مجلة فنون البصرة

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

العدد
30

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 : (٣٠) .
تاريخ النشر: ٢٨ / ٨ / ٢٠٢٤م

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.م.د. علي عبد الله عبود الكناني	العراق	ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
مـدير التحرير	أ.م. حيدر جعفر الدغلاوي	العراق	hayderjs@uobasrah.edu.iq
المـحـــــررون	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 (٣٠) لسنة ٢٠٢٤

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
جماليات ألسرد في لوحات جيورجيوني	فيلق فتحي محمد علي / الاء عبد الحميد محمد	٥ - ١٩
ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس	بركات عباس سعيد	٢١ - ٣٦
تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية (الرسم العراقي أنموذجاً)	قيس فاضل فنجان / ناصر سماري جعفر	٣٧ - ٥٢
تحولات نسق التشفير في التشكيل المعاصر	مهند عبد الله جبار/ فريد خالد علوان	٥٣ - ٦٩
الاغتراب التقني في النحت العالمي المعاصر	خوله غضبان عبيد	٧١ - ٨٤
الوظيفة الدرامي للموسيقى التصويرية فلم الرسالة انموذجاً - دراسة تحليلية	قيس عودة قاسم	٨٥ – ٩٥
تجليات الحرب في اعمال الفنان محمد مهر الدين	شيماء حازم قابل	٩٧ – ١٠٦
تعالق الرؤية الاخراجية في عروض المسرح العراقي بين الاسلوب والتناغم	فتحي شداد خضير/ قيس عودة قاسم	١٠٧ – ١١٦
توظيف الموروث الشعبي في اداء الممثل المسرحي العراقي مسرحية الخيط والعصفور انموذجا	وعد عبد الأمير خلف	١١٧ - ١٣٤

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.1

Original Article

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

OPEN ACCESS

Narrative aesthetics in Giorgione's paintings

Faylaq Fathi Muhammad Ali [1], Alaa Abdul Hamid Mohammad [2]

College of Engineering, University of Kerbala, Iraq
1 ORCID: https://orcid.org/0009-0007-6115-6809
2 ORCID: https://orcid.org/0009-0005-0385-7004
E-mail addresses: filaqfathi@yahoo.com , alab3569@gmail.com
Received: 6 April 2024; Accepted: 19 May 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

The research dealt with the study of (narrative aesthetics in Giorgione's paintings), the nature of narration, its aesthetics, and the diversity of its concepts during the Renaissance period in general and the works of the artist Giorgione in particular. Through the research, questions were raised, such as: What is the aesthetics of narration in Giorgione's paintings, and is narration an important part of Giorgione's works because of its importance in identifying one of the figures of the Renaissance period, since few researchers paid attention to narration in painting, but they did not expand the analysis of Giorgione's works, which A void form in the Arabic library. The study focused on the time period from (1500 - 1510) for Giorgione's works executed on canvas, wood, or panel. The research dealt with the concepts of beauty and narrative in a philosophical manner through the concept of (beauty philosophically and artistically, and beauty in the Renaissance between religion and realism). A sample was collected. Research from a group of international sources and websites with the aim of analyzing them and obtaining answers to the research questions. The research concluded with a set of results and recommendations about narrative in the works of the artist Giorgione.

Keywords: Narrative, beauty, Renaissance.

جماليات ألسرد في لوحات جيورجيوني

فيلق فتحي محمد علي [١] ، الاء عبد الحميد محمد [٢]
كلية الهندسة، جامعة كربلاء، العراق

ملخص البحث

تناول البحث دراسة (جماليات السرد في لوحات جيورجيوني) و ماهية السرد وجماليته وتنوع مفاهيمه خلال فترة عصر النهضة بشكل عام واعمال الفنان جيورجيوني بشكل خاص. وطرحت من خلال البحث تساؤلات مثل ما هي جماليات السرد في لوحات جيورجيوني و هل تعد السردية جزءاً هاماً من أعمال جيورجيوني لما لها من أهمية في التعرف على أحد أعلام فترة عصر النهضة كون قليل من الباحثين أهتموا بالسرد في الرسسم الا انهم لم يتوسعوا بتحليل أعمال جيوجوني مما شكل فراغ في المكتبة العربية. وأهتمت الدراسة بالفترة الزمنية من (١٥٠٠ – ١٥١٠) لأعمال جيورجوني والمنفذة على الكانفاس (Canvas) أو الخشب او (Panel) وقد تناول البحث مفاهيم الجمال والسرد بشكل فلسفي من خلال مفهوم (الجمال فلسفيا وفنيا والجمال في عصر النهضة بين الدين والواقعية) وقد جمعت عينة البحث من مجموعة من المصادر العالمية والمواقع الاكترونية بهدف تحليلها والحصول على اجابات تساؤلات البحث وخلص البحث الى مجموعة من النتائج والتوصيات حول السرد في أعمال الفنان جيورجوني.

الكلمات المفتاحية: السرد، الجمال،عصر النهضة.

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:

يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤلات الآتية:

١- ما هي جماليات السرد في لوحات جيورجيوني؟

٢- هل تعد السردية جزءاً هاماً من أعمال جيورجيوني؟

١,٢. أهمية البحث : تبرز أهمية البحث بالآتي:

١- يفيد الباحثون في مجال عصر النهضة للتعرف على أحد أعلامها.

٢- يوفر وضوحاً نسبياً للدارسين والباحثين في هذا المجال.

٣- التعرف على مفهوم السرد وجماليته في الأعمال الفنية عموماً وعند جيورجيوني خصوصاً.

١,٣.أهداف البحث: تعرف جماليات السرد في رسوم جيورجيوني.

١,٤.حدود البحث:

١- زمانياً: تحددت الفترة الزمانية للبحث الحالي بين (١٥٠٠ م- ١٥١٠ م).

٢- مكانياً: إيطاليا.

٣- موضوعياً: يشمل المنجزات الفنية لجيورجيوني في مجال الرسم والمتمثلة باللوحات الزيتية المنفذة على الكانفاس (Canvas) أو الخشب او (Panel).

١,٥.فروض البحث: هل أثر السرد على القيمة الجمالية في أعمال جيورجيوني ؟

١,٦. منهجية البحث: اعتمد المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينات البحث لكشف السردفي أعمال جيورجوني.

١,٧. تحديد المصطلحات: جماليات AESTHETICISM

١,٧,١. لغوياً:

الجمال: في مختار الصحاح للرازي هو الحُسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد (Abu Baker, Alrazi;, 1986).

والجمالية: تعني الجمال بمعناها الواسع. والذي يوجد في الفنون بالدرجة الأولى وكل شيء جميل يستهوينا في الخارج (العالم المحيط) بنا، ولكنها تغيرت اصطلاحاً في القرن العشرين مشيرة إلى قناعة جديدة بأهمية الجمال مقابلة مع القيم الأخرى بالإضافة إلى محبة الجمال وغدت تمثل بعينها أفكاراً عن الحياة والفن (Al-Zubaidi & Iyad, 2006, p. 9)

١,٧,٢. اصطلاحاً:

الجمال عند (أفلاطون) لا يقوم في الأجسام وحسب بل في القوانين والأفعال والعلوم، ويقرر أن ثمة هوية بين الجمال والحق والخير، والجمال هو لذة خالصة، يعبر عن (التناسب والائتلاف) بينما يقوم الجمال عند (أرسطو) على (الوحدة و الانسجام)، وعند (أفلوطين) على تشكل ا لوحدة وإنشائها بين الأجزاء وعند (صليبا) يكون (الجمال) مرادفاً للحسن وهو تناسب الأعضاء وتوازن في الأشكال وانسجام في الحركات، والجميل هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس (Al-Qaraghouli, Firas;، ٢٠٠٦، صفحة ٥).

ويحدد (هربرت ريد) عملية الإحساس بالجمال عبر تحديده لمعنى الفن فيقول: (يعرف الفن تعريف أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال وإحساسنا بالجمال تشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها الحواس (R, Herbert، ١٩٨٦، صفحة ٢٠).

١,٧,٣. السرد لغوياً:

السرد في مختار الصحاح للرازي هو فلان (يسرد) الحديث إذا كان جيد السياق له (Abu Baker, Alrazi;، ١٩٨٦).

١,٧,٤. اصطلاحاً:

هو ما يقال على الراوي الشاهد أو الذي يتولى مهمة ما يقال لنا وهو راوٍ وسيط أو (ناقل) وبالتالي يتوسل السرد لإيصال ما ينقل ويشترط عليه الأمانة في سرده والراوي (السارد) يختفي خلف الشخصيات فهو ينطق بلسانها بينما هو لايكون له حضور يذكر في الحديث أو الرواية (Yemeni, Eid;، ١٩٩٠، صفحة ٢٥٩).

فالسرد عند (كربستيان ميتز) هو مجموع من الوقائع والأحداث Events والتي تترتب بنظام أو توالي (سلسلة من المشاهد) ويوضح (ميتز) أن هناك فرق بين السرد القديم والتقليدي الذي كان يبنى على مجموعة من الأحداث المغلقة أو المنتهية أو التامة بذاتها وهو بهذا يعود إلى تعريف للسرد بشكل قاطع "بأنه سلسلة مغلقة من الأحداث والوقائع".

أما (وليم كادبري) و(ليلا نديوج) فيقدمان تعريفاً أكثر شمولاً للسرد الذي ينهض على ما هو مسرود (وما لا ينطق به) معالم السرد لديها ينحصر في ما هو حاضر ومثبت في العمل الفني وتحيله إلى إشارات ذات معنى بعلامات وإشارات تعبيرية بمعنى (ماذا كتب، وماذا تم اختياره، وماذا تم حذفه) (Al-Qaisi, Fares;، ٢٠٠١، صفحة ٧٥)

١,٧,٥. إجرائياً: جماليات السرد

القيم الفكرية والفنية النابعة من عمليات البناء والعلاقات الفنية التي تمثل الطريقة الخاصة لرواية الأحداث ونقلها وتأويلها من قبل الفنان بحيث تصبح مفهومة ومؤثرة جمالياً لدى المتلقي.

٢. الفصل الثاني:

٢,١. الدراسات السابقة:

٢,١,١. دراسة جنزي حسن طالب والمعنونة (وظائف السرد في رسوم عصر النهضة) (مجلة فنون البصرة) والتي درست السردية في عصر النهضة والتي اقتصرت على وظائف السرد في عصر النهضة ولم تتطرق الدراسة لأعمال الفنان جيورجوني وتأثيرها في فترة عصر النهضة (Janzi, Hassan;، ٢٠٢٢، صفحة ٤٤٧).

٢,١,٢. دراسة ناصر محمد عبيد والمعنونة (العنف في السرد التشكيلي) والمنشورة في مجلة القادسية للعلوم الانسانية وتناول البحث أهمية السرد في تكوين المدرسة الرومانتيكية ولم تركز الدراسة على جماليات السرد في فن عصر النهضة بشكل وافي (Muhammad, Nasser;، ٢٠٢١، صفحة ٦٧).

٢,٢. الجمال مفهوماً (فلسفياً وفنياً)

صاحب الفن الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض وعليه فإن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلاّ مع نشأة الفلسفة عند قدماء اليونان، وبذلك ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلاّ أنها على مدى التاريخ اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق.

وقدم السفسطائيين اليونان لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر في أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن إتجاه نحو التأثيرية أو الإنطباعية (Impressionism) التي تأخذ بتسجيل الإحساسات الذاتية إزاء ظواهر الإدراك الحسي والتي طالبت بأن يكون معيار الجمال في التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et. Munc) (Ammera, Muttar;، ١٩٨٨، صفحة ٢٠).

فالجمال له مكانة رفيعة في الحياة، بل أن هناك من يرون إن الفن له أعظم قيمة بين كل الإنجازات التي تستطيع التجربة الفنية أن تحققها فيقوم (الجمال) بنقد هذه الاعتقادات وان لم يفعل فما الذي يشكل قيمة الفن؟ (Stolentis, 1974, p. 74). الجمال يتجسد في حياتنا بآلاف الطرق والوسائل فهو موجود في عالم الفكر والفن والأدب أيضاً، متمثلاً بالفصول القصصية التي تفيض حركة وحياة (Abbas, Rawiya;، ١٩٨٧، صفحة ٨). إن فكرة الجمال تتضح وتتنوع وتنمو بفضل ما يبدعه الفنان، حيث فكرة جمال محاكاة الأجسام والكائنات، تكون محاكاة دون تخصيص فردي، فتصبح الصفة الرئيسية للجمال هي اضفاء الغموض على المشكلة وإحلال ما هو أكثر غموضاً، محل شيء غامض أصلاً، فالجمال فيه هو الشعور الذي ينبعث به إلينا النجاح الكامل للفن في مهمته وهو اضفاء الجمال للحياة الواقعية (Bertemelli, Jean;، ١٩٧٠، صفحة ٨). فمن المستحيل فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي يشيده ويرسيه في وجوده الجمالي وحتى في حالات معينة في وجوده الملموس الفيزيقي فإن من غير الممكن فصله تماماً عن الطبيعة فاللوحة والتمثال والقصة والمسرحية.... الخ ما هي إلاّ تصوير للحقيقة بنسب متفاوته، ومهمة الفن لا تقتصر على نقل الطبيعة إلاّ بطريقة في العمل مع هذا لا توجد قطيعة بين عالم الفن وعالم الواقع (Bertemelli, Jean;، ١٩٧٠، صفحة ٤٢٢).

فالفنان عندما يشهد واقعة معينة أو حادثة ما فهو يحاول أن ينقلها كما هي مع ذلك لابد له أن يضع شيء في العمل الفني والمتمثل بأسلوبه وذاته الخاصة فهو ينقل الحدث ولكن بصياغة مختلفة حسب رؤيته هو وطريقة اضفاء عناصر جمالية للعمل فالجمال ليس احتكاراً مطلقاً للفن، ولكن هناك جمال طبيعي يجد ذاته فالفن (الفنان) يقوم بانتقاء الأشياء الجميلة بنظره من الطريقة ويشذبها وفقاً لرؤيته الفنية منها ينتج عمل فني قائم بحد ذاته وهو ناتج عن دراية كاملة وواعية من قبل الفنان (Bertemelli, Jean;، ١٩٧٠، صفحة ٤٢٣).

فكلمة (استيطيقا) لا تعني الجميل في موضوعاتها فحسب بل يدخل القبيح أيضاً فيها وذلك عن طريق الصور والإيقاع والنغمات والرموز ليحقق صفاته الجمالية.

فيرى (أفلاطون) platon بأن (الوزن والتناسب) هما عنصرا الجمال والكمال. ويرى (أرسطو) Aristotle بأن الجمال يتركب من نظام في الأشياء الكثيرة .

أما (أفلوطين) فلا يرجع الجمال إلى الصورة الحسنة فقط، وإنما يرجع إلى أنواع الصور الأخرى فثمة صورة تعليمية وهي عبارة عن خطوط وأشكال وألوان. وثمة صورة نفسية مثل الحلم والوقار وغيرها، و هذه الصورة الأخيرة أجمل في نظر (أفلوطين) من الصورة الجسمية (Abu melhem, Ali;، ١٩١٠، صفحة ١٩). وبذلك يرى (أفلوطين) التعادل بين الشيئين هو سبيل الإدراك ويكون الإدراك عن طريق مد جسر بين جمالية اللوحة وبين المتلقي فإنه حينئذ سيمكن إدراك الجمال .

ويؤكد (التوحيدي) على أن الجمال المطلق هو وحده الجمال الخالد الذي لا يتغير ولا يتبدل أما الجمال المادي فهو جمال متغير ومتبدل خاضع للزمان والمكان وللأسباب والعادات الاجتماعية وللطبع الإنساني. ولكنه على الرغم من ذلك يتجسد في صفات خاصة قائمة في الأشياء بحد ذاتها هي الكمال والتناسب بين الأجزاء ويتبدى ذلك على أوجه في الكائن الحي، ولاسيما الإنسان باعتباره ينبوع الفرح ومصدر السعادة واللذة والكمال فالجمال المادي والمحسوس هو صورة تابعة لاعتدال وتناسب في الأعضاء بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات (Al- Siddiq, Hassan;، ٢٠٠٢، صفحة ٩٧).

٢,٣. عصر النهضة (الجمال بين الدين والو اقعية)

اتخذ فنان عصر النهضة من الواقع نقطة انطلاق لرؤية الجمال الذي تحرر تدريجياً من الدين، ذلك إن الرؤية الجمالية للفنان أصبحت رؤية انتقادية لفنون العصور الوسطى التي امتازت بالتسلط الكنسي الروحي ليس على مظاهر الفن فقط بل على جوانب الحياة كافة.

فالرؤية الجمالية لعصر النهضة رؤية شمولية ففن النهضة يشتغل على كلية الرؤية لا جزئيتها تجاوزاً لتلك الثنائية- في العصور الوسطى، القائل بأن الظاهر شيء والباطن شيء آخر فعملت على أماتة الجسد وتمجيدها للروح بكل قوتها أما النهضة فقد نادت بوحدة الجسد والروح فكلاهما جميل لأن الجسد بكل طاقاته التعبيرية والشكلية يستطيع أن يعبر عن الروح بكل طاقاته ورغبته وكان لرواج فلسفة (أرسطو) في عصر النهضة الأثر الكبير في الرؤية الجمالية للفن. فالفنان قادر على أن يكمل جمال الطبيعة الناقص حيث كان يستمتع بمحاكاة الواقع وتفحصه بإمعان وتأن وبانتباهه للكيفية التي تنتظم فيها المساحات في الأجسام الجميلة لخلق نموذج يخضع لقوانين الطبيعة لا نقل المظهر الحسي فقط (Al-Kaabi, Qassaq;، ٢٠٠٢، صفحة ٨٨).

إن أهم صفة من صفات المفهوم الجمالي لعصر النهضة هي ارتباطه المباشر بالإنتاج الفني فهذا المفهوم لم يكن أبداً مجرد مفهوم فلسفي رمزي بل مفهوم جمالي واقعي هدف حل المسائل المحددة في الفن (Majeed, Tsawahan;، ٢٠٠٦، صفحة ٤٩).

فقد أكد عصر النهضة على الطابع العقلاني ومبادئ الوحدة السائدة بصورة مطلقة في الفن وتركيز التأليف في قالب واحد، فالأشياء التي أصبح يعتقد أنها جميلة هي التلائم المنطقي للأجزاء الفردية وإنسجام العلاقات حسابياً والإيقاع المحسوب واستبعاد عناصر التنافر بين أجزاء الشكل وعلاقته ببقية الأشكال فقد استلهم الفنانين من قوانين الرياضيات وعلم المنظور في افتراض نقطة موحدة للرؤية لإكساب الصور الإحساس بالحركة في الفضاء ومنح الأشخاص هيئة الثلاث أبعاد في شكل بصري منطقي. وهكذا أصبحت جميع معايير الجمال خاضعة للاختبار العقلي حيث حاول الفنانون فهم العالم تجريبياً واستخلاص قوانين عقلية في ضوء خبرتهم وسعيهم في معرفة الطبيعة والتحكم بها (Hauser, 1968, p. 301).

فزاد اهتمام الفنانين بتصوير فئات دنيا من الطبقة الوسطى والشعبية والاهتمام بالتفاصيل والجزئيات والمشكلات الاجتماعية والتعبير عن أدق الحالات النفسية التي باتت تظهر على الوجوه، وباتت الأمور التي تعالج هي علاقة الإنسان بالعالم الخارجي ضمن رؤية موضوعية بعيدة عن الدين أو قد تقترب منه بشيء ما (Al-Kaabi, Qassaq;، ٢٠٠٢، صفحة ٨٨).

إن النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكي. وعلى الرغم من تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها، ففي أوائل عصر النهضة كان الفن يقوم على معايير علمية بينما في أواخره حتى التفكير العلمي يقوم وفقاً لمبادئ جمالية كما في فن الباروك (Al-Kaabi, Qassaq;، ٢٠٠٢، صفحة ٥١).

٢,٤. السرد (فلسفياً وفنياً)

إن السرد هو الكيفية التي تروى بها قصة ما عن طريق الراوي وما تخضع له من مؤثرات بعضها يتعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، وحسب المخطط التالي:

إن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضاً بالشكل أو الطريقة التي يقوم بها ذلك المضمونوهذا حسب معنى (كيزر) Wolf gangkayer: "إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها ولكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية". والشكل هنا له معنى في الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له (Al-Hamdani, Hamid;، ٢٠٠٠، صفحة ٤٥).

فهناك جانب من القصص له علاقة بـ(الواقعي وغير الواقعي) تبدو وكأن هذه العلاقة تظل بلا نظير موازٍ لها على جانب القصص مادامت الشخصيات والأحداث والحبكات المسقطة عليها في الحكايات القصصية (غير واقعية) وتبدو أن هناك هوة بين الماضي (الواقعي) والقصص (غير الواقعي) حيث أن (اللاواقعية) في السرود القصصية عندما تطلق عليها هذه الصفة فإنها تأخذ منحى سلبياً غير أن للحكايات والقصص آثاراً تعبر عن وظيفة إيجابية في الكشف عن الحياة والعادات وتحويلهما وبذلك يعمل السرد على تصوير الآثار المترابطة للتاريخ والقصص على مستوى الفعل الإنساني في محاولات لإعادة إنشاء الماضي الفعلي، عن طريق اضفاء الصفة التاريخية على السرد القصصي وكذلك الصفة الخيالية على السرد التاريخي بشكل تبادلات وعن طريقها يتولد ما نسميه بالزمان الإنساني (Ricoeur, Paul;, 2006, p. 148).

وهكذا يوهم زمن القص المتخيل بزمنين: ماضي وحاضر فـ (الماضي) يبدو وكأنه هو الواقعي، أي الموجود فعلاً بحدثيته وبذلك يوهم بحقيقته على هذا المستوى الثاني (حاضر) وهذا يعتمد على الطريقة التي يروي أو يسرد بها الراوي قصته وذلك يتبع (نمط القص) أي في نموذج القول الذي يستعمله الراوي كي يعرفنا بما يروي (Yemeni, Eid;، ١٩٩٠، صفحة ٢٥٨).

لقد ميز (تودوروف)(*) نموذجين للراوي:

١. الراوي الذي هو مجرد شاهد وهو راوٍ ينقل الأحداث ويحكي عن الشخصيات.

٢. الراوي الذي يختفي خلف الشخصيات بحيث تتقدم الأحداث كمشهد يجري أمام أعيننا وبحيث تنطق الشخصيات بلسانها (Bin Abdul Mawla, Khadija; Names, Barry;، ٢٠١٨، صفحة ٦٥).

فيختار الفنانون صبغة سردية حيث يريدون أن يضيفوا أوصافاً خيالية ذات فروق طفيفة على القصة الأصلية بهدف إضفاء جمالية لها، لأن السرد يجعل جمهورهم يزن كل حركة داخل العمل افني لا بوصفها أوصافاً لعالم متخيل بل بوصفها تعبيرات عن شخصية الفنان السارد أيضاً فالسرد يضيف بعد الحميمية الشخصية لذة متابعة القصة (Ricoeur, Paul;, 2006, p. 117). وتستند بذلك القصة على حفل من الجماليات الأسلوبية بمقولتين مركزيتين هما "السمة البلاغية" و"الجنس السردي" بل أن المرتكز الأخير يكاد يكون نتاجاً لاسترسال النصوص المتجانسة في تكوين تفاعل مولد بين السمات والمكونات الجمالية والتخيلية والسردية على نحو متماثل وبذلك تشكل عرض القيم التشكيل الصوري في التراث كما هو عرض لمفهوم الصورة من جهة اعتبارها تشكلاً تعبيرياً دالاً وكياناً رمزياً وجمالياً وظيفياً (Sharaf El-Din، ٢٠٠٧، صفحة ١٣٢).

فالسرد لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي تقدم عنصر القص بمفهومه التقليدي وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة: مثل الأعمال الفنية من رسوم وأفلام سينمائية. وصور متحركة ففي كل منها ثمة قصة تحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة ويقوم المختص بالسرد من استخراج تلك الحكايات ويستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينظم تلك العناصر من أنظمة، وعلم السرد في بحثه يتداخل مع السيمياء أو السيمولوجيا (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامة الصورة بالنظر على أسس دلالتها وكيفية تفسيرنا لها (Al-Ruwaili, Mgan; Al-Bazai, Saad;, 2000, p. 104).

فـ(الصورة) بنوعيها الثابت والمتحرك لطالما استعملت في سرد القصة لأحداث أثر وصفي حيث كان الوصف تقنية شائعة في القصص السيكولوجية والواقعية والتسجيلية فصار عنصراً رئيسياً في تجسيد المشاهد الواقعية المرئية تجسيداً صورياً وتحريك ماضوية اللوحة الساكنة أصبح بذلك سرد عنصراً مهماً في تحديث أسلوب تداعي الأفكار بتحفيز صورة بصرية سابقة على عملية التذكر (Muhammad, Khudair;، ٢٠١٠، صفحة ٦٨). فيتقدم المجاز والرمز إطار التصور والذي يتحرك في مجال رؤيته في وصف العمل الفني ولكن هذا الوصف الذي يوحي بشيء أخر في العمل الفني يكاد يبدو بأنه يشبه الأساس في العمل الفني الذي يبنى فيه وعليه الآخر والحقيقي هو ما يقوم الفنان بصياغته على هيئة عمل فني (Heidegger, Martin;، ٢٠٠١، صفحة ٣٣).

وهكذا كان الهدف الذي تنشده البنية السردية في العمل الفني من حيث هي نظام وطابع نسقي فهو يعمد الى أقامة الحوار بين الحدود لبيان أوجه التباين أو التشابه ليبق من المحاورة الرسالة الحقيقية المشتركة لتلك الظواهر ولكي تتحقق لنا تلك الاشكال البنائية

المتراكبة نوع من عمليات التجنيس لخلق عنصرا هاما ذا فاعلية هامة في الفن , ألا وهو عنصر المفاجئة الذي يضع المتلقي أمام توقعات يغذيها وينميها في ذهنيته ثم يجيء ليخرج بنية التوقعات من مسارها ويكشف عن نظام البيئة الاصلية مشكلة بذلك نوع من الترابط والتداخل أو التقاطع مع ذهنية المتلقي وهو ما يخلق نوع من الدهشة الجمالية في ذات المتلقي فتكون وظيفة التوصيل الدلالي للعمل الفني تحقيقا للانسجام والتناغم مع الترابطات النفسية والايحاءات الخارجة من الشكل الفني الى ذهنية المتلقي وذاته

٢,٥. عصر النهضة و آليات اشتغال السرد فيه

شهد عصر النهضة في وسط وشمال إيطاليا (١٤٥٠-١٥٠٠) تطور في مجال الفنون كافة (الرسم والنحت والعمارة) وتأثرت بقصص من التاريخ والأساطير إضافة إلى القصص الدينية كالعذراء (ع) والمسيح (ع) ومواضيع مختلفة مستمدة من واقع الحياة اليومية آنذاك فكانت هذه القصص تصور على جدران وسقوف الكنائس والكاتدرائيات فضلاً عن القماش (كانفاس Canvas)، حيث عُرفت هذه الحركة أنها تستهدف الاستفادة من التراث القديم باسم "البعث (Renaissance أو "النهضة" ولا تعني هذه الكلمة العودة إلى حضارة الماضي الكلاسيكية بشكل جديد وإنما القصد منها هو اكتشاف الإنسان لمدينة العالم القديم والاستفادة منها بما يتفق مع مقتضيات الحياة الجديدة. ولقد أعجب العلماء في عصر النهضة بالمخطوطات اليونانية القديمة المترجمة ووجدوا محتوياتها أكثر ثراء من مخطوطات القرون الوسطى (١). لذلك نرى فن عصر النهضة كان إنسانياً أكثر منه دينياً وعقلياً فجمع عصر النهضة بين العلم والفن فلم يعد من تنافر بين الروحي والجسدي (Majeed, Tsawahan;، ٢٠٠٦، صفحة ٥١).

فاستبعد فناني النهضة في إيطاليا المحسنات الزخرفية التي كانت سائدة في فرنسا لأنها تضعف الإحساس بعظمة الإنسان كما أن خلفية اللوحة من جبال وأشجار وسماء لم تصور لذاتها وصفاتها الجمالية – كما حدث في بعد – بل لإبراز الطابع التشكيلي كخلفية ظلية تجعل الشخصيات المضاءة أكثر تعبيراً وتأثيراً وبروزاً. كما في لوحة (مازاتشيو ١٤٠١-١٤٢٨) الطرد من الجنة ١٤٢٧ شكل(١)، التي يظهر فيها تعظيم وتفخيم الجسم البشري ومعالجة واضحة للضوء والظل تنتصر فيه ثقل الكتلة ورصانة اللون والمنافسة. فـ(مازاتشيو) في لوحته هذه يمثل صورة النبي آدم (ع) وهو يشعر بالخجل والعار من خطيئته (Al-Kaabi, Qassaq;، ٢٠٠٢، صفحة ٩٠)، وكذلك (دوناتيلو ١٣٨٦-١٤٦٦) في تمثاله القديسة (ماري ماجدلينا) شكل (٢) صورة أمراة بسيطة شكلاً على الرغم مما يوحي به التمثال من مظاهر التقشف فهو مصنوع من الخشب يصور فيه القديسة ماري ماجدلينا في وضعية الصلاة والخشوع بملابسها البسيطة الممزقة (٤). وتمثل الحركة الجديدة في إيطاليا للحقبة (١٥٠٠-١٥٥٠) عصر النهضة الذهبي فقد أنجبت إيطاليا عدد كبير من عباقرة التصوير الإيطالي ساهموا في الوصول بفن التصوير إلى مستوى عالٍ من الكفاءة من فلورنسا والمقاطعات المجاورة بزغ: دافشي، رافائيل، مايكل انجلو، بارثلميو، كوريجيو واندريا ديل سارتو ومن البندقية لمع تنتوريتو وفيرونيزي، تسيانو، جيورجيوني. كما تكونت في البندقية في أوائل القرن السادس عشر مدرسة تصوير لعبت دوراً هاماً في تطوير أساليب فن التصوير الإيطالي ويعتبر المصور (جيورجيوني) مؤسس النهضة المتطورة التي ازدهرت في البندقية.

شكل رقم ١

يعتبر (جيورجيوني ١٤٧٨-١٥١٠) من أهم مصوري البندقية وخاصة في بلدة (كاستل فرانكو) التي نشأ فيها ومارس فن التصوير منذ صغره ثم رحل إلى البندقية وبدأ تلقي أصول الفن وقواعده على يد أساتذه_جيوفاني بلليني) كان عاشقاً للموسيقى وقد ترجم ذلك في لوحته (اللحن الريفي). فهو خلال فتوته كان يعرف باسم (زورزو) ولكنه اكتسب اسم (جيورجيوني) ومعناه (جورج الكبير) خلال نجاحه الكبير في البندقية أو لتميزه عن رسام آخر كان أحد معاصريه يدعى(جيورجيو) (١).

رسم جيورجيوني في أوائل حياته لوحات دينية حيث كان متأثراً بأسلوب (بلليني)، ولم يستقل (جيورجيوني) بأسلوبه الخاص إلاّ في أواخر حياته، ويتضح ذلك من اللوحات التي تناول فيها موضوع الطبيعة كخلفية للأشخاص (Alzubady, 2023, p. 396). بالإضافة إلى أعماله الفنية فقد كان أن أكثر ما يؤثر التصوير على الجص الطازج (الفريسكو(Fresco وهي مهمة شاقة وذلك بسبب الرطوبة الدائمة في فينسيا وقد أثرت على كثير من اللوحات فتساقطت أجزاؤها (Ismail, Karim؛، ١٩٧٦، صفحة ١٧) . توفي (جيورجيوني) عام ١٥١٠ وهو لم يتم الثالثة والثلاثين من عمره وذلك بسبب إصابته بمرض الطاعون (Mark ,Roskill؛، ٢٠٠٤، صفحة ٩٧).

شكل رقم ٢

٢,٦. مؤشرات الاطار النظري:

١. ان فن عصر النهضة عالج علاقة ألانسان بالعالم الخارجي ضمن رؤية موضوعية بعيدة عن الدين او قد تقترب منه بشيء ما.

٢. أزداد أهتمام فناي عصر النهضة بتصوير الفئات الدنيا من الطبقة الوسطى والفقيرة.

٣. ألاهتمام بالتفاصيل والجزئيات والمشكلات الاجتماعية والتعبير عن أدق الحالات النفسية.

٤. اكساب التصوير ألاحساس بالحركة في الفضاء ومنح ألاشخاص رؤية ثلاثية ألابعاد في شكل بعدي منطقي.

٥. ان الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها ,ولكن بواسطة الخاصية ألاساسية المتمثلة في ان يكون لها شكل ما, بمعنى ان يكون له بداية ووسط ونهاية.

٦. أظهار جانب من القصص له علاقة (بالواقعي و غير الواقعي) فتبدو وكأن هذه العلاقة تظل بلا نظير مواز لها في الجانب القصصي.

٧. أن للقصص والحكايات أثار تعبر عن وظيفة ايجابية في الكشف عن الحياة وتحويلها.

٨. يختار بعض الفنانين الصبغة السردية حين يريدون أضفاء أوصافا خيالية مع فروق بسيطة على القصة ألاصلية بهدف أضافة جمالية لها.

٩. ان علم السرد في بحثه يتداخل مع السيمياء او السيميولوجيا (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامة للصورة بالنظر على أساس دلالتها وكيفية تفسيرنا لها.

١٠. لقد كان فن عصر النهضة أنسانيا أكثر منه دينيا وعقليا ,فجمع بين العلم والفن , فلم يعد هناك تنافر بين الجانب الرحي والجسدي.

١١. أستبعد فناني عصر النهضة في أيطاليا المحسنات الزخرفية التي كانت سائدة في فرنسا لأنها تضعف ألاحساس بقيمة ألانسان .

١٢. أن خلفية اللوحة background من جبال وأشجار وسماء لم تصور لذاتها وصفاتها الجمالية – كما حدث فيما بعد – بل لأبراز الطابع التشكيلي كخلفية ظلية تجعل الشخصيات المضاءة فاكثر تعبيرا وتأثيرا و بروزا.

٣. الفصل الثالث

يمثل مجتمع البحث كافة المصورات التي أستطاع الباحث الحصول عليها من خلال المصادر والكتب وشبكة الانترنت العالمية والعائدة للفنان (جيورجيوني) والبالغ عددها (٢٩)*

قام الباحث بأختيار عينة بحثه بصورة قصدية وعددها (٧) نماذج وفق المسوغات التالية:

١- الاعمال التي تم التأكد من نسبتها للفنان (جيورجيوني) .

٢- تنوع المواضيع في اللوحات المختارة.

٣-اللوحات المختارة تمثل مراحل زمنة مختلفة من عمر الفنان.

٤- ألاعمال المنفذة بواسطة الزيت على المواد المختلفة.

أعتمد الباحث ألمؤشرات التي أنتهى اليها ألاطار النظري بوصفها محكات لتحليل عينة البحث.

٣,١. تحليل عينات البحث

٣,١,١. تحليل العينة رقم ١

يمثل العمل اعجاب الكهنة المجوس بولادة السيد المسيح "ع" ويظهر فيها منظر ألاسطبل مع الحيوانات وعلى يمين اللوحة تجلس مريم العذراء "ع" وفي أحضانها ابنها ويجلس بقربهما يوسف النجار فيما تبدو أمامهم مجموعة من الناس يتقدمهم كاهنين مجوسيين يركعان ويقدمان الهدايا وخلفهم مجموعة من الفرسان وخيولهم (شكل رقم ١) .هذا الموضوع تقليدي وشائع في عصر النهضة ولكن معالجات (جيورجيوني) تتسم ببعض التحويرعن المألوف حيث جعل المنظر خارج ألاسطبل وأضاف اليه مجموعة كبيرة من الناس في محاولة منه لآضافة روح المجموع ألذي يمثل مجتمع ايطاليا بملابسهم المعهودة الى الجو الشرقي وكأن الحدث حاليا يقع في ايطاليا وليس في فلسطين. كما وضع الفنان مخططا لبناء اللوحة يتمثل في المثلثات المتداخلة وهو أسلوب أنشائي ظهر في فلورنسا ويقصد الفنان من خلاله تقوية وترصين البناء المعنوي والشكلي للوحة , أضافة الى وجود جزء من اللوحة مفتوح على الطبيعة وهو ألامر ألذي أشتهر به (جيورجيوني).

شكل رقم ١

أسم اللوحة	أعجاب المجوس	**Adoration of the** magi	
ألقياس	٨١×٢٩ سم	الخامة المستخدمة	زيت على كانفاس
تاريخ ألانجاز	١٥٠٢-١٥٠٤	ألعائدية	المتحف الوطني - لندن

٣,١,٢. تحليل العينة رقم ٢

يظهر في هذه اللوحة ثلاثة فلاسفة ,ونقول فلاسفة بالنسبة لمظهرهم فهو مشهد يصور ثلاث أشخاص يتأملون أشعة الشمس فربما يرمزون الى مراحل الفكر البشري الثلاث ألاولى ألقديمة والمتمثلة بالعجوز ذي اللحية البيضاء الطويلة وهو يقف في أقصى اليمين وقد يمثل الحضارة اليونانية (ألاصل القديم للحضارة ألاوربية) ويمسك بيده ورقة ثمينة بخبئها وفيها تظهر علامة الهلال وما يتراءى من ثلاث علامات تنجيمية والثانية ألقرون الوسطية المتمثلة بالرجل ذو الباس العربي والعمامة البيضاء ويقف في الوسط و هو يرمز لتوسع الحضارة العربية ألاسلامية في عصر نضوجها أما المرحلة الثالثة والحديثة مثلها الشاب الجالس على ألارض وهو يحدق على الكهف ويمسك بيده فرجال تقسيم لغرض أخذ قياسات معينة او لتسجيل حركات الاجرام السماوية أو

لرسم مخطط ما وهو يمثل عصر النهضة الفتية أنذاك. والرجال الثلاثة يكتفون بالوقوف والتأمل بالمنظر الطبيعي من حولهم (شكل رقم ٢) المؤلف من الجبل والجرف والشجر وألاحراش وفي ألافق بعض التلالالتي تتوسطها قرية صغيرة ,فهذا النوع من الابنية مألوف في أعمال (جيورجيوني) أما في اللوحة فيظهر المنظر خريفي مع بعض ألاشجار العارية تماما.

شكل رقم ٢

أسم اللوحة	الفلاسفة ألثلاثة	The *Three Philosophers*	
ألقياس	٧٣ × ٩٠ سم	الخامة المستخدمة	زيت على كانفاس
تاريخ ألانجاز	١٥٠٩	ألعائدية	متحف الفن الحديث - فيننا

فالسردية في لوحته تمثلت في ثلاث رجال مع منظر طبيعي لكل واحد منهم قصة مختلفة أوقد تكون الهيئات الثلاث هم الحكماء الذين تتبعوا النجم الى المسيح "ع" وقد تموضعوا في أثناء رحلتهم، وقد تدرج من مراحل تأريخية متسلسلة ومتباعدة ولثلاث حضارات مختلفة.

٣,١,٣. تحليل العينة رقم ٣

شكل رقم ٣

أسم اللوحة	القديس جورج	***Il Tramonte***	
ألقياس	٩١,٥ × ٧٣,٣ سم	الخامة المستخدمة	زيت على كانفاس
تاريخ ألانجاز	١٥٠٥	ألعائدية	المتحف الوطني - لندن

تمثل هذه الوحة قصة مأخوذة عن الكتاب المقدس (شكل رقم ٣) ورسمت بكثرة في أيقونات العصر الوسيط ولكن معالجة (جيورجيوني) مختلفة حيث أضاف ألها جوا أسطوريا يجمع بين الطبيعة والعمارة في خلفية اللوحة على اساس الانثوغرافيا (Alzubeidi, Ali، ٢٠٢٣) وكذلك بين مشهدين من مراحل مختلفة من حياة (القديس جورج) ففي المشهد القريب يظهر حادث أصابة رجله وهو صغير حيث قام والده بمعالجته وهي معجزة مسيحية تذكر عن هذا القديس بينما يظهر في خلفية اللوحة المشهد

الشهير عن معجزة (القديس جورج) وهي قتل التنين الذي يأكل الفتيات الجميلات وهي قصة متناقلة عن القديس (جورج). ومن الجدير بالملاحظة أسلوب البناء الذي قسم (جيورجيوني) بواسطته اللوحة الى ثلاث مستويات ألاول مظلم وهو في مقدمة اللوحة ويقصد به الماضي ثم وسط اللوحة أقل أضاءة ويقصد به وقت حدوث المعجزة والمستوى الثالث في خلفية اللوحة وهو أكثر أنارة ويقصد به الزمن الحاضر أي بمعنى انه معجزة القديس مستمرة ومتواصلة عبر الزمن ومن أجل ربط هذه المستويات المتباعدة أنشائيا عمد (جيورجيوني) الى وضع شجرة ذات ساق ضعيفة ترتفع في وسط التكوين وهي بذلك تدمج بين مستويات اللوحة وهو أسلوب أختص به هذا الفنان.

٣,١,٤. تحليل العينة رقم ٤

تمثل هذة اللوحة قصة محاكمة النبي موسى "ع" (شكل رقم ٤) وهو موضوع غير مألوف مستقى من التلمود وليس من الكتاب المقدس .والقصة المروية هنا تذكر أنه حينما كان موسى "ع" مايزال طفلا رضيعا رمى تاج فرعون أرضا وكأختبار اذا كان مسؤولا عن فعلته تلك منح الخيار بين ألامساك بمجمرة ساخنة أو بصحن مليئ بالجواهر فأختار (موسى "ع") المجمرة . وقد صور (جيورجيوني) المشهد فيظهر في وسط اللوحة (موسى "ع") وهو في أحضان أمرأة وخلفها قاضٍ يجلس على عرش مرتفع وقد نقش بنقوش يونانية , وعلى الجانب ألاخر للوحة يظهر حشد من المتفرجين الوافقين بهيئة نصف دائرة والى جانب المرأة يظهر رجلان يشبهان (جيورجيوني) نفسه ويظهر كذلك في وسط الحشود الرجل ذو اللحية البيضاء مع الرجل ذو العمامة البيضاء العربية.

شكل رقم ٤

أسم اللوحة	محاكمة موسى (ع) The trail of moses		
ألقياس	١\٢ ٢٨ × ٣٥ سم	الخامة المستخدمة	زيت على panel
تاريخ ألانجاز	١٥٠٠	ألعائدية	صالة أوفيزي - فلورنسا

وفي تلك المنطقة تقف الهيئات على أرضية جرداء وهي تمثل أرض مصر الوعرة ولكن الوضع يختلف في خلفية اللوحة فينقلب الى منظر طبيعي. فأهم شئ هو العلاقة المتباينة (حاجز ألاشجار ومستقيم الرسم وسيلان النهر والطريق والتلال المتموجة والخيال المنظوري) .كما وقد مزج (جيورجيوني) في اللوحة بين جغرافية مصر (نهر النيل , ألارض الجرداء) وايطاليا (المبانيالايطالية التصميم في خلفية اللوحة) وهو أسلوب تميز به.

٣,١,٥. تحليل العينة رقم ٥

تصور الوحة المادونا"السيدة العذراء" (شكل رقم ٥) مرسومة في ألاعلى وهي تجلس على العرش,وظهيرة من القماش الذهبي مع المنظر الطبيعي والسماء في الخلف فوق مستوى الحائط وعلى جانبي اللوحة يظهر رجلين هما القديسان (ليبرالي و فرانسيس) ففي الجانب الايمن للوحة يظهر القديس (ليبرالي) في دروع براقة من التي يلبسها فرسان العصور الوسطى ممسكا برمح العذراء "ع" وعلى الجانب ألاخر من اللوحة القديس (فرانسيس) الحافي القدمين وهو يرتدي ملابس الكهنة يقفان الى جانبي العرش على أرضية مبلطة في ألاسفل وكلاهما ينظران الى تاخارج وكان هناك جمهور من الحاضرين وهنا تظهر معالجة الفنان (جيورجيوني) للمشهد فهو يجعل المشاهد جزءا من اللوحة . وحين ننظر الى المشهد نلاحظ هناك ثلاث نقاط مختلفة من منظور الرسم الاولى مستوى العرش وذلك

لأهمية السيدة العذراء "ع" فجعل لها مستوى خاص كأهم هيئة بين الهيئات ألاخرى الثلاث وكذلك بالنسبة للقديسين فقد عكف (جيورجيوني) الرسم بأجمعه على المنظر الطبيعي والهيئات وفق مثلثات متقاطعة كبيرة.

شكل رقم ٥

أسم اللوحة	السيدة كاستلفرانكو *Castelfranco Madonna* The		
ألقياس	١٥٢ × ٢٠٠ سم	الخامة المستخدمة	زيت على خشب
تاريخ ألانجاز	١٥٠٥	ألعائدية	مصلى جانبي في كنيسة(سان ليبرالي)

٣,١,٦. تحليل العينة رقم ٦

لقد عرف (جيورجيوني) بحبه للموسيقى فموضوع اللوحة هو أمتداد للفكرة اليونانية القديمة (أركاديا) وعن تقاليد الحياة الرعوية والريفية ,حيث يتعايش ألانسان مع الطبيعة بأنسجام فقد رسم (جيورجيوني) العديد من المواضيع التي تخص الرعي وحياة الرعاة بطابع جمالي موسيقي (شكل رقم ٦).

شكل رقم ٦

أسم اللوحة	اللحن الريفي Pastoral Concert Louvre		
ألقياس	١\٤ ٥٤ × ١\٤ ٤٣ سم	الخامة المستخدمة	زيت على كانفاس
تاريخ ألانجاز	١٥١٠	ألعائدية	أللوفر - باريس

ففي مقدمة اللوحة نرى أربعة أشخاص :رجلين بملابس أنيقة أحدهما يمسك بالة تشبه العود , وأمراتين عاريتين والرجلن يبدوان كما لوانهما يتدربان على الموسيقى والى اليمين تجلس أحدى المراتين وظهرها للناظر وهي تمسك بالة الناي في حين تنشغل

ألاخرى – الى اليسار- بملئ اناء زجاجي شفاف من مياة الحوض وهو رمز النقاء والصفاء أوقد أراد (جيورجيوني) من رسم المراتين استدعاء لبعض ألاساطير القديمة التي تتحث عن الحوريلت اللاتي ينجذبن الى الموسيقى والانغام او قد تكون لست سوى تخيلات للرجلين كما ويظهر في خلفية اللوحة راع مع قطيعه يقومعلى ربوة تعلوها سماء صافية. فالمشهد لايدل على حوارمتبادل بين الشخوص فألاتصال هنا هو عبر الموسيقى والعزف.

٣,١,٧. تحليل العينة رقم ٧

المشهد هنا يصورمريم العذراء "ع" مع يوسف النجار (شكل رقم ٧)على عتبة كهف مظلم بينما على اليمين من اللوحة منظر طبيعي لامع توج بالاشجار والصة هنا تمثل لحظة ولادة المسيح "ع" فهو البشارة من عالم الظلام الى النور. يظهر في اللوحة اثنان من الرعاة يقف أحدهما مدهوشا والاخر راكع وقد رمى قبعتة على ألارض دلالة على الدهشة والخشوع كما تظهر مريم العذراء "ع" في وضعية الصلاة والمسيح "ع" مسند الى صخرة على ألارض كما ويلاحظ في أعلى الكهف وعلى احى جانيه تظهر وجوه لاطفال مجنحة دلالة على الملائكة التي تحرس العذراء لحظة الولادة.

شكل رقم ٧

أسم اللوحة	أعجاب ألرعاة Adoration of the Shepherds		
ألقياس	١١٠,٥ ×٩٠,٥ سم	الخامة المستخدمة	زيت على panel
تاريخ ألانجاز	١٥٠٤	ألعائدية	المتحف الوطني - واشنطن

كما ويظهر الحمار والثور في وسط الكهف وهما مكرران في لوحة (أعجاب المجوس) أي ان هذه اللوحة تعتبر المشهد الاول للولادة ثم التتمة في اللوحة ألاخرى اي ان الرعاة أول من شاهد ألمسيح "ع" عند ولادته.

٤. ألفصل الرابع

٤,١. ألنتائج

تحقيقا لهدف البحث وبعد تحليل العينات توصل الباحث للنتائج التالية :

١. معالجات (جيورجيوني)تتسم ببعض التحويرات عن ألمالوف من الجانب ألقصصي وكذلك من خلال تشريح الهيئات والاهتمام المكرس بالباس كما في العينة (٢,٤).

٢. تقسيم الزمن في اللوحة الى عدة مراحل ويقوم الفنان بالربط بينها بالموضوع وعادة ما يربط التكوين بواسطة أجزاء المنظر الطبيعي, كما في العينة (٣,٧).

٣. الجمع بين الطبيعة والعمارة في خلفية اللوحة كما في العينة (٣,٤,٦).

٤. يوجد مخطط لبناء اللوحة بشكل مثلثات متداخلة في داخل اللوحة (١,٥,٧) .

٥. تكون الشخصيات المهمة في اللوحة في مكان مرتفع عن بقية الهيئات , كما في العينة (٤,٥).

٦. قام الفنان برسم بعض المواضيع الشائعة والمطروقة في عصر النهصة ألماخوذة من الكتايب المقدس ,كما في العينة (١,٧) أو غير المألوفة من التلمود او بعض الاساطير كما في (٤,٦) .

٧. أضاف مجاميع كبيرة من الناس في لوحاته في محاولة منه لأضفاء روح المجموع الذي يمثل مجتمع أيطاليا كما في العينة (١,٤) .

٤,٢. ألاستنتاجات: في ضوء نتائج البحث يورد الباحث ألاستنتاجات ألتالية :

١. يعتبر (جيورجيوني) اول من أستخدم المنظر الطبيعي كخلفية للوحة.

٢. أضافته العمارة ألايطالية في مختلف اللوحات ومع أختلاف المواضيع.

٣. يجعل من المشاهد جزءا من اللوحة وذلك من خلال الغاء الجمهور من معظم لوحاته.

٤. غالبا ما كان يمثل مراحل حياة ألانسان ألثلاثة ألمختلفة (الفتوة والشباب والكهولة) .

٥. تميزت الاعمال بتكرار الهيئات والشخوص (كالمغني , الجندي , الرجل الكهل ذو اللحية البيضاء , الرجل ذو العمامخة البيضاء العربية) .

٦. المزج بين الحضارات (العربية و ألايطالية واليونانية) .

٧. أستخدام السرد الغنائي بألاضافة الى السرد القصصي.

٤,٣. ألتوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث الحالي من نتائج وأستنتاجات, يوصي الباحث بما يلي :

١.دراسة فن عصر النهضة بخصوصيته الاكاديمية والتقنية وألابتعاد عن العموميات الموجودة في المواد الدراسية.

٢.عند تناول موضوعة فن عصر النهضة يجب مراعاة عدم فصله عن دلالاته القيمية التي تعد المحرك الاساس لها.

٣.يوصي الباحث بالبحث المكثف في فناني عصر النهضة أمثال (جورج دي لاتور,مازوليتو).

٤,٤. ألمقترحات

بعد اتمام البحث وتحقيقا للفائدة يقترح الباحث أجراء الدراسات التالية :

١. السمات الجمالية لفن التصوير الجداري (الفريسكو) في فن عصر النهضة.

٢. السرد ودلالاته في عصر النهضة .

٣. جماليات التكوين في رسوم جيوفاني بلليني.

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

Abbas, Rawiya;. (1987). *aesthetic values.* alexandria: university knowledge house.

Abu Baker, Alrazi;. (1986). *Mukhtar Al-Sahah.* Beirut: Lebanon Library.

Abu melhem, Ali;. (1910). *in aesthetics towards a new vision of the philosophy of art.* beirut: University Institution for Studies, Publishing and Distribution.

Al- Siddiq, Hassan;. (2002). *The philosophy of beauty and issues of art according to Ibn Hayyan al-Tawhidi.* cairo: Dar Al-Qalam Al-Arabi.

Aldaghlawy, H. J. (2021). *color connotations with costumes in the performances of the school theater.* Oman: Cambridge Scientific Journal. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Hamdani, Hamid;. (2000). *The structure of the narrative text from the perspective of literary criticism.* White dar: Arab Cultural Center.

Al-Kaabi, Qassaq;. (2002, 5 2). The problem of beauty in modern European painting. p. 88.

Al-Qaisi, Fares;. (2001). cinematic narrative. *afaq arabiee*, 75-76.

Al-Qaraghouli, Firas;. (2006, 7 4). Design aesthetics in postmodern drawings. p. 5.

Al-Ruwaili, Mgan; Al-Bazai, Saad;. (2000). *A literary critic's guide to more than 50 critical trends and terms.* Bairot.

Alzubady, A. (2023). Traditional Assyrian Women's Fashion and Contemporary Fashion. *Wasit for Fine Arts Journal*, 396.

Al-Zubaidi, & Iyad. (2006, 6 1). the aesthetic of popular drawing in Al-Taf incident. p. 9.

Alzubeidi, Ali;. (2023). Traditional Assyrian women's fashion and contemporary fashion. *Fine arts magazine*, 400.

Ammera, Muttar;. (1988). *the philosophy of beauty.* cairo: dar diaa for scinces.

Bertemelli, Jean;. (1970). *reserarch into aesthetic.* cairo: dar nahdet misr.

Bin Abdul Mawla, Khadija; Names, Barry;. (2018, 4 30). The narrative structure in the novel The Glass Bird. p. 65.

Hauser, A. (1968). *Philosophy of art history.* cairo: Cairo University Press.

Heidegger, Martin;. (2001). *The origin of the artwork.* aljeria: Difference publications.

Janzi, Hassan;. (2022). narrative function in renaissance paintings . *basra arts magazine*, 447.

Majeed, Tsawahan;. (2006, 6 4). The problem of beauty in modern European painting. p. 49.

Muhammad, Khudair;. (2010). *Narration and book.* Dubai: Dubai Cultural.

Muhammad, Nasser;. (2021). violence in visual narrative. *al- qadisiyah journal for human sciences*, 67.

R, Herbert. (1986). *Mening of art.* Baghdad: House of cultural Affairs.

Ricoeur, Paul;. (2006). *Time and narrative, narrated time.* Tripoli: United New Book House.

Sharaf El-Din, M. (2007). *Taming the story is about reading the narrative heritage.* aljeria: Difference publications.

Stolentis, J. (1974). *Art criticism.* cairo: Yahya Shams Press.

Yemeni, Eid;. (1990). *techniques of narative narration in ligh of the prophetic approach.* beirut: dar al-farabi.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.2

Original Article

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

OPEN ACCESS

Dimensions of the psychological image of scenes of war horrors in Otto Dix's productions

Barakat Abbas Saeed
College of Fine Arts, University of Babylon, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-7271-5247
E-mail addresses: bara7515@gmail.com ,
Received: 16 April 2024; Accepted: 20 May 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

The current research (the dimensions of the psychological image of scenes of the horrors of war in the productions of Auto Dix) included four chapters, the first included the research problem (what is the nature of the dimensions of the psychological image of the scenes of the horrors of war in the productions of Auto Dix?), the importance of the research, and the goal of the research represented by (identifying the dimensions of the image Psychological scenes of the horrors of war in Otto Dix's productions. Then the limits of the research are concerned with studying the works of the artist (Dix) that were produced in (Germany) within the year (1924) and defining the terms. The second chapter (theoretical framework) included two sections: the first: the image is psychological and philosophical. The second: (Otto Dix) and the shocking accumulation of war scenes. Then come the indicators of the theoretical framework. The third chapter (research procedures) included the framework of the research community, the (4) research sample, a technical model, the research tool, the research methodology, and analysis of the research sample models. The fourth chapter included the research results, conclusions, recommendations and proposals, and a number of results, including:

1. The reality of the psychological image of the artist (Dix) was influenced by the disturbing nightmare scenes that accompanied him during his life, resulting from his vision of scenes of murder and death.

Then come the references, sources, and definitions included in the research.

Keywords: ***distance, image, self, war***

ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس

بركات عباس سعيد
كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق

ملخص البحث

شمل البحث الحالي (ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس) أربعة فصول، تضمن الأول، مشكلة البحث (ما طبيعة ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس؟)، وأهمية البحث، وهدف البحث المتمثّل بـ (تعرّف ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس). ثم حدود البحث التي تعنى بدراسة اعمال الفنان (ديكس) التي انتجت في (المانيا) ضمن عام (١٩٢٤) وتحديد المصطلحات. والفصل الثاني (الإطار النظري) تضمّن مبحثين: الأول: الصورة سايكولوجيا وفلسفياً. والثاني: (اوتو ديكس) والتراكم الصادم لمشاهد الحرب. ثم تأتي مؤشرات الإطار النظري. امّا الفصل الثالث (إجراءات البحث) فشمل اطار مجتمع البحث، عينة البحث البالغ عددها (٤) انموذجا فنياً، أداة البحث، منهجية البحث، وتحليل نماذج عينة البحث وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث والإستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وجملة من النتائج، منها:

١. ان حقيقة الصورة النفسية للفنان (ديكس) أتت متأثرة بمشاهد الكوابيس المزعجة التي رافقتهُ خلال فترة حياتهِ نتيجة رؤيتهِ لمشاهد القتل والموت.

وجملة من الاستنتاجات:

١. ان الفنان (ديكس) اظهر امتلاكهِ وعياً ثقافياً وتصوّرات خيالية عميقة وواسعة إمتزجت ونشاطهِ الفكري والعقلي التي ادّت به لإنتاج مشاهد اكثر تأثيراً ودهشة .

ثمّ يأتي بعدها المراجع والمصادر والتعريفات الواردة بالبحث.

الكلمات المفتاحية: البعد، الصورة، النفس، الحرب

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:

لقد خُلق الإنسان وهو يمتلك العديد من الوظائف السايكولوجية والأنشطة العقلية المرتبطة بالذاكرة والإحساس، التي تعكس حقيقة كل فرد وتطلعاتهِ وتوجّهاتهِ التي تجبرهُ على ممارسة العديد من الأنشطة ومحاولة فرضها على الآخرين عبر ادواتهِ المادية. فكل فرد ينتج عنهُ سلوك معيّن يتفاعل به مع الآخرين ويقدّم من خلاله العديد من الموضوعات والتصوّرات على المستوى الشخصي والإجتماعي وهذا من جانب، ومن جانب آخر يسعى لمواجهة الأنشطة والأحداث القائمة التي تُفرض عليه من الخارج. كما ان جوهر النفس يمثّل الوعاء الأساس الذي يحتضن تلك التجارب والخبرات والتصوّرات والمدركات والرغبات والمشاعر بوصفها احد اهم صور النشاط الداخلي للفرد، لا سيما ان حقيقة التفاعل لمجمل تلك الموضوعات قد ارتبط بفعل السلوك الإنساني واهدافهِ وغاياتهِ التي لطالما يسعى الفرد لتحقيقها محاولاً فرض إرادتهِ الذاتية. ان الإنسان ككائن حيوي يعيش ويحيى حالة من الإندماج بين حقيقة الذات بوصفها تشمل أعماق النفس (كالمشاعر والأحاسيس والانفعالات) وبين الموضوع الذي يشمل جوانب النشاط الاجتماعي، لا سيما ان تلك الأخيرة تؤثر بشكل مباشر وغير مباشر في حقيقة وجوهر النفس الإنسانية التي منحها الله سبحانهُ وتعالى قوى وأنشطة ذات دوافع شعورية ولا شعورية وغريزية وقوى تَفَكُّر وتعقُّل وآليات إدراك وتذكُّر فاعلة، أسهمت في نضج وعيهِ وتوسيع مُدركاتهِ العقلية تجاه الأشياء والموضوعات. لذا نجد الإنسان بوظائفهِ النفسية ماضٍ في ان يستشعر ما يدور من حولهِ من سلوكات وتعاملات وابتكارات وأحداث اجتماعية فرضت عليهِ ان يكون منغمساً بها ويُعاني معاناتها ويتحسس آلامها ومآسيها ويُدرك مخاطرها، وهذا ما نجدهُ عند الفنان الألماني (اوتو ديكس) عندما مرّ بتجارب نفسية صادمة ومرعبة وقاسية ومؤلمة وبشعة حينما كان جندياً خدم في الجيش الألماني وقاتل في معارك واحداث الحرب العالمية الأولى، تلك التجارب التي غرست في نفسه حالات من اليأس والعزلة والصراعات المكبوتة نتيجة لنزعات العنف والتدمير التي يمارسها الآخرون على حساب مصالحهم ووجودهم محاولين بذلك بث الخوف والرعب في تفكير وذاكرة المجتمع، لذا نجد ان الفنان (ديكس) قد عمل على توثيق ورسم تلك الأحداث الموضوعية (مشاهد الحرب) وتجسيدها في اعمال فنية إتّسمت بواقعيتها وتمثيلها في هيئة تشكيلات بصرية لتكون أداة تعبير فاعلة عن نفسية الفنان ومشاعره وأحاسيسهِ وما شاهدهُ وما يعانيه من اضطرابات داخلية معقّدة وتحويلها الى مشاهد جعلت المتلقي اكثر تفاعلاً وذهولاً. وفي ضوء ما تقدّم يمكن صياغة مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: (ما طبيعة ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس ؟)

أهمية البحث والحاجة إليهِ: تكمن أهمية البحث في كونهِ يسلّط الضوء على بعض النظريات النفسية التي تفسّر الحالة الداخلية للفنان ومعاناته تجاه المشاهد المؤلمة التي عاشها في فترة الحرب العالمية الأولى بوصفه كان جندياً في الجيش الألماني. كما ان طبيعة البحث تفصح عن رؤية تحليلية نفسية تجسّد الحقيقة الصادمة للأحداث التي جرت خلال الحرب وكيف انعكست على نفس الفنان. امّا حاجة البحث فيمكن ان يشكّل رافداً معرفياً للعديد من النقاد والباحثين والمختصين في المجال الفني وطلبة الدراسات العليا، كما يمكن عدّهُ مصدراً يفسّر مفهوم الصورة النفسية وفق العديد من الطروحات السايكولوجيا والفلسفية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: تعرّف ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تحدد البحث الحالي في دراسة موضوع ابعاد الصورة النفسية لمشاهد اهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس* المتمثّلة بالنتاجات الفنية المنفّذة بتقنيتي (الحفر الحمضي)** و(الحفر بالإكواتنت)***

الحدود المكانية: دولة المانيا

الحدود الزمانية: ١٩٢٤.

تحديد المصطلحات:

البعد (Dimension):

البعد (لغة): البُعدُ على معنيين: أحدُهُما ضِد القُرب، بَعُدَ يَبعُدُ بُعداً فَهُو بَعِيدٌ. وباعَدتُهُ مُباعدةً وأبعدَهُ الله نَحّاه عن الخير. (...) والمباعدة: تباعد الشيء عن الشيء. والأبعَدُ ضدَّ الأقرَب، والجمع: اقربون وابعدون، وأباعد وأقارب . (Al-Farahidi, Al-Ayn, vol 1, 2003, p. 149)

البعد اصطلاحاً: هو كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة أنه قد يكون بعد خطي من غير خط وبعد سطحي من غير سطح. (Wahba, 1998, p. 150) وفي علم الهندسة مقدار حقيقي، يحدّد اما بمفردهِ واما مع مقادير

اخرى موقع نقطةٍ (على خط، على مسطَّح، في فضاء) ومن ثمّ يقال أن مكاناً لهُ عددٌ ما من الأبعاد، عندما يكون عدد الأبعاد ضرورياً لتحديد كل من هذهِ النقاط. (Lalande, Lalande Philosophical Encyclopedia, vol 1, 2001, p. 285)

البعد اجرائياً: هو ذلك المدى الحقيقي الذي من خلالهِ امكن معرفة كيف انعكست احداث اهوال الحرب على الجانب الفني والنفسي للفنان (اوتو ديكس).

الصورة (Image)

الصورة لغة: صور، صُورَة، صُوَر: هَيئَة، شَكل (صورة بشريّة)، (صنع الله الإنسان على صورتهِ). (...) ما يُصوِرُهُ الفنان تمثيلا لشخص أو شيء او مَشهَد رسم، لوحة. تصويري: خاص بالتصوير مختص بفن الرسم والتصوير: موهبة تصويريّة الذي يمثل شكل الأشياء الحقيقي .(Nehme & And others, 2000, pp. 861-862)

الصورة اصطلاحاً: مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعني (محاكاة)، (...) وتوجد معانٍ متقاربة مترادفة مع هذا المعنى في مجال الإستخدام السيكولوجي من مثل: التشابه، النسخة، إعادة الإنتاج، الصورة الأخرى. (Abdul Hamid, Psychological foundations of literary creativity, 2007, p. 173)والصور هي الأشكال التي تحضر من خلالها الأشياء في الذهن وهي التي تمكننا من تبيين وجودنا داخل عالم تلعب فيه المظاهر والأبعاد دوراً مركزياً في عملية الإدراك والفنان يعيد تمثيل ما احتفظت به الذاكرة مجردا من خلال هذه الاشكال. (Bankrad, 2019, p. 22) الصورة هي الانطباع الذي يقدمه اديب او رسام او حفار عن نفسه ومجمل شخصيته وهناك معنى آخر للصورة، هي تصورات جماعية للفكر الذي يشكل بنية المتخيل. والصورة هي المثال اللاواعي الذي يوجه بحرية الطريقة التي يدرك فيها الاخر الموضوع انه يتأتى من العلاقات الأولى الواقعية والإستيهامية مع المحيط المألوف. (Aaron & and others, 2012, p. 698) في حين ان المدرسة البنائية في علم النفس ترى أن الصورة هي إحدى المكونات الثلاثة للوعي او الشعور، (الصورة، الإحساسات والإنفعالات او العواطف)، ومحاولة التعامل مع الصورة بوصفها تمثيلاً عقلياً لخبرة حسيّة سابقة.(Abdul Hamid, Psychological foundations of literary creativity, 2007, p. 173)

النفسية (psychological)

النفس لغة: النفسُ وجمعها النُفُوس: ولها معانٍ. النَّفسُ: الرّوح الذي به حياة الجَسد وكلُ انسان نَفسٌ حتى ادم عليه السّلام، الذكر والانثى سواء. وكلُ شيءٍ بعينهِ نفسٌ. ورجلٌ لهُ نفسٌ أي خُلُق وجلاده وسَخاء.(Al-Farahidi, Alayn, vol 4, 2003, p. 249)

النفس اصطلاحاً: حياة نفسية؛ مجموعة من ظواهر نفسية تشكل كلاً: اما انها تشكل حياة الفرد الذهنية الواعية واللاواعيه، واما انها لا تشكل منها سوى جزء مبرمج . (Lalande, Lalande Philosophical Encyclopedia, vol 2, 2001, p. 1069) والنفس عند (أرسطو) بدء الحياة، وهي ناميه وحاسة وناطقه. وعند (الروحيين) :جوهر روحي، عند (ديكارت) الجوهر المفكر، وتختلف في طبيعتها عن الجسم الذي هو الجوهر الممتد وتتسم بالوحدة والبساطة. (Madkour , 1983, p. 204) والنفس البشرية: هي التي تهب الحياة للكائن البشري، أنها مجرد صورة للجسم، أي الطريقة التي يتصّرف وفقها الجسم. فالنفس هي الجزء اللامادي الأساسي في الإنسان وهي تتوحّد مؤقّتاً مع الجسم. (Ted, vol 2, 2021, p. 1529)

الصورة النفسية إجرائياً: تلك التصوّرات الموضوعية المرتبطة بقوى الوعي الإنساني، امكن صياغتها في هيئة تشكيلات بصرية انتجها الفنان ببراعة، لتمثّل حقيقة المشاعر النفسية الواعية واللاواعية للفنان، وإظهارها عبر تلك النتاجات الفنية، التي كوّنتها ونسجتها (الخطوط والتدرّجات اللونية والأشكال) بغية تجسيد مشاهد اهوال الحرب العالمية الأولى ومأساتها.

