجود بعض الآلات الإيقاعية التي تعتمد على الرج أو الاحتكاك وغير ذلك من الطرُق (Jacob, p. 476).

اما الالات النفخية او الهوائية, تُصنَع الآلات النفخية من مواد مختلفة أهمها الخشب والنحاس أو القصب والنحاس، ولها أنواع كثيرة جدًا تختلف من حيث التركيب والصوت، تنقسم الآلات الموسيقية النفخية إلى قسمين يطلق عليهما البعض عائلة المزامير وعائلة القصب، قسم ينتجُ الصوت من خلال النفخ والتسبب في اهتزاز الهواء الموجود داخل الأنبوب، أمَّا القسم الثاني فإنَّه ينتج الصوت من خلال وجود قطعة قصب تشبه اللسان، وعندما تهتز نتيجة النفخ تصدر صوتًا مميزًا، وفي جميع أنواع الآلات النفخية الموسيقية فإنَّ نفخ الهواء في الآلة وفق درجة معينة والتحكُّم به من خلال الثقوب الموجودة في أنبوب النفخ يؤدي إلى إنتاج نغمات موسيقية مختلفة ومتنوعة ويؤثر في ذلك درجة حرارة الهواء نفسه (https://sotor.com, 2021).

وهناك الالت المفاتيح, عدُّ الآلات الموسيقية التي تعمل بالمفاتيح من أهم أنواع الآلات، إذ إنّها تساعد على معرفة كيفية عمل بقية الآلات الموسيقية، ويميّز هذه الآلات أنَّها تحتوي على لوحة للمفاتيح أو ما يسمَّى بالأزرار، والتي تمثِّل أذرعًا متساوية يمكن من خلال النقر عليها إصدار الصوت وإنتاج النغمات المختلفة، وتعتمد هذه الآلات على عناصر من عائلات موسيقية أخرى لإصدار النغمات الخاصة بها، حيثُ يمكن مثلًا استخدام الضرب على الأوتار، كما في البيانو فمن خلال النقر على المفاتيح في لوحة أزرار البيانو تقوم الأذرع الموصولة بها بالضرب على الأوتار الموجودة في داخله والتي تهتزُّ بدورها لإصدار الصوت المطلوب بعد أن تقوم لوحة الصوت بتضخيمه وتختلف النغمات باختلاف كل ضربة عن الأخرى, من الطرق الأخرى المستخدمة في آلات المفاتيح من الآلات الوترية هي

تحريك الأوتار باستخدام الريشة أو المقبس من خلال النقر على الأزرار كما في آلة الهاربسيكورد، فعند الضغط على المفتاح يصدر الصوت من خلال تحريك الأوتار داخلها، وفي الأكورديون يتم استخدام إحدى طرق آلات النفخ، فمن خلال الضغط على أحد المفاتيح فيه يمرُّ الهواء من خلال القصبة أو الأنبوب الموجود تحت سيطرة المنفاخ الملحَق بالآلة، وعندها يصدر الصوت اعتمادًا على طريقة التحكم بالمنفاخ والتعديلات المختلفة، ومن أشهر الآلات الموسيقية التي تعمل بالمفاتيح البيانو وهي الأكثر شيوعًا بينها ما يأتي الأورغن, البيانو (Jacob).

المبحث الثاني: التعلم الموسيقي والمناهج الموسيقية

تتعدد طرق تعليم الموسيقى حول العالم وذلك بسبب التطور والتنوع في اشكال واختصاصات التعليم وكان لهذا التغيير التأثير المباشر على تعليم الموسيقى باعتبارها علم من العلوم المنهجية، والتي يُعد تعليمها لاختصاصات مختلفة الاهداف والمتطلبات، مثل التذوق الموسيقي والتربية الموسيقية والعلوم الموسيقية وغيرها من الفروع المتخصصة لدراسة وتعليم هذا الفن, ومنذ ان بدأت الموسيقى تتطور الى علم ذو قواعد واسس خاصة بدأت عملية ارساء تلك القواعد الى مناهج دراسية مثلها كباقي العلوم الاخرى، فبدأت عملية تأليف وجمع الكتب الدراسية كحاجة ضرورية للتعليم والتعلم معتمدين بذلك اساليب عدة لتسهيل عملية هذه اللغة المتسمة بالعالمية والتي تختص بحروفها وحركاتها وكلماتها وجملها والتي من الواجب ان يفهمها الجميع ويَدرسونها بنفس المعنى, فظهرت بذلك العديد من المدارس التي ذاع صيتها من خلال مخرجات طلبتها والتي تعنى في تعليم الموسيقى بطرق مختلفة المختلفة (Hormuz, 2008, p. 77).

تؤكد البيانات والدراسات في تعليم الموسيقى أن تعليم الموسيقى لا يختلف ولا يقل أهمية عن أي موضوع آخر مثل العلوم والأعمال والرياضيات والقانون, بل يتعدى الى "تنمية حس الإنجاز والتنسيق الجسدي والثقة والانضباط الذاتي، بالإضافة إلى زيادة الدوافع الشخصية والموسيقية والاجتماعية"[1], بينما صرح Leonhard and House "أن التعلم الموسيقي يجب أن يركز على تطوير المتعلمين والاختبار يجب أن يشمل التعميمات التي يمكن استخدامها في حل المشكلات الموسيقية, بالإضافة إلى ذلك، يجب تنظيم الدراسة لتقديم تجارب موسيقية متنوعة تؤدي إلى تعلم موسيقي واسع, يتضمن محتوى المعرفة والمهارات الموسيقية اللازمة لتوفير تعليم فعال للطلاب مجموعة متنوعة من المعرفة الموسيقية الواقعية بالإضافة إلى مهارات الأداء على الآلات المختلفة (WANGPHANICH, 2013, p. 85).

وضعت مفردات مناهج العزف كنواة لبناء طالب الموسيقى من الناحية النظرية والعملية ، حيث الجانب النظري يسلط الضوء على بدايات تاريخ الموسيقى ونشأتها في العالم كما يوضح للطالب المبادئ النظرية الخاصة بتعلم لغة الموسيقى ورموزها (نظريات الموسيقى)، اما الجانب العملي فيختص بتعليم الطالب لأصول العزف على الآلة المنفردة والغناء بالشكل الصحيح ضمن قواعد النطق واساليب استخدام المخارج الصوتية (كما في تربية الصوت ومجاميع الغناء)، وكذلك تثبيت النغمات والتدريب السمعي على غنائها ضمن الالحان والسلالم والاجناس المدونة كما في درس (تربية السمع), "وتعتبر هذه الدروس هي الاساسية لبناء الطالب بالشكل المنهجي السليم ، وهنا تظهر العلاقة واضحة وراسخة بين درس العزف المنفرد والدروس الاخرى، فمن الممكن توضيح درس نظريات الموسيقى من خلال الدرس العملي حيث يستفاد منه الطالب في تعلم عزف اشكال النغمات وقيمها الزمنية من خلال هذا الدرس وبذلك تكون الفائدة مضاعفة للدرسين مما يسهل عملية حفظها وادراكها لدى الطالب ويسهل كذلك عملية تعليمها عند التدريسي، وكذلك الحال بالنسبة لدرس تربية السمع (الصولفيج) حيث يعمل بشكل مباشر على تعزيز وتثبيت غناء التمرين العملي عند العزف مما يسهل عملية حفظه لدى المتعلم (Badr, , p. 98)، وبذلك تكون عملية الاشتراك في تبادل المعلومات بين هذه الدروس اكثر تحقيقاً للنتائج الايجابية في عملية التعليم, وخاصةً ان عملية تعليم الطالب المبتدئ ليست بالأمر الهين.

يلتقى الطالب في التعليم الموسيقي دروسًا في العزف المنفرد على الالة الموسيقية التي يختارها, فيقوم معلم الموسيقى بإعطائه حصص تدريبية اسبوعية او يومية يتم من خلالها تدريب الطالب بمفرده تتراوح مدة الدرس من ٣٠ دقيقة إلى ساعة واحدة, يتعلم الطالب من خلال هذه الدروس مسكة الالة الموسيقية بوجود واشراف الاستاذ داخل قاعة او صف الموسيقى, وكذلك يتم تصحيح الاخطاء عمليا ومن خلال هذه الدروس يكتسب الطالب المهارات في العزف شيئا فشيئا, هذه الطريقة التقليدية والمتبعة حول العالم لتعليم الآلات الموسيقية, تمتد دروس العزف الى تعليم الطلبة كيفية الجلوس أو الوقوف مع الآلة، وكيفية ضبط الاصابع والتوافق

مع باقي أجزاء الجسم لإنتاج نغمات وأصوات افضل, كذلك يقوم الاستاذ بتعيين التمارين ومقطوعات موسيقية ويتم عزفها امام الطلبة وابداء الملاحظات العامة, كما يعمل الاستاذ على أنشطة أخرى لمساعدة الطلاب على تحسين مهاراتهم الموسيقية.

تنوعت طرق ومناهج تعليم العزف في العالم بسبب تطور وتنوع اشكال واختصاصات التعليم وكان لهذا التغيير التأثير المباشر على تعليم الموسيقى باعتبارها علم من العلوم المنهجية ،والتي يُعد تعليمها لاختصاصات مختلفة الاهداف والمتطلبات (Form)، مثل التذوق الموسيقي والتربية الموسيقية والعلوم الموسيقية وغيرها من الفروع المتخصصة لدراسة وتعليم هذا الفن, ومن المدارس المهمة التي اعتمدت في انتاج الكتب الحديثة حيث يتكرر استخدامها دائماً نذكر ما يأتي : "بيرتني (BERTINI)، بورغ مُولر (BURGMULLER) ، ديفرنوي (DUVERNOY)، خولر (KOHLER)، لي كوبي (LECOUPPEY)، ليموين (LEMOINE)، لوسشهورن (LOSCHHORN)، ستريبوغ (STREABBOG)، باير (BEYER), والمدارس السابقة اكثرها اوربية ، وتتميز باعدادها للمناهج التعليمية للطالب من المرحلة المبتدئة وتدرجاً الى العازف المتمكن, لذلك يمكن الاستفادة من تمارينها للفروع ذو الاختصاص الدقيق لتعليم العزف او الفروع ذو الاختصاص الغير الدقيق، مع ضرورة وجود المدرس مع الطالب في كلا الحالتيين (Hormuz, 2008, p. 76).

يتستعرض الباحث اهم الكتب التعليمية للالات الموسيقية واهمها الة الكمان على مستوياتها المختلفة مبينة هدف ودور كل ئ كتاب وما يمكن ان يتعلمه المتدرب من خلال دراسته له وذلك عن طريق ترجمة ما ورد من مقدمات وملاحظات وتعليمات وردت في متن الكتب:

١-كتاب سوزوكي جزء ١, ٢, ٣ : وجاء هذا الكتاب كجزء من طريقة سوزوكي العالمية للتدريس مع تسجيلات مصاحبة للكتاب, وجاء هذا الكتاب لأكثر من الة موسيقية, ويتضمن الكتاب المبادئ الاساسية للدراسة والتوجيه, واكد على التحفيز للطفل من قبل العائلة والمعلم, كما يتضمن عدة اجزاء حسب المستويات وتطورها (SUZUKI, 1978, p. 134).

٢-كتاب الكمان فرانس وولفارت Wohlfahart Frans: تعرض دراسة الكمان هذه بعض الصعوبات للمبتدأين (والتي غالبا ماتكون سببا في التقليل من حماسة وطموح التلميذ حتى قبل ان يتقن اولوياته, وهذه الدراسة طريقة لتعليم الكمان يجب ان تتم ممارستها بعناية وذكاء لانها ستكون بمقام اساس متين لاي عازف طموح ليصبح فنانا (WOHLFAHRT, 1905, p. 87).

٣-كتاب الكمان هنري شراديك Schradieck Henry: وهو كتاب مخصص لتمارين الاقواس, للحصول على اداء جيد , ولتقوية عضلات الذراع لعازفي الكمان, لانها مهمة, كما يجب تقوية اتزان منتصف القوس لكل نغمة لكن بدون صلابة الرسخ (Schradieck, 1986, p. 99). كما يوجد العديد من المناهج حول العالم.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث:

بهدف الوصول الى حصر لمجتمع البحث، ولكون الباحث من منتسبي جامعة البصرة وأحد تدريسي قسم الفنون الموسيقية، قام الباحث بأخذ البيانات الرسمية لطلبة القسم من خلال وحدة شؤون الطلبة ومقارنتها مع بيانات القسم، وقد توصل الى أن مجتمع البحث الحالي يتكون من أربع طبقات تمثل جميع المراحل الدراسية للدراسة الصباحية والبالغ عددها الإجمالي (٦٧)، شملت الإناث والذكور.

ثانياً: عينة البحث:

بلغت عينة الدراسة الحالية (٥٠ مفردة)، من مجتمع البحث الأصلي والتي تشكل نسبة (٧٥ %)، وسيتم اختيار العينة بالطريقة العشوائية الطبقية، ذلك أن مجتمع الدراسة ينقسم على طبقات أو فئات تبعا للمرحلة الدراسية، وبهذا ينقسم المجتمع على أربعة فئات كما في الجدول رقم (١):

ت	الطبقة	التكرار/ عدد الطلبة لكل مرحلة
١	المرحلة الأولى	٢٥
٢	المرحلة الثانية	٧
٣	المرحلة الثالثة	١٤
٤	المرحلة الرابعة	٢١
	المجموع الكلي	٦٧

قانون سحب العينة الطبقية:

$$n_i = \frac{N_i}{N} n$$

حيث أن: جدول رقم (٢):

الرمز	المعنى
n_i	حجم العينة لكل طبقة
N_i	حجم الطبقة
N	حجم المجتمع
N	الحجم الكلي لعينة الدراسة

ويمكن حساب عينة البحث بالقانون التالي: "عدد أفراد عينة كل طبقة = عدد أفراد الطبقة/ حجم المجتمع X الحجم الكلي لعينة الدراسة.

جدول رقم (٣)، يوضح عدد أفراد العينة تبعا لكل طبقة.

ت	الطبقة	التكرار/ عدد أفراد لكل طبقة
١	المرحلة الأولى	١٩
٢	المرحلة الثانية	٥
٣	المرحلة الثالثة	١٠
٤	المرحلة الرابعة	١٦
	المجموع الكلي	٥٠

وصف عينة الدراسة:

جدول رقم (٤)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير الجنس:

النوع الاجتماعي (الجنس)	التكرار	النسبة
المرحلة الاولى		
عدد الإناث	١٠	٪٤٠
عدد الذكور	١٥	٪٦٠
المرحلة الثانية		
عدد الإناث	٣	٪٤٢
عدد الذكور	٤	٪٥٧
المرحلة الثالثة		
عدد الإناث	٣	٪٢١
عدد الذكور	١١	٪٧٨
المرحلة الرابعة		
عدد الإناث	١٠	٪٤٧
عدد الذكور	١١	٪٥٢
العدد الكلي للإناث	٢٦	٪٣٩
العدد الكلي للذكور	٤١	٪٦١
المجموعة الكلي لعينة البحث	٦٧	

ثالثاً: اداة البحث:

اعتمد الباحث على استبانة كأداة جمع المعلومات، وقد تم تصميمها بطريقة الاستبانة المغلقة، قد تضمنت تسعة فقرات دون تقسيمها الى محاور.

