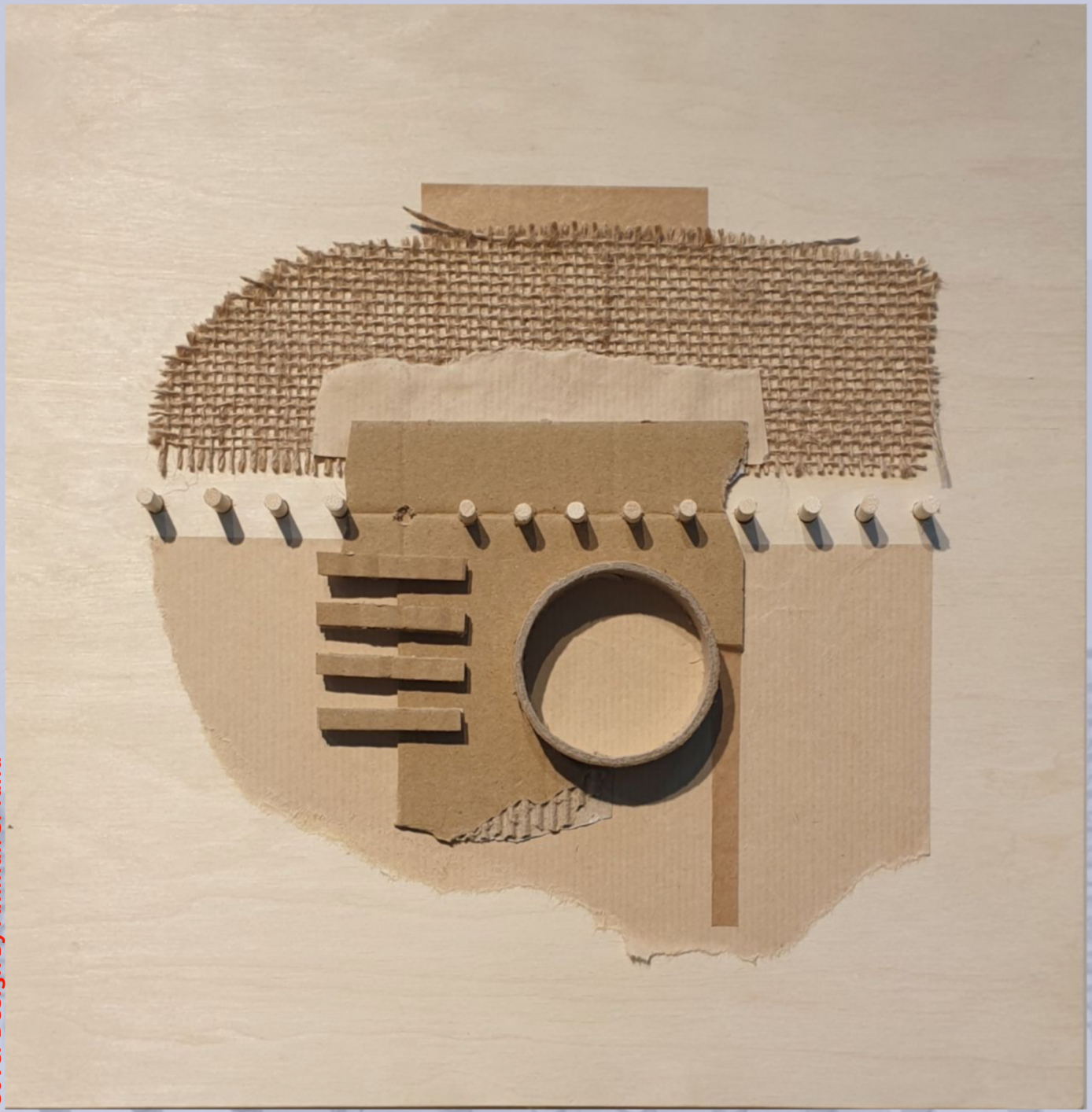
العدد 22
2022

# مجلة فنون البصرة

مجلة علمية ثقافية محكمة تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

ISSN 2305-6002



الفنان فراس عبد الجبار / لوح سومري / 30x 30 / خامات متعددة

Cover Design by Ammar. S. Taha

# فنون البصرة

مجلة علمية ثقافية محكمة

العدد الثاني والعشرين / السنة التاسعة عشر / ٢٠٢٢ – ٢٠٢٣

تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة


## شروط النشر

١. هدف المجلة نشر الأبحاث العلمية الأصيلة ذات المستوى المتميز التي لم تنشر سابقاً في مواضيع الفنون الجميلة .
٢. تخضع البحوث المقدمة للتقويم من قبل اختصاصيين من داخل القطر.
٣. تنشر الأبحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم (ثلاث نسخ) من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد (A4) بالإضافة إلى نسخة من قرص حاسوب باستعمال (word XP) ويستعمل الخط (Simplified Arabic) باللغة العربية وبقياس (١٤) للخط وبقياس(١٦) للعناوين الرئيسية ويستخدم خط عريض اسود ويترك فراغ واحد بين الأسطر وفراغين بين الفقرات .
٤. على الباحث تقديم ملخصات باللغتين العربية والانجليزية وبحدود (١٥٠) كلمة لكل ملخص .
٥. يدفع الباحث مبلغ(١٠٠٠٠٠) مائة ألف دينار لتقويم ونشر البحث في المجلة.
٦. يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية.

تعنون جميع المراسلات والاستفسارات الى العنوان :


كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة- رئيس تحرير مجلة فنون البصرة
Basrah.finearts.journal@uobasrah.edu.iq


الرقم الرمزي ISSN 2305-6002
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٧٤٧) لسنة ٢٠٠٢