الفصل الثاني/ المبحث الأول: الصورة سيكولوجياً وفلسفياً

يرى (سيغموند فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩) ان الفن يعكس بعض الظواهر النفسية للفرد كالأحلام والعصاب، ومنبع الاحلام هو اللاشعور الذي يضم الحقائق الداخلية للنفس البشرية التي تضم الخبرات والرغبات والمؤثّرات النفسية، والعقل الباطن (اللاشعور) يسعى لتشكيل صور التسامي والتعبير عن ذكرياتهِ المكبوته عبر تلك الأحلام ومحاولة التنفيس عنها في تكوين تلك التشكيلات الإبداعية. (Saeed, 1990, pp. 153-155) وبحسب (فرويد) ان الكوابيس هي صورة من صور الأحلام يغلب عليها الأحاسيس المزعجة التي ترافقها مشاعر القلق، (فالأحلام المزعجة – الكوابيس) هي مصدر أساس للألم. وهي أشارة الى التناقضات القائمة في الحياة النفسية من خلال ظاهرة الأحلام، فالكابوس لديه أشد صلة بالحياة وتعبير عن التناقضات الموجودة داخل الشخصية (الصراعات المكبوتة). (Maluki & and another, 2022, p. 21) كما ان نظرية (فرويد) تحمل صورة تشاؤمية واضحة حيث تأكيده على دور الدوافع الغريزية عند الانسان. لاسيما ان نظريته في الدوافع تتمثل من خلال رؤيته للنفس البشرية. ويرى ان السلوك البشري ليس موجهاً بالعقل بل بالدوافع التي هي غرائز لاعقلانية تؤثر على حياتنا الاجتماعية وحضارتنا الإنسانية. وبحسب (فرويد) ان جميع

دوافع الإنسان يمكن ارجاعها الى غريزتين أساسيتين هما: غريزة الحياة او الحب وهي الغريزة الجنسية التي تحافظ على الذات والنوع، وغريزة الموت أو الهدم التي تعكس غريزة العدوان والتدمير. (...) وهذه الغريزة هي ميل فطري لدى الإنسان، وتظهر غريزة العدوان في الرغبة في تحطيم وتدمير الأشياء وإيذاء الاخرين، والحروب من وجهة نظره هي مظهر من مظاهر ذلك السلوك العدواني. (Al-Haidari, 2012, pp. 70-72) من جانب آخر هناك القلق الذي يمثل المشاعر غير السارة التي تتسم بالهم والخشية والفزع والرهبة والخوف التي يستشعرها الفرد في وقت ما في حياته واول من تطرق لموضوع القلق، هو (فرويد) بوصفه عنصراً مهما من عناصر الحياة النفسية فقد ميز بين نوعين من القلق: أولهما القلق الموضوعي الذي يمثل الاستجابة الواقعية للخطر المدرك والناجم عن البيئة وهذا يوازي مفهوم الخوف، وثانيهما القلق العصابي الناجم عن صراع لاشعوري داخل الفرد حيث لا يكون الأخير على وعي بأسبابه. ايضا هنالك القلق البسيط الذي يظهر على شكل الخشية وانشغال البال والقلق الشديد الذي يظهر على شكل الرعب والفزع. (Adas & Tawq, 2007, p. 448) كما عدّ (كارل يونج ١٨٧٥-١٨٦١) الرموز والاحلام مادة ثرية لدراسة الفن الانساني بوصفها الاساس التي تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعي في أبلغ صورها، والحلم وفقا لـ(يونج) هي تلك التخيلات المفككة والمراوغة والمتقلبة، التي يعبر عن شيء خاص يحاول اللاوعي ان يقوله. (...) ويميل العقل اللاواعي الى ترتيب مادته في صور الأحلام بشكل مختلف جدا عن الشكل المنظم الذي نستطيع ان نفرضه على افكارنا، وتكون الصور المنتجة في الاحلام شديدة الحيوية ومثيره أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التي تماثلها في اليقظة. والحلم يكون مشحون بالطاقة الانفعالية ورمزيتهِ تملك من الطاقة النفسية ما يجعلنا ننتبه اليها بشده. وقد ميز (يونج) بين نوعين من اللاشعور: هما اللاشعور الفردي الذي يضم كل مكتسبات الفرد خلال خبرات حياته من مثل الافكار والمشاعر التي يتم نسيانها او كبتها او ادراكها بطريقة شعورية، وهنالك اللاشعور الجمعي الذي تتم وراثة محتوياته التي تشتمل على الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور الخيالية معتبراً ان اللاشعور الجمعي هو القاعدة الأساس لنفس الإنسان وشخصيته. ويرى (يونج) ان الفنان الاصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بـ(الحدس) ليسقطها في رموز بوصفها أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن الحقائق. (Abdul Hamid, The Creative Process in the Art of Photography, 1987, pp. 38-39) وفي ضوء السيكولوجيا الترابطية يرى (جان بياجيه ١٨٩٦-١٩٨٠) ان الصورة اعتبرت كنتاج مباشر، ليس للإدراك فحسب وإنّما للإحساس أيضاً، بوصفهِ يؤسس الأثر الذي يخلفه الفعل. وكواحدة من العنصرين الأساسيين اللذين يقوم عليهما الفكر، فأحدهما يتمثّل في الترابط والآخر في الفكر كونهِ يمثّل نظام ترابط بين الصور. كما يمكن عدّ الصورة نسخة مطابقة للأشياء والأحداث والموضوعات. (Afarfar, 1997, p. 15) والترابطية ترى أن الإحساس هو أساس المعرفة، (...) وإذا كان الإحساس هو المعرفة الأولى فإن الصورة تصبح في المعرفة الثانية بوصفها استرجاعاً للإحساس. (...) فالصورة لدى (بياجيه) تحضر وتؤثر إبتداءاً من سن السابعة، وما يميز هذه المرحلة هي العمليات، والأخيرة في نظر (بياجيه) فعل يكون دافعهُ الإدراك او (الحدس). وقد ميّز (بياجيه) بين نوعين من الصور هما: الصور المُنتجَة، هي الصور التي يستحضر العضو بوساطتها الأشياء والأحداث والموضوعات المعروفة التي سبق للإنسان ان أدركها سلفاً. امّا الصور التوقعيّة، فهي تلك الصور التي لا تستند الى موضوعات سابقة، بل الى الخيال عن طريق توقّع احداث ووقائع لم يسبق للفرد رؤيتها وادراكها من قبل. (Al-Abed, 2013, pp. 46-47) ولما كان (فرويد) يرى ان مصدر معاناة الانسان نابعة من الدوافع البيولوجية اتت طروحات (ايريك فروم ١٩٠٠-١٩٨٠) التي تنص على ان الطاقة النفسية التي توجه السلوك لا تتأثر بالدوافع البيولوجية وإنما بمتطلبات الحياة الاجتماعية والاقتصادية بمعنى ان (فروم) قد تحرر من ذلك التصور السيكولوجي الداخلي للإنسان ولم يعد سجين الدوافع والنوازع الداخلية للعنف والعدوان وإنما تجاوزها الى الدوافع الاجتماعية. لقد رصد (فروم) اشكال الدوافع العدوانية في ثنائيه الفطري والمكتسب عبر قراءة نفسيه - اجتماعية لمعرفة الدوافع الخارجية التي تعمل على تأجيج العنف في نفسية الفرد او في اللاشعور الجمعي الذي يتحكم في الفرد ويجبره على ممارسة العنف. يضاف الى ذلك فقد ميز (فروم) بين عدة أنواع من النزعة العدوانية، وتنقسم الى العدوانية الخبيثة وغير الخبيثة أو (الدفاعية) وهناك العدوانية الوسيلية التي تستغل من أجل ما هو مرغوب فيه وغالبا ما يكون دافعها الجشع ووسيلتها الحرب وهذا النوع من العدوانية هو أحد أكثر أسباب العدوانية تكرارا على المستوى التاريخي. (Al-Haidari, 2012, pp. 73-75) وترى نظرية (الجشتالت) أن وحدة الشكل (الصورة) هي الفكرة الجوهرية في الفن، بوصفها فكرة آليّة ميكانيكية تفترض الاتفاق بين داخل الفنان ونتاجهِ الخارجي، والأخير تظهر عليه سمات شعور الفنان بالمشكلات والأشياء المؤلمة والناقصة الغامضة البعيدة المنال والمتناقضة في الواقع وعبر عملية الإدراك يسعى الفنان للتغلّب على هذه المشكلات الخاصة التي يدركها من الواقع وتحويلها الى نتاج فني ابداعي، بمعنى انتاج تكوين تصوّر خاص او رؤية او تمثيل عقلي يسعى الفنان للتعبير عنهُ في صورة عمل فني. (Abdul Hamid, Psychological foundations of literary creativity, 2007, p. 97) وفي احدى اهم مؤلفات عالم النفس الألماني (رودولف ارنهايم ١٩٠٤-٢٠٠٧) تحت عنوان

(التفكير البصري) يمثّل محاولة لفهم العالم من خلال لغة الصورة والشكل. حيث ميّز وفق نظريتهِ بين نوعين من المعرفة، هما المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية، فالمعرفة الحدسية تحدث في المجال الإدراكي الذي تتفاعل فيه القوى بكل حرية، ومحاولة ادراك عناصر اللوحة (الأشكال والألوان والعلاقات المختلفة) واستقبال الشكل الكلي نتيجة التفاعل بين مكونات اللوحة. امّا وفق المعرفة العقلية فيسعى الفرد الى تحديد ووصف المكونات والعلاقات المختلفة التي يتكوّن منها العمل (الشكل واللون و ...) وفحصها ثم يعمل على دمجها وتركيبها (...) وكلا المعرفتين مهمة بشكل كبير في عمليات الأدراك. (Abdul Hamid, The Age of the Image,, 2005, pp. 147-148)

امّا الصورة من حيث الطرح الفلسفي فيرى (بنديتو كروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢) في ان يلجأ الإنسان الى قِوى أخرى غير العقل تدعى (الحدس) وإيمانهِ بأن هذه القوى هي من توجّه مسار ذلك المجال الفني. مؤكّداً على أن (الحدس) ليس إحساساً تطبعهُ الأشياء على العقل كما لو كان سطحاً خالياً، وإنّما (الحدس) نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني وهو منتج للصور أي انهُ ليس مجرد تسجيل بل يتكوّن في وعي الأنسان كثمرة للإنفعالات والصور الخيالية، وبفضل الإنفعالات تتحول الصور الى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون. (Ali, 2010, pp. 211-212) لا سيما أن من أهم خصائص الحدس الحقيقي عند (كروتشه) هو إمكانية تجسيدهِ في تعبير، امّا ما لا يتجسّد في موضوع خارجي فيظل على مستوى الإحساس. لأن الروح عندما تقوم بالحدس انما تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والالوان والاصوات، أن مجرد قدرتنا على حدث شكل هندسي يتضمن قدرتنا على أن نصوره في ورقة أو لوحة. ان الرؤية الحدسية عند (كروتشه) هي استيضاح للصور الخيالية مع امكانية تحويلها الى صورة (شكل) ومضمون. (Ali, 2010, p. 217) وجاءت طروحات (غاستون باشلار ١٨٨٤-١٩٦٢) الجمالية لتُمثّل حقيقة الفن بوصفه صورة معبّرة. على عد أن نظريتهِ ترتكز على جانب الوعي، كونهِ يهتم بوصف الصورة من خلال فينومينولوجيا الخيال. بمعنى دراسة ظواهر الصورة عندما تنتقل الى الوعي كنتاج مباشر للروح. (Al-Imam, 2010, p. 155) أن الصورة عند (باشلار) ليست مجرد محاكاة للواقع، او صورة باهتة من الموضوع الطبيعي وانّما هي صورة جديدة تعيد تجديد وابداع الموضوعات الطبيعية، وتكشف الروح الباطنية الكامنة بداخل تلك الموضوعات، فمع الصورة بتعبير (باشلار) (نوجز العالم). (Al-Imam, 2010, pp. 164-165) كما وشكّلت مفاهيم (العفوية والحرية والحداثة) منطلقات نظرية (باشلار) لإستيعاب الصورة قصد التعبير عن الخصوصية الذاتية للإبداع الفني. تلك الصورة التي شرّعت للتحاور مع المتلقّي، سعى (باشلار) للحفاظ على أصالتها حتى تبقى دائماً قادرة على انتاج ذاتها بإستمرار وتحافظ على حقيقتها. (...) لا سيما أن الصورة تمكّن المتلقّي من تحقق الفني الى الوعي الإبداعي، بمعنى التحوّل من موقع الذات الى الذوبان في العملية الإبداعية. (Boukhlait, 2012, pp. 143-145) ويرى (باشلار) أن لحظة الإنبثاق الظاهراتية تتمثّل في تقدّم العقل بوصفهِ ذاتاً واعية تقف بإزاء الموضوع، ومن عملية دمج الذات بالموضوع تتحقق المعرفة بالصورة، لتظهر ابعادها وتأثيراتها، ويقوم الموضوع على ما نسمّيه (بالذاكرة المتخيّلة) ووعيها، حينما تكون الصورة المتخيلة صدىً للذاكرة الماضية، فالصورة الحاضرة هي التي تثور فينا الماضي المتخيّل بكل عنفوانهِ وتعيد لنا لحظة انبثاق الوعي الأولي في رصد الصورة. (Aweiz, 2017, pp. 38-39) ويرى (ايتيان سوريو ١٨٩٢-١٩٧٩) ان (الصورة) الشكل نفسه هو الذي يحدد طبيعة الشيء او ماهيته ومهمة علم الجمال هي دراسة عالم الصور. ويرى (سوريو) أن الصورة هي كيفية باطنة في الشيء نفسه بحيث يصح القول إن الصورة هي شيء من حيث هو موضوع لا من حيث هو امتداد محض، وليست الصور علامات او رموز فقط بل هي وقائع مليئة بالأحداث والمعاني والموضوعات بوصفها ذات طبيعة مستقلة. والمضمون الأساس للصورة هو مضمون صوري بمعنى ان الصورة ليست مجرد رداء داخلي او ثوب عرضي يتلبس بموضوع غريب عنه بل هي بمثابة شكل جوهري تتخذه طبيعة الاشياء. (Al-Sabbagh, 2004, p. 100) وترى (سوزان لانجر ١٨٩٥-١٩٨٥) ان الصورة (الشكل) أساس وضروري للتعبير عن أيّة فكرة أو مضمون، وإذا كان الفن يعبّر عن الوجدان البشري فمن شأن هذا التعبير ألاّ يبدو إلاّ من خلال صورة معبّرة. ولكي يكون الشكل معبّراً لا بد وأن يكون (عضوياً، حي) يعبر عن العواطف والوجدانات. فإن الصفات البنائية للصورة ترتبط ارتباطاً عضوياً وثيقاً بالصفات البنائية المتشابهة للسلوك (الوجدان) البشري. والفن بهذا المعنى صورة مبنية من العلاقات الشكلية، وهذا البناء يأتي مماثلاً للبناء الديناميكي الخاص بالخبرة البشرية. كما ان الفن صناعة الأشكال التي تعبّر عن طبيعة الوجدان البشري، والوجدان في مثل هذه البناءات الإيقاعية التي يبدعها الفنانين، والصور المنتجة هي دائماً صور لما نشعر بهِ في الحياة. (Hakim, 1986, pp. 14-15)

المبحث الثاني: (اوتو ديكس) والتراكم الصادم لمشاهد الحرب

ان صور الفنان (اوتو ديكس) الفنية المطبوعة التي برزت في اعماله المبكّرة حملت دلالات على المهارة التخطيطية الهائلة والعناية الفائقة بالتفاصيل مما ترك تصوّراً تلقائياً مفزعاً تجاه الأحداث الاجتماعية والموضوعات المرعبة التي شهدها في اثناء حرب الخنادق. لقد انتابه النفور الشديد من لا أخلاقيات الحرب، انتج بعدها لوحات جسّدت القسوة البشرية ومعاناتها، حيث الواقعية المذهلة في تصوير مظاهر البؤس والدمار والموت، عبر صورٍ للوحات فنية ذات سمات تخريبية ومشاهد تحمل اثارات مقصودة لإبراز موضوعات الإنحطاط الخلقي. (Khalil, vol 3, 2005, pp. 179-180) لكن نتاجاتهِ الفنية المصوّرة مليئة بالشخصيات البشرية المعذبة والمستغلة التي مثّلت حالة الاضطرابات في عصره. بالإضافة الى ارتباط نشاطاتهِ بإسلوب التعبيرية الألمانية التي استوحى الفنان موضوعاتهِ من الخطوط الأمامية لساحات الحرب العالمية الأولى كما في الشكل (١) * وترجمة صور الدمار وأشلاء الضحايا الممزّقة وحوادث العنف بوصفها تجارب واقعية حية مأساوية وتعبيرات بصرية عن حالة اليأس في أغلب صورهِ، لوحاتهِ الفنية، كما نلاحظ في العديد من نتاجاتهِ التي صوّرها انحرافاً نحو موضوعات السخرية الاجتماعية، وتطوير جمالية بشعة (قبيحة) ارتبطت بحركة (الموضوعية الجديدة) سعياً منهُ لتصوير الحقائق الاجتماعية والسياسية، حيث صوّر (ديكس) ثلاثة من قُدامى المحاربين الذين خاضوا الحرب بملامح مشوّهة إبقاء النار مشتعلة ليلاً بشكلٍ صارخ، مع التركيز على أجسادهم التي دمّرتها الحرب من خلال إظهار أطرافهم المبتورة فمنهم من يتّكيء على العكّازات وآخر يجلس على كرسي المقعدين. (Orley, 2018, p. website) كما في الشكل (٢) ** لقد سعى الفنان (ديكس) إلى الكشف عن حقائق عصره، التي هيمن عليها عنف الحرب والفزع والخوف والترهيب، وعمل على انجاز أعمال ذات تفاصيل غريبة تضمّنت مشاهد تحمل روح اليأس والإشمئزاز والوحشية. وبحسب (ديكس) تُعد الحرب شيئًا فظيعاً، التي امكن من خلالها معرفة الطبيعة البشرية. كما نجد اهتمام الفنان بالفلسفة الوجودية لـ(فريدريك نيتشه) من خلال هول الأحداث وتأثيرها بالنفس البشرية، والخوض في أعماق التجربة الحياتية التي تعيشها النفس وتتفاعل معها. ومن خلال قراءته لكتاب (العلم المبهج) لـ(نيتشه)، إستمد منه الإيمان بالطبيعة الدورية للحياة وإمكانية حدوث المواقف، والسعي للخلق من خلال التدمير. كان (ديكس) مع إيمانه بأن تؤدي الطبيعة المروعة للحرب إلى خلق مجتمع جديد وأفضل، ومع تقدم الحرب، ضعف إيمان الفنان (ديكس) بإمكانية تحسين المجتمع، ليعمل على ترجمة هذا الاعتقاد في أعمال فنية تضمّنت موضوعات حربية واستفزازية وصادمة.-4 (Mullen, 2015, pp. 5) وعلى الرغم من رسم الوجوه المش وّهة وأجساد الجنود الممزّقة، سعى الفنان (ديكس) لرسم المناظر الطبيعية ومشاهد للحياة العسكرية بإسلوب واقعي حداثي، أثناء الصراع القائم للمعارك المحتدمة بين الأطراف المتنازعة، إنهُ يحاول ان يرسم بإستمرار بإستخدام تقنيات (الحفر الحمضي) سعياً منهُ لإضفاء تأثيرات بصرية على طبيعة الصور المُنتجة وجعلها اكثر إثارة وحيوية ودهشة وغرائبية، لذا فقد انتج العديد من الموضوعات التي مثّلت صوراً صادمة ومعبّرة لمشاهد الخنادق وحياة الجيش والمستشفيات الميدانية وجوانب من مقرّات القوّات العسكرية، أنهُ فنان بارع ومؤثّر حظي بالإهتمام الكبير بوصفهِ احد اهم فناني التعبيرية الألمانية وما بعدها، كما سعى لإظهار الواقع الاجتماعي وفعل السلوك الترهيبي للألمان التي كانت تمثّل ابشع طرق الوحشية عبر خطوطهِ ومساحاتهِ المحفورة على قطع المعدن (الزنك). (Biro, 2014, p. 112) كما استخدم الفنان (ديكس) أسلوباً حيوياً ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالحماس الحربي للمستقبليين الإيطاليين، حيث صور الأشكال والانفجارات في الخنادق، والمستنقعات المقفرة التي تفصل بين الخطوط الأمامية، والقذائف التي تضيء الجثث المتعفّنة والأسلاك الشائكة والسواتر الترابية. (Mullen, 2015, pp. 5-6) لقد كانت وفرة الجثث تملأ اغلب نتاجات الفنان (ديكس) مقارنة بالفنانين الآخرين في الحرب العالمية الأولى، وهي حقيقة يبدو أنها تدعم ادعاءات (ديكس) بوصفهِ مصوراً إباحياً للدماء. لا سيما أن بشاعة الصور التي لا هوادة فيها تثير الاشمئزاز والفزع بدلاً من الراحة والإستقرار. إن هذا الهوس والتذكّر لتفاصيل الأشكال يكشف عن حقيقة الفنان الذي كان يسعى لتسجيل الأحداث بأمانة ودقّة. (Murray, 2014, p. 66)

شكل (١) يتعين على الحراس

شكل (٢) مشلولي الحرب

ان طبيعة الأحلام المزعجة المتمثّلة بالكوابيس لم تغادر الفنان (ديكس) حيث كان يرى نفسه في منامه زاحفاً بين أنقاض المباني وأشلاء الجنود، في لحظة ساد فيها الفقر والإحساس الغامر باليأس، وهو ما عبّرت عنه العديد من صور أعماله ضمن موجة عارمة من النقد الاجتماعي والسياسي. فقد شكّلت الصورة الحقيقية للحرب صدمة نفسية مؤثّرة في الروح الداخلية للفنان، قادته إلى إظهار فعل العنف والتحريض والقتل والبشاعة والرعب والشعور بالقلق والإحساس بالألم في نتاجاتهِ الفنية المصوّرة التي قدّمها بين عامَي (١٩٢٠ -١٩٢٤)، في رفض قاطع بعدم دفع الشعوب إلى أتون الحرب ومآسيها، بغية فرض الهيمنة والنفوذ للطبقة الحاكمة. فالفنان (ديكس) سعى الى توظيف الطبيعة التآكلية لتقنية الحفر بـ(الإكواتينت) في انتاج لوحاتهِ ليصوّر وبطريقة غرائبية وبشعة جثث الجنود مكوّماً بعضها فوق بعض يسودها حالة الهدوء والسكون بالإضافة الى تصويرهِ للوجوه المشوّهة.(Shukri, 2019, p. website) كما في الشكل (٣) * والجسد بوصفهِ قيمة مادية سعى الفنان لتصويره، يصبح لا معنى له نتيجة غياب الروح المحرّكة للطبيعة الإنسانية، لا سيما ان الفنان عمل على توثيق مشاهدهِ المصورة التي كان يتخيّلها ويحاول اسقاطها على نتاجاتهِ الفنية بغية إظهار معاناتهِ الداخلية وهواجسه اللاشعورية التي مثّلت حقيقة تصوّراتهِ للموضوعات الواقعية المدركة التي يستشعر آلامها وقساوتها. وفي لوحتهِ المطبوعة المسمّاة (خندق المعركة) التي أنجزت بين عامي (١٩٢٤) نجد محاولات الفنان الحثيثة لكشف حقيقة الحرب وزيفها عبر الوسائل التقنية لفن الحفر والطباعة المتمثّلة بالحفر الحمضي والحفر بالإكواتنت، وإظهار العمق الحقيقي للمحتوى الشكلي والمضاميني، فالصورة لديه توثّق آثار الهجوم المدفعي على الخندق الألماني، التي انتجت وفق رؤية ملحميّة لتتضمّن مشهداً يحمل تكوينات لأجساد ممزّقة ومتعفّنة يسودها السكون نتيجة للدمار والخراب والقتل والرعب والفزع. ان طبيعة تلك الجثث إتّسمت بكونها ضعيفة المظهر وعديمة الجدوى ولا معنى لها وقد غابت عن الوجود لدرجة أن رؤيتها باتت مكروهة. (Murray, 2014, pp. 61-62) كما في الشكل (٤) ** أن ذلك التوثيق الدقيق لتفاصيل الصورة هو السعي لتفريغ الحالة الإنفعالية والتخلّص من الصدمة النفسية المتمثّلة بالآلام وحالات القلق والرعب واليأس التي تعرّض لها (ديكس) وسيطرته على حالته الفكرية نتيجة التراكم الغزير للأحداث والمشاهد المؤلمة الداخلة في اللاشعور لتتحول الى كوابيس مزعجة وصور تثير حالات القلق والتوتّر النفسي.

شكل (٣) الرجال الموتى

شكل (٤) خندق المعركة

ولابد من الإشارة الى تجربة الفنان الحربية الحية والتأثير المباشر للذاكرة المؤلمة على الداخل اللاشعوري، وكيف شكّلت هذهِ التجربة تصوّرهِ للإنسانية والبيئة الثقافية والإجتماعية، لقد صور المشاهد والأحداث بوصفهِ مراقباً دقيقاً لها ويستشعر آلامها ورعبها والكشف عن طبيعة خبرات الفنان ودوافعهِ النفسية وخوضهِ للمعارك الأكثر دموية وعنفاً وترهيب. و(ديكس) على الرغم من عدم إصابتهِ بتشوّهات إلاّ انهُ كشف في العديد من نتاجاتهِ الفنية عن معاناة الجنود المشوّهين الذين تعرّضوا الى إصابات جسدية بالغة ما يشير الى عمق الأثر النفسي لهؤلاء المصابين. (Murray, 2014, pp. 58-59) وهذا ما يدفع بالفرد بالشعور لحالات القلق واليأس والإغتراب والعزلة.

مؤشرات الاطار النظري

١. من ابرز ظواهر الصور النفسية هو اللاشعور الذي تنبع منهُ الأحلام ويضم الخبرات والرغبات بوصفها حقائق داخلية، ارتبطت بحالات الكوابيس (المزعجة) يرافقها الإحساس بالقلق والشعور بالألم، والكوابيس هي مشاهد حلمية مؤثّرة في النفس ومعبّرة عن حقيقة الصراعات المكبوتة.

٢. تعالت صور التشاؤم وغرائز العدوان والتدمير والسعي للحروب بوصفها مظهر من مظاهر السلوك الإنساني وانعكاساً لدوافعهِ الغريزية.

٣. ارتبطت الرموز والأحلام بالتصورات والتخيّلات المتقلّبة، التي يحاول الفرد الإفصاح عنها عبر اللاوعي، وتنظيمها في هيئة صور مزعجة (كوابيس) اثّرت سلباً في اعماق النفس.

٤. ارتبطت منظومة الصور بعملية الإحساس بوصفها نشاطاً نفسياً له علاقة بالمؤثّرات الخارجية المادية والتي يعقبها فعل النشاط الإدراكي النابع من وعي الفرد.

٥. برزت اشكال متعدّدة للنزعات العدوانية منها الخبيثة والدفاعية والوسيلية، والأخيرة تُعد الأساس الفاعل للجشع ووسيلتها الحروب والقتل والدمار.

٦. يعد (الحدس) احد اهم القوى الخفية التي توجّه العمل الفني، وأكثرها نشاطاً وحيوية وانتاجاً للصور الخيالية لتتجسّد في تعبير، متمثّلاً بالخطوط والألوان والأشكال.

٧. ان حقيقة الفن يقع في اطار الصورة المعبّرة، وهذهِ الصورة تسعى لإعادة وتجديد الأحداث والموضوعات وكشف الروح الكامنة فيها.

٨. ان الوعي بالذاكرة المتخيلة هو الأساس الذي تقوم عليه الموضوعات عندما تكون الصورة المتخيّلة صدى لذاكرة الأحداث الماضية.

٩. ان حقيقة الصورة تمثّل مشاهداً بصرية جسّدت احداثاً ومعاني وموضوعات، وعبّرت عن مشاعر واحاسيس ووجدانات، بوصفها تمثيلاً حقيقياً لما نشعر به بالحياة.

١٠. اتّسمت نتاجات الفنان (ديكس) بدلالاتها واسلوبها الممتزج بين التعبيري والواقعي والمهارة الفذّة في التنفيذ سعياً منهُ لتجسيد مشاهد الموت والدمار والشخصيات المعذّبة والأشلاء الممزّقة وجوانب الإنحطاط الخلقي بوصفها تجارب واقعية عاشها الفنان والتي ظهرت على مستوى الأشكال والمضامين.

١١. برزت إمكانيات الفنان الإبداعية لتُسهِم في تجسيد ونقل الحقيقة كما هي، وترجمة الأحداث والمشاهد الدرامية المؤلمة عبر تلك الخطوط والتدرجات اللونية والهيئات الآدمية، مع إظهار حقيقة مضامينها.

١٢. أظهرت النتاجات الكرافيكية وعبر تقنياتهِ الحفرية بالأحماض مشاهداً استفزازية وصادمة ومروّعة لحياة الجنود المشوّهين والمصابين ووفرة الجثث المتعفّنة وبإسلوب يتّسم بالإثارة والحيوية والدهشة.

١٣. ان الأحداث الحقيقية للحرب سببت صدمة نفسية للفنان نتج عنها إظهاراً واضحاً لأحداث العنف والتحريض والبشاعة والرعب والشعور بالقلق والإحساس بالألم التي جسّدها (ديكس) في اغلب نتاجاتهِ الفنية على مستوى الأشكال والمضامين.

١٤. اتّبع الفنان (ديكس) في تنفيذ اعمالهِ تقنيات الحفر الغائر كـ(الحفر الحمضي) وتقنية الحفر بـ(الإكواتنت) سعياً منهُ لإظهار أماكن التشوّهات الجسدية والأشلاء المقطّعة والأماكن المدمّرة.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً: إطار مجتمع البحث: بعد الجهد الحثيث والمتواصل من قبل الباحث في متابعة المصادر الاجنبية والشبكة العالمية للمعلومات (الإنترنت) جمع الباحث عبرها عدداً من النتاجات الفنية التي بلغت (٣٩) عملاً فنياً، التي تمثل إطار مجتمع البحث الحالي الذي شمل ابرز اعمال الفنان (اوتو ديكس) المنفّذة بتقنية الحفر الحمضي والإكواتنت وحسب الفترة الزمنية لعام (١٩٢٤) تبعاً لما ورد في حدود البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث: من اجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث الطريقة القصديّة في اختيار نماذج عينة البحث التي بلغ عددها (٤) إنموذجاً فنياً، وفقاً للمبررات الآتية:

١. الموضوعات الأكثر تنوّعاً في تشكيلها ومضامينها التي عكست حقيقة الواقع النفسي للفنان بوصفها قدّمت انموذجاً فنياً بصرياً اكثر واقعية وتأثيراً.
٢. التنوّع الموضوعي الذي جسّد حقيقة مشاعر الفنان وأحاسيسه وتصوّراتهِ الخيالية المرتبطة بذاكرتهِ.
٣. الموضوعات التي إتّسمت بقوة تأثيرها المرئي وحيويتها وحركتها الدرامية على مستوى توظيف الضوء والظل وبقع التدرجات اللونية وخطوطها التعبيرية.
٤. النتاجات الفنية التي إتّسمت معلوماتها بالدقة من حيث اسم العمل والتقنية وسنة الإنتاج والقياسات. بالإضافة الى الشهرة على المستوى العالمي والاهمية الموضوعية.

ثالثاً: أداة البحث: اعتمد الباحث مؤشّرات الإطار النظري، كمحكّات رئيسة في تحليل نماذج عينة البحث، وتحقيق هدفه.

رابعاً: منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي بإسلوب تحليل المحتوى لإيجاد ابعاد الصورة النفسية لمشاهد اهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس.

خامساً: تحليل نماذج عينة البحث

إنموذج رقم (١)

اسم العمل: وقت تناول الطعام في الخنادق

سنة الإنتاج: ١٩٢٤

الابعاد: ١٩،٦ × ٢٩ سم

الخامة: طباعة على الورق

التقنية: الحفر الحمضي والحفر بالإكوا اتنت

المصدر: https://www.artnet.com/artists/otto-dix/mahlzeit-in-der-sappe-lorettoh%C3%B6he-f2EXIomq7ym1kGooSg_U3A2

الوصف العام: ان الأنموذج رقم (١) أعلاه احد ابرز نتاجات الفنان الألماني (ديكس) المنفّذة بتقنية الحفر الحمضي والحفر بالإكواتنت التي تتضمّن مشهداً بصرياً تباينت فيه التدرجات اللونية والخطوط المنكسرة والمائلة، وَظّف فيه الفنان جثّة متفسّخة (هيكلاً عظمياً) غطّت التربة بعض أجزاء جسدهِ وهو يشغل اغلب مساحة اللوحة، وفي الجزء الايسر من اللوحة نجد احد الجنود يتناول طعامهُ وهو في حالة من الخوف والقلق والرعب الظاهر عليهِ نتيجة احداث الحرب المدمّرة التي جعلتهُ يجلس ملاصقاً لجثة احد الجنود في الخندق.

تحليل العمل: لكل نتاج فني لابد من ان يحمل فكرة في ثناياه لتُسهم في إيضاح مضامينهِ المرتبطة بحقيقة الصورة النفسيّة للفنان، ومدى تأثّرها بالمشاهد القاسية والمؤلمة لأحداث الحرب. ان الفكرة الأساس للمشهد أعلاه ارتبطت بموضوع الموت والحياة (الحضور والغياب)، فالحياة تعكس حقيقة حضور الأشياء وديمومتها واستمراريتها، امّا الموت فيعطي دلالات الغياب والعدم، لطالماً انعكس سلباً على حياة الفنان خلال وجودهِ وزحفهِ بين الجثث والأشلاء الممزّقة والدماء التي جسّدها الفنان في اغلب نتاجاتهِ المطبوعة في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى وتعبيرهِ عن فكرة العزلة واليأس. ان حقيقة مشاهد الحرب التي عاشها الفنان (ديكس) ارغمتهُ على توثيق تلك الأحداث عبر مفرداتهِ البصرية التي وظّفها وتباين تشكيلاتهِ الخطية واللونية والهيئات وبعثرة النقاط والمساحات الغامقة والفاتحة جميعها تُظهِر حالة القلق وعدم الاستقرار والخوف والهلع والرعب لدى الفنان، كما ان هذا التبعثر في المساحات النقطية والخطية يحمل دلالات فوضى المكان، الأشلاء والأجساد الممزقة وبقع الدم المتساقط على الأرض انها الصورة الحقيقية لمأساة ضحايا الحرب التي مزّقتهم الأسلحة الفتّاكة. كما ان تلك البقع والتباينات اللونية نجدها تشبه الى حد ما أمواج البحر المتلاطمة التي فقد

الإنسان سيطرتهِ عليها وغَرق فيها، تلك الأمواج التي تولّد نوع من الحركة على مستوى التشكيل البصري لتوحي بحالة من القلق وعدم الاستقرار في عين المتلقّي. ان واقع الصورة النفسية للفنان تُجسّد حقيقة المحتوى الشكلي والمضاميني، فالصياغات الشكلية التي فرضها الفنان في نتاجهِ الفني جاء منسجماً مع مشاعرهِ وأحاسيسهِ ورؤياه الحلمية لمشاهد الكوابيس والتصوّرات الخيالية المرعبة التي تعج بالأحداث المأساوية من دمار وقتل وحالات يأس واغتراب وعزلة بوصفها حقائق لاشعورية داخلية. بالإضافة الى ان الصورة النفسية أتت متأثّرة بشكل مباشر بحالة الإدراك وإحساس الفنان بالمشاهد البشعة (الأجساد المشوّهة) والأحداث المؤلمة ومحاولة نسجها في صيغ بصرية مثّلت حقيقة خبرات الفنان ومشاعرهِ وافكارهِ التي تشكّلت في صورهِ المتخيّلة ساعياً لإسقاطها في ذلك المشهد البصري. لاسيما ان الطبيعة السيكولوجية للفنان تأثّرت بموضوعات الحروب بوصفها جزءاً من الدوافع الاجتماعية التي تدفع نحو تأجيج العنف والنزعة العدوانية نتيجة وجود الاطماع والسعي للسيطرة والهيمنة. بالإضافة الى ان المعاناة التي يمر بها الفنان على المستوى النفسي سعى لإظهارها بصرياً في ذلك الحيز المكاني للّوحة الذي صوّر فيه ذلك الزخم الكبير من النقاط والخطوط تعبيراً منهُ عن حالة القلق والفوضى التي تعم المكان نتيجة لأحداث الدمار، انه الإنغمار اللاأخلاقي الذي يلهث خلفه العالم اجمع، بغية فرض حالة من السيطرة والهيمنة بفعل تلك القوّة المفرطة التي يسعى الإنسان لإمتلاكها. من جانب اخر نجد ان الصورة النفسية للفنان افصحت عن حقيقة الذات وعلاقتها بالرؤية الموضوعية الخارجية التي مثّلت حقيقة المشكلات والأشياء المؤلمة والناقصة وسعيهِ لتجميعها في صورة متكاملة وإعادة انتاجها وفق رؤيتهِ وتصوّراتهِ الخيالية المدركة بصرياً، فالوعي الإنساني يصبح منبعاً للإنفعالات والأحاسيس والصور الخيالية يعمل الفنان على تحويلها الى مشاهد بصرية ذات دلالات تعبيرية فعّلت من المحتوى الشكلي والمضاميني على حدٍ سواء. مع ملاحظة ان حقيقة روحهِ الداخلية حملت سمات التشاؤم واليأس والقلق والخوف والرعب وتوظيفها في موضوعاتهِ الواقعية لتكون اكثر حيوية وتأثيراً وتجديداً عبر تلك العلاقات والأسس البصرية التي عكست واقع نضجهِ ووعيهِ الثقافي وصدى ذاكرتهِ الماضية.

إنموذج رقم (٢)

اسم العمل: أمسية على سهل فيتشات

سنة الإنتاج: ١٩٢٤

الابعاد: ٢٤ × ٢٩،٤ سم

الخامة: طباعة على الورق

التقنية: الحفر الحمضي

المصدر: https://www.artnet.com/artists/otto-dix/abend-in-der-wijtschaete-ebene-nov-1917-from-der-LkbaIn5XRCkrkAeTSVCecQ2

الوصف العام: ان الإنموذج أعلاه المسمى (أمسية على سهل فيتشات) يمثّل مشهداً مأساوياً قاسياً، سعى الفنان الى تقسيمه الى قسمين، القسم الأول: شمل الجزء العلوي الذي يضم سماء الواقع ليظهر متبايناً بين الفاتح والغامق ويشغل ثلث المساحة، اما القسم الثاني: والذي يشكّل ثلثي اللوحة جعلها الفنان ذات أهمية حيث سعى الى توظيف الجثث المتعفّنة والأشلاء الممزّقة والمتراكمة التي مثّلت حالة السكون والموت (العدم) والخوف والرعب.

تحليل العمل: ان الفكرة من موضوع المشهد البصري هي ان طبيعة العنف في ساحات المعارك يولّد الموت والخراب والدمار ومن ثم لا حياة بدون وجود الروح الإنسانية بوصفها المحرّك الفاعل للوجود والأساس لديمومتهِ. ان الفنان ومن خلال تقنية (الحفر الحمضي) سعى للتلاعب بالصياغات الشكلية لمفردات العمل الفني لإظهار المشهد التفصيلي وتوثيق احداثهِ عبر تلك البقع ذات الملمس الخشن والمساحات المتباينة بين الفاتح والغامق وتحويلها الى صورة درامية مؤثّرة تعالت منها مشاعر الألم والمأساة وغياب الروح والقيم الأخلاقية النبيلة، كما نلاحظ العلاقة بين تراكم الأجساد على الأرض وبين اللون الأسود الذي تم توظيفهُ في السماء بدلالة الحزن والموت، اما ذلك الجزء باللون الأبيض الفاتح بوصفها أماكن سامية انتقلت لها الأرواح وتخلّدت بها. بالإضافة الى ذلك فقد إتّسم المشهد البصري بإيقاعهِ الهاديء والمُتّزن الذي يحمل دلالات الاستقرار والسكون، على عد ان تلك الأشكال تم توظيفها ورسمها افقياً، فبعضها اظهرت ملامحه والبعض الأخر إختفت نتيجة القصف الذي مزّق الأجساد وشوهها.

ان حقيقة التشكيلات الخطية التي اعتمدها الفنان في تنظيم عملهِ الفني جسّد تلك الاعداد الهائلة من الجثث الهامدة، لا سيما ان تلك الخطوط نسجت ذلك المشهد الذي يعج بالأجساد المقطّعة، وبتداخلها افصحت عن موضوع يسودهُ الترويع والرهبة

والإشمئزاز واليأس، تلك الخطوط التي حوّلت العمل الى مشهد درامي يسودهُ السكون والثبات، وما بين قيم الضوء والظل سنجد ان الفنان يعيش مأساتهم الكارثية التي تعرّضوا لها خلال احداث الحرب العالمية الأولى. وبعد ان كان الفنان زاحفاً بين الجثث والأشلاء المقطّعة للجنود اخذت تلك المشاهد والاحداث تنطبع في ذاكرة الفنان وتفاعلت مع احاسيسهِ ومشاعرهِ وتصوّراتهِ ونزعاتهِ اللاشعورية لتتحوّل لاحقاً الى صور حلمية مزعجة (كوابيس) تمر عليهِ خلال فترات نومهِ، لقد ولّدت تلك المشاهد والأحداث البشعة والموضوعات المأساوية والمؤلمة حالة من اليأس والقلق النفسي والعزلة والألم الداخلي نتيجة سيادة نزعتي العدوان والتدمير التي يمتلكها الفرد بوصفها حقائق غريزية وجزء فاعل من شخصية الفرد، لا سيما ان جميع تلك المشاهد أثّرت في حالة الفنان النفسية، وهو بدورهِ عمل على صياغتها إبداعياً عبر تلك العناصر المرئية المكوّنة لهُ، التي من خلالها نسجت موضوعات عبّرت عن حقائق مروّعة لطالما عكست الجانب السلبي لطموحات الإنسان ومساعيه الخبيثة.

ان حقيقة الصورة النفسية أتت تجسيداً مباشراً لمشاعر الفنان وأحاسيسهِ وتصوّراتهِ وسعيهِ لتمثيلها بإسلوب واقعي درامي إتّسم بالإثارة البصرية، حيث الإستفزاز والصدمة والترويع لتلك التفصيلات الكارثية، لاسيما ان النشاط الإدراكي والإحساس العام مثّلا اهم الأنشطة العقلية التي من خلالها ابدى الفنان تصوّراتهِ التي عبّرت عن مجمل خزين ذاكرتهِ الماضية ووعيه بها. كما سعى الفنان الى اظهار حقيقة الإنسان الزائلة والمهمّشة التي لا قيمة لها بعد الموت لتتحوّل الى ركام هامد لا حركة لهُ ولا روح، سوى كتل لحمية متراصّة تعكس سمات البشاعة والإشمئزاز وتراجع ملحوظ للأخلاق والقيم الإنسانية النبيلة وتفضيل المصالح الذاتية عليها. ان تلك المشاهد المؤلمة شكّلت للفنان (ديكس) صدمة نفسية كبيرة انعكست على مجمل نشاطات حياتهِ الفكرية والنفسية، لقد بدت لديه تلك الأحداث تشكّل حالة من عدم الاستقرار عبر رؤية مشاهد الكوابيس المرعبة التي حوّلت حياتهِ الى عدم وجحيم على الرغم من سلامة جسدهِ، إلاّ انهُ أصبحت نفسيتهِ غير مؤهّلة للتعامل المجتمعي مع الآخرين، فغالباً ما ينتابه الإحساس باليأس والعزلة وعدم الأمان والخوف والرعب والترهيب نتيجة الإنغماس المباشر بأحداث الحرب.

إنموذج رقم (٣)

اسم العمل: جثة متشابكة في الأسلاك

سنة الإنتاج: ١٩٢٤

الابعاد: ٢٩،٥ × ٢٤ سم

الخامة: طباعة على الورق

التقنية: الحفر الحمضي والحفر بالإكواتنت

المصدر: https://www.artnet.com/artists/otto-dix/leiche-im-drahtverhau-flandern-from-der-krieg-qUKtLzjDopJGDqyFBAloAg2

الوصف العام: أن الإنموذج أعلاه المسمّى (جثة متشابكة في الأسلاك) يتضمّن هيئة جثّة جندي (هيكل عظمي) في ملابسهِ العسكرية ومتشابكاً في الأسلاك الشائكة، حيث هيمنت الجثّة على ثلاثة ارباع مساحة العمل، والى الخلف منهُ تظهر بعض التفاصيل لأعمدة خشبية وأسلاك، فالمكان يوحي بأنّهُ موضع عسكري للجنود يختبئون فيه في لحظات القصف والهجمات المتتالية.

تحليل العمل: بعد ان انتهت احداث الحرب العالمية الأولى المؤلمة وتشبّعت ذاكرة الفنان بمشاهد الدمار والرعب والترهيب، دفعتهُ لإنتاج مشاهد بصرية اكثر فاعلية وتأثيراً في النفس، لإحتوائها تفصيلات ومفردات تتّسم ببعدها الدلالي والتعبيري، كما انّها مثّلت قيمة بصرية مؤثّرة على مجمل حياة الإنسان ومشاعرهِ التي يتحسس بها طبيعة المآسي والاحداث الجارية التي يمر بها الفرد خلال فترة حياتهِ. ان طبيعة الصياغات الشكلية التي وظّفها الفنان سعى من خلالها لتقديم انموذج اكثر واقعية وجرأة ليحمل المشهد في ثناياه سمات الصدمة والقبح والإستفزاز والإشمئزاز والذهول والرعب والبشاعة التي عاشها الفنان خلال لحظات واحداث الحرب، حينما جسّدها في ذلك الحيز المادي الصغير (لوحته الفنية) وتنفيذها بتقنيتي (الحفر الحمضي) و(الحفر بالإكواتنت)، والتي اظهر الفنان من خلالها ذلك التباين في أماكن الظل والضوء في محاولة لفرض سطوة الأشكال وتفاصيلها وجعلها اكثر واقعية وتأثيراً، فالفنان سعى للتلاعب في تكوين عظام الجمجمة وعظام اليد وترك بعض التأثيرات عليها متمثلة ببعض البقع الظاهرة على العظام ما يمنحها سمة التشويه، بالإضافة الى الخطوط المائلة والمستقيمة والنسيج الملمسي لأسطح الموجودات، وما بين وجود جثة الجندي المهيمنة على مساحة اللوحة من جهة والاسلاك الشائكة وما يجاورها من جهة أخرى نجد ان الفنان منح المشهد البصري سمات

التوازن والإنسجام على مستوى الصياغات الشكلية، كما منح الفنان النتاج الفني القوة البصرية عبر توظيفهِ للكتلة الجسدية لجثة الجندي التي أصبحت اكثر اثارة وفاعلية على المستوى المرئي.

ان حقيقة أعماق النفس اللاشعورية اخذت بالتأثّر بمجريات الأحداث الصادمة والموضوعات بسلوكات الإنسان وغرائزه ومساعيه في فرض هيمنتهِ وسيطرتهِ عبر قوة أدوات الحرب المتمثّلة بماكنات القتل والتدمير، والفنان هنا سعى لتجسيد ضعف الفرد تجاه جبروت تكنولوجيا الإبادة التي يمتلكها أصحاب النفوذ، وتحويل ذلك الفرد الى كائن تجرّدت منهُ غرائزهِ، لا يمتلك الأحاسيس تجاه الأشياء والشعور بالآخرين. لقد أراد الفنان الإفصاح عن اعماقهِ الداخلية وذاتهِ المسلوبة عبر تلك الجثّة المتفسّخة التي تآكلت وظروف الطبيعة القاسية، وإظهار حالة اليأس والعزلة والموت من خلال إسلوبهِ المفعم بالواقعية ومهاراتهِ وخبراتهِ في التنفيذ بدلاله وعيهِ وثقافتهِ وإدراكهِ وإحساسهِ بالأشياء المحيطة في عالمهِ الخارجي.

كما ان حقيقة الصورة النفسية مثّلت مشاعر الفنان واحاسيسهِ وانفعالاتهِ التي امتزجت ومشاهد المآسي والألم والفزع والرعب والترهيب، نتج عنها مشاهد حلمية مزعجة (كوابيس)، لاشعورية ومتخيّلة يغلب عليها طابع القلق والخوف والألم نتيجة الأثر البالغ الذي انصدم به الفنان خلال فترة الحرب العالمية الاولى وأحداثها البشعة، حيث بدى تأثير تلك الموضوعات على طبيعة واقعهِ النفسي، فالمشهد أعلاه تضمّن اشكال العظام والألوان الغامقة بوصفها تحمل دلالات التشاؤم والقتل والتدمير والموت (العدم) وارتباطها بنزعتي العدوان والتدمير، لذا سعى الفنان للتعبير عن تلك الحقائق والموضوعات وإسقاطها في هيئة صياغات شكلية نُسِجت بمهارة وحرفية عالية الدقّة، بمعنى وجود علاقة بين الذات والموضوع، أي اعماق النفس والنتاج الفني بوصفهِ قيمة إبداعية ورؤية لتمثيل عقلي اكثر تعبيراً. لقد حاول الفنان انتاج صورة متخيّلة منبثقة من أنشطة الذاكرة التي تشبّعت بمظاهر الرعب والترهيب، ليوثّقها بإسلوب فني يعبّر من خلالهِ عن تلك التشوّهات الجسدية والأماكن المدمّرة حينما مثّلها بتلك التشكيلات المبعثرة التي يغلب عليها الألوان الغامقة المتناثرة هنا وهناك لتشكّل اغلب مساحة العمل هيمنة. كما نلاحظ تلك القدرة الإبداعية للفنان في إظهار صور مختلفة لأنشطة العدوان والتدمير بوصفها أفعال غريزية متجذّرة في النفس الإنسانية وسعي الأخيرة لفرض سطوتها بطرق خبيثة.

إنموذج رقم (٤)

اسم العمل: رقصة الموت

سنة الإنتاج: ١٩٢٤

الابعاد: ٢٣،٩ × ٢٩،٥ سم

الخامة: طباعة على الورق

التقنية: الحفر الغائر والحفر بالإكواتنت

المصدر: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.123602.html

الوصف العام: ان العمل أعلاه بأرضيتهِ التي هيمن عليها اللون الأسود، رسم فيها الفنان مجموعة من الأسلاك الشائكة المتداخلة مع ملاحظة وجود العديد من جثث الجنود التي هيمن عليها الموت والتفّت حولها تلك الأسلاك لتتّضح من خلاله مشهد بصري مفعم بالحركة الدرامية وتداخل تلك الأجساد مع بعضها، والذي مثّل بمجمله تراكماً بصرياً مؤثّراً على المستوى الشكلي.

تحليل العمل: ان طبيعة التشكيل البصري بخطوطهِ المائلة والمتعرّجة وتدرجاتهِ اللونية بات يمثّل دراما مرئية تكوّنت بفعل وجود الأجساد المحتدمة التي وُظّفت بصورة مبعثرة وغير منتظمة، لتوحي بحالة من القلق وعدم الاستقرار وعدم الثبات، وجاء ذلك انعكاس لحالة الفنان النفسية التي تعرّضت للعديد من الصدمات نتيجة المشاهد المروّعة والأحداث المأساوية التي عاشها الفنان وبدأ بتوثيقها في نتاجه الفني بإسلوب اكثر واقعية وبتقنيتي (الحفر الحمضي) و(الإكواتنت) بالإضافة الى مهارتهِ الإبداعية الفذّة حينما شكّلت تواصلية مرئية نابعة من صميم النشاط التخيّلي للفنان، في سعيهِ لإنتاج صوراً اكثر تعبيراً وواقعيّة ونضجاً دلالياً. كما ان إضفاء قيمتي الظل والضوء لطبيعة التكوين الفني منحتهُ نوعاً من الدراما الحركية التي امتزجت مع قيم التباين والإنسجام، فالجثث جميعها تهيمن على مساحة المشهد لتشكّل موضوعاً ملحمياً غابت أرواح ممثليه وحضرت أجسادهم الممزّقة. ان زخم المفردات البصرية (جثث الجنود) وتراكمها يوحي بوجود ازمة أخلاقية كبيرة تفاقمت وأدّت الى غياب الأرواح وحضور نزعات التدمير والعدوان والعنف، وصور التشاؤم والإحساس بالقلق والموت والقتل، سعياً منهُ لإخفاء الحقائق، لا سيما ان الفنان أراد التعبير عن

مشاعرهِ وأحاسيسهِ من خلال توظيف تلك المفردات البصرية وما تحملهُ من مضامين فعّلت من قيم العمل الفني الموضوعية. كما ان فعل الصدمات النفسية التي تعرّض لها الفنان في فترات احداث الحرب وزحفهِ بين الجثث المحترقة ونزيف الدم الممتزج ولحم الأجساد قد اثّرت على حقيقتهِ الداخلية (النفسية) لتجعلهُ اسير الصراعات المكبوتة والاحلام المزعجة (الكوابيس) النابعة من حقيقة اللاشعور وتفاعلهِ مع صور الذاكرة الماضية والخيالية، التي تقوّض حالة الاستقرار في النفس ليتحول الفرد الى كيان ذاتي يمر بأزمات وتقلبات معقّدة عكست بذلك حالات القلق وعدم الاستقرار والخوف والرعب والترهيب والإشمئزاز والشعور بالألم. ومن جانب آخر نجد ان الفنان سعى لتوظيف تلك الأجساد المتراكمة والمحتدمة في إشارة الى طبيعة الفنان النفسية التي إتّسمت بالتعقيد نتيجة لفعل المشاهد المرعبة التي عاشها الفنان (ديكس) وانغمس في معاناتها وآلامها، ليعمل على تجسيدها في هيئة تشكيل فني، لذا يصبح الوعي بالذاكرة المتخيلة مرتبط بشكل مباشر بالرؤية الموضوعية ومحاولة تمثيل الأحداث الماضية بدقة وواقعية اذهلت المتلقّي بمحتواها الشكلي والمضاميني على حدٍ سواء. ولابد من الإشارة الى ان القدرة الإبداعية العالية لدى الفنان جعلتهُ يصوّر تلك الأحداث والمشاهد القاسية بدقة وبراعة عاليتين حيث جرى تخزين تلك الصور المرئية الحية في ذاكرتهِ وعمل على نسجها في لوحاتهِ الفنية التي كانت تمثّل لهُ المرآة الحقيقية لتصوّراتهِ النفسية وكوابيسهِ واحاسيسهِ ومشاعرهِ المؤلمة التي لا تغيب عن لحظات حياتهِ.

الفصل الرابع/ النتائج والإستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً: نتائج البحث: استناداً لما جاء من نصوص في تحليل العينة، ومن أجل تحقيق هدف البحث (ابعاد الصورة النفسية لمشاهد أهوال الحرب في نتاجات اوتو ديكس)، توصل الباحث الى جملة النتائج الآتية:

١. ان حقيقة الصورة النفسية للفنان (ديكس) أتت متأثرة بمشاهد الكوابيس المزعجة التي رافقتهُ خلال فترة حياتهِ نتيجة رؤيتهِ لمشاهد القتل والموت، كما يتّضح ذلك في جميع نماذج العيّنة.

٢. ان واقع الصورة النفسية للفنان جاء تجسيداً حقيقياً وتعبيراً عن (نشاطهِ الانفعالي) مشاعرهِ وأحاسيسهِ لإظهار حالات القلق والألم والبشاعة والرعب والترهيب والترويع وامتزاجها مع تصوّراتهِ الخيالية وذاكرتهِ للأحداث الماضية ومحاولة إسقاطها على نتاجاتهِ الفنية التي تعج بهيئات الجثث والخنادق وتفصيلات تلك الهيئات المكوّنة لها عبر تلك الخطوط والبقع اللونية المتباينة وقيم الضوء والظل، كما يتضح ذلك في جميع نماذج العيّنة.

٣. سيادة نزعات العنف والعدوان والتدمير في اغلب نتاجات الفنان، وإستطاعتهِ من تمثيلها في تضاريس الأرض المحروقة والجنود المشوّهة والمقتولة والممزّقة، على مستوى الأشكال والمضامين كما يتضح ذلك في جميع نماذج العيّنة.

٤. تأثّرت الصورة النفسية للفنان بشكل مباشر بمشاهد الإشمئزاز والإستفزاز الصادمة التي ارغمتهُ على ترجمة تلك الأحداث المأساوية والبشعة في هيئة نسيج موضوعي بصري مفعم بدلالاتهِ التعبيرية على المستوى الشكلي والمضاميني، كما يتضح ذلك في جميع نماذج العيّنة.

٥. ان المشاهد البصرية التي انتجها الفنان في لوحاتهِ أتت انعكاساً مباشراً لطبيعة الصراعات النفسية المكبوتة وصور التشاؤم التي انغمست في تفكيرهِ وحوّلتهُ الى انسان مضطرب نفسياً يشعر بالعزلة واليأس، بدلالة وجود التشكيلات المبعثرة والأجساد الممزّقة والعظام المتآكلة، كما يتضح ذلك في جميع نماذج العيّنة.

٦. استطاع الفنان وعبر الإندماج الفاعل بين إسلوبهِ التعبيري والواقعي وتقنيّاتهِ الحفرية وقدراتهِ الإبداعية من صياغة موضوعاتهِ بحرفية عالية بوصفها رسائل بصرية مؤثّرة جسّدت حقيقة صورهِ النفسية وذاكرتهِ بإسلوب يتّسم بالإثارة والدهشة كما يتضح ذلك في جميع نماذج العيّنة.

٧. ان الفنان (ديكس) سعى وعبر نتاجاتهِ الفنية من إظهار الفارق الكبير والمؤثّر بين الحياة والموت (الحضور والغياب) من خلال تلك الشخصيّتين (المتفسّخة والحية) ومحاولة وصفهما بصورة دقيقة ومؤثّرة على المستوى الشكلي والمضاميني، كما يتضح ذلك في الإنموذج رقم (١) من العينة.

٨. في الإنموذج رقم (٤) انتج الفنان (ديكس) مشهداً تعج به جثث الجنود المتراصّة التي سعى من خلالها الى تفعيل آلية حركية بصرية مؤثّرة وكأن الجنود يخوضون حرباً حقيقة دامية وإحداث صدام بينهم على المستوى الشكلي. بالإضافة الى الإنموذج(١) التي تولّدت فيه الحركة عبر تلك البقع اللونية المتباينة والمتناثرة في فضاء اللوحة.

٩. ان طبيعة الذاكرة لدى الفنان تشبعت بمشاهد المآسي والألم والبشاعة ليسعى لنسجها بصرياً محاولاً إظهار صور الأجساد المشوّهة على المستوى الشكلي عبر تأثير تقنية الحفر الحمضي والإكواتنت. كما يتّضح ذلك في الإنموذج (١، ٣) من العيّنة.

ثانياً: الإستنتاجات: في ضوء ما تم طرحهُ من نتائج، توصَّلَ الباحث الى جملة الإستنتاجات الآتية:

١. ان الفنان (ديكس) اظهر امتلاكهِ وعياً ثقافياً وتصوّرات خيالية عميقة وواسعة إمتزجت ونشاطهِ الفكري والعقلي التي ادّت به لإنتاج مشاهد أكثر تأثيراً ودهشة.

٢. ان رسومات الفنان (ديكس) جاءت ممتزجة بين الإسلوب التعبيري والواقعي في سعيهِ لترجمة وتجسيد الأحداث السياسية والمواقف والصراعات، وإظهار مشاهد القبح، متأثراً بذلك بحركات الفن المستقبلية والسريالية بل وحتى التكعيبية.

٣. ان حقيقة الصورة النفسية وغمرتها بمشاهد الإستفزاز والأحداث الصادمة ولّدت لديه حالة من العوق النفسي وعدم الاستقرار لمشاعره وأحاسيسه.

٤. ان فعل الصورة النفسية للفنان رسم ذلك الإندماج المؤثّر بين القدرة المهارية وفعل النشاط الإدراكي وقوى الذاكرة في تمثيلها لحقيقة التعبير الصادق لأعماق النفس وإسقاطها في ذلك الحيز من اللوحة سعيا من الفنان لتنفيذ موضوعاتهِ وصياغتها عبر تلك العناصر المكوّنة وعلاقتها بالمحتوى المضاميني.

٥. ان طبيعة الحرب واحداثها ولّدت حالات وقيم لا أخلاقية ولاإنسانية عديدة كالفقر والعوز واليأس والتشريد والعوق الجسدي بوصفها مشاكل نفسية واجتماعية بدت اثارها واضحة على جميع طبقات المجتمع.

References

Bankrad, S. (2019). *Manifestations of the Image* (Vol. 1st edition). Morocco: Cultural Center for the Book.

Aaron, P., & and others. (2012). *Dictionary of Literary Terms* (Vol. 1st edition). Beirut: Majd University Foundation for Studies and Publishing.

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

Abdul Hamid, S. (1987). *The Creative Process in the Art of Photography.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters,.

Abdul Hamid, S. (2005). *The Age of the Image,.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.

Abdul Hamid, S. (2007). *Psychological foundations of literary creativity.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Adas, A.-R., & Tawq, M.-D. (2007). *Introduction to Psychology* (Vol. 7th edition). Amman: Dar al-Fik.

Afarfar, A. (1997). *The Psychology of Image* (Vol. 1st edition). Beirut: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing.

Al-Abed, A. (2013). *Visual Semiotics* (Vol. 1st edition). Damascus: simulation for studies, publishing and distribution.

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., & Zahra, S. (2022). *Flashes in Film Direction.* DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885

Al-Farahidi, A.-K. b. (vol 1, 2003). *Al-Ayn* (Vols. vol, 1). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.

Al-Farahidi, A.-K. b. (vol 4, 2003). *Alayn.* Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.

Al-Haidari, I. (2012). *Criticism between Modernism and Postmodernism* (Vol. 1st edition). Beirut: Dar Al-Saqi.

Ali, H. (2010). *Philosophy of Art* (Vol. 1st edition). Beirut: Al-Tanweer Printing, Publishing and Distribution.

Al-Imam, G. (2010). *Gaston Bachelard; Image Aesthetics* (Vol. 1st edition). Beirut: Al-Tanweer Printing and Publishing.

Al-Sabbagh, R. (2004). *Elements of the Work of Art, an aesthetic study,* (Vol. 2nd edition). Alexandria: Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publishing.

Aweiz, A. (2017). *Memory and the Imaginary, Interpretation Theory according to Gaston Bachelard.* Beirut: Dar Al-Rafidain.

Biro, M. (2014). Otto Dix: War and Representation.

Boukhlait, S. (2012). *Gaston Bachelard; Concepts of Aesthetic Theory* (Vol. 1st edition). Irbid: Modern World of Books.

Hakim, R. (1986). *Susan Langer's Philosophy of Art* (Vol. 1st edition). Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Khalil, F. (vol 3, 2005). *Figures of modern art* (Vol. 1st edition). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Lalande, A. (vol 1, 2001). *Lalande Philosophical Encyclopedia* (Vol. 2nd edition). (K. A. Khalil, Trans.) Beirut: Oweidat Publications.

Lalande, A. (vol 2, 2001). *Lalande Philosophical Encyclopedia.* (K. A. Khalil , Trans.) Beirut: Oweidat Publications.

Madkour , I. (1983). *The Philosophical Dictionary,.* Cairo: General Authority for Princely Printing Affairs.

Maluki , J., & and another. (2022). Psychological analysis of nightmares (disturbing dreams). *Al-Jami' Journal of Psychological Studies and Educational Sciences*, p. 21.

Mullen, A. (2015). Otto Dix's The Trench and Anti-War Art in Post-World War I Germany.

Murray, A. (2014). A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience.

Nehme, A., & And others. (2000). *Al-Munjid in the Contemporary Arabic Language* (Vol. 1st edition). Beirut: Dar Al-Mashreq.

Orley, H. H. (2018). Otto Dix. https://www.moma.org/artists/1559.

Saeed, A. M. (1990). *Artistic Psychology.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research.

Shukri, L. (2019, 10 13). Otto Dix; The real picture of war. Tanja: https://www.alaraby.co.uk/%D8%A3%D9%88%D8%AA%D9%91%D9%88-%D8%AF%D9%8A%D9%83%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A8.

*The Oxford Handbook of Philosophy*vol 2, 2021ManamaBahrain Authority for Culture and Antiquities

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

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.3

Original Article

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

OPEN ACCESS

The effect of the illusioned image in representing the historical facts Iraqi painting as an example

Qais Fadel Finjan [1], Nasser Samari Jaafar [2]
1-2 College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
1 ORCID: https://orcid.org/0009-0007-6115-6809
2 ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4808-5352
E-mail addresses: qais.fadel9086@gmail.com , nasir.samari@uobasrah.edu.iq
Received: 21 April 2024; Accepted: 26 June 2024; Published: 28 August 2024

Abstract
The research was conducted tagged (the effect of the imagined image in the representation of historical facts - Iraqi painting as a model) to identify the most important historical facts and their artistic treatments in Iraqi painting, and therefore this study was built on four chapters: the first chapter (the general framework of the research): included the research problem that ended with the following question: How is the image of the scene that the artist wants to record if it is realistic or unrealistic The importance of the research and the need for it, as well as the purpose of the research and the limits of the research, and then the identification and definition of the terms contained in the title linguistically, terminologically and procedurally, as for the second chapter (theoretical framework and previous studies): it included two researchers, the first research: the concept of the imagined image, and the second research: The third chapter (research procedures): the research community and its sample, the research tool, and the analysis of the research sample included three paintings, and the fourth chapter included: the results, their discussion and conclusions, and the following are some of the results:
1. That the artist expresses realistic historical facts recorded with perceptions far from realistic forms as an attempt to show the depth of meaning and importance of the incident.
2. The artist succeeded in making the recipient follow from the first moment to realize the nature of the work and the nature of the subject presented to him by the artist through the painting; which means that the artist was aware of the connotations that his paintings give about the embodiment of the incident and its documentation.

***Keywords:* imagined image, historical facts, Iraqi painting.**

تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية (الرسم العراقي أنموذجاً)

قيس فاضل فنجان [١] ، ناصر سماري جعفر [٢]
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث
أجري البحث الموسوم ((تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية - الرسم العراقي أنموذجاً) للتعرف على أهم الوقائع التاريخية ومعالجاتها الفنية في الرسم العراقي، وعليه بُنيت هذه الدراسة على أربعة فصول: الفصل الأول (الإطار العام للبحث): شمل مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي: كيف تتشكل صورة المشهد الذي يريد أن يدونه الفنان إذا كان واقعي أو غير واقعي؟ كما عرضت أهمية البحث والحاجة إليه، وكذلك هدف البحث وحدود البحث، ومن ثم تحديد وتعريف المصطلحات الواردة في العنوان لغوياً واصطلاحياً واجرائياً، أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة): فقد تضمن مبحثين، المبحث الأول: مفهوم الصورة المتخيلة، والمبحث الثاني: الوقائع التاريخية في الرسم الحديث، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث): تضمن مجتمع البحث وعينته، وأداة البحث، وتحليل عينة البحث البالغة ثلاث لوحات فنية، وضم الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها والاستنتاجات، وفيما يلي بعض النتائج:
١. أن الفنان يعبر عن وقائع تأريخية واقعية مسجلة بتصورات بعيدة عن الأشكال الواقعية كمحاولة لإظهار عمق المعنى وأهمية الواقعة.
٢. نجح الفنان في جعل المتلقي يتابع منذ اللحظة الأولى ليدرك طبيعة العمل وطبيعة الموضوع المقدم له من قِبل الفنان من خلال اللوحة؛ ما يعني أن الفنان كان على دراية بالدلالات التي تعطيها لوحاته حول تجسيد الواقعة وتوثيقها.

الكلمات المفتاحية: الصورة المتخيلة، الوقائع التاريخية، الرسم العراقي.

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:

منذ القدم اخذ الفن طرق متعددة ومتنوعة حيث كل فنان له أسلوب خاص في تطويره الفني حيث حضر الاختلاف في قراءات التصورات الفنية في ما بين المتلقي الخاص والمتلقي العام، وتشكلت في مخيلة الفنان اتساع من خلال اطلاعه على المعجم الفني، وهذا الذي ميز الفنان عن الاخرين في كيفية تصور المشهد التاريخي المتخيل وفق منظور مختلف عن الاخرين، حيث اصبح الفنان العراقي يصور الاعمال الفنية حسب منظور جمالي يعطي قراءات وتصورات مختلفة لدى المتلقي، وهذه المتخيلة والاضافة الموجودة عند الفنان ميزته عن سواه، فالصورة هي العلاقة المرئية لفكرة أو احساس لتدخل ضمن مفاهيم الانعكاس، ونجد ان الصورة لها الفاعلية في اكتساب أهمية كبرى في المجتمعات وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة عرفت بعصر الصورة أو عصر الثقافة البصرية، وعبرت الصورة كانعكاس وترديد لواقع معاش، ولها علاقة بصرية ندرك من خلالها نوعاً من محاكاة الواقع وليس كما هو موجود في الواقع نفسه وتتمحور ظواهرها بين الشكل والمضمون وكما هنالك تظهر صورة مختلفة وقراءات متعددة للعمل الفني، وان ضرورة التقصي والتحري بطريقة علمية لمفهوم الصورة المتخيلة لفن الرسم العراقي مضموناً وشكلاً، هو عبارة عن كشف الشكل بلغة توضح ما يدور في ذهنية الرسام العراقي المعاصر من خلال فكرته التي أسسها في مخيلته ليطرحها على شكل عمل فني، وهذا ما ا اراد الباحث ان يظهره من تفاوت واختلاف في قراءة النص الفني بين المتلقي والفنان، لذلك قرر الباحث ان يصيغ عنوا نه على النحو الاتي **(تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية (الرسم العراقي أنموذجاً))**، ومن هنا جاءت مشكلة البحث للإجابة عن التساؤلات الآتية :

١. كيف استجاب الفنان العراقي للوقائع التاريخية؟

٢. ما هي المعادلات الصورية للوقائع التاريخية في الرسم العراقي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تتحد أهمية البحث بما يقدمه من قراءة معرفية لموضوع الصورة كواقعة متخيلة ومن ثم تطبيقها على الوقائع التاريخية، بما يقدم نوع من الرؤية التجديدية في مجال دراسة فن الرسم العراقي المعاصر، أما الحاجة للبحث فتكمن فيما يقدمه من تدعيم وإثراء معرفي للمهتمين بالفن والجمال عموماً، وعلى نحو خاص طلبة الدراسات العليا والاولية.

ثالثا: هدف البحث:

الكشف عن تأثير الصورة المتخيلة في تمثيل الوقائع التاريخية لفن الرسم العراقي المعاصر من خلال:

١. رصد المحركات الفكرية للصورة المتخيلة.

٢. تعرف المعادلات الصورية وكيفية تحققها في النص التشكيلي..

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الاعمال الفنية العراقية التي تحمل الصورة المتخيلة في النص الفني بدلالتها الموضوعية والجمالية.

الحدود الزمانية (٢٠٠٥-٢٠٠٧)

الحدود المكانية: (الأعمال الفنية داخل وخارج العراق).

خامساً: تعريف المصطلحات:

الصورة لغوياً:

(اسم)، الجمع: صُوَرات وصور الصورة: الشكل، والتمثال المجسم، وفي التنزيل العزيز ﴿**الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ**﴾ سورة الانفطار، (الآية٧)، وصورة المسألة او الامر: صفتها، الصورة: النوع، شكل، وصورة الشيء: ماهيته المجردة، صورة الشيء: خياله في الذهن او العقل **(Omar, 2008, p. 1334)**.

الصورة اصطلاحاً:

((كل فني متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر)) (Gachev, 1990, p. 15).

الصورة اجرائياً:

هي شكل النص البصري القائم على أساس من (شكل ومضمون)، والصورة التي نراها بالعين من خلال النص التشكيلي، والتي لها الدور الفاعل في عمليات التخيل.

المتخيل لغة:

((خال الشيء خيلا وخيلة وخيلاناً ومخايلة ومخيلة وخيلولة: ظنهُ، والخيال ايضاً والخيالة: هي ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة، وجمعه اخيلة)) (Manzur, 1994, p. 226).

المتخيلة اصطلاحاً:

((المتخيلة هي القوة المحسوسة التي تتصرف في الصور المحسوسة، والمعاني الجزئية المنتزعة منها، وتصرفها فيها بالتركيب تارة، والتفصيل أخرى، مثل انسان ذي رأسين، او عديم الرأس)) (Saliba, The Philosophical Dictionary, 1982, p. 325).

المتخيل إجرائياً :

هو عملية تركيب صوأر ذهنية تخيلية بآلية يحكمها الوعي، متخطية المرجعيات الحسية لتلك الصور، لتؤسس بذلك تعالقات خيالية ينجم عنها التفكير الإبداعي.

الصورة المتخيلة اجرائياً :

صيغة تركيبية يشكلها الفعل الواعي للرسام، لتتضمن في بنيتها مختلف القدرات النفسية، وبما يحيل الشيء المحسوس الغائب عن الحس الى مركب تخيلي.