رابعاً: صدق الأداة:

صدق الأداة يعني أن تقيس الاستبانة ما وضعت لقياسه، ولغرض تحقيق صدق الاداة، قام الباحث بعرض الاستبانة في صورتها الاولية على مجموعة من المحكمين والبالغ عددهم (٥)، من ذوي الخبرة والاختصاص، لأخذ وجهات نظرهم والاستفادة من آرائهم، وفي ضوء أراء السادة المحكمين تم تعديل بعض العبارات، وقد بلغت نسبة اتفاق الخبراء على أداة جمع البيانات (٨٥٪)، وهي نسبة جيدة يمكن الاعتماد عليها لإتمام البحث الحالي.

خامساً: ثبات الأداة:

لغرض التحقق من ثبات الاداة قام الباحث بحساب نسبة ثبات الاستبيان في صورته النهائية، وقد حصل على نسبة ثبات بلغت (٨٨٪).

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

بعد ان أكملنا من المنهج الدراسي الخاص بالآلات الشرقية وجدنا نسبة أكثر من ٤٥٪ يميل الى تعلم الآلات الشرقية البحتة، ومن خلال التواصل مع الطلبة بالمحاضرات تم التوصل الى هدف ورقة العمل هذه بخصوص حالات السلب والايجاب لهذا النوع من المنهج وكما يأتي: -

اولا- الحالات السلبية: -

١-قلة وجود الآلات الشرقية العربية مع قلة الكادر التدريسي المتمرس.

٢- عدم مشاركة بعض الطلبة بهذا النوع من التعليم لأسباب منها عدم استخدام هذه الاله الا في مناسبات محددة.

ثانيا – الحالات الإيجابية:

٢- استمرارية الطالب مع الاستاذ تجعله قادرا على التواصل التطبيقي لألته وعدم النسيان أضافة الى تنشيط ذاكرته العلمية والثقافية باستمراره بالعزف وبدون توقف .

٣- أشتراك أغلب الطلبة وتفعيل التخت الشرقي الذي يضم كل الآلات الشرقية والعراقية.

ثالثا: التوصيات

أستكمال لمتطلبات البحث يوصي الباحث :

- يوصي الباحث بضرورة عمل مناهج للالات العراقية في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

يوصي الباحث كليات الفنون بضرورة الإهتمام بهذا النوع من الدراسات وطبعها ونشرها لزيادة في الفهم.

REFERENCES

Ahmed Al-Hadri. (1987). *Dwight Swain, Screenplay for Cinema, T: General Authority for Writers.* Egyptian.

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

Al-Rabaie, M. (1975). *Raymond Bakar, lecturer of moral criticism.* Egypt: Dar Al-Ma 'raq.

Badr, d. Y. ( ). *Modern Pedagogical Curriculum for Piano Teaching between Study and Analysis.* Faculty of Musical Education, Helwan University.

Form, S. P. (n.d.).

Ghazi, I. (2018). *History of Arab Music.* Basra University, iraq: Scholarship Obligation, Third Stage, Faculty of Fine Arts, Music Department.

Hamid, M. A. (2005). *Scientific Research in Education Technology.* Cairo: World of Books for Publishing, Distribution and Printing.

Hormuz, M. K. (2008). *difficulties learning to play the piano machine in first graders in the Department of Musical Arts, University of Baghdad, Faculty of Fine Arts, Department of Musical Arts.*

https://sotor.com. (2021). *Genres Instruments, Website Lines.*

Jacob, d. H. (n.d.). *Machine Science.* Baghdad: Study Obligation, Stage IV, Department of Musical Arts, University of Baghdad.

Kamel, A. (1973). *Film Art Lexicon* (Vol. p. 3.). Egyptian: General Writers' Authority.

Muhammad Khalil Abbas, M. B. (2011). *entrance to curricula of education and psychology.* Jordan: Al-Masirah Publishing, Distribution and Printing House,.

Rabbo, A. M. (2008). *Entrance to Music Science.* Department of Musical: National University of Success, Faculty of Fine ArtsSciences, Nablus.

Schradieck, H. (1986). *schirmer, New York.*

SUZUKI. (1978). *violin method,printed.* u,s,a, florida, u,s,a,.

WANGPHANICH, C. (2013). *THE INTEGRATION OF E-LEARNING IN HIGHER MUSIC EDUCATION IN THAILAND.* School of the Arts and Media Faculty of Arts and Social Sciences.

WOHLFAHRT, F. (1905). *By GASTON BLAY.* G. SCHIRMER, INC, New York,.

www.aimaany.com. (n.d.). *Dictionary, The All-Inclusive MeaningsArabic-Arabic Dictionary.*

Yahya Mostafa Aliyan, O. M. (2000). *Theoretical and Applied Scientific Research Methods.* Safa Publishing and Distribution House, Amman.

1)

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 29, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.05/29.5

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The Aesthetics of Timurid and Safavid Miniatures (A Comparative Study)

Maeda Tareq Mohammed
College of Fine Arts, University of Mosul, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5710-9053
E-mail addresses: maida.mohammed74@gmail.com ,
Received: 26 January 2024; Accepted: 4 April 2024; Published: 28 May 2024

Abstract

This research studies the aesthetics of Timurid and Safavid miniatures in a comparative manner. The first chapter deals with the research problem, its importance, and defining the most important terms used in it. The research problem included the topic of the aesthetics of Timurid and Safavid miniatures in the drawings of both eras through the artistic works produced by Islamic painting schools, where each school has characteristics that distinguished it from the other. The research problem was overcome through the following question: How did the Muslim artist achieve the miniatures aesthetics in manuscripts for both eras?
The II chapter, the theoretical framework, includes four sections: the first on the aesthetics of Islamic art, the second on the art of Islamic miniatures, the third on the most important artistic features of painting (the Timurid era), and the fourth of the (Safavid) era. The third chapter included the research procedures, and the fourth chapter included the results and conclusions.
The functional treatment of the concept of space designated for Islamic miniatures came according to a fruitful and sincere artistic and functional emotional approach within the relationships of creation that give it a spiritual feeling due to what the elements of construction have of multiple intellectual meanings and connotations, such as transferring the stories and events that were prevalent at that time, to documenting the style of Islamic architecture and the type of clothing worn by Muslims, the moral and social values that appeared through the interpretation of the movements of people in the Islamic miniature, as came in most of the sample models.

Keywords: Aesthetics, Miniatures, Timurid, Safavid

جماليات المنمنمات التيمورية والصفوية
(دراسة مقارنة)

مائدة طارق محمد
كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، العراق

ملخص البحث

تناول هذا البحث دراسة جماليات المنمنمات التيمورية والصفوية مقارنة، عني الفصل الأول بمشكلة البحث وأهميته وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه، وتضمنت مشكلة البحث موضوع جماليات المنمنمات التيمورية والصفوية في رسوم كلا العصريين من خلال الأعمال الفنية التي أنتجتها مدارس التصوير الإسلامي، حيث لكل مدرسة فنية خصائص امتازت بها عن الاخرى، وبزت مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي: كيف أستطاع الفنان المسلم من تحقيق جماليات المنمنمات في المخطوطات لكلا العصريين

وجاء الفصل الثاني، الإطار النظري، ويشمل على أربعة مباحث، الاول جماليات الفن الإسلامي والثاني فن المنمنمات الإسلامية والثالث أهم المميزات الفنية للتصوير (العصر التيموري) والرابع أهم المميزات للعصر (الصفوي) فيما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث والفصل الرابع، نتائج والاستنتاجات.

وجاءت خاصية التعامل الوظيفي مع مفهوم الفضاء المقرر للمنمنمات الإسلامية وفق منهج وجداني وظيفي مثمر وثراء في صادق ضمن علاقات الانشاء التي تمنحه شعوراً روحياً لما تملكه عناصر البناء من دلالات ومضامين فكرية متعددة مثل نقل القصص والأحداث التي كانت سائدة في ذلك الوقت إضافة إلى توثيق طراز العمارة الإسلامية ونوع الزي الذي يرتديه المسلم، فضلاً عن القيم الأخلاقية والاجتماعية التي ظهرت من خلال استقراء الحركات للأشخاص في المنمنمة الإسلامية وكما جاء في أغلب النماذج للعينة.

الكلمات المفتاحية: جماليات، منمنمات، تيموري، صفوي.

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

اولاً: مشكلة البحث:

برع المسلمون في العديد من الفنون الإسلامية وبصورة خاصة في فن العمارة، قدموا الكثير من الإبداعات في هذا المجال بمختلف صوره، وأشكاله، ليس ذلك فحسب بل ذاع صيتهم في فن التحف التطبيقية، وتفردوا في فن المخطوطات والورق، وحملت العقيدة الإسلامية الجديدة تصوراً شاملاً عن الكون والحياة والانسان والفكر والفن وأنعكس بشكل مباشر عن طبيعة المجتمع العربي ونشاطاته المختلفة، ولاسيما الفكرية والفنية والجمالية، مما قادته إلى تأسيس حضارة أصيلة ومميزة بعمرانها وعلومها وفنونها واستمرت لقرون عدة. ويتكون هذا البحث من أربعة فصول جاء الفصل الأول المتمثل بالإطار المنهجي والذي تناولنا فيه مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي: هل تحققت جماليات الرسم في المنمنمات التيمورية والصفوية؟ وكيف استطاع الفنان من إبراز تلك الجماليات في المنمنمات التيمورية والصفوية؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

١. تكمن أهمية البحث بانه يسلط الضوء على جماليات المنمنمة التي نفذت في مدراس التصوير للعصرين التيموري والصفوي والتعرف على أوجه التشابه والاختلاف لكل مدرسة من مدراس التصوير تلك.
٢. التركيز على الاطر الجمالية وانعكاس ذلك في المنمنمات الإسلامية.
٣. يمكن أن يكون البحث الحالي خطوة علمية باتجاه التفاني بدراسة الفنون الإسلامية وتعلمها، ومدى تأثيرها على بعضها البعض.
٤. يدخل المكتبات العامة والمتخصصة بمجال الفنون الإسلامية بجهد علمي يمكن أن يمثل إضافة الميدان الاختصاص.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى (تعرف جماليات المنمنمات التيمورية والصفوية. دراسة مقارنة)

رابعاً: حدود البحث

١. الحدود الزمانية: من أواخر القرن الرابع عشر للهجرة إلى أواخر التاسع عشر الهجري.
٢. الحدود المكانية: العراق - إيران.

الحدود الموضوعية: دراسة جماليات المنمنمات التيمورية والصفوية (دراسة مقارنة).

خامساً: تحديد المصطلحات

جماليات: ورد مصطلح (الجمال في القرآن الكريم بقوله تعالى ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾ (سورة النحل: ٦) حيث الجمال بمعنى الباء والحسن.

لغةً:

جاء ذكر (الجمال) في (لسان العرب) على انه: مصدر (جميل) والفعل جمل، وان الجمال يقع على الصورة والمعاني، وقد جمل الرجل بالضم - جمالاً فهو جميل . (Ibn Manzur, pp. 133-134)

اصطلاحاً:

الجمال عند (أفلاطون) لا يقوم في الأجسام فحسب بل في القوانين والأفعال والعلوم، ويقرر ان ثمة هوية بين الجمال والحق والخير، والجمال هو لذة خاصة، ويعبر عن(التناسب والائتلاف) بينما يقوم (الجمال) عند (ارسطو) على الوحدة والانسجام وعند أفلاطون على تشكيل الوحدة وإنشائها بين الأجزاء (Wahba, 1966, pp. 7-14)بينما عند(صلبيا) يكون (الجمال) مرادفاً للحسن وهو تناسب الأعضاء وتوازن في الأشكال، وانسجام في الحركات، والجميل هو الكائن على وجه يميل اليه الطبع وتقبله النفس (Salbia, 1973, pp. 407-408)

اجرائياً:

تعريفنا الاجرائي لها: ان الجمالية في فن المنمنمات الإسلامية يتسم بجمالية فريدة، حيث يظهر التفنن في الزخارف الهندسية والنقوش الجمالية على السطوح المتعددة، مع التركيز على التناغم والتفاصيل الدقيقة التي تعكس الهوية الفنية الإسلامية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: جماليات الفن الإسلامي

لقد ظهر مصطلح الجمالية الإسلامية في مقابل جماليات عالمية أخرى لها ارثها الحضاري والفكري الخاص بها، وقد عني المهتمون به لدراسة الإرث الحضاري الذي انتجته الحضارة الإسلامية في مراحل ازدهارها العظمى في الفكر والجمال والفن، هذه الحضارة التي ربطت نفسها بالدين الإسلامي الذي خرج بها من نطاق المحلية الضيقة إلى العالمية الواسعة (Ibrahim, 2017, p. 52)وان للمسلمين نظرة خاصة ومتميزة في مجال الفن والجمال فقد انفرد العرب بميزة لم تتوفر لغيرهم، وهي ان يقظتهم القومية اقترنت برسالة دينية فالإسلام هو بحق خير مفصح عن يقظة العرب ونهضتهم ووحد شخصيتهم وامتزج بتاريخهم ودمج فيهم اللفظ والشعور والفكر والتأمل بالعمل ،اننا لنجد ان الفن الإسلامي يترفع عن المحاكاة الطبيعية ويتجه نحو المحاكاة الغائبة، ونقصد ان الفن ليس هو محاكاة للطبيعة ونسخها كما هي بل المحاكاة، انك تحاول محاكاة فعل الله ليس كما هو لأنه يستحيل، بل محاكاته من حيث الوصول إلى غاية وهي اكتشاف الله المبدع في أعمالنا، لقد حرر الفن الإسلامي ارباب من القيود، فلم يجد المبدع الإسلامي حرجاً في توظيف كل ما يمكن ان يؤدي إلى الغرض السابق ولذا اختار حقول الخط والزخرفة والعمارة والمنمنمات والتمثيل والرسم (Al-Musayli, 2018, p. 8).

وان المتأمل في عوالم الفن الإسلامي وجمالياته ليعجب ايما إعجاب بتلك العوالم الساحرة، والتي تتلاحم فيها جماليات الشكل مع عمق المعنى المعبر عنه، إذ يقف المتأمل مدهوشاً امام تلك الانوار الضبابية المهمة المنبعثة من نسيج النوافذ الاجرية، ويفرق في انوار الالاف السنين السالفة، من الرسوم الملتوية والرقم الخطية المتصاعدة، وتوحد بين الزخارف والرقوش؟ والخطوط الخارجية للقبب والجدران اللازوردية؟ في فضائها الداخلي، حيث ينمحي الاختلاف والتضاد وتتعانق الأرض والسماء وتقترن الداخل بالخارج والظاهر بالباطن، ويجتمع الأول والآخر، ويتناغم التجريد مع التجربة، والرمز مع الطبيعة والعقل مع العرفان، والحس مع الشهود وما ذلك كله الا من عجائب الفن الإسلامي.

ومن خلال ما تقدم يرى الباحث ان الجمالية الإسلامية هي تلك الأبحاث التي تهتم بدراسة الجمال من حيث مفهومه واصوله ومظاهره المختلفة وخصائصه المميزة، وذلك على وفق التصور الإسلامي المتصف بالمثالية والموضوعية والشمولية والإنسانية على حد سواء، وهي ثمرة الحضارة الإسلامية بما افرزته من نتاجات فنية وفكرية وجمالية (Hanward, 2011, p. 32).