**رئيس التحرير**

أ.م.د. عبد الله عبد عبد علي

**هيئة التحرير**

أ.د. أزهر داخل محسن

أ.د. ناصر هاشم بدن

أ.م.د. عبد الستار عبد ثابت

أ.م.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني

أ.م.د. قيس عودة قاسم

**الهيئة الاستشارية**

أ.د. محمد جلوب الكناني/ جامعة بغداد

أ.د.عبد الكريم عبود عودة/ جامعة البصرة

أ.د. حبيب ظاهر علي/ جامعة واسط

أ.د. محمد كريم خلف/ جامعة ميسان

أ.د. ابراهيم نعمة محمد/ جامعة ديالى

# محتـــويات العـــدد


| | | |
|---|---|---|
| **كلمة العدد /** أ.م.د. عبد الله عبد عبد علي | **رئيس التحرير** | |
| تمثلات النقد الثقافي في رسوم فناني العراق في المهجر | **الاستاذ الدكتور / أزهر داخل محسن**<br>جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة | ١٦-٣ |
| أثر البيئة المحيطية في تشكيل النصب النحتية في محافظة البصرة | **الاستاذ الدكتور / شوقي مصطفى الموسوي**<br>جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة<br>**المدرس الدكتور / طلال عبد الامام محمد**<br>جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة | ٤٠-١٧ |
| النظرية النسبية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي | **الاستاذ المساعد الدكتور / مصعب ابراهيم محمد**<br>**المدرس الدكتور / عمر محمد جنداري**<br>جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة | ٦٥-٤١ |
| مسرحيات الاحداث لدى الشاعر عبد الستار القرغولي | **الاستاذ المساعد الدكتور / اديب علوان كاظم**<br>جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة | ٩٤-٦٦ |
| تقنيات الاداء التمثيلي لشخصية الحكواتي في العرض المسرحي العراقي – **سامي قفطان انموذجا** | **الاستاذ المساعد الدكتور / مظفر كاظم محمد**<br>جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة | ١٠٤-٩٥ |
| بنائية الكتلة في فخاريات العراق القديم | **المدرس الدكتور / علي جرد كاظم الحميري**<br>جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة | ١٢٦-١٠٥ |
| التناص في نص مسرحية **العرس الوحشي** للكاتب فلاح شاكر | **المدرس الدكتور / طالب هاشم بدن**<br>وزارة التربية – المديرية العامة لتربية البصرة | ١٤٧-١٢٧ |
| سيميائية الشخصيات في النص المسرحي العراقي – **مسرحية مرحبا ايتها الجمال الوامض لجليل القيسي انموذجا** | **المدرس الدكتور / اسماعيل محمد هاشم**<br>وزارة التربية – المديرية العامة لتربية ذي قار | ١٦٧-١٤٨ |
| مسرح الاطفال العراقي ودوره في التنمية المجتمعية – **مسرحية الساحل والمصباح انموذجا** | **المدرس الدكتور / اسعد عبد الرضا حسين**<br>جامعة البصرة – قسم النشاطات الطلابية | ١٨٦-١٦٨ |
| صور الموت في العرض المسرحي العراقي مسرحية **– يارب -** اختيارا | **المدرس الدكتور / نزار شبيب كريم**<br>وزارة التربية – المديرية العامة لتربية البصرة<br>**المدرس المساعد / حيدر جعفر سعدون**<br>جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة | ٢٠٦-١٨٧ |
| تكريس جسم الممثل في الاداءات المسرحية العراقية | **المدرس / حيدر محمد حسن**<br>جامعة بابل – قسم الانشطة الطلابية | ٢٣١-٢٠٧ |
| تمثلات خطاب الماريونيت في اداء الممثل المسرحي المعاصر – **كوردن كريك انموذجا** | **المدرس / وسام خضر موسى**<br>جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة | ٢٤٥-٢٣٢ |
| وظائف السرد في رسوم عصر النهضة | **المدرس / حسن طالب جنزي**<br>جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة | ٢٧١-٢٤٦ |
| سيميائية فن ديكو في الخزف الاوربي الحديث | **المدرس / اسعد جواد عبد مسلم**<br>جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة | ٢٨٩-٢٧٢ |
| اشكاليات تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي | **المدرس المساعد / ايمن كاظم مغامس**<br>جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة | ٣١٠-٢٩٠ |
| **ملخصات اطاريح ورسائل دكتوراه وماجستير وموسيقى** | | ٣١٧-٣١١ |
| مسرحية العدد **/ لها بقية** | **الاستاذ المساعد الدكتور / حازم عبد المجيد** | ٣٢٠-٣١٨ |
| **لوحة العدد** | **المدرس المساعد / عمار صباح عبد الله** | ٣٢١ |



**تصميم الغلاف**
**المدرس المساعد / عمار صباح عبد الله**
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

**تصميم ومونتاج واخراج**
**شذى مرسال محبوب**

# كلمة العدد

الاستاذ المساعد الدكتور
**عبد الله عبد عبد علي**
رئيس التحرير

**بسم الله الرحمن الرحيم**

***والحمد*** لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسول الرحمة والهداية محمد بن عبد الله وآله وصحبه وسلم .

وبعد ...

ان الثقافة والفنون ، تشكل الركيزة الاساسية لتطور الامم وبقائها، والمجلات العلمية، والثقافية، تتزاحم في فضاء المشهد العالمي، بشكل كثيف ، بفضل العولمة، ولكن الاجدر والأرصن هي من تبقى واقفة معلنة عن نفسها في خضم عالم متغير بشكل سريع، للحاق بحركة العالم الرقمي المتجدد، اصداراً ، كماً ونوعاً منطلقين من الحقيقة لا الخيال . حادينا الامل بالوصول الى مصاف المجلات العالمية، وهو ليس بالأمر المستحيل، طالما أن هناك سواعداً مكافحة وعقولاً متفتحة، وان كان ليس بالأمر البسيط والسهل .

ومجلة فنون البصرة تعلن من بصرة التاريخ والحضارة والأدب، استمرايتها، وبوتيرة متصاعدة، عن جذورها الضاربة في تاريخ الفكر والأدب والفن، عبر البحوث الرصينة المنتقاة بعناية، والمعلنة عن مخرجات الدرس العلمي، والمنهج البحثي في كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية والعربية، لتؤدي الغرض العلمي المتوخاة منها. وما العدد الثاني والعشرون الا مصداق لما نريد .

**والله المستعان ...**

# تمثلات النقد الثقافي في رسوم فناني العراق في المهجر

**الأستاذ الدكتور / أزهر داخل محسن**
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

***بشكل*** مفهوم النقد الثقافي موضوعة ذات إتجاهات متعددة بفعل تماهيه وتقاربه مع العديد من المفاهيم النقدية والثقافية كالتاريخانية الجديدة الجماليات الثقافية والأنثروبولوجيا ومفهوم الثقافة ، لذا جاءت الدراسة البحثية من مقدمة تضمنت مشكلة البحث والتي إنتهت بالتساؤل الآتي : ماهي آلية إشتغال منهج النقد الثقافي في لوحات رسامي المهجر العراقيين ؟ وجاءت أهمية البحث بمقاربة منهج نقدي أدبي مع مجاوراته الثقافية كالفن التشكيلي ، كما بانت حاجة البحث من إعانة الباحثين واللاحقين للإستمرار في البحث بمجالات الجمال والفن مع الأدب والنقد ، وكان هدف البحث يرمي إلى تمثلات النقد الثقافي في رسوم فناني العراق في المهجر فضلاً عن الحدود البحثية بكل تفرعاته ولا سيما الزمنية ما بين ( ٢٠١٠ _ ٢٠٢٠ م ) حتى إنتهت بتحديد المصطلحات ، في حين جاء المتن النظري على عنوانات ثلاثة ، تتبع الأول المفهوم المعرفي للنقد الثقافي ، وتمثل الثاني الرسم العراقي المعاصر في المهجر . أسبابه ومآلاته ، وجاء الثالث تحليل لوحات رسامي المهجر ضمن النقد الثقافي مع الإشارة لمفهوم المهجر . أسبابه ومآلاته ، وعلى إثر ذلك توصل الباحث إلى عدد من النتائج والإستنتاجات وكالآتي :

١. يمثل الفنانون المشار إليهم في أعلاه كينونة فاعلة في التشكيل العراقي داخل العراق أو في المهجر ، لذا تعد منجزاتهم الفنية وجود حقيقي للحراك التشكيلي العراقي المعاصر .

٢. ترتكز أعمال الفنانين العراقيين في المهجر لا سيما في الغرب إلى من منظومة ثقافية مغايرة للثقافة الشرقية العراقية في التكوين الجمالي ، فضلاً عن المسار الفكري بانت في النماذج جميعها .

٣. عدت الأعمال العراقية لفناني المهجر بأنها تشكل مساراً بين مناطق تأثر متعددة هي :-

أ – التمسك النسبي بالمعطى الثقافي العراقي بكل تنوعاته كما في أعمال فيصل لعيبي وعلي طالب وهناء مالله.

ب – النأي عن المعطى الثقافي العراقي كما في أعمال جبر علوان بفعل إشتداد التثاقف في ذهنية وسلوكية الفنان ، فضلاً عن تصوراته عالمية الفن ، كما بانت نسبياً في أعمال ستار كاووش .

ج – المزاوجة ما بين المعطى الثقافي والوافد الثقافي الغربي كما في أعمال بشير مهدي .