الفصل الثاني/ الإطار النظري:

المبحث الأول: مفهوم الصورة المتخيلة

أولاً: مفهوم الصورة: يتميز مصطلح الصورة بالتعدد الدلالي ومن الصعب تحديده، إذ إن محاولة البحث فيه يتطلب الوقوف على ماهيته وذلك للوصل إلى فهم متكامل له لإزالة الغموض والأشكال عنه الذين رافقا مسيرته في مجمل العلوم الإنسانية لا سيما الفنون التشكيلية مما يدل على الأهمية العظيمة التي يتمتع بها هذا المصطلح كونه أحد الركائز الأساسية والمهمة التي تسعف الفنان في طرح ما يجول في مخيلته من أفكار ورؤى مختلفة ونقلها للواقع بأعمال فنية حسية، حيث يُشير **نورمان فريدمان** إلى أن مصطلح الصورة **((متعدد الوجوه، كثير المراوغة، إلا أنه على العموم واسطة الفنون الإنسانية وجوهرها والسمة المميزة لأسلوب مبدع من آخر)) (Friedman, 1976, p. 31).**

فالصورة في أبسط تعريف يمكن عدها هي انعكاس للواقع الحسي كونها لغة تناشد حاسة أو أكثر من الحواس الإنسانية، ومن خلال تلك الحواس تتبلور الفكرة التي تسهم في تكوين الصورة، وان الصورة قد تتعدد وتتنوع تبعاً لتنوع حواس الإنسان، فمنها الصورة السمعية والذوقية والشمية واللمسية والبصرية، وان أكثر ما يهم الباحث في ضوء بحثه هو دراسة الصورة البصرية كونها تصب في مصلحة البحث الحالي، فالصورة **((وسيط أساسي يستكشف به المبدع تجربته ويتفهمها وبهذا تكون الصورة شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه باعتبارها وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الإنسانية)) (Jaber, 1974, p. 464).**

وان الصورة فكرة، على أن لها ارتباطا وتمثيلا في العالم المحسوس، مما يجعل لها موضوع معرفي وأداة للتواصل والتفكير، على أن يعتبر العقل طبيعة صورية من خلال الاستحضار للأشياء، ومن المستحيل أن تفكر الروح دون الصورة، إذ إن الأفكار التي تشكل الأفق المعرفي للذات ما هي إلا خزين من الصور **((وهكذا تكون الأفكار هي تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة تشكل نوعاً من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني او المتعلق بالتفكير بالصورة، هكذا يرتبط الأيدلوجيا بشكل أو بآخر بالصور والتفكير من خلالها)) (Abdul Hamid, 2005, p. 8).**

١. مفهوم الصورة في الفكر الفلسفي الإغريقي:

ترجع كلمة الصورة بجذورها التاريخية في الأصل إلى الكلمة اليونانية القديمة (Icon-ايقونة)، التي تدل على المحاكاة والتشابه، والتي ترجمت إلى (Imago) في اللغة اللاتينية، و (Image) في اللغة الإنجليزية، فكان لكلمة الصورة بدلالاتها المتعددة دورٌ مهمٌ في الفلسفة الإغريقية بصورة عامة، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل للأفكار والنشاطات في الفلسفات الغربية، فكان للعديد من الفلاسفة والمفكرين والنقاد وجهات نظر متعددة حول الصورة في الفلسفة، فيرى **(سقراط Socrates 399-470)** أن الصورة التي ترتسم في الذهن بعد تجريدها من المفردات المادية هي الصورة الجوهرية لحقيقة الشيء الذي يقوم به الوجود، على عكس **(أفلاطون Plato 347 - 427)** الذي عارض سقراط، إذ يرى أنه ليس هناك وجود للصورة الذهنية في العالم الخارجي، وإنما تكمن حقيقتها بوجود خارجي مستقل عن الانسان، وأن تلك الادراكات الشاملة التي يتوصل اليها العقل تعد أسماء لها انعكاساتها في الواقع، وبخلافه تكون وهماً باطلاً من وحي الخيال **(Santlana, 1981, p. 51).**

فالصورة عند افلاطون تقوم على اساسين، أحدهما مرتبط بالوجود، والآخر مرتبط بالمعرفة التي هي تصوراً صحيحاً أو علماً حقيقياً، حيث تظهر في نقطة تقاطع الوجود المعلوم بالعلم الحقيقي واللاوجود، حيث إن العلم الحقيقي هو علم الماهيات (الصور)، في حين التصور الصحيح والذي يُعد هو المستوى الثاني من المعرفة لا يتناول الماهية، وإنما يتناول الوجود المتغير مقابل الوجود الحقيقي الثابت، إذ إن وجود الصور ووجود الماهيات يعد واحداً ثابتاً يُكمله وجود المحسوسات الذي هو وجودة كثرة **(Parmenides, 1976, p. 310).**

فكانت الصورة عند افلاطون مرتبطة بنظريته الأكثر عموماً حول الوجود، فقد شبه افلاطون عمل الرسام بـ**((العملية التي يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهرة وخيالاته للأشياء, فاذا رسم الفنان كرسياً فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود, اذ إن هناك اولاً فكرة الكرسي كما صنعها الفن المطلق وهناك ثانياً الكرسي المادي الذي يصنعهُ النجار وثالثاً مظهر الكرسي او صورتهُ كما يرسمها الفنان ومع ذلك فان العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء ولا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الو اقعي و إنما يحاكي مظاهر هذهِ الأشياء الجزئية فحسب فالفنان إذاً أبعد ما يكون عن الخلق بل هو اقل مرتبة من الصانع ذاته))** **(Shaker, 2005, p. 8).**

واما (**ارسطو Aristotle 322 - 384**) قد اتجه اتجاها وضعيا وعلميا وهذا ما جعله أقرب الى العالم المحسوس الذي يتميز بالنسبية والتجريبية ليبتعد في فلسفته عن المنهج المثالي، ويرى ان صور العالم الحسي هي انعكاس مشابه الصفات مع صور عالم المثل، وهنا وجد ارسطو للمحاكاة وظيفة مزدوجة بتقليد الطبيعة وجاء هذا التقليد حسب رأيه ليس بتقليد المظهر الحسي للمرئيات فقط بمعنى **((يجب ان يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية، أي لو اقعها الذي تنبض به داخليا، ... فلا يصف الأمور كما تجري في و اقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصيغ، هذه المعاني القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها الى مستوى عال من الأداء العقلي والفني))** **(Abu Rayyan, p. 15).**

٢. الصورة في الفكر الفلسفي الحديث:

وأما الفكر الفلسفي الحديث فقد تعددت قراءته للصورة، فالفيلسوف الألماني **(إيمانويل كانط)** قد فرق بين **((المادة والصورة، فأطلق لفظ المادة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من الإحساس والتجربة، وأطلق لفظ الصورة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من قو انين العقل التي ترتب معطيات الحس وتفرغها من قوالب تعين على إدراكها، فالزمان صورة الحس الداخلي والمكان صورة الحس الخارجي والزمان والمكان صورتان قبليتان تنظمان المدركات الحسية وكذلك مقولات العقل ومعانيه الكلية، فهي صور محيطة بالتصورات الجزئية))** **(Salbia, 1982, p. 743).**

كما يشير مفهوم(**هيغل Hegel 1770 -1831**) للصورة إلى المنظور الذي يصبح فيه الهدف الرئيسي للفن ممكنًا من خلال بناء الصور وتجسيد الواقع، وفقًا للإدراك في المحاكاة، أي القدرة الماهرة على التكاثر ووجود الأشياء في الطبيعة، وضرورة هذا التقليد المطابق للطبيعة، يصبح بالتالي مصدرًا للمتعة. والغرض الذي يسعى إليه الإنسان من خلال التقليد الطبيعي هو اختبار نفسه، وإظهار براعته، والاستمتاع بخلق شيء ما نظرة طبيعية. هنا لا يهتم بمسألة ما إذا كان وكيفية الحفاظ على عمله ونقله إلى الأجيال القادمة أو إبلاغ الآخرين. بل إنه يستمتع أكثر من كل ما خلق من أجله شيئا من صنع الإنسان، يثبت مهارته وبراعته، واثقًا من قدراته الخاصة، ويستمد المتعة من حرفته، بشكل عام لا يمكن أن تكون المتعة التي تأتي من محاكاة ناجحة سوى متعة نسبية للغاية، لأن المحتوى والمواد التي تحاكي الطبيعة معطاة، ولا يحتاج الإنسان إلى أي جهد سوى استخدامها. من ومن ناحية أخرى، يشعر الفنان، بل يجب أن يكون أكثر سعادة في إنتاج شيء يمكنه القول إنه ملكي **(Hegel, 1988, p. 37).**

ومع مدرسة التحليل النفسي التي أسسها **(سيغموند فرويد Sigmund Freud 1856-1939)** والذي يبني على اساس أن الصورة تبدأ من الإدراك الحسي الحدسي، ويعالجها العقل من خلال انعكاسها في النفس البشرية وغرائزه، ويتم تخزينها كصورة ذاكرة وتفسيرها كرمز من خلال الأحلام والعقل الباطن، لذلك أكد فرويد **((أن الصورة التي كونها عن الأنا من حيث يقوم بالتوسط بين الهو وبين العالم الخارجي، ويتسلم المطالب الغريزية من الهو لكي يتولى اشباعها ويستمد الإدراكات الحسية من العالم الخارجي ثم يستخدمها كذكريات))** **(Freud, 1983, p. 136).**

ويؤكد **جيل دولوز** من الضروري التمييز بين نوعين من الصور، نوع الحدث ونوع المشاهد ويؤكد أن الموضوع والشعور بالشيء هما نفس الصورة، لكن المرجع مختلف من خلال وسيط ، ووفقًا لهذا الإدراك الحسي ، نجد أنه لا يوجد شيء ، وأكبر مما هو موجود في الشيء المدرك ، ولكن أقل من ذلك ، بحيث عندما تعود الصورة إلى المركز غير المحدد ، تصبح لديها نوعًا من الصور الحسية ، وهذا النوع من الصور المتحركة يتضمن الشعور الموضوعي العام وجزءًا من الشعور الذاتي ، وهو ما يسمى بالإدراك

الحسي الحقيقي ، والذي يشير إلى الجسم المتغير للصورة ، ويشير إلى التأثير الذي يمارس على الناس بالأشياء ذات التأثيرات المخفية في الواقع، لذا فإن أفعالهم مرتبطة بالوقت ، في حين أن إدراكنا الحسي للصور مرتبط بالمكان ، اعتمادًا على استجابة الفرد الفورية لشيء مجرد يخفي الفعل **(Deleuze, 1997, pp. 93-95)**.

ومن حيث الجوهر، فإن الصورة تدركها الحواس أولاً وتتوافق مع الأفكار المسجلة والمستنسخة، وبمساعدة الارتباطات العقلية الموضوعية على صفحات الدماغ، من الممكن إدراك ماهية الأشياء، ويقوم الشخص بجمع ما لديه من معلومات من العالم الخارجي أو من الآخرين من خلال المستقبلات الحسية. واكتساب الإدراك والخبرة. لذلك يجب على الإنسان أن يطور باستمرار تصوراته الحسية التجريبية من أجل توفير المزيد من المعلومات للعقل، ثم ما هي المعلومات والإدراكات الحسية التي تصل إلى العقل، وما يصل إلى العقل يأتي مباشرة من عقل الإدراكات الحسية للواقع تكملها الحواس البصرية بإضافات غير متوقعة، والتي تتحول إلى صور من خلال الإدراك الحسي لا يمكن أن تكون هناك صور أو صور بصرية أو ذهنية من أي نوع دون صور حسية واقعية ولا تتشكل الصور الذهنية لولا وجود الرؤية واستقبالها للصور الحقيقية، وتشكيل الصور المرئية ومعالجتها الذهنية إنه يجمع المعلومات من خلال الرؤية من الصور الحسية الموجودة في الطبيعة، وكلما زادت المعلومات والإدراكات الحسية التي يمكن أن يكتسبها الشخص، زادت قدرته على مواصلة العملية العقلية للتفكير، أن معظم التصورات التي يفضلها الدماغ هي تلك التي تتميز بالبساطة بحيث يمكن للدماغ الاتصال والجمع بينها بسهولة، فيمكننا أن نتعرف مثلاً في صورة، على شكل كائن بشري ليس فقط إن استطعنا تحديد الوجه أو العنق أو الصدر أو الذراعين، فكل وجه من هذه الوحدات تمتلك بدورها شكلاً خاصاً بها **(Aumon, 2001, p. 69)**.

ثانياً: مفهوم المتخيل

في المعجم الفلسفي (التخيل هو قوة مصورة، أو قوة ممثلة، تريك صور الأشياء الغائبة عن النظر) وهنا يتطابق مع الفيلسوف **(ابن سينا ٩٨٠-١٠٣٧)** بقوله (تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات) وبينما التخيل في المفهوم المعاصر إنها قوة عقلية تحلل وتحول الصور والأفكار الواردة من العقل (الذي أستمدها من الحواس) بعد تحليلها وتحويلها إلى مركبات جديدة، وتسمى هذه القوة بالمتخيلة. وهذا ايضا يتقارب مع رأي **الفارابي** بقوله بأن القوة المتخيلة (حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها) حيث قامت بتفكيك الجزء الخارجي والداخلي وإعادة تثبيت منتج افتراضي مختلف عن المنتج الأصلي الذي جاء منه، والذي يبدع في نظرية أخرى جديدة (للمتخيل) كنتاج جديد والخيال ولد من فكرة جديدة يسمى هذا النمط من التخيل اختراعاً أو ابتكاراً أو تجديداً **(Salbia, The Philosophical Dictionary, 1982, p. 262)**.

إن المنهج الذي اتبعه سقراط يمثل الحوار الاستنباطي القائم على التهكم والتوليد بغية الوصول إلى تحديد الماهيات فكان منهجه التحول من المحسوس إلى المعقول وأيضا من الجزئيات إلى الكليات لكي يصل إلى المعنى أو الماهية، وان مذهبه يسمى بالتصوري* لذا فهو يبحث عن الماهية في الأشياء بوصفها الحقيقة التي يكشفها العقل وراء المظاهر الحسية وفي ذلك يقول سقراط على العكس من ذلك بل الإنسان هو نوع من الروح والعقل يتحكم في الحواس ويديرها، والقوانين العادلة تنبع من العقل، وفقا للطبيعة وهم كائنات واعية في شكل قوانين غير مكتوبة صاغتها الآلهة في قلب الإنسان **(Karam, 2012, p. 70)**.

أما أفلاطون فقد عد التخيل والتذكر وجميع ما يمكن إدراكه من المحسوسات المشتركة ما هي إلا وظائف للعقل وليس للحس، اذ إن أعضاء الحس لا يمكنها إدراك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس وإنما يمكن إدراكها عن طريق العقل، فالمتخيل عند أفلاطون يصمم في النفس الأشياء الشبيهة التي يمكن إدراكها حسياً، حيث يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح فيما بعد مادة للتفكير، وبناء على ذلك فالتخيل يؤدي وظيفته المتمثلة باستعادة صور المحسوسات في البدء وبعدها يستخدم الصور المحسوسة في التفكير **(Shuaibi, 1999, p. 20)**.

أما أرسطو أختلف موقفه عن مثالية افلاطون في الطرح وتوجه نحو العقلانية والواقعية، حيث إن الفنان يستقي عناصره الفنية من الواقع، إلا أن تلك العناصر التي يستلهمها الفنان تسمو على الواقع، بمعنى أنها لا تقوم بمحاكاة واقعية حرفية وانما تتسامى عليه (الواقع) أي محاكاة للجوهر فـ**((هو الملكة التي من خلالها نقول بوجود صورة عقلية ما لدينا، وهنا لا نستخدم الكلمة بمعنى مجازي معين، بل ما نقصده تحديداً أن التخيل هو إحدى الملكات أو الحالات التي بواسطتها نفكر أو نصدر الاحكام فنقول عن شيء ما إنه حقيقي أو زائف))** **(Abdel Hamid, 2009, p. 27)**.

ويعتقد **هيجل** أن الخيال هو نشاط يسمح للفنان بفهم العقل وأشكاله، لذلك أعطى للخيال مهمة كبيرة، قام بتقسيمها إلى عدة مستويات، أدناها سلبي أي خيال الحاجات، والأعلى هي المطلقة، تتألق به الروح للتعبير عن نفسها من خلال الفن والإبداع، كما أشار في حديثه إلى احد إمكانات جماليات اللون التي تتحقق من خلال إتقان وعي الفنان، حيث يمثل الخيال جانباً مهماً يتجلى ذلك في المسح المرئي لجميع المدارس الفنية وأنواعها التي تجسد وفرة التحف الفنية إمكانات الخيال لتحقيق إنجازات جمالية مبهرة **(Qasim, 2013, p. 29)**.

يرى **كانط** وجود الخيال، وسيلة لاستنباط البيانات لما أسماه كانط الظواهر أو التعددية انعكاس الفهم، ثم الفهم يشبه الفهم التخيلي، دون القدرة على تفكير العقل لمصلحته أو لذاته، إما يمثل وحدة متكاملة قادرة على التفكير والفهم ثم ربط الأفكار بالآخرين، وقادرة على تقييم مجموعة من العلاقات التي ترتبط بطريقة لا تؤثر على الوجود ولا يغير طابعها صورة مستمرة لوجودها التنوع، لأنه يعيد خلق الجوانب النوعية للأحاسيس، وهو نظام انسجام بينها **(want & Wandzje, 2002, pp. 51-53)**.

ثالثاً: الصورة المتخيلة:

الصورة المتخيلة هي أحد مظاهر تجاوز الواقع، لكن هذا التجاوز يتجلى في خلق أشكال جديدة أو تركيبات جديدة للحفاظ على الواقع وإنهاء الحالة التي كانت عليها قبل التجاوز، حيث يخترق الخيال عناصر الواقع، سوف يتم تشكيلها في هياكل جديدة حيث يمكن للخيال أن يختلط بالواقع، فتعد الصورة فضاءً خطابياً لا يكتفي بالوقوف أمام كل ما هو حسي ، بل يتعدى ذلك نحو اقتناص المعاني والمضامين المخفية، فالصورة كتشكيل لحدث الواقع تعد هي التحقق الفعلي الذي يتم من خلال الحدود المحددة للوجود (كل ما هو زماني ومكاني) كون الأشياء لا تدرك إلا متحيزة في المكان ومتعاقبة في الزمان، فإذا كان الإحساس السطحي لا يجرد الصورة تمامًا من المادة، فإن الخيال يجردها تمامًا، وتصبح الصورة بعد ذلك أكثر تجريدًا مما تدرك، لكنها لا تزال تتمتع بطابع الحسية، ما لم تؤد إليه الحواس، فإن قوة التجريد للخيال تمنحه مزيدًا من الحرية في التعامل مع صور الأشياء المحسوسة، حتى يتمكن من إعادة تشكيلها بأشكال جديدة غير معروفة للحواس، وبالتالي يكون الخيال إبداعًا ومبتكرًا. **(Benkarad, 2005, p. 63)**.

فإذا كان الإحساس السطحي لا يجرد الصورة تمامًا من المادة، فإن الخيال يجردها تمامًا، وتصبح الصورة بعد ذلك أكثر تجريدًا مما تدرك، لكنها لا تزال تتمتع بطابع الحسية، ما لم تؤد إليه الحواس، فإن قوة التجريد للخيال تمنحه مزيدًا من الحرية في التعامل مع صور الأشياء المحسوسة، حتى يتمكن من إعادة تشكيلها بأشكال جديدة غير معروفة للحواس، وبالتالي يكون الخيال إبداعًا ومبتكرًا **(Asfour, 1974, p. 464)**.

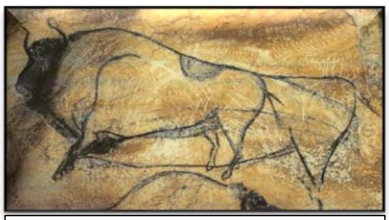
فالإنسان الاعلى الذي يمتلك مخيله واسعة الذي يدمر كل المعايير والقوى البشرية، يخرج بإبداع واستقلالية في ضبط النفس، ويتغلب على الظروف ويتغلب على الصعوبات، ويجعل الإنسان سيد نفسه وسيد والأرض، وبالتالي فإن العقل البشري يقوم على القوة تشكل الإرادة العديد من الأوهام، ومن خلال إرادة القوة تظهر معرفة الذات ، وليس اللاوعي الذي يشير مثل فرويد إلى القيم الذاتية ، في حين أن اللاوعي وفقًا الى فرويد هو الواقع النفسي الحقيقي وطبيعته الباطنية هي غير معروفة، فيكون جهله بقدر جهله بواقع العالم الخارجي، كما أنه لا يظهر لنا إلا من خلال معطيات حواسنا، إلا بالطريقة التي يتجلى بها بشكل ناقص في العالم الخارجي من خلال الأعضاء الحسية يرى الأوصاف بدلاً من الأدلة المنطقية، يتحول إلى صور التخيل والأمل ، بعيدًا عن المشاعر التي تجعله خاضعًا ، ويعود أكثر إلى الثقافة ومظاهرها **(Freud, The Interpretation of Dreams, 1969, pp. 594-595)**.

وبناء على ما تقدم يرى الباحث ان الصورة المتخيلة تحمل في جزئياتها ارتباطاً بالواقع ولكن لا تتطابق معه في كليتها، لأنها صور مرتبطة بالذاكرة ويقوم الخيال بمهمة إعادة إنتاجها ومعالجتها بعمليات التكثيف والاختزال لتظهر صورة بمواصفات جديدة جاءت من المخيلة، ويكون للخيال الدور الفاعل والمهم في عملية إنتاج الصور من المخيلة وإظهارها للواقع لأنه يقوم بتشكيل صورة تتجاوز الواقع والجمع بين العناصر المختلفة والمتضادة والمتباعدة ويجمعها في تراكيب صورة خيالية جديدة، وهنا تتأسس الصورة المتخيلة عن طريق التداخل بين صورة بصرية وصورة موجودة في الذهن الخيالي وبعد إنتاجها ليس لها صورة في الواقع، لذلك فهي صورة متخيلة تعيد النتاجات الموجودة في الواقع عن طريق شكل جديد غير مطروق وهنا يكون الدور الفاعل للخيال المعتمد على استحضار صور وأحداث ومفردات ذات صلة بواقع ما في إعادة الصياغة وتنظمها بين تلك الصور، وقد تكون هذه الصورة ناتجة عن أكثر من صورة، فالصورة المتخيلة ناتجة إثر حوادث وفهم وثقافة ووعي تاريخي واجتماعي، تُعطي للمتخيل لأي

حدث تاريخي صورة أقرب للحدث، أو تكون الصورة المتخيلة تجسيدا لأحداث فكرية ونفسية ومشاكل اجتماعية ودينية تحقق فهم العلاقات ذات صلة بين الفرد والمحيط بشكل لا يمكن فك ارتباطه عنه، ولذا يتحقق بذلك صور ذات صلة ربط بينه وبين أفكاره ومعتقداته.

المبحث الثاني: الوقائع التاريخية في الرسم الحديث:

في العودة إلى تاريخ الفن وأصوله في حياة الإنسان البدائي وقيامه بتزيين الكهوف التي يسكنها بالرسوم، لم يكن يعتزم تزيينها وتجميلها بقدر ما كان موثقاً ومؤرخاً للأحداث والحقائق في عصره وكيفية التخلص من التأثيرات المحيطة به، وهذا يثبت أن الفن في بداياته كان وسيلة تعبيرية، وليس هدفاً في جوهره، فالفن عند هؤلاء الشعوب لم يكن فناً طبيعياً، حيث نراهم يتخلون عن التفاصيل التي حُرفت من أجل إيحاء المعنى الرئيسي للموضوع المرسوم، وبعبارة أخرى أن الإنسان البدائي كان **((يُعبر إلى حد ما وبشكل رمزي عن الأحداث التي يراها اعتقاداً بأنه سيضمن وقوع الحدث الفعلي عن طريق ذلك التمثيل الرمزي ،كالرغبة في موت عدو أو قتل حيوان مفترس أو محاولة إخراج روح شريرة أو طردها، وغيرها من الأحداث)) (Mahmoud A. H., 2021, p. 16).**


شكل (١)

يتميز الإنسان البدائي بعدم قدرته على استكشاف نظامه العقلي لإعطاء تفسيرات واضحة للحقائق والظواهر الطبيعية، كما هو الحال مع الناس المتحضرين، فبسبب العقلية البدائية، يلجأ مباشرة إلى ربط جميع الأحداث التي يواجهها بقوة غير مرئية، حيث أن **((العالم المحسوس والعالم الآخر لا يكونان في تصوراتهم إلا شيئاً واحداً ومجموع كائنات أو قوى غير المرئية لا ينفصل عندهم عن مجموع الكائنات المرئية وليست الكائنات الخفية في نظرهم بأقل وجوداً ونشاطاً من الكائنات المرئية، بل إنها أكثر منها تأثيراً وإرهاباً ، ولذلك فهي تشغلهم أكثر من غيرها وتصرف عقولهم عن التبصر والتفكير فيما نسميه نحن بالمدركات الموضوعية)) (Levy, ed, p. 53)**، ولذلك فإن الكثير من الرسومات والصور في الكهوف ليست سوى تجسيد لمواضيع الدهشة والخوف من العوامل والظواهر الطبيعية، وحتى القوى الغير مرئية **(شكل١)**.

فَيُعد الفن ومنذ القدم موثق لكل متغيرات الزمن في الاحداث والكوارث والحروب والحياة اليومية بما تحمله من تحولات، فلم تكن غاية الفن في السابق فنية صرفة انما أُستخدم لتجسيد الأحداث المختلفة وقتها، اذ حاول الانسان القديم تدوين سلوكه بطريقة بسيطة من خلال الرسوم على جدران الكهوف بغض النظر عن موضوعة هذه الرسوم الا انها تعد من اهم الوثائق التاريخية التي تبين اهمية نقل الاحداث اليومية المتغيرة والزائلة منها، كتجسيد اعمال الصيد التي تتناول اهم واقدم مجالات النشاط الحيوي للإنسان البدائي موثقاً مطاردته للحيوانات المختلفة، بالإضافة الى ادوات الصيد وكل مشاهد الحياة اليومية والموجودات الطبيعية التي تحيط به بشكل رسوم ذات خطوط بسيطة يسجلها على جدران الكهوف بعفوية وذلك يوضح لنا الكثير عن حياة الانسان البدائي **((فالفنان منذ أن كان ساكناً للكهوف كان دائماً يسعى لتحقيق سيطرته على الطبيعة، فكلما رسم حيو اناً يخشاه رسمه وهو يصوب إليه سِهامه حتى يتخيل إليه أنه بهذا الرسم يأسره... وكان الإنسان يدرك أن هناك قوى خفية وراء كل الظواهر الطبيعية)) (Harbi, 2014, p. 54).**

ومن بين الأحداث التي كانت شائعة في الأساطير العراقية القديمة هو فكرة الأزمات التي قد تؤدي إلى الكوارث، في البحث عن الخلود وإنتاج أطول حكاية ملحمية في تاريخ البشرية، تمثل سيرة حياة الملك الذي يبحث عن البقاء الأبدي، والذي أنتج حكاية ملحمية تحتوي على مشاهد صورية، كثير منها يمثل ملامح القسوة والعنف، وأبرزها صراع إنكيدو وجلجامش ورحلتهما لقتل خمبابا، وتحدي إحدى الآلهة لإرادة الإله الأقوى، أو تحدي الإنسان لبعض الظواهر الطبيعية، وعليه وثق الانسان العراقي القديم بشكل متعمد حروبه والأحداث التي اعتبرها انتصارات على الآخرين مستخدماً الفن لتوثيق ذلك.

شكل (٢)

ومن بين المعالم الأخرى المعروفة في هذه الحقبة كان **(مسلة حمورابي-شكل٢)**، التي تميزت في ابراز الأشخاص عن الأرضية بشكل واضح، مع الحفاظ على التناسق والنسب، وبتسليط الضوء على ثنايا القماش بطريقة تشير إلى ذوق جمالي، وفي الجزء العلوي من المسلة كان هناك تمثال لإله الشمش- إله العدل، جالسًا على العرش يصدر القوانين لحمورابي الذي يقف أمامه، وقد تم نقش قانون حمورابي

المؤلف من مائتين واثنتين وثمانين مادة، في الجزء السفلي بدقة متناهية، يُعتبر هذا العمل أقدم سجل لمجموعة من القوانين الرافدينية **(Barrow, 1977, p. 94)**.

وقد جسدت الأعمال الفنية المصرية القديمة مواضيع الحروب والصراع خلال الصيد، فكانت مشاهد الصيد ومطاردة الحيوانات من أروع الاحداث التي جسدها الفنان المصري القديم، بالإضافة إلى مشاهد الطقوس الجنائزية التي عبر عنها الفنان في مشهد **(النساء الباكيات، شكل٣)**، التي تم تصويرها على إحدى جدران المقابر المصرية، حيث تم تصوير النساء الباكيات في وضع يبدو فيه أن ذراعهن مرفوعتين نحو السماء أو مواجهة الخلف للتعبير عن الألم والحزن والمأساة، ويتضح الحزن في وجوههن من خلال إظهار سمات الألم، او من خلال الصدور العارية الذي كان مظهر من مظاهر الحزن في تلك الفترة، وسادت الألوان الصحراوية الصورة بأكملها لتكون رمزًا للغبار الذي تبعثه النساء على أجسادهن من الحزن المفرط، والألوان هادئة جميعها خالية **من الألوان الزاهية وذلك تعبيراً من قبل الفنان عن الفعل المثيرللدراما في جميع أبعاده الفنية، بما في ذلك اللون (Al-Masry, 1976, p. 86)**.

شكل (٣)

تأثر الرسم الحديث بمتغيرات العصر التي شهدها، حيث تنافست الصورة مع مهارة الفنان في تمثيل الوقائع والاحداث التاريخية، بدءاً بالرومانتيكية التي اشتهرت بوفرة الخطوط المنحنية التي تغطي الاعمال بطابع الحزن، التي من خلالها يسعى الفنان لالتماس عطف المتلقي على المتألم والمظلوم، وبعد حدوث ثورتين سياسيتين ضخمتين هزتا العالم الغربي، والتي تمثلت في الثورة الأمريكية في عام ١٧٧٦ م، والثورة الفرنسية في عام ١٧٨٩ م، وثورة صناعية أخرى أزالت أساليب الحياة الزراعية للعديد من الأشخاص، وقد انعكست الطرق الجديدة للحياة في الأفكار الجديدة، وبناءً على ذلك، اختلفت طرق الرومانسية للتعبير، فالفنان الرومانسي الحقيقي ليس بالفنان الحالم المرهف بالحس، بل هو نموذج بطولي يواجه الحقائق المؤلمة لعصره، ويعد (تيودور الجريكو ١٧٩١-١٨٤٤) من أوائل الفنانين الذي رفع راية هذا الحركة وتمرد بشكل صراح وسافر على الأساليب القديمة، ويكاد يرجع للصدفة وحدها الفضل في هذا التمرد إلى حادثة غرق السفينة ميدوزا التي أثارت مشاعر الفرنسيين وأشعلت غضبهم، فألهبت هذه القصة مشاعر الجريكو، لذلك قرر أن يصورها في لوحة **(طوف الميدوزا، شكل٤)** بكل ما انطوت عليه تلك الحادثة من الهول والبشاعة، ولرغبته في تجسيد تلك الحادثة بواقعية فقد استعان ببعض الجثث الحقيقية لرسم الموتى، فكانت المعاناة الإنسانية هي العنوان الرئيسي لهذه الحادثة الأليمة التي هي بالأساس واقعة حقيقية مرتبطة بملابسات سياسية نتيجة غرق سفينة بحرية وهروب الضباط في قوارب النجاة وتركهم البحارة لمصيرهم المحتوم، فصنعوا لأنفسهم طوافة من خشب حطام السفينة، وقد تعلق بعضهم على حطام السفينة وتعرضوا لمعاناة كبيرة قبل أن تنقذهم سفينة تجارية عابرة بعد أن لقى الأغلبية حتفها ونجا فقط خمسة وعشرون شخصاً **(Neumayer, 1972, p. 14)**.

شكل (٤)

أما المدرسة الواقعية فقد اتجه الفنان إلى تجسيد الواقع المجتمعي وقتها بما يتضمنه من أحداث مختلفة متمثلة بالظلم والاضطهاد الذي عاناه الانسان، وتعد نتاجات الفنان (غوستاف كوربيه ١٨١٩-١٨٧٧) خير دليل على التوجه العام للواقعية، فالواقعية فنًا يراقب الحياة في تفاصيلها الجزئية، ويتعامل مع حياة الناس البسطاء من الشعب العادي، وكيف تتجلى صور المعاناة الإنسانية فيهم وعبرهم، فكانت أعمال الزراعة والحصاد والبناء، وصور المعاناة والبؤس التي صورها الواقعيون تعبيراً واضحاً عن مصداقية الموقف الاجتماعي وتناول المنهج ألانتقادي الساخر من الطبقة البرجوازية، فكانت لوحة **(جنازة في قرية أورنان، شكل٥)** مثالاً واقعيًا فريداً يجسد ما يمكن أن تكون عليه الحالة الافتراضية لمجتمع ريفي فقير تم تصويرها من خلال صورة معرفية عقلية، تحمل في طياتها هاجساً واسعًا بالألم والمعاناة والصعوبات **(Al-Zaidi, 2010, p. 132)**، حيث تضمنت اللوحة تعدداً إنسانياً للأشخاص الذين تفاعلوا مع الحدث الدرامي، ومنح الفنان تلك الأجساد المرئية حزناً عميقاً يجسد طبيعة الواقعة المفجعة للأهالي من خلال النظرات الموجهة نحو الأرض كدلالة على الحزن.

شكل (٥)

وبالانتقال الى **التعبيرية التي بدأت** في الدول الأوروبية وخاصة في ألمانيا، التي عبّرت عن كوارث الحرب بعد انتهائها في عام ١٩١٨، حيث شهدت البلاد اضطراباً داخلياً شديداً وانفجارات سياسية كانت مصدرًا هامًا في تجليّ الوعي السياسي والإنساني للتعبيريين الذين أدانوا فكرة الحرب واندلاعها، بدأ التعبيريون عملهم من خلال انتقاد الوضع ومحاولة التشكيك بالنظام السياسي الموجود في ذلك الوقت، فكانوا يدركون العالم في الفن مثل ما يدركونه ويحسونه، وكانوا يتمتعون بالاستقلالية الكبيرة في رؤيتهم للعالم وتغييره دون الاعتماد على منهج خارجي، تناولت معظم أفكار الرسّام مشاكل تتعلق بالبعد الجماعي الوطني بشكل سياسي، أي أنها لم تكن مستقلة في معاملاتها الفكرية أو في طبيعتها التقنية، بل تناولوا الأحداث التي تركت أثرًا نفسيًا على الصعيد الاجتماعي والفني ووثّقوا هذا تاريخياً في معظم مواضيعهم التي تعبّر عن مجرى الأحداث، ونتيجة لذلك، ظهر العديد من الفنانين التعبيريين الذين تعاملوا مع أحداث الحرب وأظهروا الجوانب الإنسانية التي تعبر عن وحشية الحرب وأحداثها المأساوية من بينهم جون هارتفيلد، وجورج جروز وأوتو ديكس، ونخص بالذكر الفنان **ديكس** وذلك لتجاربه الفنية الخاصة التي جسدت أحداث الحرب المهولة وما تركت عليه من آثار نفسية استطاع تسجيلها في لوحاته، كما في عمله **(رقصة الموت، شكل٦)** التي جسدت أهوال الحرب وبشاعتها على جميع الأصعدة، وساعده في ذلك تطوعه للخدمة في الجيش الألماني، إذ يقول للحرب تأثير عميق علي كفرد وكفنان، واغتنم كل فرصة ممكنة، سواء في أثناء الخدمة الفعلية او بعدها لتوثيق تجاربي هذه التي ستصبح موضوع الكثير من لوحاته في وقت لاحق، ومحوراً مركزياً في (سلسلة الحرب) الكاملة التي أنجزها **(Derain, 1994, p. 243)**.

شكل (٦)

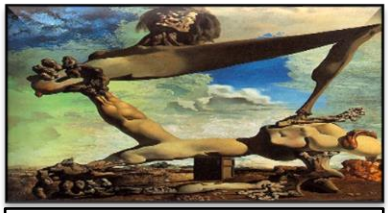
وفيما يتعلق **بالتكعيبية** فكان هدفها ليس بالتركيز على الشيء نفسه، وانما على الشكل المستقل لهذا الشيء، هذا ما عبروا عنه التكعيبيون، حيث قاموا بتحويل الشيء الحقيقي إلى شيء فني، عن طريق محاولة الجمع بين ما هو فيزيقي وميتافيزيقي، بمعنى الجمع بين تجسيد الأشكال الواقعية كما هي في ذاكرة الفنان، وبين الأشكال التي يتصورها في عالمه الخاص الغير مرئي خلافاً لما يراه في الواقع المحسوس، فالتكعيبية قد عبرت عن الوقائع التاريخية عن طريق اشكالها المتحررة من قيود المنظور والالتزام بالصورة المرئية، ويعد الفنان الاسباني **بابلو بيكاسو** خير من مثل هذه الحركة، وما لوحة **(الجورنيكا، شكل٧)** التي تحولت الى ايقونة للفن المناهض للحرب، فما هي إلا انعكاساً للأحداث المؤثرة التي شهدتها اسبانيا وما عاصرته من آلام ومآسي نتيجة الحروب، فمن خلال هذه اللوحة قد صور بيكاسو مشاهد العنف والدمار الذي خلفه القصف الألماني النازي بغارة جوية على مدينة جورنيكا الاسبانية عام ١٩٣٧ اثناء الحرب الأهلية، والتي كانت خالية من الجنود لأنهم كانوا جميعًا يشاركون في الحرب العالمية، ولم يبقى فيها غير النساء والأطفال والشيوخ، اذ استطاع بيكاسو أن يُظهر في لوحته قدرة درامية خاصة في تصوير وجه الإنسان في حرب غير إنسانية **(Al-Bahnasi, 1973, p. 117)**.

شكل (٧)

ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ وما سببته من تدمير للبنى الاقتصادية والاجتماعية، وما نتج عن ذلك من تغيرات في القيم والمعتقدات، ظهرت الدادائية كتيار فني ثوري معارض يهدف الى تدمير جميع قيم الفن التقليدي السائدة في ذلك الوقت، فهاجم الدادائيون القيم الاجتماعية وسياسات الحكومة من خلال منجزات عبثية متمثلة بملصقات تحتوي على صور مقطوعة من الصحف، تضمنت صوراً للجنود والأسلحة، وأخرى تصور السلام بوجود الأطفال والأمهات، كل هذا يكشف عن فلسفتهم في رفض الابتكارات العقلية التي صنعها الإنسان لنفسه واستخدامها في القتل والتدمير، معبرين عن اشمئزازهم من الحضارة الحديثة وازدرائهم لجميع منتجاتها التي تسببت في الدمار والموت للإنسان والإنسانية، وهذا ما جسدته الفنانة الالمانية **(هانا هوخ Hannah Hoch)** في اغلب منجزاتها الفنية بطريقة الكولاج (القص واالصق)، لاسيما عملها **(قطع بسكين المطبخ، شكل٨)** المتكون من القصاصات المقطوعة من الصحف والمجلات ملصقة بجوار بعضها، لتنتقد في عملها الساخر من قادة الجيش الألماني، ورفض مظاهر الحضارة الصناعية الحديثة التي على البشرية بالحروب والدمار **(Ross, 2003, p. 21)**.

شكل (٨)

اما السرياليون قد سارو على خطى الدادائية التي كانت تلغي جميع النظم والتصورات التي سبقتها، فكانوا يشكون في قدرة الأشياء الخارجية والموضوعية والعقلانية على التعبير عن الإنسان وقيمه، لذلك كان النهوض بالعدمية والهدم والتحطيم والعودة إلى الفوضى المقترنة بالمتعة واللعب والصدفة والعفوية وتجاوز القيم ورفض العقل ورفض الاهتمام الجمالي ورفض المبدأ أو السلطة والقاعدة، وهذا ما يمكن ملاحظته في أعمال رائد الحركة السريالية **(سلفادور دالي)** الذي جسد في أعماله كل ما يثير من وقائع العوالم الأخرى، حيث فقد الثقة في الواقع اليومي من خلال تقليد أفعال الأحلام لقلب كل قوانين الطبيعة، وبالتالي، ظهرت أعماله الفنية مليئة بأحداث وعوالم مختلفة لا يمكن إدراكها بشكل حسي إلا في الأحلام، فعالج في لوحاته التأثيرات النفسية ليمزج بين الغريب والمألوف بتقنية عالية، حيث جسد دالي ما يمثل قبح الحرب وأحداثها المؤلمة، كما في عمله **(هاجس الحرب الأهلية، شكل٩)** الذي جسد فيه واقع الحرب الاهلية في اسبانيا وما تركته من خراب.



شكل (٩)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. كانت الأحداث العراقية لها الأثر الكبير على الفنان العراقي، مما شكل ذلك انتاج أعمال فنية متعددة، ومنها ما تدين السياسات والحروب وكبت الحريات.

٢. بعض الأعمال لاتظهر بصورة مباشرة كتجسيد للوقائع بشكل واقعي مباشر وعلني، كون الفن له القدرة على تشفير وترميز تلك الرؤى.

٣. يعمل الفنان العراقي على رصد الوقائع وتشكيلها بحسب منطقته ومنطلقاته الفكرية، فيقوم باكتشاف منطلقات تلك الوقائع ومسبباتها من خلال صوراً منتخيلة يجسدها في عمله الفني.

٤. للفنان نظرته الخاصة تجاه واقعه وبيئته المجتمعية، فهو يسعى الى توضيحها من خلال منجزه الفني، ليكون له موقف معين تجاه الوقائع والاحداث.

٥. أتاحت المدارس الفنية الحديثة الفرصة لتغيير إظهار الموضوعات، وتجسيد لموضوعات فكرية وأحداث واقعية بأشكال تتلاءم مع تطور الفن.

الفصل الثالث (إجراءات البحث):

مجتمع البحث وعينة البحث: ضم مجتمع البحث (١٠) نماذج فنية، أختارها الباحث من مجموعة من الاعمال الفنية المنشورة على المواقع الفنية عبر شبكة الانترنت، وقد أختار الباحث منها (٣) نماذج كعينة لبحثه.

المنهج المستخدم: في ضوء هدف البحث والمعطيات التي ضمها الإطار النظري، تبنى الباحثان المنهج الوصفي وبطريقة تحليل المحتوى.

أداة البحث: لأجل تحقيق هدف البحث، أعتمد الباحثان أداة الملاحظة مع مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث.

تحليل عينة البحث:

أنموذج (١)

أسم الفنان: صبيح كلش

أسم العمل: فاجعة جسر الأئمة

المادة: زيت على كانفاس

تأريخ الإنجاز: ٢٠٠٥م

القياس: ١٠٠×١٢٠سم

تكونت اللوحة من قسمين مختلفين من حيث اشغالهم للمساحة، يفصل بينهما جسر ممتد بشكل مائل من أعلى اللوحة، إذ يظهر في الجزء العلوي عبارة بالخط العربي محاطة بفضاء باللون البني، أما الجزء السفلي فتتوزع فيه اشكال مجزئة تظهر وكأنها حشود بشرية يغلب عليها اللون البنفسجي، كذلك يظهر أشخاص يتساقطون نحو النهر يتوسطه قبة ذهبية اللون ترمز الى المراقد المقدسة، ويظهر في الجانب الأيمن والايسر أشكالً هندسية متساوية الاضلاع اشبه ما تكون بشبابيك المراقد الدينية، كما يظهر في منتصف اللوحة جهة اليمين كتلتان باللون الأزرق تسقطان نحو القبة الذهبية.

يجسد العمل الفني فاجعة جسر الأئمة التي حدثت على الجسر الرابط بين منطقتي الاعظمية والكاظمية في بغداد بتاريخ ٢٠٠٥/٨/٣١ بمناسبة أحياء ذكرى استشهاد الامام موسى الكاظم عليه السلام، صور الفنان صبيح كلش تلك الواقعة المأساوية بمشهد درامي عكس حالة الهرع والفزع حينها نتيجة لتواجد شخصاً ارهابياً يرتدي حزاماً ناسفاً، مما أدى الى حدوث تدافع شديد بين الحشود بحثاً عن ملاذ آمن يلجئون إليه، فكان خلاصهم الوحيد للخروج من الاختناق وسط الزحام هو أن يلقوا بأنفسهم من أعلى الجسر الى ماء نهر دجلة الذي أمتلئ بأرواح الزوار الأبرياء الذين جاءوا سيراً على الاقدام ليلقوا حتفهم، حيث يمكن عد اللوحة وثيقة تاريخية تجسد بشاعة الواقعة ومحنة الانسان ووجوده في زمن معقد استباح القتل والدمار بحق الانسان العراقي واستهداف المراقد الدينية والعتبات المقدسة.

عالج الفنان صبيح كلش اشكاله ضمن اللوحة بأسلوب تعبيري تجريدي بطريقة مختزلة ذات دقة عالية في الأداء المتمثل بالأسلوب الهندسي العام، حيث تم توزيع الاشكال بشكل متناسق ومنسجم مع الجو العام للوحة، فالأشكال موزعة على سطح اللوحة في القسم السفلي بشكل نصف دائري يبدأ من الزاوية اليمنى وينتهي بالزاوية اليسرى، كما عمد الفنان الى جعل القبة مركز الحدث والعنصر المهيمن الأساسي في اللوحة، حيث يظهر التدافع المروع الحاصل في اعلى الجسر والاجساد المتساقطة منه في النهر، وهي المقصد الذي نشده الفنان لتلك الواقعة، وعليه جسد الفنان الأجساد المترامية من الحشود ضمن الشكل المقوس وبحركات مختلفة في وضعياتها المتجهة نحو القبة المقدسة، والتي جسدها باللون البني كدلالة على الهلاك والمصير المحتوم، كذلك نهر دجلة الذي تلون باللون البنفسجي تعبيراً عن الموت، كذلك استخدام بعض اللمسات باللون الأحمر الذي ظهر على الشبابيك الملونة باللون الذهبي.

إنموذج (٢)

أسم الفنان: هاشم الطويل

أسم العمل: المقابر الجماعية

المادة: طباعة غائرة

تأريخ الإنجاز: ٢٠٠٦م

القياس: ١٥×١٨سم

يتألف العمل الفني من قسمين، جسد القسم الأول مجموعة من الأشرطة الكتابية الغير متكاملة متضمنة كتابات مخطوطة بالخط الكوفي القديم من دون نقاط مثلت رسالة النبي نوح عليه السلام الى قومه مفادها "بأن اعبدوا الله وأتقوه"، ولعد اجتنابهم لنواهيه قام بصنع السفينة وجعلها آية للناس، التي شكلت كإطار جزئي على اليسار الوسطي للوحة، فيما يشغل الجزء العلوي من العمل ست مربعات مع شريط كتابي عموي موزعاً بداخله وجوه لشخوص.

جسد الفنان هاشم الطويل حدث الحصار السياسي والفكري والعقائدي والحملات العسكرية ضد المعارضين الذين جسدهم الفنان داخل المربعات بأشكال متنوعة ما بين الرجل والمرأة والطفل، تعمد الفنان بوضع تلك الوجوه داخل المربعات الضيقة جداً ليحيل المتلقي إلى سجون النظام السياسي الضيقة والمظلمة، كذلك تلطخت بعض تلك الوجوه باللون الأسود كدلالة على الألم الذي يعانيه المعتقل البريء داخل السجن نتيجة التعذيب، كما استخدم الفنان الألوان الترابية التي تحمل بعض المضامين فكرية، كتجسيد لواقعة القبور الجماعية ودفن المعتقلين الأبرياء تحت التراب وبالتالي استشهادهم، كذلك كدلالة على ظلم الحاكم وغروره الذي يبيد شعبه دون رحمه، ويعد ايضاً استخدام اللون الأسود إضافة الى ما تم ذكره فهو يرمز ايضاً إلى الفترة المظلمة التي عاناها الشعب العراقي أبان حكمه، وتضمن العمل على الكتابة باللغة الإنكليزية باللون الأسود على خلفية بيضاء اللون، فأستخدم الفنان التضاد اللوني ما بين الأسود والأبيض لإبراز العبارة (Operation Iraq Freedoom) التي جاءت بشكل مائل وبمعناها العربي (عملية تحرير العراق)، تلك العبارة التي أسهمت في إيصال رسالة الفنان من خلال عمله، كما أدخل الفنان بعضا الكتابات باللغة العربية متضمنة لفظ الجلالة فضلاً عن بعض الكلمات الغير واضحة.

جسد الفنان في عمله الواقع العراقي الحقيقي وما شهده من أحداث لا إنسانية، لاسيما المقابر الجماعية لإحداث حالة من التفاعل والصدمة لدى المتلقي من خلال تفاعل الفنان ذاته وإظهاره لتلك الواقعة بهذه الصورة التخيلية التعبيرية، من خلال الوجوه المعبرة والجامدة التي لا حياة فيها بالمعنى الموضوعي التي تعطي انطباعاً لدى المتلقي الانتظار والعجز، كما عمد الفنان على احداث بروز في بعض الأماكن وانخفاضها في أماكن أخرى لتأكيد الايهام بالفضاء وعلاقته بالبعد المسافي ضمن فضاء اللوحة ذي البعدين، عرض الفنان في لوحته موضوعين متناقضين في المعنى، الأول رسالة النبي نوح لقومه، والآخر موضوع المقابر الجماعية، مما أحال المتلقي الى العديد من التفسيرات والتأويلات، وأحد تلك القراءات هو إمكانية الربط بين الموضوعين، هو نجاة الراكبين مع النبي نوح من الظالمين ومن الطوفان، تلك الموضوعة التي لها علاقة بالموضوع الآخر بأولئك الذين ثاروا ضد ظلم ودكتاتورية الحاكم، فهم قد فازو بخروجهم هذا بكسر شوكته وتخلصوا من ظلمه بحصولها على اعلى المراتب في جنات النعيم إلا وهي الشهادة.

إنموذج (٣)

أسم الفنان: هناء مال الله

أسم العمل: خريطة في بغداد

المادة: مواد مختلفة

تأريخ الإنجاز: ٢٠٠٧م

القياس: ١٠٠×٨٠سم

صورت الفنانة هناء مال الله معالم سياسية وتاريخية من خلال بعض الرموز والدلالات التشخيصية ضمن هوية بلدها، لتصور من خلال قطعة القماش والأوراق الملصقة عليها وبعض الالوان ما وقع على العاصمة العراقية بغداد، يظهر العلم العراقي في شكله القديم ما قبل السقوط عام ٢٠٠٣م وهو يتوسط اللوحة، استخدمت الفنانة تقنية القص واللصق مستخدمة بعض الأوراق التي خط عليها رسوم توضيحية لخرائط وبنايات قديمة تحاكي تاريخ العاصمة، كما استعملت تقنية الحرق في بعض الأجزاء للتعبير عن الألم الذي طال المجتمع العراقي نتيجة الاحتلال وما بعده، يظهر في اعلى اللوحة عبارة باللغة الإنكليزية (New Baghdad) بمعناها في العربية بغداد الجديدة ما بعد الاحتلال الأمريكي وما عانته من خراب والم.

وظفت الفنانة بعض المفردات والتعبيرات الرمزية للإشارة إلى مدى ولوج الخراب والدمار في البيئة والمجتمع العراقي بمفاهيم جمالية، فقد اسقطت الفنانة معاناتها نتيجة الحرب وظروف البلد على الرغم من اهمالها للجانب التزييني في اللوحة، كونها سعت الى توثيق وقائع تاريخية في العراق مستلهمة ذلك من جغرافية المكان لتجسد من خلالها الدمار والخراب جمالياً من خلال استخدام التقنيات المعاصرة لأجل تدوين صوراً متخيلة لأحداث آنية أراد الفنان أن يعمق ويهول أهمية ذلك الحدث.

أكدت الفنانة على الموروث الحضاري للإنسان، فاللوحة تحتوي على مضامين فكرية تجذب المتلقي وشده الى التأمل في الواقع بشكل دقيق ليتحرك في أجزاء اللوحة ضمن فلسفة خاصم تتلاءم مع الواقعة كونه جزء من المشكلة، لتدفعه الى ان يتبنى افكاراً تعالج الواقع في المستقبل، فاستطاعت الفنانة هناء مال الله أن تنقل المتلقي الى قلب الواقعة فلسفيا، لإنها شاهدة على العصر في نقل الوقائع الاجتماعية والسياسية لبلدها دون الانحياز الى جهة معينة.

أن استخدام الفنانة للأشكال التي سبق ذكرها بمفاهيمها السياسية، أعطت موقف رافض لجميع الممارسات الظالمة بحق الشعب العراقي، فأسلوب الحرق على اللوحة جاء كتشخيص لحالة الألم الذي عاشه المجتمع العراقي، اما الأوراق وما احتوته من كتابات وصور وخرائط توضح حجم المعاناة اليومية التي رافقت الانسان العراقي، وكذلك العلم العراقي جاء كرمز للهوية وعنوان الوطن الرسمي.

أن طرح الفنانة لعملها هذا جان كرفض للصراعات السياسية في المنطقة التي راح ضحيتها المواطن العراقي، وذلك من خلال التعبيرات التجريدية وهوية البلد المتمثلة بالعلم العراقي، لتعطي مدلولات وجودية ومفاهيم فلسفية متناغمة مع الوقائع السياسية قامت بتشخيص مضامينها فكرياً وعملت على إظهارها بأمانة إلى المتلقي.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):

النتائج:

١. أن الفنان يعبر عن وقائع تأريخية واقعية مسجلة ومعلومة بتصورات بعيدة عن الأشكال الواقعية ومحاولة إظهار عمق المعنى وأهمية الواقعة من خلال الصورة المتخيلة للفنان.

٢. الصورة المتخيلة للفنان أعطت بعداً للتصور أكثر من محدودية الواقعة التاريخية نفسها.

٣. للصورة المتخيلة التي يجسدها الفنان يمكن لها أن تبعث صوراً متخيلة جديدة للفنانين الآخرين.

٤. يمكن للصورة المتخيلة أن تُحال الى حدثاً ما، وقد تتعدد التفسيرات عن مكنونات ذاتية واجتماعية بسبب ضغوط شتى.

٥. أعتمد الفنان العراقي في مضمون لوحاته على القيم الأخلاقية للإنسان بوصفه محور الكون، لذا لم يكن الفنان معزول عن الأحداث المحيطة به، بل سلط الضوء على جميع جوانب الوقائع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والأيديولوجي، ليجسد هذه الوقائع في أعماله الفنية.

الاستنتاجات:

١ .قدم الفنان العراقي في اعماله الفنية صوراً متعددة رصدت معاناة الانسان العراقي من خلال مختلف الوقائع، كالحروب التي جرت في العراق، بالإضافة إلى التنوع التقني في العرض والمواد المختلفة. كانت الأعمال مميزة أيضًا بتنوع الفنان الأسلوبي بين الواقعية والسريالية والتعبيرية والتجريد.

٢ .من خلال الصورة المتخيلة لدى الفنان العراقي، أستطاع أن يجسد أعمالاً فنية تعاملت مع مختلف قضايا شعبه، من ضمنها الحروب والقتل والهجرة والإرهاب والمقاومة والظلم والفساد الذي شهده المجتمع العراقي.

٣. عمد الفنان العراقي الى جعل عمله الفني موضوعا يعبر عن القضايا والوقائع المهمة في مجتمعه من خلال صوراً متخيلة تحمل دلالات تعبيرية وعاطفية لمشاعر وعواطف الفنان نفسه تجاه الأحداث التي شهدها مجتمعه.

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 Hamid, S. (2009). *Imagination "From the Cave to Virtual Reality".* Kuwait: World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Literature.

Abdul Hamid, S. (2005). *The Age of Images - Negatives and Positives.* Kuwait: World of Knowledge.

Abu Rayyan, M. A. (n.d.). *The Philosophy of Beauty and the Origins of Fine Arts.* Alexandria, Egypt: University Knowledge House.

Al-Bahnasi, A. (1973). *Revolution and Art, Ministry of Information.* Damascus, Syria: Directorate of General Culture.

Aldaghlawy, H. J. (2021). *color connotations with costumes in the performances of the school theater.* Oman: Cambridge Scientific Journal. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Masry, K. (1976). *The History of Art in Antiquity* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: Dar Al-Maaref.

Al-Zaidi, J. (2010). *The Phenomenology of Visual Discours* (Vol. 1st edition). Damascus, Syria: The Phenomenology of Visual Discourse,.

Asfour, J. (1974). *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage.* Cairo, Egypt: House of Culture for Printing and Publishing.

Aumon, J. (2001). *he Photo.* (R. Al-Khoury, Ed.) Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.

Barrow, A. (1977). *Sumer, its Arts and Civilization.* (I. Salman, & S. T. Al-Tikriti, Eds.) Baghdad, Iraq: Al-Hurriya Printing House.

Benkarad, S. (2005). *Semiotics and Interpretation, Introduction to Semiotics* (Vol. 1st edition). Beirut, Lebanon: Arab Cultural Center.

Deleuze, G. (1997). *The Image - Movement or the Philosophy of the Image.* (H. Odeh, Ed.) Damascus, Syria: Syrian Ministry of Culture.

Derain, A. (1994). *Lettres a Vlaminck.* Flammarion, Paris: followed by Correspondence de guerre, Flammarion.

Freud, S. (1969). *The Interpretation of Dreams* (Vol. 2nd edition). (M. Safwan, Ed.) Cairo, Egypt: Dar Al-Maaref.

Freud, S. (1983). *Landmarks of Psychoanalysis* (Vol. 5th edition). (M. O. Najati, Ed.) Algeria: Diwan of University Publications.

Friedman, N. (1976). *The Artistic Image.* (A. Jaber, Trans.) Baghdad, Iraq: House of General Cultural Affairs, Contemporary Writers Magazine.

Gachev, G. (1990). *Consciousness and Art.* (N. Nayouf, Trans.) Kuwait: Al-Resala Press.

Harbi, S. (2014). *Styles and Trends in Ancient Egyptian Art.* Cairo, Egypt: Egyptian General Book Authority.

Hegel. (1988). *Introduction to Aesthetics, The Idea of Beauty* (Vol. 3rd edition). (G. Tarabishi, Ed.) Beirut, Lebanon: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing.

Jaber, A. (1974). *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage.* Cairo, Egypt: House of Culture for Printing and Publishing.

Karam, Y. (2012). *The History of Greek Philosophy.* Cairo, Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.

Levy, B. (ed). *Primitive Mentality.* (M. Al-Qassas, Ed.) Cairo, Egypt: Library of Egypt.

Mahmoud, A. H. (2021). he Synthetic Image in the Art of Mass Surrealism. Basrah, Iraq: University of Basra, College of Fine Arts.

Manzur, I. (1994). *Lisan al-Arab.* Beirut, Lebanon: Dar Sader.

Neumayer, S. (1972). *The Story of Modern Art.* (R. Younan, Ed.) Cairo, Egypt: Contemporary Thought Series.

Omar, A. M. (2008). *Dictionary of the Contemporary Arabic Language* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: Alam al-Kutub.

Parmenides, P. (1976). (F. J. Barbara, Ed.) Damascus, Syria: Ministry of Culture.

Qasim, H. S. (2013). Fantasy in Contemporary European Painting, an analytical study in the formation of the imagined image. Basra, Iraq: unpublished master's thesis.

Ross, M. E. (2003). *Salvador Dali and the Surrealists* (Vol. First edition). Chicago Review Press.

Salbia, J. (1982). *The Philosophical Dictionary* (Vol. 1st edition). Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.

Salbia, J. (1982). *The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English, and Latin Words.* Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.

Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary* (Part 2 ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Lubani.

Santlana, D. (1981). *Greek Philosophical Doctrines in the Islamic World.* (M. J. Sharaf, Ed.) Beirut, Lebanon: Arab Renaissance Printing and Publishing House.

Shaker, A. (2005). *The Age of the Image.* Kuwait: The World of Knowledge, Sur Al-Azbakeya Forum.

Shuaibi, I. F. (1999). *magination and Criticism of Science according to Gaston Bachelard* (Vol. 1st edition). Damascus, Syria: Talas House for Studies, Translation and Publishing.

Stolentis, J. (1974). *Art criticism.* cairo: Yahya Shams Press.

want, C., & Wandzje, K. (2002). *Kant* (Vol. 1st edition). (I. A. Imam, Ed.) Cairo, Egypt: The National Translation Project, Supreme Council of Culture.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.4

Original Article

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

OPEN ACCESS

Encoding format transformations in contemporary formation

Muhanad Abdullah Jabbar [1], Fareed Khalid Alwan [2]
1-2 College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
1 ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6763-1689
2 ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4040-378X
E-mail addresses: muhanad.jabar@uobasrah.edu.iq , fareed.alwan@uobasrah.edu.iq
Received: 28 April 2024; Accepted: 2 July 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

The research dealt with the topic (transformations of coding format in contemporary art) with regard to the path of the contemporary artist and the importance of his connection to his society. The research problem was determined by answering the following question: (What are the hypothetical requirements for the mind to carry out an aesthetic reading of the various art formats?)

As for the second chapter, it included the theoretical framework, which contained two sections, the first included (the concept of communicative codes), while the second section included (the diversity of contemporary formation codes), while the third chapter was concerned with research procedures, and the fourth chapter contained the results and conclusions.

Keywords: format, encryption, declaration, contemporary formation.

تحولات نسق التشفير في التشكيل المعاصر

مهند عبد الله جبار [١] ، فريد خالد علوان [٢]
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تناول البحث موضوع (تحولات نسق التشفير في التشكيل المعاصر) بما يخص مسيرة الفنان المعاصر واهمية ارتباطه بمجتمعه، وتحددت مشكلة البحث من خلال الإجابة على التساؤل الآتي : (ماهي المتطلبات الافتراضية للعقل حتى يقوم بالقراءة الجمالية لأنساق الفن المتنوعة ؟)

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاث مباحث، شمل الأول (مفهوم الشفرات التواصلية) ، أما المبحث الثاني فقد شمل على (البعد الفلسفي للتشكيل المعاصر) ، وفيما يخص المبحث الثالث فقد شمل (تنوع شفرات التشكيل المعاصر) ، اما الفصل الثالث فقد عني بإجراءات البحث ، والفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات ، ومنها:

١- كلما كان مستوى التشفير أكثر وضوحاً وإتصالاً مع المتلقين، زادت قراءات العمل الفني عددياً. كما في الانموذج (٢) . وكلما كان مستوى التشفير أكثر إنغلاقاً ، أصبحت الذكريات الفردية لمجموعة معدودة هي الأوضح ، كما في الأنموذج.(2)

٢- بعض الأعمال تعطي تحليل متفق عليه، أو شبه متفق عليه، أو انها تقود لمسارات دون غيرها، فكلما ارتفع مستوى التشفير ، انفتحت المسارات وتعددت المعاني ، كما في النماذج (٢ ، ٣) .

الكلمات المفتاحية: النسق ، التشفير، التصريح ، التشكيل المعاصر.

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:

يعد الفن من أبرز وسائل الاتصال والتواصل بين الافراد والجماعات بما يحمله من قيم جمالية تشد الإنتباه ، وبوصفه رسالة تتضمن ما يخرجه الفنان من افكار الى المتلقي ، وبهذا فان لغة التواصل تتم بين المرسل والمتلقي من خلال العمل الفني كلغة تواصلية يقدمها الفنان ، إذ تعتمد علاقة الانسان منذ أن بدأ وعيه للواقع على الادراك الذي اصبح ملازماً لمسار حياته اليومية ، ليوضح لمن حوله ويجعله قادراً على التعامل مع ما يحيط به والسيطرة عليه إن أمكن ، والعمل على تجاوزه والبحث عن أسباب وجوده وعلل هذا الوجود ، لكي يستطيع فهم الواقع وفهم ما يكمن في داخله من معرفة ، وما يرسم منها في ذاكرته لابد له من أدراك الأشياء حوله ليدرك حقائقها من ثم يفسرها ، إذ أن الفهم مرحلة لاحقة للإدراك والمعرفة ، بهذا نجد أن التخيل يقودنا إلى معرفة العلاقة بين الفرد وبين الإدراك وذلك للصلة المشتركة بين إدراك الأشياء وتصورها في ذهن الإنسان .

ابتعد العمل الفني عن حدود المحاكاة والتعبير عن سياقات الحقبة وسعى لتأسيس أنساق جديدة تقابل السائد والمألوف من خلال أمكانية التخيل على التعبير حتى تثري المتلقي جمالياً وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع ، إذ تنطلق عناصر العرض البصري مرئياً وسمعياً للمتلقي من خلال متخيل ذهني افترضه الفنان بناءً على معطيات النص البصري اللغوية ، قد عمل فيها الفنان على تحويل الصور المتخيلة عبر تفسير وتأويل للنص البصري بالسعي نحو التشفير الذي يشير الى استخدام الرموز المشفرة لنقل الرسائل بطرق غير واضحة ، والذي بدوره يعمل على إثارة التفاعل بين الفنان والمتلقي ، ويضيف طبقة إضافية من التأويل للأعمال الفنية وتحويلها الى واقع بصري متحرك بفعل جمالية وديناميكية الفعل الادائي لدى الفنان ، أما جانب التخيل فهو يعمل على ظهور ورؤية المعنى ، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي ، فالتخيل وصورته ليست شيئاً يوجد بين مجموعة من الأشياء الأخرى ، اذ إنها تمثل وحي فعل يهدف إليه الوعي ويخلع عليه المعنى ، والتخيل شأنه في ذلك شأن الإدراك لا يقوم على استكشاف منظور داخلي ، بل أن معناه يتجه نحو موضوع قصدي ، لكنه يكون غائباً في حالة التخيل ، إذ يكشف التخيل عن قدرة الوعي في الانفصال عن الواقع ، وفي هذا يعد الخيال جزءاً من المعرفة وشريكاً للإدراك الحسي في أداء مهمته ، لا بوصفه نظيراً ملازماً للوعي بصورة متخيلة يتطلب توقف الإدراك الحسي ، ومن ثم التخلي عن الموضوع الجمالي . لذلك فان خيال المتلقي ازاء لوحة تشكيلية لا يقوم بإقحام صورة متخيلة بعيدة عن المرجع ، فدور الخيال لا يزيد عن الدور الذي تقوم به الذاكرة التي تبقى على الماضي دون أن تفرضه عليه وتمكنهُ من الشعور بالمستقبل دون أن يتوقعه .

إذ إن صعوبة قراءة الفن المعاصر يتحدد بفهم وتفسير الأعمال الفنية المعاصرة التي قد تكون غامضة أو مشفرة ، وإن أحد التحديات الرئيسية في قراءة الفن المعاصر هو تجاوز الأطر التقليدية للفن وقواعد التفسير المعتادة ، لان الفن المعاصر يتسم بالتنوع والتعدد والتجريب ، وتأثره بالتكنولوجيا ووسائط الاتصال الحديثة ، مما يعني أنه قد يفتقر إلى القوالب الثابتة والمعايير المحددة ، ويتطلب هذا من القارئ أن يكون لديه عقلية مفتوحة ، وقدرة على التفسير ، وهنا يتولد تساؤل اشكالية البحث : ماهي المتطلبات الافتراضية للعقل حتى يقوم بالقراءة الجمالية لأنساق الفن المتنوعة ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على :

١. التعريف بحدود التشفير في المنجز الفني بين التصريح والتلميح والترميز .

٢ . إمكانية استفادة الناقد والمتلقي في مجال الفنون ، ورفد المكتبة الفنية بأداة نقدية تحليلية .

ثالثاً : هدف البحث : كشف الآلية المنطقية الإفتراضية لقراءة العمل الفني وفق تعدد مستويات التشفير .

رابعاً : حدود البحث :

الحدود الموضوعية : مصورات الأعمال الفنية والتي تحمل أنساق التشفير في التشكيل المعاصر .

الحدود الزمنية : يتحدد البحث بالفترة منذ العام (١٩٩٩ الى ٢٠٢١) . باعتبارها مرحلة للفن المعاصر وذات تنوع أعلى في الأساليب .

الحدود المكانية : أوربا وأمريكا

خامساً : تحديد المصطلحات :

١. **التحول : لغةً :** "تحول الشيء عنه الى غيره حال الرجال يحول من تحول في موضع الى موضع .. حال الى مكان اخر أي تحول وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنيين يكون تغير او يكون تحول" (Manzur, p. 384)، "حال الشيء تحول الى حال الى مكان اخر تحول والشخص تحرك". (Boutros, p. 40)

اصطلاحاً : التحول "هو تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه ". (Aristotle's, p. 122)

ويرى البدري ان التحول " نظام متغير النسيج ومن ثم فهو حركة فاعلية فيها مخاض ، تؤسس بعمليات ، وان اساس التحول هو الانتقال من ثوابت متحققة في الوعي الى مخاضات فاعلة بعمليات تؤدي الى تحقيق متغير في نظام الثوابت المنطلق منها التحول ذاته" . (Al-Badri, 1999, p. 9)

النحول إجرائياً : هو التغيير في مجرى طبيعة العمل الفني باتجاه ايجابي او سلبي من الناحية الفكرية او الجمالية او الوظيفية .

٢. **النسق : لغةً :** " نسق الشيء نسقاً : نظمه ، يقال : نسق الدر ، ونسق كتبه ، (ناسق) بين الأمرين : تابع بينهما ولاءم " . (Shawqi, 2004 , p. 918)

إصطلاحاً : " النسق عند ميشيل فوكو علاقات ، تستمر وتتحول بمعزل عن الاشياء التي تربط بينهما ، ويحدد النسق الابعاد والخلفيات التي تعتمد على الرؤية " . (Saeed, 1985, p. 21)

النسق إجرائيا : هو الاطار الذي يحوي المدركات المتشابهة والتي تقع ضمن ذات الهوية الجامعة ، والقابلة للقراءة على محور الزمن .

٣. **التشفير: لغةً :** شفر (الشفر) و (الشفر) جمع اشفار ، و (الشفير) اصل منبت شعر الجفن ناحية كل شيء ، من الوادي ناحيته من اعلاه (الشفرة) السكين العظيمة العريفة ، حد السيف ، جانب النصل ، ازميل الاسعاف ، شفر وشفار وشفرات (المشفر) ، الشد والمنعة ، القطعة من الارض او الرمل ، لشفر واخص استعماله بهذا المعنى للبعير ، جمع : مشافر (Amin, 1970, p. 45)

اصطلاحاً : نظام من الإشارات أو العلاقات أو الرموز ، تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه ، لنقل معلومة من نقطة مصدر الى نقطة وصول . (Qasim, 1986, p. 352)

. عرفه جابر عصفور بانه "مجموع السنن والاعراف التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة او توصيلها , فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في انتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع الى النسق نفسه . واذا كان انتاج الرسالة هو نوع من "التشفير" فان تلقي هذه الرسالة وتحويلها الى المدلول هو نوع من "فك الشفرة" عن طريق العودة بالرسالة الى اطارها المرجعي في النسق الاساسي . ولذلك يتحدث بعض دارسي العلامة عن نوع من التطابق بين (الشفرة) و (اللغة) وبين (الرسائل) و (الكلام)". (Edith, 1985, pp. 266-267)

التشفير إجرائياً : يتبنى الباحث تعريف (جابر عصفور) لكونه اكثر توسعاً من سواه , في تقديم مفهوم متكامل للشفرة , وشامل لعمليتي (التشفير) (وفك الشفرة) .

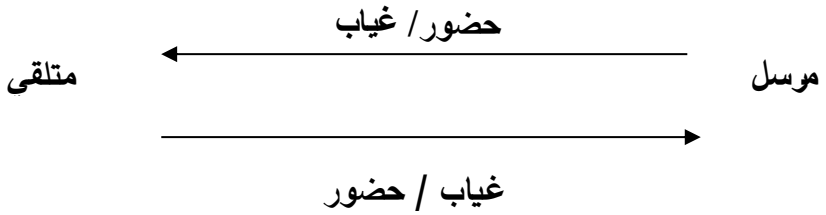
الفصل الثاني :

المبحث الأول : مفهوم الشفرات التواصلية

سعت دراسات علم النفس إلى استكشاف وتفسير العالم الداخلي اللاواعي للإنسان ، وهو النظام المشفر الغائب الذي يتحدث من الداخل . إذ ركز عالم النفس (سيجموند فرويد) بشكل أساسي على أهمية ودور اللاوعي الفردي ، لأنه يشكل لغة سرية تحتاج دائما إلى فك شفرتها . ومن وجهة نظر (فرويد) يكون التشفير **" أداة في يد اللا شعور أو المكبوت الجنسي (..) كما أن العلاقة الموجودة بين الرمز ، والفكرة المرموز إليها ، هي علاقة أقرب الى الثبات منها الى الاعتباطية ، ذلك أن (فرويد) يعتقد ان وظيفة الرمز الرئيسة ، هي ان يعمل على تفعيل الرغبة الدفينة ، وتحوير شكلها ، فهو يعتبر اللغة الرمزية كتابة على كود سري ، كما يعتبر تفسير الحلم كناية عن عمل ، يرمي الى كشف سرية هذا الكود"** (Eric, 1995, p. 66) ، لتشكل دراسات (فرويد) النفسية مركبةً تعتمد على تفسير الأحلام وتأويل الرموز . فالحلم رؤية تعتمد على الرمز ، وهو مليء بالمعاني الداخلية التي تنظم بحسب منطق المخيلة والصور الكلية والرموز . إذ يقوم التحليل بإعادة اكتشاف الظروف البلاغية وتطبيقها على مجالات جديدة من خلال التأويل . ويميز (فرويد) **" بين تقنيتين في التأويل ، احدهما رمزية ، والأخرى تعتمد على التداعي (..) إذ تعد لعبة مركبة تعتمد من بعض الجوانب ، على تداعيات الشخص ، وتكتمل من الجانب الآخر ، بالتأويل المعزز بمعرفة المفسر للنظام الرمزي"** (Fadl, 1992, p. 30)، بمعنى إن القدرة التفسيرية للكشف عن الغياب تعتمد على قراءة الرموز التي يرسمها اللاوعي ، سواء من الداخل إلى الخارج

أو من الخارج إلى الداخل . فكل تأويل للعالم هو في الأساس تأويل للذات ، حيث يكشف عن الحقول الدلالية والمصادر المغمورة للمعنى داخل كثافة الوعي . ويكون الفهم فقط فهما تاريخيا ، لأن للذات تأريخا ، ينظر المتلقي إلى جوهر الظاهرة ويحلل شفرتها بقصد الوصول إلى حقيقتها الغائبة .