فن المنمنمات الإسلامية

يعد فن المنمنمات احد الفنون التقليدية ذات الجمالية الروحية في البلدان الإسلامية، وبعض البلدان الاسيوية والأوروبية لما له ارتباط روحي في تاريخ الشعوب وتراثها القديم، والمنمنمة هي صورة فنية صغيرة الحجم، رسمت في كتاب من أجل توضيح المضمون والموروث الأدبي او العلمي او الاجتماعي او غير ذلك من الموضوعات التي حفلت بها، وذلك ان المنمنمات صور تسجيلية للحياة البشرية والبيئة والعادات والمعتقدات والطقوس والأحداث التاريخية والعمارة والفنون، فضلاً عن قيمتها الفنية والمعرفية والجمالية التي تطورت عبر التاريخ (Al-Dali, 2010, p. 62) وان فن المنمنمات الإسلامية يعد من الأساليب الايضاحية التي ازدهرت بها المخطوطات، والتي كانت في مناطق وعصور إسلامية مختلفة إذ تطور فن المنمنمات مع تغير الزمان والمكان ونشأت له مدارس أقدمها يعود إلى العصور الوسطى في القرن الثالث عشر الميلادي السابع الهجري (Afifi, 1997, p. 67) ويشبه تصوير المنمنمات التصوير بدرج لوني جميل ودقة عالية في التخطيط كما يمكن استعمال الألوان المائية في تصويرها، ويعد ورق (رق الغزال) المعروف ب(برجامين) من أفضل السطوح المناسبة لرسم المنمنمات إضافة إلى العاج وبعض انواع الالواح الخشبة والورقية الناعمة والزجاج، وهي ترسم بخطوط ناعمة خفيفة ورقيقة ثم تكسوها الظلال والألوان المائية والمذهبة، وان لفن المنمنمات يشكل جمال خاص من نوعه فهي تصل مباشرة وتدخل عنوة بسبب ارتباطها في التاريخ والموروث الحضاري للشعوب، فكل شعب يحتفل بما انتجه بلده من مهارات معرفية وجمالية (Bashir, 1952, pp. 17-18).

فالجمالية الإسلامية هي تلك الأبحاث التي تهتم بدراسة الجمال من حيث مفهومه واصوله ومظاهره المختلفة وخصائصه المميزة، وذلك على وفق التصور الإسلامي المتصف بالمثالية والموضوعية والشمولية والإنسانية، على حد سواء فهي علم الجمال في الإسلام، وهي ثمرة الحضارة الإسلامية بما افرزته من انتاجات فنية وفكرية وجمالية على الصعيدين النظري والتطبيقي. حيث (يمكن أن نصنف الفكر العربي الجمالي الإسلامي تحت النمط المثالي-الموضوعي من الأنماط الأربعة التي سادت الفكر الجمالي الإنساني؟ وهي النمط المثالي الموضوعي والنمط المثالي الذاتي - الموضوعي، والنمط المادي الميتافزيقي؟ وتصنيفناً للفكر الجمالي العربي الإسلامي

تحت النمط الأول ينهض من اعتبار هذا الفكر ان الجمال في الموضوعات الروحية والمادية منحة إلهية تمظهرت بمظهر الكمال فلا جمال في الأشياء لو لا تلك المنحة (Kulaib, 1997, p. 141).

أهم المميزات الفنية للتصوير في مخطوطات العصر التيموري

١- من حيث تكوين الصورة وتوزيع عناصرها الفنية استمر أسلوب اتساع المقدمة التي تمثل أرضية الصورة على حساب مؤخرة الصورة التي تمثل السماء (Fargali, 2000, p. 243).

٢- مهارة المصور في توزيع الاشخاص وتشكيل المجموعات وإن كانت لا تزال هذه الرسوم جامدة فلقد حاول أن يكسر حدة هذا الجمود عن طريق استخدام الحركات والاشارات بالأيدي ولفتات الرؤوس او عن طريق الجلوس والركوع مما يضفي على رسوم الاشخاص بعض الحركة والحيوية (Al-Basha, 1959, p. 361).

٣- اتقان الفنان لرسم مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ذات الحشائش والجبال والتلال على شكل الاسفنج والتي اصبحت بعد ذلك من خصائص الفن الفارسي (Al-Bahashi, 1990, p. 42).

٤- العناية برسم العمائر ونقوشها والنجاح في حفظ الشبه بينها وبين الاشخاص الظاهرين بجوارها او بداخلها، فضلاً عن رسم العمائر بأسلوب اصطلاحي وكأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجري بداخلها (Pope, 1958, p. 1851).

٥- من حيث موضوع الصورة يلاحظ أن المصور التيموري اختار موضوعات صوره بدقة وإتقان وبخاصة تلك التي تميل نحو تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية (Al-Basha, 1959, p. 272)

٦- مراعاة الدقة في رسم الخيل والدقة في رسم التفاصيل وحسن انسجام الالوان حيث امتازت الصور فيها بجمال ألوانها المتنوعة خاصة الحمراء منها والبرتقالية (Okasha, 1983, p. 111)

٧- غطاء الرأس مكون من قلنسوة مرتفعة مضلعة وتحيط العمامة بجزئها السفلي (Hassan, 2017, p. 30).

وهنا نستطيع القول ان مدرسة التصوير التيمورية في عهد تمور هي مرحلة انتقال من المدرسة المغولية ومدرسة هرات ذلك ان إيران صاحبة الحضارات القديمة استطاعت خلال العصر المغولي ان تهضم كل المؤثرات الاجنبية وخاصة الصينية التي آتى بها المغول وأدمجوها مع فنونهم وتقاليدهم الوطنية.

أهم المميزات الفنية للتصوير (Al-Bahashi, 1990) في مخطوطات العصر الصفوي

من خلال إطلاع الباحثة على العديد من المصادر المعنية في الفنون الاسلامية ترى ان هناك صلة وثيقة بين العصر التيموري والعصر الصفوي وهناك تشابه كبير بين صور مخطوطات العصر التيموري بصور مخطوطات العصر الصفوي وعلى الرغم من هذا التشابه فإنه توجد أوجه للتمييز بينهما، علماً اننا لن نقارن مع مخطوطات مدرسة التصوير الصفوية الثانية اخذت مظاهر الضعف تدب في كيان المدرسة الصفوية الثانية وأخذت منحى مختلف تمام الاختلاف عما كانت عليه في مدرسة التصوير الصفوية الاولى ولا مجال لنا في هذا البحث البسيط من ذكر الاسباب.

١- ظهرت العمامة التي يلتف حولها شال في أثنى عشرة لفة وأصبح متلازماً مع تلك العمامة عصا حمراء تمتزج فيها وهي من مميزات مدرسة التصوير الصفوي (Demand, 2012, p. 52).

٢- الجمع بين الأساليب التركمانية التي كانت سائدة في تبريز والاساليب التيمورية التي كانت في هراة فأصبحت من خصائص الطراز الصفوي.

٣- برعوا الفنانين في رسم الصور الشخصية ولم تكن هذه الميزة موجودة في مخطوطات المدرسة التيمورية (Welch, 1976, p. 12).

٤- معظم الصور لمناظر الطرب إلا ان الاهتمام بمظاهر العظمة والأبهة كانت من سمات البلاط في العصر الصفوي (Al-Bahnasi, 1990, p. 81) .

٥- الاهتمام برسم الخيل وفي رسم الزهور وزخرفة الثياب وبدقة متناهية حيث امتازت صور المدرسة الصفوي برسم المناظر الطبيعية الدقيقة التي توضح مدى تعلق المصور العاطفي بكل تفاصيلها وكانت السماء لا تخلو من رسم السحب الصينية (تشي) وهذا التطور في رسوم الطبيعة إنما قطع شوطاً كبيراً على أيدي الفنانين في المدرسة التيمورية (Cairo Demand, 2012, p. 64).

٦- الاهتمام الشديد بمناظر الصيد ليس بالمخطوطات فحسب وإنما حتى في الرسم على السجاد (Maher, 1986, p. 174).

٧- من حيث الرسوم الآدمية أمتازت بالأجسام الممشوقة القوام ذات القدود الهيفاء كأشجار السرو، كما نجح المصور في إتقان رسوم الاشخاص من رجال وسيدات والتمييز في الملامح. (Hussein, 2010, p. 210)

٨- ظهور الاشخاص المتلصصين في أغلب صور مخطوطات العصر الصفوي.

مؤشرات الإطار النظري

١. ان الجمالية الإسلامية ليست ترف فكري، فهي تهدف إلى تأصيل هوية امة عظيمة بإنجازاتها وعريقة بعروبتها واسلاميتها.
٢. أن من مظاهر الجمال في رسومات العصر التيموري هو ميل الفنان في تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية والاحاسيس الوجدانية ومناظر القصور ومجلس الأمراء.
٣. كذلك أهتم المصورون في العصر التيموري بالبيئة والمناظر الطبيعية ورسم الجبال والمرتفعات على هيئة الاسفنج والعناية برسوم العمائر وزخرفتها والنجاح في حفظ النسبة بينها وبين الاشخاص الظاهرين بجوارها او بداخلها.
٤. تأثر التصوير الإسلامي عموماً بالتحاور الحضاري سواء أكان ذلك التحاور بوفود أشخاص من غير المسلمين اوعن طريق توافد ثقافة البلدان مع البلاد الإسلامية وهذا ما أدى إلى تنوع البيئة الشكلية للصورة.
٥. من أهم مظاهر الجمال في رسومات العصر الصفوي هو اشكال الاشخاص إذ تبدو عليهم الرشاقة والتأنق وفخامة الثياب.
٦. تميزت رسوم المخطوطات للمدرسة الصفوية بغطاء رأس عبارة عن عمامة مخروطية الشكل تتألف من قلنسوة داخلية ذات عصا حمراء في بادئ الأمر ثم تعددت الوانها بعد ذلك ثم أصبحت قلنسوة ويلف حولها شال من أثنى عشر لفة أو طية.
٧. أبرز الفنان قدرات متميزة في صياغة تكويناته محققاً معطيات جمالية.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث الخاص بمارس التصوير الاسلامي وتعذر احصائية عددياً فقد تم الاعتماد على ما توفر من مصورات أخذت من المصادر ذات العلاقة (الكتب المتخصصة بالفن الاسلامي، المجلات الفنية) فضلاً عن المواقع الالكترونية على شبكة الانترنت.

ثانياً: عينة البحث تنزل نفسها

وفق المسوغات الآتية:

١. تحمل هذه النماذج اغلب الأساليب الفنية، كما وأنها تميزت بجمال تشكيل الألوان واستلهام الاسطورة الدينية والخيال في نماذج هذه المختارات.
٢. تتوافر في هذه النماذج، رقة الأداء وعناية فنية برسم الأشخاص بواقعية مرة وخيالية مرة أخرى في كلا المدرستين.

ثالثاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة في تحليل العينات على المنهج (الوصفي التحليلي).

رابعاً: أداة البحث

لتحقيق هدف البحث افادت الباحثة من الإطار النظري وما أسفر عنه في بناء بنود التحليل وابراز جماليات المتممات التيمورية والصفوية.

خامساً: تحليل العينة.

نموذج (١)

اسم المنمنمة / الإسكندربنى السد على يأجوج ومأجوج

المخطوطة / مجموعة اشعار

العائدية / متحف طوب قابو بأسطنبول

العصر / التيموري

الوصف والتحليل/

تمثل المنمنمة الإسكندر في بلاد يأجوج ومأجوج حيث نشاهد في مقدمة المنمنمة الإسكندر الأكبر هو يمتطي صهوة جواده الذي رسم باللون الأسود وخلفه أحد أتباعه وهو على جواد ابيض ويقوم بحمل المظلة ليحمي بها الإسكندر من أشعة الشمس. ثم نرى شجرة مشمش مثمرة ولها زهور بيضاء ويقف وراءها أحد اتباع الإسكندر، ولربما يكون هذا الشخص هو رئيس العمل أو ربما قائد الجيش ثم تمتد مقدمة الصورة وتنتهي من أعلى على جانبين من الأشكال آدمية وحيوانية وقد لونت هذه الصخور فيما بينها السور الذي امر ببنائه ذو القرنين كما جاء في القرآن الكريم، إلا اننا نجد أن المصور قد خالف القصة الحقيقة بأن جعل الإسكندر الأكبر هو من يقوم ببناء السد وليس ذي القرنين إذ يقوم مجموعة من العمال

بتكملة بناء السد بينما نرى قوم يأجوج ومأجوج وهم نصف عراة وعليهم علامات التعجب والغضب لما يفعل بهم، برع الفنان في تجسيد اسطوري جمالي قائم عليها الرقى والابهة وهذا ما نراه من خلال ملابس الإسكندر وقد وفق المصور بتوزيع الألوان حيث جعل اللون الذهبي للسماء مما أعطى بعداً وثقلاً للوحة الفنية.

نموذج (٢)

اسم المنمنمة / البطتان والسلحفاة

المخطوطة/ كليلة ودمنة

العائدية / متحف طوب قابو بإسطنبول

العصر / تيموري

الوصف والتحليل/

تحكي هذه المنمنمة القصة المشهورة للبطتان والسلحفاة اذا تروى هذه القصة ان فاض الماء من تلك البحيرة فلما رأت البطتان ذلك اتفقتا على الرحيل وبعد سماع السلحفاة لذلك اخبرتهم انه يصعب عليها العيش هي ايضاً فأتفق معها ان تسكت ولا تفتح فمها لأي امر كان وهما سوف يأخذاها معهما بعيداً، نرى روعة الفنان حينما صور جدول الماء في مقدمة الصورة إشارة منه إلى أهمية الماء للحياة ثم رسم البطتان وهما تحملان السلحفاة بطريقة جميلة اشبه إلى الواقعية وجعل صف من الناس وهم يرتدون اجمل الثياب ذات الألوان المنوعة وجعل الصف الأمامي لرجال يرتدون الثياب باللون الأزرق ولكنه ميز بينهم بدرجات هذا اللون مع الشخص الذي يرتدي لون احمر كسر به برودة هذه الألوان, وفق المصور من خلال ايماءات الرؤوس وحركات الأيادي من ان يظهر تعجب الناس لهذه الحادثة وجعل أرضية اللوحة باللون الأزرق الجميل الذي تتغلل منه الشجيرات وبعض الازهار هنا وهناك ولم يغفل من جعل السماء باللون الذهبي الذي تتخيله بعض السحب الصينية البيضاء مع وجود كمية من التلال المتباينة الارتفاع ومتعددة الألوان، تكوين الصورة جميل جداً نابضة بالألوان ومعبرة عن روح الحدث.

نموذج (٣)

اسم المنمنمة / لقاء الشاعر الفردوسي

اسم المخطوطة / شاهنامة طهماسب

العائدية / متحف المترو بوليتان بنيويورك

العصر / الصفوي

الوصف والتحليل/

تصور هذه المنمنمة لقاء الشاه طهماسب بالشاعر المعروف آنذاك الفردوسي ابدع الفنان برسم مقطع يوضح فيه الطبيعة الغناء وبكل ما تحتويه من أشجار وشجيرات وازهار ملونة هنا وهناك وهي من سمات التصوير الخاصة بالعصر الصفوي حبهم للطبيعة تمثيلهم لها في أغلب منمنماتهم تحتوي هذه المنمنمة على تكوين رائع يمثل شكل الحلزون ,حيث يقبع الشاه طمهاسب براس الحلزون وهو يرتدي الملابس الفاخرة التي تدل على مكانته ويجلس الجلسة المعتادة حينما يكون على الأرض حيث قد ثنى ركبه وحضن الأخرى بيده, جلوس الشعراء حوله مع بعض الخدم الخاص به.