ومن خلال النتائج تحصل الباحث على عدد من الإستنتاجات وهي :

٤. شكل النقد الثقافي منظومة ثقافية معاصرة أو ما بعد حداثية تتبانى فيها قراءة النص الفني المضمر على وفق النسق الخارجي المتمثل بثقافة المجتمع الأصل أو المجتمع الجديد ، فضلاً عن قراءة النص ضمن بنيته الداخلية

٥. عد التثاقف مسار ينتمي إليه معظم الفنانين العراقيين بشكل نسبي لكنه في إشتغالات فناني المهجر يكون كبيراً .

**كلمات مفتاحية : غرينبلات ، إيزابرجر ، ليتش ، النسق المضمر ، ما بعد الحداثة**

**المقدمة**

يشكل مفهوم النقد الثقافي موضوعة ذات إتجاهات متعددة بفعل تماهيه وتقاربه مع العديد من المفاهيم النقدية والثقافية كالتاريخانية الجديدة الجماليات الثقافية والأنثروبولوجيا ومفهوم الثقافة فضلاً عن مفهوم النقد ، لذا جاءت الدراسة البحثية من مقدمة تضمنت مشكلة البحث والتي إنتهت بالتساؤل الآتي : ماهي آلية إشتغال منهج النقد الثقافي في لوحات رسامي المهجر ؟ وجاءت أهمية البحث بمقاربة منهج نقدي أدبي مع مجاوراته الثقافية كالفن التشكيلي ، كما بانت حاجة البحث من إعانة الباحثين واللاحقين للإستمرار في البحث بمجالات الجمال والفن مع الأدب والنقد ، وكان هدف البحث يرمي إلى تمثلات النقد الثقافي في رسوم فناني العراق في المهجر فضلاً عن الحدود البحثية بكل تفرعاته ولا سيما الزمنية ما بين ( ٢٠١٠ _ ٢٠٢٠ م ) حتى إنتهت بتحديد المصطلحات ، إبتداءً بمفهوم المهجر وجذره اللغوي (هـ ج ر) ضد الوصل (موضع الهجرة ، وسمي المهاجرون مهاجرين لأنهم تركوا ديارهم ومساكنهم التي نشأوا بها ولحقوا بديار ليس بها أهل ولا مال ، فمن فارق بلده فهو مهاجر)[١] ويعزز الباحث التعريف الإصطلاحي بما يتوافق مع موضوعة البحث بأنه (موضع هجرة الرسام العراقي وإقامته خارج العراق ، وتتم فيه كافة مؤثرات الآخر وتحدياته تجاه الرسام العراقي وما يحمله من ثقافة وتاريخ وتنعكس في نتاجه الفني)[٢]

## المتن النظري

**المفهوم المعرفي للنقد الثقافي**

يعد النقد الثقافي منهجاً ما بعد حداثياً مكملاً للمناهج الثقافية النقدية المعاصرة بوصفها مفاهيمياً متقاربة تشير لمفهوم واحد ومنها التاريخانية الجديدة الجماليات الثقافية Cultural Poetics أو الدراسات الثقافية cultural studies أو التحليل الثقافي cultural analysis ، ففي عام ١٩٢٩ م بفعل نشاط صحافي لمجلة فرنسية تدعى (الحوليات) تعنى بالأدب والنقد والإقتصاد والأنثروبولوجيا والحضارة ، ولأن النقد الثقافي أحد المناهج النقد النصانية المعاصرة أو الدراسات النقدية اللسانية أو اللغوية ، فكانت له مكانة إشتغالية في نقد الأنساق الضامرة في الخطاب الثقافي ، ولأن النقد الثقافي يعد أحد فروع النقد النصي أو أحد فروع علم اللغة أو أحد حقول الدراسات الألسنية ، إلا أنه يشتغل على ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن ، فلا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص بوصفها رموزاً جمالية أو مجازات إيحائية ، ويعد أستاذ النقد الثقافي والنقد الإنكليزي في جامعة بيركلي ( ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt ١٩٣٤ م ) أول من طرح مصطلح الجماليات الثقافية[٣]. أما

مصطلح النقد الثقافي الذي أطلقه الناقد الأميريكي ( فنسنت . ب . ليتش Vincent.B.Leitch ) لم يتبلور واقعياً ، إلا أنه يشكل عنده المشروع النقدي المرادف لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية مع أنه إستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في علم الإجتماع والتاريخ والسياسة والمؤسسة الأكاديمية دون التفريط بمناهج التحليل الأدبي النقدي ، وقد أسسه على عدد من الإشتراطات منها ، أن فعله لا يؤطر ضمن التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي ، ويرتكز على مناهج تحليل سائدة كتأويل النصوص ودراسة مرجعيتها التاريخية وتعنى رؤيته بشعرية الخطابات لغرض إستكشاف الأنساق الثقافية وتقويم أنظمتها التواصلية[٤] ويتوافق ( ليتش ) مع الرؤية التفكيكية المفكر الفرنسي الجزائري الأصل (جاك دريدا Jacques Derrida ١٩٣٠ _ ٢٠٠٤م) (لا شيء خارج النص) ليصفها (ليتش) بأنها بمثابة الأساس المهم والفاعل للنقد الثقافي ما بعد البنيوي ومعها مفاتيح التشريح النصوصي[٥] فالنقد الثقافي له أنساقاً ثقافية وتاريخية كامنة النصوص لها دور في توجيه الثقافة ورسم مسيرتها الذهنية والجمالية ، لذا يبحث عن العناصر الثاوية في النسق وهي عناصر دينامية متشابكة ومتفاعلة ومتمايزة ، بمعنى أنه يتفاعل مع العناصر الأخرى داخل النسق بذات التفاعل مع العناصر الخارجية التي تحيطه ، فيضفي عليه صفة التحول والصيرورة ، وعليه لم يكتف النقد الثقافي بتحليل النصوص الأدبية المنتمية للسامي والرائع والرفيع ولذا إختلف النقد الثقافي عن النقد الأدبي لأن ( النقد الثقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحض من المساس به )[٦] فتجاوز الثقافة بوصفها منتج الحراك الإجتماعي ، لأن الثقافة مصطلح تخطت الأدب الرفيع الثقافة بمعناها الواسع ، الذي يستوعب الثقافة الشعبية ، لا سيما أن الثقافة الشعبية هي إحدى مفردات الخطاب النظري للنقد الثقافي والتاريخانية الجديدة ، ولأن النقد الثقافي لا يفرق بين ثقافة وأخرى ، بين ثقافة متصاغرة وأخرى أعلى وأرقى ، كما لا يقتصر إهتمام النقد الثقافي على الأدب الماضي ، وإنما يعنى بالأدب المعاصر المتنامي المتجدد ، وعلى النقاد الثقافيين المعاصرين ينبغي الإنسلاخ من أسر الماضي أو الذوبان في الحاضر ، إنما السير مع المستقبل في النقد والتحليل والتشخيص ، ولهذا السبب أشكل بعض النقاد الثقافيين على المؤسسة الجامعية بتكريس ماهو متصور ، أن الثقافة هي الثقافة القديمة المكتوبة والمنجزة ، أي أن المؤسسة الأكاديمية تعزف عن دراسة النصوص الشعبية كالخطابات الشفوية ، والعروض التلفزيونية ، والأفلام الروائية والوثائقية ، والتسجيلات ، والبرامج الإذاعية[٧] . وتأسيساً على ما تقدم من أسس النقد الثقافي يقترح ( ليتش ) مفهوم الأنظمة العقلية واللا عقلية كبديل لمصطلح الأيديولوجيا الذي حمل محمولات سياسية مشيراً دلالات متعارضة بهدف فتح إمكانات واسعة للنقد الثقافي ما بعد البنيوي ، وأهم ما يقوم عليه هذا النقد هو تجاوز الأدب الجمالي الرسمي والأخذ بالإنتاج الثقافي أياً كان نوعه ومستواه ، فهو نقد يسعى لدراسة الأعمال الهامشية التي أنكرها النقد الأدبي غير الخاضعة لشروط الذوق النقدي ، ولهذا فهو يخالف تيارات النقد الأخرى في العودة لتأويل النصوص ، ودراسة الخلفية التاريخية[٨] فالنقد الثقافي عند ( ليتش ) يهتم بالكشف عما يضمره ذهن المتلقي ، أي ما يخلفه النص الأدبي عند القارئ ، بإفتراض أن القارئ ينتج نصوصاً أخرى تختلف عن النص المقروء ( الرسالة ) وأن جمالية