أظهرت الدراسات السيميائية أن التواصل لديه القدرة على كشف المعاني المخفية عبر الكلام . وبناءً على ذلك ، يعتبر التواصل هو البنية الأساسية (الكل) . ووفقاً لـ (سوسير) فأن التواصل هو **" نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار ، ويمكن تشبيه هذا النظام ، بنظام الكتابة أو الألف باء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق ، أو الطقوس الرمزية ، أو الصيغ المهذبة ، أو العلامات العسكرية ، وغيرها من الأنظمة ، ولكنه أهمها جميعا "** (General Linguistics, 1985, p. 34) ، وعلى الرغم من أن الكلام هو شخصي وقابل للتغيير ، إلا أن اللغة تسبقه ، حيث تعتبر نظاما يتمتع بقواعده الخاصة . ولكل مجتمع لغوي نظامه اللغوي المميز . الذي يُعتبر الكلام تجسيدا سطحيا له ، حيث يُظهر الأشكال الفردية للغة التي تم إنشاؤها بواسطة التقاليد الاجتماعية غير المرئية . ومن ثم فإن اللغة هي ظاهرة اجتماعية تتعلق بدورها في تمثيل المعنى كوسيلة للتواصل . والعلاقة بين اللغة والكلام تعكس العلاقة بين الكل والجزء ، حيث تشكل اللغة البنية العميقة (الكل) ، في حين يشكل الكلام البنية السطحية (الجزء) ، ويرتبطان من خلال الدال الصوتي والمدلول الذهني ، إذ يوضح (سوسير) تحول المعنى من الحضور إلى الغياب ، ومن الغياب إلى الحضور ، وذلك من المرسل إلى المتلقي ، والعكس بالعكس ، مما يبرز ثنائية الدال والمدلول في الرسالة كرمز . كما يوضحها المخطط الآتي :



وإذا نظرنا إلى العلاقة بين الدال والمدلول ، فإن الدال يمثل الجانب الحسي أو الصورة الحسية للمدلول ، ولكن المدلول يمثل الجانب الذهني أو (الصورة الصوتية) للدال . من ثم تتضح العلاقة بينهما من الدال والمدلول معاً ، حيث يتعالقان لتشكيل الكل ، وفي حالة وجود المدلول كحالة غياب ، يصبح استحضار معناه أمراً معقداً يتطلب تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول لكشف الدلالة الكامنة فيه . ويعتمد ذلك بشكل كبير على الوجود اللفظي ، حيث يُضفي اللفظ قيمة ثنائية على الكلمة ، تتجلى في الحضور والغياب ، الوجود والنقص (Qatous, 2006, pp. 130-131). وتُعتبر العلاقة بين الحضور والغياب علاقة اعتباطية ، حيث لا يوجد ارتباط واضح بين الدال والمرجع ، ذلك **" إن أهم خصائص العلامة اللغوية ، هي نسبيتها الاصطلاحية ، بمعنى غياب علاقة التشابه الواضحة بين الدال ، والمدلول ، أو بمعنى أدق التشابه بين الدال ، والمرجع ، حيث إن كلمة مقعد ، لا تشبه المقعد "** (Obersfeld, 1982, p. 29)، وعلاوة على ذلك ، يختلف الدال من لغة إلى أخرى . وبالنتيجة ، يكون المدلول قيمة اجتماعية واتفاقية ، حيث تعتبر اللغة ، وفقا لما تقدم من قول (سوسير) ، نظاما رمزيا اعتباطيا ، حيث لا يكون هناك ترابط واضح بين الدال والمدلول إلا من خلال الاتفاق الجمعي.

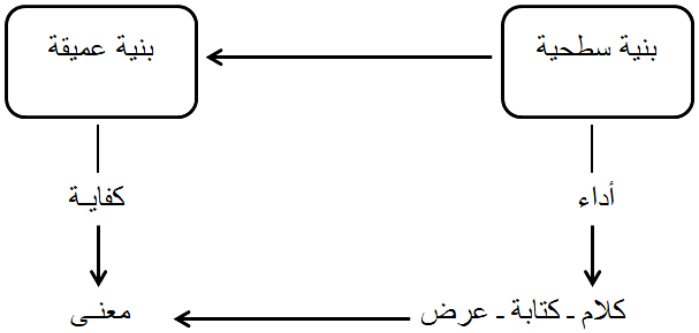
في العلاقة التركيبية الأفقية ، تتصل الرموز أفقيا كسلسلة ، حيث يجد (سوسير) أن اللفظ يكتسب قيمته من خلال اختلافه عن كل ما قبله أو بعده أو تعارضهما . ويتجلى المعنى زمنيا بناءً على تتابع الألفاظ ، حيث تكون علاقة تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة . أما الألفاظ المحتملة كبدائل ، التي تؤسس مترادفات أو متناقضات ، فهي ترتبط بالألفاظ الفعلية للجملة عن طريق تداعي الأفكار . وبمعنى آخر ، الألفاظ الحاضرة في الجملة تحث على تذكر ألفاظ أخرى غائبة عن الجملة ولكنها مخزنة في الذاكرة ، وتحمل إمكانية الاستبدال في التحليل (Admir, 1997, p. 7) . وفيما يتعلق بالعلاقات الغائبة ، فهي ذات طابع إيحائي تعتمد على إمكانية الاستبدال على محور عمودي . فمعنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها وبين الوحدات الأخرى التي يمكن أن تحل محلها . من ثم يمكن قراءة جميع الأنظمة الرمزية وفقًا لمحورين رئيسيين ، محور التركيب ، ومحور الاستبدال .

ويتفق المستويان التركيبي والاستبدالي ، مع مستويي الدلالة التي صنفها (بيرس) بالشكل الآتي (Bankrad, 2005, p. 103):

أ. مستوى دلالي يطلق عليه (المؤول المباشر / الصريح) ويعين المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر ، ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها ، وهو ما نسميه عادة بمعنى العلامة المرتبطة بمعطيات الموضوع المباشر ، أي أنها عناصر تأويلية ليست سوى ما هو معطى داخل العلامة بشكل مباشر ، وما ينتجه من معنى لا يتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يتطلبها الإدراك المشترك ، بمعنى أن الوظيفة الأساسية هي في أعطاء نقطة الانطلاق للدلالة .

ب. مستوى يتشكل من خلال استحضاره لمعطيات معرفية ليست معطاة بشكل مباشر (تلميح) ، فهي ذاكرة أخرى تتوجه إلى شخص ما أي تولد في فكره ، معادلا لها أو ربما علامة أكثر تطورا ، ويقوم المؤول الديناميكي بتنشيطها كي تسلم مجمل أسرارها ، وبعبارة أخرى فان المؤول الديناميكي ، هو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة الأولى .

يماثلان هذين المستويين المستوى التركيبي والاستبدالي ، فالأول يمثل الحضور فيما هو معطى كموضوع قابل للتأويل ، والثاني يشكل المستوى العمودي ، وهي القدرة الذهنية في كشف أسرار العلامة ، ومنحها المعنى . كما يلتقي مفهوم المحور التركيبي والمحور الاستبدالي مع واحدة من الأفكار التي طرحها العالم اللغوي الأمريكي (نعوم تشومسكي) ذات الصلة بالبنية السطحية التي تمثل الأداء الكلامي ، والبنية العميقة التي تمثل الكفاية اللغوية ، فهو يرى أن وراء كل البنى السطحية ، بنية أكثر عمقا ، يمكن الوصول إليها عبر تحليل مكونات البنية السطحية وأسلوب تنظيمها وتفاعلها ، بوصفها مكونة من مجموعة من العلاقات تحكمها (شفرة) ، يوصل فهمها إلى البنية العميقة ، عبر تحويل تركيب إلى آخر على وفق القاعدة التوليدية التي تهتم بأولوية الكفاية اللغوية ، بوصفها أفكارا وعلاقات كامنة في العقل ، تعبر عن نفسها من خلال أشكال وظواهر متعددة (Chomsky, 2005, pp. 47-75)، والعلاقة بين البنية السطحية والعميقة بمعنى العلاقة الرابطة ما بين الحضور والغياب ، فالحضور السطحي ، يُرد إلى البنية العميقة حيث عالم الخيال والعقل . وهو ليس بالعقل السلبي ، أو صفحة بيضاء ، يكتسب أفكاره من البنية المحيطة به ، ويدور في إطار أنساق مغلقة ، بل إنه عقل نشط فعال ، توجد فيه إمكانات وملكات فطرية كامنة ، تتخذ شكل قاعدة الأداء على وفق القاعدة التوليدية القائمة في الكفاية اللغوية ، بمعنى إعادة الكتابة ، أي أنها تعيد كتابة رمز يشير إلى عنصر معين من عناصر الكلام ، برمز آخر أو بعدة رموز أخرى ، على وفق قاعدة الاختلاف والاستبدال (Chomsky, 2005, p. 82) ، وعمادها أن الرمز يتمحور في معناه ، في إطار أنساق مركبة ومفتوحة ، من العام والبنية ، ومن المعطيات القبلية الكامنة في عقل الإنسان ، من الغياب الذي يشكل كفاية إلى الحضور الذي يماثل الأداء وأمره منوط بالعقل والتخيل القادرين على فتح مدى الدال ، وتوليد المعنى ، كما في المخطط الآتي:

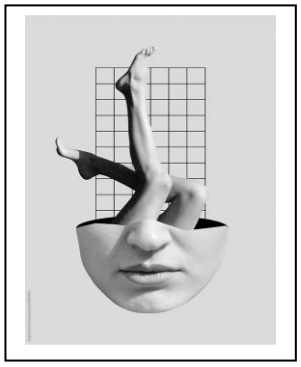


يرى الباحث أن (الشفرة) وفق ما تقدم هي المسافة الجمالية حسب تقسيمات (جاكوبسون) ، وتكمن أهميتها في أنها الوحدة الأساس التي تستدعي التلميح ، وتعتمد على قدرة المتلقي في حلها ، وذلك مرتبط بالأنساق المشفرة ، التي تصل بين الرسالة بأشكالها كافة ، والمتلقي ، خصوصا إذا ما شكلت محفزا يثير انفعالا ترابطيا في الذهن **" إذ تقوم الانفعالات بدور الوسيط في الترابطات الإبداعية والخيالية"** (Hamid, 2009, p. 55)، التي تحدث تأثيرها المقصود .

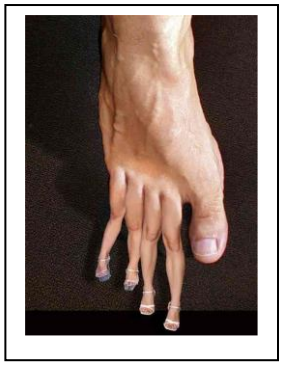
ويمكن تصنيف التشفير إلى طبقتين متلازمتين في اللغة العربية ، تتجلى الطبقة الأولى في شكل ظاهري يعبر عن الحضور ، بينما تعبر الطبقة الثانية عن الغياب وتجمع بين الجانب الذهني والمادي ، بين الشكل والمضمون . وما يميز التشفير هو تفسيره المتعدد الأوجه ، حيث يمكن أن يحمل أكثر من معنى وفقًا لاستقبال المتلقي . تجمع الطبيعة الثنائية للتشفير بين الحضور والغياب ، مما يثري العمل الفني ويعطيه عمقًا بوصفه أثراً يمكّن تمثيل الأفكار والمفاهيم لتصبح تشفيرا غنيا بالمعنى وذو دلالة مزدوجة . والرمز هو فن قائم بذاته ، يُدّل به على الأشياء المعنوية ، وليس مجرد تجسيد للموضوع المراد الإشارة إليه ، من ثم الرامز والمرموز مفصولان ولا يمكنهما التواصل المباشر .

المبحث الثاني : البعد الفلسفي للتشكيل المعاصر

مع تقدم التكنولوجيا وتأثيرها على الحقل الفني ، يمكننا ملاحظة تطور الفن كنشاط إنساني يتأثر ويتغير بما يحدث في مختلف مجالات النشاط البشري ، بما في ذلك المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي والصناعي . فقد أدت التكنولوجيا إلى تقدم كبير في المجال الفني ، لاسيما في الفنون التشكيلية . إذ كانت واحدة من الحركات الفنية التي نشأت نتيجة هذا التأثير هي السريالية الجماهيرية . والتي تعد من الحركات الفنية المعاصرة التي تستخدم الوسائط الإلكترونية ووسائل الإعلام لإنشاء الرسوم السريالية المعاصرة . إذ تعتمد على تأثيرات التكنولوجيا والوسائط الجماهيرية وتقنيات فن البوب . وتستخدم السريالية الجماهيرية التقنيات الحديثة مثل الحاسوب الإلكتروني لإنتاج أعمال فنية تجمع بين السريالية التقليدية وفن البوب (Ahmed, 2014, p. 387) ، يتم ذلك من خلال خلق صور تعتمد على تقنيات حديثة مثل التلاعب الرقمي والكولاج . إذ يقوم الفنان في هذه الحركة بتفكيك مكونات الواقع وإعادة تجميعها بطرق بنائية جديدة تتجاوز حدود الواقع . يتم تحقيق ذلك من خلال التخيل الحر والتجريب في التعبير عن رؤى غير تقليدية . حيث تقوم الأعمال الفنية في السريالية الجماهيرية بكسر توقعات المتلقي وتوفير صدمة جديدة من خلال تكوينات صورية غير مألوفة . يتم ذلك عن طريق التلاعب بالمتناقضات والجمع بين عناصر مختلفة . يهدف الفنان في هذه الحركة إلى كسر الرؤية التقليدية للعمل الفني وإحداث تجربة جديدة ومبتكرة في التصوير والأداء والتقنية . كما في أعمال كل من الفنان (يفغيني شفيتس) و (سيرجيو سبينيلي) ، حيث يعملان على تسليط الضوء على الجانب العلمي من خلال دمج الصور الواقعية مع بعضها البعض لخلق عوالم غريبة . يستخدم (سبينيلي) وسائط إلكترونية معاصرة وتقنيات الكولاج لابتكار تراكيب بنائية تثير الدهشة والصدمة لدى المتلقي . إذ يقوم بتجميع أجزاء واقعية مألوفة بصور تركيبية يستحيل رؤيتها في الواقع ، بهدف إرباك المتلقي وتقديم رؤية تخيلية خارجة عن المنطق والمألوف (https://www.virtualgallery.com/galleries/sergio_spinelli) . كما في الاشكال (٢.١) .



الشكل (١) يفغيني شفيتس



الشكل (٢) سيرجيو سبنيلي

وتعد أعمال الفنان (آلان كنغ) والفنان (جيم وارن) ، ذات أجواء خيالية تمزج بين المكان والزمان والشخصيات بشكل بعيد عن الرؤية الواقعية التقليدية . حيث يقوم (كنغ) بتحليل صور الواقع وتفكيكها ، مستخدما التخيل الحر والتحرر من سلطة الواقع ، ثم يعيد تركيبها بطرق جديدة لخلق صور تتجاوز الواقع وتتخطاه . إذ يقوم (كنغ) بخلق بنية جدلية في أعماله ، تجمع بين تكوينات متنوعة في فضاءات فنية . ويهدف إلى مشاكسة المتلقي وإرباكه ، من خلال صور متسقة ومتكاملة في مظهرها الخارجي ، ولكنها لا تنقل أي صدق مع الواقع الراهن أو الحقيقة (www.arcadia.com Artists Database>K> Kindermann K-King.). كما في الأشكال (٤.٣) .

الشكل (٣) آلان كينغ ، مرايا

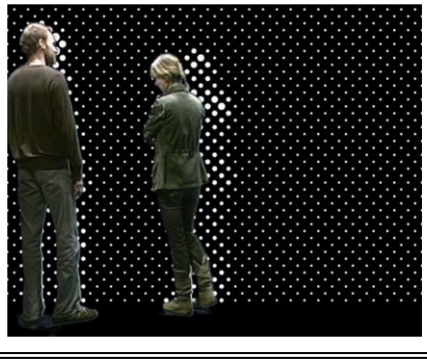
الشكل (٤) ، أندريه تيورين ، مجرد فكرة

كذلك قدّم الفنان (جورج جراي) رؤية فريدة في تعامله مع تقنية الفن الرقمي ، حيث تميزت أعماله بأسلوب مبتكر يجسد إنجازا فنيا يحاكي واقعاً افتراضياً بشكل متقن ، كما يتضح في الشكلين (٥ ، ٦) . وتتجسد في أعماله عبقريته وقدرته التخيلية ، حيث ينقل عوالما وصورا مركبة تستند إلى خياله الحر . إذ يبدو بأنه يهدف من خلال هذه الأعمال إلى التواصل مع المتلقي واستدعاء خياله لاستكشاف فضاءات غريبة ومتداخلة ، والتفاعل والتلاقي معها . حيث يشجع المتلقي على وضع تفسيرات وتأويلات مقنعة تتجاوز توقعاته المسبقة ، ما يساعده على توسيع آفاقه واكتساب معارف وخبرات جديدة . بذلك يتمكن المتلقي من الاندماج والانصهار مع أفق العمل الفني ، مما يؤدي إلى حالة من الإدراك والفهم ، ويسهم في تحقيق تواصل واضح بين المتلقي والفنان من خلال العمل الفني .

الشكل (٥) جورج غري ، جلب العواصف

الشكل (٦) جورج غري ، محرك الاحتمال اللانهائي

وفي التجارب الرقمية يثير العمل الفني خيالاً أوسع . إذ يرتبط الخيال بعوامل التجديد التي تطرحا فكرة العمل الفني ، إلى جانب استخدام تقنيات معاصرة وآليات علمية مدروسة . ويتميز الفن الرقمي بتفاعل المشاهد مع العمل الفني بدلا من التأمل ، كما هو الحال في عمل (واجهة الفتحات) للفنان (فريدريك إيل) . حيث في هذا العمل ، استخدم (إيل) جدارا مكونا من عدسات الكاميرا ومستشعرات الحركة ، مما يجعل المشاهد يشعر وكأنه الفنان نفسه ، يشارك في الإنتاج بدلاً من أن يكون مجرد مستلم ، الشكل (٧) . إذ يرتبط الخيال في هذا السياق بتقديم المعرفة والجوانب العقلانية والمنطقية ، مما يشير إلى الجانب العلمي والخيال الذي يدفعنا لمحاولة فهم المشهد التفاعلي المعقد الذي يجمع بين العناصر الفنية والعلمية والتكنولوجية في نفس الوقت . فالغرابة تكمن في استخدام تقنيات غير تقليدية في الفن ، بينما يبقى المألوف في توجهه نحو محاكاة الواقع . فبنية العمل الفني هنا هو تحول تدريجي بعيد عن المألوف . وعلى الرغم من ذلك ، يعتبر هذا النتاج الفني جديدا ومبتكرا ذو قيم فنية وعلمية مستحدثة . (Abdullah, 2013, p. 109)



الشكل (٧) فريدريك إيل ، واجهة الفتحات

الشكل (٨) نورماشي ، تاريخ أتاكاما

وفي عمل (تاريخ اتاكاما) للفنان (نورماشي) ، يتجلى الفعل الفني بشكل متحرك على الحائط عبر شبكة متداخلة من الخطوط غير المتمركزة في اتجاه معين . إذ تتألف الأشكال في هذا العمل من تلاقي الخطوط والألوان ، مع إيقاع متذبذب يخلق توازنا يتيح للأشكال الظهور بشكل عفوي في الفضاء التصويري . ويبتعد العمل عن تجسيد العالم الحسي بشكل محدد أو علامي ، وبدلاً من ذلك ، يركز على الجوهر وليس الظاهر . حيث يفتقر العمل إلى تكوين معين ، الشكل (٨) ، مما يدفع المشاهد إلى خلق افتراضات خيالية لاستكمال الصور المبهمة المتواجدة أمامه . إذ يتعامل الخيال هنا مع مادة فاعلة تتحول وتتغير في المظهر ، وهذا ما يجمع بين جمالية الأشكال التجريدية وفهم حقائق العالم الرقمي كما لو كانت ظاهرة بصرية . وهذا النهج يؤدي إلى خلق قيم جمالية جديدة تستند إلى ترابط الفن والعلم في فهم الحقائق بشكل مختلف . وتتجلى فعالية العمل الفني من خلال بنيته المعقدة التي تفتح المجال لخيال المشاهد وتفسيراته الجمالية ، وتسمح بتدفق استجابات وتفسيرات متعددة . (Abdullah, 2013, pp. 112-113)

وخلاصة ما تقدم ، يرى الباحث أن مسارات الرسم المعاصر بين التصريح / الوضوح ، والتلميح / الغموض ، يمكن أن تتباين بشكل كبير من خلال الأساليب والتقنيات التي يستخدمها الفنانون للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم ومفاهيمهم في أعمالهم الفنية . وهناك تفسيرات متعددة للتصريح والتلميح من الممكن أن تتفاعل مع بعضها البعض في الأعمال الفنية ، حيث يمكن أن يتناوبوا بين

التعبير المباشر والتعبير المبهم حسب الرسالة التي يرغبون في إيصالها ، والتأثير الذي يسعون الى تحقيقه على المتلقين ، وقد يستخدم الفنانون قوة التصريح لإبراز فكرة محددة ، وبعد ذلك يعتمدون على التلميح للتفاعل مع المتلقي وتشجيعه على التفكير والتأمل . لهذا فالتصريح يشير إلى التعبير المباشر والواضح في العمل الفني . إذ يتمثل في استخدام الأشكال والخطوط والألوان بشكل معلن ومفهوم لتوصيل رسالة واضحة ومحددة . ليعتمد على الظهور المباشر للمضمون والمعنى ، ويمكن أن يكون مفيداً في إيصال رسائل ومفاهيم محددة بشكل صريح ومباشر . أما التلميح فيشير إلى الاستخدام المبهم والمشوش للأشكال والخطوط والألوان في العمل الفني . ويهدف إلى إثارة التساؤلات والتفسيرات المتعددة والغموض في المشاهد الفنية . وقد يترك المجال للمتلقي لملء الفراغات والتفاصيل بالتأويل الشخصي والتخيل ، ويترك المتلقي يعيش تجربة تفسيرية فردية .

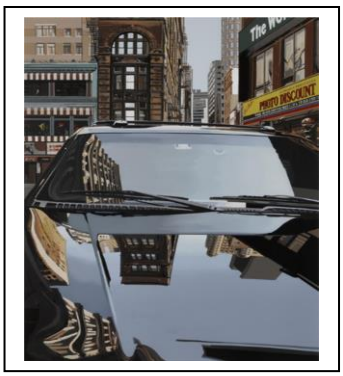
المبحث الثالث : تنوع شفرات التشكيل المعاصر

١. التشخيص المباشر:

رغم اختلاف وجهات النظر في الفن المعاصر وما بعد الحداثة في تحديد بداية هذه الفترة ، إلا أن أبرز الأدلة تشير إلى منتصف القرن العشرين حسب رأي (تشارلز ويلسون) [*] . بينما يرى (فريدريك جيمسون) أن فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية شكلت بداية هذه المرحلة . وقد شهدت التجربة الجمالية تحولات رئيسية في مجال الفن المعاصر تحت رعاية النظام العالمي الجديد ، الذي يتسم بالهيمنة الرأسمالية . ويشير الاندماج المعرفي بين الحداثة وما بعدها في إطار ثقافي مضطرب حيث ينعدم الزمن ، إلى نمطية الطيف الفكري المتحول بين الحداثة وما بعدها . إذ جاءت فنون ما بعد الحداثة نتيجة تراكم المعرفة والتجارب الأسلوبية السابقة . (Ahmed, 2014, pp. 217-220)

هنا تظهر ملامح التصريح الواقعي للشكل ، أي أن الشكل الحقيقي هو الأفضل للتعبير عن جوهره . فمهما تطورت المعارف وتطور الفن مباشرة معه ، فإنه يجب على التشخيص الجمالي الرجوع إلى الواقعية وتحليل الموضوع بصورة حقيقية . وهذا ما يعد رد فعل معارض للحركات الفنية الأخرى التي تعتمد على الخيال والابتكار كأساس لها . وذلك ليس بالضرورة أن يلغي المدارس الفنية الأخرى ، لكن الواقعية تتبع نهجاً مماثلاً لتلك المدارس ولكنها ترفض الاعتماد على الخيال في التعبير الفني والجمالي (Shuhaib, 2006, p. 137) . وأن البحث عن الحقائق يتطلب استكشاف تجارب متنوعة ، والعديد من الفنانين المعاصرين تجاوزوا التمثيلية في محاولة لإنشاء عالم خيالي يلبي تطلعاتهم الفكرية . لترتبط هذه المحاولة بالاستخدام الواسع للكاميرا والتقدم في مجال التصوير الفوتوغرافي . كما تركز الاهتمام على العوالم الداخلية للإنسان ويتم ترجمتها من قبل الفنان المعاصر من خلال استخدام مواد وتقنيات جديدة ومبتكرة . وهنا يمكن أن يكون موضوع التلميح قد تجاهل الشكل الخارجي وركز على المحتوى الداخلي . (Murad, 2006, p. 86) **" لا يمكن ان يفسر ذلك التناقض الا بصورة ميتافيزيقية تتجاوز قيم الفن المطلقة ، الفرد وزمانه وظروفه . فهؤلاء يعبرون عن نسبة مثالية أو تناغم مثالي لا يتمكن الفنان منهما الا بفضل قدراته الفطرية "** (Reed, 1975, p. 298). لكون المباني الفكرية تنتج تعابير جمالية تصف الجانب الظاهر والمخفي من الحقيقة . والقرار الأكثر صوابا في اتباع الأسلوب المناسب يتوقف على الخبرة والموضوع الذي يراه الفنان مناسبا للتعبير عنه . سواء كان الأسلوب واقعيا يعتمد على انطباعات الفنان حول حقيقة معينة ، أو محاكاة للطبيعة لغرض متعة الذوق الفني ، أو توثيق حالة محددة في لحظة زمنية قصيرة لإعطاء معاني تعبيرية خاصة ، أو قد يكون الأسلوب غير موضوعي ولا يعتمد على المعنى التلميحي للتعبير عن العوالم الداخلية للإنسان في خلق رموز بسيطة لا ترتبط بالواقع ولكنها إيحاءات تترجم عوالم مدركة ذهنياً ، أو تكشف عن أحلام يقضة وذكريات الطفولة وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، ولكن في سياق تشبيهي مجرد ، يستهدف الاهتمام الناقل بالحالات الإنسانية المتواجدة في أعماق الطبيعة . إذن نقل الواقع من خلال الفن السوبريالي لا يتم وفق تبريرات سطحية تعتمد على مسببات التعاطي مع ما تراه العين المجردة والصور التي تصل إليها . وبدلاً من ذلك يرتبط الأمر هنا بكيفية التعامل مع التخيل في كشف بواعث الاحساس بالمشهد وتجربته الجمالية المستمرة (Al-Qara Ghouli, 2006, p. 196) . ومع ذلك ، تتكون القيمة الجمالية في السوبريالية من تحديد الحالة الواضحة بتفاصيل دقيقة في لعبة اختيار الزاوية المناسبة لنقل المشهد الطبيعي ، فضلاً عن التلاعب المقصود في الانعكاسات غير المنطقية المفروضة على الواقع لتكوين

مفاهيم جديدة وفقاً لتأويلات نصية متعلقة بالمكان . كما في الأشكال (٩ ، ١٠ ، ١١) ، حيث قام الفنان (ريتشارد استس) بتصوير جوانب المدينة بعناية . والتعرف على التفاصيل الدقيقة للطبيعة من خلال توثيق اللحظة التي تعتمد على رؤية فنية وجمالية خاصة تنسجم مع فلسفة الفنان ، وتعطي نتائج وانعكاسات دقيقة يمكن أن تساهم في التلميح إلى أهمية بعض المشاهد المتداخلة في الحدث الرئيسي من خلال انعكاس الصور في الزجاج والمرايا على الأبنية . وبذلك قدم الفنان توضيحات تجذب انتباه المتلقي وتؤكد على أهميتها في سياق نقدي يركز على المفردات المتصلة بالواقع المعاش . (Amhaz, Contemporary Artistic Currents, 2009, pp. 460-466)

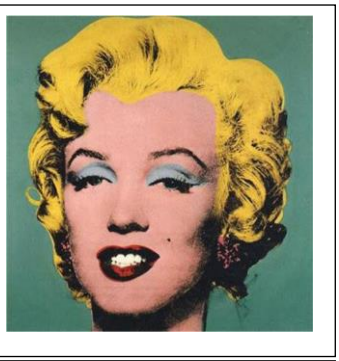


الشكل (٩) ريتشارد ايستس ـ كنتاكي فرايد تشيكن

الشكل (١٠) بيدرو كامبوس ـ الحلوى والذرى

الشكل (١١) روبرت نيفسون ـ مكتبة شارع ٤٢

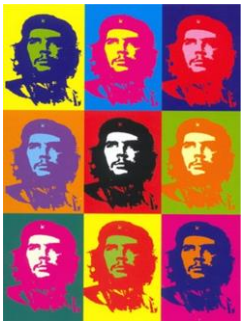
أما الفن الشعبي (Pop Art) فقد ظهر كتجاوب مع التطورات التكنولوجية الحديثة ، لا سيما في مجال التصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام المرئية والمقروءة والمسموعة . مستغلاً قدرتها على تقديم الأشياء بطرق مثيرة ومبهرة ، لهذا **" منحت التكنولوجيا وخاصة فيما يتصل بالتصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام فنان ما بعد التصوير الفوتوغرافي قدرة اكبر على التلاعب والتحكم في الصورة وهي قدره ستجعل الخيال في مرحلة ما بعد التصوير الفوتوغرافي خيالاً أكثر حرية .... إلى درجة يصعب فيها تمييز الحدود الفاصلة بين المتخيل والو اقعي ، أي يصبح كل ما هو متخيل هو جزء من الو اقع وكل ما هو و اقعي يمكن أن يصبح مكوناً صغيراً في ما هو متخيل "** (Shaker A. H., 2005, p. 392) ، إذ يتميز (البوب آرت) بالجمع بين العناصر الواقعية والخيالية والافتراضية / تشفير جزئي ، حيث يقوم بإعادة تقويم بصري للأشياء والأحداث التي يتفاعل معها الإنسان . ويتم ذلك من خلال " **الوسائل الأكثر تداولاً ، والأقل جمالية ، والأكثر زعقاً في مجال الإعلام"** (Amhaz, Contemporary Artistic Currents, 2009, p. 432) ، والنظر إلى هذه الوسائل في سياق الثقافة التجارية التي نشأت من التطورات الرأسمالية في حينها . والتركيز على إنتاج ما يلبي الاحتياجات والرغبات ويحرك الخيال ، وتطبيق سياسات الاختزال والتجميل لإيجاد طلب مستمر للمستهلك وربحية الإنتاج الرأسمالي . وبناءً على ذلك ، هدف فنانو (البوب) إلى إزالة القدسية والتطلع للفن والعمل الفني ، وجعله جزءً من المنطق الاستهلاكي ، إذ **" خرج العمل الفني من العزلة التي فرضت عليه مدى قرون ، باعتباره غرضاً فريداً ومع تقنيات الاستنساخ الآلي والصناعي حلت الجماهير الشعبية محل المالك المتوحد للأعمال الفنية "** (Al-Mashhadani, 2003, p. 146). إذ تتضح العلاقة بين السلع الاستهلاكية وصور المشاهير وفق فلسفة نفعية ، ترتبط باستخدام ما هو مشهور وشائع بين الناس وتداول الافكار والسرديات المعاصرة عن ثقافة الانسان ، وقد ساهمت عدة عوامل في توسع مجال التمثيل الصريح للمفردة التي تمثل المعنى الجمالي ، بما في ذلك السينما والتلفزيون والإعلانات التجارية . وتحرر الفن أيضا من قيود السلطة السياسية وتداخل مع الإعلانات التجارية والترويج للسلع الاستهلاكية ، فبعد ان كانت المثالية المتعالية توضح المعاني الجمالية اصبحت صور المشاهير تمثل الاساطير والسرديات القديمة ، فالفنان (أندي وارهول) ، استخدم صورة الممثلة (مارلين مونرو) شكل (١٢) ، باستخدام تقنية الطباعة بالشاشة الحريرية . كما كان لاستخدام الشكل المألوف لدى الجمهور وتوظيفه في اللوحة قد أحدث ثورة فنية حطمت القيم الجمالية القديمة وسخرت باللوحة التقليدية من حيث الشكل والمضمون ، أما الخطاب الفني فقد حدد القيمة الفعلية للشهرة وعلاقتها بالسلع الاستهلاكية (Ahmed, 2014, pp. 295-297). واستخدام تقنيات جديدة ونماذج مستوحاة من الواقع يهدف إلى تحطيم القداسة السابقة للسرديات من خلال استعارة رموز المجتمع من المشاهير لتوضيح المعاني الجمالية . وفي



الشكل (١٢) أندى و ار هول ، مار لين ، ١٩٦٤

الماضي ، بعد ان كانت مرتبطة بالرموز الدينية والحكايات القديمة ، التي كانت ترتبط بالآلهة والعالم المثالي الذي يستحضره الفنان بواسطة الخيال . ومع ظهور النماذج الجديدة ، مثل ذلك رد فعل في المجتمع نتيجة الحروب والأزمات ، حيث اعتمد الفنان على جانب الوضوح الذي يحاكي مفردات الواقع في التعبير الجمالي والفني (Amhaz, Contemporary Artistic Currents, 2009, p. 437)، كذلك نلاحظ إن (وارهول) قد عمل بطريقة فنية تحوز على المخالفة ، حيث تم تنظيم الصورة المتخيلة كخطاب تشكيلي يخترق الحواجز التقليدية والمألوفة . باستخدامه آليات عمل فنية معتمداً بشكل كبير على الشك بالقيم المتعارف عليها ، واستطاع فهم وتجسيد عمق الواقع الحاضر بكل تفاصيله . الى درجة انه كلما زاد استخدام الخيال ، زاد الفنان قربا من فهم حقيقة الواقع **" إن الإفراط في الخيال هو وحده الذي يؤدي إلى إدراك الو اقع "** (Brooker, 1995, p. 243). وبهذا فأن اعمال (وارهول) كانت تجسيدا لقوة الخيال في الفن ، والسعي لفهم وتجسيد الواقع بشكل مختلف متجاوزاً الحدود التقليدية . كما في (١٣ ، ١٤) .

الشكل (١٣) أندي وارهول ، سيارة سباق بنز



الشكل (١٤) أندي وارهول ، تشي جيفارا

هناك تواصل عميق في طرق التعبير البصري في الفن ، حيث يجتمع التخيل والتجسيد المباشر في صورة واحدة (Muslim, 2005, p. 66) . إذ يملك الفنان أدواته الفنية التي تقدم الصورة ، ولكنها ليست مجرد حالات عابرة ، بل هي مجموعة من الرموز والشفرات الداخلية . وهذا ما يجعل عملية التعبير الفني مجالا غير محدود بما ينشئه من قدرات في التجسيد . فضلاً عن ذلك ، تعمل هذه الأدوات على إنشاء علاقات بين الأشياء لتعميق المعنى الفكري المراد توصيله للمتلقي (Al-Bustani, 1992, p. 134) ، إذ يعد التعبير البصري وسيلة لا تنفصل عن طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها ، وتتأثر بالظروف الخارجية التي يتعامل معها الفنان ، وتوجه مسار وجهته إلى جانب النفع المباشر والشكلي . وتهدف هذه الوسيلة إلى إقناع المتلقي وشرح الأفكار والمفاهيم له (Asfour, 1983, p. 332). وعندما يتعلق الأمر بالسطح التصويري، يرى الباحث أن الخطاب البصري يرتكز بشكل أكبر على رسم وتكوين صورة من الواقع الافتراضي الموضوعي، وليس كمجرد واجهة للخيال ، بل يحوله إلى واقع مختلف . أي يتم تجذير عالم الخطاب البصري بعناصره وعلاقاته كواقع بديل متناقض على السطح المادي. ويؤدي تداخل الأشكال مع بعضها إلى إيجاد تخيل يجسد الأفكار والمشاعر بمنطقه الذاتي.

٢.الوسطية الإشارية :

مع ظهور تيار الفن المفاهيمي ، تم التركيز بشكل أساسي على مبدأ تجاهل المفهوم الفني التقليدي لصالح الفكرة الفنية . إذ سعى فنانو هذا التيار الى التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ، كما أكده (امهز) قائلا : **" لقد عمد ممثلو الحركة الجديدة إلى تخطي الفن نفسه تكريساً لرؤية جديدة ، للو اقع ، الو اقع الذي اخضع في السابق للتفسيروالتأويل وإعادة البناء وفق قناعات الفنان وميوله ... وبتحرره من الأشكال التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة "** (Amhaz, 2009, pp. 483-484)، لذا يتم التركيز على الجانب الذهني الخالص للصورة الفنية ، حيث يمكن لها أن تكتسب الحضور بدون الحاجة إلى الاعتماد على المادة الفيزيائية . وفي هذا النوع من الفن ، يعتبر الفكرة أو المفهوم هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني ، ويمكن وصفه بأنه الآلة التي تصنع الفن (Alwani, 2008, pp. 77-78) . وهذا النهج يقترب مع إحدى تصنيفات (سارتر) للصورة المتخيلة ، حيث يؤكد على أنها تمثل أعلى درجات التجرد من المادة الفيزيائية . في الصورة الذهنية يتم إنشاء ما يشابه الكائن بشكل إرادي ، سواء كان ذلك على المستوى النفسي أو الذهني ، بحيث يكون خالصا من حيث مادته . من ثم تختلف المادة هنا عن المادة في الحالات الأخرى . وفي تلك الحالات نجد دائماً وراء الوعي التخيلي أو خارجه بعض العناصر الملموسة ، مثل نسيج اللوحة والإضاءة والألوان في الصورة ومما تقدم يرى الباحث إن المتلقي للعمل الفني لا يقتصر على تفسيره فحسب ، بل يشمل إعادة تشكيله وقراءته . فالعمل الفني ليس محصورا في معنى واحد ، بل يمكن أن يتسع لقراءات متعددة . من ثم كل قراءة تعتبر صحيحة حتى يتم تحطيمها بواسطة قراءة أخرى تحل محلها وتصبح القراءة السابقة قديمة ومستبدلة . وبالفعل يكون المتلقي هو الذي يمتلك القدرة على تحديد المعنى للعمل الفني .

٣.التشفير التام :

ان عملية خلق عالم وهمي اساسه عالم وجودي من سمات الفن المعاصر ، والفنان المعاصر يبحث عن أفكار وأساليب تتناغم مع التطور التقني في العصر الحديث ، إذ يتمثل التعبير الرمزي في استخدام رموز ووقائع تاريخية ذات صلة بأحداث حالية في سياق الموضوع ، حيث يقوم الفنان بالاستعانة بملامح سابقة استخدمت لأغراض تجميلية أو التشبيه بحالة موجودة في المجتمع . وتطور الحال بعد الحرب العالمية الثانية ، مع الاحتفاظ ببعض النظم الفنية للتعبير عن الحداثة . وأن أحد الأساليب المميزة للفنان (جاكسون بولوك) هو إدخال الأداء الحركي في العمل الفني ، حيث استغنى عن استخدام الفرشاة بالطرق التقليدية ، واكتفى بتقنية التنقيط في اللوحة . يعطي هذا الأسلوب بعدا جديدا لألغاز التجريد ، حيث تمثل حركات الفنان في الأداء التجريدي الغامض ، وذلك بعدما يفرش اللوحة على الأرض ، مما يتسبب في تداخل الخطوط والألوان فيما بينها . وينشأ الفعل الأدائي من جسد الفنان نتيجة حالة من اللاوعي ، حيث يتم إنجاز العمل دون التخطيط المسبق ، ويتمتع بعدم الالتزام في التعبير التجريدي . يساعد ذلك في إبراز أشكال تجريدية تعيد تجسيد ذكريات غامضة بشكل عفوي وغير مباشر . (Ahmed, 2014, pp. 248-256)

شكل (١٥) فرانز كلاين ، نيويورك ، ١٩٥٣

وفي أعمال الفنان (فرانز كلاين) نلاحظ انه يرسم بلون أو لونين فقط ، حيث يقول : " **يعتقد الناس في بعض الاحيان بأني أخذ قماش لوحة أبيض اللون وارسم عليه علامات سوداء ، لكن ليست الحقيقة هذه ، فأنا ارسم بالأبيض بالإضافة على الأسود والأبيض** " (Antony, p. 35)، ولهذا تعد أشكاله تجريدية ، وخطوطه العريضة هي تشكيلات لونية توحي بهندسة اللوحة وتركيبها على وفق هيأة يشوبها الغموض ، واعتماده في نقل شعور الإثارة (Amhaz, 2009, p. 301) ، الشكل (١٥)

ويرى الباحث من ذلك بأن التعبير التجريدي قد اعتمد على العفوية كمنطلق عام ، بهدف تجاوز الأفكار المتوارثة والنظريات المقتصرة التي يمكن ربط الأشياء بها أو تمثيلها من خلالها . وأن الحقائق الكلية والثابتة غير قابلة للتعريف بشكل قطعي . وهذا الرأي يتناسب بشكل طبيعي مع الانسجام في ما بعد الحداثة ، حيث يتم التركيز على الدال بدلاً من المدلول ، وعلى المشاركة والأداء بدلاً من العمل الفني التقليدي ، وعلى ما يظهر على السطح بدلاً من الأصول الجذرية .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- تساعد الأعمال الفنية التي تعتمد على تجربة غير متوقعة ومختلفة عن توقعات المتلقين على زيادة التنوع بين الطرفين من جهة ، وتحفيز المتلقي على تطوير نفسه وسعيه لزيادة خبراته واكتساب معرفة جديدة من جهة أخرى ، بهدف تحقيق تواصل وفهم واندماج مع العمل الفني .

٢- تبدو العلاقة عكسية بين مخيلة التلقي مع مستوى التشفير في العمل الفني . حيث يحتاج الى إستدعاء الصور المختزنة كما إرتفع مستوى التشفير والإبتعاد عن المحسوس ، في حين تتراجع فرصة إستدعاء الصور المختزنة في الذاكرة أزاء الأعمال التشخيصية المباشرة والواضحة .

٣- يحتاج المتلقي الى مساحة تأويل تقارب ذكرياته ومرجعياته ، لذلك يميل الى التأمل بشكل أوضح في الأعمال المشفرة والمركبة في المعنى .

٤- زمن إنشاء نظام قراءة فردي يتصاعد مع إرتفاع شدة تشفير الأعمال الفنية .

٥- تبدو العلاقة عكسية بين مخيلة التلقي مع مستوى التشفير في العمل الفني . حيث يحتاج الى إستدعاء الصور المختزنة كما إرتفع مستوى التشفير والإبتعاد عن المحسوس ، في حين تتراجع فرصة إستدعاء الصور المختزنة في الذاكرة أزاء الأعمال التشخيصية المباشرة والواضحة .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

١- **مجتمع البحث :**

يمثل مجتمع هذا البحث النتاجات الفنية لبعض الأعمال المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها بما يتعلق بـ (تحولات نسق التشفير في التشكيل المعاصر) وعلى نحوٍ أوسع من مواقع الشبكة الالكترونية العالمية ، وقد ضم مجتمع البحث المنجزات الفنية لرسامي الفن المعاصر، والتي ترتبط بحدود البحث ، لذا أعتمد الباحث على اطار مجتمع البحث بحدود (٧٥) عملاً فنياً من تلك الأعمال تم جمعها من المصورات المتوفرة في الكتب والمصادر المتخصصة وأدلة المعارض ومواقع الانترنت .

٢- **عينة البحث :**

بغية تحقيق هدف البحث اتبع الباحث الاسلوب القصدي لتحديد عينة البحث من مجمل الاعمال الفنية والممثلة لمجتمع البحث ، وقد انتقى الباحث (٣) أعمال فنية .

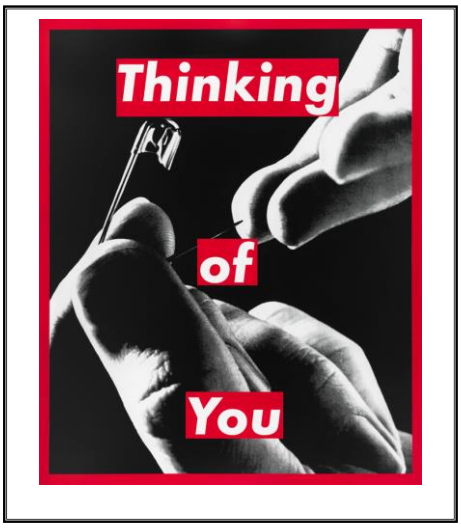
٣- **المنهج المستخدم :**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة المختارة بطابع نقدي يحدده هدف البحث .

٤- **اداة البحث :**

قام الباحث بالاعتماد على الاطار النظري كمحك للتحليل وبصياغة نقدية جمالية تتماشى مع هدف البحث .

٥- **تحليل العينة**



إنموذج (١)

إسم الفنان : باربرا كروجر

إسم العمل : افكر فيك

المادة : طباعة على الورق

تاريخ الانتاج : ١٩٩٩

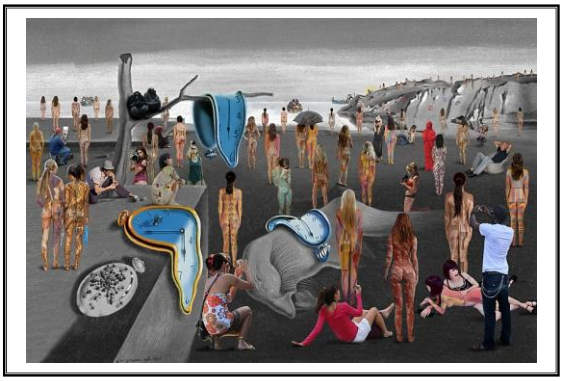
القياس : ٣١٢,٧ × ٢٥٥,٧ سم

يعتمد العمل الفني من الناحية الشكلية على التصوير الفوتوغرافي والمعالجة الرقمية ، ويتبين فيها للمتلقي وضوح مفردات الصورة التي تتكون في يد تمسك دبوس يقوم بوخز أحد الأصابع بإضافة العبارة الإنكليزية المدموجة مع الصورة (أفكر فيك Thinking of you) أحد الأصابع ، وهذا العمل الفني ينتمي إلى تيار (الفن لغة) وهو من التيارات التي جعلت التفسير اللغوي هو العنصر الساند للتشفير وفك التشفير في آنٍ واحد . وهنا يتوضّح مستوى هذا التشفير على المنحى المفهوم لربما لكثير من المتلقين ، لأن الدافع اللغوي وضّح الكثير من الابهام في النص البصري ، إذ لولا هذا التفسير اللغوي ، من الممكن أن يأخذ تحليل هذه الرسالة البصرية منحىً آخر في الأذهان .

ومن الممكن أن يكون (المعنى الكلي) لهذا العمل الفني أن (التفكير في شخص معين ، مقرون بالألم) ، والتغريب الجاذب الذي يظهر في هذه الرسالة الصورية هو أن (الوخز) يكون هنا بالإرادة ، لأن الانسان بطبيعته كائن ميال الى الابتعاد عن الألم غريزياً ، وهذا واضح بشكل جلي من تجزئة مفردات النص البصري اللائي تم التفصيل لهن في التوصيف للنص البصري في بادئ التحليل ، فلو افترضنا إن الدبوس يتخذ موقع الوخز في الكتابة وليس في الاصبع ، فهذا سوف يعطي للقارئ إحتمالية الربط مع الكلمة وليس مع فكرة الألم ، كذلك إن اي تحريك لليدين سوف يعطي معنى مختلف ، فهذه الفرضيات تلعب على تعد الأحتماليات ، فالذي يضيق فرصة المعنى هي الكلمات (أفكر فيك Thinking of you) ، فأي تغيير للمفردات سوف تصل الى نفس المعنى ، وهذه المفردات تعمل بشكل كبير في أغلب الأعمال الفنية على اختلاف صياغتها وطرائق الاظهار فيها كمرشدات وخارطة طريق ذهنية ، لوضع المتلقي أمام مسارات واضحة لفهم الرسالة المشفرة .

ويعتبر النص المرافق للصورة رسالة لغوية تمهد لقراءة حدود الصورة وبعثها من جديد خارج اطار صورتها الاصلية الراسخة ، التي تعمل منظومة ما بعد الحداثة على تفكيك جوانبها وفتح افاق التأويل اللانهائي للنص المنبعث عن علاقتها بالخطاب اللغوي

الخاضع لاشتراطات الخطاب البصري ، وقد تعمل هذه الرسالة كبديل ، أي إن النص يمكنه ان يسمي ويثبت المدلولات الممكنة للصورة الفوتوغرافية ، وبذلك يرشد عملية التطابق والتأويل ، وهذا كله يعمل في أذهان قارئي الاعمال الفنية بفاعلية الصور الذهنية المخزونة التي يستدعيها العقل البشري في كل عملياته التي تدعوه لفهم الأشياء والمقتضيات الفكرية التي يواجهها الانسان يومياً في مواجهته لهذا الوجود المليء بالأسئلة .



إنموذج (٢)

إسم الفنان : لويس باربا

إسم العمل : ثبات الذاكرة لسلفادور دالي

المادة : طباعة

تاريخ الانتاج : ٢٠١٥

القياس : ١٥٢,٤ × ٢٤٣,٨ سم

يمثل عمل (باربا) اعادة انتاج لوحة الفنان السريالي (سلفادور دالي) والتي تحمل عنوان (ثبات الذاكرة) ، وبإعادة انتاجه اضاف (باربا) عدة أشكال وتفاصيل ألحقها بالعمل الاصلي لنساء ورجال وحيوانات ، وزعها عبر تقنية المونتاج لتتداخل فارضة وجودها وسط الرموز الاصلية للعمل التي وضعها (دالي)(الساعات ، الحصان ، جذع الشجرة ، التلال) ، إذ وظف الفنان رموزه معها بشكل يتلاءم والهدف المعاصر الذي يوجه من خلالها .

عند استعراض مفردات عمل (باربا) ، يظهر لنا تحقيق التناقض والتشابه من خلال تأثره بالرموز والأشكال التي استخدمها (دالي) ليكون مستوى التشفير جزئياً ، من خلال المزج بين اللوحات التاريخية البارزة وصور السياح المعاصرين والمشاهير والمتفرجين من جميع أنحاء العالم ، حيث تم التلاعب رقميا بتلك الصور لإيصال رسائل اجتماعية وإنسانية ، اذ اصبحت الرموز والاشكال الاصلية مراجع ملهمة لخلق مفاهيم معاصرة جديدة ، حيث يتجسد هذا العمل بالتقاطع بين الماضي والحاضر ، وتجمع بين التراث الفني والثقافات العالمية المتنوعة لإحداث تأثير فني جديد .

فقوام المنجز الفني يستمد حضوره من الماضي بإظهار فاعلية الأداء الحسي في البحث وكيفية التلاعب في الإيقونات الفنية وحضورها الملازم للتجديد في المواضيع وبصورة متسارعة ، ينتقيها الفنان بعقلية تأتي بالفعل الإرادي من خزين الذاكرة ، لتحضر نزعة تأملية تغيب اتصال الفنان بصفات المنجز السابق ، لينتج شفرات يحكمها التفرد في انتزاع المغايرة في إخراج الأشياء من واقعها وصياغتها بواقع جديد تحكمه المهارة التقنية ، التي اكتسبها الفنان في الإخراج وبحضور آني استثمره ليشكل التغريب المقارن بما هو ماضي ، ليحقق الصدمة من خلال قدراته التغريبية المستمدة من قدرات التوظيف في الأداء ، ليكون التجديد ذا حضور دائم ، وبكيفية تمد التجربة قيمة في زمنيتها في الموضوعات التي تكررها دون مضمونها ، وهذا يتلازم مع التعديل في تسلسل الأفكار الفنية الوثيقة الصلة بالعالم المحيط ليوحد بينه وبين الآخرين ، فـ (ثبات الذاكرة) حينما تمرر بمنظومة الفنان تواصلياً ذو الخزين المتناغم مع الأفكار وبتصورات تنقل في تفسيراتها ما يطرح رغم صعوبة فهم آليات التخيل وما تحمله من تجارب للكشف عن الأدوات التي صورت التمرد بأنه صورة من تجاوزات الواقعية ، التي من خلالها يعاد الصياغة بنماذج مستحدثة تختلف عن الأصل من خلال طريقة الطرح في التفكير والسلوك الممارس ذو الحبكة المنظمة ، عند إيجاد صياغة للتلاعب بالجزئيات تتكون قدرة الفنان في إيجاد الصورة التخيلية الفاعلة عبر الإدراك المسبق للعناصر ، لذلك نجد الفنان قد حقق بموضوعاته المعرفة الفكرية الواعية المؤسسة للصورة التخيلية التي حول من خلالها الموجودات من عالمها ذو القراءة التقليدية إلى عالم يعتمد القراءة الحرة غير المقيدة ، فبين قراءة المنجز الفني السابقة لـ (سلفادور دالي) وبين الإدراك الحسي الواعي لـ (لويس باربا) ، جعلت مواجهته العقلية تحمل الألوان على سطح الجدار لتتعالى نحو الأداء الفكري السابق وبتركيب ذهني يدمج بين الأصل قبل تحوله إلى واقع جديد ، وإحالته من واقع لآخر يتماثل في الإظهار مع تغييب وإبعاد المادة غير المنتمية للموضوع ، تتعامد مع العامل الزمني وتغيراته ، وبهذا نجد مرجعية الاختيار واضحة ما يظهر المنتزع عن الأصل باعتماد الفنان على الخامة المعالجة صناعياً ودون تدخل اليدوي .

إنموذج (٣)

إسم الفنان : باتريك كرامر

إسم العمل : قليل من النقد البناء

المادة : طباعة على الورق

تاريخ الانتاج : ٢٠٢١

القياس : ٥٠,٨ × ٥٠,٨ سم

يتأسس العمل من مفردات صورية تحتل فيها جزء من صورة (الجيوكندا) الجزء الابرز من اللوحة وفق استعداء واقعي للشكل كجزء مهيمن في نص المنجز والاجزاء الاخرى التي يشغل بها الفنان سطحه الصوري ، يتوسط العمل مجموعة من رسوم الفاكهة تستقر على بعض الكتب التي رتبت في اسفل مساحة الرسم ، وتتوزع في جزئي العمل اليسرى واليمنى صور لشكل غريب يشبه الى حد ما كائن عضوي بأرجله المتعددة وكانه فايروس غريب ، يمتلك ارجل كأرجل العنكبوت الاسود ببقعه اللونية الحمراء . اما الجهة الاخرى من العمل يبرز الفنان فيها شكل القشور للألوان او لحائط قديم ، تقبع خلفه صورة (الجيوكندا) لتكون مجموعة من الاشكال المتناثرة في الجزء الايمن العلوي من اللوحة.

يطرح المنجز وفق التحصيل العام مستوى التشفير الظاهر او الصريح وفق اجتماع وتركيب الاجزاء ككل في مفردات العمل ، حيث يستدعي الفنان الذاكرة والمعجم الفني السابق الذي تمثله أيقونة جمالية مميزة ومعروفة في حقل الفن ممثلة بـ(الجيوكندا) للفنان (دافنشي) ، تلك التي اسست نظام من التمثيل الكلاسيكي لحقبة فنية معروفة ، وايضا تمثل ايقونة جمالية لما امتلكته من شهرة عبر الحقب الزمانية في الفن ، يقحمها الفنان وسط مفردات بعيده عن الموضع الخاص بها مع مجموعة من الفواكه والكتب وكائنا غريبا بأرجل متعددة ، يحاول الفنان استعداء تلك المفردة من ذاكرته المختزنة ، وايضا ما تبثه للمشاهد من شكل او رمز صوري معروف في الحقل الجمالي . فالمعنى ليس له علاقه بالجزء كمفردة اللوحة الكلاسيكية او جزئية صورة الفاكهة والكتب ، بل المعنى يتحقق من خلال مسالة التغريب الصوري والمكاني لتلك المفردات التي قد يعني التناقض في ما بينها الشكل الاساسي ، وهنا يشتغل التغريب الجزئي على نوعية الشكل او الصورة المرسومة وفق محاولة لاستدراج المتلقي لمعرفته بتلك الصور ، فالجذب الاساسي يمثله العمل من خلال قيمة الشكل المرسوم ، وعليه يتم بناء المعنى وفق تعدد الاحتمالات ليظهر انتاجية فعل الفنان للصورة الكلية .

إعتمد الفنان في هذه اللوحة على طريقة إستدعاء الذاكرة ، حين وظف لوحة (الموناليزا) التي رسمها الفنان (ليوناردو دافنشي) ، لكن بإخراج جديد وأسلوب مغاير عن اللوحة الأصل رغم محاكاتها ، وقد اعتمد (باتريك) على اسلوب السخرية في تنفيذ العمل جاعلاً من الجدار سطحاً تصويرياً ، فضلاً عن إختزال الألوان ، ورغم توظيف الفنان لوحة (الموناليزا) بوصفها منجزاً فنيا ممثلاً وبامتياز عن الأسلوب في الرسم ، الا أنه أظهرها برؤية مغايرة حيث جعلها تبدو وكأنها تقوم بإلغاء صورتها ومحو تفاصيل ملامحها بواسطة طلاء عبر حذف الجانب الاعلى من الصورة . ربما أراد الفنان بمنجزه هذا إن يوصل رسالة بالاكتفاء من تقليدها فجعل العمل يحمل عنوان ، أو إنه أراد تأكيد انتهاء تقاليد عصر النهضة وكل ما يقيد الفنان من قيم جمالية كلاسيكية ليحل محلها قيم وأساليب جديدة ، وكان أسلوب الاستعارة إحداها ليتوجه من ثم الى إستدعاء لوحة (الموناليزا) التي تعد إحدى رموز الفن التشكيلي الأوربي ولها قيمة كبيرة في التشكيل العالمي . إلا إن الفنان هنا أراد الإشارة إلى التقليل من مكانتها لضرب هذه القيم فأستعار (باتريك) (الموناليزا) ليجعلها تنسجم مع الاتجاه العام لما بعد الحداثة بأن لا قيمة للقيم ، فرسمها بأسلوب ساخر ينسجم مع سياق العصر .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١- كلما كان مستوى التشفير أكثر وضوحاً وإتصالاً مع المتلقين ، زادت قراءات العمل الفني عددياً . كما في الانموذج (٢) . وكلما كان مستوى التشفير أكثر إنغلاقاً ، أصبحت الذكريات الفردية لمجموعة معدودة هي الأوضح ، كما في الأنموذج (٢).

٢- بعض الأعمال تعطي تحليل متفق عليه ، أو شبه متفق عليه ، أو انها تقود لمسارات دون غيرها ، فكلما ارتفع مستوى التشفير ، انفتحت المسارات وتعددت المعاني ، كما في النماذج (٢ ، ٣) .

٣- كلما تعددت الأشكال المتناظرة ، المتساوية بالحجم أو التفاصيل أو الألوان أو المعنى ، زادت إحتماليات تكوين الصورة ، فأي تغيير في مفردة واخرى سيعطي لربما مساحة لا نهائية من المعاني ، كما في النماذج (١ ، ٢) .

٤- قدمت جميع النماذج بناء مخرجات معاني تشير الى إستخراج معاني متعددة عبر العمليات العقلية . وهذا يتضمن البحث عن معاني جديدة أو غير تقليدية واستنباط تفسيرات مميزة للنماذج ، عبر استخدام التخيل ، لاكتشاف مفاهيم غير مألوفة أو طرق تفسير مختلفة .

٥- تلعب العمليات العقلية دوراً مهماً في تفكيك الصورة الواقعية التي تعيق المعرفة بمكونات الأشياء ، عبر البحث عن عوالم جديدة قد تكون واضحة أو شبه مشفره ، تخضع لعملية تفكيكية ويعاد تركيبها بشكل جديد مختلف عن السابق ، كما في النماذج (٢ ، ٣) .

الاستنتاجات :

١- ان دلالات التشفير لها مستويات عدة مهمة لا تقتصر على الشكل او الهيئة ، او الفكرة من حيث التنفيذ والشكل فحسب ، بل من خلال اللون ايضاً ، ليكون عنصر فعال ومكون اساسي ساند لدلالات التشفير في المنجز الفني .

٢- الصور المباشرة تضيق مساحة التخيل من خلال التفاصيل المحدودة ، والاعتماد بشكل كبير على ما يشاهد بصرياً ، مما يقلل من حرية التخيل ، بينما الأعمال المشفرة تستدعي تخيل أوسع من خلال استخدام التعقيد في الرموز لجعلها غير قابلة للفهم بسهولة .

٣- المعنى في الأعمال الفنية المباشرة يكون محدد أو شبه محدد ، عكس المعنى في الأعمال المشفرة فيكون مفتوح بشكل عام.

كلما كان الفن أكثر تشفيراً زادت فرصة القراءة ، وذلك ان الفن المعاصر هو مساحة أوسع للتأويل وتعدد المعاني ، وكلما تقدم الزمن الى الأمام أصبحت معاني الأعمال الفنية متسعة أكثر .

References

", ". A. (n.d.). *www.arcadia.com Artists Database>K> Kindermann K-King.*

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

Abdullah, A. S. (2013). *Technical data for building creative achievement in contemporary plastic arts.* Basra: University of Basra.

Admir, K. (1997). *In the book: The Semiotics of Prague for Theater, Semiotic Studies.* Damascus: Ministry of Culture.

Ahmed, J. M. (2014). *Contemporary Epistemology and the Structuralism of Post-Modern Fine Arts.* Iraq: Library of Arts and Letters for Printing, Publishing and Distribution.

Al-Badri, A. F. (1999). *The Transformative in Contemporary Iraqi Art* (unpublished doctoral thesis ed.). University of Babylon.

Al-Bustani, M. (1992). *Islam and Art* (Vol. 1). Beirut, Lebanon: Islamic Research Academy for Studies and Publishing.

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. (2021). *color connotations with costumes in the performances of the school theater.* Oman: Cambridge Scientific Journal. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Mashhadani, T. S. (2003). *Intellectual and aesthetic concepts for employing materials in post-modern art.* Babylon.

Al-Qara Ghouli, M. A. (2006). *Design aesthetics in postmodern drawings.* Babylon: University of Babylon.

Alwani, R. K. (2008). *Conceptual and aesthetic dimensions of the marginalized in postmodern art,.* Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.

Amhaz, M. (2009). *Contemporary Artistic Currents* (Vol. 2). Beirut: Publications Company for Distribution and Publishing.

Amin, A. Z. (1970). *The Story of Greek Philosophy.* Cairo: Authorship and Translation Committee Publishing Press.

Antony, E. (n.d.). *Abstract Expressionism.*

Aristotle's. (n.d.). *The Art of Poetry.* (D. I. Hamadeh, Trans.) Anglo-Egyptian Library.

Asfour, J. (1983). *The Artistic Image* (Vol. 2). Beirut, Lebanon: Dar Al-Tanweer.

Bankrad, S. (2005). *Semiotics, its concepts and applications.* Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Boutros, A.-B. (B. T). *Al-Muhit Dictionary* (Volume Two ed.). Beirut: Lebanon Library.

Brooker, P. (1995). *Modernism and Postmodernism* (Vol. 1). (D. A. Alo, Trans.) Abu Dhabi, UAE: Cultural Foundation Publications.

Chomsky, N. (2005). *Language, mind, and natural language* (Vol. 1). (R. M. Khan, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Edith, K. (1985). *The Age of Structuralism from Lévi-Strauss to Foucault.* (J. Asfour, Trans.) Baghdad: Arab Horizons Press and Publishing House.

Eric, F. (1995). *The Forgotten Language - An Introduction to Understanding Dreams, Stories, and Myths* (Vol. 1). (H. Qubaisi, Trans.) Casablanca: Arab Cultural Center.

Fadl, S. (1992). *The Rhetoric of Discourse and the Science of Text.* Kuwait: World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters.

Ferdinand, d. S. (1985). *General Linguistics.* (Y. Y. Aziz, Trans.) Baghdad: Arab Horizons House.

Hamid, S. A. (2009). *magination from the Cave to Virtual Reality.* Kuwait: World of Knowledge Series, Supreme Council for Culture, Literature and Arts.

https://www.virtualgallery.com/galleries/sergio_spinelli. (n.d.). Retrieved from massurrealism_56390.

Manzur, I. (D.T.). *Lisan al-Arab.* Egyptian: Egyptian House for Authorship and Translation, D.T., p. 384.

Murad, T. (2006). *Art and Expression, Encyclopedia of Artistic Schools in Drawing* (Vol. 1). Beirut, Lebanon: Al-Rateb University House.

Muslim, T. A. (2005). *Cinematic Discourse - From Word to Image* (Vol. 2). Baghdad, Baghdad: House of General Cultural Affairs.

Obersfeld, A. (1982). *Reading Theater.* (M. Al-Tilmisani, Trans.) Egypt: Supreme Council of Antiquities Press.

Qasim, S. a. (1986). *Systems of signs in linguistics and literature, translated articles.* Cairo: Dar Elias Al-Asriya.

Qatous, B. (2006). *Introduction to Contemporary Criticism Methods.* Alexandria: Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing.

Reed, H. (1975). *Raising artistic taste.* (Y. M. Asaad, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiyya.

Saeed, A. (1985). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Lubani.

Shaker, A. H. (2005). *The era of the image, the negatives and the positives* (311 ed.). Epistemology.

Shawqi, G. (2004). *The Intermediate Dictionary, Arabic Language Academy* (Vol. 4). General Administration of Dictionaries and Heritage Revivals, Al-Sharq International Library.

Shuhaib, N. A. (2006). *A Brief History of Art* (Vol. 1). Amman, Jordan: Library of the Arab Complex for Publishing and Distribution.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.5

Original Article

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

OPEN ACCESS

Technical Alienation in Contemporary Global Sculpture

Khawla Ghadban Obaid
College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9229-1276
E-mail addresses: khawlahghadhban@uobasrah.edu.iq ,
Received: 26 June 2024; Accepted: 22 July 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

The research was concerned with studying technical alienation in contemporary global sculpture, as alienation is a concept that gained an important place due to its connection with humans and then moved to different fields, including art. Accordingly, the study was built on four chapters. The first chapter included: the research problem that ended with the following question (What are the uses of technical alienation in contemporary global sculpture)? It also included the importance of research and the need for it, as well as the goal of the research and the limits of the research, and then defining the terms mentioned in the title and defining them linguistically, terminologically and procedurally. As for the second chapter: it included two sections: The first section: by studying the concept of alienation in philosophical thought and what its manifestations are. The second section: was concerned with studying the representations of alienation in contemporary global sculpture. The chapter concluded by reviewing the indicators of the theoretical framework to benefit from them in analyzing the research sample. As for the third section: it included the research community. His sample, the research tool. The fourth chapter: included the results of the research, its discussion, and its conclusions. Among the results reached by the researcher are:

1. The phenomenon of alienation reflected different states of representation depending on the level of alienation, its time, and its social place that did not belong to its paths. It constituted a realistic (material) representation of the sculptor's state of separation from the surroundings of his community, embodied in the sculptural treatments of his works.
2. The state of alienation for the sculptor was represented by an internal struggle between two active tendencies, the first represented by his desires, while the second was founded on his needs that could not be satisfied, in order to contribute to a creative, sculptural product to bring them out (the state of alienation). Therefore, the state of alienation is considered a type of active orientation (alienation). Positive) It resulted in sculptural works with a creative path.

Keywords: alienation, technology, sculpture, world, contemporary.

الاغتراب التقني في النحت العالمي المعاصر

خوله غضبان عبيد
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

عُني البحث بدراسة الاغتراب التقني في النحت العالمي المعاصر، كون الاغتراب مفهوم حظي بمكانة مهمة لارتباطه بالإنسان ومن ثم انتقل الى مجالات مختلفة ومنها الفن، وعليه بُنيت الدراسة على أربعة فصول، شمل الفصل الأول (الإطار العام للبحث): مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الاتي (ماهي اشتغالات الاغتراب التقني في النحت العالمي المعاصر)؟، كما تضمن اهمية البحث والحاجة اليه، وكذلك هدف البحث وحدود البحث، ومن ثم تحديد المصطلحات الواردة في العنوان وتعريفها لغوياً واصطلاحياً واجرائياً، اما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة): فقد تضمن مبحثين عُني المبحث الأول: بدراسة مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي وما هي مظاهره، اما المبحث الثاني: فقد اختص بدراسة تمثلات الاغتراب في النحت العالمي المعاصر واختتم الفصل باستعراض مؤشرات الإطار النظري للإفادة منها في تحليل عينة البحث، اما الفصل الثالث (إجراءات البحث): تضمن مجتمع البحث وعينته، وأداة البحث، وتحليل عينة البحث البالغة (٥) أعمال نحتية، وتضمن الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات): نتائج البحث ومناقشتها واستنتاجاته، ومن النتائج التي توصلت لها الباحثة هي :

١ .عكست ظاهرة الاغتراب حالات مختلفة لتمثيلها باعتماد مستوى الاغتراب وزمانه ومكانه الاجتماعي الغير منتمي لمساراته، اذ شكلت تمثيل واقعي (مادي) لحالة انفصال النحات عن محيط مجتمعه تجسدت في معالجات نحتية لأعماله.

٢ .تمثلت حالة الاغتراب عند النحات عن طريق صراع داخلي لاتجاهين فاعلين، تمثل الأول في رغباته، بينما تأسس الثاني على حاجاته التي لا يمكن اشباعها، ليسهم في نتاج ابداعي نحتي لإخراجها (حالة الاغتراب)، لتعد بذلك حالة الاغتراب نوع من التوجه الفاعل (اغتراب إيجابي) أثمر اعمال نحتية ذات مسار ابداعي.

الكلمات المفتاحية: الاغتراب، التقنية، النحت، العالم، المعاصر.

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:

تولد في فكر الانسان منذ نشؤه العديد من المشكلات والتساؤلات التي حاول تفسيرها والكشف عنها بطرق فكرية وتقنية عديدة، ومنها حالة الاغتراب التي ارقت فكره باستمرار وشغلته بالقلق، وانزاحت به نحو العزلة عن مستوى السائد المتداول، مولده بذاته افكار وانشطة واداءات بنيت بتقنيات مختلفة ومتعددة عاكسة لمستوى الرفض وعدم الانتماء والاندماج لواقع مجتمعي وفكري، ومحاولة للهروب من واقع بحثاً عن واقع آخر ينتمي له ويتعايش معه بمنطق مختلف يتناسب مع مستوى عزلته واغترابه.

اذ تجلت وتعددت الافكار والاداءات المعرفية لمفهوم الاغتراب في مجالات الحياة ومنها مجال الفن بصورة عامة، والنحت بصورة خاصة، اذ ظهرت الكثير من الاكتشافات والاداءات الفنية التي اعتمدت تقنيات متعددة استثمرت لصالح فن النحت من قبل النحات المغترب بأفكاره من ناحية التركيب الاخراجي التقني ووسائل التعبير الفكري عن حالة الاغتراب من ناحية اخرى، هذا الذي تواجد في مرحلة ما بعد الحداثة التي نادت بالتشظي وتعدد المراكز، والغت الحواجز بين جانبي الحياة والفن نتيجة السعي للانفتاح على العالم الخارجي واشراكه بالفن عبر توظيف تقنيات فنية حاملة لصفة التجديد وبمستوى غير مألوف عن سابقاتها، مما ولد انشطة فنية(نحت) تبتعد عن المتعارف عليه سواء على مستوى الفكرة او الخامة او التقنية التي اظهرت مفهوم الاغتراب بصورة واسعة، إذ استخدم وجمع النحات في اعماله ما بين المواد والعناصر المتناقضة لبناء تراكيب فنية ابداعية معاصرة تسلط الضوء، وتعبر بتقنياتها المغتربة بصورة فكرية جانب اغترابه عن واقع ومستويات فنية سابقة، وكذلك لنقل التشكيل النحتي الى مستوى آخر عن طريق استخدام مواد جديدة مستحدثة لم تدرج ضمن حقل النحت سابقاً، مما ادى الى اثارة تساؤلاً لدى الباحثة بخصوص الاغتراب التقني تحدد بالتساؤل الآتي (ماهي اشتغالات الاغتراب التقني في النحت العالمي المعاصر)؟.