اما عن الخطة اللونية المستخدمة في تلوين عناصر الصورة فهي جميعها مبهجة وهي ايضاً من مميزات المدرسة الصفوية استخدام المصور اللون الأخضر الباهت والداكن في رسم العناصر النباتية واللون الأزرق والاصفر والأحمر والبرتقالي والبنفسجي بدرجاته الفاتح والغامق في تلوين ملابس الأشخاص ولعل من أهم العناصر التي تميزت في هذه الفترة هي أغطية الرؤوس فقد استمرت الازياء متشابهة في العصرين التيموري والصفوي الأول وما يلفت النظر وجود الشخص (الخادم) ذو البشرة السوداء والذي يقوم بعمل الشواء مما اضاف جمالية وحداثة للصورة.

نموذج رقم (٤)

اسم المنمنمة / انو شروان يستقبل بعثة الهند

اسم المخطوطة / شاهنامة طهماسب

العائدية / متحف المترو بوليتان بنيويورك

العصر / الصفوي

الوصف والتحليل/

نرى في المنمنمة تصوير ليوم من الحياة الاجتماعية لحياة السلاطين والملوك، اذا يبدو أن الفنان وفق في تصوير لحظة وصول وفد من الهند إلى قصر الملك واستخدم المصور الطريقة المعتادة في تمثيل منمنمات المخطوطة حيث الشفافية واننا نستطيع ان نرى كل ما يدور داخل القصر وبكل وضوح حيث يجلس الملك في عرشه ذلك العرش المزين بكل انواع الزينة من فخامة، وجعل الفنان العنصر الادمي هو موضوع المنمنمة إذ جعل الفنان العنصر الادمي هو موضوع المنمنمة إذ جعل منها لغة بصرية متكاملة لها مفرداتها وعناصرها الخاصة وتظهر الإشارات الجسدية واللغة الانفعالية في هذه المنمنمة من خلال استخدام الايدي وايماءات الرؤوس ونظرات العيون حيث استعان بها لتعبر عن الحوارات الجانبية التي تدور فيما بينهم وبشكل عام وفق المصور من إبراز وضعية السكون فيما يخص الملك مع اضفاء روح الثراء ,وكثرة الانفعالات والحركة للحاشية ومن خصائص التصوير المهمة للعصر الصفوي بعد أن كان التصوير يخيم عليه طابع الكآبة والسكون اصبحت مفعمة بالحيوية من خلال أشغال الجموع كلاً حسب وظيفته ولا يفوتنا ان نذكر إبداع المصور من خلال رسمه للخيول العربية التي تملأ المكان ولو دققنا النظر لوجدنا مقدمة الفيل وهو يدخل من باب القصر ويمتطه قرد اشارة ذكية من المصور ان الفيل هو رمز من رموز الحضارة الهندية.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

١. ان الجمالية الإسلامية هي علم الجمال في الإسلام المعبر عن زهو الحضارة الإسلامية وتألقها بين الحضارات الأخرى وهو العلم الذي يبحث في شؤون الجمال أينما وجد في صفحات الوجود.

٢. من خلال نماذج عينة البحث ظهرت لنا جماليات المنمنمات في رسومات كلا العصرين التيموري والصفوي وبجوانب عدة.

٣. كشفت نماذج عينة البحث عن تنوع وتطور اسلوب الرسم من العصر التيموري إلى العصر والصفوي.

٤. استفاد الفنان المسلم من الأبعاد الوظيفية والجمالية للتكوينات الفنية السابقة التي انتقلت اليه من المدرسة العربية فالتيمورية فالصفوية.

٥. بعد ما أخذ الفرس يدخلون الإسلام ويشاركون في مختلف نواحي النشاط في العالم الإسلامي أدى ذلك لتغلغل التقاليد الفارسية في المقومات الاجتماعية بما في ذلك التصوير بشكله المتحرر عن ثقافة المنطقة العربية والذي لم يندثر من إيران بل كانت آنذاك أكثر الاقطار الإسلامية عناية بتصوير المخطوطات، وقد ازدهر ذلك الفن بقوة خلال عصور ثلاثة رئيسية في الفترة من القرن السابع وحتى الثاني عشر الهجري، وهم عصر المغول ويتبعه المظفرون والجلائريون وعصر تيمور لنك وخلفاءه والعصر الصفوي، ظهرت خلالها نماذج تعتبر خير شاهد على تحرر الفنان من الآراء الفتاوي السائدة في المنطقة العربية.

الاستنتاجات:

١. ان لجماليات المنمنمات التيمورية والصفوية بحاجة إلى بذل المزيد من الجهود الفكرية والتطبيقية بغية الوصول إلى كمال تحققها.

٢. ان جماليات المنمنمات الإسلامية كانت متشابهة في كلا المدرستين ليس جميعها ولكن اغلبها مثال ذلك (المناظر الغرامية، الصيد، مناظر الطبيعية، الاحتفالات الملكية).

٣. احتفاظ المدرستين التيمورية والصفوية بالأسلوب الشرقي والمتأثر بالعقيدة الاسلامية وغير المختلطة بتأثيرات فنية غريبة ساهم في وجود تشابه في الاسلوب أما الاختلاف والتميز فقد جاء نتيجة اختلاف اسلوب وصياغة المفردات الفنية (الرسوم الآدمية، الحيوانية، النباتية).

REFERENCES

*A survey of Persian Art*1958Oxford

Afifi, F. (1997). *The Origins of Ornamentation, Its Value and Its Fields* (Vol. 1st edition). Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Al-Bahashi, S. (1990). *Scenes of Rapture in Iranian Painting in the Timurid and Safavid Eras.* Cairo: Madbouly Library.

Al-Bahnasi, S. (. (1990). Cairo: Manadher Al-Tarab.

Al-Basha, H. (1959). *Islamic Painting in the Middle Ages.* Cairo: Egyptian Nahda Library.

Al-Dali, F. (2010). *The Impact of Iranian Complements on Islamic Art* (Vol. 1st edition). Cairo: Arts and Literature Press.

Al-Musayli, M. (. (2018). *Aesthetics of Arts in Islamic Culture.* Cairo: Borouge Library.

Bashir, F. A. (1952). *The Art of Islamic Miniatures.* Cairo: Eastern Institute of Antiquities Press.

Cairo Demand, M. S. (2012). *Islamic Arts.* Cairo: Dar Al-Maaref.

Demand, M. S.-M. (2012). *Islamic Arts.* Dar Al-Maaref: Cairo.

Fargali, A. (. (2000). *Islamic photography, its origins, Islam's position on it, its origins and its schools* (Vol. 2nd edition). Cairo, Al-Dar Al-Masryah Al-Libnani.

Hanward, Z. (2011). *The Wisdom of Islamic Art.* Damascus: The Wisdom of Islamic Art.

Hassan, Z. (2017). *Photography and Photographers' Media in Islam, Arab Press Agency- Publishers.* Beirut: Arab Press Agency- Publishers.

Hussein, M. I. (2010). *The School in Islamic Painting.* Cairo: Cairo.

Ibn Manzur, A. (. (n.d.). *Lisan al-Arab.* (Vol. vol. 1. 1st edition). Cairo: Dar al-Ma'arif Printing.

Ibrahim, Q. (2017). *Journal of Problems of Theorizing in Islamic Aesthetics.* Iraq-babylon: Nabu Magazine.

Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. *Academy*(95), pp. 143-160. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Kulaib, S. (1997). *The Aesthetic Intention in Arab-Islamic Thought.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture.

Maher, S. (. (1986). *Islamic Arts.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Okasha, T. (1983). *Persian and Turkish Photography.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Salbia, J. (1973). *The Philosophical Dictionary* (Vol. 1). Beirut: Lebanese Book House.

Wahba, M. (1966). *The Story of Aesthetics* (Vol. 1st edition). Cairo: New Culture House.

Welch, S. (1976). *Persian painting five Royal Safari Manuscripts the sixteenth the Century.* New York: New York.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 29, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.05/29.6

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Representations of Experimentation in Contemporary Arabic Theatre The Case of Sayyed Hafez

Abdulsattar AbdThabet
College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-9896-8097
E-mail addresses: abdulsattar.thabet@uobasrah.edu.iq ,
Received: 26 February 2024; Accepted: 4 April 2024; Published: 28 May 2024

Abstract

Art is a dynamic and renewing aesthetic vision. Since the dawn of creativity, arts have sought to break away from tradition and embrace new forms and elements in response to intellectual and other changes. Theatre, in particular, has experimented with its structure and content due to its inherent flexibility and transformative nature. Social and environmental conditions in the Arab world have driven theatre practitioners towards innovation.

Many Arab playwrights responded to the events of 1967 by adopting an experimental approach in theatre. Egyptian playwright Sayyed Hafez is a key figure who emerged in the 1970s, contributing significantly to the renewal of theatrical composition. Realizing that traditional theatre was no longer effective in engaging society, Hafez introduced innovative ideas.

Until the early 1970s, Arab and Egyptian theatre was predominantly traditional. However, new efforts to revitalize it began with Hafez's experimental play "The Pride of Triviality in the Land of Meaninglessness," which broke classical norms and offered new perspectives on characters, settings, and heroism.

Hafez continued his experimental approach in subsequent plays, such as "It Happened as It Happened but No Event Happened," "Silent Drums in the Blue Valleys," and "They Are as They Are but Not the Vagabonds." These works reflect his desire for rebellion and passion for experimentation in theatrical writing.

This study aims to analyze the features of experimentation in Sayyed Hafez's theatrical texts and their impact on the construction of the theatrical text. The significance of the research lies in exploring these experimental tendencies, benefiting specialists in theatrical criticism. The objective is to identify representations of experimentation in Hafez's plays.

Keywords: ***Theatre, Sayyed Hafez, Theatrical Text, Experimentation***

تمثلات التجريب في المسرح العربي المعاصر - السيد حافظ انموذجاً

عبد الستار عبد ثابت
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

يُعتبر العمل الفني رؤية جمالية متجددة تتميز بالدينامية والحيوية. منذ فجر الإبداع الأول، سعت الفنون الإبداعية للخروج من معطف التقليد والتأسيس للتجديد في الصياغات والعناصر الفنية، استجابةً للتغييرات الفكرية وغيرها. يُعدّ الفن المسرحي من أبرز الفنون التي جربت في بنيتها ومضمونها وشكلها، نظراً لمرونته وتغييره الجوهري. ساهمت الأوضاع الاجتماعية والبيئية في الوطن العربي في دفع المجربين المسرحيين نحو التجديد .

كانت المسرحيات العربية والمصرية تقليدية حتى أوائل السبعينات، حيث بدأت محاولات جديدة للنهوض بالمسرح المصري. كانت أولى خطوات التجديد هي مسرحية السيد حافظ التجريبية "كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى"، التي حطمت القواعد التقليدية في التأليف المسرحي، مقدمة رؤية جديدة للشخصيات والمكان والبطولة .

استمر السيد حافظ في هذا النهج التجريبي في مسرحياته اللاحقة مما يعكس رغبته في التمرد وشغفه بالتجريب في التأليف المسرحي .بناءً على ذلك، يتناول البحث فرضية تحليل سمات تمثلات التجريب في نصوص السيد حافظ المسرحية، وانعكاس ذلك على بناء النص المسرحي. أهمية البحث تكمن في تقديم دراسة حول نزعات التجريب في تأليف السيد حافظ، مما يفيد المتخصصين في الدراسات النقدية المسرحية. هدف البحث هو التعرف على تمثلات التجريب في النصوص المسرحية للسيد حافظ.

الكلمات المفتاحية: المسرح ، السيد حافظ ، النص المسرحي ، التجريب

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يعد العمل الفني رؤية جمالية ، متجددة يتميز بالدينامية والحيوية ، لذا ومنذ فجر الابداع الاول حاولت الفنون الابداعية الخروج من معطف التقليد والتأسيس ومحاولة التجديد على مستوى الصياغات والعناصر بما يتصل بالتغييرات الحاصلة في اشكال الاعمال الفنية واحد هذه الفنون التي احدثت هذا التجريب في مجالات بنيتها على مستوى المضمون والشكل بما يتسق والتغيرات الحاصلة على المستوى الفكري او المستويات الاخرى المتعلقة ببناء النصوص هو الفن المسرحي بما يحمل من سمات مرنة وتغييرية في جوهره ، ومما اسهم في هذا كله الاوضاع الاجتماعية والبيئية التي احاطت بالمجربين العرب من المشتغلين في الحقل المسرحي ، اذ ظهر في وطننا العربي العديد من كتاب المسرح حاولوا ان يشكلوا ردات فعل لما حصل عام ١٩٦٧ وما تلى هذا التاريخ وبدأت منظومة الفنون حينها تأخذ طابع التجريب ، ولذا يمكن عد الكاتب المصري السيد حافظ من اهم الكتاب المسرحيين الذين ظهروا في السبعينات واضافوا تجديدا للتأليف المسرحي فهو مسرحي سبعيني ينتمي لجيل النكسة تلك الحقبة التي اصبحت حاسمة ومتسمة بالغضب من الواقع والتي احس الفنان العربي من خلالها بان المسرح التقليدي قد عفا عليه الزمن ولم يعد مجدي في التواصل المجتمع. فبعد ان كان المسرح العربي بشكل عام والمسرح المصري بشكل خاص حبيس المستوى التقليدي من حيث المسرحيات الكلاسيكية حتى أوائل فترة السبعينات ، ولكن بعد ذلك ظهرت بوادر تشتمل على محاولات جديدة للنهوض بواقع المسرح المصري كان اول تلك الخطوات هو ما قدمه السيد حافظ في اصدار اولى مسرحياته التجريبية (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى) والتي حطمت كل القواعد التقليدية الكلاسيكية المتعارف عليها في التأليف المسرحي ، وكانت هذه المسرحية التجربة الاولى لأثارة قضية فنية تتضمن اشتغالات تأليف مسرحي مغاير من حيث البناء والرؤية للشخصيات والمكان ومفهوم البطولة وغيرها من التمثلات الراسخة في البناء المسرحي التقليدي كما ان مسرحياته التي تلتها لم تخرج من هذا الاطار وهو الانزياح عن المألوف في التأليف المسرحي بدءاً من عناوين النصوص (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) و(الطبول الخرساء في الاودية الزرقاء) و(هم كما هم ولكن ليسوا هم الصعاليك) كل هذه العناوين تكشف عن رغبة ثورية في المترد وشغف في محاولة التجريب في التأليف المسرحي لدى السيد حافظ وصولاً الى البناء الداخلي للنصوص وتأثيثه الفكري للنصوص ، ووفق ما تقدم يبنى الباحث فرضية بحثه بالسؤال الاتي (ما هي ابر سمات تمثلات التجريب في النصوص المسرحية للكاتب المسرحي السيد حافظ وانعكاس ذلك في بناء النص المسرحي ؟)

اهمية المبحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث في البحث عن ابرز تمثلات نزعات التجريب في التأليف المسرحي لدى الكاتب المصري السيد حافظ ،وبذلك يفيد البحث المتخصصين في مجال الدراسات النقدية المسرحية.