النص تأتي في درجة ثانية بعد معرفة الإشكالات المضمرة وراء الشكل الفني والجمالي وهو بذلك يبين الإشكالات النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي ، لذا إنتقل النقد الثقافي من دراسة النصوص ومعرفة دلالاتها دراسة الأنساق الثقافية المضمرة في ذهن المتلقي ، ومعرفة المضمر في نسقية التفكير عند المتلقي الهامشي الذي يصفه المنهج الثقافي هو صوت جماعي يعبر عن نبض الشارع وهموم المواطن البسيط وليس النخبوي[٩].

وللنقد الثقافي ثوابت ومفاهيم نظرية وتطبيقية يقوم عليها بوصفها مرتكزات فكرية ومنهجية تحتم على الناقد بقراءة تلك النصوص والخطابات فهماً وتفسيراً وتأويلاً ومنها :

**١. الوظيفة النسقية :** أي أن النقد الثقافي يعنى بالمضمر في النصوص والخطابات ويتقصى اللا وعي النصي ومن ثم ينتقل دلالياً من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية ، وهي وظيفة سابعة أضافها الناقد العربي (عبد الله بن محمد بن عبد الله الغذامي ١٩٤٦ م) لخطاطة العالم اللغوي الروسي ( رومان أوسيبوفيتش ياكوبسون Roman Jakobson ١٨٩٦ _ ١٩٨٢ م ) التواصلية المكونة من وظائف ست بحسب عناصرها التي حددها بستة ( الوظيفة الجمالية للرسالة ، والوظيفة الإنفعالية للمرسل ، والوظيفة التأثيرية للمتلقي ، والوظيفة المرجعية للمرجع ، والوظيفة الحفاظية للقناة ، والوظيفة الوصفية للغة )[١٠]

**٢. الدلالة النسقية :** يستند النقد الثقافي إلى ثلاث دلالات هي ( المباشرة الحرفية ، والإيحائية المجازية الرمزية ، والنسقية الثقافية ) فالدلالة النسقية هي في المضمر وليست في الوعي وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها ، ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء ( الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً )[١١]

**٣. النسق المضمر :** نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية يعتمده النقد الثقافي لأن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقاً مهيمنة ، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقاً ثقافية مضمرة ، وبتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية ، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعنى بها النقد الثقافي[١٢].

ولعل من النقاد البارزين الذين نظروا للنقد الثقافي الكاتب الأميريكي ( أرثر إيزابرجر Arthur Asa Berger ١٩٣٣ م ) خلال مرحلة ما بعد الحداثة عندما شخص العلاقة الوثيقة ما بين نظرية الأدب والدراسات الثقافية بتوظيف مفاهيم نظرية الأدب في الثقافة والنقد الثقافي كما هي علاقة السيميوطيقا والدلالة ونظرية التحليل النفسي مما أكد على مساهمة النقد الثقافي في تعزيز القيم الجمالية في العمل الأدبي[١٣]

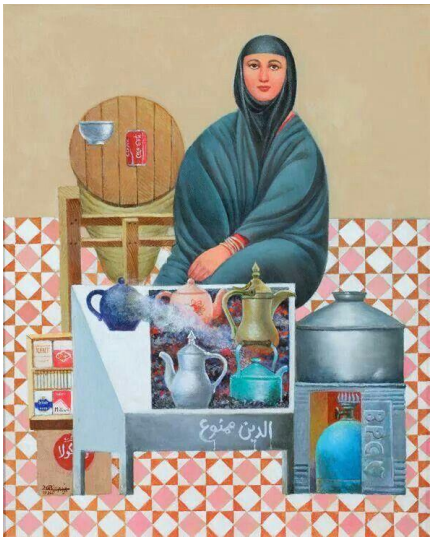
**الرسم العراقي المعاصر في المهجر . أسبابه ومآلاته**

شكل إنجازات الرسام المعاصر في العراق وفي ظل إنشغالات السلطة والسياسة بكل تحولاتها ومتعلقاتها في المجال الإجتماعي والإقتصادي والنفسي كانت المفصل الفاعل في الحراك الثقافي العراقي ولا سيما الحراك التشكيلي ، فقد كان التشكيل والرسم العراقي المعاصر بشكل أو بآخر قابعاً تحت منظومة السلطة والأيديولوجيا منذ خمسينيات القرن التاسع عشر بفعل إمتدادات الحزبية اليسارية والقومية وحتى الدينية ، ومع تبوء المد القومي واجهة السلطة في العراق كان أحد مسببات تنامي الرسم على مستوى التقنية والتجريب والطرح الفكري ، لكنه