أهمية البحث والحاجة اليه:

تأتي اهمية البحث عن طريق تسليط الضوء على موضوعة الاغتراب التقني كظاهرة لها فاعليتها المؤثرة في النحت العالمي المعاصر ودراستها دراسة عميقة في منجز النحات للتعرف على أسبابها ومدى تأثيرها عليه، فضلاً عن رفد المكتبة ببحوث الفن التي تساعد الباحثين والمختصين والطلبة في دراساتهم الاولية والعليا للإفادة من هذا المفهوم (الاغتراب التقني) واشتغالاته في النحت العالمي المعاصر.

هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على اشتغالات الاغتراب التقني في النحت العالمي المعاصر.

حدود البحث:

١. الحدود الموضوعية: اشتغالات الاغتراب في النحت العالمي المعاصر.

٢. الحدود المكانية: أمريكا وأوربا.

٣. الحدود الزمانية: (٢٠٠١_٢٠١١) وذلك لكثرة التنوع التقني من ناحية الخامة والاسلوب والتقنيات الاخرى التي اتاحت للنحات استقدام مواد غريبة عن النحت وولوجها عن طريقه (أي النحات) الى عالم النحت.

تحديد المصطلحات وتعريفها:

الاغتراب لغةً:

((اغترابُ: (غ ر ب) (مصدر اغتراب). أي: هجرته البعيدة، قضى جل حياته في اغتراب)) (Maalouf, 1996, p. 547).

((الغربة، الاغتراب، نقول: تغرب واغترب بمعنى، فهو غريب وغُروبُ بضمتين والجمع غرباء... واغترب فلان اذ تزوج الى غير اقاربه)) (Al-Razi, 1981, p. 47).

الاغتراب اصطلاحاً:

((عدم التوافق بين الماهية والوجود، فالاغتراب نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الجديد)) (Ziadeh, 1986, p. 39).

((حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي)) (Kurzweil, 1985, p. 264).

الاغتراب أجرائياً:

فكر وشعور يتخطى حالة الانتماء الوجودي مولد للقلق يخلق للنحات حالة من العزلة الذاتية للسائد والمتداول ومحاولة تمثله بمنجز فني نحتي ينزاح تقنياً نحو حالة ابداعية جديدة.

التقنية لغة:

((أَتْقَنَ: إتقاناً (ت ق ن) العمل أو نحوه: أحكمه)) (Masoud, 1995, p. 18).

((تقن: التقن: اتقن الشيء: احكمه، الاتقان: الاحكام للأشياء)) (Al-Saleh & Suleiman, nd, p. 70).

التقنية اصطلاحاً:

((توظيف الخامة للوصول إلى انسجام العمل الفني كلياً)) (Munro, 1971, p. 62).

((شيء او مجموعة اشياء يوسطها الانسان بينه وبين موضوع عمله باعتبارها موجهة لعمله. وهو يستخدم الخصائص الميكانيكية والفيزيائية والكيميائية لبعض الاشياء ليجعلها قوى مؤثرة في اشياء اخرى ووفق هدفه)) (Soussan & Gerard, 2003, p. 460).

التقنية اجرائياً:

عملية ادائية هادفة تعكس نشاط العقل، تبنى بمستويات وطرق متعددة من قبل النحاتين باشتراط مستوى الوعي واغترابه في توظيف وتطويع مواد مختلفة فنية سائدة او غيرها لبناء تركيب فني ابداعي.

الاغتراب التقني اجرائياً:

حالة من الانعزال واللاانتماء والتخطي عن الواقع الاجتماعي والثقافي والفني المتداول تتسيد وتسيطر على النحات عبر تجلي تقني فني جديد خارج عن حدود سابقاته.

الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة):

المبحث الأول: مفهوم الاغتراب معرفياً:

اخذت ظاهرة الاغتراب نصيبها من الاهتمام في العصر الحديث والمعاصر فضلاً عن كونها حالة تعامل بها الانسان منذ القدم واستمر ظهورها في ازمان متعددة تتناسب مع مستوى الضواغط المجتمعية وعملية الرفض والعزلة عنها للعبث في افكار وتأملات متفردة اكسبها طابعاً لاهوتياً او ميتافيزيقياً.

اذ يمثل الاغتراب حالة اجتماعية متولدة عن احساس الانسان بانفصاله عن مجتمعه بفضل ظروف اقتصادية او سياسية، فالاغتراب يعتبر من المفاهيم التي تعالج مشكلات المجتمع بوصفها تمثل خضوع الانسان لواقع اجتماعي يتحكم به فيعتريه شعور بالانعزال عن العالم، اذ يعيش حالة تسيطر عليه سيطرة تامة تجعله غريباً وبعيداً عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي لذلك يسمى هذا الفرد بالمغترب اجتماعياً بسبب انفصاله عن مجتمعه، وهذا بدوره يخلق حالة من التمرد تدفعه الى البحث عن بدائل لأحداث تغير لكل ما هو غير ملائم (Al-Nouri, 1979, p. 31).

فالاغتراب حالة تمرد ورفض لأحكام وسلطة افكار المجتمع، لكون المغترب انسان يرفض لان يكون لأي أحد سلطة عليه لذا نجده يحاول التمرد على هذه السلطة وتحديها، وهنا ليس بوسعه ((سوى ان يسير حر الارادة في طرق حددها له القدر وإلا فسينقاد في الاتجاه نفسه اراد ذلك ام لم يرد)) (Kamel, 1963, p. 167).

وازاء هذا فالاغتراب انزياح وانفصال عن اسس فكرية ومجتمعية متداولة وعليه فقد توضح من افكار وفلسفات الكثير من المنظرين والفلاسفة الذي نتطرق للبعض منهم في هذا البحث، اذ ظهر الاغتراب في فكر (سقراط) باعتماده عند محاورة الاخرين مبدأ(التهكم والتولد) وذلك عن طريق طرح الاسئلة على الآخرين واستدراج اجوبتهم وبث الشك عندهم ليعمل على طرح افكاره على خصومه والسيطرة فكرياً عليهم، واسلوبه هذا منحه الحكمة بين ابناء مجتمعه خاصة وان اسئلته لم يستطيع ان يرد عليها احد غيره، وكان رافضاً لكل البديهيات الموجودة وكان يبدلها بالشك بالموجودات دائما، فعنده لا شيء يحمل قداسة يمنعه من الشك به واعلانه هذا لوح بوجود تيار فلسفي جديد يلغي كل ما سبق من الأنظمة الاجتماعية والدينية دعى الى تخوف المحافظين في اثينا اذ وجدوا فيه شخصاً مغترباً عنهم بسبب ((مهاراته التحليلية ميله البنيوي وحسه النقدي وبحثه الحر مع هيام يقارب الوجود الصوفي)) (Xeris, 1987, p. 212).

اما (افلاطون) فتمثل الاغتراب لديه بمنطق مغاير يرتبط بعالم المثل اذ قال ان اغتراب الانسان يكون وهو يعيش غير وجوده الحقيقي اي وجود بعيد عن عالم المثل العليا المطلقة وقريب من الحياة الارضية الناقصة، فهو يعتقد ان العالم المرئي من خلال الحواس هو عالم غير حقيقي بمعنى انه مستنسخ عن العالم الحقيقي وبصورة غير كاملة، لكون العالم الحقيقي(عالم المثل) لا يتغير يحمل الحقيقة كاملة وعالم الحواس مستنسخ منه، اذ يتبين ان الاغتراب لدى افلاطون يكمن في جهل الانسان تحقيقه لوجوده

الذاتي كونه انسان ((مغترب عن ذاته، المنفصم بين عالم الواقع وعالم المثل، اي ان تنازل الفرد اي اغترابه عن بعض رغباته يؤدي الى تحقيق افضل لذاته، اذ انه يتنازل عن تفرده ليحقق اجتماعيته)) (Iskandar, 1988, p. 15).

ومن ناحية اخرى تواجد الاغتراب عند(سبينوزا) بصيغة يرى فيها ان وراء كل شيء في العالم هو(الله) فقد كان كثير التأمل مما دفعه الى اعتزال العالم الخارجي والتحقق من مصداقيته مما ادى الى تلاشي كل يقين في نفسه وتحوله الى شك وهذا دفعه الى التحقق من كل شيء بما فيها الدين، اذ تمثل الاغتراب لديه في رفضه لمعتقدات دينه اليهودي ونفيه لمعجزات التوراة وهذا ادى الى خلق حالة انفصال بينه وبين ابناء دينه، اما من الناحية السياسية فقد وجد ان حرية الفرد تقع على عاتق الدولة وان سلب الحرية من الشعب يؤدي الى نتائج سلبية فـ((ينبغي على الدولة ان لا تنزع حرية من مواطنيها الا اذا اضافت في مكانها حرية اوسع منها)) (Durant, 1988, p. 240)، وفي المقابل اوجب طاعة الفرد للدولة وقد لقيت آراءه هذه معارضة شديدة من السلطة واتهمته بتحريض الشعب ضدها(اي الدولة) مما جعله يبحث عن مكان آمن عن اعينها، وهنا يتبين لنا ان اغتراب سبينوزا كان في افكاره الدينية وآراءه الفلسفية والسياسية (AlHajj, 2014, p. 209).

كما اكد(جان جاك روسو) على مفهوم الاغتراب بتأكيده على تنازل الافراد عن كل او بعض حقوقهم للمجتمع بحثاً عن الامن في محيط ذلك المجتمع، وقد قسم الاغتراب الى اغتراب ايجابي وآخر سلبي وقصد بالمعنى الايجابي للاغتراب بوصفه عملية يقدم كل شخص عن طريقها ذاته للجماعة لتصبح جزءاً من الكل بقصد تحقيق هدف للجماعة، وهنا يكون الاغتراب عاماً، اما المعنى السلبي للاغتراب فينتقد فيه روسو المجتمع والحضارة بوصف ان الحضارة سلبت الانسان ذاته وجعلته عبداً للمؤسسات الاجتماعية التي انشأها هو، وهذا دافعاً لحدوث الاغتراب وذلك بحصول المشاكل بين ما ينبغي ان يكون عليه الانسان وبين ما هو عليه بالفعل (Al-Hassan, 1998, p. 302).

ولقد تواجد الاغتراب بمنطق فكري بارز توضح ونادى به(هيجل) الذي سمي بـ(ابو الاغتراب) اذ تحول على يديه الى مصطلح فني، ويشير عنده الى انفصال الجزء عن الكل ويحدث عندما يقوم العقل المطلق او الفكرة المطلقة(الاله) بخلق الطبيعة والانسان وبذلك يكون قد طرح جزءاً منه خارجه واصبح(اي الجزء) غريب عنه وهذه الحالة لا يستطيع (العقل المطلق/الإله) القيام بها فيتركها للإنسان فيعيد للعقل المطلق سيطرته على الطبيعة عن طريق سيطرته(اي الانسان) عليها، بمعنى ان(العقل المطلق/الإله) يستعيد الطبيعة عن طريق فهم الانسان لها وسيطرته عليها (Barhiya , 1985, p. 200).

وقد فسر الاغتراب في الفلسفة الوجودية على يد فكر(جان بول سارتر) الذي ناقش الاغتراب بصورة مغايرة من ناحيتين الاولى كانت من وجهة نظر ماركسية اي ان ذات الفرد شيئاً غريباً ومعادياً له، بمعنى يعالج علاقة المرء بنشاطه الانتاجي وما يفرضانه على ذاتية الفرد، اما الثانية فكانت من ناحية الاغتراب عن الذات الموضوعية فنظرة الاخر تجعل الفرد يشعر بوجوده من وجهة نظره(اي الاخر) ويتفق كل من سارتر وماركس في ان تموضع الذات (اي الناتج) والنشاط المؤذي الى تموضع الذات(اي العمل) حين يصبحان تحت تأثير وسيطرة انسان آخر فان الذات تصبح مغتربة ((في غمار الصدمة التي تتملكني حين ادرك نظرة الآخر فإنني اعايش اغتراباً خفياً لكل قدراتي التي ترتبط بموضوعات هذا العالم، والتي اصبحت الان بعيدة عني كل البعد ضائعة في غمار هذا العالم)) (Samira, 2000, p. 60).

وفي منحى آخر يمثل الاغتراب حالة اجتماعية واعراضها سايكولوجية تظهر على الانسان في مجتمعه او في مجتمعات اخرى وهذا ما عالجه(فرويد) من ناحية نفسية اذ يرى ان العلاقات بين البشر تتسم بالعداوة مع ان البشرية تعيش في مجتمعات متحضرة فأن كل فرد يعيش باستغلال عمله واملاكه لان الميل الى العدوان هو التنظيم الغريزي في الانسان، ويقول ايضاً ان الاغتراب يحصل نتيجة الانفصام بين الشعور واللاشعور فيصبح الانسان بعيداً عن ذاته نتيجة الرغبات المكبوتة التي تكون سبب رئيسي للاغتراب مما يولد صراع مستمر بين كبت الفراغ واطلاق العنان لها وينتهي باختيار الانسان لإحدى الرغبتين والتخلي عن الاخرى لان سلوكه يتجه نحو تحقيق هدف معين فإذا احبط ينهار الانسان ويغترب وينعزل عن عالمه الخارجي (Bishara , 1983, p. 21).

المبحث الثاني (الاغتراب في النحت العالمي المعاصر):

يعد الاغتراب حالة مجتمعية ذات نمط او اتجاه فكري منعكسة في ممارسة ادائية تطبيقية متواجدة في كل المجتمعات وذات مستويات متعددة تختلف من انسان لآخر في عملية السلوك والممارسة الانتاجية، فقد تكون عادية او انعزالية سلبية لا تترك اي اثر، وقد تأخذ منحى ايجابي عن طريق عملية الانتاج الفني الابداعي، فيشكل اغتراب ايجابي او ابداعي منتج لتعابير شكلية بصرية ابداعية وهذا الذي نراه في الفن التشكيلي بصورة عامة والنحت المعاصر بصورة خاصة، الذي ينتجه النحات بفكر مغترب متأمل لمنطق شكلي وموضوعي جديد، لاعتبار الاغتراب الابداعي هو اغتراب نابض بالحياة عند الفنان/ النحات لتجاوز مؤثرات المحيط والوصول الى حالة تأمل وخيال ابداعي مثمر (Al-Yousef, 2011, p. 37).

فالاغتراب والابداع الفني التشكيلي ظاهرتان تربطهما امكانية الانسان/النحات في تخطي اغترابه وعودته الى انتاجه وابتكاره بترجمة ما يشعر به ويتأمله بفكره، فالاغتراب بحالته الايجابية للنحات يستطيع ان يصل به بطريقة فكرية الى تطبيق او ممارسة ابداعية لا يمكن للإنسان العادي التعبير عنها والتفكير بها، لأنه يتأمل بفكر مفارق للواقع وضواغطه الفكرية والمجتمعية المعاشة التي دفعته للشعور بالقلق خاصة في فترة المعاصرة التي ارتبطت بتحولات غزت المجتمع فظهر المجتمع الاستهلاكي الذي غير نمط الحياة من ناحية تطور التقنيات ووسائل التواصل فضلاً عن التطورات التي طرأت على العلوم والفنون، كل هذه الامور ادت الى ان يشعر النحات باغتراب ذاته وفكره فيحاول بأفكاره المغتربة عن الواقع المعاش ان يجسدها عن طريق تقنية مخالفة لما هو مألوف حتى يجسد اغترابه الذاتي عبر هذه الوسيلة فكان هذا دافعاً لتحول النحات من المواد التقليدية الى المواد الجاهزة والخامات اللامألوفة التي يمكن ان تحقق نتاجاً غريباً عن المعهود، فقد اعتمد على استخدام النفايات او المواد المستهلكة او بقايا اجزاء السيارات وغيرها، وذلك بتقنيات جديدة لخلق نوع من الابداع والذي ادى بدوره الى الاغتراب عن ما كان موجود وتحويل افكاره الغريبة في رفضه للموجود الى اعمال غير مألوفة وبتقنيات مغتربة عن المعتاد اذ ((التوظيف يعد توظيفاً للمهمل والمهمش ورخيص الثمن، في خطابات جمالية، لها نسيجية مع روح العصر)) (Al Wadi , 2009, p. 133)، وازاء هذا يمكن ان نجد الاغتراب عن الافكار السائدة والمتداولة وباستخدام تقني يوظف كل ما هو متاح للنحات في الكثير من الفنون ومنها:

١. التعبيرية التجريدية:

نتيجة للتحول الكبير الذي طرأ على الفن/النحت خاصة من ناحية الشكل والتقنية التي اعطت الحرية للنحات لإنتاج اعمال متعددة من خامات مختلفة كبقايا السيارات ومخلفات الصناعة التي قادت النحات الى الاغتراب التقني باتباعه معالجات تقنية جديدة لا تقليدية ووصوله الى تعابير واشكال غير مألوفة، على نحو ما قدمته التعبيرية التجريدية في ممارساتها على الخامات المتنوعة والتقنيات الحديثة لتشكيل عمل نحتي يحمل شكلاً فنياً وجمالياً وهذا ادى الى تحقيق الفكرة التي يتوخاها النحات بتوظيفه الاغتراب بالتقنية الجديدة لإنجازه الجمالي (Al-Hatemi, 2013, p. 154)، كما في عمل النحات (ديفيد سميث، شكل١).

شكل (١) كيوبي/ ديفيد سميث/ ١٩٦٣

٢. البوب ارت:

اعتمد فنانو الفن الشعبي على العناصر الواقعية في الحياة، اي الصور والسيارات والسينما والعلب وغيرها من المواد التي تعكس الواقع الاجتماعي لهم ليتداخل الفن بالحياة، وهذا دفع النحات الى خوض تجارب اكثر جرأة مع المواد المتنوعة بالاعتماد على الاغتراب بالتقنية، إذ إن اعمالهم هي صياغة لواقع ومجتمع عاش ويعيش فيه النحات، فضلاً عن انها وصف لحياتهم عن طريق استخدام مواد قدمتها لهم بيئتهم الاستهلاكية والصناعية فجمعوا بذلك بين مظاهر حياتهم الاجتماعية وبين نتاجاتهم النحتية للتعبير بالشكل النحتي والمضمون عن اغتراب تقني يعد حالة ابداعية (Al-Basiouni , nd, p. 295).

شكل (٢) كانيون /روبرت راوشنبيرغ/ ١٩٥٩

اذ وظف نحات البوب عن طريق ثقافته الشعبية كل الخامات المتواجدة بالحياة ، فضلاً عن توظيف تقنية الكولاج والتركيب والتجسيم للبحث عن معايير تخالف الموجود والمتداول وهذا حقق الاغتراب التقني كما في عمل النحات (روبرت راوشنبيرغ، شكل٢) الذي زاوج في اعماله ما بين المواد الطبيعية كأصواف الاغنام والحيوانات المحنطة وبين المواد الصناعية كالزجاج والاطارات، وتعد هذه المواد منجزة بواسطة اغتراب تقني تجعل المتلقي يتفاعل مع العمل النحتي كونها من محيط حياته اليومية ومعبر عن شعور

وتأملات الفنان/ النحات المغترب تقنياً، فعملية الاغتراب هنا تكمن في طبيعة التحول نحو ابعاد نسقية جديدة تتغاير عن النظام المعتاد والاسس والمفاهيم التي بنيت على وفقها الانظمة المعتادة ليتحقق عن طريق ذلك التطور والتجدد.

٣. الواقعية المفرطة:

وتعتبر الواقعية المفرطة واحدة من الحركات التي ظهرت في اواخر ستينيات واوائل سبعينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الامريكية واوربا عندما بدء النحاتون بإنجاز اعمال نحتية كأنها صور فوتغرافية وكان من بينهم(جورج سيجال و دون هانسون) (Amhaz, 1981, p. 284)، ويعد الإنكليزي (مالكوم مورلي) أول من صاغ مصطلح (السوبريالزم١٩٦٥) الا انه انتشر في بداية السبعينيات من القرن الماضي، وجعلت الواقعية المفرطة تقنية التصوير مصدر الهام لها عن طريق انتاج الحقيقة بدقة اكثر مما بوسع العين التقاطها، اذ وظف النحات ابداعه عن طريق ترجمة الاشياء الطبيعية الى اعمال نحتية تجعل المتلقي لها يدهش من درجة دقتها وهنا يحقق الاغتراب التقني بتنفيذه ادق التفاصيل بتقنية عالية جداً لتكون اعمال منافسة للصور الفوتغرافية (Ayed, 2011, pp. 299-300).

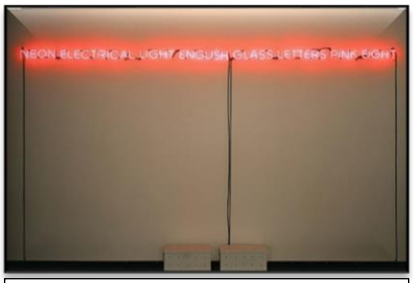
ومن اهم نحاتي الواقعية المفرطة (جورج سيجال) الذي استمد مواضيع منحوتاته من الحياة اليومية وكان ينحتها من مواد متنوعة كالمعدن والجص والفايبر كلاس ويطليها باللون الابيض، وقد عبرت عن مواضيع حياتية كعبور الشارع او محاورة بين اشخاص وغيرها، ومما زاد من قربها من الحياة اليومية اكثر هو استخدامه لمواد من الواقع كإدخال دراجة او كرسي وغيرها من المواد في المشهد المنحوت ليتفاعل معها المتلقي وكأنه جزء منها ليحولها بذلك من حالة الجمود الى حالة الحركة التي يمارسها الانسان/ المتلقي في حياته اليومية كما في عمله (في الجامعة، شكل٣)، اما(دون هانسون) فقد اشتغل منحوتاته على نفس طريقة(جورج سيجال) إلا إنها عولجت بدقة اكبر عن طريق ادخال اللون والملابس والاثاث وغيرها من المواد المستخدمة في الحياة اليومية لتكون متطابقة اكثر مع الواقع وهذا ما زاد من اغترابها كونها بعيدة عن المألوف المتداول لدرجة محاكاتها العالية له (اي للواقع)، وكانت مواضيعه تتمحور حول الجالسين في المطاعم وعمال البناء وغيرها من شرائح المجتمع كما في عمله (امرأة تأكل، شكل٤)، مما اثار طابع الدهشة والغرابة وحالة الاغتراب في النحت غير المتداول بأفكاره وتفاصيله الدقيقة، إذ ((تخطى بمنحوتاته الواقع نحو بناء تماثيل دقيقة التفاصيل مكثفة لعنصر الجمال...فمنحوتاته منجزة بعناية كبيرة ابتداءً من الجسد والملابس وكل المستلزمات المضافة له والمنتقاة بعناية لتلائم منجزه الفني الذي يتناول امور واقعية متعددة من اشخاص نفذوا بوضعيات مختلفة ومهن متعددة حاول تسليط الضوء عليها بعقلانية نافذة وكاشفة لأعمالها وتعابيرها ومعاناتها، وكل ما يمسها من واقعها الاجتماعي وله تأثير على سلوكها وتعابيرها)) (Youssef, 2024, p. 238).

شكل (٣) في الجامعة/ جورج سيجال/ ١٩٧٩

شكل (٤) امرأة تأكل/ دون هانسون/ ١٩٧١

٤. الفن المفاهيمي:

وكشف الاغتراب التقني بمنطق فكري فني ذو ممارسة خاصة ادى الى تجلي الفكرة في العمل الفني لتعد هي الاساس إذ قام فن المفهوم على اساس ترجمة الفنان/ النحات لأفكاره باستخدام وسيط مناسب ونوع من الخامات التي تخدم فكرته دون التقيد بالأسس الفنية المألوفة على اعتبار ان الفن ليس منتج جمالي بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكيلياً، وقد اعتمد النحات المفاهيمي على التطور التقني لهذا كانت انطلاقته من المفهوم الحديث والمعاصر للفن لهذا وظف النحات بطريقة مختلفة كون الفن المفاهيمي يعتمد على نص او مقالة تحيط العمل الفني النحتي وهذا ما لفت انتباه المتلقي واثارة غرائبية واضحة كون اعتماده(اي الفن) على اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير عن الفن بدلاً من الشكل الفني المرسوم للابتعاد عن الفن التقليدي والاستعاضة عنه بأفكار تكون على مساس بالفن (Al Wad & Al Hatami, 2011, p. 322).



شكل (٥) واحد وثمانية/ جوزيف كوزوث/ ١٩٦٨

كما وتمظهر الفن المفاهيمي للتعبير عن الاغتراب التقني في العديد من الممارسات الفنية كفن الجسد والارض والفن لغة، إذ آمنت بقطع الصلة مع الموروث والتخلص من الاشكال التقليدية للفن باعتماده على اساس ان الفن هو فكرة ومفهوم وليس سلعة تعرض للبيع، بل هو تحويل الفكرة الى واقع باستخدام عامل مساعد لبنائها لذلك وظف فنانيه/ نحاتيه الخامات الموجودة في الواقع البيئي تقنياً كما في عمل النحات (جوزيف كوزوث، شكل٥)، وهو عبارة عن ثمانية كلمات كتبت على ضوء الفلورسنت وهو بهذا استخدم تقنية ضوء الفلورسنت ليؤسس غرائبية هذا العمل لان الفن المفاهيمي((فن يتضمن كل العمليات الفكرية وايضاً متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان، فالفكرة هي من المفهوم، وهي الاداة التي تصنع الفن)) (Tharwat, 2014, p. 103).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. يعد الاغتراب التقني حالة بجميع مستوياتها وباختلاف الازمان (قديماً وحديثاً ومعاصرة) المتولدة فيها حالة تسهم في العزلة والانفصال الفكري عن الاحكام والسلطة المسببة لتولده، مما يؤشر استخدامات جديدة للتقنيات في مجال النحت العالمي المعاصر.

٢. تسهم حالة الاغتراب الى توجه فكري واداء تقني مختلف عن السائد ومتخطي للواقع مما ينتج ابداع فني تقني جديد.

٣. يشكل الاغتراب انفصال وانزياح فكري ادرج في توجهات الكثير من الفلاسفة وبتفسيرات مختلفة كما عند (سقراط، افلاطون، سبينوزا، جان جاك روسو، هيجل، سارتر، فرويد)، اذ تناول سقراط رفض كل البديهيات مقابل الشك، اما افلاطون فذكر الابتعاد عن عالم المثل، وسبينوزا قال برفض التوراة، اما جان جاك روسو بالتنازل عن الحق للجماعة، وهيجل بعدم فهم الطبيعة، وسارتر بتمثل الآخر له، وفرويد فقد تمثل الاغتراب لديه بالانفصام بين الشعور واللاشعور، مما انتج توجه فكري وفني للنحات أظهر اغترابه التقني الفني المتجذر من طروحات فلسفية سابقة.

٤. يمثل الاغتراب التقني توجه فكري وأداء تقني تطبيقي يأخذ جانب سلبي غير مُنتج، وجانب آخر إيجابي يسهم في اداءات تقنية مفارقة للمألوف تبث ابداع فني تشكيلي مغترب يتوجه باختيار مواد اظهار وأفكار فنية مختلفة عن الوسط الفني، تُوظف بتقنيات مختلفة إبداعية يدركها النحات المغترب تقنياً.

الفصل الثالث (اجراءات البحث):

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي عن طريق وصف الاعمال ومن ثم تحليلها وبما يتلائم مع هدف البحث للتوصل الى نتائج تتوافق مع موضوع البحث.

مجتمع البحث: نظراً لكثرة النتاجات الفنية في العالم وتنوع فترة انجازها لم تتمكن الباحثة من الاحاطة بكل الاعمال لكثرة النحاتين واختلافهم في الدول، لذا اطلعت الباحثة على ما توفر منها في شبكات الانترنيت، اذ أشتمل مجتمع البحث على مجموعة من الأعمال الفنية المرتبطة بحدود البحث والبالغة (٣٠) عملاً نحتياً، وتم اختيار عينة البحث الممثلة للمجتمع وبما يتوافق مع هدف البحث.

عينة البحث: تم انتقاء عينة البحث قصدياً والبالغة (٥) أعمال نحتية، وفقاً للمبررات الأتية:

١. ممثلة للمجتمع وتقع ضمن الفترة الزمنية لحدود البحث ومحققة للهدف المطلوب.

٢. حاملة لمفهوم الاغتراب.

٣. تنوعها من حيث الخامات المستخدمة واسلوب التنفيذ وتنوع المواضيع.

أداة البحث: لأجل تحقيق هدف البحث اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة مع مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث.

وصف نماذج عينة البحث وتحليلها:

انموذج (١)

اسم العمل	الاهتزاز الازرق
اسم النحات	جيسوس رافائيل سوتو
سنة العمل	٢٠٠١م
مادة العمل	طباعة بالشاشة الحريرية الملونة على زجاج شبكي وكرتون
قياس العمل	٤,١ ×١١×١٨ سم
المصدر	www.mutualart.com

التحليل:

العمل عبارة عن شكل هندسي مستطيل قسم الى نصفين، الاعلى منه تكون من خطوط سوداء عمودية تحمل فوقها مجموعة من الخطوط المستقيمة والمنحنية المتداخلة مع بعضها، وظهر القسم الاسفل منه بمساحة ذات لون ازرق بني على شكل هندسي مربع احيط جانبيه الايمن والايسر بخطوط سوداء تشبه الاعمدة ترتفع الى منتصف العمل الفني، وعليه شكل تكوين العمل الفني من الخطوط السوداء حملت فوقها مستطيل ازرق.

شكل النحات عمله الفني ببنائية تكوينية باعتماد السطوح الهندسية والالوان نتيجة فهم وتأثر سايكولوجي وفكري للهندسة والمكعبات، اذ حمل العمل نوع من اسلوب وتكوين تجريدي عن طريق الفكرة المكونة له ومواد الاظهار التي صنع منها نتاجه الفني التي مثلت اغتراب النحات تقنياً في استخدامه لمواد غير مألوفة قادته الى الابتعاد عن العالم المادي ومحسوساته المتداولة نحو العالم المثالي الخيالي المتخطي لأشباه وزيف لما تولد في الواقع المحسوس للانطلاق نحو تمثل الفكرة بتجريدات هندسية وصيغ حلمية خيالية تجسد عالم (المثل) الافلاطوني عالم الحقيقة، الى التوجه نحو عوالم اخرى يتفعل بها الحلم واللاشعور الفرويدي، وهذا يعكس اعتماد الاشكال الهندسية كونها تجسد الفكرة والحقيقة التي تعكس مع التقنية في تجريد الاشكال والمساحات اللونية المسطحة فضلاً عن الخطوط جانب اغتراب تقني للنحات عن الواقع المتداول والشائع في الوسط الفني وبناء انزياح فكري وتقني يتفرد به النحات لبناء عمل ابداعي يحمل افكار جديدة تواكب المعاصرة، وهذا ما دفع النحات الى تخطي الموجود نحو اللامألوف سواء على مستوى الفكرة او الخامة الاظهارية ليحقق بذلك اغتراب تقني يُسمح عن طريقه للقارئ بترجمة جديدة لأفكار النحات البعيدة عن التقليدية.

انموذج (٢)

اسم العمل	فندق رايت امبريال
اسم النحات	ابراهام كروز فيليجاس
سنة العمل	٢٠٠٤م
مادة العمل	خشب، ريش، حبل حنين، سهام حجرية، كولاج ورقي
قياس العمل	٢١٢×٤١٠,٢سم
المصدر	www.phillips.com

التحليل:

نجد في الشكل العام للعمل النحتي هذا تكوين بنائي يتخلله بعض من السهام الحجرية ذات الاطوال المتعددة التي ثبتت على جانب ما يشبه الكتاب او مجموعة من الاوراق الملصقة مع بعضها البعض، يتسيد غلافها الخارجي ورقة برتقالية اللون وعليها بعض الكتابات وشكل هندسي ذو لون ازرق، وكذلك ثبت في الجهة الاخرى من الكتاب عصى خشبية او سهم قد اخترقته (اي اخترقت الكتاب) لتخرج من الجانب الآخر.

ان الفن المعاصر الذي حطم الحاجز بين الحياة والفن في توظيف مواد وخامات دخيلة على النحت اعطت النحات حرية في التعبير عن افكاره عِبر تجسيد منطق تقني ذي إطار ابداعي، ويشكل النحات بمحيطه خاماته الاظهارية التي يمكن معالجتها تقنياً لتُحول عِبر اغتراب تقني الى عمل نحتي مغاير لما هو متداول.

ان المعالجات الفنية التقنية في هذا العمل جاءت عن طريق استخدام خامة السهم والورق لتكوين عمل فني جديد بعيد عن الطرق التقليدية، اذ يتجلى شعور الاغتراب عن طريق استخدام السهام الحجرية التي ربما تأخذ منحى او بعد تعبيري كونها تستخدم للحرب فربما اراد النحات بذلك المعنى التعبيري او الرمزي للسهم ان يلفت نظرنا الى محاربة المجتمع له او لأفكاره واغترابه عنه مما ولد لديه شعور الاغتراب عكسه في الخامة وتقنية تنفيذها، هذا فضلاً عن الخامات الاخرى بالعمل التي فجرت لدى النحات هذه الفكرة ليعبر بها عن شعور داخلي لديه اثار صراع جدلي بين نسج الفكرة وتنفيذها والتي ربما جمعت بين الواقع بمحسوساته المادية والخيال بتأملاته المفارقة لمحسوسات الواقع نحو عوالم المثل العليا لـ(افلاطون)، او الروح المطلق لـ(هيجل) عن طريق استخدام ادوات واقعية تمثلت بمواد العمل وتوظيفها وفق فكرة في خيال النحات مما ولد لديه تقنية جديدة مخالفة لما متداول في النحت كتقنية الحفر والصب وغيرها، فاغترابه التقني هنا مقارب الى تقنية فن التجميع، اي جمع مواد متعددة مختلفة في ماهيتها وجمعها مع بعضها باطار فني يحتويها بنظرة مخالفة مغتربة عن مسار الفن التشكيلي ومتجاوزة لمتداولات الفكر ذي النمطية السائدة في تمثله بمواد اظهار تعتمد تقنية مكشوفة عِبر الزمن.

انموذج (٣)

اسم العمل	خمسة مصابيح
اسم النحات	خورخي باردو
سنة العمل	٢٠٠٦م
مادة العمل	خشب، بلاستيك ملون، لمبات، ستائر معدنية، ورقDVD جدران
قياس العمل	مقياس كل مصباح ٧٣,٧×٦٦سم، الطاولة ٧٥,٩× ٣٣٥,٣ ×١٥١,٨سم
المصدر	www.phillips.com

التحليل:

يتشكل العمل الفني النحتي من طاولة خشبية بيضوية الشكل ذات ارجل متعددة متداخلة مع بعضها البعض، تدلى فوقها مجموعة من المصابيح الضوئية تحملها اسلاك معدنية يتدلى معها مجموعة من الاقمشة ومواد اخرى صغيرة الحجم ذات الوان متعددة ك(الازرق، الاصفر، الاحمر).

ان للتقنيات المعاصرة اثر واضح على نتاج النحاتين خاصة اولئك الذين اعتمدوا الخامات الدخيلة في اعمالهم وبالنتيجة ادى ذلك الى تحول في شكل العمل النحتي خاصة من ناحية انتزاع الخامة من وظيفتها الاصلية وتغريبها عنها ونقلها الى عمل نحتي يحاكي معطيات الفكر المعاصر (الفن المعاصر) من تعدد في المراكز، والتشظي، وتفعيل الفكرة بدل العمل الفني، وهذا ما فعله النحات في نقل هذه المواد من وظيفتها كمادة لها استخدامها الخاص وتحويلها الى خامة نحتية بالتالي ادى ذلك الى حالة اغتراب فكري وتقني ايجابي لدى النحات عما هو مألوف انتجت عمل نحتي جديد، جسد انزياح ومفارقة نفسية وفكرية خيمت بظلالها على حالة النحات ليتجه لعزلة ورفض ما هو متداول في محيطه المجتمعي الفني، لتتبلور بعدها حالته الى منحى افرز نتاج ادائي فني يحمل تحت طياته اغتراب تقني متخطي القيود والتيار السائد ليخطو بتفعيل حرية التعبير وعدم خضوعه لمعيار او سلطة معينة عليه فقادته الى تمثل شكل مغترب ابتعد بمساره عن الشكل المألوف في الوسط النحتي، فصاغ من المألوف(الخامة) شيء غير مألوف(العمل) نتيجة صراع جدلي ما بين النحات ومجتمعه.

انموذج (٤)

اسم العمل	بدون عنوان
اسم النحات	ألدو شابارو
سنة العمل	٢٠٠٩م
مادة العمل	الفولاذ المقاوم للصدأ مع طلاء الكتروستاتيك
قياس العمل	١٢٤,٥× ٩٩,١ سم
المصدر	www.phillips.com

التحليل:

شكل البناء الفني عملاً نحتياً من خامة الفولاذ بشكل غير منتظم على شكل مجموعة تشبه الطيات التي تجمعت مع بعضها وبصياغة معاصرة لتشكل عملاً ذي لون بنفسجي مزرق اضاف له الضوء المنعكس لمعة زادت العمل جمالاً، اذ عمل النحات بتقنية منفردة غربت العمل عن ما هو متعارف عليه وغربت الخامة عن دورها او بيئتها الاصلية كقطعة خردة مهمشة غربها النحات عن بيئتها الاصلية ليتم توظيفها بطريقته وتقنيته الخاصة ومنحها وظيفة جمالية اخرى استثمرها للتعبير عن رفض وتخطي للشائع

المتداول وتجسيد اغترابه التقني المنفصل والمنزاح به عن واقعه المعاش الواقع الفني التقليدي ليحول بإبداعه هذه الخامة الى عمل نحتي معاصر لفت انتباه المتلقي ونقله الى حالة من التأمل للعمل للوصول الى معانيه الخفية.

اذ طوع النحات خامة الفولاذ لخدمة فكرته في الاستفادة من المواد المهملة و المهمشة في البيئة المحيطة به لأطلاق مفهوم فني جديد يحمل غرابة شكلية تبث افكاره الخاصة ورسائله الى متلقيه، هذا فضلاً عن اغتراب النحات عن الافكار والمواضيع الدارجة، اي اغترابه عن مركزية العمل الفني التي نادت بها الحداثة والتوجه نحو تعدد المراكز والتشظيات التي نادت بها ما بعد الحداثة فضلاً عن كل ما موجود حوله من خامات ليحوله من لا شيء الى شيء يحمل متعة جمالية، فضلاً عن كونه شكلاً تقنياً معاصراً يعكس التقنية في فكر النحات محققاً بذلك صورة جمالية لها تفردها الفكري والجمالي، لكون النحات يحاول بعمله الفني هذا ان ينزاح نحو تجريدات شكلية ولونية تحمل اختزال يسمح بتخطي التقليد والتوجه نحو ابواب فنية اخرى يسودها عنصر الحلم والتصوف ليتجلى بها نحو تأملات الحقيقة وعالم المثل بعد اشتراط المفارقة للواقع المادي وكل محسوساته ومادياته المعاشة، لكون النحات متأمل ومتصوف بأفكاره المغترب بها بفضل تقنيته الفنية النحتية التي يسود ويتفعل بها الاختلاف عن زمانه ومكانه لكون الاغتراب تمثل ورفض وانزياح للمتداول.

انموذج (٥)

اسم العمل	سوبر جاك
اسم النحات	جون شامبرلان
سنة العمل	٢٠١١م
مادة العمل	فولاذ مطلي بالكروم
قياس العمل	٣٥١,٨ × ٢١٦,٥ × ١٩٠,٥ سم
المصدر	www.gagosian.com

التحليل:

العمل عبارة عن قطع ركام السيارات قام النحات بتحويلها الى عمل نحتي هندسي غير منتظم(وكأنه متكون من مجموعة من القطع الملتحمة مع بعضها عشوائياً ذات لون سلفري) بعد ان كانت ضمن خامات الخردة المهمشة، اذ مثلت تحولاً حرر النحات من الخامات التقليدية الى خامات جاهزة اضاف لمسته عليها ليحدث بذلك اغتراباً تقنياً ليس بالخامة فقط بل باستخدام طرق واساليب جديدة ميزته بالإبداع والابتكار في توظيف الخامات المستهلكة بصورة غير منتظمة من اجل خلق بنيه تشكيلية تحمل علاقات جديدة ابداعية بين عناصر العمل المكونة له وهذا هو ما اشتغلت عليه الفنون المعاصرة.

اذ عمل النحات باشتغال تقني لخامات انزاح بها عن التقليد نحو الابداع الفني والتصوف، مما ولد عالم آخر يمثل الفكرة المنحدرة من اغتراب النحات التقني نحو التجديد، اذ وظف النحات في عمله هذا المنفذ من بقايا السيارات خاصية اللون والهيئة العامة للشكل التي اتاحت له فرصة توظيف خبرته لتكون خطاب فني نحتي معاصر يوجهه الى متلق واع دارك لعمله، اذ ان اعماله تحمل نوعاً من الجمالية التي تفاعلت فيها الكتل مع بعضها وفضائها المحيط بها.

جمع عمل النحات شامبرلان ما بين الفكرة (كونه عمل نحتي) والتقنية كأسلوب لتنفيذ العمل والخامة المستهلكة التي حققت معهم اغتراباً تقنياً كونها في الاصل ليست خامة نحتية متداولة فنياً وانما استقطعت من وظيفتها الاصلية ليشكلها بخياله النحتي بوظيفة جمالية تبث اغتراب تقني للنحات، وهنا نجد تجاوز النحات للقيود التقليدية لأعماله اي اعتزال ما موجود ومتداول، وان استخدام هذه الخامات والتقنيات اعطت بعداً جديداً للفن المعاصر.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):

النتائج ومناقشتها:

١. عكست ظاهرة الاغتراب حالات مختلفة لتمثيلها باعتماد مستوى الاغتراب وزمانه ومكانه الاجتماعي الغير منتمي لمساراته، اذ شكلت تمثيل واقعي (مادي) لحالة انفصال النحات عن محيط مجتمعه تجسدت في معالجات نحتية لأعماله، كما في جميع نماذج العينة.

٢. تمثلت حالة الاغتراب عند النحات عن طريق صراع داخلي لاتجاهين فاعلين، تمثل الأول في رغباته، بينما تأسس الثاني على حاجاته التي لا يمكن اشباعها، ليسهم في نتاج ابداعي نحتي لإخراجها (حالة الاغتراب)، لتعد بذلك حالة الاغتراب نوع من التوجه الفاعل (اغتراب إيجابي) أثمر اعمال نحتية ذات مسار ابداعي، كما في جميع نماذج العينة.

٣. ساعدت حالة الاغتراب التقني على توظيف تقنيات اشتغال جديدة، واستعارة خامات إظهار متعددة تم انتزاعها من محيطها الأصلي الذي صُنعت من أجله لتوظيفها في مجال فني يمنحها صفة جمالية جديدة لم تتولد فيها من قبل، تُفعل وتعكس عنصر الاغتراب التقني للنحات المغترب تقنياً ليظهر نظرة جديدة للعالم والوسط الفني، كما في جميع نماذج العينة.

٤. أسهمت حالة الاغتراب التقني في تفعيل جانب الفكرة الفنية بدل العمل الفني، عبر الاستعانة في توظيف مواد إظهار جديدة وتبني تقنيات حديثة عمل بها في مجال الحياة المعاصرة، وتشكيلها ببنية تشكيلية مفارقة للمتداول السائد واي سلطة فنية سابقة تقيد ابداعها لتعكس تأملات ونوع من الحقيقة أو عالم المثل الافلاطوني، وتوجه حلمي ينشط به اللاشعور الفرويدي لتجسيد أفكار النحات المغتربة بتقنياتها، كما في جميع نماذج العينة.

٥. برزت سمة الاغتراب التقني عن طريق انتاج اعمال نحتية تحمل تحت طياتها تقنيات معاصرة أسهمت في بناء مقاربة مع مسار الفن التشكيلي المعاصر، كاستخدامه لتقنية التجميع (تجميع مواد إظهار متنوعة) انتجت ابداع نحتي، كما في الانموذج (٣،٢).

الاستنتاجات:

١. الاغتراب حالة وعي وأدراك فكري وفني يمر بها النحات ليكشف عن مضامين موضوعاته الذاتية ومعاني أفكاره المنزاحة عن واقعه الحياتي والفني، وتمثيلها بمسار اغتراب تقنيات تتجلى بها طروحاته النحتية الجمالية.

٢. اثمرت حالة الاغتراب عند النحات اغتراب تقني إيجابي انسجمت مع فكرة التجديد للفن المعاصر عبر التقنيات المستحدثة في مجال فن النحت.

References

Al Wad, A. S., & Al Hatami, A. A. (2011). *The Conceptual and Aesthetic Dimensions of Dada and Its Repercussions in Postmodern Art* (Vol. 1st edition). Amman, Jordan: Dar Al Sadiq Cultural Foundation.

Al Wadi , A. S. (2009). *Studies in Visual Aesthetic Discourse* (Vol. 1st edition). Baghdad, Iraq: House of General Cultural Affairs.

Al-Basiouni , M. (nd). *Art in the Twentieth Century.* Sharjah, The United Arab Emirates: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

Aldaghlawy, H. J. (2024). The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances. *Al-Academy*(112), 209-222. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts1262

Aldaghlawy, H. J. (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

AlHajj, D. (2014). *Necessity and Freedom - A Reading in Spinoza's Philosophy.* Algeria: Difference Publications.

Al-Hassan, M. I. (1998). *Pioneers of Social Thought.* Baghdad, Iraq: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.

Al-Hatemi, A. A. (2013). *Technology of Expression in the Formation of Postmodernism* (Vol. 1st edition). Amman, Jordan: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution.

Al-Nouri, Q. (1979). Alienation as a Terms, Concept, and Reality. Kuwait: Alam Al-Fikr Magazine.

Al-Razi, M. A. (1981). *Mukhtar Al-Sahhah.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Al-Saleh, S. A.-A., & Suleiman, A. A.-S. (nd). *Al-Safi Dictionary of the Arabic Language.* Lebanon, Beirut: Dar Al-Fikr.

Al-Yousef, M. A. (2011). *The Sociology of Alienation - A Critical Reading in the Philosophy of Alienation.* Baghdad, Iraq: House of General Cultural Affairs.

Amhaz, M. (1981). *Contemporary Fine Art _ Photography (1870_1970).* Beirut, Lebanon: Dar Al-Muthalath for Design Printing and Publishing.

Ayed, N. Y. (2011). References of Form in Postmodern Formation. Baghdad, Iraq: unpublished master's thesis, drawing, College of Fine Arts, University of Baghdad.

Barhiya , E. (1985). *History of Philosophy.* (G. Tarabishi, Trans.) Beirut, Lebanon: Dar Al-Tali'ah.

Bishara , S. (1983). The Psychological Phenomenon according to Freud. Beirut, Lebanon: Journal of Contemporary Arab Thought.

Durant, W. (1988). *The Story of Philosophy from Plato to John Dewey* (Vol. 6th edition). (F. A. Al-Mushasha, Trans.) Beirut, Lebanon: Al-Ma'rif Library.

Iskandar, N. R. (1988). *Alienation and the Crisis of Contemporary Man.* Alexandria, Egypt: University Knowledge House.

Kamel, F. (1963). *The Concise Philosophical Encyclopedia.* Cairo, Egypt: Anglo-Egyptian Library.

Kurzweil, E. (1985). *The Age of Structuralism.* (J. Asfour, Trans.) Baghdad, Iraq: Arab Horizons Press and Publishing House.

Maalouf, L. (1996). *Al-Munajjid fi Language and Media.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Mashreq.

Masoud, G. (1995). *Al-Raed, a modern linguistic dictionary* (Vol. 2nd edition). Lebanon, Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Mullen, A. (2015). Otto Dix's The Trench and Anti-War Art in Post-World War I Germany.

Munro, T. (1971). *Development in the Arts.* (M. A. Abu Durra, Trans.) Cairo, Egypt: Egyptian General Authority for Copyright and Publishing.

Murray, A. (2014). A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience.

Nehme, A., & And others. (2000). *Al-Munjid in the Contemporary Arabic Language* (Vol. 1st edition). Beirut: Dar Al-Mashreq.

Orley, H. H. (2018). Otto Dix. https://www.moma.org/artists/1559.

Saeed, A. M. (1990). *Artistic Psychology.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research.

Samira, S. (2000). *Alienation in Abbasid Poetry.* Damascus, Syria: Al-Yanabi' Publishing House.

Shukri, L. (2019, 10 13). Otto Dix; The real picture of war. Tanja: https://www.alaraby.co.uk/%D8%A3%D9%88%D8%AA%D9%91%D9%88-%D8%AF%D9%8A%D9%83%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A8.

Soussan, G. B., & Gerard. (2003). *The Critical Dictionary of Marxism* (Vol. 1st edition). (Collective translation, Trans.) Beirut, Lebanon: Al-Farabi Publishing House.

Ted, H. (vol 2, 2021). *The Oxford Handbook of Philosophy.* (N. Al-Hasadi, Trans.) Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.

Tharwat, A. (2014). *Complex Artwork* (Vol. 1st edition). Cairo, Egypt: General Authority for Cultural Palaces.

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

Xeris, T. (1987). *Socrates* (Vol. 1st edition). (T. Al-Suhail, Trans.) Beirut, Lebanon: Al-Farabi Publishing House.

Youssef, M. A. (2024). The controversy of thought in performance and its representation in contemporary formation between rationalism and empiricism. Baghdad, Iraq: unpublished doctoral thesis, drawing, College of Fine Arts, University of Baghdad.

Ziadeh, M. (1986). Beirut, Lebanon: he Arab Philosophical Encyclopedia, Arab Development Institute.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.6

Original Article

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

OPEN ACCESS

Dramatic Function of Soundtrack Film Message Model - Analytical Study

Qays oudah qasim
College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3672-2411
E-mail addresses: qays.qasim@uobasrah.edu.iq ,
Received: 27 June 2024; Accepted: 23 July 2024; Published: 28 August 2024

Abstract
The soundtrack was characterized by a dramatic function that played an essential role in building the cinematic and dramatic landscape and centered on how to support and support the event and film scene with multiple and varied functions in the (message film) film and emphasize the foundations on which the soundtrack served as a fundamental dramatic function in the artistic content and film event. Chapter I included the methodological framework in which the research problem of research arose after the researcher conducted a field survey of some films in which the soundtrack had a dramatic function that played a key role in the construction of the film scene. In this sense, the researcher seeks to raise the question of what is the dramatic function of the soundtrack in the film message? Hence the importance of research from which we mention1:- Highlight the elements of the soundtrack and its relationship to the film's scene event Then the goal of the research centered on the dramatic function of the soundtrack in the film and the research is determined by the music of the film. E-The first chapter of the chapter came with researchers who specialized the first elements and components of the soundtrack I only the second was entitled the dramatic effect of the soundtrack musician Then the theoretical framework was marked and then chapter III was followed by research procedures and analysis of the soundtrack models of the music of the message film.

Keywords: Dramatic, Function, Film, Soundtrack,

الوظيفة الدرامي للموسيقى التصويرية فلم الرسالة انموذجاً - دراسة تحليلية

قيس عودة قاسم
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

تميزت الموسيقى التصويرية بوظيفة درامية لعب دور اساسي في بناء المشهد السينمائي والدرامي وتتمحور في كيفية دعم ومساندة الحدث والمشهد السينمائي بوظائف متعددة ومتنوعة في (فلم الرسالة) والتأكيد على الأسس التي اشتغلت عليها الموسيقى التصويرية كوظيفة درامية أساسية في المضمون الفني والحدث السينمائي وتضمن الفصل الاول الاطار المنهجي والذي جاءت فيه مشكلة البحث التي تمثلت بسؤال البحث بعد ان قام الباحث بمسح ميداني لبعض من الافلام السينمائية التي كانت فيها الموسيقى التصويرية ذات وظيفة درامية لعبت دور اساسي في بناء المشهد السينمائي ومن هذا المنطلق يسعى الباحث الى اثارة السؤال الاتي ما هي الوظيفة الدرامية للموسيقى التصويرية في فلم الرسالة ؟ ومن ثم اهمية البحث التي نذكر منها١- تسليط الضوء على عناصر الموسيقى التصويرية وعلاقتها بالحدث المشهدي للفلم السينمائي , ثم هدف البحث الذي تمحور في التعرف على الوظيفة الدرامية للموسيقى التصويرية في الفلم السينمائي وتحدد البحث بموسيقى فلم الرسالة هـ-ما تضمنه الفصل الاول فيما جاء الفصل الثاني بمبحثين تخصص الاول عناصر ومقومات الموسيقى التصويرية انا الثاني فقط كان بعنوان الاثر الدرامي للموسيقي التصويرية ثم مؤشرات الاطار النظري وبعدها الفصل الثالث إجراءات البحث وتحليل نماذج الموسيقى التصويرية المتمثلة بموسيقى فلم الرسالة ومن ثم النتائج ومناقشتها واستنتاجات البحث والتوصيات والمقترحات ومصادر البحث.

الكلمات المفتاحية: الوظيفة، الدرامية، فلم، موسيقى،

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:

تستخدم الموسيقى التصويرية لتعزيز الأحداث والمشاعر في العروض المسرحية , والدرامية والأفلام والمسلسلات التلفزيونية وغيرها من البرامج اذ تلعب دورًا مهمًا في خلق الجو الدرامي وتساعد على إضفاء الحس العاطفي المناسب للمشهد، ويمكن أن تعكس الموسيقى التصويرية احدى الشخصيات الرئيسية وتلعب دورا دراماً تسهم في تصاعد الاحداث وتخلق نوع من التوتر والجاذبية والتشويق وغالبا ما يكون لها وظيفة في بناء التوترات الدرامية وتعميق البناء المشهدي، مما يجعل المشاهدين أكثر انغماسًا في الأحداث كما ولها القدرة على الربط بين المشاهد والاحداث اذ يمكن أن تربط الموسيقى المشاهد المختلفة معًا من خلال نغماتها وايقاعاتها وبناءها الهارموني والميلودي، كما تساعد في انسيابية السرد وتدفق احداث القصة وتصاعد التوتر وتفكيك العقدة.

من خلال ما تقدم فقد قام الباحث بمسح ميداني لبعض من الافلام السينمائية التي كانت فيها الموسيقى التصويرية ذات وظيفة درامية لعبت دور اساسي في بناء المشهد السينمائي ومن هذا المنطلق يسعى الباحث الى اثارة السؤال الاتي ما هي الوظيفة الدرامية للموسيقى التصويرية في فلم الرسالة ؟ وللإجابة على هذا التساؤل لابد من دراسة هذا الموضوع تحت عنوان ((الوظيفة الدرامية للموسيقى التصويرية فلم الرسالة انموذجا)).

اهمية البحث : تكمن اهمية البحث بتسليط الضوء على:-

١. عناصر الموسيقى التصويرية وعلاقتها بالحدث المشهدي للفلم السينمائي .
٢. يفيد المختصين والمهتمين والباحثين في مجال الموسيقى التصويرية.
٣. محاولة ارشيفية للأعمال التي كانت الموسيقى تلعب دور درامي واساسي مع الاحداث السينمائية.

هدف البحث: التعرف على الوظيفة الدرامية للموسيقى التصويرية في الفلم السينمائي .

حدود البحث: -

الحدود الزمانية : ١٩٧٦

الحدود المكانية : الوطن العربي .

الحدود الموضوعية: وظيفة الموسيقى دراماً .

تحديد المصطلحات :-

اولاً- الوظيفة : هي ما تشير عمومًا إلى الدور أو المسؤولية التي يقوم بها الفرد .

الوظيفة هي فرصة عمل تسعى إليها الأشخاص لأسباب مختلفة مثل البطالة، أو عدم الرضا عن الوظيفة الحالية، أو الرغبة في الحصول على منصب أفضل. يهدف الباحثون عن الوظائف إلى العثور على فرص عمل تتناسب مع مهاراتهم ومؤهلاتهم وأهدافهم المهنية.

ثانياً- الدرامية :

ثالثاً- الموسيقى التصويرية: -

أ- اصطلاحا هي الموسيقى التي تعبر عن مختلف الأحداث الدرامية وتجسدها بأشكالها المختلفة وعلى ذلك فالموسيقى التصويرية تشمل موسيقى المسرح والفيلم والمسلسلات التلفزيونية والإذاعية وغيرها (samah, 2019, p. 67)

ب- ويعرفها الباحث اجرائيا بأنها البنية الموسيقية التي يتم تأليفها من اجل انسجامها وتوافقها مع العمل الدرامي كمعادل مسموع للصورة البصرية والاحداث الدرامية وتكون مرافقة للأحداث والشخصيات الدرامية بهدف تعزيز المشاهد والاحداث وتحفيز المشاعر للمتلقي.

الفصل الثاني

المبحث الاول : عناصر ومقومات الموسيقى التصويرية

الموسيقى الدرامية هي نوع من أنواع الموسيقى التي تستخدم لتعزيز الأحداث والمشاعر في العروض المسرحية والأفلام والمسلسلات التلفزيونية. تلعب الموسيقى الدرامية دورًا مهمًا حيث تتكون الموسيقى التصويرية من عدة عناصر رئيسية هي:-

اولا : مقومات اللحن وبناء المشهد :-

يعد اللحن من أهم عناصر الموسيقى التصويرية، ويلعب دورًا محوريًا في تحديد الهوية الموسيقية للفيلم أو العمل الدرامي، وهو اللحن الأساسي والبارز الذي يتم تكراره في مواقف مختلفة طوال الفيلم أو المسلسل، ويعمل على بناء المشهد وربط الأحداث والمشاهد معًا، كما يسهم في تشخيص الهوية اللحنية حيث يمثل اللحن الرئيسي الهوية الموسيقية للعمل الفني، كما في الكثير من الافلام والمسلسلات الدرامية التي كانت فيها الموسيقى تلعب دورا جماهيرياً بارزاً كما في مسلسل رأفت الهجان و ليالي الحلمية وذئاب الليل وغيرها من المسلسلات بالاضافة الى بعض من الافلام التي اشتهرت بموسيقاها التصويرية كما في فلم(اخر رجال الموهيكانز) وفلم (القلب الشجاع) و(فلمthe god father) حتى اصبحت شهرة الموسيقى تغلب شهرة الفلم.

لذلك تتميز طبيعة كل موسيقى تصويرية عن غيرها من خلال مجموعة من الالحان التي ترافق البناء الدرامي للفلم السينمائي وهي :-

١. لحن الشخصية او الحدث : يسميه فاجنر بـ (اللحن الدال) وعادة ما يكون اللحن الدال ذات جمل موسيقية قصيرة ومتكررة ترتبط بظهور الشخصية او احدث معين .
٢. لحن موسيقى الخلفية : هو لحن موسيقي يكون كخلفية للأحداث الدرامية ووظيفتها خلق الجو العاطفي والمزاج المناسب للأحداث الدرامية.
٣. التسلسلات اللحنية: هي جمل موسيقية قصيرة تُستخدم لتأكيد الموقف الدرامية وتفعيل الصراع والحبكة التي تكون جزء من الاحداث الدرامية يصاحبها التكرار والتطوير بمعنى تكرار الالحان الاساسية في مواقف مختلفة من المواقف الدرامية، مع امكانية تطويرها وتعديلها لإثراء تجربة المعادل المسموع بين الصورة المشهدية والموسيقى التصويرية.
٤. الالوان الصوتية والتوزيع الآلي : اختيار الآلات الموسيقية التي تتناسب مع الجمل الحنية لتحقيق التأثير الدرامي في المشهد، مثل الآلات الوترية لإضفاء الطابع الرومانسي، واستخدام إيقاعات وتونات معينة لخلق مشاعر تتوافق مع البعد المشهدي، مثل الإيقاعات السريعة للتوتر، والنغمات الحادة للخطر، أو الآلات النحاسية للمشاهد الحماسية، او الطبول الكبيرة لحالات الترقب والتوتر ..الخ (Odeh, 2022, p. 90) .

وكذلك ينطبق هذا على دور الاغنية الذي يتمركز في التاثير على طبيعة المشهد الدرامي كونها "ذات قدرة تامة على التأثير، وأنها أكثر عنصر يضفي جاذبية وتشويق للدراما(Qasim, 2021, p. 62) .

ثانيا: البنية الايقاعية وعلاقتها بالفعل الدرامي :-

الإيقاع في الموسيقى هو القدرة على تحديد وتنسيق وتنظيم الصوتيات والنغمات والمقاطع الموسيقية الايقاعية المنغمة بشكل دقيق ومنطقي ومستقر، ويشمل هذا الأمر استخدام عدة أساليب وأدوات مختلفة للتحكم في البنية الإيقاعية وتنظيمها وتصويرها وفيما يلي بعض هذه الأدوات هو عنصر مهم في بناء وتنظيم وتمثيل الموسيقى كما يشمل هذا الأمر استخدام عدة أدوات وأساليب مختلفة للتحكم في الإيقاع وتنظيمه وتصويره.

وفيما يلي بعض هذه الأدوات والأساليب:-

١. عناصر النبض: وهي عبارة عن صوت يتم تنفيذه عن طريق بعض الأدوات الموسيقية مثل البيانو والطبل وغيرها. ويمكن استخدام هذه العناصر لتصوير الإيقاع وتغييره وتطويره في الموسيقى التصويرية.
٢. النغمات الجانبية: وهي عبارة عن نغمات خارجية للمقطع الرئيسي الموسيقي والتي يمكن استخدامها لتصوير الإيقاع وتغييره وتطويره في الموسيقى التصويرية. ويمكن استخدام هذه النغمات للتعبير عن العديد من الأحداث والمشاعر والمواقف والمواضيع.
٣. استخدام النغمات الجانبية للإشارة إلى السير من حركة إلى حركة أخرى في الموسيقى الرئيسية. ويمكن استخدام هذه النغمات للإشارة إلى المراتب والمقاطع المختلفة في الموسيقى الرئيسية والتي يمكن استخدامها لتصوير الإيقاع وتغييره وتطويره.

٤. استخدام الضربات الايقاعية للتعبير عن المشاعر والمواقف والأحداث والمعاني المرتبطة بالموسيقى الرئيسية ويمكن استخدام هذه الايقاعات للتعبير عن المشاعر والمواقف والأحداث والمعاني المرتبطة بالموسيقى الرئيسية والتي يمكن استخدامها لتصوير الإيقاع وتغييره وتطويره(Lindgren, p. 122)

ثالثا: خلق الجو الدرامي وبناء الفعل : -

تساعد الموسيقى على إضفاء الجو الدرامي للمشهد، سواء كان حزينًا أو مثيرًا أو رومانسيًا أو مشحونًا بالتوتر كما تسهم في تعميق الشخصيات اذ يمكن أن تعكس الموسيقى شخصية من الشخصيات الرئيسية وتساهم في بناء جو درامي يستطيع الممثل من خلالها ان يخلق اداءً متناسقاً ومنسجماً بينه وبين الشخصيات الاخرى كما تساعد الموسيقى على فهم الدوافع والعواطف بشكل أفضل وكذلك تخلق رغبة مشحونة بالتشويق والجاذبية لما لها من قدرة في توجيه وتركيز المتلقي اذ تستخدم في لفت انتباه المشاهدين إلى الأحداث الرئيسية والمناطق المهمة في المشهد من خلال الاثارة الموسيقية والايقاعية مما تسهم في خلق جو درامي مناسب ومتوافق في البناء المشهدي لاسيما في مشاهد التوتر والتشويق مما يجعل المشاهدين أكثر انغماسًا في الأحداث.

ويمكن أن يؤثر الجو العام على الشخصية والمزاج والعملية التفكيكية للموسيقى والملاحظات والأصوات والشكل العام للموسيقى. ولذلك يمكن أن يكون للموسيقيين فرصة للتعامل مع هذا العلاقة في تأليف موسيقاهم والحانهم وقد تمكنوا من استخدام عنصر الجو العام لإنشاء موسيقى رائعة ومليئة بالحيوية والجديدة والمبهرة والمتفاوتة في الألوان والنمط والمواضيع والألوان والنغمات انطلاقا من الاصوات التي تصدرها الطبيعة، ولغرض خلق توافق بين الموسيقى والجو العام للبنية المشهدية يجب ان يكون هناك توافق وانسجام بين الموسيقى التصويرية وبين الحدث الدرامي ابتداءً من استخدام الألوان والنغمات والمواضيع والتوازن بين المشهد والمقاطع الموسيقية التي تتوافق مع المناخ والموقف الدرامي.

المبحث الثاني

الاثر الدرامي للموسيقي التصويرية :-

الموسيقى التصويرية من العناصر الدالة لنوع الفيلم وهي من المكون الأساسي في تركيبية الصوت في الفيلم السينمائي وهي عنصر يجدر اختيارها بعناية، بحيث يتناسب الموسيقى مع نوع الفيلم وموضوعه لتضيف إيقاعاً مادياً محسوساً للصورة، على الرغم من أن أغلب المتلقين لا يشعرون بدور الموسيقى بشكل مباشر وملحوظ ، ان الموسيقى تمارس دور السحر في استجابات مؤثرة على النفس والتذوق الروحي والشخصي لماهية المقطوعة ونوع الآلة المنتجة لذلك الصوت في اثارة الغرائز، كما تنقل الإحساس بالحدث وأحياناً يستعان بعناصر الموسيقى كبديل عن الصوت الأخرى مثل الحوار حيث يستخدم الصوت الموسيقي لخلق تأثير معين يتفق مع نوع الفيلم كأسلوب اخراجي من ضمن سمات ومواصفات فيلم محدد.

وغالبا ما يتم الاستعانة بتوظيف اصوات غير موسيقية بمهام منغمة ومنسجمة وباداور موسيقية باستخدام آلات بعيدة عن الموسيقى ولكن تعطينا نغمات يتفق ونوع وعصر الفيلم وحاجته الدرامية وتوجهاته العلمية والفكرية وتبقى التعابير الموسيقية هي السمة البارزة في تلك الأصوات المصنعة. فالنوتات الموسيقية التي تستخدم في لحظة درامية مبنية على الاحساس الموسيقي او الفعل المنغم هي بمثابة الشخصية الدرامية وربما تكون فعالة اكثر كما في مشاهد الرعب والاكشن وغيرها، ففي فيلم حرب النجوم الجزء الثالث كان للموسيقى تأثير نفسي على الحواس وما يؤثر ذلك على الذوق والانفعال الوجداني بين ما هو سمعي ومرئي، وعلية يشتغل الحواس في أعطاء استجابات انفعالية حسية لتلك النغمات في تفاعلها مع الكم الصوري المتدفق من خلال تنبيه الحاسة السمعية في التوجه نحو الصورة المعنية، تلك الانشغالات مفادها التفاعل الوجداني في أنتاج قيمة ضمنية للحدث وتعميق معناها المراد منها في الفكرة فكرة المخرج هي تفسير عميق لكل ما يتضمنه النص ولا يصرح به، وهذا التفسير هو ما يخلق وحدة متسقة في العمل الفني(Mohammed, 2021, p. 105) .

كما تعد الموسيقى التصويرية من عناصر الصوت التي تدخل في بناء نسيج الحدث الدرامي، والعمل في الموسيقى التصويرية " وهي اللغة الاساسية في العبير عن المتغيرات النفسية والجمالية وهي موسيقى من نوع اخر " (Odeh, 2023, p. 2) فهي معادل مسموع تكمل العمل الفني وتجمله وتزيد من جاذبيته الدرامية فهي صوت منغم يعادل ويوازن الصورة المشهدية، ويتطلب العمل في هذا المجال مهارة عالية ودقة في التنسيق بين الصوت والصورة، كما تسهم في أضفاء قيمتها ومعناها في الصياغة النهائية للموقف الدرامي كونها تبعث التأثير النفسي بمعناها العاطفي والحسي.

وغالبا ما يؤكد العاملون في هذا المجال على الانسجام والتناسق بين الصورة والصوت في الفلم لغرض ان تاخذ الموسيقى مداها الإنتاجي بصورة فعالة وبطريقة جمالية، أما في الأفلام التي تتطلب موسيقى خاصة بها كأغنية أو أداء حركي راقص أو معزوفة فإنها تؤلف وتسجل قبل تصوير المشهد، وتأخذ عدة جلسات فنية الى أن يتم التوافق عليها ويتطلب بالضرورة توظيفاً فنياً مع قابلية توافقها في الوظيفة الدرامية لتكون اداة فعالة ومساهمة في انتاج الفعل الدرامي، كما انها تسهم في صنع الجو العام في الفيلم وتكون أكثر إقناعا بالزمان والمكان (Mohammed, 2021, p. 44) وتتزامن الموسيقى مع الأحداث الدرامية بصورة عامة لان موضوع التزامن مع الحدث يكون دقيقاً كون ان هذا التزامن يهيئ الجو المناسب في ربط الحدث مع الشخصيات الفيلمية، فغالباً ما تتناسق الالحان الموسيقية وتركيبتها النسقية مع التكنيك الصوتي كمعادل مسموع، وهذا لا يأتي الا بالمهارة العالية لان التوافق الحركي ينتهج الإيقاع الموسيقى والايقاع هو واحدا من العناصر التي تمسك بحبكة العمل الفني وتساهم في ضبطه. وبالتالي تكون الموسيقى ذات تأثير في زيادة التأثير الدرامي والإشاعة مزاج يترافق مع نسيج المشهد الفيلمي.

وتستخدم الموسيقى التصويرية في خلق جملة موسيقية يتكرر ظهورها في الفيلم السينمائي وتربط بين الأجزاء المختلفة، مثلما حدث في فيلم، ذهب مع الريح أنتج عام ١٩٣٩، حيث يربط المخرج بين الأجزاء بقطعة موسيقية غنائية (Mohammed, 2021, p. 47) ..

لذلك عملت الموسيقى ومنذ تواجدها في صالات العرض في الأفلام الصامتة والى يومنا الحاضر نتفق لقيمة الموسيقى ووجودها التعبيري فالموسيقى يمكن أن تؤدي مهام مدروس مضاف الى درامية العمل السينمائي وكذلك ارتسمت كجزء أساسي من ضمن الصوت وهي تقدم وظيفة فعالة في عدة حالات يمكن تقيم الجو العاطفي والانفعالي مع كل مقطوعة في موقعها الفني ، فتفاعلية الموسيقى مع الحدث في مشهداً ما توكد أضافة نوعية لقيمة الفيلم مع كل الممارسات الطقسية مع كل لحن ونغمة التي تحدد فيها قيمتها الروحية في التفاعل الوجداني- بوصفها –الموسيقى- من العناصر الدالة لنوع الفيلم وهي من المكون الأساسي في تركيبية الصوت في الفيلم السينمائي وهي عنصر يجدر اختيارها بعناية، بحيث يتناسب الموسيقى مع نوع الفيلم وموضوعه لتضيف إيقاعاً مادياً محسوساً للصورة(Khalid, 2018, p. 3) .