هدف البحث:

يهدف البحث للتعرف على تمثلات التجريب في النصوص المسرحية.

حدود البحث:

الموضوع : تمثلات التجريب في نصوص الكاتب المسرحي السيد حافظ

الزمانية: ١٩٧٠

المكانية: مصر

تعريف المصطلحات:

١-تمثلات:

لغويا: مثَّل: صوَّر، رسَمَ :"مَثَّلَ مشهدا طبيعيا بالرسم". ومثَّل : جسَّدَ ، شخَّص : تمثيل : تجسيد، تشخيص:" تمثيل الموت في لوحات القرون الوسطى". وتماثُل :تقابُل في تشابُه وتناسُب، تناظُر"تماثل لوحات"،"تماثل نوافذ"،"تماثل عادات"(al M. '.-H., 2001)

-اصطلاحاً :تمثل وهي : "علاقة الملازمة بين أمرين أو أكثر ، وتكون فيهما أو فيها صفات مشابهة"(al-Nur, 1979) وعرفها جميل صليبا : تمثّل (مثَّلَ الشيء بالشيء) : سوَّاهُ وشبَّهَهُ به وجعلَهُ على مثالِهِ , فالتمثيلُ هو التصويرُ والتشبيهُ والفرقُ بينَهُ وبينَ التشبيهِ أنَّ كُلَّ تمثيلٍ تشبيهٍ وليسَ كُلُّ تشبيهٍ تمثيلٍ ، وتمثيلُ الشيءِ تصورُ مِثالُهُ ومِنهُ (التَمثُّلُ)(Saliba J. , 1982) .

-اجرائياً: انعكاس لبعض الرؤى والاساليب التجريبية في النصوص المسرحية.

٢-تجريب

-لغةً: جاء في (المعجم الوسيط) : "(جَرّبهُ) تَجْرِيباً ، وتَجْرِبةً : اختبرهُ مرةً بعد أخرى ، والتجْرِبةُ : اختبارٌ منظم لظاهرة أو ظواهر ، يُرادُ ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما ، أو تحقيق غرض معيّن"(al I. M.) وجاء في (مختار الصحاح) : " المجَرَّب هو الذي قد جرَّبتْه الأمورُ وأحْكَمَتْه"(al-Razi, 1983)

-اصطلاحاً: هو "محاولة تقديم موضوعات وطريقة معالجة جديدة"(Dean, 1982) والتجريبي هو "الحاصل من التجربة مباشرة من دون أن يكون مستنتجاً من قانون أو مبدأ"(Saliba J. , 1385 H) .

-اجرائيا: الاتيان بأساليب بناء نص مسرحي مغايرة للأساليب التقليدية المتعارف عليها.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم التجريب و انعكاسه على المسرح العربي

ان أي تغيرات تجري في الحياة بالتأكيد تتطلب معها مواكبة العناصر الاخرى المتسقة معها ، وبالتالي كانت ولازالت الفنون الاكثر تاثراً بهذه التغيرات الجارية بتسارع كبير في مجالات الحياة كافة ، وهو الامر الذي يحاول من كسر الاطر التقليدية للخطاب وايجاد سبل اخرى تبحث في سبر اغوار العملية الابداعية الفنية وتكتشف المكامن الجمالية القابعة في جوهر الاشياء ، ولعل احدى اشكال الحياة الاكثر تطوراً هي الفنون الجميلة التي كانت ولا زالت محط تغيير مستمر هذا التغيير الذي يتأتى من طبيعة الفنان الرافضة لكل ما هو جاهز وتقليدي ، ومحاولة اكتشاف عوالم ابداعية جديدة في صياغاته الفنية ، وبالتالي كان التجريب احد اهم المسارات التي اتخذها الفنان بصورته العامة لتجديد الشكل والمعنى معاً في حيثيات رؤاه وبناه للعمل الابداعي الفني وبخاصة في الوقت المعاصر الذي يعد عصرا للتسارع والتغيير المستمر اذ بات الاحلال والتبديل يحدث كل يوم وكل ساعة ، في محاولة المغايرة والابداع ، ولم يكن هذا الامر وليد اللحظة او اليوم وحسب ، بل ان التجريب قد رافق الانسان منذ الازل فمنذ ان وجد الانسان "وجدت معه جذوة التجريب فقد جرب كل الطرق التي تكفل له سبل العيش فحب البقاء دافع به الى ان يجرب لكي يضمن استمرار وجوده وحياته فالتجريب اذا كان وليد الحاجة وحب البقاء"(Night, 2015)

وان الفنان في محاولة المغايرة في صياغاته الفنية انما يسعى للإبقاء على ابداعه واستمراره والابقاء على كيانه الفني بحد ذاته محاولة جمالية تتصل بالفعل الابداعي والفني وهو الامر الذي جعل التجريب في طبيعته ما هو الا "الاجمال الدائم للحظة تتحرك في كل الاتجاهات ،متجددة او تدعي القطيعة مع الماضي او الالتحام الحي بالماضي او استشراف المستقبل او تأكيد التراث تأكيداً مختلفا هذا هو التجريب ،البحث غير المشروط في افق لا يحد"(Shaul, 1993) التجريب لا يستقطع من اللحظة الراهنة سوى ما يضف لجمالية عمله الابداعي ويكسر من الصورة النمطية التقليدية في ارسال خطاباته الفنية ، وهو بهذا لا يحدث أي قطيعة مع ما هو جمالي يتصل بالسابق من الاعمال والاشكال المشاعة ، وربما هذه احدى الطرق التي تعارف عليها في مسارات التجريب ويعني الباحث هنا الافق غير المحدود للتجريب بعيداً عن الاشتراطات التقليدية الموضوعة والتي ترسخ لقوالب وكليشهات جاهزة على المبدع اتباعها وهنا تكمن اشكالية تسمية المبدع اذ كان يتبع تلك الكليشهات من عدمه ، فالتجريب هو خروج من هذه الشرنقة التي تحصر المبدع بدائرة القوالب والقواعدية. لذا فان التجريب هو فعالية ابداعية هامة تزاح عن تكرار النموذج السابق من خلال "ابتكار اساليب جديدة تكون قادرة على توفير الابعاد الفكرية المتوخاة وتحقيق المتعة الفنية المطلوبة ومن ثم يكتسي التجريب طابعا ديناميكيا تظهر فعاليته في سياق ثراء دلالاته الفنية والجمالية "(Belkaziz, 2007) .و التجريب في الفن هو عمل ابداعي في المقام الاول يسعى لتحقيق معرفة ارق "ومتجددة قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية ، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متبانية عن المعرفة السابقة عليها صفات المغامرة الانسانية وخصائصها الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي ارق مستويات التجريب الابداعي"(Farah, 2000) ان التجريب لم يكن يوما نزعة شكلانية ساعية لاحداث الاثر على المستوى الظاهري وحسب ، ولكنها تنحى الى ما يتعلق بالمنهج والتفكير ، والتامل في عملية الابداعة وصناعة الجمال في مجالات الفنون والاداب وعلى مختلف اصعدة الحياة ، اذ ان التجريب هو نوع من انواع الابداع الفني الساعي لإيجاد علاقات وشيجة وجديدة بين الاشياء "انطلاقا من الواقع مدفوعا برغبة جامحة في التغيير الذي لا يتحقق له الا بالبحث عن سبل جديدة أي ان التجريب يجب ان يستند الى حقائق موجودة وكائنة فعلا ولا يكون ابداعا عفويا بل ابداع عن قصد فيه نوع من الاحترافية ومبطن بالقصدية لان صاحبه يدرك جيدا ما هو مقبل عليه وخطواته مدروسة بدقة"(Aisha, 2011) فالتجريب في تحركه على مستوى الابداع وانما هو

فعل دينامي مستمر يحاول اكتشاف ما هو جديد والبحث عن الطرح المتبع الى اساليب جديدة وصيغ تعبيرية مبتكرة ، ليس على مستوى الاشكال وحسب حتى في صيغ التعبير المتعلقة بالمضامين الظاهرية ، والتجريب في حركيته هو فعل اختراق دائمي ومستمر وهو "اكتشاف وسقوط أقنعة، وإنه لمسرح مضاد مصادم مدهش، جديد متجدد دائماً، غرائبي حلمي في شكله، واقعي في جوهره، ينفذ بقوة وحدّة إلى أعماق الحياة والفكر والنفس الإنسانية" (Ji A. F., 2001)

لذلك كان التجريب محاولات تجديدية على التقنيات القديمة التي لم تكن سوى في صنف التجارب السابقة زمنيا ، ومحاولة المسك بزمام البحث والتجديد على مستويات بناء المسرح بعناصره كافة ، فالتجريب لا يكترث للقوالب بل يضيق بها وبكل اشكال جامدة وجاهزة ،ويسعى دائما في محاولات البحث عن اكتشاف الجديد في مناطق المسرح المتعددة وعليه فقد كان التجريب احد السبل التي انتهجها المسرحيون المعاصرون وذلك رغبة منهم في الوصول الى "مسرح مغاير ومختلف يحدث الدهشة والانبهار ويكسر وتيرة النمطية ويعصف بالقالب المسرحي الثابت الذي اقترحه ارسطو وليضربوا عرض الحائط بكل القوانين التي من شانها ان تحد من حريتهم او تصادر حقوقهم في الابداع والابتكار والتجاوز لكل ما هو تقليدي ليصول هؤلاء ويجولوا في عوالم المعامل والمخابر والمحترفات المسرحية كعلماء الطبيعة يجربون ويعيدون التجربة تلو الاخرى بتغيير عنصر من العناصر او اضافة اخر" (Ji A. F., 2001) ان التجريب في بعده الابداعي يعد قفزة نوعية مهمة حققها المسرحيون في الوطن العربي "للعصف بالقناعات الكسولة وبالخطابات السطحية خصوصا بعد ان اصبح استيعاب الثقافات ضروريا واضحى التمثل الحقيقي للتجارب العالمية محركا للأسئلة المقلقة حول المفاهيم الرائجة وحول الاساليب المستعملة في الكتابة" (Ji A. R., 1997)أي ان التجريب في الفن انما يكمن في محاولة ايجاد صيغ متراكمة والعبور الى صيغ جديدة لا تشتبك مع الصيغ السالفة ، انما تتأتى من اشكالا جديدة تحاول تقديم الفن بأساليب اكثر متعة وجمالية ،وهذا لا يأت اعتباطا بل من بحث دائم ومستمر ومغامرة كونية في البحث عن الجديد ، واختراق الثابت ، و"ثوابت الأشكال الفنية، تبدأ هذه المغامرة بالكلمة المكتوبة وتمتد عبر لغة الجسد وسينوغرافيا العرض المسرحي، وبهذا فإن التجريب ليس عملاً فانتازياً يعمد فيه المؤلف والمخرج إلى الخروج عن المألوف أو اختراق المجهول فحسب، وإنما هو في جوهره تعبير عن لا معقولية الوضع الإنساني والقلق الأزلي والانتظار، وعن هموم كلية مستقرة في أعماق الإنسان، وهو بالإضافة إلى ذلك وعي جديد للجمال وبحث دائب فيه، وإن أكثر الأشياء معقولية تلك التي تبدو لا معقولة في ظاهرها لكنها تظهر ما نحاول إخفاؤه، مستكشفة أغوار الواقع المكنون" (Ji A. R., 1997)ان الصيغ الانسانية الراكزة في ذهن المتلقي انما تشكل في مضمونها تقليدا جائرا متعديا على خصوصية الانسان الباحث عن الدينامية حتى على مستوى تلقي المعارف والعلوم الحياتية ، فالتجريب بطبيعته يتصل بالفعل المتعدي لهذه الصيغة الكامنة في استقرار تلقي الانسان على الاوضاع التقليدية التي تخلق له النمطية والتكرار الممل، فالتجريب يضرب هذه العملية السائدة برمتها ويحاول ان يكسر الروتين المرتكز في ذهن المتلقي والمتعود على تلقيه الاحادي ، وهذا لا يتأتى على وفق الكيفية الفكرية التي يتمتع بها المجرب (الاديب) وانما ثمة اساسات لابد من الارتكاز عليها وبخاصة في مسالة ادراك ان التجريب لا يأتي الا من فهم دقيق للتيارات المسرحية العالمية و"الائتلاف مع اشكالها المستوردة يقتضي استيعاب خطاباتها ضمن جدلية نقدية تحسم في اختيار صائب لأشكالها المستنبتة انطلاقا من ادراك سمات التحديث والمغايرة وتكيفها مع الذوق العام لجمهورها العربي" (Younis, 2004).فالتجريب عملية مبنية على القدرة والمعرفة لأنها تفضي الى اخضاع الشيء الى التجربة والخروج برؤى جديدة غير المتعارف عليها والمثبتة سلفاً. لقد رافق مفهوم التجريب المسرح العالمي منذ نشأته فمثلاً الممثل ثيسبس اسهم في تطور الأناشيد الديثرامبية التي كانت تنشد الاحتفالات الطقسية لتمجيد ديونسيوس وحول ذلك الى عرض مسرحي من خلال عربته الجوالة، واسهم اسخيلوس هو الاخر بإضافة ممثلاً ثانياً امام سوفوكليس فقد أضاف ممثلاً ثالثاً اما يوربيدس فهو الذي هبط بالمسرح إلى واقعيته. ولعل ابرز ما يؤشره النقاد هو ان عملية هدم الاشكال التقليدية قد بدأت فعلياً مع الكاتب المسرحي الفرنسي الفريد جاري صاحب مسرحية (الملك اوبو) التي قدمت عام ١٨٩٦ والتي سخر فيها من اشكال المسرح السائدة ومن ابطال المسرح ومنها تأسس ما اطلق عليه بالقطبين الجماليين المبني احداهما على الجماليات التجريبية الغربية والاخر على الطليعية للخروج من شرنقة المسرح التقليدي السائد آنذاك(El-Rufai, 2009) وهذا ما أسهم بتقويض الدراما الكلاسيكية خلال القرن العشرين وافقدها ابرز سماتها وصفاتها المتعارف عليها قواعدياً لتفرز التيارات فيما بعد وليطرح اسم (غاري) كأحد الذين هزوا قواعد الكلاسيكية الارسطية بقوة عبر هذا الابتكار الجديد الساعي بقوة الى التخلي عن قوالب ارسطو والهزء منها ومن تفصيلاتها في البناء. وبالنسبة لمسرحنا العربي المعاصر فيمكن القول بان هناك خطابات من "نوع اخر تريد التمرد على الاساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة وتتيح للتجريب امكانات صياغة نظرية جمالية وتقدم من الرؤى والتقنيات الفنية ما يسمح بتحول وديناميات المسرح العربي واضافته النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرح الغربي"(Wassafi, 1995) ان التجريب الذي اسماه الناقد العربي مصطفى رمضاني بـ"هوس التجريب"