وبذات الوقت حصل إنتهاك وتقهقر في الموضوعة الفكرية للتشكيل والرسم كما هو إنتهاك للثقافة العراقية بشكل عام ، ومع كل ذلك لم يستكن الرسام العراقي لهذه المنظومة الأيديولوجية فتنوعت توجهات الرسام آنذاك ، إذ أخذ الفنان بالمراوحة في منطقته دون تقديم متبنياته بحرية ، أو المراوغة في طرحه بما يمكن تسميته مخادعة السلطة والرقابة عبر منجزات تجريدية أو تعبيرية جمالية هي بلا شك تتضمن نقداً خجولاً للسلطة الشمولية ، وظهر مسار آخر سعى لمماهاة السلطة والتجاوب والتقرب منها ، وعلى الرغم من كل هذه الإشتغالات عد الرسم العراقي مثابة ثقافية كبيرة تضاهي الحراك التشكيلي العالمي ، فلا مناص من أن الهجرة والتغرب عن الوطن في ظل مستحكمات سلطوية وأيديولوجية شمولية لم يستطع الفنان من التماهي معها ، أسست لأن يحقق التشكيل العراقي والرسم خصوصية فاعلة في المهجر ومساحة واسعة من التأثير فرضتها طريقة التفكير والعلاقة مع المجتمع في المنفى بكل ما تحمل من قسوة وصعوبة[١٤]. فالمنظومات السلطوية والشمولية مهدت لإمتداد فعلي للرسم العراقي في المهجر والذي كان سبباً مؤثراً في تنامي الرسم العراقي بشكل كبير ، وعليه لا مناص من تحديد وتشخيص مبررات الهجرة إلى الغرب من قبل الفنان العراقي ، فهو كما الكثير من الفنانين والمثقفين والمفكرين الذي غادروا بلدانهم لأسباب كثيرة داخلية وخارجية ، كان أهمها السياق السياسي أو الحرب أو إحتلال بلدانهم ،حتى عدت البداية الحقيقية لهجرة ثقافية جماعية موحدة في تاريخ العراق الحديث كانت مع أول إنقلاب بدأ مع ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ م تبعاتها هجرات أخرى للسبب ذاته مع ثورات وإنقلابات سياسية لاحقة تمثلت في إنقلاب ٨ شباط ١٩٨٣ م و ١٧ _ ٣٠ تموز ١٩٩٨ م ، وهي هجرات فردية وجماعية ، وفي سنوات ما بعد الجبهة الوطنية التي تبناها الحزب القابض على السلطة منتصف السبعينيات ولقد شرع العديد من الفنانين العراقيين المنتمين إلى الخط اليساري لرؤيتهم بأنها جبهة فارغة المحتوى سوى الإستحكام السلطة أكثر ، ولكنها إشتدت في تسعينيات القرن العشرين بفعل الحصار الأممي على العراق بعد حرب الخليج الثانية والثالثة والتي إنتهت بإحتلال العراق ١٩٩١ _ ٢٠٠٣ م كان تأثيرها واضحاً في المجال الإقتصادي والإجتماعي والسياسي والنفسي ، إزدادت على إثرها هجرة الفنان العراقي أكثر فأكثر[١٥] ولعل المجتمعات الجديدة هي مجتمعات ذات سلوكيات تؤطرها ثقافة مغايرة تختلف عن المجتمع العراقي ، فأخذ منها الفنان العراقي الشيء الكثير حتى بانت تأثيراتها على منجزه الجمالي والفكري ، حتى أن بعض هذه المنجزات الفنية الجمالية لا تمت للمجتمع العراقي بأدنى صلة ، لأنها تبتعد شكلاً ومضموناً ، فإندك بعض الفنانين في المجتمع الغربي بشكل كبير حتى إبتعد كثيراً عن منظومته الشرقية والعراقية بكل تمفصلاتها المرجعية في الموروث العراقي القديم والموروث الإسلامي وحتى الموروث الشعبي المحلي ، لكنها تحسب جوازاً على الحراك التشكيلي العراقي المعاصر ، في حين إستمر بعض الفنانين المهاجرين على منظومتهم الفكرية والتقنية والإشتغالية سوى أنها بانت نضوجاً تقنياً وفكرياً عما كان في العراق ، ليظهر من كل ذلك فنانون تثاقفوا وزاوجوا ما بين محمولاتهم الفكرية وبين الوافد الغربي عليهم ، فالهجرة هي عملية تغير، يجري خلالها تبني نظم جديدة قد تتوافق نسبياً مع القيم القديمة ، وهذا ما يعزز حقيقة حاجة المهاجر ، نتيجة لهذه التوافقية لتقليل المعاناة في إيجاد منظومة جديدة ، ومن هنا فإن عمل الفنان

المهاجر هي عملية إبداعية لخلق عالماً جديداً يصنعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذي يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يجيء الفن فيقدم لنا العمل الفني نفسه وقد أعاد خلقه الوعي الفني[١٦]

**آلية تمثل النقد الثقافي في لوحات رسامي المهجر**




فيصل لعيبي

تتجلى إشتغالات النقد الثقافي في الرسم العراقي المعاصر على وفق منظومة الرؤية النقدية والجمالية لمنظري النقد الثقافي والذي يجتهد الباحث من إحالتها للإشتغال في الرسم العراقي المعاصر عبر البحث والتحليل الثقافي النقدي ، لأن غائية الفن مبنية على إنتاج وعي فاعل لتغيير العالم نحو السعادة والحرية ، فقد بانت ممارسات النقد الثقافي في الأعمال الفنية بشكل دائم ولم يكن منزوياً عنها لا سيما أن هناك أعمال فنية كانت فاعلة في توجيه المجتمع لرفض المؤسسة والبرجوازية المتسلطة عبر منجز ثقافي جمالي ونقدي وتقني فضلاً عن رفض السياقات الجمالية القديمة ، كما هو في الكثير من توجهات الفن العالمي ومنها الفن الدادائي Dadaism بوصفه أحد المنطلقات الكبيرة والصادمة التي رفضت كل السياقات الجمالية عبر تقنيات لم تكن مسبوقة ، تمثلت بكسر أقطاب الجمال السائدة ، فضلاً عن محاولات إشراك الجمهور في المنجز الفني كبداية شروع لتوجهات فنية تنامت في مرحلة ما بعد الحداثة والمعاصرة تمثلت بفن التجهير والفن المفاهيمي[١٧] فضلاً المعارضة السياسية ، وما يراه الباحث أن الثورة التي جاءت بها الدادائية لم تقتصر على الجانب الجمالي والتقني والأدائي ، إنما شمل الجانب الثقافي الذي يمكنه تغيير المجتمع لحالة السعادة والحرية بعد بث النقد بشكل متاح للجمهور ، ولذا ستقتصر دراستنا في تحديد مسارات آليات النقد الثقافي ( الوظيفة النسقية والدلالة النسقية والنسق المضمر ) في الرسم العراقي المعاصر بوصفه مساراً وكينونة خرجت منه منظومة رسامي المهجر مع تبيان المؤثرات الوافدة بكل تمفصلاتها الثقافية والوجودية والجمالية التي عززت وجودها في ذات الفنان قبل هجرته .وإذ شكلت منجزات الرسامين العراقيين في المهجر مساحة واسعة التأثير ، فذلك وبفعل الخزين المعرفي والتقني للرسام العراقي ، فضلاً عن الخزين الحضاري الذي أطر المجتمع العراقي بكليته مما يؤكد تأطيره للرسام العراقي ولا سيما في المهجر ، ولأن الفنان لا شك تبانى مع البيئة والمحيط بشكل كبير وفاعل ، وبذا لا يمكن تجاهل مؤثرات البيئة الجديدة التي وفد إليها وكيفية تداخلها في منجزه بشكل كبير ، لذا يتطلب البحث الإشارة إلى المؤثرات المسببة للهجرة ، فضلاً عما قدمه من منجز جمالي وفكري مغاير لما كان عليه على وفق متبنياته كفكر راصد لها بوصفها موضوعة ذات تفرعات كثيرة منها ما هو

ظاهر يمكن قراءته بشكل يسير ولا يستوجب جهد معرفي تحليلي سوى مكنة الرؤية الجمالية للناقد أو المتلقي البسيط ، بينما يلف الجانب الآخر من هذه التفرعات جانب يستوجب وعي عال ومكنة تحليلية فاعلة وموضوعية علمية ، وعليه أعطى الباحث لموضوعة فناني المهجر عناية كبيرة ، لتوافر المكنة الجمالية للفنان ومؤثرات وإشتراطات ما تؤطره مرجعيات الفنان العراقي بشكل عام وفناني المهجر بشكل خاص ، لذا يشكل العمل الفني للفنان المغترب معادلاً موضوعياً لما فقد ووجد (الموطن الأصلي والوطن الجديد) حتى يرى أحد الفنانين العراقيين المغتربين ( فيصل لعيبي البصرة ١٩٤٥ م ) ( إن كان المنفى هو سنين العزلة والنفي والشعور بالغربة ، فإن معظم سنين العمر، هي نفي حقيقي لي كإنسان... وقد لازمني ذلك منذ سنين بعيدة عندما شعرت أن الصراعات السياسية والفكرية التي خاضها مجتمعنا ، قد تميزت بفقدان حقيقة أن الإختلاف طبيعي وإن التناقض قانون أساس من قوانين الحياة الإجتماعية والثقافية )[١٨] لذا كانت مجمل اللوحات في المهجر ذات أنساق متعددة منها ما كان ملتصقاً بعراقيته ( موروثه ) كما في أعمال ( لعيبي ) التي تحمل في إطارها العام المدينة الشعبية والمهن التي يمتهنها الرجال والسلوكيات التي تمارسها البيوتات التي عاش فيها الفنان مع أنها مؤطرة بمسحة غربية بتعدد لثقافة التي تملكت الفنان في المهجر لينتج أعمالاً فنية فيها تباين ملحوظ مع الفنان العراقي في داخل العراق ( أن العمل الفني هو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها مع معظمها في حوار وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع في هذه التعددية ، وهذا المكان ليس الفنان ، بل المتلقي ، وهو الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار الذي يتكون منه العمل الفني )[١٩] .