ويرى البعض " أن السينما فن فتي وعصري للغاية وهي تقدم للموسيقى إمكانيات جديدة مهمه ينبغي الإفادة منها "(Kane, 2009, p. 78) ان الموسيقى تمارس دور السحر في استجابات مؤثرة على النفس والتذوق الروحي والشخصي الماهية المقطوعة ونوع الآلة المنتجة لذلك الصوت في اثارة الغرائز، فمن المعتاد السماع للموسيقى في كل الأجواء، ومن المعتاد أن تصاحب موسيقى رومانسية ناعمة مشهد من فيلم رومانسي، فمشهد المدفأة داخل حجرة المعيشة حيث يجلس رجل وامرأة يستمتعان معاً بسهرة داخل البيت، بينما يشق قاتل مريض نفسياً طريقه إلى الحجرة التي يجلسان فيها. هذا يقطع المشهد ترتبط في تزامن بين اللقطات المتتالية من حجرة الى اقدام القاتل ويربط بالموسيقى الرومانسية ومنها باللقطة إثارة متوترة، ثم يعود للموسيقى الرومانسية مع لقطة الزوجين في حجرة الجلوس، فالربط المباشر والدقيق بين موسيقى الفيلم مع الصورة يوفر لعنصر الموسيقى الفرصة لخلق مؤثرات صوتية تعبيرية تنقل الإحساس بالحدث (Hamoud, 2018, p. 515) وأحياناً يستعان بعناصر الموسيقى كبديل عن الصوت الأخرى مثل الحوار لخلق تأثير معين يتفق مع نوع الفيلم كأسلوب اخراجي من ضمن سمات ومواصفات فيلم محدد افلام الخيال العلمي يستخدم الصوت الموسيقي ذلك الفيلم المستحدث باستخدام آلات بعيدة عن الموسيقى ولكن تعطينا نغمات يتفق ونوع وعصر الفيلم وتوجهاته العلمية والفكرية ويبقى التعابير الموسيقية هي السمة البارزة في تلك الأصوات المصنعة. فالنوتات الموسيقية أو النوتات البارعة التي تستخدم لكي تؤكد لحظة درامية، ففي فيلم حرب النجوم الجزء الثالث أثارت الموسيقى التصويرية خلق جو الفضاء المجهول والعالم الغرائبي لما في فكرة المخرج في صنع عوالم بعيدة عن المعتاد عليه في الأفلام الأخرى وكل شيء مسموع تثير الحواس بتجرد لاذع أي شيء لاسع بمعنى منبه، نظراً للتأثير السمعي ذي الدلالة. وهذه السعة تستدعي انتباهاً درامياً بطريقة حذرة وواعية وعالية في الأدراك حتى لحظة انفراج الموقف أو حل الأزمة، ليس من السهل وضع الموسيقى أثناء تصوير الفيلم كما هو الحال مع الحوار والمؤثرات الصوتية مهما بلغت معدات الصوت الرقمية من تقدم وتطور بالغين، فأنها لن تكون ذات نفع كبير لك اذا لم تمتلك الأذن الجيدة أي القدرة على تحسس القيم الجمالية والقدرة على اصدار الأحكام عند التعامل مع الصوت وفي هذا القسم سنستكشف النقاط الرئيسية في مجال التحكم بالصوت وجماليات الصوت (Al-Rabiat, 2015, p. 80) ولهذا فإن الموسيقى تؤلف عادة بعد أن يتم المونتاج وهي تعتبر مرحلة مكملة، ومتممة للحالة التكاملية من العمليات الفنية، فالإيقاع في تناول القصة والتصوير والمرحلة النهائية من المونتاج تحيل الى الصياغة الفيلمية كمنتج نهائي، ويرى بعض صانعي الأفلام ان" المؤلفات الوصفية تستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة"(Janetti, 1980, p. 3) وتعد الية عمل الموسيقى الدرامية عملية إبداعية تتطلب تعاونًا وتنسيقًا من الجميع بكافة التخصصات الانتاجية وهي عملية مشتركة بين المؤلف الموسيقي، المخرج، وفريق الإنتاج. يهدف

هذا لخلق صورة جمالية متكاملة ولهذه العملية مرتكزات تسهم في خلق موسيقى تدعم وتعزز القصة والمشاهد في الفيلم، وتعمل على إثارة العواطف وتعميق تجربة المشاهدة. ويكمن دور الموسيقى الدرامية في عملية إنتاج الموسيقى المستخدمة للأفلام السينمائية في انتاج وخلق الصورة الدرامية المتكاملة.

مؤشرات الإطار النظري

١_تتمتع الموسيقى التصويرية بقدرتها على إنشاء الجو المناسب والملائم للأحداث الدرامية والمشاهد التي تعتمد فيها على الموسيقى على الالوان الصوتية المناسبة والمتوافقة بين الصورة الدرامية واللون الصوتي والتعبير عن الشخصيات الدرامية .

٢_ غالبا ما تكون الايقاعات في الموسيقى جزءا فعالا في تفسير الحكاية وتقديم معلومات إضافية ترافق المشاهد الدرامية وتساند الحوار وتكشف عن اللحظات المهمة في المشاهد الدرامية عبر الايقاع والتوترات المشهدية وصناعة اللحظة الدرامية .

٣- تكون للموسيقى التصويرية القدرة في تعزيز التشويق والجاذبية من خلال اللحن والفكرة الاساسية للموسيقى وعاده ما تساعد الموسيقى التي ترافق المشاهد الدرامية على إثارة التوتر والمشاهد المثيرة والمشاهد الحسية التي تعتمد على الحركة والمطاردة

٤- قدرة الموسيقى في تحديد المواقف الدرامية والتعريف بالشخصيات وتحديد الأبعاد التي تمتلكها الشخصية الممثلة والربط بين المشاهد والاحداث الدرامية

٥- الموسيقى التصويرية في الأفلام السينمائية لها القدرة على أن تسهم في تعزيز المشهد ولحظات الهامة

٦- تتمتع الموسيقى التصويرية في إيصال الرسائل المشفرة والمرمزة ومخاطبة المشاعر بشكل أكثر قوة وتعمق وتعزز الأبعاد الفنية والتعبيرية في المشهد السينما للبحث عن خاصية التجديد والابتكار .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً- عينة ومجتمع البحث: موسيقى فلم الرسالة.

ثانياً: منهج البحث: المنهج الوصفي التحليلي.

ثالثاً: - أداة البحث: اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على مجموعة من المعايير التي توافقت وتناسبت مع مخرجات الاطار النظري وطريقة تحليل النماذج الموسيقية من فلم الرسالة .وهي كالاتي :

معيار التحليل الموسيقي لمشاهد فلم الرسالة:

١. اللحن والفكرة الاساسية للموسيقى.
٢. الايقاع والتوترات المشهدية.
٣. اللون الصوتي والتعبير عن الشخصيات .
٤. التناغم والربط الدرامي.
٥. الابتكار والتجديد والبناء الثقافي.

تحليل العينة :-

عينة البحث : فيلم الرسالة

الموسيقى التصويرية : موريس جار

انتاج : ١٩٧٦

اخراج : مصطفى العقاد

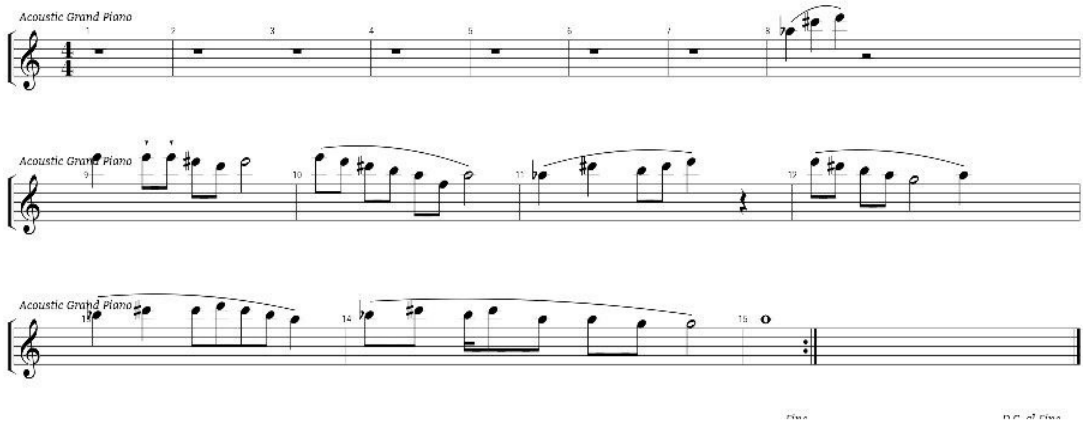
قصة فلم الرسالة: هو فيلم دراما ملحمي إسلامي صدر عام ١٩٧٦ من إخراج وإنتاج مصطفى العقاد، ويؤرخ الفيلم لحياة وزمان النبي محمد (ص) وعن كيفية نشر رسالة الاسلام في ضل الجاهلية والتخلف والقبلية . هو إنتاج سينمائي مميز، وتعد موسيقاه التصويرية من أبرز نقاط قوته، فقد نجح المؤلف موريس جار في انتاج موسيقى عميقة ومؤثرة تتناغم تمامًا مع أحداث الفيلم ورسالته.

التحليل الموسيقي :-

تعد الموسيقى من أبرز عناصر الفلم لما تمتلكه من اهمية فنية ودرامية، حيث تم إنتاجها بواسطة المؤلف موريس جار، تميزت الموسيقى التصويرية لفيلم الرسالة بأنها حققت شهرة عالمية وانطبعت في أذهان الجمهور العربي والمسلمين منذ صدور الفيلم ، تحتوي الموسيقى التصويرية لفيلم الرسالة على تنوع في الألحان والأصوات، حيث استخدمت آلات موسيقية مختلفة مثل الكمان والآلات النحاسية والطبول. تم تنفيذ الموسيقى بشكل متقن ومحكم من قبل فرقة موسيقية ضخمة.

١- الموسيقى والفكرة الاساسية: وهي الموسيقى التي تحمل الفكرة الاساسية والتي تشكل محور الموسيقى التصويرية وهي عنصرًا مهمًا يعرف به الفيلم ويعيد للمشاهدين ذكرياتهم، وقد تم هذه استخدام هذه الموسيقى في الكثير من المشاهد الدرامية والتي اصبحت جزءا اساسيا في الموقف الدرامي، ولذلك يبدأ الفيلم بلحن بسيط وهادئ وهو جزء من اللحن الاساسي من خلال العزف على آلة العود، ويتكرر في مواضع مختلفة ليربط الأحداث معًا ويعكس الموقف الدرامي ويعكس هذا اللحن من خلال بساطته روح الإسلام ورسالته السامية لذلك نسمعها في الكثير من اوقات الفلم فهي اصبحت جزءا من البطولة .

يبدأ الفيلم بلحن رئيسي بسيط وجميل على آلة العود، يتكرر في مواضع مختلفة ليربط الأحداث معًا يعكس هذا اللحن بساطته روح الإسلام ورسالته السمحة.



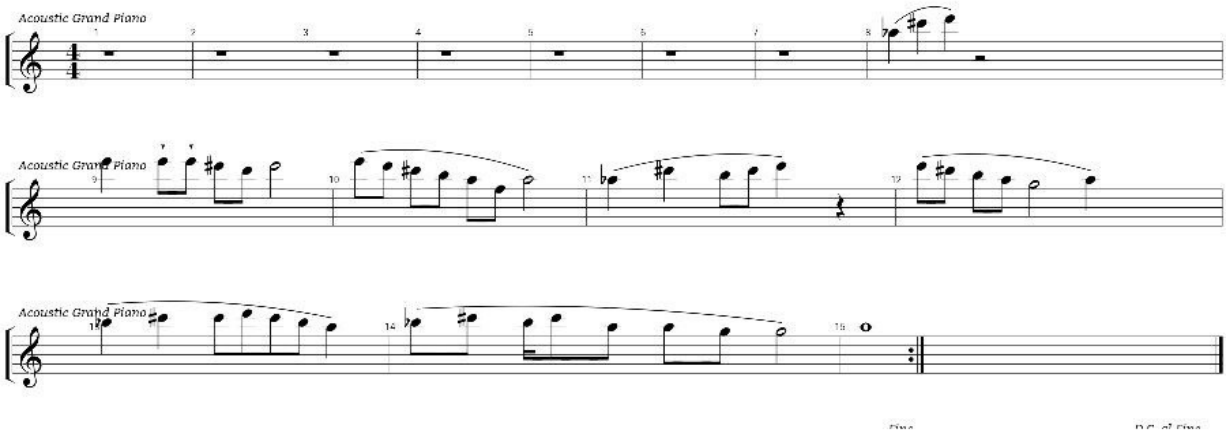
٢- الموسيقى الحماسية وتناغم الربط الدرامي بين المشهد والموسيقى : تستخدم الموسيقى الحماسية لتعزيز المشاهد العاطفية والمثيرة في الفيلم. قد تتضمن هذه العناصر الموسيقية استخدام الآلات النحاسية والطبول والأوتار الممتدة لخلق جو من التوتر والإثارة وقد ظهرت في مشاهد المعارك القتالية بين جيس الاسلام الكفار وبالتالي زادت فاعلية الموسيقى الجو الحماسي لدى المتلقي وساهمت بشكل كبير في دعم المشهد الدرامي .

٣- الموسيقى الهادئة وتعزيز الاحداث: تستخدم الموسيقى الهادئة لتعزيز المشاهد الهادئة والعاطفية في الفيلم. قد تتضمن هذه العناصر الموسيقية استخدام الآلات الناعمة مثل الكمان والبيانو لخلق جو من السكينة والرومانسية، وظهرت في مشاهد معينة منها في ظهور شخصية النبي محمد(ص) وكذلك في مشهد قصر النجاشي عندما تحدث جعفر بن ابي طالب عن مريم العذراء فقد كانت الموسيقى داعمة وساندة للحدث الدرامي وكانت عنصر تشويق للمتلقي لذلك اصبحت الموسيقى عنصر درامي فعال في المشهد.

٤- الثقافية الموسيقية بين الابتكار والتجديد والبناء الثقافي: يمكن أن تستخدم الموسيقى الثقافية لتعزيز البيئة والثقافة التي يتم تصويرها في الفيلم، وقد تم استخدام الموسيقى العربية التقليدية والإسلامية لتعزيز الجو العربي والإسلامي في الفيلم مثل مقام الحجاز وهي نوع من التدرج العاطفي والثقافي لذلك تدرجت الموسيقى بين الهدوء والسكينة في البداية، إلى الحماس والتوتر في المشاهد الدرامية الحاسمة والحربية ، متناغمة مع مسار الأحداث وساعدت في التعبير عن الشخصيات حيث خصص المؤلف الحان قصيرة (ثيمة) خاصة لبعض الشخصيات الرئيسية، تأخذ وظيفتها الدرامية وتعبر عن شخصياتهم وتطورها مع الأحداث كما في التعبير عن شخصية النبي محمد (ص) والتي اصبحت الموسيقى هي التي تمثل الخطاب الذي يتحدث به النبي عليه الصلاة والسلام مع وجود الراوي وبالتالي اخذت الموسيقى الوظيفة الدرامي البديل عن الحوار.

٥- المؤثرات الصوتية والايقاعية وتوتر المشاهد وتصاعدها: بالإضافة إلى الموسيقى، يمكن استخدام المؤثرات الصوتية مثل الأصوات الطبيعية والأصوات البيئية لتعزيز الأحداث والمشاعر في الفيلم، وقد تشمل هذه المؤثرات الصوتية ضربات في الطبول وقرع ايقاعي وترقب وأصوات الطيور، والرياح، والأصوات الحضرية، واصوات السياط والأصوات الدينية كالأذان والتكبير ومراسم الحج وتعد التأثيرات الصوتية التي تم دمج أصوات البيئة الصحراوية كالرياح وصوت حركة الجمال من خلال الحان الموسيقى لإضفاء المزيد من الواقعية والحيوية في الفلم وكذلك عنصر الغناء والآيات القرآنية التي تضمنت الموسيقى لبعض الآيات القرآنية والأناشيد الدينية، مما أضاف بعدًا روحانيًا عميقًا ومؤثرًا.

الوصف التحليلي لموسيقى فلم الرسالة :



اولاً اللحن: -

أ-نغمة الابتداء للمقطع A(G2)، نغمة الانتهاء للمقطع A(D3).

ب-نغمة الانتهاء للمقطع B(A2)

ج-المدى اللحني للمقطع Aسابعة كبيرة (M3,F2) (٥) ونص البعد

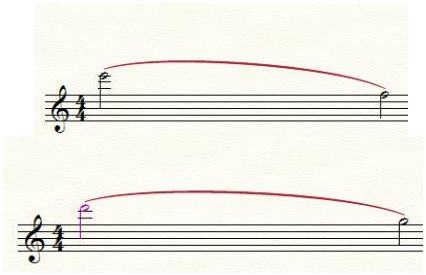
د-المدى اللحني للمقطع B (G2,D3) خامسة تامة (٣) ونص البعد.

هـ- عدد النوتات في المقطع =A (٢١)٢١

و-عدد النوتات في المقطع B(٢٢)٢٢.

ز- الانيسون (٣)

١- المسار اللحني الهابط للمقطع . A



٢- المسار اللحني الهابط للمقطع . B

يظهر في المسار اللحني الهابط المسافة اللحنية أربع درجات وهي من (دو جواب الجواب نزولاً إلى درجة صول جواب وهذه الطبقة تكون حآدة جدا)

ثانياً - الايقاع

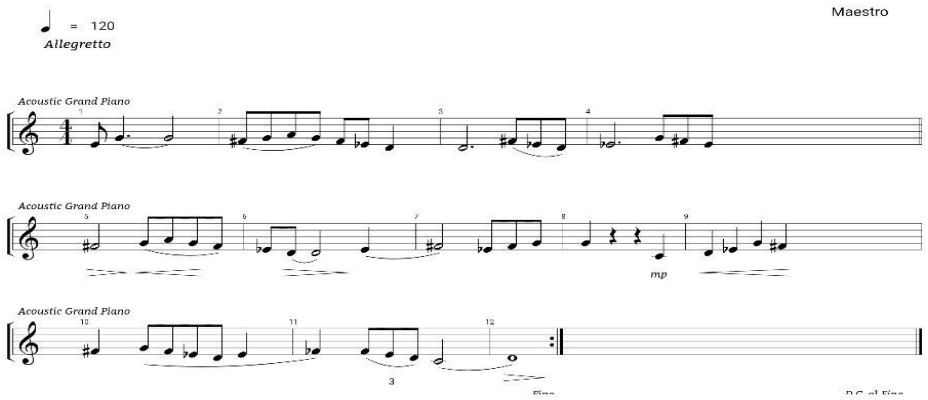
أ- الميزان :$\frac{4}{4}$ وهو من الموازين الاساسية في الموسيقى العربية والعالمية ويكون معتدل ويشمل الكثير من تنوعات الانغام داخل المازورة الواحدة .لذلك يسمح للمؤلف حرية التعبير في الافكار اللحنية

ب -التدوين الإيقاع : غير موقع (بدون أيقاع) يبدو ان المؤلف كان قاصدا لهذه الجملة الموسيقية لانه اتبع خطوات المشهد السينمائي واصبحت الموسيقى التصويرية تاخذ وظيفة الردم والاسناد للمشهد

ج- السرعة الميترونومية = ١٢٠ وهي سرعة تبدو سريعة في بعض الشي وهذا ما كان متناسبا مع طبيعة المشهد السينمائي .

ثالثاً – اللون الصوتي موسيقى مرافقة للمشهد السينمائي وهي عادةً ما تكون مرافقة للأحداث في المشهد الدرامي والسينمائي بالتالي اعتمد المؤلف على طبيعة البيئة في اختيار اللون الصوتي المناسب للمشهد .

رابعاً - نوع الآلة : الهوائيات وهي من الآلات التي تستخدم كثيرا في الموسيقى الشرقية وحسب طبيعة صوتها الشجي المؤثر في المتلقي وكذلك جاءت متوافقة مه طبيعة المشهد وحيثيات الفكرة الاخراجية .

فلم الرساله

نموذج رقم (٢)

الإيقاع: - لحن غير موقع ولا يرافقه إيقاع بل صاحب الجملة اللحنية ضربات ايقاعية منغمة (نبر- كونترباص) لغرض املاء الجمل الموسيقية حيوية وفخامة واستقامة لفكرة اللحن حسب متطلبات المشهد وكانت متوافقة ومنسجمة ومعبرة .

المترنومو= ١٢٠

١- نغمة الابتداء للمقطع A (E1)، نغمة الانتهاء للمقطع A(D1).

٢- النغمة المركزية (D)

٣- نغمة الانتهاء للمقطع B (D)

٤- الانيسون (٦)

٥- المدى اللحني للمقطع A (خامسة زائدة) (A1) (F1) TON4

٦- المدى اللحني للمقطع B (خامسة تامة) (G1) (C1) TON 3.5.

٧- الاجناس

A- جنس نكريز على الراست (دوكَاه، كُرد، حجاز، نووا، حصار)

B-جنس نكريز على الراست (رأست، دوكَاه، كُرد، نووا، حجاز)

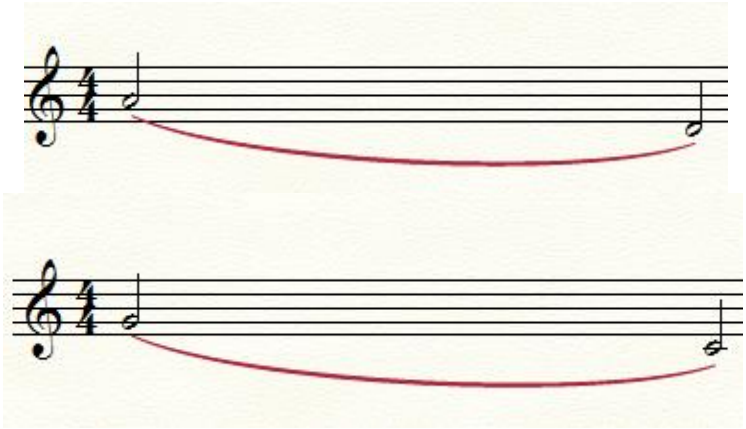
الابعاد من نوع الخطوات (٣٨)

الابعاد من نوع القفزات (٤)

ثانياً الإيقاع

أ- الميزان $\frac{4}{4}$

ب- السرعة = ١٢٠



المسار اللحني للمقطع A

المسار اللحني للمقطع B

الآلة: - الكمان: - مجموعة الكمان مع مصاحبة بعض الآلات الوترية مثل التشيللو. الفيولا، الكونترباص(مجموعة الوتريات)

المفاتيح: - مفتاح صول السرعة المترونومية: - ١٢٠

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

اولاً: - نتائج البحث:

١-تساعد الموسيقى في إنشاء الجو المناسب والمزاج المطلوب في المشاهد الدرامية ويمكن أن تكون وظيفتها في دعم المشاهد الهادئة والرومانسية، أو المثيرة وكذلك تحفيز الإثارة، أو ، وما إلى ذلك، وبالتالي تسهم الموسيقى في إعطاء الفيلم طابعًا فريدًا وتعزيز العواطف والمشاعر المراد إيصالها إلى الجمهور.

٢- ظهرت وظيفة الموسيقى كعنصر في تحسين تدفق الحكاية وتقديم المعلومات الإضافية. يمكن أن ترافق الموسيقى المشاهد الرئيسية أو تعزف خلفية للحوارات أو تساهم في تسليط الضوء على لحظات مهمة في الفيلم.

٣- ان استخدام الموسيقى في فلم الرسالة هو ذات وظيفة لتعزيز التوتر والتشويق، ويمكن أن تساعد النغمات السريعة والإيقاع المتسارع في بناء الإثارة والتوتر في المشاهد المثيرة، مثل المطاردات أو المشاهد الحركية وفي الحروب.

٤- اتخذت الموسيقى الوظيفة في تحديد الشخصيات والمواقف يمكن أن تساهم الموسيقى في تحديد شخصيات الشخصيات وإظهار حالتهم العاطفية والنفسية، قد يتم توظيف ثيمات موسيقية خاصة بشخصية معينة لتعزيز التعرف عليها وتكثيف الروابط العاطفية.

٥- ظهرت الموسيقى في فلم الرسالة لتعزيز المشاهد الكبرى واللحظات الهامة ويمكن أن تكون الموسيقى الاوركسترالية الضخمة والقوية مرتبطة بمشاهد الحرب أو المعارك النهائية أو المشاهد الختامية النابضة بالحياة.

٦- تعزز الموسيقى تجربة المشاهدة وتساهم في إيصال الرسائل والمشاعر بشكل أكثر قوة وعمق للجمهور، إنها أداة قوية تعزز الأبعاد الفنية والتعبيرية للسينما.

٧- وظيفة الموسيقى التصويرية لفلم "الرسالة" تجمع بين الطابع الشرقي والغربي، مما أعطى الموسيقى طابعًا عالميًا يعكس التنوع الثقافي للفيلم مما يعكس طبيعة الفيلم الذي يتناول موضوعًا تاريخيًا إسلاميًا بروح عالمية، حيث استخدم موريس جار الآلات الموسيقية الشرقية مثل العود والقانون جنبًا إلى جنب مع الأوركسترا الغربية، مما أعطى الموسيقى طابعًا فريدا بين العالمية والعربية.

ثانيا استنتاجات البحث: -

١- الموسيقى تعبر بشكل رائع عن الروحانية والمشاعر القوية التي يحملها الفيلم. الألحان الهادئة والمقامات الشرقية تُضفي على الموسيقى إحساسًا بالقداسة والتأمل .

٢- الموسيقى الدرامية تتميز بقدرتها على إبراز العواطف وتعزيزها ويمكنها تعزيز الحزن، الفرح، الخوف، الحماس، الغموض، وغيرها من المشاعر التي يُرغب في توجيهها للمشاهد وقد تعمل الموسيقى على تعزيز تأثير المشاهد وإيصال الرسالة العاطفية بشكل أعمق .

٣- توفير التوقيت والإيقاع فالموسيقى الدرامية لها القدرة في تحديد التوقيت والإيقاع السردي للمشاهد ويمكن استخدام الإيقاع والتسارع لتعزيز الإثارة والتوتر في المشاهد الحماسية لاسيما في مشاهد الحروب أو استخدام النغمات الهادئة والبطيئة لخلق جو من الترقب أو الحزن في مشاهد المونولوج الانفرادية.

٤- تتنوع الألحان بين الحزينة والشجية، والمفعمة بالأمل والقوة، مما يساعد في نقل المشاهد من حالة عاطفية إلى أخرى بمهارة، وكذلك استخدم المؤلف الموسيقى بشكل متقن ليتناغم مع أحداث الفيلم، سواء كانت معارك أو لحظات تأملية، مما يعزز من تأثير المشاهد على الجمهور.

٥- الموسيقى الدرامية يمكنها أن توفر معلومات إضافية للمشاهد وقد يتم استخدام الثيمات الموسيقية المرتبطة بشخصيات معينة لإظهار تفاصيل عن شخصياتهم أو قصصهم الخلفية كما في نزول الوحي على النبي (ص) وكذلك يمكن استخدام الأصوات والآلات الموسيقية المختلفة لتمييز المكان أو الاحداث المعينة.

٦- الموسيقى الدرامية تعمل كأداة قوية لإغناء تجربة المشاهدة وتعزيز العواطف والمشاعر المراد إيصالها في الفيلم كما تعمل الموسيقى بوظيفة تكميلية تعزز الاحداث وتعمل جنبًا إلى جنب مع الصور المتحركة والأداء التمثيلي لإنشاء تجربة سينمائية شاملة وقوية.

References

Aldaghlawy, H. J. (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., & Zahra, S. (2022). *Flashes in Film Direction.* DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885

Al-Rabiat, A. F. (2015). *the role of photographic music and sound effects in enhancing the feel of the film* (Vol. 1). published in the Jordanian Journal of Art.

Hamoud, M. A. (2018). *expressive function of music and sound effects in the Iraqi film.* Babylon, IRAQ: published in the journal Babylon University of Humanities.

Janetti, L. d. (1980). *Understanding Cinema.* Baghdad, IRAQ: Ter Jaafar Ael Baghdad Dar al-Rasheed Publishing.

Kane, D. (2009). *Film Directing Idea.* Cairo: Ter Ahmed Yusuf.

Khalid, F. A. (2018). *built the soundbite of horror scenes in the film.* Al Ark Magazine of Philosophy Linguistics and Social Sciences.

Lindgren, E. (n.d.). *Art of Film.* Cairo: Translation of Saleh Elhami, Ahmed Kamel Marsa Review.

Mohammed, M. S. (2021). *Dramatia Soundtrack.* Salahuddin, IRAQ: University of Salahuddin Babylon.

Mohammed, M. S. (2021). *soundtrack drama.* Salahuddin Babil: doctoral thesis, unpublished University of Salahuddin Babil Murad Marah historical fiction between craftsmanship, historical event and film imaginer.

Mohammed, M. S. (2021). *soundtrack drama* (Vol. 79). Salahuddin Babil: doctoral thesis, unpublished University of , Murad Marah historical fiction between craftsmanship, historical event and film imaginer.

Odeh, Q. (2022). *hearing equivalent.* Baghdad: Baghdad: Public Cultural Affairs House.

Odeh, Q. (2023). *hearing equivalent.* Baghdad, IRAQ: Baghdad: Public Cultural Affairs House.

Qasim, Q. O. (2021). *National Song and Its Dramatic Role in the Face of Intellectual Terrorism* (Vol. 18). Basra: Basra Art Magazine.

samah, I. (2019). *Khurshid's soundtrack to be taken up in films analytical study* (Vol. 40). Journal of Music Science and Arts, Faculty of Musical Education.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.7

Original Article

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

OPEN ACCESS

Manifestations of War in the Works of the Artist Muhammad Mahraldin

Shaymaa hazim qabel
College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-7304-1806
E-mail addresses: lec.shaymaa.hazim@uobasrah.edu.iq ,
Received: 27 June 2024; Accepted: 23 July 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

This research is concerned with studying (Manifestations of war in the works of the artist Muhammad Mahraldin). It is divided into four chapters. The first chapter is to state the problem of the research that is represented by the question (Are there effects of war on the drawings of the artist (Muhammad Mahraldin)? And how did he depict Manifestations of war in his painted works?) and its importance and need for it. Then identifying the goal of the research in (revealing Manifestations of war in the works of the artist Muhammad Mahraldin), followed by establishing the boundaries (temporal, spatial, and thematic), and then the terms related to the title.

The second chapter identified two substantive sections within the theoretical framework, according to what reading the research requires, is as follows (the first topic: embodiment of war and its manifestations in Iraqi art, the second topic: the embodiment of Manifestations of war in Iraqi art).

The third chapter is devoted to research procedures, by clarifying the studies society, and the chosen sample (4 samples), the observational analysis tool, and identifying its methodology, and analyzing the sample.

The fourth chapter includes:

1. The artist's psychological influence appears through the structural formulations of the painting in making it a virtual environment by interweaving abstract shapes.

The conclusions include:

1. It becomes clear that the artist Mahraldin was influenced by the products of the wars that took place in Iraq and the pressures they represented on the artists.

Keywords: Manifestations, War, Muhammad Mahraldin, war art, Iraq art,

تجليات الحرب في اعمال الفنان محمد مهر الدين

شيماء حازم قابل
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (تجليات الحرب في اعمال الفنان محمد مهر الدين) وهو يقع في أربعة فصول , الفصل الأول لبيان مشكلة البحث والتي تمثلت بالتساؤل(هل هناك تأثيرات للحرب على رسومات الفنان (محمد مهر الدين) ؟ وكيف صور تجليات الحرب في اعماله المرسومة ؟) واهميته والحاجة اليه . ثم تحديد هدف البحث في (الكشف عن تجليات الحرب في اعمال الفنان محمد مهر الدين) تلاه إرساء الحدود (الزمانية والمكانية والموضوعية) وبعدها المصطلحات المتعلقة بالعنوان , وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري للبحث والمؤشرات التي اسفر عنها التنظير الاكاديمي للموضوع , وقد حددت الباحثة مبحثين موضوعية داخل الاطار النظري وفق ما تتطلبه قراءة البحث هي كالاتي(المبحث الأول : تجسيد الحرب وتجلياته في الفن العراقي, المبحث الثاني تجسيد الحرب وتجلياته في الفن العراقي) . اما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث, عبر توضيح المجتمع المدروس والعينة المحتارة (٤ عينات) واداة التحليل الملاحظة وتحديد منهجيته , تبع بتحليل العينة . اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج منها:

١. يظهر التأثير النفسي للفنان من خلال الصياغات البنائية للوحة في جعلها بيئة افتراضية من خلال تطعيم اشكال تجريدة واشكال شبه واقعية يمكن نسبها الى معايشة الفنان للنكبات المتكررة للبلاد.

٢. كون الفنان سطحاً ناطقاً بالرفض من خلال الرمزية واستخدام تقنيات التلصيق والكولاج الذي عزز اخراج اللوحة تقنياً وامكانيتها في التعبير.

وظهرت الاستنتاجات جليا تأثر الفنان مهر الدين بنتاجات الحروب التي مرت على العراق وما مثلتها من ضغوط على وعي الفنان لتتشكل ضمن اطار دلالي هيمن في رسوماته ليظهر جلياً في طرحه الفني.

الكلمات المفتاحية: تجليات، الحرب، 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

١.مشكلة البحث:

البيئة الاجتماعية مصدر مباشر للفنان في استلهام اعماله الفنية حيث تعد من المؤثرات القوية في اخراج منتجه الفني , فهو يعكس واقعه السياسي والاجتماعي والاقتصادي ويصور حاجات الانسان وافراحه ومأسيه . وايما كان المؤثر الصادر من المجتمع ينعكس وبشكر بارز على شكل ثيمة تسود في عصر معين. والحرب من السمات الملازمة للإنسان منذ نشأته على الأرض ومعرفة اول تاريخ له كانت الصراعات بين الانسان واخيه وبين شعب واخر ولا زالت حتى كادت ثيمة الحرب تلازم نتاج الانسان الفني فيكون عمرها عمر معرفة الانسان للفن ... ومع وجود التناقض بين بشاعة الحرب وجمالية الفن الا ان الفن بشموليته تعايش مع متناقضة وكان شاهداً على التحولات الفكرية والذائقة الاجتماعية التي تمكن بالتجربة تصويرها بكليتها من خلال الفنان وايمانه بدوره في توجيه وتوعية المجتمع عن بشاعة الحروب في ابداع صوري يحمل خطاب ثقافي.

حيث صور ذي بدئ صراعه مع الطبيعة في العصور الحجرية ورسمها على جدران الكهوف مصورا محاولاته للبقاء والانتصار على مختلف العداوات والاخطار .. بعد تقدم الشعوب والحضارات اصبح الابداع الفني يكرس نحو الدعاية الى لتمجيد الحروب وتحقيق الانتصارات كما في الممالك القديمة في بلاد ما بين النهرين والاغريقية والرومانية وامتد هذا النوع من الفنون الى وقت ليس بقليل في دول تتبنى السياسات العسكرية . ومع التغير الفكري الحاصل في العالم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية والاحساس بالدمار تغيرت التوجهات الفنية في تصوير الحروب فلم يعد لها نفس التأثير المناصر القديم ..

واخذت الحرب حيزاً كبيرا من حياة الفنان العراقي منذ ثمانينات العصر المنصرم والى الحرب الأخيرة وما بعدها , حيث كان ضمن هذه الدائرة الملتهبة بارادته او بدون ارادته عاشها وعبر عنها في نتاج صوري مباشر او تأويلي بصورة منفردة عبرت من رؤية الفنان وانعكاس معاناة مجتمع . وعليه تتبلور مشكلة البحث في تقصي الاثار التي تركتها الحروب ومدى انعكاسها في النتاج الفني المرسوم . وتطرح الباحثة التساؤل التالي : هل توجد تجليات لرموز الحرب في اعمال محمد مهر الدين ؟ كيف تم توظيفها في اعماله الفنية ؟

٢.أهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث في تسليط الضوء على تأثير الحروب على الفنان وانعكاسها على نتاجه الفني بارزة , وكذلك لمعاصرة الموضوع لوقتنا الحالي , واضافة معرفية للباحثين في مجال العمل الرسم.

٣.هدف البحث:

يهدف البحث الحالي في الكشف عن تجليات الحرب في اعمال الفنان محمد مهر الدين .

٤.حدود البحث :

الحد الزماني :(١٩٨١-٢٠١٣)

الحد الموضوعي : اعمال الفنان محمد مهر الدين

الحد المكاني : العراق

٥.تحديد المصطلحات:

الحرب : ظاهرة اجتماعية تتصارع فيها قوتان او اكثر , كل قوة تريد ان تملي ارادتها على القوة الاخرة , لانها تعد نفسها صاحبة الحق والسيادة في املاء القوة على الطرف الاخر (Al-Hassan, 1990, p. 143)

التعريف الاجرائي (لتجليات الحرب): وسيلة الفنان للتعبير عن رأي رفوض او قبول تساعدنا على فهم تجليات الحرب وتداعياته , واتخاذها الفنان للتعبير عن موقفه تجاه الاحداث الجارية في نتاجات فنية كوسيلة خطاب موجه للجمهور والمتلقي من اجل منع الحروب في المستقبل وتدلعياته.

الفصل الثاني : الاطار النظري للبحث

المبحث الأول :تأثير الحرب وتجلياته في النتاج الفني:

تشكل الحرب مظهراً اجتماعيا شمل العالم القديم والحديث سواء فرضت تأثيرها على حياة الانسان ومختلف نتاجاته الأدبية والفنية والفكرية , لذا لا يجب ان نعدها ظاهرة عابرة لها تأثير مؤقت ومحدود فيقول بوتول (ليس هنالك ظواهر اجتماعية شاملة ومنتشرة عبر التاريخ كظاهرة الحرب . فقد عرفتها كافة الشعوب الأكثر بدائية والأكثر مدنية . وليس ادل على ذلك من ارتباطها بهمومهم وانشغالاتهم ومن ذكرها الدائم في تاريخهم واساطيرهم) (Nassar, 1991, p. 35) فتكمن مخاطرها في التأثير المفاجئ والعميق في فكر الانسان مما من شأنه تحويل سياق تفكيره عن مساره الطبيعي . فهي احد أسباب حدوث تغيرات عميقة بما يعرف بالثورات الفنية التي تحدث بين كل حين , فالحرب العالمية الأولى احد اسباب نشوء حركة الحداثة في القرن التاسع عشر , فما نتج عن الحرب من عبثية وتدمير للأفكار التقليدية عن السببية وتقويض الواقع الجمعي وتعتبر (الفن الوحيد الذي استجاب للمجتمع .. فن تدمير المدنية والمنطق في الحرب العالمية لأولى , فن لعالم قد تغيير واعيد تأويله على يد ماركس وفرويد وداروين , فن التسارع الصناعي) (Malcolm Bradbury, 1981, p. 35)كل هذه التحولات الفكرية ناتجة من الحرب , ومها كان الفن الحداثي يدعوا الى انفصال الفنان عن المجتمع الا انه شكل تعبيري للنتاج الفني المليء بالأساليب التي تعتمد التورية والتهكمية والخيال والتي اعتمدت انعدام الخلق ونقل الفوضى التي نشأت نتاج الحرب والدمار فجاءت الحداثة ليست حرية للفن بقدر كونها ضرورة الفن . فشروط الحياة الجديدة (بعد الحرب) التي فرضتها بشكل أساسي بنية المدينة الحديثة تدرك بشكل جيد بوصفها اجتثاث للإنسان من انتماءاته التقليدية , ترجمت بالأسلوبية التي قدمتها مدارس الحداثة (التعبيرية والتكعيبية والسريالية والدادائية ..) بما الحقته الحداثة من فكر نتج عنه انهيار الصفة المحددة للأشكال , فتداعى بذلك المثال الأعلى البرجوازي بتداعي حلم الحضارة الاوربية نتيجة الحرب العالمية الأولى فيقول سبلنجر (في المرحلة النهائية للانهيار الذي بلغته حضارتنا لم تعد الفعاليات المناسبة الفعاليات الفتية للأبداع (الاعمال الفنية والفكرية) بل فاعليات التنظيم التقني والاقتصادي للعالم والتي تبلغ ذروتها في انشاء سيادة من النموذج العسكري). (Vattimo, 1987, p. 44)

وما يكسب الفنان خصوصيته هو قدرته على التفاعل مع المتغيرات بيئته , وما احدثته الحرب من متغيرات مثلت هزة مع مجتمع الفنانين , استوعبه الفنان وبدئ بالتفاعل معها لتنتج خبرات جديدة ممزوج مع تراكمات خبرة سابقة يتحقق الانسجام بينهما ليولد نتاجات فكرية اشمل وادق تتناسب مع مقومات وجوده ويشير ديوي الى تحقق فاعلية هذا النشاط بقوله (يندمج ويتحد تفكير الفرد في صميم الموضوعات ليصبح منها بمنزلة المعنى والدلالة) (Dewey, 1963, p. 29) . وان هذه التحولات الفكرية قابلها تحولات فنية فانتقل الفني من الحسي الى المزاوجة بين الفكري والجمال , فأصبحت الخبرة الجمالية هي الحقيقة والتي تعني التداخل التام بين الموضوعات والاحداث وذات الفنان , ولان الخبرة ناتجة عن تفاعل الحس والعقل , فاصبح بالإمكان توسيع الفكر واغناء الإنتاج بالتجارب من مجمل التغيرات وتناوبها المتناسق , مما يجعل الإنتاج قادرا على استيعاب أنواع كثيرة من التغيرات واستحداث كل ما هو جديد (فمن خلال وضوح معالم الاطار , يمكن ان تكتسب الخبرات والمنبهات والمواقف الادراكية واهميتها ودلالتها في وعي الفنان , ومن ثم انتظامها في اشكال معينة) (Abdul Hamid, 1987, p. 126)

فتأثيرات الحرب وتداعياته انعكست في ميدان الفن في جانبين .. الجانب الأول هو الجانب الفكري فأصبحت الفكرة والملاحظة العقلية هي المرحلة الأولى لأنشاء العمل الفني , بالاستعانة بالحواس للكشف عن الظواهر الجديدة فالحواس لاكتشاف الظواهر والوعي لإدراكها . والتأثير الثاني على الجانب التجربة التطبيقية , حيث ان التطورات العلمية التي تعد الجانب الإيجابي من الحرب رافقه تطور في التجارب الفنية وفق ما وفره العالم الحديث من نظريات علمية متطورة ومواد تقنية اصبح بالإمكان استثمارها في العمل الفني . فأصبحت التجربة في العمل الفني أساس الجدة , فلم يكن الفن بمنأى عن هذه التطورات العلمية التي حاولت اقصاء سلطة التأمل الميتافيزيقي والتمسك بالمنهج التجريبي (فالفن لا يبتعد عن ذلك اذا ما اردنا مقارنته بالممارسات العلمية التجريبية لان كل تكوين فني ليس الا نتيجة لفعالية قصدية واعية متضمنه سلسلة من الافتراضات والاستدلالات القائمة على مجموعة من العمليات الفعلية (Muhammad, 2014, p. 71). فالحرب وتداعياته سلكت مسلكين ما بين تأثير اجابي وهو الخلق الفني الجديد الممزوج بالعلم والتطورات العلمية وسلبي المتمثل بالإزاحة والتدمير , فهذا الصراع الإنساني أدى الى تفاعل ما بين عناصر الطبيعة والذات الإنسانية مما أنتج وعي فني وقيم جمالية جديدة متأثرة بالحرب , فمثل الصراع أداة سوسيولوجية مفيدة لإنتاج فكري أدى الى الابداع , فالصراع (عملية جدلية يتناول أطرافها المتضادان التأثر والتأثير على نحو يغير من كليهما على السواء ويفرض مركبا ثالثا يصبح بدوره طرفا في عملية صراع جديدة) (Haddad, 2003, p. 10).

قد تكرر عنصر الحرب وتداعياته في الفن بشكل كبير منذ القدم فصور صراع الانسان مع الالهة , وصور الصراع بين الشعوب .. وثورات الشعوب والعنف الذي يسودها , واغلب هذه الاعمال تعد من الاعمال السامية ذات المنزلة المهمة في تاريخ الفن كما في عمل بيكاسو(١٨٨١- ١٩٧٨) (الجورنيكا) التي يصور بها المأساة التي حصلت في مدينة الجورنيكا خلال الحرب الاهلية الاسبانية , وعمل سلفادو دالي ١٩٠٤-١٩٨٩ الحلم الذي تصوره هروب نحلة , والذي صور من خلالها بشاعة الحرب الاهلية , والقراءة النظرية لهذه الفنون تظهر تداعيات العلاقة بين الفن والعنف , وما نتج عنه من تغيرات في الوعي الجمالي , وهو بالتالي اثر على صياغات النتاج الفني واخراجات تختلف باختلاف الفنان وعصره

المبحث الثاني: تجسيد الحرب وتجلياته في الفن العراقي:

ان بلاد وادي الرافدين حمل قيمة جغرافية واقتصادية جعل منه مطمعاً للخصوم عبر التاريخ , فكانت الحرب من ابرز النشاطات الإنسانية فيه , نلتمس وجودها في جميع المنتجات الفنية القديمة .

فضلا عن ان العراق يمثل اول منطقة جغرافية عرف فيها الانسان نظام المدينة فأنشأ المجتمعات السكنية التي يحكمها الملوك الذي اعتبر المسؤول عن الحفاظ على امن ورفاهية شعبة , وللحفاظ عليها كان يستوجب في بعض الأحيان قيادة الحروب او الدفاع عن بلده ضد الهجمات الخارجية, وهنا يكمن احد أسباب ظهور الحروب والنزاعات بين دويلات العراق القديم .. والتي بما يدعو للأسف استمرت في تصاعد في المراحل اللاحقة من حضارة وادي الرافدين سواء في دفاع او بغية توسعة الأراضي, هذه الترجمة العملية للصراعات السياسية في العراق رغم انها لا تبررها , ومن هنا يبدو ان الحروب نشأت على هذه الأرض منذ فجر الحضارة عليها وقيام أنظمتها السياسية . (Rowe, 1984, p. 128)

تأسيسا على ما تم ذكره فان بنية أي فكر فني يستند على تاريخه فهو يعد تاريخ لبلد وما مر به من احداث, ومن ثم فان الاعمال ما هي الا انعكاس صريح لتلك الاحداث حيث ان الفن هو نتاج الأرض المعرفية التي ولد بها يتكون من خلال الأرض المعرفية التي ولدته كما يرى زهير صاحب (ان الإنجازات التشكيلية تركيب واع تهيمن فيه ذهنية الفنان على اليات التحليل والتركيب منظومة العلاقات في التشكيل مستندة على مرجعيات فكرية , ترتبط ببنية الفكر الحضاري كماً وكيفاً) (saheb, 2004, p. 25). فنجد ان الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) اثرت في العالم اجمع ومس تأثيرها الفن العراقي الحديث النشوء فتواجد عدد من الفنانين البولونيين في العراق اثر في لفت نظر الفنانين العراقيين الى الفن العالمي الحديث , فهنا نجد الدور الإيجابي الذي لعبته الحرب في التأثير على الحركة التشكيلية العراقية (فقد كان التقاء الفنانين العراقيين بزملائهم البولنديين الحسنة الوحيدة التي جادت بها الحرب على الحركة الفنية , اذ زاد هذا الاحتكاك من حماس الفنانين للعمل) (Saeed, 1983, p. 25)اذ خرج الفن العراقي من الرؤية التقليدية في الفن والمفاهيم الاكاديمية نحو المفاهيم الحديثة فانشغل الفكر الحديث بالتجديد في الإنتاج الشكي للفن فانصرف عن الواقعية واتجه نحو التجريد الذي يحقق انجذابا بصريا بعيد عن القواعد والأنظمة . وهكذا لعبت الحرب دور في التأثير على حركة الفن التشكيلي العراقي في دفعه نحو الحداثة , ولم ينسى الفنان العراقي كونه احد افراد المجتمع الذي تعرض الى ويلات الحروب فتأثر به وخضع لمتغيراته الدخيلة فأتخذ موقف خاص منذ البداية مثل تمرده على الحروب بشكل مباشر او غير مباشر فجاء فنه محملة برموز ظاهرة ومبطنة تظهر امتعاضه لكل فئة تصنع خلخلة لأمن الانسان (لذلك جاءت أعمالهم محملة بمضامين إنسانية وقضايا اجتماعية تجمع ما بين روح الماضي وهموم الحاضر) من خلال استيعابهم الواعي لتأثيرات الحروب على المجتمع العراقي وتعاطفهم مع ما تسببه من ويلات لشعبهم كما في تجربة جواد سليم (١٩١٩-١٩٦١) مع نصب الحرية الذي يحمل فكر حداثي محمل بروح الهوية العراقية ممثلا تداعيات الحرب بالشهيد الذي تحتضنه النساء الباكيات . وزاد اهتمام الفنان العراقي في الستينات التي تعد حقبة مليئة بالصراعات السياسية تزامن معها تحمس الفنانين للقضية الوطنية فأبدى اهتماما بالدمج السطح التصويري ومشكلات العصر من خلال الاشتغال على الدلالات الرمزية كما في اعمال الفنان كاظم حيدر (١٩٣٢-١٩٨٥) التي تميزت برؤية فكرية محملة بأبعاد إنسانية في عمله الثورة الحسينية التي تعكس بشكل واضح مقاربات مع الواقع السياسي , وشكلت الاحداث السياسية في فترة الثمانينات وما رافقها من ضغوطات ومؤثرات بسبب الحرب العراقية الإيرانية عوامل رئيسية لتمظهر تداعيات الحرب في الاعمال الفنية (فاتجاه الفنانين الى توثيق معاناة الحرب التي استمرت لثمان سنوات وما خلفته من هواجس وقلق وازمات على افراد المجتمع حاول الفنان ان يجسدها كل حسب أسلوبه ورؤيته) (Al-Eidani, 2022, p. 11)كما في اعمال الفنان هاشم حنون الذي صور استشهاد أخيه في تلك الحرب . فقدم الفنان العراقي جملة منجزات فنية تعبر عن تداعيات ا وبشاعتها كلا بحسب توجهه

الفني تجريديا كان ام تعبيريا ام واقعيا . والفنان العراقي مهر الدين [١] فصعد خطاب الإدانة والإصلاح في نتاجاته الفنية منذ انضمامه لجماعة (الرؤية الجديدة) التي تبنت جرأة الرفض لما يجري في العالم فباستخدام تقنيات الفن المعاصر الكولاج والتلصيق والتلاعب بملمس السطح التصويري باستخدام مواد مختلفة والمزج بين التجريد والرمزية متأثرا بالفن العالمي تمكن الفنان من توظيفها لتصعيد المشهد العراقي لتتحول اعماله الى تصوير للإنسان واغترابه في عالم يضج بالتهميش والاقصاء في ظل الحروب القائمة , حيث سخر الأساليب الحديثة واشتغالاها لتجسيد الجوهر الإنساني من خلال الخطوط والخربشات والمعالجات الفنية التي تشد المتلقي محققة صدمة تتيح لمخيلته التحليق في تفسير العمل (يستمد محمد مهر الدين صوره من الواقع الذي يكشف عن مرجعيته في اغلب اعماله الفنية متضمنا خطابا سياسيا واجتماعيا ذي نبرة حادة , وفي نفي الوقت حرص ان لا يكون مباشرا وصريحا) (Al-Rubaie, 2019, p. 11) فعن تأثير الحرب في الفن يصرح الفنان قائلا (حالة الحرب دفعتني الى اختزال الألوان .. طوال السنوات التي أعقبت الاحتلال الأمريكي للعراق كنت أحاول استيعاب حالات الحرب التي تبلورت في موضوعات الاعمال لان هذا الحدث لا يمكن ان يكون عابرا , حتى ٢٠١٣ بدا التغيير في الألوان التغير التلقائي بدون تخطيط) ان ظلال الحرب العراقية ظهرت بشكل واضح في اعماله وفي عناوين معارضه التي يقيمها ومنها معرض حرب قذرة عام ٢٠١٤ في عمان . (Al-Rubaie, 2019, p. 90)

مؤشرات الاطار النظري: اسفر الاطار النظري على جملة من المؤشرات وكما يلي :

١. للحرب تأثيرها على الفنان المعاصر من حيث الأسلوب والموضوع التي يتناول فيها واقع الانسان وابعاده المأساوية برمزية لونية .
٢. كان للفن حضورا فعالا في كل النتاجات الفنية العراقية بدءا من الحرب العراقية الإيرانية وصولا لاحتلال ٢٠٠٣ , مما اشهد الحركة الفنية تنوعا في الأساليب والتقنيات .
٣. ركز الخطاب الفكري للفنان محمد مهرالدين على الاغتراب الإنساني الذي ولدته الحرب الذي جعلته يعيش في صدام نفسي دائم .
٤. سخر الفنان مهر الدين مهارته التقنية وادائه الوني لإنتاج دلالات ادانة لما خلفته الحرب تأثيرات
٥. الغربة التي عاشها الفنان كان لها دورها في تغيير نتاجه الفني من حيث المضمون والأسلوب .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من (٣٠) عملا فنياً وهي اعمال الفنان مهر الدين التي احوت على تداعيات الحرب رمزية وتعبيرية ومحاكاة والتي استطاعت الباحثة الحصول عليها من خلال مواقع الانترنيت وموقع الفنان الرسمي .

ثانياً: عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة البحث البالغ عددها (٤) اعمال فنية بصورة قصدية وفق المعطيات التالية :

١. تمثل تداعيات الحرب في موضوعها مما يتيح للباحثة تحقيق الهدف
٢. تغطي الفترة الزمنية لنشاط الفنان الفني .

ثالثاً : أداة البحث

لغرض تحقيق الهدف اعتمدت الباحثة الالية التحليلية واتخذت من مؤشرات الفصل الثاني محددات في مسلك التحليل , لكون هذه الالية توائم طبيعة البحث .

رابعاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينة البحث , بما يتلائم مع تحقيق الهدف

انموذج (١)

اسم العمل :ماضي وحاضر ومستقبل

التاريخ: ١٩٨١

المواد المستخدمة: مواد مختلفة على خشب

اللوحة منقسمة الى جزئين بفعل شكل مكعب هندسي , امتلك كل منهما تكويناً شكلياً منعزلا عن الاخر من حيث طبيعة المفردات المستخدمة والعلاقات اللونية , فالجزء الأعلى هيئة بشرية لتمثال نصفي يرتدي جلباب وتخذ هيئة شبيهة بالتماثيل السومرية وبالأخص تمثال الملك(كوديا) من حيث الطيات ومحاولة اظهار العضلات بالوقفة السومرية التعبدية المعروفة للفن السومري القدية , ويمسك بين يديه علم ملون , يحف به من الأسفل عشب اخضر ممتد للأسفل بينما احتوى الجزء الاخر من اللوحة على مقطع باهت الألوان اشبه بمقطع من جريدة قديمة باهته حملت صورا لجنود بالزي العسكري الرسمي ملصق فوقهم صور لثلاث اشخاص امرأة ورجلين , كتب على العمل سنة (١٩٨١) وعبارة مقطوعة البداية يعرف منها (جيشنا الباسل). هذا التمايز اللوني سهل العملية الانفصالية في تكوين اللوحة فاعتمد الفنان الى الون الأزرق الفاتح في بناء التمثل والألوان الحارة في تلوين العلم يعطي تعبيرا متناقضا مع الدرجات الحيادية التي تغطي الجزء الأسفل للعمل , وهذا التكوين اللوني اعطى المشاهد بعدا تعبيريا ليقوم بتحليله والاحساس به.

تتمظهر تداعيات الحرب في عمل مهر الدين من خلال مجموعة من العناصر التي شكلت البنية العامة للتكوين , فالرموز والاشكال التي رسمها الفنان في تركيبتها العامة بين الرموز والاشكال الإنسانية مثل شاهد للحقبة التي صورها الفنان وهي بداية الحرب العراقية الإيرانية كما نستدل عليها من السنة التي ادرجها الفنان في عمله الفني (١٩٨١) وجملة الجيش العراقي الباسل التي وضعها الفنان في اللوحة تشير الى الحرب الدائرة آنذاك وتجسده عناصر اللوحة , فاصطفاف الجنود استعدادا لخوض غمار الحرب مثل الواقع الذي يخوضه البلد , واختيار الفنان لتصوير تمثل مستوحى من التراث العراقي القديم في اعلى اللوحة وهو كما نوهت الباحثة سابقا تمثال لقائد سومري قديم (كوديا) مثلت حقبة حكمه ارتفاع للحكم السومري وساد الامن والسلام حيث ازهرت البلاد ونمت اقتصاديا وحضاريا وهو ما اوضحه مهر الدين من خلال العشب النامي وارتفاع راية الازدهار الملونة بالوان متناقضة مع الجزء الأسفل الذي صور الحرب والرمادية التي تضفيها على الشعب , معبرا بذلك عن سوداوية الحروب وما تسببه من تراجع للبلاد مهما كانت أسبابها والمنطق الذي نشأت عليه , وهو أيضا كما ترى الباحثة يمثل دور القائد وين يقود بلاده في فترة حكمه والفرق الذي يمثله قرار حاسم مثل الحرب على البلاد بأجمعها بجميع نواحيها , اختزله الفنان في دلالات تعبيرية عن ازدهار الماضي بقيادة حكيمة ورمادية الحاضر التي سببتها الحرب وانعكاس ويلاتها على مستقبل الشعب , والذي اظهره الفنان أيضا من خلال تصوير حي وواقعي لصور فوتوغرافية لأشخاص تظهر عليهم البساطة في اللبس الشعبي للرجل والمرأة كبار السن حيث يظهر عليهم الشقاء والحزن , ويظهر المرأة وهي تصرخ صرخة الم على ما يبدون من الصورة الثالثة لشاب يمكن تأويلها على انها صورة شهيد لأبوين , فاظهر الفنان بقدرة تعبيرية للفرق بين الماضي والحاضر والمستقبل بتصوير جمالي حداثي في عمل فني يظهر حقبة عاشها هو بذاته وكان مدرك بشكل كبير بحيثياتها ومعطياتها وبالتالي انعكاسها على شعب هو فرد منه .

انموذج (٢)

العمل :العراق تحت الدبابات المسننة

التاريخ: ٢٠٠٩

المواد المستخدمة: مواد مختلفة على خشب

مصدر العمل: مجموعة الابراهيمي

التكوين البنائي لهذا العمل يظهر لنا على عدة طبقات فوق بعضها تتألف من صور بألوان أحادية , حيث تكونت الطبقة الأولى (قاعدة العمل الفني) من صور متنوعة لمقتطفات من سيارة قديمة وحافلة وصورة أخرى لواجهة محل وفي الأعلى يبدو وجه لمرأة بينما المتبقي منها غير واضح بسبب ضبابية اللون الأزرق الداكن .. اشبه بالدخان , تعلوها طبقة اكثر حيوية رغم الوانها الباهته أيضا تظهر ابنية وعمارات بطراز المدن العراقية الشعبية باكتظاظ عمائرها وشبابيكها وشرفاتها والوانها التي محاها الزمن , في حين تستقر الطبقة الأخيرة عليها باللون الأبيض تحمل تداعيات الحرب الدبابة بخربشات يدوية بقلم الرصاص اشبه برسوم الأطفال مع بعض الخربشات بالوان الباستيل لتبدوا بشكل متعمد كالرسوم على الحيطان التي يفتعلها الأطفال معززة بكتابات وكلمات متفرقة (فاليسقط وبحبك وبواب) وابرزها التي تحتل مركز العمل بالون الأبيض الاكرلك (عراق) .

يصور الفنان مهر الدين هنا اثار الحرب على البلاد من خلال طبقات اللوحة حيث ترمز كل طيقة الى حقبة من خلال صور الكولاج للطبقة الأولى المزرقة التي تمثل الحقبة المزدهرة للعراق تتلوها صورة لمدينة معمرة رغم قدمها الا انها مشيدة يقطنها ساكنوها بسلام , لطغى على كلتا الطبقتين حقبة الحرب الممثلة بقيمة الدبابة التي تهدم البنى وتحمل الخراب للبلاد , والفان هنا يبدع في صياغة السطح التصويري من خلال التوزيع اللوني لكل حقبة والتي كونت ميزة جمالية للوحة ويظهر بتجلى أسلوب الفنان الذي يتعمد الضبط الهندسي والوني لأعماله بتصميم دقيق ومحكم من خلال دمج اكثر من مادة وتقنية بالرسم والكولاج ليضيف تنوع تفني تتميز بصفة اظهار توحي للمشاهد تفاصيل معينة أراد الفنان اظهارها . وهناك الفسحة التعبيرية التي بث من خلالها الفنان بوضوح تأثر صغار السن من الشباب بالحروب حيث نقل العمل الفني بصورة صريحة واقع معاش عندما شوهت مناظر الحرب عقول الأطفال فعكسوها على حيطان البنايات بخربشات وعبارات رافضه للحرب , وهو كما ترى الباحثة يحمل اتهام شديد لكل الساسة الذين شاركوا بهذه الحروب وتسببوا بها والتي حمل تأثير كبير على عامة الشعب , ليكون العمل الفني هنا كشاهد عيان يحمل ثيمة الحرب وتبعاتها للقادمين تحمل لهم ما حدث في العراق .

انموذج (٣)

العمل :بدون عنوان

التاريخ: ٢٠١١

المواد المستخدمة: باستيل على كارتون

مصدر العمل: مجموعة الابراهيمي

يتكون العمل الفني من تكوينات لونية حارة تجمع بين اللون الأحمر والبرتقالي والاصفر على أرضية بيضاء متدخلة مه تخطيط لما بيدوا انه جسد لحيوان واقدام اشبه بايدي وارجل انسان ورأس لحيوان اشبه ما يكون بثور , متعاشقة اللوحة بعبارة (المنغولي , الاحتلال المنغولي الجديد للعراق ومعهم المرتوقة وكل الشرائح التي تؤيد الاحتلال والتطبيع , البرابرة الجدد) مع بعض الأرقام مع بعض الأطراف المتناثرة في انحاء اللوحة .

ان العلامات التي ادرجها الفنان في هذا العمل تحمل دلالات الاحتلال الأمريكي للعراق في ٢٠٠٣ والتبعات التي ترتبت عليها والتي عانى من ويلاتها الشعب حيث تصور النزاع الطائفي لذي ننشب بين فئات البلد الواحد والتي نستدل عليها من خلال الشكل الممسوخ الذي صوره الفنان والذي يمكن تأويله على انه تشوه للنفس الإنسانية وتناثر أعضاء الجسد الواحد والذي يعود بنا الى عمل

(سلفادور دالي انذار الحرب الاهلية ١٩٣٦) السريالي الذي صور تشتت الشعب والنزاع الذي نشب بين طوائفه في عمل سريالي غرائبي , وحملت الألوان المستخدمة ثيمة الحرب فالون الأحمر له دلاله تصويرية وتعبيرية فهو لون الدم فاستعاض الفنان التعبير الواقعي بالسريالي التي رمزت للحرب وكذلك من خلال العبارات التس شكلت بعدا جماليا وتعبيريا للعمل .

ان ثيمة الحرب التي جسدها الفنان بالون والشكل والحرف هو ما يمكن تسميته باثر الحرب على الشعب الذي عاصرها وتحمل تبعاتها , فبأمكانية الفنان التقنية تمكن من التعبير عنها بأسلوب منح العمل بعدا تأويليا للمتلقي , الرمزية هنا تبادلت الأدوار بين الشكل المرسوم والكتل اللونية وتداخلاتها , بالإضافة الى العبارات التي ابتدئها الفنان بكلمة المنغولي وهو تعبير يدل على الفعل المشوه او الكائن المشوه غير العاقل والذي وصف الفنان الاحتلال بالمنغولي الغير المنطقي المشوه الذي حمل الدمار للبلد فاظهر موقف الفنان واتهامه الصريح لكل من جاء بالاحتلال وايده وشارك بع وتسبب بتشتت البلاد وتطيح بامان الانسان وسلامه .

انموذج (٤)

العمل : بدون عنوان

التاريخ: ٢٠١٣

المواد المستخدمة: مواد مختلفة على خشب

يتشكل العمل من جزئين اليمن ذو خلفية قاتمة والأخرى بيضاء احتوى اللون الأبيض على ملصق لجندى امريكي وشكل ليد مرسوم ومحددة شكليا بالوان الباستيل ويظهر في الجزء الأسفل من الكولاج تخطيط لهيئة بشرية , بينما رسم الفنان بالوان الباستيل الأبيض هيئة كلب على الجزء تخرج له انياب اضافة لخطوط وارقام الغامق من العمل الفني وجزء من كف مشابه للمرسوم بالجهة البيضاء , مع إضافة عبارة (قتل وتهجير واستيلاء على ثروات البلدان المحتلة , امراض وتجويع كلها بعد الحادث المفتعل 11 september)

يوصل الفنان من خلال الرموز والتكوينات اللونية ثيمة واضحة للحرب من خلال الهيمنة الامريكية على العالم وتحكمها بمصير الشعوب ومن خلال قوتها العسكرية وتهديدها الدائم للحرب كنذير الشؤم للبلدان النامية وتأثيراتها على جميع النواحي الاقتصادية والاجتماعية , تمكن الفنان ببراعة تقنية من تسجيل هذه النواحي في العمل الفني فصورة الجندي بكامل العتاد المستعد لخوض غمار حروب تأثيرها كبير على البلدان وهيئة الكلب المتوحش الذي يحمل استعدادا للدفاع وكلا العنصرين يمثلان وحشية الحروب , إضافة لأهمية العبارات التي اضفاها الفنان في اللوحة وخاصة في مجموعته (حرب قذرة) والذي ينتمي هذا العمل اليها فالكلمة تدخل كشريك لتكون شريكا فاعلا لمنح السطح التصويري قدية تعبيرية وفاعلية في توصيل للموضوع للمتلقي , ففي هذا العمل وضح الفنان اتخاذ أمريكا لاحداث (١١ سبتمبر) المعروفة بتفجير برجي التجارة كحجة مفتعلة للاحتلال البلدان وامتصاص ثرواتها وتدمير امنها وامانها كلها دلائل تحمل ثيمة الحرب وقذارتها وما حصل للبلاد منها .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

١. يظهر التأثير النفسي للفنان من خلال الصياغات البنائية للوحة في جعلها بيئة افتراضية من خلال تطعيم اشكال تجريدة واشكال شبه واقعية يمكن نسبها الى معايشة الفنان للنكبات المتكررة للبلاد معتمدا على اللون والشكل في الاظهار الفني كما في انموذج (١,٢,٣,٤)

٢. كون الفنان سطحاً ناطقاً بالرفض من خلال الرمزية واستخدام تقنيات التلصيق والكولاج الذي عزز اخراج اللوحة تقنياً وامكانيتها في التعبير , اضافة للأشكال التي مسخها الفنان لتظهر مستوى من بشاعة الحرب كما في انموذج (٣)

٣. ضمن الفنان العمل خطاب لغوي مقصود كعنصر مهم لتعبير مباشر ضمن التكون الفني لتهيمن بشكل كبير على التكوين الفني الذي يعالج الفكرة المطروحة والمراد ايصالها من خلال عبارات لغوية بمعنى واضح وصريح كما فب انوذج (٣,٤)

٤. ترتبط الصورة الفوتوغرافية التي اعتمدها الفنان للتعبير كعنصر بنائي مهم في إيصال الفكرة فاستمر اعتماد الفنان عليها في تقنية الكولاج كعنصر وحي مباشر كما في انموذج (١,٤).

٥. هناك صياغة لونه متوافقة في انتاج العمل الفني التي تحفل بها النتاجات الفنية لمهر الدين التي اكد من خلالها على ثيمة الحرب من خلال التوافقات بين العناصر المستخدمة لتكون وحدة تشكيلية تعبيرية كما في انموذج (٣,٢).

الاستنتاجات :

١. ظهر جليا تأثر الفنان مهر الدين بنتاجات الحروب التي مرت على العراق وما مثلتها من ضغوط على وعي الفنان لتتشكل ضمن اطار دلالي هيمن في رسوماته ليضهر جلياً في طرحه الفني.

٢. مثلت الاعمال احتجاجاً ضد الحروب والاحتلال وما تعود به من الم ومعاناة والشعوب , فأظهرت الوجه القبيح للحرب ومدى المكر السياسي للدول التي تسعى للحروب متخذه منها حجة للاحتلال وامتصاص ثروات الشعوب .

٣. قارن الفنان بين ازدهار البلدان بوقت السلام وخرابها بوقت الحروب ومستعيرا عناصر من الفن العراقي القديم للايحاء والتعبير عن فكرته .

٤. استخدم الفنان المعالجات التقنية بخبرة واحترافية تدل على القدرة على التحليل والتأويل للعناصر الطبيعية واحالتها الى اشكال تعبيرية من خلال استخدام تقنيات الكولاج والقص والتلصيق ليضفي طابع تفاعلي على العمل الفني وتؤكد على قيم الاستعارة في تشييد العمل الفني .

References

Abdul Hamid, S. (1987). *The creative process in the art of photography.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.

Aldaghlawy, H. J. (2021). *color connotations with costumes in the performances of the school theater.* Oman: Cambridge Scientific Journal. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Eidani, H. S. (2022, 2 15). The structure of visual text between identity and the style of uniqueness in contemporary Iraqi painting - selected models. *Jordanian Journal of Arts*, p. 11.

Al-Hassan, I. M. (1990). *Military sociology.* Beirut: Vanguard House.

Al-Rubaie, R. F. (2019, June 1). The political dimension in the paintings of Muhammad Mahr al-Din (the dirty war as an example). *Nabu Research and Studies*, p. 90.

Dewey, J. (1963). *Art is experience.* (A. F. Al-Ahwani, Trans.) Cairo: Dar Al Maaref.

Haddad, s. J. (2003). The image controversy between idealism and modern painting. 10. (C. o. Baghdad, Ed.) Baghdad: Unpublished doctoral thesis.

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

Malcolm Bradbury, J. M. (1981). *Modernism : 1890-1930 . Arabic* (Vol. 2). (I. Simon, Trans.) Syria, Damascus: Ministry of Culture.

Muhammad, J. (2014). *Contemporary epistemology and constructivism of post-modernsim plastic arts* (Vol. 1). Iraq: Fine Arts Printing Library.

Nassar, C. (1991). *The reality of war and its repercussions on children* (Vol. 1). Lebanon.

Rowe, G. (1984). *Old Iraq.* (H. Alwan, Trans.) Iraq: Freedom Printing House.

Saeed, S. H. (1983). *Chapters from the history of the plastic movement.* Baghdad: House of Cultural Affairs and Publishing.

saheb, Z. (2004). *Studies in the structure of art from the book Readings and Thoughts in the Plastic Arts.* Iraq: Al-Raed Library.

Vattimo, G. (1987). *End Of Modernity Nihilistic And Interpretive Philosophies In Postmodern Culture.* (F. Al-Jayoushi, Trans.) Syria: Syrian Ministry of Culture.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.8

Original Article

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

OPEN ACCESS

The directorial vision of the Iraqi theatre shows is intertwined between style and harmony

Fathi Shaddad Khudhair [1], Qays Oudah Qasim [2]

1-2 College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
1 ORCID: https://orcid.org/0009-0008-1010-7609
2 ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3672-2411
E-mail addresses: pgs.fithy.shdad@uobasrah.edu.iq , qays.qasim@uobasrah.edu.iq
Received: 3 July 2024; Accepted: 23 July 2024; Published: 28 August 2024

Abstract
Theatre is a human, social, ethical, scientific and intellectual value with its full impact and impact It is the product of human thought associated with awareness, perception, imagination, and interactions of ideas, visions and treatments in a synthetic process to integrate, interconnect and interfere with sensory experiences related to extractive treatments. and thus the outcome of a set of ideas, opinions and experiences within the relationships of artistic values, To make the directorial values subject to intellectual attitude and aesthetic visions at varying levels determined by the director's creative thought In spite of the cultural and ideological shifts between generations, which enrich the theatrical discourse and give it a diversity of form and content to the nature of the theatrical show, He went on to monitor these relationships and relationships among pioneers and young people and indicate their artistic and aesthetic impact The course of scientific research was divided into four chapters, as shown below. Methodological Framework II/Chapter II (Theoretical Framework) came on researchers was the first under the heading The second research, entitled "Engagement as an artistic concept between style and vision and the indicators produced by the theoretical framework, chapter III. The researcher went to a research sample of the presentation of Karok's play, chapter IV, where the researcher incorporated the findings, conclusions and list of sources.