اصبح سائداً في مسرحنا المعاصر وبقوة ، ذلك ان وجود المسرح التجريبي في العالم العربي وفي مصر بالتحديد خلال فترة بداية السبعينات جاء نتيجة طبيعية لموجة الشك والتساؤل التي كان يطرحها الانسان العربي والمثقف على وجه الخصوص ومنها اسئلة الانتماء للغرب او الاستقلالية العربية والتي بقت اسئلة مشرعة الابواب ومنفتحة على التلقي وهو ما ولدت الحركة التجريبية آنذاك(Ramadani, 1984) ان التجريب بطبيعته كان مرتبطا بالتغييرات الحاصلة في وطننا العربي وبخاصة بعد الهزائم ومحاولة الخروج من الاطر البالية والثوب القديم في محاولة ربط المجتمع برؤى مغايرة عن السائد السالف. فلقد تأرجحت بدايات المسرح العربي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف وطيلة عمر المسار المسرحي العربي بقي المسرحيون العرب على صيغة "محاكاة الاخر والسير على خطاه واقتفاء اثره وتحقيق ما توصل الى انجازه باعتباره المثل الذي يحتذى به كما انه الاصل الذي يؤخذ منه وتكون العودة اليه في كل مرة لأنه مبتكر المسرح لكن ثم ما لبث ان تفطن المسرحيين الى ضرورة ان يكون لهم مسرح خاص بهم يعكس هويتهم واهتمامات المتلقي له على الرغم من ان المحاولات الاولى وان كانت تعتمد التقليد والاتباع كسبيل من السبل في اعداد العمل المسرحي الا انها كانت تنطوي على تجارب تسعى في وجوهها الى اقلمة هذا القن مع الواقع الذي نقل اليها" (Ramadani, 1984) ان عملية التأصيل في مسرحنا العربي كانت تفترض السعي الى "التحرر من التبعية للغرب وتحقيق الذات من خلال التخلي عن نتاجاته الفنية ومقاييسه الجمالية والفكرية اولاً وانجاز ابداعات تتفق مع الهوية العربية وخصوصياتها ثانيا"(al-Madouni, 1993) ان توقف الباحث عند المسرح المصري خلال فترة السبعينات بالتحديد يجعلنا نلاحظ ان كتاب المسرح التجريبي رفضوا ان يأتي الكتاب بنصوص مسرحية على وفق الاطار الشكلي الاوربي المعتمد على القالب الارسطي بل على العكس من ذلك دعا كتاب المسرح التجريبي للتمرد على وحدات ارسطو وثلاثية الخط المسرحي بداية ووسط ونهاية وتمردوا كذلك على الفصل بين الانواع وعبروا عن المسرح بانه فسيفساء يجمع كل الالوان الابداعية واشكالها فالفنان حر باختيار الشكل الملائم لنصه لان المسرح قبل كل شيء خطاب والخطاب يتم توصيليه عبر اشكالا مختلفة المشارب (al-Habib, 2005) وان كان المسرح المصري قد اتسم بالتجريب المتواصل بحثا عن مسرح مميز فان فترة السبعينات بلا شك لا تقل اهمية من حيث الاهتمام "بالتجارب الحديثة والتجديد الذي طال كل عناصر العرض المسرحي وخوض عمار التجريب بحثاً عن رؤية جديدة لواقع مأساوي خلفته نكسة ٦٧ على الفرد المصري والعربي برمته، ولعل ابرز الكتاب التجريبين في هذه المرحلة السيد حافظ الذي اتسم بالتجريب المستمر والمتواصل على مستوى الشكل والمضمون"(al-Habib, 2005) وهو من الكتاب الذين احدثوا علامة فارقة في مسألة التجريب بالكتابة المسرحية.

المبحث الثاني : التجريب وتمثلاته في مسرح السيد حافظ

تجسدت البدايات الاولى للمسرح العربي فرضية مهمة قادت رواده الاوائل الى نقل التجربة المسرحية الغربية حرفياً ، مما جعل المسرح في المنطقة العربية يسير بوتيرة واحدة واتجاهات ثابتة وقوالب جاهزة ، ولفترات طويلة كان المسرح العربي والمصري على وجه التحديد حبيس المستوى التقليدي من حيث المسرحيات التقليدية حتى أوائل السبعينات والتي تمثل نقل مهمة ونوعية اذ ظهرت بوادر طيبة تبشر بمحاولات جديدة للنهوض بالمسرح المصري بعد طول رقاد، فظهر السيد حافظ وأصدر أولى مسرحياته Laila) (Ben Aisha former source.ولكن مع دخول الفن العربي مرحلة التثاقف الكبيرة والتداخل التي حصلت على مستوى الوطن العربي ومع الهزات والنكسات السياسية والاجتماعية التي اصابت المنطقة برمتها ،لذلك فقد برزت خلال السبعينات بوادر حقيقية ومحاولات جادة في مجال التجريب المسرحي وبخاصة في مصر وقد بدأ هذا التجريب في شكل محاولات فردية ثم لم يلبث أن أصبح ظاهرة عامة "تستهدف الخروج من قيود التقاليد المسرحية المألوفة في الدراما الواقعية لدى كتاب ركزوا إنتاجهم المسرحي داخل الأشكال التجريبية"(Awad, 2008) هذه المحاولات بسيرورتها الفكرية والفلسفية اصبح من خلالها للمسرح بناه الشكلية الجديدة ، اذ ارتبطت ظاهرة التجريب بجيل راموا ارتياد عوالم جديدة وصياغة أشكال جديدة تقفز على الاشكال التقليدية ، ومحاولة البحث عن قوالب تلبي تطلعاتهم الجمالية والروحية التي كانوا يعيشونها آنذاك ، وقد كان السيد حافظ هو أكثر كتاب هذا الجيل "شغفا بالتجريب. وهو تجريب لا يقف عند حد ولا يتوقف، حتى ليبدو مسرحه مسرحا للتجريب بلا هدف، فعلى الرغم من غزارة إنتاجه – إلى حد ما- بالنسبة لكتاب جيله، إلا أنه لم يتوقف عند شكل بعينه في رحلته مع التجريب"(Saliha Husseini, 1990) فالسيد حافظ كان يحمل ثورة داخله وتمرد ليس على مستوى ثورته على الشكل المسرحي التقليدي وحسب بل حتى على المستوى السياسي والاجتماعي ، وهذا التمرد في الشكل جاء على وفق تغير على مستوى الاحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جرت بعد عام ١٩٦٧ وبالتالي تطلبت تغييراً على مستوى الشكل في معالجة المضمون المتغير فكانت الاطر التجريبية الاسلوب الملائم لطرح

الافكار من قبل السيد حافظ ومن عمل معه خلال تلك الحقبة؛ اذ عمد السيد حافظ على تناول المواضيع ذات قضايا سياسية وانسانية واجتماعية معاصرة " تتميز بنبرة غاضبة تعكس اثار صدمة هزيمة ١٩٦٧ على المجتمع عامة وجيل الشباب خاصة ولكل ما احدثته من مرارة واحباط كما يتسم الكثير من اعماله بالخروج على القواعد الفنية التقليدية والحديثة"(Al-Papi., 2002) .فقد كتب السيد حافظ للمسرح التجريبي عدة مسرحيات ومنها كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى ومسرحية وحدث كما حدث ولم يحدث اي حدث ومسرحية هم كما هم ولكن ليسوا هم ومسرحية علمونا أن نموت وان نحيا ومسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ومسرحية حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ومسرحية حبيبتي أميرة السينما ومسرحية إشاعة و٦ مسرحيات فصل واحد ومسرحيات سيمفونية المواقف وهي مجموعة تضم ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد ومجموعة الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية) ومسرحية المفتاح ومسرحية علمونا ان نموت وتعلمنا ان نحيا ومسرحية سيزيف القرن العشرين ومجموعة الأشجار تنحني أحيانا (٧ مسرحيات تجريبية) ومسرحية يا له من عالم مظلم بارد متخبط ومسرحية بوابة الميناء ، كما ان العرض الاول لمسرحيته (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى) واجه اشكالات كبيرة في مصر ورفض كبير وسخرية لاذعة من القائمين على الحراك المسرحي والثقافي هناك الا قلة نادرة وقفت مع فن السيد حافظ وقد قدم السيد حافظ لمسرح الطفل عدة مسرحيات منها الشاطر حسن وعلي بابا وسندريلا وابو زيد الهلالي وسندس وعنترة بن شداد وفرسان بني هلال وقميص السعادة واولاد جحا وقطر الندى والاميرة حب الرمان والاميرة نتوسة والعمل كمال وحمدان ومشمشة ومسرحيات اخرى(Al-Papi., 2002) ان السيد حافظ اسس فرقة المسرح الطليعي بالإسكندرية واخرج لها العديد من المسرحيات في الوقت نفسه ، وكانت هذه الفرقة لها تطلعات طليعية في بناء المسرح وصياغة افكاره وهذه التوجهات الطليعية كانت محاولات لكسر كل الاساليب السابقة السائدة في المسرح ، كما انه اشرف على ادارة قطاع "الدراما والمسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية في الفترة من ١٩٧٤-١٩٧٦ ثم سافر الى الكويت منذ عام ١٩٧٦ م وحتى ١٩٨٦ م للعمل بالمجلس الوطني للثقافة والفنون وهناك حصل على جائزة احسن مؤلف مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحيته سندريلا كما عمل هناك محرر بجريدة السياسية الكويتية لمدة سبعة اعوام وبعد عودته من الكويت اسس بمصر مركز الوطن العربي للنشر والاعلام (رؤيا) كما حصل على منحه تفرغ من وزارة الثقافة عام ١٩٩٤ بدرجة رائد من رواد المسرح العربي كما شغل منصب مدير تحرير مجلة افكار بالقاهرة عام ١٩٩٥"(Musa, 1996)

وعلى وفق ما تقدم اصبح من المعالم البارزة في أدبنا المسرحي المعاصر هو بروز ميدان المسرح التجريبي في الساحة العربية حتى ان التجريبيين انفسهم بدأوا يجربون ضمن الاطار التجريبي ذاته ومنهم السيد حافظ فهو ليس مجرد كاتباً مسرحياً يقدم لنا حدثا في قالب درامي مسرحي، بل يعد "بإنتاجه الفكري الناضج خالقا مبدعا له عالمه الخاص وفلسفته وهو يغوص في أعماق النفس الإنسانية محاولا الكشف والوصول إلى أرض المثالية التي فقدناها.. محاولا الكشف عن كل ما يقابله إنسان ذلك العصر من صراعات مادية ونفسية وحضارية"(Taleb, 1996) ، ان السيد حافظ في كتاباته ينتمي الى جيل يبني رفضه للقديم على اسس واقعية من اهمها ان ذلك الجيل لم "يف بالتزاماته اما لأنها لم تكن واضحة له كل الوضوح واما لأنه سارع بالتنازل عنها ظنا منه ان المعركة قد حسمتها الثورة.....ان هذا الجيل يحمل سلفة مسؤولية الهزيمة الماحقة والفشل الذريع الذي اصاب ثورة ١٩٥٢ وسلسلة الحركة الشبابية التي سادت مصر في ١٩٤٦ وهو لهذا يرفضه ويرفض اساليبه ويبحث عن اساليب جديدة من خلال التجريب" (Haji, 1994)يعد السيد حافظ اهم كتاب المسرح العربي الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق هوية الخطاب المسرحي العربي التأصل اذ ان من المعلوم ان "مسالة تأصيل المسرح العربي تعد من القضايا التي شغلت بال مبدعينا منذ الستينات وان كانت ارهاصاتها ترتد الى بداية النهضة العربية الحديثة"(Obelhi) . ان اشكالية التفرد بالأصالة في المسرح العربي جعل جيل السبعينات المسرحي يأخذ على عاتقه هذا البناء المغاير احساساً باستشعار اهمية بناء هوية خاصة بالثقافة العربية ومنها الثقافة المسرحية على وجه التحديد كونها كانت اداة تعبيرية مهمة لأرسال رسائل المهمومين بقضايا الامة الى الجماهير. فعلى مستوى النص استطاع السيد حافظ أن يخرج من دائرة السائد وأن يرسم لنفسه نصاً خاصاً يؤثث من خلاله رؤيته الجديدة للعالم فهو يؤسس للممكن أكثر مما يستنسخ الكائن والموجود والمعروف والمألوف ، إن المسرح التجريبي بالنسبة للسيد حافظ ضرورة ملحة وهو الملاذ الوحيد الذي يمنح للإنسان فرصة المواجهة مع ذاته وواقعه ومجتمعه بوصف المسرح التجريبي "ضرورة لأنه يعني هدما وبناءً، تراثا ومستقبلا ورؤى وفكرا وفنا(...) المسرح التجريبي كما يراه السيد حافظ هو أيضا ضرورة لإنقاذ المتفرج العربي المريض فكرياً وفنياً ونفسياً" (Saad Ardash M. A., 2005). ان اليات التجريب في نصوص السيد حافظ تمثلت على مستوى البنية الدرامية في تردد الكاتب ما بين التقسيم التقليدي الى فصول كما في "مدينة الزعفران واللحظات المتتابعة في شكل فواصل او جسور كما في ٦ رجال في معتقل ولكنه لا يحفل كثيرا بالتطوير الدرامي او بالتقسيم التقليدي الى مقدمة وعقدة وحل"(Salem M. A., 1989) فالكتابة الدرامية لدى السيد حافظ