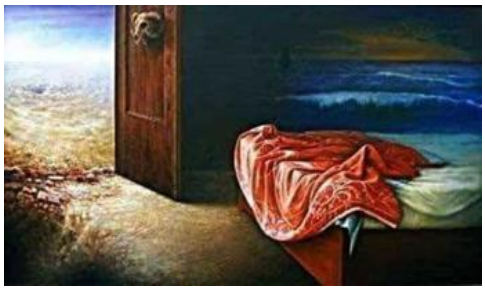
علي طالب

وتعد أهمية إشتغالات الفنان (علي طالب البصرة ١٩٤٤ م) متوافقة مع أهمية النقد الثقافي إشتغالاته وجرأته وإمكانياته على التجدد والإنتاج الذي يواكب العصر بإستلهام روح الواقع لذا يعد النقد الثقافي نشاطاً فكرياً فيتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعة لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقفه إزاء تطوراتها وسماتها[٢٠] لذا إمتازت أعمال (علي طالب) بتكريس النزعة التراجيدية في الرسم العراقي ، عبر خلط رمزية ثنائية الحب والخوف وهاجس الإحساس بالإغتراب بقوة بحيث يجعل من هذه الأولويات أساسية في العمل الفني تصل إلى حد الإكتئاب ، أعماله فيها نوع من الذعر والإسقاطات السيكولوجية ، وهذا بحد ذاته توصيف ثقافي واع لما يمكن الفنان من طرحه على وفق رؤية جمالية ثقافية [٢١] فهي أعمال بانت عليها تأثيرات الهجرة فيما إذا تمت مقارنتها مع أعماله حينما كان في العراق . إذ يرى الباحث أن التعبيرية التي

أسس عليها ( طالب ) منجزاته في العراق أصابها الضغط النفسي والسلوكي لذا قدم مجموعة أعمال فنية لصور الرأس وبنماذج متفاوتة تكوينياً (تجريد وتعبير وإختزال) لكنها تشترك في تشخيص الإنسان وما آل إليه (العراقي والعربي أو الإنساني ).

هناء مال الله

وتمثلت أعمال الفنانة ( هناء مال الله ١٩٥٨ م ) بفعل تماهيها في المجتمع الغربي تباينت معروضاتها الجمالية في لوحاته بأنها مزاوجة ما بين الموروث العراقي القديم كمعطيات جمالية مع الوافد الفكري والسلوكي للمجتمع الغربي لتظهر لوحاته بنسقية ثقافية ، لتعد منظومة الثقافة الجديدة التي تحصلت عليها الفنانة بحكم غربتها وإستقرارها في محيط لا يمت لمحيطها السابق بأدنى صلة ، وعليه تأسست إشتغالاتها على جنبتين مهمتين هما الجذر التاريخي كمرجع حضاري إستلهمته من تاريخ حضارتها العراقية القديمة فكرياً جمالياً ، فضلاً عن التجريب الواعي للفنانة لتقنيات وطروحات غربية وفدت إليها فيما بعد ، حتى يمكن توصيف الفنانة (مال الله) بأنها لم تغادر محيطها الأول سوى أنها طرحته برؤية جديدة فاعلة في المحيطين القديم والجديد (ليس من شأن الفنان المغترب أن يخلق عالماً ثانياً يصنعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذي يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يجيء الفن فيقدم لنا العمل الفني نفسه وقد أعاد خلقه الوعي الفني )[٢٢]



بشير مهدي

وتمثلت أعمال (بشير مهدي ١٩٤٨ م) تثاقفاً وإندماجاً في الثقافة الغربية بفعل متبنياته الذاتية المعززة بثقافة مجتمعية شرقية حضارية أسس عليها ثقافة وافدة لينتج منها منجزه الفني والجمالي ببعد جمالي وفكري تثاقفي . لأن النقد الثقافي يعنى بالمخبوء في النص الفني بغية الكشف عنه وتشخيصه لغرض توصيف الإنتقال الدلالي المضمر ضمن نظام جديد ، لذا نجد عملي الفنان يسيران بذات المنظومة النسقية بوصفهما يصوران موضوعة ليست شرقية كأول مفهوم توصل إليه الباحث ومن الرؤية الأولى ، في حين يؤكد الفنان على الغربة ضمن صورة تشكل وجدانية

وحميمة مع الإنسان متمثلة في ممتلكاته وبيته ، فهما أكثر إلتصاقاً بالإنسان لكنها مع الفنان تصور برؤية تواصلية ، أما المنظومة اللونية فقد سعى الفنان إلى تأطير موضوعته بلون شرقي تأكيد إلتصاقه وعدم قطيعته مع موروثه ووجوده ، كما صور الفنان في عمليه منظومتين متغايرتين ففي اللوحة الأولى صور السرير بوصفه الرحم الذي يفتقده الفنان في غربته مع باب مفتوح دلالة للمجهول الذي يغيب عن تصوره ، فتعزز هذه الرؤية ، الفضاء ما وراء الباب ( الفضاء أو السماء ) التي توحي بالمجهول لكن بصورة ليست سوداوية ، إنما إكتنزت بصورة تفاؤلية كنوع من التشبث بالحياة وعدم الركون لتعسر الحياة المجهولة ، ولذا ينتج الفنان حياته بأعمال فنية ذات بعد فكري جمالي ، بينما صور السلم في اللوحة الثانية وفي منطقة مضاءة لدلالة موضوعية شكلت له الثبات والرفعة بالرغم من كل المنغصات الحياتية في مجتمع غريب بكل تمفصلاته الدقيقة ، وعليه شكل العملين التمسك بالحياة وإمتدادها في الجذر التاريخي للفنان مع روح التشاؤمية التي يصور ذاته عليها ، لكنها لم تكن تشاؤمية إنتكاسية بقدر ما هي توصيف لمجابهة وقوة حياة ، كما لا يغيب عن تصور الباحث غربة الفنان عندما يشير إلى جسدين عاريين لإمرأة ورجل مغلفان بضبابية (ستارة) كإشارة إلى إنتهاك وجودي إنساني لكينونة الإنسان الشرقي الذي يرى الجسد الإنساني معزز القيمة الوجودية بستره بالكامل وليس الستر الجزئي ، بمعنى أن الفنان قد عمد إلى كشف جسد الإنسان جزئياً كنوع من الرفض الإنساني ، في حين ما يراه الباحث أن الغرب قد عند إلى عري المهاجر لتحجيمه ضمن منظومة لا يجعله ينسى وجوده المنقوص القيمة .