Keywords: ***directorial, vision, theatre, Iraqi***

تعالق الرؤية الاخراجية في عروض المسرح العراقي بين الاسلوب والتناغم

فتحي شداد خضير [١]، قيس عودة قاسم [٢]
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث
يعد المسرح قيمة انسانية واجتماعية واخلاقية وعلمية وفكرية بمجمل اثرها وتأثيراتها، فالمسرح انعكاس للقيمة وللفكر وطريق ينير للانسان دروب الحياة، فهو نتاج الفكر الانساني المرتبط بالوعي و الادراك والخيال وتداخلات الافكار والرؤى والمعالجات ضمن عملية تركيبية لدمج وترابط وتداخل التجارب الحسية التي تتعلق بالمعالجات الاخراجية، وبالتالي محصلة تعالق مجموعة من الافكار والآراء والتجارب ضمن علاقات القيم الفنية، لتكون القيم الاخراجية خاضعة للموقف الفكري والرؤى الجمالية بمستويات متفاوتة يحددها الفكر الإبداعي للمخرج، كون هذه القيم الاخراجية هي علاقات مشتركة تؤكد حضورها الحيوي والفاعل بالرغم من التحولات الثقافية والايديولوجية بين جيل وأخر مما يثري خطاب العرض المسرحي ويمنحه التنوع بين الشكل والمضمون لطبيعة العرض المسرحي، وقد ذهب الى رصد الباحث تلك العلاقات والتعالقات فيما بين الرواد والشباب وبيان اثرها الفني والجمالي، فكان مسار بحثة العلمي مقسما الى اربعة فصول وكما مبين ادناه اولا/ الفصل الاول (الاطار المنهجي ثانيا/ الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد جاء على مبحثين كان الاول تحت عنوان (المعالجات الاخراجية بين المؤثر والمتأث اما المبحث الثاني بعنوان (التعالق كمفهوم فني بين الاسلوب والرؤية ثم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، الفصل الثالث الاجرائي فقد توجه الباحث الى عينة بحثة المتمثلة بعرض مسرحية كاروك، الفصل الرابع وفيه أدرج الباحث ما توصل أليه من نتائج استنتاجات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: تعالق، الرؤية، الاخراج. 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

اولاً: مشكلة البحث:

يمثل التناغم الاخراجي علاقة مشتركة تؤكد حضورها الحيوي والفاعل بين رؤية وأخرى مما يثري القيمة الاخراجية للعرض المسرحي ويمنحه تعدد وتنوع بين الشكل والمضمون، لقد ذهبت العديد من المعالجات الاخراجية الى تأسيس منظور مغاير يتناغم وينسجم مع التوجهات الفكرية وانتجت اشكالاً جديدة ومتعددة للعرض المسرحي جاءت من خلال التراكمات الفنية التي أسست منظومة متعددة ساهمت في توسيع رقعة التأثير الفني والجمالي، إذ أن المفهوم الجمال ارتبط بالمعالجات الاخراجية عبر الطروحات الفلسفية فما ذهب اليه "ايمانويل كانط" في احكامه الجمالية التي " تفترض الإنسجام والتوافق والغائية، يجري بداخلنا عند ادراكنا للشيء الجميل"(Hamid, 1994) وبذلك تكون قيم الجمال منسقة على وفق التوافق والانسجام، اي ان تكون القيم الاخراجية تهدف الى التوافق بين الخيال وبين الفهم عبر السماح لمكونات العرض وعناصره بالانسجام لتحقيق الادراك العقلي وصولا للحدس وبالتالي يكون العرض المسرحي ذو مساحات حرة في بناء وتشكيل عناصره السمعية البصرية مما يجعل العرض المسرحي يتجه الى التعقيد مما يجعل قراءة المفاهيم الفكرية للعرض المسرحي تتسم بالصعوبة بسبب التجريد العالي الذي يكون احد القيم الإخراجية التي تستلزم القراءة الفكرية المتخيلة، وبالتحول الى مرتكزات القيم الإخراجية التي اعتمدت على منهج تجلي الفكرة عبر العناصر الحسية.

ولان التناغم في معالجة العرض المسرحي وبما ان التعالق الفكري والفني بين المخرجين لم يكن وليده اللحظة او انتقاله هادمة لما قبلها من المسارات الجمالية والتقنية في منظومة العرض المسرحي، بل هي عملية انتاج فني اعتمدت افكار ومعايير للاشتباك والتداخل الفني للفعل الدرامي المرتبط بالقيم الفكرية والجمالية لمكونات العرض المسرحي ومن هذا المنطلق تشكل لدى الباحث ضرورة البحث والتقصي عن هذا الموضوع وعليه يثير الباحث سؤال مشكلته

((كيف تناغم الاسلوب والرؤية وفق المحددات الاخراجية للمسرح العراقي)) وللاجابة على هذا التساؤل لابد من دراسة هذا الموضوع تحت عنوان ((**التعالق الرؤية الاخراجية في عروض المسرح العراقي بين الاسلوب والتناغم**))

اهمية البحث :- تسليط الضوء على علاقة بين الاسلوب والتناغم في الرؤية الاخراجية

هدف البحث : التعرف على تعالق الرؤية الاخراجية بين التناغم والاسلوب

حدود البحث: المكانية : البصرة

الحدود البحث الزمانية : ٢٠٠١

حدود الموضوع: التعالق في الرؤية الاخراجية .

لغويا:-

جاءت في معجم اللغة العربية المعاصرة "يتعالق، تعالُقًا، فهو مُتعالِق، تعالق الشَّيئان أمسك كلٌّ منهما بالآخر، تتعالق الألفاظ في النصّ ممّا يدل على تماسكه وجودة سَبْكه.(Walan, 1998) ومصدرها علق و تعلق أي علق (علق الشوك بالثوب) والعلق كل ما علق.

اصطلاحاً:-

التعالق وهو ما يدل على التبدل والتناص(Conference, 2008) وأما كمصطلح ادبي نقدي فإنه " تعالق وإستدعاء،يتلاق سابقها بلاحقها في جدلية تعيد كل الشعريات متباينة(Jaber, 2003) (Hamid H. E., 1985) ، وقد عرف التعالق في الدراسات صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية

اجرائياً:-

عملية انتاج نتاج فني متوالد من اساليب فنية و قيم ومعايير فكرية وجمالية اخرى سابقة تتمثل فيه عبر اليات التكوين الفني

الفصل الثاني

المبحث الاول :- المعالجات الاخراجية بين المؤثروالمتأثر

تعد المعالجات الاخراجية من المفاهيم المعقدة و المتغيرة كونها تقدير ذاتي ينتج من الفرد بذاته عبر تفاعله مع خبراته فهي " تتأثر بالأساس الثقافي للمجتمع الذي يتفاعل فيه الفرد وما يتضمنه هذا الوسط من نظم وتقاليد وعادات اجتماعية وأنماط سلوكية، ثم التوافق عليها في سياق تاريخ الجماعة حتى أصبحت جزءا من التراث الثقافي والحضاري"(Hanoura, 1985) لذا فهي نتاج التأثر بالمحيط الاجتماعي وما يمثله من انماط واساليب تتحول من الفرد الى مسار اجتماعي نتيجة تحولها كسلوك ثقافي، و بالتالي فأن بناء القيم الاخراجية يأتي كنتاج لعلاقة عكسية ومتكافئة بين ذات الفرد والمجتمع وتظهر كمعالجات كونها تنتج معايير واحكام نتوارثها من جيل لآخر عبر الظروف والمعطيات الاجتماعية يتفاعل معها الفرد وتصبح ميزة تحدد مجالات التفكير وتحدد سلوكه وتأثر بها وبالتالي تحدد اسلوبه ومدى تأثره كمؤشر اخراجي لتكوين البنية الاساسية للعرض المسرحي والذي يعد" احكام مكتسبة من الظروف الاجتماعية يتشربها الفرد ويحكم بها وتحدد مجالات تفكيره وتحدد سلوكه وتأثره في عمله و تحدد الاعتقادات العامة عبر تفضيل المفضل وغير المفضل (Biomi, 1990) وهي بذلك ترسم وتحدد المسار التفضيلي الجمالي للسلوك والاسلوب الذي يتداخل مع البناء السلوكي والنفسي في النتاج الفني، إذ تعد القيم الإخراجية اساس البنية التكونية للعرض المسرحي من حيث الشكل الفني والمضمون الفكري، فالمخرج هو " الذي يبدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام و الخطوط والالوان والايقاع المناسب(Mohammed, 2005) ، وبذلك فان المخرج يضع المسارات الجمالية و الفكرية للعرض المسرحي على وفق بنيته الفكرية ومرجعياته الثقافية، لأن المخرج بطبيعة الحال يتأثر بالمتغيرات الفكرية والمعرفية نتيجة لتطور القيم الانسانية والتغيرات المجتمعية مما يؤثر على أسلوبه ومنهجه و مرتكزاته الفكرية كونهما " انعكاس وتثبيت لموقف عقائدي معين وفلسفة معينة، فردية أو جماعية . أي أن النظريات الدرامية المختلفة الواعية ما هي في حقيقة الأمر ألا محاولة لإملاء شكل درامي معين يعكس ويخدم اتجاهاً فكرياً معيناً، سواء كان فردياً أو جماعياً(Saliha, 1980) ، اذ تصبح العلاقة الجدلية بين الانسان و محيطه الاجتماعي نتيجة التأثر بالقيم والابداعية في بناء الصيغ الجمالية و الاسلوبية التي يتبنها الفكر الاخراجي ضمن منظومة العرض المسرحي كمفاهيم وقيم تؤسس النظم الجمالية للبناء الشكلي والصوري ضمن منظوم الفعل الدرامي المسرحي والتي عدها ارسطو خلاصة " القوانين الثابتة والقيم المطلقة من خلال فحصها للتجربة الإنسانية في عوارضها وعشوائيتها ومتغيراتها التاريخية، ثم تعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة فعالة في عمل فني يخصص ويجسد هذه القيم والقوانين، ويربطها بمعاناة وتجربة فردية محسوسة، أي أن الفن يحاكي الواقع الإنساني زمانيا ومكانيا بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفي لهذا الواقع مبيناً حدودهُ، ومسارهُ، وقيمه، وقوانينه(Nahad, 1980) ووفقا لذلك فإن العرض المسرحي يعد احالة تنتجها العلاقة المؤثرة في الوعي الادراك والتي تولد مسارات واساليب فكرية وفنية ترتبط بالاهداف والتطلعات الانسانية والاجتماعية وفق قيم متباينة لتحديد رؤية فلسفية تختص بتحديد وطبيعة وبيئة المكان المسرحي الذي يتمثل بقوته الموجودة في الظاهرة الطبيعية لان المكان هو " نتاج وبناء فكري بالدرجة الاولى بمعنى انه ليس نتاج مادي على عكس المكان الواقعي فهو معطى حقيقي وموضوعي.(Qays, Music and Place, 2019)

المبحث الثاني:- التعالق كمفهوم فني بين الاسلوب والرؤية

يشير التعالق الفني في المسرح إلى التناغم والتناغم بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، مثل الأداء الحركي والأداء الصوتي والتصميم المسرحي والإضاءة والموسيقى. يهدف التعالق إلى إنشاء تجربة مسرحية متكاملة ومتناغمة للجمهور ،هناك عدة طرق يتم من خلالها تحقيق التعالق الفني في المسرح:

١- التناغم الحركي: يتعلق بتنسيق وتناغم حركات الممثلين على المسرح، بحيث يكون هناك تنسيق في الإيقاع والتوقيت والحركات الجماعية. يهدف التناغم الحركي إلى إيصال رسالة واحدة وتوجيه انتباه الجمهور إلى العناصر المهمة في العرض.

٢- التناغم الصوتي: يتعلق بتنسيق الأصوات والحوارات والأغاني على المسرح. يجب أن يكون هناك تناغم وتوازن في الأصوات المنبعثة من الممثلين، بحيث يتم سماعها بوضوح وتعزيز المشاعر والمشاهد المهمة في العرض.

٣- التناغم التصميمي: يتعلق بتوازن العناصر البصرية في التصميم المسرحي، مثل الديكور والملابس والإضاءة. يجب أن يكون هناك تناغم في الألوان والأشكال والأنماط المستخدمة، بحيث يسهم التصميم في خلق الأجواء والمزاج المناسب للعرض المسرحي (Qays, 2021)

٤- التناغم الموسيقي: يتعلق بتوازن الموسيقى والتأثيرات الصوتية في العرض المسرحي. يجب أن يكون هناك تناغم بين الموسيقى والأحداث على المسرح، حيث تعزز الموسيقى الأجواء والمشاعر وتعمل بالتناغم مع الأداء الحركي والأصوات الأخرى.

من خلال تحقيق التعالق الفني في المسرح، يتم خلق تجربة متكاملة وممتعة للجمهور، حيث يشعر الجمهور بالتناغم والتوازن بين جميع العناصر الفنية ويستطيع الانغماس في عالم العرض المسرحي. ان كل المسارات والاتجاهات التي تأسست على القيم الاخراجية انبثقت نتيجة التأثر " بتيار فكري من التيارات السائدة للعصر، ويتمثل في نزعة من النزعات الفلسفية، و بالاستجابة إلى حاجات المجتمع(Ghanaimi, 1973) إذ ان ما شهده العالم بشكل عام والعالم العربي بشكل خاص خلال القرن العشرين من احتلالات و استعمار و صراعات وتحولات سياسية ادى الى انتاج تيارات فكرية وفلسفية اثرت بشكل مباشر على التنظيرات والقيم الادبية والفنية بشكل عام مما اثر بالتالي على فن الاخراج المسرحي عبر انتاجه لقيم ورؤى متباينة او متداخلة مع تلك التداخلات السياسية والفكرية والاجتماعية، اذ ان تلك المتغيرات المحيطة بالفكر الفني تتحول الى معالجات ومسارات اسلوبية مؤثر في صياغة العرض الجمالية والفكرية على وفق ما تتبناه من تلك الافكار والتحولات والسعي للوصول الى غايات العمل الفني كمنتج نفعي يخدم تلك الرؤى والافكار عبر انتاج معالجات اخراجية تتوائم مع تلك المتغيرات وتتحول الى طاقة مؤثر في المجتمع، ان تلك العلاقة الجدلية بين المحيط و الفكر الفني و الفعل التأثيري الانعكاسي يعد تداخلات تحقق نوعا من التعالق بينهما إذ "أن أسلوب إنتاج الخبرات المادية الحياتية يحدد عمليات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموماً، وليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم وإنما على العكس فأن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم وفكرهم(Oviatikov, 1979) ، اي ان عملي التأثير وما ينتج عنها من قيم فنية تخضع لعلاقة تبادلية جدلية متعالقة في ما بينها، وبالتالي فأن تلك الموروثات الفنية والتداخلات الفكرية تعد المرتكز البنائي والشكلي في انتاج العمل الفني، فالعمل الابداعي تنتجه الاستثارة والمتراكمات من الخبرات والادراك الجمالي، ان تلك التعالقات بمستوياتها الجمالية والفكرية لا تعتمد النسخ المطابق للرؤى ولا التشكيل الصوري بل انه يعتمد اعادة التركيب وفق اليات وصيغ جديدة ومغايرة، الا انها تتضمن قيما قد تكون اسلوبية او شكلية ترتكز الى مفاهيم قيمية سابقة جاءت بفعل التأثر ولا يخلو منها الجانب الابداعي، اذ أن الابداع يعد جزءا فاعلا ومهما في بناء القيم الاخراجية والرؤى الاسلوبية التي تعتمد المسارين الفكري والجمالي في إظهار المخفي من الشعور والمواقف الإنسانية ،إذ "لا يمكن أن يظهر بشكل أوتوماتيكي وإنما يظهر بشروط معينة وبفهم وأدراك معين(Peter, 1983) ، ان تلك الاشتراطات الفكرية والتي تتطلب الادراك الواعي للمؤثرات واعاد صياغتها وفق قيم اخراجية بأسلوب جمالي تستند الى الابداع في انتاج صيغ العرض المسرحي وبالتالي هو اعادة لصياغ الواقع شأنه شأن الفيلسوف الذي يسعى الى تغيير العادات والتقاليد السائدة في الحياة اليومية، وإزالة الشكل الخارجي للوجود القائم، كما أراد أن يلعب دور الفيلسوف الواقعي الذي لا يقوم بهذه المهمة، انطلاقاً من نزعة ذاتية أو تعسفية، بل يقوم بها فقط لكي يساعد الإنسان على أن يشكل وجوده – ضمن إمكانيات الواقع – لتتناسب مع قدراته العقلية(Hadi, 1980) اي ان تلك المراحل البنائية والفكرية لإنتاج صيغ القيم الاخراجية وصور المعالجات الاخراجية التي تستلزم الحضور الفاعل للمعطيات الاجتماعية بشكلها الفني والفلسفي والفكري والتي تزيد العرض المسرحي حيوية وديناميكية مرمزة ومشفرة واقعية او ميتافيزيقية تنسجم ودلالات العرض "وعادة ما يبث العرض المسرحي صور ذات دلالات ميتافيزيقية او خيالية مرمزة(Qais o.) وبالتالي اظهارها بصيغ اسلوبية وجمالية تمنح العرض المسرحي مساراته المتفردة، وبالتالي هويته المغايرة، اي بلورة تلك المعطيات وفق مسارات متفردة في العرض سواء من ناحية الشكل أو المضمون .

ما أسفرعنه الإطارالنظري من مؤشرات: -

١- ترجيح الرؤية الاخراجية على النص وجعل قيمته بمثابة الوسيلة الايحائية للعرض الدرامي المسرحي عبر اليات التفسير والتكثيف.

٢- اعتماد الممثل كقوة داعمة للخطاب المشهدي عبر توظيف طاقات الجسد وقدراته الدلالية.

٣- توظيف الفعل الدرامي والاداء المرتبط بالبيئة المحلية.

٤- ان التجريب ظهر كقيمة اخراجية من خلال البحث عن جديد والمبتكر.

٥- السينوغرافيا هي بناء للفضاء كعنصر درامي يحقق البنية الفكرية في رؤية العرض المسرحي

٦- ثنائية الهدم والبناء في رسم المشهد عبر ما تمنحه عناصر العرض من تحولات دلالية ونسقية.

٧- اصبحت وظيفة الموروثات والتاريخ في منظوم العرض المسرحي وظيفة درامية بوصفها عنصرا يكشف الهوية ويحددها البيئة المسرحية.

٨- للمؤثرات الصوتية دور بنائي ضمن نسق بنية العرض المسرحي.

الفصل الثالث

أولا مجتمع وعينة البحث :مسرحية (كاروك)

تاليف : كريم العامري

اخراج: حميد صابر

تاريخ العرض :٢٠٠٢

مكان العرض: بغداد / المسرح الوطني /مهرجان المسرح العراقي الخامس

ثالثا/ منهج البحث -: المنهج الوصفي (التحليلي)

رابعا /أداة البحث :- صاغ الباحث اداة بحثه من خلال ما خرج به من مؤشرات الاطار النظري بعد اعادة صياغتها بما يتناسب كمعيار تحليلي لنموذج العينة

فكرة المسرحية (الحياة والموت ... التابوت الكاروك)

تدور فكرة المسرحية حول جديلة الموت والحياة (مهد الطفل – كاروك- والتابوت) وثنائيات الامل واليأس، رجل كبير يعمل نجاراً في ورشة صغيرة في هذا الحي يصنع التوابيت وأبنه (مروان) اليائس من الحياة بسبب ظروفه وبسبب الحرب فقد خسر إبنة عمهِ (ياسة) التي كان يعشقها، اسيرا لحلم عودته من الحرب ليتزوج بها، ليجدها قد تزوجت بشخص آخر بسبب العوز المادي لعائلتها، فباعت نفسها لتعيل أهلها، إما المعلم الذي نفذ صبره من العوز القاتل مما حتم عليه ان يبيع كتبه وأن يدور في الطرقات يبيع السجائر ليجد لقمة العيش لأبنائه... ويدور في صراع بين العوز والعلم الذي حمله ليكون أمانة ينقلها لأجيال من بعده أية علم لا يمنحه لقمة العيش لابناءه، واجزاء من حكايات الحرب ومأسيها، صراعات تعيشها الشخصيات المسرحية لتخوض بتناقض الثنائيات وانشطارات الذات، كل هذه الصراعات تجسدت بصورة.... الكاروك ....التابوت(Qays, 2023) .

التعامل مع النص واليات التفسير والتكثيف :-

يأخذ النص المسرحي مساحته الدرامي عبر ما استنطقته الرؤية الاخراجية عبر البناء الدرامي للشخصيات و مكونات العرض، اذ ان المخرج في عرض مسرحية (كاروك) اتجه الى بناء الشخصيات المركبة ذات التحولات التي تختزل الفعل الدرامي وتكثف الحوار المسرحي، فالتحول المتوالي بين (شخصية المعلم) و (شخصية الشحاذ) لم يغير المبنى الحكائي الذي سار عليه العرض الا انه كثف عبر الانحياز الى البنى الجمالية في التعبير عن العلاقة بين تلك الشخصيتين المتداخلتين ضمن (شخصيه المعلم)، ان الفاعل الرئيسي الذي سعت الرؤية الاخراجية الى اظهاره هو الفعل النفسي لا الشخصية بواقعها المعاش والمدرك وهو ما ذهبت اليه الرؤية الاخراجية مرة اخرى في بنائها لشخصية (المعاق العائد من الحرب)، اذ ان المخرج غادر الشكل النصي الذي رسمه الكاتب للمعاق ليكون ذلك المعاق بشكله الكامل بلا اعاقة شكلية والذي صوره النص (مقطوع الساقين- فاقد للقدرة الجنسية) فقد ظهرت شخصيه (المعاق) حاملة للاطراف الصناعية على كتفها مما خلق ردة فعل جمالية جراء تداخلها ضمن انساق الفعل الدرامي، كما ان التكوينات التي ركبها المخرج على(الشخصية المحورية / شخصية الاب) مثلت عبر الفعل الدرامي لا عبر الحوار والمتن الحكائي الذي رسمه النص

مستويات عديدة من المتناقضات كالخوف والشجاعة، الايمان و والجزع، التسليم والرفض، اذ استعان المخرج بالانساق الطقوسية و الاصوات ذات الدلالات التعبيرية، كما ان شخصية الام المقعدة و المتهالكة التي لا تبشر بقدرتها على الحمل كانت والتي اختزلت فكرة الامل الكاذب.

لم يكن البناء القصصي للنص هو المسار الذي اعتمده المخرج في بناء الشكل العام لبنية العرض فالحي الذي تسكنه تلك الشخوص كان حالة حلمية جسدها العرض بعيدا عن تصورات النص، فلا ابواب ولا طريق اذ اعتمدت الرؤية الاخراجية الفعل في التجسيد و إثراء المشاهد جماليا عبر التوظيفات السيميائية والجمالية للعناصر السمعية والحركية والبصرية مما حول العرض الى منظومة ايحائية مدركة معززة بالتناسق والتكامل الفني مما ساعد في سد الفراغات التي قد يولدها مغادرة النص وتحويله الى قيم جمالية وفكرية تجسد افكار النص لا النص بمادته الحوارية دون الضرر بمضمونه او محتواه الدرامي، فالتكثيف الفني للنص خاضع لقدرة الرؤية الاخراجية في التجسيد والتعبير والتي ترتبط بقدرة المخرج وما يملكه من تصورات تساهم بوضوح الافكار والامكانية على التفسير و اخضاع عناصر العرض لتلك الرؤى والافكار، هنا نجد ان العرض جعل النص منصة للايحاء و استلهام الرؤى ومن خلاله بنى المخرج الشكل العام لمنظومة العرض المسرحي، وهو بذلك يتحرر من قيود النص لصالح الرؤي الاخراجية عبر عملية فكرية وانتاجية لصناعة نص العرض.

القدرة التفسيرية للمثل وتوظيف الجسد كقوة داعمة للخطاب المشهدي :-

كانت شخصيات العرض المسرحي (كاروك) عبارة عن شخوص تمثل انعكاسات فكرية واجتماعية و نفسية ذات طابع كان من المفترض ان يكون نمطيا، الا ان الرؤية الاخراجية انزاحت الى ان يعتمد المخرج تحولات الاداء على وفق ما تقتضيه تنوعات تداخلات الشخصيات التي صممتها الرؤية الاخراجية كشخصيات مركبة، اذ نجد ان شخصيات لم تعتمد مسار ادائي واحد بل تداخلت العديد من المسارات و المناهج الادائية في بناء الفعل الدرامي للشخصيات بالاضافة الى اعتماد الرؤي الاخراجية على قيم الوعي الجمعي فشخصية (المعلم) كانت تخلق مسارين من الحوار كان اولهما الحوار الدلالي عبر الاداء النسقي ذو التحولات الدلالية إي ان المخرج عمد الى شطر ذات الشخصية ضمن بناء مركب، وقد تجسدت تداخلات الشخصيات المركبة في (المعلم / الشحاذ) إذ ان الفعل الادائي الاكروباتيكي والذي وظفه المخرج كمعبر بين الشخصيتين للشخصية المركبة (المعلم) و تعاملها مع ملحقات الشخصية (السبورة / بسطة السكائر) خلقت ردة فعل نفسية عبر استفزاز الوعي الجمعي و تفعيل الاسقاط الرمزي عبر الاداء الجسدي المرن والتحول الصوتي والحوار مع الذات وهو ما ذهب اليه العرض كعامل جمالي للاداء، ومن جهة اخرى نجد ان شخيصة (المعاق) اوجدت نسقا ادائيا حركيا اعتمد فيها الامكانيات الجسدية في التعامل مع الاطراف الصناعية التي تحملها الشخصية كدلالة على الفقدان والتفكير القلق والهاجس النفسي الذي يلازم الشخصية لما تلك الاعاقة من تأثيرات نفسية وانعكاسات اجتماعية فكانت تلك الشخصية تعبر عن تلك الانكسارات النفسية عبر الحركات التي اعتمت مرونة الجسد فنجد ان تلك المرونة الجسدية في التعامل انتجت تحولات رمزية لتلك الاطراف الصناعية وبالتالي تحولا لبنية المشهد بين فكرة الاعاقة والصراع النفسي والم الفقدان، اما الشخصيات الساندة والتي مثلت الافكار والنزعات النفسية التي تلازم الشخصيات فقد لونها المخرج بالون الاسود والملابس السوداء فكانت انعكاسا عاما لحالات الانكسار والامل الكاذب والضياع الذي تعيشه الشخصيات، اذ تحركت تلك الشخصيات كمجموعة تتحرك بنسق اكروباتيكي رسمه المخرج على وفق المسار النفسي وصراعاتها الداخلية البينية والبناء النفسي العام للمشهد المسرحي، وهذه المسارات تطلبت من الممثلين افعالا جسدية وتحولات دلالية متقنه، اذ نجد تلك الشخصيات كونت صورا مكونه من الاجساد كنسق تعبيري عن المسارات النفسية التي تمر بها الشخصيات والتي تطلبت منهم التشكل والحركة المرتبطة بنسق صوري دلالي معبر عن علاقتها بالانفعالات والتحولات الي تمر بها الشخصي، فالممثل مطالب بفهم الشخصية فيتلبسها تارة ويقدمها تارة اخرى كخليط بين يعتمد التبني و الاندماج و الاداء التقديمي ولا يمكن تحقيق ذلك الامن خلال فهم الممثل للشخصية التي شطرتها الرؤية الاخراجية، اي انه استثمر الطاقة الحركية للتشكيلات الجسدية للمجموعة كعاكس للبنى الفكرية من جهة وللبنى النفسية من جهة اخرى.

توظيف الفعل الدرامي والاداء المرتبط بالبيئة المحلية:-

برغم ان المخرج اتجه الى خلق عوالم حلمية وفضاء نسقي مموه و حامل للمسارات الفكرية الا ان الرؤية الاخراجية منحت الفضاء شكلا يحيل الخيال الى اماكن خالية تتسم بالضياع، اذ غادرت الرؤية الاخراجية المحاكاة الواقعية لتضع العلامات والبنى السينوغرافية كدالة على المكان الذي جرى الاشتغال عليه على وفق مسارين اولهما الفكري المرتبط بالخيال والذاكرة و ثانيهما الفلسفي الذي جاء على شكل انساق دلالية تستفز التفكير و الموقف اذ ان المخرج خلق فضاءات متداخلة ضمن فضاء العرض

الواحد فشخصية (المعلم) كانت تشغل حيزا ضمن مساحة المسرح تخضعه للتحولات الدلالية على وفق التحولات النسقية لتلك الشخصية ليكون صفا في مدرسة او رصيفا يشحذ فيه المعلم و لم تغادر تلك التحولات مرجعياتها المحلية والبيئة التي يقصدها العرض بل جاءت مؤكدة لها عبر تداخل الانساق وانتاجها العلامة الاشمل، اما شخصية (الاب) فأن الازياء تم توظيفها بما ينزاح الى البيئة المكانية والانتماء المحلي كمتلازمة دالة عن عمق الاسى و الانتماء، اذ اعتمدت الرؤية الاخراجية على تجسيد المكان حركيا وصوتيا عبر استثمار القدرات الجسدية والادائية للمثل، ورغم ان خطاب العرض جاء مبنيا على جدلية الموت والحياة الكاروك كمهد يبشر بالولادة والتابوت كمنذر للموت الا ان تلك العلاقة الجدلية لم تغفل مكان ذلك الصراع بل جعلته مرتكزا فاعلا في الحدث الدرامي، ان عملية انتاج المكان في مسرحية كاروك اتجه الى تصديره عبر انتاج فضاء الذات و فضاء الفعل الدرامي اذ ان مجمل الفضائين المتداخلين يحقق الاسقاط الرمزي على البيئة المحلية، وبذلك نجد ان الفعل الدرامي والادائي انتج ارتباطا بالبيئة المحلية.

التجريب والبحث عن جديد:-

لم تلتزم الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي (كاروك) بالمناهج المسرحية والمدارس الادائية بشكل ممنهج اذ نجد ان الاداء اتخذ سمات متعددة وذو تحولات اغنت العرض عبر ذلك التنوع، لقد شكلت المجوعة التي تحركت على وفق البنى النفسية للشخصيات بشكل تشكيلات مرمزة تحمل الدلالات النفسية التي اراد المخرج تحويلها الى صور كأنعكاس للحوار إذ كان المبرر الجمالي لتلك التشكيلات الحركية والتي اردات الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي جعله احد عناصر العرض عبر خلق حوارات ذهنية انية مع منظومة التلقي كأستثارات نفسية محفز لها و قوة ساندة للفعل الدرامي وقد عمد المخرج الى ان تكون تلك الشخصيات افكار / تصورات اخذت شكل الشخوص لا كشخوص حاملة للافكار كحالة مغايرة وهي عملية ولوج وتداخل بين مناطق حرجة جمعت ملامح التعبيرية و البرختية كمزيج تجريبي انتجه الفكر الاخراجي كمحاكاة لواقع الذاكرة والذات لا الواقع كما هي تفاصيله، وهو بذلك يحول النص الى فكرة ويمنحه بعدها التأويلي على وفق نماذج حددتها الرؤية الاخراجية اعتمادا على امكانياته في خلق العوالم التي يخضعها الى محدداته في التخيل والافتراضات هو بذلك يحتفظ بالقيمة الفكرية للنص الادبي كفعل تجريبي.

الفضاء السينوغرافي كعنصر درامي في خطاب العرض المسرحي: -

انطلقت المعالجة الاخراجية في مسرحية (كاروك) من جدلية الموت والحياة والتي احيلت الى (مهد الطفل –كاروك-) والى (خشب التابوت) الى ان الرؤية الاخراجية التي سار عليها المخرج ذهبت الى انتاج تعدد الفضاءات عبر التحولات الادائية والانزياحات السيميائية، فالكاروك جاء رامزا الى الامل في الوقت الذي يطلق رسالة رفض (اما كان على الوطن أن يعدل)، فهذا النسق الثوري وانشطارات الشخصيات، تشضى المعنى، اذ ان البناء السينوغرافي ولد صورا متعددة ضمن فضاء المسرح بما يشبه الصورة الشبحية، إذ نجد ان العرض المسرحي استهل بأستدراج منظومة التلقي الى (المدرسة) والتي بنيت كفضاء سينوغرافي نسقي عبر مجموعة الانساق التي شكلت الفضاء السينوغرافي والتي انزاحت الى عوالم مغاير جاءت كتحول دراماتيكي ينحصر ضمن شخصية (المعلم) فيتحول الفضاء السينوغرافي الى (المنواوج) والحوار النفسي لشخصية المعلم وهو بذلك يلغي البناء السينوغرافي للمدرسة ،إن ذلك التحول و عملية خلق الفضاء لم ينتجه تحول الشخصية عبر الاداء فحسب بل ان الية التعامل مع الاشكال (الاطارات المستطيلة) جاء كعامل بنائي حول المدرسة الى مكان عام يشحذ فيه المعلم، ان تلك التحولات المتوالية لم تركن الى التكوينات الانعكاسية للواقع كما هو بل جاءت كأنعكاس حلمي ارادت الرؤية الاخراجية من خلاله خلق عوالم فكرية تجد اسقاطاتها على الواقع، كما ان الحوار الذي يدخل بين شخصية (النجار) وابنه شكل انتقالة بين فضاء (المعلم) والفضاء الدرامي العام للمسرحية وهو بذلك يعيد منظومة التلقي الى الفضاء الرئيسي لخطاب العرض والذي شكل الفضاء العام للعرض المسرحي، ومن ثم نشهد تحولا في فضاء العرض عند دخول شخصية (المعاق) العائد للبيت وهو خاسر لكل امل في الحياة بعد ان فقد كل قدراته الرجولية بسبب الاعاقة ليعيش حالة من الانكسار والحلم في جدلية تولد فضاء سرياليا تتداخل فيه الاشكال والشخصيات الحلمية التي انتجتها الرؤية الاخراجية، من جانب اخر نجد إن اعتماد المخرج على الشخصيات الساندة والتي جعلها تلبس الون الاسود ولد فضاءا سينوغرافيا يدل على الرفض و انعدام الامل ليكون (الكاروك) المعادل الموضوعي للبنية السينوغرافية، ان تلك التحولات وتواليها بين عوالم الشخصيات والعودة الى الفضاء الدرامي العام كانت بمثابة تحولات تستفز فكر التلقي بشكل جمالي منح العرض المتعة الفكرية كأنعكاس لتلك التحولات جماليا وفكريا تظافرت فيه الموسيقى والاصوات والاداء التمثيلي والاضاءة لتخفي الحدود المادية وتنفتح على عوالم اشمل واوسع لتأسس علاقة بصرية مدرك بهدف تحقيق التواصل الفكري مع المتلقي، وبذلك نجد ان العرض

المسرحي عمد الى جعل الفضاء السينوغرافي كعنصر درامي يحقق البنية الفكرية في خطاب العرض المسرحي لا خلق البيئة التي تتداخل في الشخصيات و التي تحتوي الصراع.

التحولات الدلالية واليات الهدم والبناء لأنتاج المعنى:-

اعتمدت الرؤية الاخراجية في مسرحية (كاروك) على اليات الهدم والبناء في تشكيل الصور المشهدية والتي انتجت الفضاءات المتداخلة، اذ يستحضر العرض عددا من الاماكن، وهو بذلك يجد انعكاسه نتيجة تلك المتوالية بين الهدم والبناء على ما يتم تجسيده ضمن ذلك الفضاء الذي انزاح الى تصدير الدلالات والانساق المكونة للصورة المسرحية لا سيما ان العرض اتجه الى محددات (مسرح الصورة) اي ان البنية المسرحية اتجهت الى بناء انساق صورية تحمل الفكرة وهي بذلك تمنع فضاء العرض تحولات متعددة ومتغيره وتختلف في ابعادها، وتحسب للرؤية الاخراجية القدرة على ترجمة اللحظات والاحاسيس الى صور نسقية حاملة للمعنى و الاحساس عبر البناء النسقي لعناصر العرض والتي كان الممثل هو علامة الوصل والربط بينها للوصول الى الشكل النهائي، فصورة السقف والبيت المهدم نتيجة القصف انتجته العلامات المتداخلة كصورة مشهدية كان المحفز للاستدلال عليها وفك رموزها الممثل ليشكل وحد بنائية متكاملة انتجت بعدا نفسيا سار بشكل متواز مع الفعل البنائي للصورة المسرحية فتعامل المخرج مع عدد من القطع الديكورية المتحركة وغير الثابتة كعلامات تتخذ مدلولاتها عبر تداخلها مع انساق الفعل الدرامي الاخرى وتحويل تلك العلامات من مستوى الى مستوى اخر وان تلك العملية التحويلية تمر بمرحلة الهدم والتكوين لانتاج بناء نسقي جديد وبالتالي توسيع المديات الفكرية القائم على تكثيف وتفسير المفردات الدرامية التي اعتمدها المخرج واستخلصها من النص، وبالتالي فان العرض المسرحي اعتمد اليات الهدم والبناء في بناء المشهد عبر ما تمنحه عناصر العرض من تحولات دلالية و نسقية وصولا الى التأويل و تعدد المعنى .

الموروث و انعكاسه في منظومة العرض المسرحي:-

لم يخرج الموروث الفكري والتاريخ من دائرة الرؤي الاخراجية للعرض المسرحي (كاروك)، فقد استدعاه المخرج عبر ادخاله في منظومة العرض المسرحي كدوال ورموز، فقد وظف اللون الاسود الذي جعلته الرؤية الاخراجية لونا للانعكاسات النفسية الحادة من الالم والحزن عبر جعل تلك الانعكاسات والتي جسدت في العرض على شكل شخصية متحررة الحركة تكاد تكون انعكاسا عاما لجميع الشخصيات وتوحدها بالالم والضياع اذ ان اللون الاسود يمثل في الموروث الشعبي العراقي لون الحزن والحداد، ان المخرج لم يحدد تلك الشخصية (السوداء) بفعلها النمطي الانعكاسي بل منحها السطوة في فرض الحزن والالم فتحاول ان تقتل اي امل في ان يتحول (التابوت الى كاروك) كجدلية للوجود، كما إن مشهد الصلاة والذي جاء بترتيب طقوسي فهو حالة متجذرة في الفكر الانساني العراقي عندما يجد نفسه فاقدا للحول والحيلة فيتجه الى الصلاة والطقوس والدعاء لتجسدها الرؤية الاخراجية كنمط طقسي عبر توظيفها، و يستحضر العرض واقعة (كربلاء) لما تمثله في الفكر والتراث العراقي والاسلامي بشكل عام المأساة، فالجيوش التي تحاصر العراق و كمية التوابيت والجوع والقهر و الاطفال الصرعى وكل اجزاء وفصول المعاناة اختصرتها الرؤية الاخراجية عبر استحضار (واقعة كربلاء) كرمز دلالي لتلك الانكسارات التي دفع ثمنها نتيجة الرفض و والصبر والثبات على الموقف.

المؤثرات الصوتية كعنصر درامي ضمن نسق بنية العرض المسرحي:-

مما لا شك فيه ان الموسيقى تعد عامل يحفز الانفعالات النفسية ويمنح الفعل الدرامي القوة ويعزز التحولات البنائية في الخط الدرامي في العرض المسرحي، اذ بنت الموسيقى التي استثمرها المخرج طيلة فترة العرض علاقة بالموجودات المسرحية عززت التحولات الدرامية والابعاد النفسية بما يلبي المسار الذي رسمته الرؤية الاخراجية كون المؤثرات والموسيقى التي تصاحب العرض المسرحي " تحتاج الى تنظيم وتوافق في الاداء(Qays, The Psychological Aspects of Theatrical Music, 2016) ، اذ ان توظيف الموسيقى واستخدام (اله الكمان) جاء كمحاولة لتحرير المشاعر المكبوتة لتنطلق وتتداخل مع فضاء العرض وبالتالي الوصول الى التوحد مع العرض وادراكه نفسيا وايجاد اسقاطاته الواقعية والفعلية ضمن الواقع المعاش وبالتالي شكلت الموسيقى عاملا استفز المشاعر لتكون عنصرا داعما لفكر التلقي بالاضافة الى كونها شكلت دعما لجو العرض المسرحي.

الفصل الرابع

النتائج:-

١- الخطاب الدرامي في بنية العرض المسرحي اكد على دور التكوينات الجسدية وتناغمها مع الأسلوب الاخراجي لان عملية استنطاق الجسد ظهرت بشكل تتناسب والطبيعة الفكرية والاجتماعي للمجتمع العراقي

٢- الرؤى الاخراجية اعتمدت على لغة خاصة لبث الرسائل المشفرة ويمكن عدها نوع من الممارسات الثقافية التي تعتمد على التشفير واعادة بناء الرموز بما يتناغم مع أسلوب العرض، وتلك السمة القيمية تتعالق مع فعل الرواد في عروضهم المسرحية

٣- النص المسرحي أرضية ينطلق منها ابداع الرؤية الاخراجية البيئة الاجتماعية والفكرية انتجت نزعات فنية وميول ادت الى تناغم النتاجات المسرحية كقيمة اساسية في فهم دور المسرح الاجتماعي والفكري فلسفيا وجماليا.

الاستنتاجات البحث:-

١- ان اغلب عروض المسرح العراقي ذات ظهرت ذات ابعاد فكرية وفلسفية وجمالية ولا يذهب للفعل المسرحي المجرد من المعالجات الاجتماعية على كافة المستويات لتحقيق التناغم الاسلوبي للعرض

٢- الفكر الاخراجي في المسرح العراقي لا يتحدد بموقف فكري او نمط فني بل يستثمر كافة المسالك الجمالية لانتاج عروض تتسم بالابداع والتناغم والاسلوب والشخصية الاخراجية.

٣- يعد المسرح العراقي نتاجا ذو سمات ابداعية خلاقة وله القابلية على التطور و ايجاد الفضاءات المناسبة لتحقيق التناغم للأسلوب الإخراجي

٤- يتسم المسرح العراقي بالتجريب و البحث عن الجديد والمبتكر معتمدا على مبدا التناغم للاساليب الاخراجية .

References

Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance.* Basrah, Iraq: University of Basrah. doi:http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7779863

Aldaghlawy, H. J. (2024). The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances. *Al-Academy*(112), 209-222. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts1262

Aldaghlawy, H. J. (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

Biomi, M. A. (1990). *Valuable Sociology.* Alexandria, Alexandria: Alexandria: Dar al-Marefa University.

Conference, I. M. (2008). International Monetary Conference: Transformations of Contemporary Arab Discours. (p. 169). Jordan: Yarmouk University, World Book Wall.

Ghanaimi, H. M. (1973). *Modern Literary Criticism.* Beirut: Beirut: Dar al-Awda.

Hadi, A. Q. (1980). *Contemporary Man at Herrert Markuz.* Beirut: Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Hamid, H. E. (1985). *Arab Youth Values.* Cairo, Egypt: Publications of the First Conference of Psychology in Egypt.

Hamid, S. A. (1994). *aesthetic preference, study in taste psychology* (Vols. (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature). Kuwait, Kuwait.

Hanoura, E. A. (1985). *Arab Youth Values.* Cairo, Egypt: Publications of the First Conference of Psychology in Egypt.

Jaber, A. M. (2003). *Strategy of Redemption in Modern Arab Poetic Discourse, Signs of Criticism, 46th.* Saudi Arabia, Saudi Arabia: Jeddah Literary Club.

Mohammed, B. A. (2005). *Modern Directorial Methods and Theatrical Lighting.* Baghdad , Iraq: unpublished Master's thesis presented to Baghdad University, Faculty of Fine Arts.

Nahad, S. (1980). *Theatre between Art and Thought.* Baghdad, Iraq: Baghdad, Cultural Affairs House.

Oviatikov. (1979). Summary of the History of Aesthetic Theories, Translation as Saqqa. In S. Nova. Beirut: Dar al-Farabi.

Peter, B. (1983). *The Empty Place, Translation: Sami Abdul Hamid.* Baghdad, Iraq: Baghdad University Press.

Qais, o. (n.d.). *Music and Place.* Former Source.

Qays, o. (2016). *The Psychological Aspects of Theatrical Music* (Vol. 13). Basra, Iraq: Basra Art Magazine.

Qays, o. (2019). *Music and Place.* Sharjah: Sharjah: Arab Theatre Authority.

Qays, o. (2021). *Music in Theatre How We Understand It.* Amman: Amman: Dar Radwan.

Qays, o. (2023). *The Audible Equivalent, Reading and Analysis in Iraqi Theatre Music.* Baghdad, Iraq: Baghdad: Al-Shouyen Cultural House, 2023.

Saliha, N. (1980). *Theatre between Art and Thought.* Baghdad, Iraq: Baghdad, Cultural Affairs House.

Walan, B. (1998). *Mohammed Khair Al-BaqaiText Theory, Translation.* Syria: Syria: CCD Press.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 30, (2024)
DOI: https://doi.org/10.59767/2024.08/30.9

Original Article

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

OPEN ACCESS

Employing popular heritage in the Iraqi theatrical actor's performance of the play "The Thread and the Bird" as an example

Waad Abdul Amir Khalaf
College of Fine Arts, University of Diyala, Iraq
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2783-4748
E-mail addresses: dr.waead9@uodiyala.edu.iq ,
Received: 12 June 2024; Accepted: 23 July 2024; Published: 28 August 2024

Abstract

In the history of Iraqi theater, popular heritage has always been a rich and abundant source of inspiration for artists. Heritage is considered an integral part of the cultural and social identity of the Iraqi people, as it carries within it values, traditions, and stories that constitute a large part of the collective consciousness. In this research, we will discuss how to employ popular heritage in the Iraqi theatrical actor's performance of the play "The Thread and the Bird" as a model, as the actor aims to revive the heritage and present it in a way that is consistent with modern times, which helps to enhance cultural identity and connection to the roots, as popular heritage was used in the play The thread and the bird are touched in many ways, such as language, fashion, music, and dances. And motor performance. Through the above, the researcher will attempt to study this research in four chapters. The first chapter represents the methodological framework of the research problem around the following question: Was the Iraqi actor able to employ the popular heritage according to his motor and vocal tools in presenting the play The Thread and the Bird? Then the importance of the research and its goal through revealing and identifying the most important skills. The performance techniques that are compatible with the characters carrying the popular heritage in presenting the play The Thread and the Sparrow 0, then the limits of the research and definition of terminology. The second chapter, the theoretical framework, includes two sections: the first: the popular heritage (a historical view). The second section: the popular heritage and the performance of the theatrical actor, then what resulted from the theoretical framework. Of indicators, the third chapter includes procedures that include the research community, its sample, the research site, and sample analysis, then the fourth chapter includes results, conclusions, recommendations, and proposals, and the research concludes with sources Keywords: employment, popular heritage, actor's performance.

Keywords: ***Employing, performance, theatrical, Iraq***

توظيف الموروث الشعبي في اداء الممثل المسرحي العراقي

مسرحية الخيط والعصفور انموذجا

وعد عبد الأمير خلف
كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالى، العراق

ملخص البحث

في تاريخ المسرح العراقي لطالما كان الموروث الشعبي مصدر إلهام غزير وغني للفنانين، اذ يحمل في طياته قيمًا، وتقاليد وحكايات تشكل جزءًا كبيرًا من الوعي الجماعي. في هذا البحث، سنتناول كيفية توظيفه في أداء الممثل المسرحي العراقي, حيث يهدف الممثل إلى إحياء التراث وتقديمه بشكل يتماشى مع الزمن الحديث، مما يساعد على تعزيز الهوية الثقافية والارتباط بالجذور , اذ تم استخدام الموروث الشعبي في مسرحية الخيط والعصفور بطرق متعددة مثل اللغة، الأزياء، الموسيقى، والرقصات. والاداء الحركي وعبر ما تقدم سيحاول الباحث دراسة هذا البحث بأربعة فصول تمثل الفصل الاول الاطار المنهجي مشكلة البحث حول التساؤل الآتي: هل استطاع الممثل العراقي ان يوظف الموروث الشعبي وفق ادواته الحركية والصوتية في عرض مسرحية الخيط والعصفور , ثم اهمية البحث وهدفه عبر الكشف والتعرف على اهم المهارات والتقنيات الادائية التي تتلاءم مع الشخصيات الحاملة للموروث الشعبي في عرض مسرحية الخيط والعصفور . ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات اما الفصل الثاني الاطار النظري فتضمن مبحثين الاول: الموروث الشعبي(نظرة تاريخية) اما المبحث الثاني الموروث الشعبي واداء الممثل المسرحي , ثم وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات , اما الفصل الثالث اجراءات تضمن مجتمع البحث وعينته وادة البحث وتحليل العينة ثم الفصل الرابع نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات وختم البحث بالمصادر .

الكلمات المفتاحية: توظيف، الموروث الشعبي، أداء، الممثل، 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:

يعد الموروث الشعبي مصدراً غنياً للإلهام، حيث يستخدمه الممثلون لإثراء شخصياتهم وتقديم أداء يعكس التجارب اليومية والقيم الاجتماعية. حيث يستلهم الممثلون من القصص الشعبية لبناء شخصيات معقدة ومليئة بالحياة، أو يستخدمون الأغاني الشعبية لتعزيز اللحظات الدرامية في العرض. كما تتيح الأمثال والحكم الشعبية للممثلين تقديم حوارات ذات مغزى عميق وفهم اجتماعي راسخ. وهو الامر الذي اعتمده المسرح الاغريقي منذ بدايته الاولى حيث تم توظيف الموروث الشعبي في العرض بشكل يتناسب مع طبيعة الشعب اليوناني ، عبر استلهم الكتاب المسرحيين في نصوصهم الموروث الشعبي لتقديمه الى المتلقي بواسطة الاداء التمثيلي الذي يعتمد على الحركات الراقصة والإيماءات المتعارف عليه لتمجيد الاله ديونيسيوس ،فكان لهذه الرقصات ارثها المعرفي المتداول والمعبر عن طبيعة الشعب ومعارفه وعاداته ، ومن هنا كان لتوظيف موضوعات الموروث الشعبي دور كبير في تقديم العرض المسرحي الاغريقي.

لقد استمر توظيف الموروث الشعبي في جميع العصور والمسارح حيث اعتمد المسرح الصيني والياباني والهندي على المورث الشعبي في تقديم عروضهم من خلال نقل الموروثات الشفاهية والحركي عن طريق الرقصات التي يقدموها مع ما يتناسب بالطابع الطقسي للعرض مستعملين الحركات والايماءات والاشارات التي يدركها ويعرف معانيها ودلالاتها متلقين العرض .

اما المسرح العربي فقد كان له دور كبير في توظيف المورث الشعبي في العرض المسرحي وخصوصا المسرح العراقي حيث كان لتوظيف الموروث الشعبي دورا في أداء الممثل ليعبر عن الهوية الثقافية العميقة والمتجذرة في المجتمع العراقي. يعتمد هذا التوظيف على عناصر متعددة من الموروث الشعبي مثل الحكايات، الأغاني، الرقصات، الأمثال، والطقوس التقليدية. يساهم توظيف هذه العناصر في إضفاء طابع محلي وأصيل على العروض المسرحية، وهنا يتضح ان الموروث الشعبي أحد الركائز الأساسية التي يعتمد عليها الممثلون لإثراء عروضهم وتحقيق تواصل فعال مع الجمهور. حيث يُعتبر توظيف الموروث الشعبي في المسرح العراقي وسيلة فعالة للحفاظ على التراث الثقافي ونقله للأجيال القادمة، بالإضافة إلى كونه أداة فنية تعزز من جودة الأداء وتعمق من تأثيره الدرامي. ومن خلال ما تقدم فان الباحث سيحاول اثارة السؤال الاتي : هل استطاع الممثل العراقي ان يوظف الموروث الشعبي وفق ادواته الحركية والصوتية في عرض مسرحية الخيط والعصفور ؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث من خلال الاتي :

تسليط الضوء على كيفية توظيف الموروث الشعبي في اداء الممثل على خشبة المسرح بواسطة ادواته الحركية والصوتية في عرض مسرحية الخيط والعصفور

يفيد الدارسين والمهتمين في مجال التمثيل والاخراج المسرحي , كذلك طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية

هدف البحث :- يهدف البحث الحالي إلى الكشف والتعرف على اهم المهارات والتقنيات الادائية التي تتلاءم مع الشخصيات الحاملة للموروث الشعبي في عرض مسرحية الخيط والعصفور

حدود البحث:- يتحدد البحث الحالي بالاتي -:

أ- الحدود الزمانية / ١٩٨٣ .

ب- الحدود المكانية / مسرح المنصور في بغداد .

ج-الحدود البشرية / الممثل المسرحي .

د- الحدود الموضوعية / يتحدد البحث موضوعيا في دراسة توظيف الموروث الشعبي في اداء الممثل العراقي الخيط والعصفور انموذجا .

تحديد المصطلحات -:

وظيفة -:

عَرَّف ابن منظور الوظيفة من خلال الزام الشيء ووضعه في مكانه. فيقول " وَظَف فلاناً وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيف ويقال أستوظفَ ، أستوعب ذلك كله(Manzur, 1968, p. 358)

وجاء في تعريف مجمع اللغة العربي الاصطلاحي للوظيفة على انها "عمل خاص مميز لعضو في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة ،وهناك وظائف فسيولوجية، وسيكولوجية، واجتماعية وهي وسائل لغايات معينة(authors, 1983, p. 215) "

كما يعرفه الشكلانيون الوظيفة على انها " دلالة كل شيء هي وظيفه، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدّة (Todorov, 1987, p. 21)ويرى فلاديمر بروب الوظيفة على انها " فعل تقوم به الشخصية ويتوقف تعريفه على دلالته لمجرى الاحداث (Anani, 1975, p. 35)

ومن خلال ما تقدم فان الباحث يعرف التوظيف اجرائي بأنه:(كل ما يستخدمه الممثل من عناصر مرئياً او سمعياً لتحقيق الموروث الشعبي في العرض المسرحي) .

٢- الموروث الشعبي :

جاء في معجم الصحاح كلمة موروث على انها "اسم مفعول من الفعل الثلاثي (ورث) اي اورثه فلان : جعله من ورثته صار اليه ماله بعد موته او ورث اباه ومجده ورثه عنه(Ibrahim, 1990, p. 201)

أما ماك جريجور فهو يعرف الموروث بأنه " الخصائص البشرية العميقة الجذور التي تتناقل من جيل الى آخر (Al-Antil, 1965, p. 16)0 "

كما عرفه لطيف الموروث الشعبي على انه "مجموعة التعابير الفنية والجمالية والمعتقدات والتصورات والقيم والمعاير والتقنيات المتوازنة والاعراف والتقاليد والانماط السلوكية التي تتوارثها الاجيال ، ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الاوضاع الجديدة مع المحافظة على جوهر تلك العادات الممزوجة عبر العصور(Al-Khoury, 1979, p. 14)

ومن خلال التعريفات السابقة فان الباحث يعرف الموروث الشعبي اجرائي (هو مجموعة الاعراف والتقاليد والحكم والامثلة الشعبية والانماط السلوكية التي ينتجها المجتمع فيما بينهم والتي تتوارثها الاجيال ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الاوضاع الجديدة ، واستمرار وظائفها القديمة او اسناد وظائف جديدة لها ذات رموز واشكال تعبيرية فنية) .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: الموروث الشعبي(نظرة تاريخية)-:

الموروث الشعبي هو مجموع العادات والتقاليد والقصص والأساطير والأغاني والحِكَم والمعتقدات التي تنتقل من جيل إلى جيل داخل ثقافة معينة. يلعب هذا الموروث دوراً كبيراً في تشكيل الهوية الثقافية للأمم والشعوب، وهو يعكس تجاربهم وتصوراتهم عن العالم(Al-Gawhari, 1978, p. 19)

بدأت أولى أشكال الموروث الشعبي في المجتمعات البشرية منذ العصور القديمة. كانت الحكايات الشعبية والأساطير تُروى شفهيًا، وتعد القصص الملحمية مثل "جلجامش" و"الإلياذة" والأوديسة" من أقدم الأمثلة على الموروث الشعبي المكتوب. ثم ازدهرت الأساطير والحكايات الشعبية في دول العالم. مثال على ذلك حكايات " ألف ليلة وليلة" في الشرق الأوسط، التي تحتوي على مزيج من القصص الفلكلورية والأساطير القديمة, في أوروبا، كانت القصص الشعبية تُروى في المجتمعات الريفية وكانت تُعتبر وسيلة لنقل المعرفة والقيم الأخلاقية , ومع اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر، بدأت القصص الشعبية والأساطير تُجمع وتُكتب وتُطبع، مما ساهم في حفظها ونشرها على نطاق أوسع. ومن الأمثلة البارزة على ذلك مجموعة "قصص الأطفال والحكايات المنزلية" التي جمعها الأخوان جريم في ألمانيا في القرن التاسع عشر , كذلك شهد القرن العشرون اهتمامًا متزايدًا بدراسة الموروث الشعبي كجزء من الأنثروبولوجيا والفلكلور. بدأت الجامعات والمؤسسات البحثية في جمع وتوثيق الموروث الشعبي لدراسته وحفظه(Ahmed, 2006, p. 53)

لقد لعب الموروث الشعبي دوراً أساسياً في تعزيز الهوية الثقافية للأمم والشعوب، فهو يعكس تاريخهم وتجاربهم وتصوراتهم للعالم عبر ماتحتويه الحكايات الشعبية من دروس أخلاقية وقيم تربوية تساعد في تعليم الأجيال الجديدة وتوجيههم. اضف الى ذلك ان القصص والأغاني الشعبية كانت وسيلة مهمة للتسلية والترفيه في المجتمعات القديمة.اي إن الموروث الشعبي ليس مجرد بقايا من الماضي، بل هو جزء حي ومتجدد من الثقافة الإنسانية، يعكس تطورها وابتكاراتها عبر العصور. وبما ان المسرح اعتمد في نشأته على الحكايات والأساطير والخرافات التي كانت جزء من تكوينه لإن "الأصل في المسرح هو أنّه فن شفاهي في جوهره , أيّ أنّه فن شعبي ، ينتمي إلى عالم الفولكلور أكثر من انتمائه إلى عالم الأدب , وهذه الانتماءات جاءت وفق مرجعيات وعادات أستمدها الإنسان من الذين سبقوه فكانت موروثاً له، فضلاً عن محاكاة العالم المتخيل الذي وضعه بنفسه فالمسرح " في جوهره فن أجتماعي مبدؤه الفني قائم على التجسيد المباشر للموضوع المسرحي ، والمسرح في الأساس رؤية عرض ترمي في المقام الأول تعميم فكرة المحتوى الدرامي

لموضوع العرض في إطار من الحياة الواقعية سواء كانت حياة العرض نتاج واقع متخيل ام واقع حقيقي ، لإنّ العرض يقوم دائماً على نشاط إنساني محسوس(Tabor, 2007, p. 163)

وبما ان المسرح ولد من رحم العادات التي فرضها وصنعها الإنسان من أجل بلورة الأنساق الدلالية والوحدات التواصلية المستعارة من تعدد وتنوع الثقافة التي انشاءها الإنسان ، وعن طريق طبيعة المحاكاة الشفاهية وطرحها بأسلوب سردي تروي أفعال الناس التي تمايز بين الأفعال والأقوال، كما في " الملاحم اليونانية القديمة التي أمتازت بالمزج المستمر بين الخوارق والمستوى البشري، فأبطال الإلياذة والاوذيسة ينحدرون من آلهة وأنصاف آلهة وهم في الوقت نفسه أسلاف عائلات تاريخية ملكية ونبيلة ,وتستطيع الملحمة اليونانية تجسيم الصراعات البشرية وإعطاءها أبعاداً كونية ورمزية معبرة في ذات الوقت عن معتقدات وطقوس دينية (Ahmed, 2006, p. 55)

تعدد أنواع الموروث الشعبي المستوحى من المادة التراثية التي خلفتها الظواهر الاجتماعية ضمن عاداتها وتقاليدها السالفة وهي تختلف من مكان إلى آخر بحسب طبيعة نشأة التقاليد، وما تحمله من دلالات ومعاني لان في " الواقع إن الصور المختلفة للممارسة ترتبط بالحوادث الاجتماعية ، منظور إليها في كلتها ، كما ترتبط بالبنى الاجتماعية ، كعناصر مقومة(Dovento, 1976, p. 61) , وفي تنوع الموروث الشعبي المتمثل بالأدب الشفاهي عن طريق (القصة ، الحكاية .. الخ) والأدب الحركي عن طريق(الرقص ، التمثيل) ضمن العادة الشعبية التي يمارسها الإنسان بشكل مستمر استجابة لمتطلبات الفرد او الجماعة ، وبما أنّ العادة الشعبية " سلوك جمعي ، عام ، متكرر ، يمارسه مجتمع ما ، في منطقة ما او أكثر ، جماعات او أفراداً ، لحاجة ما او أمنية ، او صحية او تربوية او ترفيهية في بيئة ما ، بتأثير أفكار معرفية ، او اعتقادية غالباً ، وربما بتأثير الأفكار المعرفية والاعتقادية معاً في كثير من العادات-Al) (Bakr, 2009, p. 135استطاعت البدايات الأولية من حياة الإنسان أن تؤسس نمطاً ومنطلقاً لوظيفة الدراما والمسرح في عصور متقدمة ، فضلا عن استعمالها في تحديد معالم ومرجعيات كّل زمن ومكان ، وان أول من استفاد ووظف هذه الأساسيات الأولية هم الإغريق والرومان عن طريق الرقصات في الأعياد والاحتفالات وتقديم القرابين للآلهة المستمدة أصلاً من رقص الإنسان البدائي أثناء عملية الصيد ، إذ " كانت الأعياد في القرن الخامس العظيم تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية ،وحفلات موسيقية ،وألعاب رياضية، ومباريات في الشعر وأناشيد فرق الكورس وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسي والملاهي(Sheldon, p. 54)

استمدت هذه الحفلات والمهرجانات مرجعياتها عن طريق ما أفرزته الطبيعة الاجتماعية لعصر الإغريق من عادات دينية وطقسية التي كانت تقام في أيام الاحتفالات ، وهي أساسا المنطلق الأول لنشأة وتطور الدراما المسرحية مثلما كان الإنسان " البدائي يرقص بدافع المسرة ، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ، ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم(Thomson, 1975, p. 11)

وعن طريق الرقص يعطي الإنسان ما لديه من طاعة ومقربة إلى الآلهة لكي تحميه من المجهول الذي لا يعرفه وتقربه إلى الخير ، فكان الفكر الأولي لطبيعة الموروث الشعبي بشكله هو نتاج عملي موروث للأدب الحركي الذي استمده الشعب الإغريقي من الذين سبقوه فضلاً عن ذلك فإن الرقص نوع من التقديس والمبايعة للآلهة وهي أيضا عملية موروثة استمرت أبان فترة حياة الإنسان وهو ما يشكل بقاء الموروث الشعبي الذي أنتجه الإنسان على مر الزمن مع المحافظة على جوهر المادة الموروثة من الطقس الديني الذي بدأ يتحول تدريجياً إلى نوع من العرض المسرحي بعد اكتمال أصول العرض المسرحي من المكان والمسرحيات والممثلين وغيرها ، إذ أخذ منحاً آخر في الجوانب الدنيوية ، بعد تحرره كلياً من تأثير الدين وأشكاله ، و" يتسم العرض الدنيوي ، بصورة عامة ، بأنّ الممثلين والجمهور يعون أنّ العمل الدرامي وهم مسرحي ، وابتكار لحبكة لا تنطوي على التطابق بين الممثل والشخص ، ويدرك الجمهور أن التمثيل محاكاة لحدث قدسي وليس إعادة له(Pandolf, 1979, p. 9) أما في الفترة المتقدمة ولاسيما في مسرح القرون الوسطى ومع ظهور الديانة المسيحية التي كان لها الأثر الكبير في تلكأ عجلة الدراما لسنوات طويلة ومن ثم الرجوع مرة أخرى إليه لإدراكهم أهمية الجانب الفني المسرحي في دعم الدعوة للديانة المسيحية وعن طريق الأفادة والاقتباس من الكتاب المقدس وما يحمله من مفاهيم متعددة ، و بعد أن أستعمل أحد القساوسة الأناشيد الدينية داخل فضاء الكنيسة التي تم توظيفها عن طريق تصويرها للجماهير بأسلوب مباشر عن طريق تشخيصها بوساطة أشخاص ليقصوا عليهم قصص الإنجيل إذ " انتشرت هذه العادة التي لم تستخدم وسيلة مثلها من وسائل الفهم في الكنيسة قبل ذلك جيلا بعد جيل وسرعان ما انقسم القداس وهو نفسه تصوير رمزي مسرحي للعشاء الأخير في أوسع الآراء إلى الأجزاء التي تقرأ والأجزاء التي تنشد أو تغنى والأجزاء التي تمثل ، ثم اخذوا يدخلون في بعض المناسبات حادثة ممثلة برمتها ,عمدت الدراما الكنسية إلى إظهار القيم الدينية الطقسية والشعائرية عن طريق الرجوع إلى عادات وتقاليد الديانة المسيحية نفسها وعن طريق الكتاب المقدس بوصفه منبعاً هاماً وكنزاً لأخبار الأمم الماضية وما تحمله من مواضيع صيغت

بشكل ديني ، فقد وظفت الكنيسة كفضاء درامي لمجرى الأحداث التي يقوم عليها ، وأصبح مكان المذبح مكان عرض لتلك المسرحيات الدينية(Cheney, pp. 206-207) .

وفي أواخر " القرن الخامس عشر ومطلع القرن السادس عشر انتشرت في فلورنسا عادة تقديم تمثيليات رمزية وأخلاقية غنية بملامح واقعية وهزلية ذات خلفية قروية ، وهي مسرحية الحرب بين الكرنفال والصوم التي يبدو تأثرها بالمسرحية المقدسة الوسيطة ذات الموضوع الديني,(Pandolf, 1979, p. 375) والتي أطلق على اغلب العروض المسرحية التي تقدم في تلك الفترة بالمسرحيات الشعبية ويمتاز هذا النوع من العروض بما وصفه " إدوارد أولورث بأنه أساسا تمثيل انتقادي مضحك ومرتجل ويتكون من مجموعة بسيطة وموقف إجمالي وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية يقدمها ممثلون محترفون يستعملون الكلام والإيماءة وحركات الوجه في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور ويندرج تحت تعريف مسرح الدمى والقراقوز والحكواتي وراوي السير ومسرح السامر,(Samir, 1989, p. 26) ,وأن العروض المسرحية المتمثلة بالجوانب الشعبية للناس جاءت وفق منطلقاتهم للموروث الشعبي مستمدينها من مرجعيات شتى مارسوها دينية كانت أم دنيوية التي مارسوها، لإنّها أساسا نابعة من نبض الشارع الشعبي المستمد مواضيعه من أرثه وعاداته وتقاليده ،لإنّ الرموز التعبيرية والمواقف التي تمر بها الشخصية والحركة المؤداة يدرك الجمهور قيمتها ودلالاتها ويستعملون مواقفهم اليومية التي يعيشها الناس ، وهذا أيضا ما يدركه متلقي العروض في المسرح الشرقي المليء بالرموز والدلالات ،والتي يدرك ويعرف مصادر ومرجعيات المسرحيات التي استعملت موروثها من داخل المجتمع كباقي العروض الأخرى(authors A. n., 1973, p. 27)

اما المسرح الشرقي فقد اعتمد على تقديم مسرحيات مرجعياته أسطورية وطقسية نابعة من تاريخها وثقافتها البدائية التي نشأة عليها كثير من العادات والتقاليد من المجتمعات القديمة التي أخذت من أسلافها كافة الرموز والإشارات التي قامت عليها ، ولان مجمل المسرح الشرقي قائم على الرمز في التعبير والأداء والذي يعتمد على طقوس دينية ورقص مسرحي متوارث شعبيا ,Sheldon) " (12 .pوهكذا فإن المسرح في الشرق النابع من الأساطير والحكايات الخرافية والطقوس الدينية التي أعتمدت على الجوانب الروحية في التعامل الواقعة ضمن فلسفتها الحياتية المعتمدة لدى عامة الناس ، وظهرت في المسرح الشرقي نماذج عّدة متمثلة ومتقاربة للمفاهيم البدائية ، فقد جاء المسرح الصيني والهندي والياباني (مسرح النو ، الكاتاكالي ، الكابوكي) بمفاهيم طقسية انثروبولوجية مستعملاً وموظفاً الجوانب الروحية الموروثة لدى الشعب ضمن عاداتهم وتقاليدهم المتعارف عليها لذا فإن " عمل المسرح في الشرق يرتكز لروح هذه المعرفة لصلة المسرح الجذرية بالطقوس الدينية التي تتعد بها الآلهة وتتشعب وبمقتضى مبدئه الميتافيزيقي فحيوية الروح وتلقائيتها هي وسيلة المسرح للتعبير,(Muhannad, 2007, p. 36) اضف ان المسرح الشرقي أشتغل على المواضيع الروحية ضمن الجوانب الطقسية في عباداتهم العامة ،والإيمان بالقوى الغيبية التي تتحكم بمصير الناس ، وجاءت الاحتفالات الدينية والشعائرية موظفةً الجوانب ودراسة المرجعيات الاجتماعية التي توحد جميع سكان المنطقة ، فضلاً عن طبيعة جغرافية المكان التي ساعدت على نشوء وإظهار القدسية من (أنهار ، جبال ، صحراء ، أراضي زراعية) الخ ، لان عوامل الطبيعة تؤدي دوراً هاماً في بلورة وتطور وتوظيف الموروثات الشعبية ضمن المنطقة الواحدة، وهذه العادات والرسوم تختلف في الأساس من مكان لآخر .