تستهدف صياغة الواقع على وفق صياغة جمالية وفنية "متمردة على كل الاشكال التقليدية لكتابة المسرحية من خلال ادواتها الخاصة ومن خلال فهمها وادراكها الجمالي لهذا الواقع"(Saliha Husseini, 1990) أي لا ترتكن للمضامين على حساب القيم الجمالية في بنائها وصياغاتها الفكرية والفنية الهادفة لبناء رؤية ادبية جديدة لبناء النص المسرحي، ويجعل السيد حافظ التجريب وسيلة للبناء سواء تعلق الامر بما يطرحه من موضوعات للمعالجة في نصوصه المسرحية ، ومناقشة اشكاليات تلك المواضيع ام بالكيفية التي يتم معالجتها من خلال نصه المسرحي ، ووسائله الجمالية والتقنية في بناء تلك النصوص وينحى فيها احيانا الى شعرية مغايرة تراهن على التجريب والكتابة المستفزة المتصلة بالوعي والرؤية الحداثوية (Saad Ardash)ان مسرح السيد حافظ عبارة عن تجارب صادقة تحاول أن تلعب دورا إيجابيا في حضارتنا التي تمر بمأزق عدة وتغاير على مستوى منظومة العلاقات والتواصل والبناء الاجتماعي والسياسي ؛ وذلك عن طريق إيجاد اللغة الجديدة التي ينتهجها في مسرحه والتي تعكس بدقة وعمق كل ما يضطرب في هذه الحضارات من صراعات وتناقضات وهزائم فهو يحرص كل الحرص على أن تكون لغته لغة فنية فيها ثراءً وتعقيدا في محاولة لإيجاد صيغة جديدة والبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال المسرحية من أرسطو طاليس إلى مسرح اللامعقول (Abed, 2005)، كما ان حافظ لا يحفل بالقصة كثيراً في نصوصه المسرحية بل يعتمد على وضع موقف درامي يتطور تواليا عندما يتقدم الزمن المسرحي والحدثي، مشكلا علامة فارقة قائمة على كينونة الفكرة المسرحية وتطورها بطرق غير متعارف عليها تكتنز معها الاحداث وتؤسس لثيمة مركزية تتحد مع الدلالات القصدية في بناء نصه المسرحي بعناية واناقة واضحة. ان هجر السيد حافظ لهذه التقليدية وكسره لبناها لم يجعله يهجر شاعرية المسرح او يخلف فراغا في بنيته الجديدة التجريبية فان لغة السيد حافظ لا تؤدي مسارها الوظيفي فقط بل هي لغة معبرة عن احاسيس ومشاعر وان كانت تختلط في بعض الاحيان ما بين العامية والفصيح ومحاولة تطويع اللغة من اجل الوصول الى المغايرة في عملية (استقبال/نصوصه) التي ترسل لمتلقي عربي مهموم بكل ما مضى ، وكذلك يمكن الذهاب الى الرأي القائل بان التجريب بالأساس ضرورة فحينما يزداد الواقع اليومي والتاريخي تعقيدا وتركيبا فانه في الوقت ذاته يحتاج الى ادوات مركبة ومعقدة تستوعب هذه التغيرات ويحتاج الى مغايرة في الاسلوب والتقنيات تكون قريبة من المضامين الفكرية الجديدة حتى تكون اقرب الى التعقيد الذهني والنفسي للمتلقي ، وهذا ما سنجده في نصوص السيد حافظ التجريبية الذي يحول المسرح لعالم الاخر تختلط ازمانه وامكنته وطقوسه وشخصياته، وعوالمه المسرحية يختلط فيها السحري مع الواقعي والحلمي بالاسطوري والتاريخي ، والمحسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوي هو يقدم مسرحيات تجريبية ذات بنية خاصة في التركيب والصياغات(Abidin, 1983) كما ان السيد حافظ لم يكترث لقانون تقسيم النص المسرحي الى ثلاثة او اربعة فصول بل استدعى رؤية جديدة قائمة على تقسيم مغايرة كما فعل في (حبيبتي اميرة السينما) اذ قسم النص الى (لقطة اولى) ولقطة ثانية او الى عدة جسور كما في (ستة رجال في معتقل بـ٥٠٠ حيفا او الى ثلاثة حدود في مسرحية اخرى وهو بهذا يتداخل مع المفهوم التجريبي ما بعد الحداثوي القائم على التداخلات مع الانواع الادبية الاخرى في مسالة التغذي على بعض من شكليات تلك الاجناس المتقاربة والعابرة للحدود. وحتى في مسالة الزمن فانه يقترح ازمنة لا وجود لها ازمنة لم يعشها الانسان بل يعمل على ادخالها السيد حافظ بقصدية عالية لحالة التناقضات العصرية. كل تلك الاشياء تكشف لنا ان السيد حافظ هو ذلك المبدع "المتمرد على واقعه الرافض اقبية التقاليد يعد مغامراً جريئاً يعطي من كل نفسه ويبذل كل طاقاته باحثا في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة جديدة " (Barshid, 2018)هذا الاتجاه الذي اتخذه السيد حافظ كان ازاء منظومة قيم متفسخة يعيشها الوضع العربي مما ولد غضباً لدى مجايليه انعكس ذلك على نتاجهم الادبي والفني ، ولما كانت كتابات السيد حافظ موسومة بالألم والغصب من واقعه المتردي لذلك كان عليه ان "يبحث عن قالب لغوي يتماشى ونفسيته المتأزمة وبهذا لم يجد امامه الا هذا التناوب بين الشعر والنثر ليفرغ فيه غضبه وافكاره المتمردة وهذا الاسلوب المزدوج بين ما هو نثري وشعري نجده واضحا حتى في بعض عناوين اعماله"(Badran, 2005) ، السيد حافظ وعبر تبنيه للاتجاه التجريبي في كتاباته فهو لا يريد ان يقيد نفسه باي شكل قديم قد لا يراه ملائماً للعمل المسرحي وهذا الامر بطبيعة الحال يتماشى "واتجاهه التجريبي المتمرد والمتجاوز لما هو مألوف ومتداول فهو كان ينشد الحرية والتحرر للشعوب فهو ينشد التحرر لكتابته التجريبية وهو يهتم بالمعنى اكثر من الشكل لان همه الاول والاخير هو ايصال مسرحه للجمهور بسرعة ودون تكلف (Abed, 2005)ان الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ تتمرد على كل الاصول التقليدية او يمكن ان يطلق عليها بانها الكتابة/الضد التي "تقف داخل وخارج الفن المسرحي فهي كتابة تؤمن بالمسرح كظاهرة شعبية وابداع فني وفكري ولكنها تكفر بقواعده البالية ،وهي قواعد مستهلكة وقوانين جائرة ومستبدة" (Abed, 2005) ان مسرح السيد حافظ على قائم على رؤية تجريبية متسمة بمسارات عدة فهو صاحب مسرح تأملي من حيث محاولته ايجاد لغة جديدة في مسرحته محافظ على ثراء هذه اللغة عن طريق ايجاد صيغ جديدة واشكال متقدمة تتعدى ما تعارف عليه في الاشكال المسرحية التقليدية في سعيه المستمر لتحرير المسرح

من نظام القوالب والكليشيهات الجاهزة في محاولة لتبلور رؤية تجريبية في مسرحنا العربي (Barshid, Hafez Theatre between Experimentation and Foundation, 1985)ان الدخول لعوالم السيد حافظ المسرحية يحتاج الى اكثر من جانب ووقفة في محاولة التقاط مدرسته المسرحية في مجال التجريب وبخاصة على مستوى نقضه وكسره لأنماط التقليدية في المسرح ومنها الوحدات الثلاث فهو يؤسس لبناء ينزلق من هذه الوحدات وتتشعب لديه الابنية "لتصبح ضجيج ازمنة وتفاصيل امكنة وتسلسل احداث تتكامل كلها وتلتقي في نقطة واحدة يمتلك سرها ومفاتيح مدخلها الرئيسي السيد حافظ تاركا للزمن(...) وللتاريخ والمثل المأثور والاشارات والدوريات والتشابيه ونماذج الشخصيات ان تتحرك بحرية وببساطة ضمن المدلولات التي تنتجها الخشبة للكاتب" (Abedin, 1988)، كل هذه كما اشار الباحث سلفاً انما تتأتى من المفهوم ما بعد الحداثوي للتجريب القائم على التداخلات بين الانواع الادبية ، مع هذا فان ما يؤخذ على السيد حافظ هو استعماله للغة العامية في مسرحياته التجريبية الى جانب الفصحى اذ ان التجريب يقتضي تكريس "تركيبات لغوية مشعة تومئ وتلتف وتتشابك وتندمج وتندغم ثم تنفرط في إيقاعات درامية مشتعلة ولا اظن ان ايقاع اللهجة العامية وتركيباته السهلة تمكن المؤلف من اشباع اتجاهه التجريبي" (Salem M. A., 1989).ان جماح التجريب عند السيد حافظ وصل بعض الاحيان الى انه يضع في حواراته المسرحية "مستويين –الفصحى والعامية دون ما تردد كما ان هناك تداخلا بين النثر والشعر في بناء لغة الحوار في مسرح السيد حافظ فالبناء الشعري عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تنبعث من البناء اللغوي ،الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ والسيد حافظ في تجربته المسرحية كثيرا ما يلتقي فيها التناقض بين الاشياء فيتحول النثر الى شعر والشعر الى علم والعلم الى حكمة" (Salem M. A., 1989).

ان المغايرة بالمكان والزمان والحدث والعناوين وتقسيم الفصول لدى السيد حافظ تمثل كتابة غريبة من نوعها هذه الكتابة الغريبة عند السيد حافظ فان دلت على شيء انما تدل على "غضب وسخط صاحبها امام الاشياء القائم على الرفض والادانة لكل تفاهة وعجز كما ان هاته الكتابة الغاضبة تدل على منهجه التجريبي الفكري الذي نهجه لكتابة مسرحية مغايرة لما هو متداول ومألوف" (Al-Sayed, 2015) ،فعلى مستوى المكان في مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحي يمثل الخلاص "مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد وبذلك فلا مجال للبحث عنه في خرائط العالم ، انه المكان خارج الجغرافية اما الزمن فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها انه الزمن الحلمي الأسطوري ان التجريب في المكان تمثل في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) حيث جعل حافظ الأحداث تدور في دولة وهمية هي (فردوس الشورى)، ان السيد حافظ لم يحافظ على وحدتي الزمان والمكان في طريقة ادخالهما ضمن بناء نصوصه المسرحية بل ان الحدث لديه يتنامى ويتطور بصورة تأخذ بعداً اخرى وبطريقة مختلفة عن ما هو متعارف عليه فهو يمتزج ما بين السكون والترقب الغريب وهو بهذا لا يتحرك بصورة مستقيمة من الاسفل للاعلى بل يبدأ من الخلف ويعود الى الخلف كذلك وبطريقة سينمائية او ما يصطلح عليها بالفلاش باك حيث يبقى وينتهي الحدث متازماً في نصيات السيد حافظ.اما على مستوى التجريب في الحوار فان السيد حافظ في بعض مسرحياته يذهب الى كسر منطقية الحوار باقحام "كلمات تثير قلق القارئ او المتفرج ويتقزز لسماعها وهو يهدف من وراء ذلك الى التوصل الى مفهوم التباعد في المسرح لإخراج المتفرج او القارئ من سكونيته"(Barshid, "Mr. Hafez Theatre between Experimentation and Foundation) .ان ما ميز نصوص السيد حافظ انها تضم عوالم اخرى لها ازماتها المغايرة واشخاصها المختلفين وطقسهم الخاص والذي هو" عالم سحري يختلط فيه الواقعي بالحلمي والتاريخي بالأسطوري والمحسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوي هذا العالم له بنيته الخاصة سواء في التركيب الذهني والنفسي للشخصيات او في اللغة والحدث والمواقف"(Haqqani, 2004) . كما ان التجريب ايضا في مسرحه شمل الشخصيات والابطال على وجه التحديد اذ نجد أن الشخصيات عند السيد حافظ لا تمثل حالات فردية خاصة بقدر ما تحمله من أبعاد وتمثلات جماعية فالشخصيات في بناء مسرحياته وان اتخذت ابعادا ومواقف انسانية فان هذا الامر لم يؤثر البتة على قيمها الجمالية في العمل الفني عن طريق بحث الكاتب الدؤوب عن اسلوبه الخاص في تناول الشخصيات المسرحية والبطل في مسرح السيد حافظ سواء هو ذلك المتحرر الحالم والمثالي الفنتازي او حتى المتمرد فهو يركز على بطله وحده دون كل الشخصيات الأخرى التي في اعماله ونصوصه المسرحية كما انه يعطي من صفات بطله المتعددة لعدد من الشخصيات الثانوية أو الرئيسية التي تحيطها أو حتى الشخصيات التي يتمرد عليها البطل نفسه ولعل أهم صفة للبطل في مسرحيات السيد حافظ هي الثورية وابطاله يبحثون عن الممكن وليس عن المحال، يبحثون عن مدينة فاضلة. وعلى رأسهم شخصية أبي ذر الغفاري ذلك الصحابي الذي يمثل رمز التمرد عند حافظ هذا البطل الملتحم بقضايا الناس اليومية، وعلى الجانب الاخر لابد من الاشارة الى الجزء الاخر من شخصيات السيد حافظ هي "ضائعة في خضم الحياة تبحث عن القيمة التي زيفتها اصابع الحضارة الحديثة وتعيش وحشة رهيبة في طريق سعيها الى تلك القيم والمثل السامية سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعي الانساني ام الاصعدة الاخرى كالدين والسياسة والاخلاق وهي ايضا رموز صغيرة

لجماعات كبيرة موجودة في القيعان الاجتماعية" (Barshid, "Mr. Hafez Theatre between Experimentation and Foundation).السيد حافظ جرب في بناء اعماله المسرحية حتى على مستوى عتبة العمل الفني (عناوين نصوصه) حتى انه في حادثة غريبة من نوعها في بداياته الاولى استبدل اسمه وكتب على عناوين مسرحياته التجريبية ان المؤلف هو (اوزوريس) وايضا التجريب على مستوى عنوان مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) وكذلك مسرحياته التي تلتها لم تخرج عن هذا الخط فهي تعلن انزياحها عن المألوف بدءا من العناوين (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) ١٩٧٢- (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ١٩٧٢) (هم كما هم ولكن ليسوا هم الصعاليك ١٩٧٧)... إنها عناوين غريبة ومثيرة "تكشف عن رغبة دخيلة في التمرد والثورية كما تكشف عن شغف أثير بالتجريد والتجريب"(Salem M. A.) وكذلك في مسرحية (ممنوع أن تبكي) وضع السيد حافظ لهذه المسرحي، وكعادته في مسرحيات أخرى، عنوانين اثنين : العنوان الأول هو : (ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكي) والثاني هو : (حكاية الفلاح عبد المطيع). يركز العنوان الأول على الحدث العام والمثير في المسرحية وهو منع الضحك ومنع البكاء، بينما يركز الثاني على اسم البطل المحكي عنه. ان التجريب لدى السيد حافظ يعد ضرورة ومتولد من حاجة داخلية تتمثل في رؤاه لعالم يتقافز بين ادوات القبح الحاضرة وهو يسعى للتمرد على المركزية بكافة اشكالها لذلك فهو سعى في مجمل اعماله ان يقدم قدم مسرحا تجريبياً مستخدماً فيه اغلب حيل التجريب التي عرفت في مسرحنا العربي المعاصر بدءا بالاغراب والتغريب ومرورا باستخدام الاصوات المتقاطعة والابعاد السيكولوجية والنقلات التعبيرية السريعة والمفارقات وعملية المسرح داخل المسرح وتعريقة التناقضات الحياتية ومواجهة المتلقي بذلك، وبالتالي اصبح علامة بارزة وايقونة مهمة من ايقونات التجريب في مسرحنا العربي المعاصر.