جبر علوان

وتمثل أعمال (جبر علوان ١٩٤٨م) بضبابيتها في اللون والخط حتى تظهر وكأنها سطح عشوائي غير منتظم ، لكن الملاحظة الدقيقة لتفاصيل أعماله تتوضح قيمة المعنى المتأتية من النسقية المركزية التي أسست عليها إشتغالات الفنان وهذا من مرتكزات النقد الثقافي بما يمكن تسميته بالنسق المضمر فكل ثقافة لا شك تتضمن أنساقاً مركزية مهيمنة ربما قد لا تكون ظاهرة ولكنها موجودة يمكن للناقد من تشخيصها ، فالنسق الجمالي للعمل الفني يخفي أنساقاً ثقافية مضمرة ، ولعل إشتغال (علوان) ذات منظومة ثقافية لا تتصل بالمعطى الثقافي العراقي والحضاري والمعطى الإسلامي وحتى الموروث الشعبي على مستوى الموضوعة يوصفها موضوعة ليست من سلوكيات المجتمع العراقي ، لذا أسس أعماله على خطاب غير ذي شرقي بفعل الموضوعة والبناء الجمالي ، فضلاً عن البناء التقني ، ومع أن الموضوعة التي إشتغل عليها ( علوان ) واقعية لكنها ليست

من سنخية الواقع الشرقي العربي و ليست من كينونة المجتمع العراقي ، فبانت بإطار غربي في اللون والتكوين (الإنشاء) والبعد العام لها ، بمعنى تماهى الفنان مع المجتمع الغربي الإيطالي حيث إقامته ، حتى لتحيلك أعماله إلى تلقي عمل لفنان غربي . ولعل ما يراه الباحث وبدقة موضوعية أن السطح البصري لمجمل أعمال الفنان ينضوي ضمن تقنيتين تجريبيتين هما ، الأول يمكن قراءة المنجز الفني للفنان (علوان) بإفتراض رفع الشخصية المرسومة حتى لتشعر أنك أمام عمل تجريدي صرف يميل إلى التعبيرية كما هي أعمال الرسام الروسي التجريدي (فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky ١٨٦٦ _ ١٩٤٤ م ) أما الثاني فهو الواقعية أو التعبيرية التي تأطر بها العمل الفني عندما تؤكد على الشخصية دون الخلفية أو برفع الخلفية حتى لتجد أنك أمام موضوع واقعي صرف أو موضوع أكاديمي دراسي ، مع إزاحة واضحة للشخصية والخلفية لتتأسس على عمل يحمل بين جنباته تباني ثقافي مع المنظومة التقنية والفكرية الغربية التي أخذ منها منها تقنيته وموضوعته .

كما تمثل أعمال ( ستار كاووش ١٩٦٣ م ) مثالاً لتطبيق آليات النقد الثقافي عندما تستند أعماله إلى ثلاث دلالات هي ( المباشرة الحرفية ، والإيحائية المجازية الرمزية ، والنسقية الثقافية ) فالدلالة النسقية هي في المضمر وليست في الوعي وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها ، ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً في منجز الفنان ( كاووش ) .

كاندنسكي . الكورنيش

وتمثل كذلك أعمال ( كاووش ) على منظومة تزاوج ما بين المعطى العراقي ولو بشكل نسبي وبين الثقافة الغربية الوافدة على الفنان بفعل تبانيه معها وتفاعلها في سلوكياته الحياتية ، ومع القيمة الزخرفية التي عدت أحد أهم مرجعيات الفنان بالثقافة الجمالية الإسلامية مع إزاحة لونية نسبية لونية وموضوعية ، بل وحتى جمالية بنائية (الإنشاء) كما لا يمكن تجاهل سعي الفنان إلى التأكيد على المعطى الغربي ضمن كينونة المرجع الشرقي في الحكاية والسرد والأسطورة الشرقية التي كانت فاعلة في العقل الشرقي ، لذا إنمازت نسقية أعمال (كاووش) بمزاوجة زخرفية هندسية منتظمة (مربعات ودوائر) وخطوط منحنية مهذبة على شكل أشرطة مليئة بوحدات زخرفية ، تتداخل معها الشخصيات بنوعيها ( الرجالية والنسائية ) فضلاً عن العناصر النباتية ضمن وحدة متكاملة لا يفصلها عن بعضها فاصل أو قاطع يحدد مسارات كل منهما ، ولأن هذه الوحدات هي وحدات شرقية تنتمي للجمال الإسلامي في حين صور الوجوه بمسحتين شرقية وغربية ، بمعنى يمكن أن يراها أحد أنها وجوه شرقية ويأتي آخر ليراها وجوه غربية ، ولكنها في شكلها العام وجوه حالمة ، كما بانت الحلمية التي صورها في أحد المنجزات المشار إليها لكتلة نحتية لتمثال فينوس ( آلهة الجمال ) عند الإغريق إشارة للمثاقفة التي بنيت عليها شخصية

الفنان ، فهو لم يكن ينتمي لثقافة عراقية محدداتها واضحة ، بل تتوضح متبنياته أنه ينتمي إلى ثقافة غربية في مجمل تفاصيل أعماله ، وهذا يعد تمثلاً لمفهوم الثقافة كمسار للنقد الثقافي الذي يرتكز على التقبل والرفض أو بما يمكن توصيفه كنظام دلالي يقوم على الإستبعاد والإستقطاب .

**ستار كاووش**

## النتائج والإستنتاجات

بعد أن إستكمل الباحث تحليل النماذج على وفق آليات النقد الثقافي توصل إلى عدد من النتائج وهي

١. يمثل الفنانون المشار إليهم في أعلاه كينونة فاعلة في التشكيل العراقي داخل العراق أو في المهجر ، لذا تعد منجزاتهم الفنية وجود حقيقي للحراك التشكيلي العراقي المعاصر .

٢. ترتكز أعمال الفنانين العراقيين في المهجر لا سيما في الغرب إلى من منظومة ثقافية مغايرة للثقافة الشرقية العراقية في التكوين الجمالي ، فضلاً عن المسار الفكري بانت في النماذج جميعها

٣. عدت الأعمال العراقية لفناني المهجر بأنها تشكل مساراً بين مناطق تأثر متعددة هي :-

أ _ التمسك النسبي بالمعطى الثقافي العراقي بكل تنوعاته كما في أعمال فيصل لعيبي وعلي طالب وهناء ما الله

ب _ النأي عن المعطى الثقافي العراقي كما في أعمال جبر علوان بفعل إشتداد التثاقف في ذهنية وسلوكية الفنان ، فضلاً عن تصوراته عالمية الفن ، كما بانت نسبياً في اعمال ستار كاووش .

ج _ المزاوجة ما بين المعطى الثقافي والوافد الثقافي الغربي كما في أعمال بشير مهدي .

ومن خلال النتائج تحصل الباحث على عدد من الإستنتاجات وهي :

٤. شكل النقد الثقافي منظومة ثقافية معاصرة أو ما بعد حداثية تتبانى فيها قراءة النص الفني المضمر على وفق النسق الخارجي المتمثل بثقافة المجتمع الأصل أو المجتمع الجديد ، فضلاً عن قراءة النص ضمن بنيته الداخلية

٥. عد التثاقف مسار ينتمي إليه معظم الفنانين العراقيين بشكل نسبي لكنه في إشتغالات فناني المهجر يكون كبيراً .

## الهوامش

١. إبن منظور ، لسان العرب ، بيروت ، لينان ، ص٤٦١٧.