أما المسرح العربي ظهرت فيه اهتمامات عّدة لاستلهام الموروث الشعبي وتوظيفه في العمل المسرحي انطلاقاً من النص ومن ثم العرض، إذ ظهرت محاولات عدّة في مختلف الدول العربية لإظهار خصوصية المسرح العربي عبر نهضته الأولى مع رواده القباني والنقاش وصنوع الذين قدموا عرف اعتمدت على الموروث الشعبي الذي تختلف تجربة قومية وشعبية إلى أخرى ,AbuHaif) (p. 152

حيث تم توظيف الموروث الشعبي في معظم أعمالها المسرحية التي قدمته المغرب ، فكان لطبيعة البيئة التي تعيش فيها ضمن المنطقة البربرية كما يطلق عليها أثرا واضحاً في اغناء الجانب المسرحي بهذه المواضيع و عن طريق ما أنتجته العادات والتقاليد والرسوم في البلاد ومن تكوينات اجتماعية ومن أغاني ورقصات وحكايات و احتفالات دينية شعائرية نابعة من وعيها الجمعي في بلورة القيم والأفكار والمعاني السامية التي تحملها ، فظهرت الحلقة بين الأوساط الشعبية للمجتمع ، و لقد كانت طبيعة الحلقة قبل أن يتم توظيفها على خشبة المسرح من قبل بعض المخرجين المغاربة أمثال (الطيب الصديقي) و(أحمد الطيب) الذي وظف موضوعات الحرب بصيغ شعبية ،أما (عبد الكريم برشيد) الذي أسس مسرح خاص أطلق عليه المسرح الاحتفالي إذ " يحاول برشيد أن يوظف التراث توظيفاً جديراً يعتمد على اتخاذ الشخصيات التراثية مجرد أقنعة ، تخفي خلفها مجموعة من القضايا وبذلك نستطيع أن نجد شخصيات مثل عطيل وقراقوش وشهريار وزرقاء اليمامة وسواها من الشخصيات.(AbuHaif, 2002, p. 17) عمل (برشيد) على استلهام الموروث الشعبي في كثير من كتاباته المسرحية التي كان لها الصدى الواسع في أغلب الأقطار العربية، وحتى الأوربية و البحث

عن خصوصية للمسرح العربي واستخراج أنماط ولاسيما به لتميزه عن المسارح العالمية الأخرى ، عن طريق توظيفه للتراث والموروث الذي يحمله . كذلك اعتمد المسرح السوري في بداياته على تقدم فن القراقوز في المقاهي مع شيء من رقص السماح (Ali Al-Rai, 1979, p. 172)ومثل هذه الفنون المتنوعة والموروثة التي أخذت على عاتقها أهمية وأثر الفنون الشعبية الموروثة في البنية الاجتماعية التي ورثتها الثقافة في بلاد الشام عبر الأجيال , كما أفرزت البيئة الاجتماعية ضمن عاداتها وتقاليدها التي انتقلت من شخص إلى أخر مجموعة من الصور الحياتية المقتبسة من الحكايات الشعبية والأسطورية والملحمة مثل ملحمة (الزير سالم) التي تناقلها الناس من جيل إلى آخر بأسلوب السرد الشفاهي لتعبر عن مرجعيات الموروث الذي تكنزه بلاد الشام من قصص وأساطير والحكاية الشعبية. لقد ظهر مجموعة من الكتاب في بلاد الشام في سوريا (مارون النقاش وسعد الله ونوس ، علي عقلة عرسان) وغيرهم ، في الوقوف على المرجعات الثقافية الموروثة في التراث العربي وتوظيفه في اغلب نصوصهم المسرحية كما في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) (لسعد الله ونوس) ، على الرغم من أن مسرح (ونوس) مسرح سياسي إلا ان في هذه المسرحية مرجعيات ثقافية شعبية نابعة من أدب الشعب عن طريق تصويره للبيئة في داخل العرض ، إذ وظف المكان على هيأة مقهى شعبي والحكواتي يروي حكاية جابر(Esmat, 2022, pp. 133-134)

اضف ايضا ان مصر قد استلهام ووظفت الموروث الشعبي في النصوص المسرحية والحكايات الشعبية والأمثال والأقوال والحكم ، وقد برز مجموعة من الكتاب والأدباء المهتمين بتوثيق موروثاتهم وشخصياتهم التاريخية والأسطورية بأساليب مختلفة كما فعل (صلاح عبد الصبور) إذ وظف شخصية الحلاج في مأساته (مأساة الحلاج) التي أستقى الشخصية من التراث العربي والتاريخي لهذه الشخصية ،, فمحاولة أسقاط الماضي التاريخي لسير الشخصيات كانت إحدى الأسباب الهامة في إبقاء واغناء الموروث للمجتمع والذي بحث فيه الكتاب المسرحين عن تاريخهم وإدخاله في المسرحيات الآنية بعد مضيء سنوات عدة وهذا ما يؤكد إن الموروث والظواهر الذي برزت لها القدرة على بلورة قيم جمالية وفكرية جديدة في الجانب المسرحي ,(Esmat, 2022, p. 173) كما برز (الفريد فرج) في عدة مسرحيات إذ قدم " مسرحيتيه حلاق بغداد و علي جناح الدين التبريزي وتابعه قفه ، مستغلاً في كلهما حكايات ألف ليلة في الأساس إلى جور بعض الكتب التراثية مثل المحاسن والأضداد للجاحظ ، كما قدم الفريد فرج في اللون نفسه مسرحية الزير سالم(Ali Al-Rai, 1979, p. 172) , وقد ربط (الفريد فرج) الرؤى الأدبية عن طريق كتاباته المستمدة من الماضي ودمجها بالحاضر مستغلاً مشكلات العصر وقضاياه المتعددة وأهمها البحث عن الذات عن طريق الأصالة للمجتمع والبحث عن الجذور التي تربط المجتمع فيما بينهم ضمن سلسلة علاقاتهم وتفاعل الزمان والمكان في سير الأحداث من أجل تحقيق للهوية العربية ومسرحه . وفي ظل استمرار الموروثات الشعبية على صعيد نطاق المسرح خاصة محاولة لتوثيق المسرح العربي فقد وظف (يوسف ادريس) بعض من مسرحياته وخاصة الكوميديا والبحث عن شخصيات تتحدث بلغة الموروث الشعبي اذ كان خلقه لشخصية الفرفور في المسرحية ، فقد استعار رداءه من رداء البهلوانات والاراجوزات ومهرجي السيرك ، وجعل خفه اللسان وخفه الحركة ميزة كبرى من مميزاته (Ali Al-Rai, 1979, p. 105),وأيضا عمل (يوسف إدريس) في مسرحياته على الكوميديا الشعبية في خلق الشخصيات وصراعاتها داخل المجتمع وما تحمله من مواقف ذاتية كانت ام خارجية وهذا المواقف سواء المكتسبة منها او الموروثة داخل بيئة المجتمع وتفاعلاتها دائرة العلاقات فيما بينها لذا نرى بأن اغلب الموضوعات في مسرحياته " كيف ينبغي أن يحكم الناس أنفسهم وكيف تكون العلاقات بين الأفراد والجماعات والدول (Ali Al-Rai, 1979, p. 106,) وظهر كاتب آخر وظف بيئة أخرى من بيئة مصر وهي مناطق الريف وما تحتويه من بنية علاقات مختلفة عن البيئة المدنية ، فلها خصائص في العيش واللهجة وأسلوب في العلاقات ففي مسرحية (ليالي الحصاد) التي كتبها (محمود دياب) الذي " استعمل لونين من ألوان المسرح الشعبي هما : مسرح السامر والمسرح المرتجل ليعرض قصة درامية لامرأة فاتنة سحرت أهل القرية جميعاً فكان قتل وإحراق زرع وغيره وتحاسد صور المؤلف هذا كله وأضاف إليه انفاساً من فكاهة الريف وعادات أهله,(Ali Al-Rai, 1979, p. 114) وفي سياق متصل ضمن سلسلة كتاب الدراما الشعبية بلهجاتها وعاداتها وتقاليدها إذ " استغل شوقي عبد الحكيم حكاية فلكلورية اسمها (شفيقة ومتولي) ليعرض المفهوم الشعبي للقدر أو المقسوم ويعبر تعبيراً درامياً أخاذا عن بعض معتقدات الشعب ، مثل القتل دفاعاً عن الشرف ، وتقبل القتل تكفيراً عن الخطيئة (Ali Al-Rai, 1979, p. 119)وفي فترة متأخرة أخذ الشباب على عاتقهم تأسيس فرقة تحمل أسم (جماعة مسرح السرادق) والتي يرأسها المخرج صالح سعد إذ قدمت مجموعة " أعمال تجريبية استمدت مضامينها وأشكالها من الأشكال الاحتفالية والعادات والتقاليد الشعبية المتوارثة عبر الأجيال ، ثم أعادت صياغتها وفق وجهة نظر معاصرة بهدف التواصل مع الجذور وربط الحاضر بالماضي ، والاقتراب من الذوق الشعبي للمتفرج العربي(Kazem, 2010, p. 103) وهكذا استطاعت مصر من توظيف الموروث الشعبي في المسرح عن طريق المسرحيات المختلفة التي كتبها وعالجها اغلب المسرحيين على اختلاف مدارسهم وانتماءاتهم الادبية والفكرية .

اما المسرح العراقي فقد قدم ألواناً مختلفة من الموروثات الشعبية نظراً لما يتمتع به من تعددية في الطبقات الاجتماعية والبيئية ، فكُل طبقة من طبقات الشعب تمتاز بلون خاص بها يميزها عن الآخرى ، فعادات وتقاليد المنطقة الجنوبية تختلف عن عادات المناطق الشمالية منه ، وهذا ما يجعل العراق غني بمورثات الشعبية من لهجات عدّه وتوظيفات لأساليب الحكايات والقصص الشعبية ،النابعة من أرث الشعب ، وأهتم أهل العراق بشكل عام بالحكاية الشعبية وكان هناك من يقوم بسرد الحكاية الذي يطلقون عليه (القصخون) بوصفه القارئ الأول والهام للحكاية الشعبية التي كان يلقيها في المقاهي البغدادية القديمة في الليل موظفاً مهاراته الصوتية المتنوعة بطبقاتها لكي يعطي أكبر عدد ممكن من الشخصيات داخل الحكاية فضلاً عن حركات الجسد التي يؤديها أثناء سرد الحكاية إنّ الحكواتي في المقهى الذي يقرأ سيرة الملك الظاهر بيبرس ، وهو جالس على كرسيه يستطيع أن يجذب انتباه جمهوره عن طريق لغة النص الشعبية ، وحركات النبر في الإلقاء ، والتعبير بملامح الوجه ، وهكذا يجعل الأحداث والشخصيات ماثلة في التصور ,(Qalaa , 2007, p. 115) كما تم تقديم اعمال مسرحية مستندة إلى الحكايات الشعبية مثل مسرحية "النخلة والجيران" التي كتبها غائب طعمة فرمان، والتي تعتمد على تفاصيل الحياة اليومية والتراث الشعبي العراقي. وعرف المسرح العراقي جانباً آخر من الموروث الشعبي الذي يشتمل على احتفال شعبي يقام كّل عام وتجتمع فيه الآلاف من الناس في مناطق عدة من العراق والذي يعرف بمسرح التعزية (التشابيه) وفيها سرد للقصص ولأخبار الماضي وعن مقتل سيدنا الامام الحسين (علية السلام) في موقعة كربلاء. ونرى أن الموروثات الشعبية من أغاني وأهازيج وعادات وحكايات كانت وما تزال إحدى أهم خصائص الأدب الجديد.(Yassin, 1989, p. 230)

المبحث الثاني :- دور الموروث الشعبي في اداء الممثل المسرحي

يلعب الموروث الشعبي دورًا مهمًا في أداء الممثل المسرحي عبر ثراء الأداء حيث يقدم الموروث الشعبي ثروة من القصص والأساطير والشخصيات التي يمكن أن يعتمد عليها الممثل لإضفاء عمق وأصالة على أدائه, اضف الى استخدام الممثل للموروث الشعبي يجعل العرض أكثر تفاعلية وجاذبية للجمهور, خاصة إذا كانت تلك الموروثات معروفة ومحبوبة من قبلهم , وذلك كون الموروث الشعبي يعكس الهوية الثقافية والاجتماعية للمجتمع، ويمكن للمسرح أن يكون وسيلة فعالة للحفاظ على هذه الهوية ونقلها للأجيال الجديدة , كما أن الموروث الشعبي يشكل قاعدة للإبداع والتجديد في الأداء المسرحي، حيث يمكن للممثلين أن يبتكروا أشكالًا جديدة من الأداء استنادًا إلى عناصر واليات الموروثة , وذلك يجعل الممثل يطور مهاراته في اداء الشخصيات المستمدة من الموروث الشعبي , وهنا نرى من خلال دمج الموروث الشعبي في المسرح يمكن تحقيق تجربة فنية غنية ومعبرة تتواصل بعمق مع الجمهور وتعكس الثقافة والتقاليد بطرق مبتكرة. وهذا ما اكده المنظرين الذين تعاملوا مع الموروث الشعبي بأشكال مختلفة ومتنوعة وبحسب قدرتهم على استلهام العادات والتقاليد التي تمارس وجعلها في مقدمة المسرح لتكون على مقربة من المتلقي موظفاً تقنية الممثل الأدائية عن طريق الاستعارات المختلفة لهذه الموروثات الشعبية ، ليأخذ كل اتجاه طريقة عن طريق ما يحيطه من عوالم مختلفة ؛ والممثل أيضا له أثر هام في العملية عن طريق دراسته لمرجعياته الذاتية وآلية استعمالها لأن " كّل الصفات والخواص التي ينسبها الممثل للموضوع ، وكل المواقف المختلفة التي يدخل موضوعه فيها ذهنياً بمساعدة خياله تتوالد كلها في وعيه نتيجة لتأثير الواقع الموضوعي، ولا نعني هنا الواقع الذي يتعامل معه في اللحظة من تواجده على خشبة المسرح بصفة ممثل ، بل نعني الواقع الذي اثر عليه سابقاً في الحياة العادية فهذه المواضيع التي تتكون في شخصية الممثل الذاتية أولاً والخارجية التي تتعامل مع معطيات المسرحية تؤسس لمرجعيات يستند عليها أثناء تأديته للدور ، إذ تكون تقنية له وباباً يلج به في عالم الشخصية وما توافره له من حركات وإيماءات متقاربة لمفهوم الشخصية ، وعلى الممثل أيضا أن يخلق شيئاً يماثل الظروف والأحوال اليومية الحياتية ، إذ تكون الأفكار والانفعالات ولدت بلا وعي، أو إحساس كاستجابة للمواقف ، لكي يمّكن البداعة النفسية الفنية التكنيكية أن تصل إلى الحد المطلوب لتوليد السلوك والتصرف الذي يريده الممثل على خشبة المسرح في أدائه للدور(Abbas, 1977, pp. 164-165)

تنوعت الأستلهامات لدى مخرجي المسرح المعاصر وآلية تعاملهم مع أداء الممثل وحركاته وإيماءاته و إشاراته جاعلين منها مفاتيح مختلفة ، فضلا عن المتغيرات السياسية والاجتماعية الأيدولوجية والأقتصادية التي ساعدت المخرجين للبحث عن أساليب جديدة في المسرح المعاصر من اجل التقرب أكثر من المجتمع ومن المتلقي، وبشكل أكثر تلقائية وبساطة ؛ لان " القرن الحالي هو أيضا قرن الإنسان العادي المتوسط سواء أكان ذلك في دولة شمولية ، إن الجماهير عنصر بالغ الأهمية والنتيجة هي ثقافة جماهيرية ، ومقاييس جماهيرية لما هو أفضل (Abdelkarim Bershid, p. 23) إن العودة إلى المورث الشعبي الذي يحمل في طياته كثيراً من الأفكار

والتوجهات التي ساعدت كثيراً من المنظرين على أن يخرجوا بمنطلقات هامة ساعدت على بلورة الأسس الحاملة للكثير من الموروثات الشعبية.

لقد عمل بعض المنظرين على الاعتماد على معطيات الموروث الشعبي القائم على العادات والتقاليد التي يمارسها المجتمع سواء كان يستلهم موروثه الشعبي الخاص ببلده أم من مجتمعات أخرى ليؤسس أسلوبا خاصاً به ، مستعملاً أداء الممثل بجسده وحركاته وإيماءاته للتقريب من طبيعة هذه الموروثات الشعبية .

وهذا ما اعتمده أرتو الذي اخذ على عاتقه دراسة المجتمعات البدائية عن طريق رجوعه إلى عاداتهم وتقاليدهم التي يمارسونها , ونظر في كيفية توظيف الطقوس المتنوعة في المسرح ، إذ نظر إلى أساطيرهم وطقوسهم من وجهة نظر درامية مبنية على موضوع وفكرة وحدث وصراع قائم سواء مع الطبيعية أم مع البشر ذاته, والسبب يعود إلى تمرده على الواقع الذي يعيش فيه بعد أن امتلئ بالمتغيرات الزائدة عن الحاجة ، وأخذ المجتمع يبحث عن قضايا أخرى لا تهمه في الأساس ، فضلاً عن أن الجانب الطقسي في نظره هو اعلي مراتب الحياة وأهمها بشكل عام وإدراكه أيضا لمعرفة طبائع تلك المجتمعات وكيف استطاعت ان تحافظ على ارثها الثقافي والمعرفي ، فنرى أنّ محاولات (أرتو) تكون عند خط الجانب الطقسي المتمثل بالشعائر المبنية في الأساس على الحركة الجسدية والتعبير بوساطة الإيماءة والإشارة مستعملاً أدوات مختلفة أولية كالتي أستعملها البدائيين في احتفالاتهم التي تختلف من حالة إلى أخرى بحسب طبيعة الأحتفال ، والتي تحتاج إلى عوامل ذاتية في التعامل ، كما وجد في الإشكال البدائية الاحتفالية للمسرح تلك القدرة الإيحائية للتعبير عن الدوافع الفطرية ، والميول الغريزية للإنسان ، عن طريق الأنماط السلوكية كوسيلة تفاعل واتصال بين البشر، تعامل مع الشكل العام للطقس الأجتماعي والاحتفالي للمجتمعات، وما تنضوي تحتها كل الشعائر المستمرة من قيام أصحاب الاحتفال بالحركات البهلوانية، والأصوات والهمهمات المعبرة عن الذوات الداخلية للفرد بوصفه مشاركاً بالعملية ككل(Al-Mashhadani, 2002, p. 67) . وهذا ما نراه حينما شاهد فرقة كمبودية راقصة في عام (١٩٢٢) حين قدموا عرضهم بباريس، فقد " بهرته مزايا هذا الطقس الشرقي الذي يدفع بالراقصين إلى حالة من الغيبوبة والجنون المؤقت ، كان هذا التواصل عن طريق الحركة والإيماءة أكثر من الكلمات لقد أدرك (أرتو) هذا التباين مع الدراما الواقعية الغربية الأساسية التي بدت له حرفية و أخلاقية بشكل خسيس ، كان يؤمن أنّ إعادة تقديم الصوفية الشرقية اللاشخصية في الأداء سيضمن التجديد المطلوب للمسرح الفرنسي (Ali, 2003, pp. 23-24)

عمل (أرتو) على إحداث منظور جديد بالنسبة للشعائر عن طريق طرحها بشكلها الواقعي المتمثل بأسلوبها الحياتي الذي أستمده من المجتمعات البدائية ، فضلاً عن دراسته (الانثروبولوجيا) واهتمامه بها, فنراه يلجأ " إلى استعمال الأساطير الغامضة والشعيرة الطقسية البدائية واللغات الميتة والتعازي السحرية والرقص والهلوسة والاستعارات المكتسبة ، ولكونه رافضاً التعبير بالكلمات ، فقد لجأ للتعبير عن أفكاره بوسائل أخرى كالارتجال والطقس وإقصاء النص، وتدوين جديد للحركات والإيماءات والإشارات وتعبيرات الوجه والتنويعات الصوتية (Artaud, 1973, p. 122,) ومن الطبيعي أن يولي أهمية للحركة والإيماءة والتعبير والإشارات المختلفة مستبعداً النص ومقصياً إياه ؛ لإنّ ما يقدمه هو صور مختلفة تعبر عن عادات المجتمعات التي كانوا يمارسونها بوساطة الحركة وليس الكلمة ، وكلها أصوات غير مفهومة فقط للذي ينتمي المجتمعات، ويعرف القصد منها .

لقد بنى (أرتو) نظريته في مسرح القسوة على مفاهيم الطقسية والشعائر البدائية التي استمدها من المورث الشعبي ، وأخذا منها الجوانب الحركية والإيمائية، فضلاً عن الجو العام الذي يحيط بالشعيرة و مزج (أرتو) أيضا " بين الدراما والرقص والفولكلور ،والانضباط، والنشوة، والوجد، والتذكر، والممارسة الدينية الذي نجده في الطقوس الدرامية جاعلاً منها أسس ومنطلقات لمسرحه للوصول إلى المتلقي وإرغامه على العيش في مسرح القسوة كما يعيش المريض مع مرض الطاعون بألم وتشنجات عضلية وعصبية، وخوف، وانتباه، وتحفيز الخيال ، والقوة في الصورة المطروحة ، آخذا من البدائية شعائرها وعاداتها التي أستمرت لقرون طويلة ، موظفاً الجوانب الحركية والإيمائية كما أستلهمها(Salah, 2007, p. 76)

وعبر ماتقدم يتضح ان ارتو اعتمد على النظام المطلق الاسم بأسماء طقسيه وتتحرك معها معطيات الرقص والسحر نحو فضاء مفتوح واعتمد خاصية الخيال في تنفيذ الحركات والإيماءات والاشارات المرتبطة بالجسد واظهار قدراته الداخلية الجوهرية وتحرر الوضوح من سلطات الجسد والانطلاق في فضاء العرض. اضف الى انتقال معطيات الاداء من مساحة التوظيف الى مساحة الاتصال أي المشاركة في الطقس وتظهر وحدة التنبؤ والتفاؤل في وحدة واحدة , كما اعتمد على النمط الاسطوري اي الشخصيات التي تقدم الحركات واعتماد اللغة الصورية وفق علامات حيه هيروگلوفية (اللغة الثانية) في تكوين لغة الصورة التي تعوض عن لغة الحوار .كذلك استبدال الواقعية المسرحية والتقنية بالواقعية الاسطورية والغوص في اللاوعي الجمعي والانفتاح حول الاحلام

والهواجس وحتى الكوابيس من خلال الاندماج الروحي والطقسي في وحدة العرض بشرط أن يكون الممثل واعي ومدرك بما يفعل اي بمعنى يجعل من التوحد سمة مدركة دون الغيبوبة في الطقس ,و أن مسرح (ارتو) يعمل على تنظيم النص واعادة كتابته وهو يعمل على تحويل النص الى مجموعه من الرموز لكي تقترب من الجو المراد في العرض وفق المورث الشعبي حيث يقسم الطقس لديه الى (البدائية ،القسوه (ميتا ممثل) فضاء مفتوح، منظر مسرحي افتراضي) وهنا يشكل فضاء العرض مكان افتراضي يظهر في داخل المخرج(عصر نمط. المدرك الموضوعي) يتحول الى مدركا حقيقيا تظهر فيه تقنيات مسرحه يشترط يكون هذا المكان بمحض الصدفة. كما استخدام مصطلح (شاعرية المكان الطقسية) والتي يعني بها شاعرية الحدث في المسرح السائد واهتم باللغة الفضاء التي لا تلغي النص الدرامي تماما والتي تحول قيمته الى مقومات الحلم , كما وظف الزي بكونه غاية شعائرية ويرجع الزي الى السمة التاريخية وفق المورث الشعبي .

اما (كروتوفسكي) فقد أمتاز مسرحه كونه مسرح الممثل ، فقد أعطى اهتماماً كبيراً بالممثل وجعله في المقام الأول ، لذا أطلق على مسرحه المسرح الفقير لكنه في الوقت نفسه غني بالممثل وبحركاته وتعبيراته وصوته المعبر ، ويمكن إعطاء أيّ صورة بوساطة الممثل وجسده الحي , بدأ (كروتوفسكي) عمله مع الممثل عن طريق المختبر المسرحي الذي أنشأه لتدريبه على كافة التقنيات التي يتيحها له فكانت طريقة (كروتوفسكي) في العمل عبر البحث عن الماضي والأساطير والتقاليد والعادات، والطقوس والشعائر السابقة من أجل زجها في مختبره المسرحي ، وعن طريقها يتم تدريب الممثل على طبيعة الأساطير والطقوس ، عن طريق ما أفرزته من آليات في عبادات ورقصات مختلفة نابعة من أرثها الثقافي والمعرفي لبيئتهم ، فعُدّ الممثل في المختبر المسرحي كاهن او شامان نظراً لما يجسده من طقوس تعبدية ذاتية ونفسية، فضلاً عن التمارين المسرحية التي وظفها (كروتوفسكي) في هذا الصدد (Ali, 2003, p. 36)

كان المسرح الفقير " يرمي إلى تحويل العناصر المادية إلى عنصر احتكاك مع البشر ، لا يأخذ المسرح معناه الحقيقي إلاّ إذا جعلنا نسمو على تصورنا الرتيب المألوف ، وعلى مشاعرنا ، وعاداتنا التقليدية وعلى معاييرها في الحكم على الأمور ، لا يوجد للعمل الشامل ، إذا أهتم الممثل بسحره للجمهور وبنجاحه الشخصي ، والتصفيق بالأجر الذي يتقاضاه أكثر مما يهتم بالإبداع بمفهومه السامي .(Aqeel, 2000, p. 51)وبتحديد هدف (كروتوفسكي) لمسرحه أخذ يتطور عمله عن طريق جعله مسرحاً عالمياً شبيهاً بمسرح (أرتو) الذي بحث عن بدائل للمسرح التقليدي في الرجوع إلى المجتمعات البدائية ، وما تطرحه من طقوس شعائرية خاصة بها ، مستندة على حركات وتعبيرات حاملة معها الفكرة المطروحة مع الصراع المتداول إما مع القدر، او بين البشر والحيوان، او بين البشر ذاتهم .

وتحدد طريقة (كروتوفسكي) في العمل فضلاً عن الهدف " هي أن يتخذ أسطورة أو موقفاً كرسه التقليد والتراث فجعله موضوعاً محرما (تابو) ومن ثم يبدأ في مهاجمته ، والكفر به ، ومواجهته ، من أجل أن يربطه بتجربته الخاصة في الحياة ، التي هي بدورها محددة بالخبرة الجمعية لعصرنا(Wilson, 2000, p. 51)

أستمر (كروتوفسكي) بتدريب ممثليه في مختبره المسرحي على تقنية الحركة مستعملاً الحركات الرياضية والسيرك والجمباز وصولاً إلى اليوغا بوصفها أهم تقنية يمكن للممثل الأفادة منها في تدريب جسده وتنقيته من الشوائب غير الضرورية ، وهي تربية للروح أيضا لتصل إلى الذروة مع الذات عن طريق حالة الوجد والتقشف في الجسد ، وهذه إحدى طرق الديانات البوذية في التعبد، وتأخذ وضعية خاصة في الحركة والجلوس وتستمر لفترة طويلة حتى يستطيع المتعبد فصل الروح عن الجسد ، لذا حينما نراه أكد على هذه التدريبات التي استقاها من الشرق ، إذ يستمر تدريب الممثل لعدة شهور قبل أن يكتمل لديه عرض مسرحي ، فالمسرح الفقير مسرح الممثل وتقنية تدريبه، بنى (كروتوفسكي) علاقته مع المتلقي عن طريق جسد الممثل وقدرته على التعبير بوساطة الحركات والإيماءات المعبرة عن الحالة بصدق , لان دوافعه مبنية على علاقة الجسد بالروح والنفس وشعرية الأداء ، ولكي يؤسس مساحة للعرض بدأ البحث بالدراميات الشعبية من القرن الماضي ، و أعمال مسرحية تخضع لمبدأ الجست ، والرموز والطقوس والعبادات المقدسة والأساطير ,وعن طريق رجوعه إلى مبدأ الطقوس، والعبادات، والتقاليد، والعادات التي مورست من قبل تحقق لفضاء العرض المسرحي بالنسبة له إمكانية إلغاء كافة الملحقات الخارجية التي تؤثر على توافقية المادة الأصلية مع ما تعرض على الخشبة ، و اعتماده على الممثل في تطبيق الدراميات الشعبية بمفهومها الواسع ، الحاملة للمورث الشعبي المبني على توافقات المجتمع ، إذ تصبح مهمة الممثل صعبة في توفيق ونقل الحالات والمورثات الشعبية كما هي بوساطة الجسد الحي ,(Ardash, 1979, p. 219) عمل كروتوفسكي على ان يختصر ويكثف العناصر الاساسية للمسرح والاعتماد على الممثل بعتباره الطاقة الايجابية التي لا يستطيع من خلالها التعبير عن روح الطقس والاحتفال , استمد مسرحه من المورث الشعبي عبر أستعاده إسلوب التدريب للممثل في المسرح

الشرقي خاصة تقنيات التدريب في المسرح الصيني تحديد في مسرح (في مسرح الاوبرا بكين)،(ومسرح التو الياباني)،(الككالي الهندي)حيث اهتم بنقطتين اساسيتين من رقصة الككالي الهندية هي طريقة تدريب الراقص باستخدام العين وألتفاتت الوجه والعنق، وأن لغة الاشاره في المسرح الككالي لغة كاملة قواعدية برموز يدويه توازن الكلام لذلك هي تختلف من الاشكال الاخرى والايماءات الدرامية , اما مسرح النو الياباني فقد ركز اهتمامه في هذا الاتجاه لتميز المسرح النو بحركة الجسد وقوة العضلات والى تحرير الطاقة في منظمة العرض , كذلك مسرح أوبرا بكين حيث اعتمد على سمة الوقوفات والاتجاهات بين الممثلين واخذ فكرة الفضاء المفتوح من هذا المسرح فن (اليوگا) لتنظيم متعلقات الإيهام حيث يتحقق من هذا التمرين إدراك كامل الجوهر الذات والهدف منه أن يوصل الممثل بصورة الاحساس والانطباع النقي والروحي والنفسي والغيبوب في الطقس ويستفيد من الاداء المصطنع وان لا يفقد السيطرة على الأداء على الادراك الحالة الشعورية وهو يستهويها غيبوبة الطقس او (النور الداخلي). وطريقة التدريب في (فن اليوگا)+(رقصات الككالي)يلها(السايكوفيزيقية) اي توصل الدوافع النفسية المكتفية بطريقة الجسد الأدائية, كما تعامل (كروتوفسكي)مع ممثليه بطريقة نفسيه ويعتبر تربية الممثل في مسرحه ليس قضية تعليمية بل هي محاولة للتخلص من القيود الجسدية والرغبات الانسانية عبر استخدام أسلوب البريومسي والذي يقسم الى (طريقة المايا) وهي اقرب الى مفهوم التصوت الذي ينشغل فيه الممثل لأدراكاته وهو المنطق الاول للوصول الى غايته نحو تحرير الطاقة الكامنة في الجسد من خلال فعل التوحيد مع الطقس وهو ما يسميها (بالنشوه الكونية التي استمدها من مفاهيم آرتو), و (الغيبية) وهي اسلوب تلاحم قوى الممثل النفسية والبدنية والملائمة للطبيعة الإنسانية لشخصية الممثل , و(البروكسيمياء) هي دراسة للغة الفضاء أو دراسة لتعامل الممثل مع الفضاء وإيجاد الطريقة المناسبة في التعبير(Khalaf, 2011, pp. 63-66)

اما (بيتر بروك) فقد عمل على البحث عن أشياء جديدة، أو أشياء قديمة ولكن بأسلوب جديد ، فنظر إلى الأسطورة والتقاليد، والخرافات، والأسلوب الطقسي ، فوجد فيه ضالته الفنية فضلاً عن أهتمامه المباشر بالممثل، فأخذ يدرب ممثله على أسلوب المحاكاة الطقسية وعّده الوسيط الروحي بينه وبين المتلقي ، فضلاً عن أنّه استعان بممثلين من مختلف البلدان الغربية والشرقية ، للخروج بأسلوب يميز الحضارات في ما بينهم فضلاً عن التلاقح الأفكار، والعادات والتقاليد التي تختلف من مكان إلى آخر ، فكان ينظر " بروك إلى جسد الممثل ، بوصفه وسيطاً تعبيرياً قادراً على توظيف الدلالة على نحو أشاري ، ومن ثم فأنّ لغة الجسد لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيداً عن اللغة المنطوقة ، بل إنّه ذهب ابعد من ذلك وعّد أنّ الكلمة في معناها البنائي والتاريخي تّعد حركة ، فهي في اللغة لا تبدأ ككلمة ، وإنمّا كرمز ، يفرض الحاجة إلى التعبير عن سلوك معين ومحدد (Saad, 2001, p. 148)

أعطى (بروك) الاهتمام الأكبر للحركة والتشكيلات الجسدية وتوظيفها في فضاء العرض ، مستعملاً جسد الممثل كوسيلة من وسائل الاتصال مع المتلقيين عن طريق ما يطرحه من دلالات وتعبيرات ، فامتلاك الممثل لجسده وحركته أثر في بلورة الصيغ التعبيرية لبناء الصورة المشهدية أولاً ، وللعرض ككّل وإبراز فكرة العمل ثانياً ، لذا لجأ (بروك) إلى إظهار الوسائل عن طريق التدريبات المطولة ،ولمختلف الأماكن وفضاءاتها الواسعة والضيقة , مما جعل (بروك) لا يهتم بطبيعة المكان ، فأيّ مكان عنده يمكن أن يتحول إلى خشبة، ويكون هناك عرض مادام هناك من يرسل أفعال وهناك مستقبّل للفعل , ومن أجل تطوير العمل المسرحي أخذ (بروك) من الأساطير والمعتقدات ،والتقاليد، والعادات من مختلف أماكن العالم بعد زيارات عدّة قام بها مع فرقته المسرحية المتكونة من أجناس مختلفة والغاية من تنوع الثقافات كما يقول حينما تتجمع التقاليد المنفصلة ، في البداية تكون هناك حواجز ، وحين يتم إيجاد هدف مشترك عن طريق العمل المكثف ، تختفي الحواجز في اللحظة التي تختفي فيها الحواجز تصبح الإيماءات ونغمات الصوت للواحد وللكل جزء من نفس اللغة ، تُعّبر اللحظة عن حقيقة مشتركة يحتسب فيها المشاركون " ، فهذا النوع من التعددية في الثقافات يعطي فاعلية أكثر من اجل التعرف على نمط وأسلوب كل جنس ؛ لأن كل بلد له خصوصية في العادات والتقاليد تميزه عن الآخرين مما يعطي تعبيراً مغايراً في حالة كون الثقافة من جنس واحد ؛ لذا قامت الفرقة بزيارة إلى مناطق في إفريقيا وفي إيران بعد أن استلهم أساطير تركية ممثلة بمسرحية (الطيور) وقدمها في إيران بقلعة قديمة, والأمر الجوهري هو انه افرغ اللغة من مدلولها الغائي المباشر مستقبلاً اللحن والنغمة والتمتمة و كأنه يريد خلق لغة جديدة ليست هي بالإنكليزية ، ولا بالفرنسية، ولا بالعربية ، وإنما هي لغة مبتكرة شاملة تعبر عن مكنون الإنسان في كل مكان وزمان معتمد المورث الشعبي في تقديمها .(Youssef, 2000, pp. 154-155).

ومن الملاحظ أن الأصوات والهمهمات التي تكون غير مفهومة لكنها في الأساس مأخوذة من أساطير قديمة وعادات احتفالية تمارس من قبل بعض المجتمعات البدائية في احتفالاتهم الخاصة والعامة، كالصيد ،والزراعة ،والعبادة، والتجارة ، فهذه جميعها جزء من تركيبتهم الاجتماعية التي ورثوها من أسلافهم ، فلاحظ أنّ (بروك) " قام بتدريب ممثليه على استعمال التراتيل الأفريقية واللاتينية ،

والتراتيل التي تلقى بلغة الاوستا وهي لغة فارس القديمة والتي كانت تستخدم في السحر والرقي الزرادشتي وما يربط بين هذه اللغات أنها جميعها لغات (ميتة)، أو غير مفهومة، وترتبط بالمراسم الدينية ، ومن ثم فقد أمكن استغلال السمات التعبيرية الخاصة بالنبرة ، والطبقة الصوتية ، والإيقاع ، ودونما تدخل في المعنى الذهني ألمفهومي ، وذلك في محاولة بروك إيجاد شكلٍ من أشكال التواصل الكوني والسابق على أي منطق(Tabor, 2007, p. 106)

وأظهرت النتائج التي افرزه اسلوب (بروك) عن التنوعات الكبيرة في الثقافات ،فضلاً عن " الرغبة في خلق لغة مسرحية عالية تتعالى على اللغات الإقليمية، وعلى الفروقات الحضارية القائمة بين الشعوب ، وهذا ما جعله يكُون فريقاً مسرحياً من أجناس مختلفة ,(Saad, 2001, p. 165) ويكون تدريب الممثلين على استلهام الثقافات المختلفة ،وجعلها في المختبر المسرحي الخاص به ، و إيجاد ثقافة واحدة لعرضها تناسب الواقع الجديد في المسرح عن طريق لغة الممثل الجسدية القائمة على التعبيرات والإشارات والإيماءات التوافقية مع مضمون العمل الواحد ، وعمل (بروك) على " استيعاب النظم الأسيوية المستعملة في الفنون اليابانية والرقصات التعبيرية الهندية ، وفنون الحرب والكاراتيه ، ومن ثم استكملت الفنون بالتكنيك الغربي مثل تكنيك (موش فادنكريبس)الحركي فوق خشبة المسرح فكانت الحركات والتعبيرات الإيمائية التي أستعملها (بروك) في تعامله مع الممثل وإستلهامها الموروثات الشعبية المختلفة من العالم تساعد الممثل على خلق تناسقٍ في التشكيلات الدينامية، والسيطرة على حركات الجسد، فضلاً عن تعريه وتجريد الحركات والإيماءات من التعبيرات الغربية وجعلها حركات منتظمة يبرز فيها الطابع الطقسي والاحتفالي (Cole, 1997, p. 187)

ومن خلال ماتقدم يتضح ان(بيتر لروك)اسس لغة عرض مسرحي تعتمد ثنائية (الصوت - الاشارة).في اداء الممثل ,كما اهتمامه بطاقة الممثل الصوتية وتدرجات علوها وخاماتها المختلفة وتكوين لغة اتصالية مرئية وفق اشارات وتقنيات ارتكزت لمهام النمط النفسي والعلمي في تأسيس حركة راقصة وايماءات متعددة تتفق وقيم اللغة البصرية لعروضه المسرحية عبر تكوين مفهوم تقارب الحضارات وتداخلها ضمن قيم الحدث والعرض وفق صيغ التوحد الانساني ما بين بيئة العرض وبيئة المتفرج التي تختلفان جذريا وتتفقان انسانيا وفق الموروث الشعبي التي تكون لغة الاداء شمولية وتعتمد على نمط التكويني والتشكيلي ضمن وحده المجموعة .

اما (ايوجينو باربا) فقد أخذ على عاتقه دراسة الانثروبولوجيا ،وتطبيقها في المسرح عن طريق أهتمامه بالمجتمعات السابقة عبر موروثها الشعبي، وطريقة أدائها للعبادات والطقوس الدينية وغيرها ، بيد أن (باربا) نظر إلى العادات بمنظار مغاير عمن سبقوه من المهتمين بدراسة المجتمعات وعلم الإنسان ، عمل (باربا) على توظيف الموروث الشرقي (النو والكابوكي والكاتاكالي والرقص الماليزي والهندي) مستعملاً أسبلة الجسد بديلاً لسيكولوجية الممثل ، استناداً لدراسة الصوت والتقنيات الارتجالية لبلدان مختلفة ، فاهتمام المعهد بهذا التنوع في الاختصاصات جعلت دراسة المعهد أكثر قرباً من المجتمعات وطريقة بنائها الاجتماعي والأسري والعلاقات التي تقوم عليها ، فضلاً عن القدرة على التعبير عن طريق تلك الممارسات البدائية ، وقيام (باربا) بتأسيس فرقة (الاودن) التي تمتلك خاصية المشاركات الثقافية للجنسيات المختلفة على وجه الخصوص ، إلى جانب التدريبات والعروض التي تقوم بها الفرقة ، فإنها بدأت بتقديم الرقصات بوصفها أنماطاً مشتركة للتعبير عن كّل الثقافات ، ومن ثم ما لبثت الرقصات أن تطورت لتأخذ شكل العروض الاحتفالية، والتي تم تجميعها بطريقة (الكولاج) من مناطق مختلفة ، كالأشكال والرسوم والموت في جزيرة بالي ، وتوجهوا لتقديم عروضهم في الشوارع(Ardash, 1979, p. 234)

فعن طريق تلك الجولات التي تقوم بها الفرقة اصطلح (باربا) كلمة (المقايضة) التي تعني بحسب قوله : " إن المقايضات هي نقطة اتصال بين الثقافات ، ففي خلال المقابلة تتلاقى الثقافة الصغيرى لمجموعة ما ، بالثقافة الصغرى المجموعة أخرى وهذا اللقاء يتم عن طريق تبادل العروض ،أي تبادل منتجات ثقافية " ، فهذه المقايضات المتبادلة التي تميز ثقافة عن أخرى، ومكان عن آخر ، أتت عن طريق التجربة التي قام بها (باربا) ، فهي في الأساس سلع ثقافية كما يعبر عنها (باربا) فعملية تلاقح وإفادة بعضها من بعض ، كذلك معرفة طبيعة المجتمع ، ومن الجدير بالذكر إنّ زيارات (باربا) قصدت مناطق التي تمتاز بثقافة مغايرة ومميزة وتمتلك موروثاً شعبياً تختلف طبائعه عن أيّ مكان فنرى ، " أثناء تجول باربا في أورجواي تم تنظيم مقايضة بين ممثلي فرقة باربا ، ومجتمع السود المحلي المكون من مغني كاندومب وطبالهم ، وتقرر أثناء هذا اللقاء أن يقدم ممثلو اودون ، وفنانو كاندومب ، أداء مشتركاً بدلاً من تقديم أدائهم بالتبادل (Counsell, 2011) ويعمل (باربا) بشكل مغاير قياساً بمن سبقوه في دراسة المجتمعات والإفادة من مواريثهم الشعبية ، عن طريق المشاركة في الجانب الاحتفالي او الطقسي، فالمنظرون الذين سبقوه كانوا يأخذون العادات والتقاليد كما هي، او يضعون متغيرات عليها لتخرج بأسلوب جديد من دون المساس بجوهرها لتبقى حاملة للطابع والأسلوب الخاص بها ، فـ (باربا) يستمد هذه العادات والتقاليد الاحتفالية والطقسية ،ومن ثم يضع فرقته تشارك فيها ، مما يعطي انسجاماً وتداخلاً روحياً وجسدياً

للممثل المشارك ، فضلاً عن الأفادة من الحركات والإيماءات في تدريب ممثليه على تلك الحركات مما تعطي الممثل القدرة على الزيادة في تحسين أدائه ،ويكون أشبه بالحافظة التي تحتوي أكبر عدد ممكن من التعددية في السلع الثقافية ، وعن طريق المقايضات تكون الاستعدادات التي يقوم بها الأهالي المحليون غير رسمية بدرجة أكبر من الزائرين ، فالقرويون في جنوب ايطاليا إذ يرجع أصل مفهوم المقايضات لباربا .لم يعدوا رقصات و أغاني معينة من أجل أن يقايضوا بها فرقة اودون ، بل كانت الأغاني والرقصات تمثل جزءا من تراثهم ، وهم تدربوا عليها منذ أن رأوها وسمعوها في طفولتهم . واستمروا يغنونها ، ويرقصونها في لقاءاتهم الاجتماعية وفي المناسبات الخاصة عبر السنين (Wilson, 2000, p. 209)

لقد وضع (باربا) مبادئ أساسية للعمل مع الممثل ،وكيفية جعله يمتلك طاقة على بحسب قوله ، ويستطيع الممثل عن طريق جسده أن يؤسس له دافعية للحركة والتعبير عن طريق رجوعه إلى (الانثروبولوجيا) وربطها وعلاقتها بالمسرح وهذه المبادئ : (التكنيك اليومي المعتاد والتكنيك خارج .المعتاد - ما قبل التعبير - اللاترابط .الترابط أو اللاتماسك المتماسك (Saad, 2001, p. 187) عمل (باربا) على تقنية تجعل ممثليه أكثر قدرة في استيعاب وتحويل جسد الممثل مركزاً لظهور الطاقة الداخلية التي استقاها من ممثلي المسرح الشرقي الذين يمتلكون هذا النوع من التقنية التي تمايزهم عن الآخرين ، وبما يملكوه من ارث سيكولوجي وبدني ناتج من عاداتهم وتقاليدهم الطقسية والأسطورية التي جسدوها في مسرحهم بشكل مستمر ، والتي تم توظيفها عن طريق الممثل وجسده، وتعبيراته، وتقنياته الحركية المختلفة (Tabor, 2007, p. 196)

وعبر ماتقدم يتضح ان(باربا) عمل على توظيف المعطيات البدائية والجذور الأولى للبشرية المورث الشعبي وتوليد قيم جمالية من تلك الحقائق الاسطورية والبدائية لسلوكيات الذات الانسانية اضف ايضا الى اعتمده على مفهوم حوار الحضارات وتداخلها في صنع طقس مسرحي يعتمد البدائية والغرابة والتدخل الاسلوبي للمثلين من بيئات وجنسيات مختلفة في وحده تعتمد القيم الانسانية اساسها دون اللغة او المعتقدات او طريقة واسلوب الحياة في بيئاتهم الاولى , كما اعتمد مفهوم الأنثروبولوجيا المسرحية والتي هي دراسة لسلوك الانسان عند استخدامه لحضوره الجسدي والذهني في موقف عرضي منظم , اضف ايضا الى اعتماده على تحفيز قدرات الممثل الداخلية في تطويع الجسد وابراز الفروقات ما بين الحرفية والحياة من خلال احتكامه الى ثلاث عناصر اساسية شكلت حدثه المسرحي وهي (التكنيك المعتاد وخارج المعتاد وهو يعتمد محورين فالتكنيك المعتاد هو الشكل والممارسة الاعتيادية الحياتية للإنسان لممارسات الشعوب والثقافات المتعددة وهي انموذج مميز لممارسات والسلوكيات والتكنيك خارج المعتاد وهو عبارة عن سلسلة من التكنيكيات التي تدخل ضمن حقل الممارسات الخاصة مثل تكنيك بعض الطقوس او السحر او الرقص او الخطاب والخطاب او التمثيل ,وما قبل التعبير وهو مستوى القوى في اظهار طاقة الممثل وخبراته وحضوره الذي يميل قيمة مهمة في شد الانتباه ,والمترابط ألاترابط أو المتماسك أللاتماسك حيث ان أللاترابط هو تفعيل قدرة الجسد من الكم المبذول في التدريب للحصول الى نقطة الاداء ،والترابط هو انتاج اللحظة في الاداء من محصلة القدرة المتفاعلة في بناء قدرات الاداء وتوليد الطاقة من النموذج الاول , اضف الى تركيزه في تدريباته على (الصوت - الجسد) واعطاء التباين ما بين (الحركة- الصمت) وتوظيف عنصر الارتجال ومرحلة الاكتشاف في التمارين وابراز تلقائية الممثل في نهاية حتى يحصله (المؤدي المشخص) في لحظات العرض بالاعتماد على الموروث الشعبي الذي ارد عبره مشاركة المتفرج الطقسية في وحده جماعية ذات طابع الالفة والانسجام الذي يؤدى اعتباطا لحركة مجاميع الفرقة بحركات مجامع التمثيل في وحدة تشاركية ضمن الطقس المسرحي.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

يرتبط الجانب المسرحي ارتباطا وثيقاً بالموروث الشعبي عن طريق البنية الطقسية البدائية ،وعلاقة الإنسان بمحيطه والعوالم التي تشتغل على توظيف العادات والتقاليد عن طريق الجسد المتمثل بالحركة والإيماءة كعنصرين تعبيرين عن الدوافع والغرائز الإنسانية .

اعتماد الممثل على تحفيز قدراته الداخلية في تطويع الجسد وابراز الفروقات ما بين الحرفية والحياة وفق الموروثات الشعبية

تحكم الموروث الشعبي بالاداء التمثيلي عبر إظهار الفكرة والموضوع ،والتي تحدد طبيعة علاقة الفرد في المجتمع مع محيطه

اختلف المنظرين المسرحيين في تمثّل الموروث الشعبي في المجتمع ووظفه في ترصين العرض المسرحي بحسب ما ترتئيه ،وما يتناسب مع أيديولوجيتها وعن طريق أداء الممثل الذي بدوره يجسدها بوساطة ادواته الحركية والصوتية .

شكلت الاداء التمثيلي أحد أهم أدوات الاتصال بين الشعوب ، وتتم مناقلتها عن طريق الموروث الشعبي، والاحتفاظ بشكلها الذي يميزها عن غيرها من شعب الى آخر

تحول اداء الممثل وفق الموروث الشعبي من قيمتها الأجتماعية إلى العرض المسرحي بصيغ جمالية وفنية مختلفة لتأخذ الطابع الفني الذي يتميز به المسرح مع الحفاظ على جوهرها .

يؤدي جسد الممثل بوصفه العنصر الأهم في المسرح وأثره في تكوين الأبعاد الاجتماعية وعلاقتها بالدراسات الانثروبولوجية التي درجت عليها أغلب المجتمعات البدائية عن طريق العمليات الطقسية التي تمارسها بوساطة الجسد المعبر عن دوافعها وغرائزها .

تحول الموروث الشعبي من المكبوت إلى المعلن عن طريق توظيفه في الكثير من اساليب التمثيل العالمية والتي عن طريقها تبرز ثقافة المجتمعات المختلفة عبر ادوات الممثل التي يبررها الممثل عبر جسده وصوته .

اعتماد الممثل على لغة الموروث الشعبي التي تكون لغة اداء شمولية تعتمد على نمط تكويني وتشكيلي ضمن وحده المجموعة.

اهم الموروثات الشعبية هي الرقص التعبيري التي تعكس القصص والتقاليد الثقافية للشعوب من خلال حركات الجسد والتي تحمل مشاعر واحداث معينة ضمن الطقوس والاحتفالات الشعبية .

الفصل الثالث ((اجراءات البحث))

لغرض تحقيق أهداف البحث قام الباحث بالإجراءات الآتية:

أولاً – مجتمع البحث وحدوده : أشتمل مجتمع البحث على عرض مسرحية الخيط والعصفور المقدمة على مسارح بغداد في عام ١٩٨٣ ، وتمكن الباحث من الحصول على العرض الذي أعتمده كمجتمع لبحثه، كما خصت الدراسة في تناولها توظيف الموروث الشعبي في اداء الممثل الخيط والعصفور انموذجاً.

ثانياً – منهجية البحث : أعتمد الباحث على المنهج (الوصفي التحليلي) في وصفه الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض لكافة جوانبه ولاسيما مادة البحث في الكشف عن توظيف الموروث الشعبي في اداء الممثل وصولاً إلى النتائج التي يتوخاها البحث في عملية التحليل التي اتبعها الباحث في العرض المنتخب.

ثالثاً – عينة البحث : تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية ،لما تمثل فيها من مؤشرات الإطار النظري، والقرص الليزري وتوفر الصور الفوتوغرافية وقد تكونت العينة المختارة من عرض مسرحية الخيط والعصفور تأليف واخراج مقداد مسلم

رابعاً – أداة البحث :- أعتمد الباحث على (مؤشرات الإطار النظري . الوثائق: إذ أستعمل (كتب، مجلات، صحف، اطاريح، رسائل، قرص مدمج).

تحليل العينة :-مسرحية الخيط والعصفور , تأليف وإخراج : مقداد مسلم , مكان العرض : مسرح المنصور . سنة العرض : ١٩٨٣

تعد مسرحية الخيط والعصفور من اهم المسرحيات العراقية الكوميديا والتي قدمتها فرقة مسرح بغداد على خشبة مسرح المنصور في بغداد في ثمانينيات القرن الماضي وهي من أخراج الفنان العراقي مقداد مسلم وانتاج شركة بابل للإنتاج السينمائي والتليفزيوني وتعد من اروع ما قدمه المسرح العراقي عبر التاريخ عبر تجميعها لعدد كبير من الفنانين العراقيين ، وقد تم عرضها لمدة سنه كامله وشاهدها جمهور غفير في ذلك الوقت.

الممثلون:- خليل الرفاعي / أمل طه / محمد حسين عبد الرحيم / زاهر الفهد \ أفرح عباس/ عزيز كريم/ كاظم فارس / مطشر السوداني/ مصطفى طه \ سعدي صالح / قحطان زغير/ سعد هادي/ حسين علي هارف / ستار خضير \ هاشم سلمان .

ملخص المسرحية:

تتناول المسرحية مجموعة كبيرة من الأمثال البغدادية العراقية الشعبية وتدور احداثها ايام حقبة الاحتلال العثماني للعراق ويتم عرض الاحداث بطريقة السرد القصصي لأثنين من الشباب قبل بداية المشهد يشرحون فيه المثل الشعبي الذي يدور حوله كل مشهد ، وتتناول احداثها في اربعة اجزاء ، حيث تبدأ المسرحية بجنازة وفيها النعي للميت ومن ثم يمر عرس في نفس المكان وتغني به الشابة "أفراح عباس" ويرقص عليه رجل "قحطان زغير" بصورة بهلوانية ويتساءل عنه أقارب العروس والعريس ويتبين فيما بعد أنه ابن عم الخياط الذي خيط فستان العروس.

في الجزء الثاني من المسرحية تدور حول شخصيتين رئيسيتين وهم ، عصفور "خليل الرفاعي" ، و جرادة "أمل طه" ، وتدفعه زوجته جرادة إلى العمل دجال ومشعوذ "فتاح فال" بسبب حبها للزلابية ، وتصل شهرته حتى تصل عند مسامع والي بغداد الذي يطلبه لكي يساعده بالكشف عن اللصوص الذين سرقوا قصره ويهدده بالقتل اذا لم يكشف السر وتقوده الصدفة اليهم وتتخللها مجموعة كبيرة من المواقف الكوميدية التي تعرض للأمثال الشعبية البغدادية.

والجزء الثالث يتحدث عن شخصية ، ماذي أبو الدكايك "محمد حسين عبد الرحيم" ، وهو رجل ماكر و صاحب مقالب ولايسلم الناس من مكائده ، ويعمل عند احد الولاة الذي يستفاد كثيرا من أفكاره الخبيثة ، ويجمع ماذي ثروة جيدة بسبب ذلك ويعود لأهله وهو حاملا لليرات الذهبية التي قبضها من الوالي وفي طريقه يقوم بخداع الناس وعمل الدسائس والمكائد مع كل من يواجهه.

وتتخلل المسرحية مشاهد اخرى منها شخصية العجوز المتصابي "عزيز كريم" ، و مشهد اللصوص الذين يخدعون حارس الليل ، ومشهد المراهنة على المقهى البغدادي مع مجموعة كبيرة من المواقف والأمثال الشعبية العراقية ويتخلل المسرحية الربعات البغدادية الغنائية. ومن خلال ما تقدم يتضح ان المسرحية تعتمد على الموروث الشعبي كمادة أساسية للبنية الدرامية للعرض والتي وضعها مؤلف ومخرج العمل كأساس في تكوين المسرحية .

تحليل العرض :

المشهد الأول : يبدأ العرض بدخول مجموعة من الممثلين إلى المسرح مكونين مجموعتين مجموعة متمثلة بجنازة وفيها النعي للميت والمجموعة الثانية تمثل عرس في نفس المكان ويدخل الراويان في وسط المسرح ويرى المجموعتين حيث يتحدث الراوي الاول عن اهمية الامثال وان هنالك مقولة كبيرة ومعروفة وهي ابو المثل مخلة شي ما جالة ويحدثه الراوي الثاني عن وجود المجموعتين العرس والعزاء ويقول له الراوي ان الامثال احكام ويضرب له مثل على الحادثة بمصاحبة حركاته التي يرمز به الى المجموعتين حيث يقول له افراح العرس لو دوم جان القيامة تقوم وهنا تأتي فكرة عمل مسرحية تعتمد على الامثال الشعبية فيطلبون من المجموعتين المشاركة ويقبلون، ثم تغني الممثلة "أفراح عباس" ويرقص عليه "قحطان زغير" بصورة بهلوانية ويتساءل عنه أقارب العروس والعريس ويتبين فيما بعد أنه ابن عم الخياط الذي خيط فستان العروس ، ثم وتكون حركات الممثلين مأخوذة من التقاليد والتراث البغدادي القديم اذ عندما يقول الممثل قحطان زغير حواره الذي هو عصفور كفل زرزور وأثنينهم طيارة ويقول دك عيني دك تصاحب قوله حركات راقصة وبعده يسئل عن كونه اقارب العروس ام العريس فيقول مثل الذي هو انه ابن عم الخياط الذي خيط فستان العروس وهو يقوم بحركات رقصة معبرة عن السخرية ، ثم تقوم مجموعة العزاء بقول امثال مأثورة بمصاحبة ايماءات وحركات معبرة عن المثل ثم يقوم الفنان مصطفى طه بتمثيل صامت يريد من خلاله ان يقول مثل ويبدا الجميع بمحاولة لمعرفة ماذا يقول وبعد عدد من الحركات الصامتة يقول المثل صوم ميصوم سحور ما يسحر وبعد عدد من الامثال تقوم المجموعتين بالخروج لينتهي الجزء الثاني ويبدء الجزء الثاني من المسرحية الذي يبدا بظهور الممثل عزيز كريم الذي يجسد شخصية العجوز المتصابي الذي يقوم بمغزلة النساء وبعد حوار بينه وبين فتاة تقوم بشتمه ياتي الراوي ويتحاور مع عزيز حول حياته وينصحه من خلال طرح بعض الامثال التي قيلت في مثل هذه المواقف ولكن لا جدوى فعزيز لا يعرف غير مثل الحياة لهو ولعب ويقوم بكل مثل بحركات مضحكة وكنه يريد اثبات انه لازال شاب وليس هو صاحب ال٧٧ سنة حيث يحاجج الراوي بمثال قيلت لراحة الانسان كاصرف مافي الجيب ياتيك ما في الغيب وغيرها من الامثال وبعد جدال يذهب كل من الراوي وعزير الى خارج المسرح ليبدا مشهد جديد تدور احداثه حول شخصيتين رئيسيتين وهم ، عصفور "خليل الرفاعي" ، و جرادة "أمل طه" ، يبدا المشهد بحوار بين اخو جرادة وعصفور وجرادة من خال حث عصفور على العمل ولكن عصفور يهزء من اخو جرادة ويضرب به امثال مضحكة بمصاحبة ايماءات واشارات ترمز الى السخرية من اخو جرادة حيث يقول له الاخو اخو مريته ايفوت ايخلي خيتة وهو يشير الى اخو جرادة فتضحك جرادة عليه ثم يحكي له حكاية يهزئ بها عليه مما يجعله يخرج وهو مزعوج وبعد فترى من الحوار بين جرادة وعصفور حول نفاذ المال تدفعه جرادة عصفور إلى العمل دجال ومشعوذ "فتاح فال" بسبب حبها للزلابية ، وتصل شهرته حتى تصل عند مسامع والي بغداد الذي يطلبه لكي يساعده بالكشف عن اللصوص الذين سرقوا قصره ويهدده بالقتل اذا لم يكشف السر وتقوده الصدفة اليهم وتتخللها مجموعة كبيرة من المواقف الكوميدية التي تعرض للأمثال الشعبية بمصاحبة الحركات والاشارات المعبرة عن هذه الامثال والمعززة لفهم المثل او لجعل المثل مضحك كما في مثل جرادة عند مخاطبة عصفور لتطممنه حوالينا ولا علينه حيث تقوم بعمل حركات بيديها تفسر المثل بشكل يطمن عصفور ويجعله يكمل ما بده من عمل مربح وبعد انتهى المشهد يبدا الجزء الثالث الذي يتحدث عن شخصية ، مالك أبو الدكايك الممثل "محمد حسين عبد الرحيم" ، وهو رجل ماكر و صاحب مقالب ولا يسلم الناس من مكائده ، ويعمل عند احد الولاة ((القضاة))الذي يستفاد كثيرا من أفكاره الخبيثة ، ويجمع ثروة جيدة بسبب مكره ويعود لأهله وهو حاملا لليرات الذهبية التي قبضها من الوالي وفي طريقه يقوم بخداع الناس وعمل الدسائس والمكائد مع كل من يواجهه ويقوم بحركات وايماءات معززة بأمثال يراد من خلالها النصب على الناس كما في محاورته مع الشحات الاعمى الذي يقوم بالنصب عليه ويؤهمه انه اعمى بقوله امجدي يطلب من امجدي الله يرحمك ياجدي وهنا يقوم مالك بعدة مقالب يحاول من خلالها اثارة الضحك من خلال الحركات التي يتخللها الامثال الشعبية المصاحبة للحوارات المضحكة التي تعطي انطباع مفسر للحدث بكل مفاصله .

الجزء الرابع مشهد المقهى ، هذا المشهد يعود بنا الممثلين إلى أروقة المقهى ، يظهر عدد من الممثلين في الجهة اليسرى من المسرح في الوسط ، في حين يكون (الجايجي) من الجهة اليمنى من المسرح ، أما الإضاءة فكانت خافتة لتعطي دلالة على طبيعة الجو الليلي ، والديكور أيضا تنوع في إضافة بعض (الكراسي ، الطبلات ، الطاولة) وهذه الأدوات تعطي الطبيعة العامة للمقهى الشعبي ، فضلاً عن شغل مضاف إلى الممثل، وتعمل على إضفاء المنظر العام للمقهى ، في حين تبلورت حركات الممثلين الجالسين بالموضعية والأعتماد على الإيماءة في التعبير عن الدوافع الداخلية والأفعال الموازية لجوانب الحديث الأخرى مع الممثلين ، أما الممثلون الذين لديهم حركات مستمرة وتنقلات تظهر في أداء الممثل بالخفة والإيقاع واللياقة والمرونة إذ تعتمد على الدوافع النفسية والعضلية في تعاملاته مع الآخرين ، معتمداً على إيضاح الأفعال من استعماله بشكل أكثر على يديه في التعبير عن تلك الأفعال الداخلية ، في حين تظهر شخصية الممثل (خليل الرفاعي) بزي مختلف عن أزياء الممثلين الآخرين فهو يرتدي (الزي البغدادي) ،الذي يقوم باسخرية من المراهنين عند سؤاله لهم عن اسماء اخرى لأيام الاسبوع غير المتعارف عليها ولم يعرفوا فيضحك عليهم ويحل السؤال ويخرج وهو ساخر منهم ،وهنا تتضح الأفعال والحركات الجسدية في بنية المشهد عن طريق الدوافع النفسية في الشخصيات جراء ما تعانيه من ضغوط بسب السخرية ، إذ جعل للممثلين حركاتهم شبه معدومة، وأعتمد على سرد وطرح النوازع النفسية لها عن طريق التعبيرات والإيماءات في ظاهر الفعل .

من خلال ماتقدم يتضح ان مسرحية الخيط والعصفور اعتمدت بشكل كبير على الموروث الشعبي في تطوير أداء الممثلين وتعزيز تفاعل الجمهور مع النص , حيث استندت المسرحية إلى قصص وحكايات شعبية معروفة، مما يعطيها صدى لدى الجمهور الذي يعرف هذه القصص ويتفاعل معها , كما تتضمن المسرحية شخصيات مألوفة من الفولكلور الشعبي، مثل فتاح الفال وغيرها من الشخصيات الشعبية، التي ساعدت الممثلين على استحضار سمات هذه الشخصيات وإضفاء طابع تقليدي على أدائهم., اضف ايضا الى استخدام الأزياء التقليدية والمكياج المرتبطة بالتراث الشعبي والذي عزز واقعية الشخصيات وساعد الجمهور على الاندماج في عالم المسرحية, اضف ايضا الى توظيف اللهجات العامية والأصوات المميزة المستمدة من التراث الشعبي والتي اضافة واقعية وعمقاً على الشخصيات و عززت من الأصالة وعطت للمثلين أداة قوية للتواصل مع الجمهور بطريقة طبيعية ومألوفة , اضف الى استخدام الرقصات والحركات المستمدة من التراث الشعبي يساعد في إضفاء حيوية وديناميكية على الأداء المسرحي , ان اعتماد الممثل على الموروث الشعبي يتضمن العديد من الحركات الجسدية المميزة، مثل الرقصات الشعبية والإيماءات التقليدية، التي يمكن أن يستخدمها الممثل لتقديم أداء يتسم بالأصالة والثقافة. اضف الى استلهام الممثل للتعبيرات الجسدية المستمدة من القصص الشعبية، حيث يمكن للممثلين تقليد حركات الشخصيات الشعبية المشهورة أو استحضار مواقف معينة تمثلها تلك الشخصيات. ايضا استخدم الممثل الاكسوارات التي ساعدته على تجسيد الشخصيات الشعبية مثل العصا أو والحلي وغيرها من الادوات التي اضافة طابعاً حركياً فريداً يعزز من أداء الممثل. ايضا وظف الممثل في أداءه الأغاني والأهازيج التقليدية والتي عزز ت من الجو العام للمسرحية وخلقت ارتباطاً عاطفياً مع الجمهور .كذلك استخدام الممثل الأساليب الصوتية الخاصة بالرواة الشعبيين أو الشخصيات التراثية ساعد في تقديم الأداء بشكل يتماشى مع السياق الثقافي., وايضا استخدام الإيقاعات الصوتية المستمدة من الموسيقى الشعبية يمكن أن يساعد في توجيه الإيقاع العام للأداء كما في مشهد الزفة , وهنا يتضح ان التناغم بين الحركات الجسدية والصوت كان له دور في مصداقية الأداء، حيث يتم توظيف الحركات لتعكس المعاني الصوتية من خلال هذه العناصر، تساهم مسرحية الخيط والعصفور في إحياء الموروث الشعبي وجعله جزءًا حيويًا من التجربة المسرحية، مما يعزز من تفاعل الجمهور وفهمه للثقافة والتراث .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :- وعن طريق التحليل العينة التي تناولها الباحث يمكن حصر أبرز النتائج التي توصل إليها بما يأتي :

١. وظف ممثلي (الخيط والعصفور) سرد الحكايات والأقوال الشعبية والأمثال عن طريق شخصية الراوي الذي يعتمد على السرد والأداء في ذات الوقت كما اعتمد الممثلين في جعل مسرحيتهم تعتمد على أداء الشخصية في طرح مشاكلهم ومعوقاتهم بأنفسهم وتجسيد الأحداث من دون اللجوء إلى الراوي لشرح الأحداث عن طريق الحركات والأفعال الذاتية التي يمتلكونها.

٢. في مسرحية أخذت الحركة والإيماءة تؤدي أثرها الاجتماعي، وعاداتها المتجسدة عن طريق دوافع ذاتية مبنية على الموروث الشعبي الامثال الشعبية.

٣. اقترب الممثلون في من الموروث الشعبي والاجتماعي أبان كل فترة زمنية معتمدين على الحركة والإيماءة التي يمتلكها الممثل بوساطة جسده وايماءاته المختلفة وبحسب ما يقتضيه الفعل من تداعيات .

٤. تبلورت القيم الجمالية والمعرفية في المسرحية عن طريق التشكيلات الجسدية والحركية لتؤسس فضاءاً من الواقع الاجتماعي الذي أدته جماعة الممثلين .

٥. اعتمد الممثل بشكل كبير على الموروث الشعبي في تطوير أداء الممثلين وتعزيز تفاعل الجمهور مع النص , حيث استندت المسرحية إلى قصص وحكايات شعبية معروفة، ، مثل شخصية فتاح الفال وغيرها من الشخصيات الشعبية

٦. توظيف الأزياء التقليدية والمكياج المرتبطة بالتراث الشعبي والذي عزز واقعية الشخصيات وساعد الجمهور على الاندماج في عالم المسرحية,

٧. اعتمد الممثل على توظيف اللهجات العامية والأصوات المميزة المستمدة من التراث الشعبي والتي اضافة واقعية وعمقاً على الشخصيات و عززت من الأصالة وعطت للمثلين أداة قوية للتواصل مع الجمهور بطريقة طبيعية ومألوفة,

٨. استخدام الممثل الرقصات والحركات المستمدة من التراث الشعبي يساعد في إضفاء حيوية وديناميكية على الأداء المسرحي

٩. اعتماد الممثل على العديد من الحركات الجسدية المستمدة من الموروث الشعبي مثل الرقصات الشعبية والإيماءات التقليدية، التي يمكن أن يستخدمها الممثل لتقديم أداء يتسم بالأصالة والثقافة .

١٠. استلهام الممثل من الموروث الشعبي التعبيرات الجسدية المستمدة من القصص الشعبية، حيث استحضار مواقف معينة تمثلها تلك الشخصيات .

١١. استخدم الممثل الاكسوارات التي ساعدته على تجسيد الشخصيات الشعبية مثل العصا أو والحلي وغيرها من الادوات التي اضافة طابعاً حركياً فريداً يعزز من أداء الممثل.

١٢. كما وظف الممثل في أداءه الأغاني والأهازيج التقليدية والتي عزز ت من الجو العام للمسرحية وخلقت ارتباطاً عاطفياً مع الجمهور . اضف لتوظيف الإيقاعات الصوتية المستمدة من الموسيقى الشعبية والتي كان لها دور في توجيه الإيقاع العام للأداء كما في مشهد الزفة .

الاستنتاجات :- وعن طريق النتائج ومناقشتها مع أهداف البحث، ومؤشرات الإطار النظري أستنتج الباحث ما يلي :

١. عمل الممثل العراقي عن طريق الحركة والإيماءة المسرحية على تجسيد الواقع الذي ينتمي إليه، والعودة إلى المرجعيات المعرفية والاجتماعية ليشكل موروثه الشعبي الخاص به .

٢. توضحت العلاقة ما بين الموضوع والفكرة في الموروث الشعبي، وعلاقته بأداء الممثل .

٣. تنوعت أساليب الأداء في المسرح العراقي التي اعتمدت على تقريب البنية الاجتماعية عن طريق الشغل المسرحي الذي أنتجه الممثل بوساطة حركاته، وإيماءاته ،وتعبيراته الجسدية ،وحتى الصوتية منها .

٤. أمتازت أشكال الأداء ما بين الصامت كعنصر تعبير لدى الممثل العراقي ، والحواري المعتمد على النص المسرحي للمؤلف في تشخيصه للشخصية المسرحية ، موظفاً أدواته في خدمة طرق الاتصال مع الجمهور .

٥. أعطت الموروثات الشعبية في المجتمع الذي يعيش فيه الممثل قدرة على تقمص الشخصية بشكل بسيط ومؤثر نتيجة معايشته، و التصاقه بها على نحو مستمر .

٦. ان استخدام الممثل للأساليب الصوتية الخاصة بالرواة الشعبيين أو الشخصيات التراثية ساعد في تقديم الأداء بشكل يتماشى مع السياق الثقافي.

٧. كان لتوظيف الموروث الشعبي دورا في التناغم بين الحركات الجسدية والصوت والتي كان له دور في مصداقية الأداء، حيث يتم توظيف الحركات لتعكس المعاني الصوتية

٨. ان اعتماد الممثل على ادواته الحركي والصوتية المستمدة من المورث الشعبي كان له دور في تعزز تفاعل الجمهور وفهمه للثقافة والتراث التي وظفت في المسرحية.

References

A. D. (2006). *Criticism of mythological and symbolic thought and symbols in human thought.* Lebanon : Tripoli 0 Modern Book Foundation.

Abbas, z. ,. (1977). *Once upon a time, glorification of action and solution* (Vol. 14). Al-Aqlam Magazine.

Abdelkarim Bershid. (n.d.). *Moroccan theater in the seventies* (Vol. 1). 1982: Al-Aqlam Magazine.

AbuHaif, A. (2002). *Contemporary Arab Theater Issues, Visions and Experiences.* Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

Al-Bakr, M. M. (2009). *Field research in popular heritage, Damascus.* Syrian : Ministry of Culture - Publications of the Syrian General Authority for Books.

Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance.* Basrah, Iraq: University of Basrah. doi:http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7779863

Aldaghlawy, H. J. (2024). The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances. *Al-Academy*(112), 209-222. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts1262

Aldaghlawy, H. J. (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-Gawhari, M. (1978). *Folklore, a study in cultural anthropology,* (Vol. 1). Cairo: Dar Al-Maaref.

Ali Al-Rai. (1979). *Theater in the Arab World* (Vol. 25). Kuwait: World of Knowledge Series.

Ali, H. A. (2003). *Performance art skills in acting and social discourse, doctoral thesis, unpublished.* Baghdad : University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Dramatic Arts.

Al-Mashhadani, D. (2002). *The director's options in formulating the theatrical performance.* doctoral.

Aqeel, M. Y. (2000). *Foundations of Theories of the Art of Acting.* Lebanon : BeirutUnited New Book House.

Artaud, A. (1973). *The Theater and its Companions, published by Samia Asaad.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

Cole, T. (1997). *and Helen Tarshi Shenoy: Actors and Acting - History of Acting, by Mamdouh Adwan, Damascus.* Dramatic : Publications of the Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts.

Counsell, C. (2011). *Signs of Performance - Introduction to Twentieth Century Theater, by Amin Hussein Rabat, .*

Dovento, J. (1976). *The sociology of theater.* study on collective shadows,.

I. A. (1990). *Al-Mu'jam Al-Wasit.* Beirut: Dar Al-Awaj.

Kazem, Z. (2010). *The Abbasid Heritage and Its Impact on Arab Theater.* Baghdad: Freedom Publishing House.

Qalaa , A. R. (2007). *The Magic of Theater Footnotes on the Stage .* Syrian : Damascus Publications of the Ministry of Culture - Syrian General Authority for Books.

Saad, S. (2001). *The Ego - the Other, the duality of representational art.* Kuwait: World of Knowledge Series (274.

Samir, S. (1989). *Theater and Arab Heritage .* Baghdad : House of General Cultural Affairs.

Sheldon, C. (n.d.). *The History of Theater in Three Thousand Years.* by Darni Khashaba.

Tabor, M. (2007). *Weather and its effect on acting.* Baghdad : Al-Fath Printing Office.

Wilson, J. (2000). *The Psychology of Performing Arts, by Shaker Abdel Hamid.* Kuwait: World of Knowledge Series (258).

Y. A.-N. (1989). *Spot of Light - Spot of Shadow, articles on contemporary Iraqi theatre.* Baghdad : House of General Cultural Affairs.

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