الفصل الثالث: الاجراءات

مجتمع البحث:

(مسرحيات السيد حافظ)

عينات البحث :

مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى) ١٩٧٠

تحليل مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى)

صدرت الطبعة الاولى لهذه المسرحية سنة ١٩٧٠ وهي السنوات التي بدء فيها السيد حافظ يرسم لنفسه المجد في مسارات المسرح التجريبي وهي السنوات التي تلت النكسة التي شكلت الوعي المسرحي العربي آنذاك ، هذه المسرحية اندرجت تحت عنوان (المسرح التجريبي) حتى في تجنيس غلاف المسرحية حين صدورها وهي تجريبية بدءاً من عتبتها النصية (كبرياء التفاهة في بلاد المعنى) وهي مسرحية ذات فصل واحد رسم السيد حافظ عنوانه هذا وفق مثلث تتناقص فيه الكلمات ، وهو بهذا يمارس منذ العنونة تجريباً جدلياً على مستوى الشكل ، وهذا لا يعني ان حافظ في هذه المسرحية يمارس التجريب الشكلاني وحسب بل انه اورد التجريب حتى على مستوى مضامين النص وذلك باسلوبية وطريقة طرحه الساخر من موضوعة المسرحية العامة. الشخصيات في هذا العمل ليست شخصيات وفق المتعارف عليه تقليديا من بناء الشخصية المسرحية . بل هنا الابطال هم شخصيات تعويمية لا تشخيص لهم بل هم يمثلون فئاتهم وهم ليس الا انماطاً تعبيرية ما عدا المذيع كما في (الزوج –الزوجة- الخطيب-شاب ١ –شاب ٢- الصحفي –الاب-الخطيبة-الطفل) بل ان السيد حافظ يقسم شخوص مسرحيته وابطالها الى مستويين لكل مستوى شخصيات ما تساهم في بناء الحدث المسرحي وفق رؤية تختلف عن المستوى الثاني رغم انهما تجمعها ثيمة مركزية واحدة، حتى ان التداخل الوارد في المسرحية يمثل تجريبا من نوع خاص يلجأ له الكاتب على لسان ابطاله في هذه المسرحية فقد جاء على لسان "المذيع: تعرفين انني لبست نظارة سارتر وتسكعت بعصا تشيخوف وحلقت في العالم كنيتشة وغنيت احلام دانتي ورضعت احلام يوربيدس واكلت جلد اسخيلوس" (Paper) كل هذه الشخوص تنتمي لعوالم مختلفة ومتنوعة التوجهات والازمان جمعها الكاتب في شخصيته بحوار لا يخلو من محاولات تجريبية لبث مرموزات مضمرة يحاول ايصالها في نصه .كما يورد في حوارات اخرى ذكر ايزيس ونيرون وفان كوخ وغاندي والزمان في هذه المسرحية ايضا اشتمل على التجريب فهو كما ورد في المسرحية "احد ايام العصر الحجري –البرونزي الملامح- في القرن الفوضوي" (Hafez, 2004) ومثل هذا الزمان لا يوجد على واقع الازمنة السالفة ولا في مدونات التاريخ القديم ولا حتى المعاصر وهو بهذا اراد منه السيد حافظ التحرك ازاء فضاءات زمنية ممكن من خلالها بث الدلالات التي يسعى السيد حافظ لإيجادها في مسرحه. كما يتمثل الشيء ذاته مع المكان (ارض اللا محدود الملوث) انه مكان طوباوي متلاشي هلامي يحاول السيد حافظ يؤثثه وفق رؤيته الفنية التجريبية ، حيث يداخل فيه مضامين من امكنة مختلفة وازمنة متنوعة يجمعها في مكان مغاير يبنيه

بطريقته الخاصة في بناء النصوص المسرحية .والسيد حافظ بدلا من ان يقسم نصوص المسرحية الى فصول ان مشاهد فهو في هذه المسرحية قسم فصوله الى مستويات (المستوى الاول) (المستوى الثاني) ويورد اماكن لا وجود لها في الواقع كما جاء على لسان الصحفي " انها ستقام في استاد الراحة على بعد ٢٠٠ كيلو خارج المدينة " (Hafez, 2004)

اسلوب بناء الحوارات من حيث اللغة تراه غير مبني على وفق تتابعية منطقية ترتكن لواقع الحوار التقليدي بل ان الحوارات تراها اشبه بتكسير اللغة النمطية ومحاولة التركيز على الدلالة وبث الحوارات التلغرافية القصدية التي تكسر افق توقع المتلقي .

اذ جاء في حوارات المسرحية " الزوجة: سأشاهد المباراة في التلفزيون

المذيع : رافقيني في رحلة التكرار المميت

الزوجة : انت ستذيع المباراة وانا اجلس لأشاهدها .سأشاهدها هنا وهذا يكفي

المذيع: حبيبتي العنيدة ما زلت عنيدة على الرغم من اني ادق قلبك بأوراق اشجار الليمون

الزوجة : الابرة قد صدأت

المذيع : يمكنك ان تقذفيها في صناديق القمامة وهي كثيرة

الزوجة: ما زلت ترضع الغرابة وتعيش في عالم غير العالم" (Hafez, 2004)

كما ان هذا النص تتداخل فيه السردية مع ما هو شعري ووفق هذان المستويين يبني حافظ مضامينه فهو وان جنح في اغلب نصوصه وهذا النص بالذات الى التجريب ولكنه يبقى محافظاً على مسألة طرح المضامين في نصوصه المسرحية وهي المضامين التي شكلت ردات فعل للسيد حافظ واقرانه خلال تلك الحقبة وهو يقترب كثيراً من الاسلوب ما بعد الحداثوي الذي يجعل الانواع الادبية تتداخل فيما بينها متجاورة الحدود الفاصل. كما ان التباين في اللغة بين مستويين المسرحية انما هو تباين يحاول الكشف عن البعد الفكري لشخصيات تلك المستويات في المسرحية .تلك الشخصيات التي تتعايش وفق بناء لا يرتكن للبناء الارسطي التقليدي بل وفق بناء قصدي تتصدر فيه الفكرة وتقفز على حساب التسلسل الهرمي للقصة. كما ان التكرار الجمالي لبعض الحوارات وارد لتشكيل جرس موسيقي مقصده يوضح عجز اللغة عن احداث التواصلية وبالتالي الالحاح على هذا التكرار يولد حالة من الاحساس بعجز اللغة عن تحقيق هذا التواصل وفق رؤية الزمان التي وضعها المؤلف وهو الزمان الذي يتحرك بافقي صراع الطفولة الحضارية وصراع عصر التكنولوجية والحداثة وهو ما جعل الحوارات وتراكيبها اللغوية تفرز شاعرية كبيرة في اغلب مواقف المسرحية وهي حالة من حالات التجريب وتمظهر واضح لمحاولة احداث المغايرة على مستوى بناء المسرحية وتصدير موسيقى الحوار بوصفه ايقاعاً تواصلياً. ان انقياد الجميع للتفاهة واللا معنى في جو من المفارقات تتمثل بنقاء المذيع في زمن سيادة التفاهة واللا معنى من القطيع الذي انتقده السيد حافظ في بنيته المسرحية عبر تراكيبه الجمالية التي سعى لتأثيثها في فضاءات نصه المسرحي التجريبي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

١-تمثل التجريب في مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى) عبر استخدام المكان والزمان واللغة والحوار بمستويات تجريبية غير تقليدية.

٢-اقترب التجريب المسرحي في مضامين السيد حافظ في نص مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى) ولم يقتصر على شكلانية النص التجريبي وحسب.

٣-السيد حافظ في نصه المسرحي يعمد الى اسلوب الانماط التعبيرية في رسم شخوصه المسرحية، فلم تكن مبنية على وفق البناء الواضح التقليدي.

٤-السيد حافظ سعى وبقوة لتحطيم البناء التقليدي الارسطي في هذه المسرحية عبر التلاعب ببنية المكان والزمان وحتى الحدث وطريقة بناءه.

٥-السيد حافظ حينما يورد شخصيات من ازمنة مختلفة في مسرحيته انما بقصد الاستفادة من رمزية تلك الشخصيات والايحاء الى تداخل الازمان وتناقضها وتصدير مضامينها على حساب الزمن الاحادي الذي تبنى فيه المسرحية التقليدية بمعلومية ومحدودية واضحة وهو اسلوب ما بعد حداثوي في بناء الشخصية التي يدخل فيها العامل التجريبي واضحا وجلياً.

الاستنتاجات:

١-استفاد السيد حافظ كثيراً من توجهات المسرح الطليعي ومسرح اللا معقول .

٢-تاثر مسرح السيد حافظ كثيراً في الاوضاع الاجتماعية والسياسية التي حصلت في مصر والوطن العربي نهاية الستينات.

٣-التجريب خلال فترة بداية السبعينات كان حاجة نفسية ملحة لكتاب الوطن العربي ليس على صعيد المسرح وحسب على كل مستوى الاجناس الادبية كافة.

٤- التجريب الذي اعتمده السيد حافظ على مستوى مفردات بناء نصه المسرحي كان احد عوامل رفض اسلوبه المسرحي في بداياته الاولى.

٥-المسرح المصري كان البادئ والمبادر في عملية البحث عن ايجاد هوية خاصة بالمسرح العربي بعيداً عن النقل الحرفي للمسرح المستورد من الغرب.

٦-التجريب في المسرح العربي جاء كرؤية معاصرة لهدم القناعات الجاهزة والاساليب التقليدية التي تعارف عليها في البناء المسرحي.

REFERENCES

*Political Theatre, Studies in Plays by Mr. Hafez, J2*2005CairoCairo: Al-Faqa House for Printing and Publishing

Abed, A. (2005). *Experimentation at Mr. Hafez Theatre: The pale-eyed bar awaits the exemplary angry old child, J2.* cairo: cairo; The Fulfilment House for Printing and Publishing, 2005.

Abedin, C. d. (1988). *Studies at Mr. Hafez Theatre, J1.* Cairo: Cairo: Madbouly Library.

Abidin, I. (1983). *, "The universality of the theatre at Mr. Hafez".* Iraq, Iraq: Iraqi Culture Magazine, Year 13th Issue 1 in.

Aisha, L. B. (2011). *the structure of contemporary Arab theatrical discourse between experimentation and creativity.* Algeria; PhD thesis unpublished under the supervision of Professor Dr. Saleh Lamparakia (Algeria: Oran University: Department of Dramatic Arts.

al, I. M. (n.d.). *Intermediate Lexicon, J1 and J2 .* Tehran, Iran: Tehran: Al-Sadiq Printing and Publishing Foundation, P.T.

al, M. '.-H. (2001). *found in contemporary Arabic, t2, supervision: Sobhi Hamou.* Beirut, Beirut: Beirut: Dar al-Mashraq, Beirut.

Aldaghlawy, H. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201

Aldaghlawy, H. J. (2023). *Iraqi theater and Hussein's revolution.* University of Basrah. doi:http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10445445

al-Habib, S. (2005). *Setback 1967 and the Palestinian Cause at Mr. Hafez's Theatre.* Cairo: Cairo: Al-Wafa Printing and Publishing House.

al-Madouni, M. (1993). *Problems with the Rooting of the Arab Theatre.* Tunisia: Tunisia: Beit al-Hakma.

al-Nur, J. A. (1979). *The Literary Dictionary.* Beirut: Beirut: Dar al-Alam for millions.

Al-Papi., d. A.-S. (2002). *Art Development in the Literature of Contemporary Arab Theatre in Egypt.* Cairo, Egypt: Cairo: Dar al-Marefa University.

al-Razi, M. b. (1983). *Mukhtar al-Sahah.* Kuwait, Kuwait: Kuwait: Dar al-Raha.

Al-Sayed, Y. A.-R. (2015). *Artistic Building of Folklore on Bab Al-Rabin Harami Between Folklore and Playwriting, Master's thesis unpublished under the supervision of Prof. Dr. Salah Al-Rawi.* Egypt: Egypt: University of Zof Z, Academy of Arts, Critical.

Awad, S. (2008). *Theatre Dictionary, J2, T2.* Cairo, Egyptian: Cairo: Egyptian General Authority for Writers, 2008.

Barshid, A. (n.d.). *"Mr. Hafez Theatre between Experimentation and Foundation.* former source.

Barshid, A. (n.d.). *"Mr. Hafez Theatre between Experimentation and Foundation.* source: former source.

Barshid, A. (1985). *Hafez Theatre between Experimentation and Foundation.* Journal of Literature and Criticism, No. 10 on 1 January.

Barshid, A. (2018). *"Mr. Hafez and the Angry Experimentation", considers in the book: D. Najat Sadiq al-Jishaami, Experimental Theatre between Evasion and Knowledge Disorder, T1.* Cairo: Cairo: Horus Publishing and Distribution House.

Belkaziz, A. (2007). *, Arabs and Modernism: Study in Haddathi articles, T1.* Beirut: Beirut: Centre for Arab Unity Studies.

Dean, A. (1982). *Foundations of Theatre Directing, Translation: Sa 'adia Ghneim.* Cairo, Egyptian: Cairo: Egyptian General Authority for Writers.

El-Rufai, M. K. (2009). *Experimental Literature in Playwriting: Western Theatre as a Model.* Irbid: Jordanian Journal of Art, vol. 1, issue 1, (Irbid: Yarmouk University: Deanship of Scientific Research and Graduate Studies.

Farah, M. (2000). *Tamlat Cash in Theatre.* Amman: Amman: Amana Publications.

Hafez, M. (2004). *Experimental Plays: Pride of Petty in the Meaningless Country and Happened as Happened but Nothing Happened and Other Plays.* Cairo: Cairo: Fulfilment House for Printing and Publishing.

Haji, F. (1994). *Popular Stories in a Thousand Nights and Nights.* Cairo: Cairo: Delta Printing Center.

Haqqani, H. (2004). *Experimentation and Tampering in Arab Theatre through Mr. Hafez's play Sisyphus, Study in the Book of Arabic Experimental Plays by Mr. Hafez.* Cairo: Cairo: Al-Fafa House for Printing and Publishing.

Ji, A. F. (2001). *the structure of contemporary Arab theatre speech between experimentation and creativity.* Damascus, Damascus: Damascus: Federation of Arab Writers and Writers.

Ji, A. R. (1997). *Experimental Speech at the Arab Theatre,1.* Morocco: 1 (Morocco: Sindi Press, 1997).

Laila Ben Aisha former source, p. (n.d.). *former source.*

Musa, F. (1996). *Dictionary of Theatre, J2.* Cairo, Egyptian: Cairo, Egyptian General Authority for Writers.

Night, B. A. (2015). *Experimentation at Mr. Hafez Theatre.* Cairo: Cairo: Revaya Publishing Center.

Obelhi, S. (n.d.). *Heritage Figures at Mr. Hafez Theatre, T1.* Cairo: Cairo: Azal Printing, Publishing and Distribution House, PT.

Paper, d. A.-S. (n.d.). *artistic construction in contemporary Egyptian theatre literature.* Egyptian: former source.

*Philosophical Dictionary, J1*1982BeirutBeirut: Lebanese Book House

Ramadani, M. (1984). *Towards the establishment of the writing of an Arab adventure play.* Morocco: Tasis Moroccan magazine, No. 1.

Ramadani, M. (1985). *Towards the Connection of Critical Discourse in the Ceremonial Theatre.* Morocco: ASAS Magazine, (Morocco), No. 16.

Saad Ardash*Mustafa Abdul Ghani and others, former source*

Saad Ardash, M. A. (2005). *Political Theatre: Studies.* Cairo: Cairo: Al-Wafa Printing & Publishing House.

Salem, M. A. (1989). *Mr. Hafez Bin Al-Tali 'i Theatre.* Cairo: Cairo: Al-Arabi Publishing and Advertising Center.

Saliba, J. (1385 H). *Philosophical Dictionary in Arabic, French, English and Latin, J2.* Qoom, Iran: Proximity Publications.

Saliha Husseini, M. (1990). *Hafez and the Rooting Problem in Arab Theatre* . Cairo: Cairo: A Vision Series for Theatrical Studies.

Shaul, B. (1993). *"Between Experimental, Classic and Modern", Experimental Theatre Magazine.* Cairo, Cairo: Issue 8, Cairo International Experimental Theatre Festival.

Taleb, N. B. (1996). *People's Heritage Personality* . Cairo: Cairo: Arabic Printing and Publishing.

Wassafi, H. (1995). *Experimentation in Egyptian Theatre.* Egypt: Chapters Magazine, Egypt, No. 1.

Younis, L. B. (2004). *Experimentation at Mr. Hafez Theatre, T1.* Cairo: Cairo: Centre for Arab Civilization.

Basrah Arts 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 Basrah Arts Journal in specific.

bjfa.uobasrah.edu.iq