٢. الكرعاوي . محمد إجحالي محمد ، سمات الرسم العراقي في المهجر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١١ ، ص ١١

٣. عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، سلسلة عالم المعرفة ٢٩٨ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٣ ، ص ٣٥١

٤. سمير خليل ، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب ، دار الجواهري ، ط ١ ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٢ ، ص ١١

٥. عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، المصدر السابق ، ص ٣٥١

٦. الموسوي . محسن جاسم ، النظرية والنقد الثقافي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن . ٢٠١٤ ، ص ١٢

٧. الغذامي . عبد الله محمد ، النقد الثقافي . قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي للنشر ، ط١ ، الدار البيضاء ، المملكة المغربية ، ٢٠٠١ ، ص ٦٩

٨. جمعان عبد الكريم ، النقد الثقافي وتحليل الخطاب (١-٢) ، ٢٠١٠، http://www.al-madina.com/node

٩. محمد يوب ، المنهج الثقافي ، البحث عن الهوية المفقودة ، ٢٠١٠ http://www.doroob.com/archives

١٠. الغذامي . عبد الله محمد و عبدالنبي إصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، دار الفكر ، ط ١ ، دمشق ، سورية ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٤

١١. الغذامي . عبدالله ، النقد الثقافي . قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، مصدر سابق ، ص ٧٤

١٢. عبد الله إبراهيم ،النقد الثقافي . مطارحات في النظرية والمهج والتطبيق ، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية ، حسين السماهيجي وآخرون ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ، لينان ، ٢٠٠٨ ، ص ٦٠

١٣. عصام حسين عبد الكريم عليمات ، شعرية النسق الثقافي . دراسة ثقافية في شعر المتلمس الضبعي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الهاشمية ، الزرقاء ، الأردن ، ٢٠٢١ ، ص ٣٣

١٤. الخميسي . موسى ، تشكيليون على خرائط المنفى ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، سورية ، بيروت ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٠

١٥. حمزة عبد الحمزة عليوي ، رواية المنفى العراقية ١٩٧٩ _ ٢٠٠٣ ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٨ ، ص ٥٣

١٦. علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن رؤية جديدة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٥٦.

١٧. الشوك . علي ، الدادائية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، ب ت ، ص ٦٣

١٨. فيصل لعيبي ، النفي في الوطن– والوطن في الغربة ، مجلة البديل ، العدد١٠، تصدرها رابطة الكتاب الصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين، تشرين الأول ، ١٩٨٧، ص٨٥

١٩. بارت . رولاند ، موت المؤلف ، ترجمة منذر عياش ، دار الأرض ، ١٤١٣ هـ ، ص ١٩

٢٠. إسراء حسن جابر ، النقد الثقافي بين الريادة والتنوير . رؤية فلسفية ، مجلة الفلسفة ، العدد ١٥ / تموز ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ٢٠١٧ ، ص ٣١

٢١. الكرعاوي . محمد علي إجحالي محمد ، سمات الرسم العراقي في المهجر ، مصدر سابق ، ص ٢٩٩

٢٢. علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن رؤية جديدة ، مصدر سابق ، ص٥٦

## المصادر والمراجع

١. إبن منظور ، لسان العرب ، بيروت ، لينان ،

٢. إسراء حسن جابر ، النقد الثقافي بين الريادة والتنوير . رؤية فلسفية ، مجلة الفلسفة ، العدد ١٥ / تموز ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ٢٠١٧

٣. بارت . رولاند ، موت المؤلف ، ترجمة منذر عياش ، دار الأرض ، ١٤١٣ هـ

٤. حمزة عبدالحمزة عليوي ، رواية المنفى العراقية ١٩٧٩ _ ٢٠٠٣ ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٨

٥. الخميسي . موسى ، تشكيليون على خرائط المنفى ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، سورية ، بيروت ، بغداد ، ٢٠٠٦

٦. سمير خليل ، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب ، دار الجواهري ، ط ١ ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٢

٧. الشوك . علي ، الدادائية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، ب ت

٨. عبد الله إبراهيم ،النقد الثقافي . مطارحات في النظرية والمهج والتطبيق ، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية ، حسين السماهيجي وآخرون ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ، لينان ، ٢٠٠٨

٩. عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، سلسلة عالم المعرفة ٢٩٨ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٣

١٠. عصام حسين عبدالكريم عليمات ، شعرية النسق الثقافي . دراسة ثقافية في شعر المتلمس الضبعي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الهاشمية ، الزرقاء ، الأردن ، ٢٠٢١

١١. علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن رؤية جديدة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٥

١٢. الغذامي . عبدالله محمد ، النقد الثقافي . قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي للنشر ، ط١ ، الدار البيضاء ، المملكة المغربية ، ٢٠٠١

١٣. ـــــــ و عبدالنبي إصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، دار الفكر ، ط ١ ، دمشق ، سورية ، ٢٠٠٤

١٤. فيصل لعيبي ، النفي في الوطن– والوطن في الغربة ، مجلة البديل ، العدد١٠، تصدرها رابطة الكتاب الصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين، تشرين الأول ، ١٩٨٧

١٥. الكرعاوي . محمد إجحالي محمد ، سمات الرسم العراقي في المهجر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١١

١٦. الموسوي . محسن جاسم ، النظرية والنقد الثقافي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، الأردن . ٢٠١٤

١٧. جمعان عبد الكريم ، النقد الثقافي وتحليل الخطاب (١-٢) ، ٢٠١٠ http://www.al-madina.com/node

١٨. محمد ايوب ، المنهج الثقافي ، البحث عن الهوية المفقودة ، ٢٠١٠ http://www.doroob.com/archives

# أثر البيئة المحيطية في تشكيل النصب النحتية في محافظة البصرة

**الاستاذ الدكتور / شوقي مصطفى الموسوي**
جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
**المدرس الدكتور / طلال عبد الامام محمد**
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

***تمتلك*** بيئتنا الطبيعية العراقية عموماً وبيئة البصرة خصوصاً أبعاداً جمالية واجتماعية وحضارية ، مما جعلها بيئة غنية أمام الفنان البصري فانتج أعمالاً نحتية تظهر المدينة بصورة حضارية وعمرانية .. وعلى هذا الاساس جاءت الدراسة الحالية الموسومة بـ (أثر البيئة المحيطية في تشكيل النصب النحتية في محافظة البصرة) التي تتناول الأعمال النحتية المتواجدة في ساحات وشوارع مدينة البصرة. وقد أحتوى البحث على أربعة فصول، تناول **الفصل الأول** الاطار المنهجي للبحث، والمتمثلة بمشكلة البحث والتي حددت بالتساؤل( **ما اثر البيئة المحيطية في تشكيل النصب النحتية في محافظة البصرة؟)** . مروراً بأهمية البحث وصولاً الى حدوده للمدة (١٩٧٠م – ٢٠١٦م ) . في حين جاء **الفصل الثاني** متمثلاً بالاطار النظري والدراسات السابقة فقسم الى ثلاثة مباحث ،تناول الأول القيم الجمالية في البيئة المحيطية ، بينما جاء المبحث الثاني تحت عنوان مفهوم البيئة فلسفياً ، والثالث بعنوان البيئة وعلاقتها بالنصب النحتية في البصرة . واحتوى **الفصل الثالث** على إجراءات البحث المتضمن : مجتمع البحث، وعينته البالغة (٤) ، الذي تم تحليلها من خلال اعتماد الباحثان المؤشرات المعرفية والمفاهيم النظرية والمعرفية . أما **الفصل الرابع** فقد تضمن نتائج البحث والتي كان من أهمها :

١. أن أغلب الأعمال لا تناسب مع المساحة التي وضع فيها العمل الفني (النحتي)، فكان من الأفضل وضع نصب ثلاث أوجه للبصرة ،على مساحة أكبر ثلاث مرات من حجم العمل وأحاطته بأثاث شارع مناسب وجعلها حديقة عامة لتحقيق التواصل الاجتماعي والترفيهي في الوقت نفسه.

٢. قلة الاهتمام بالتخطيط العمراني المستقبلي الصحيح للمدينة وقلة الاماكن المخصصة لإقامة أعمال فنية، ركزت الأعمال في مناطق دون أخرى .

وتوصلت الدراسة الى بعض الاستنتاجات أهمها : (وجود صلة وثيقة بين الأعمال النحتية والبيئة الاجتماعية لمدينة البصرة، حيث أن غالبية النصب والتماثيل لم تخرج عن أطار تراث المدينة وتاريخها الحضاري ).

واختتمت الدراسة بمقترح وهو أجراء الدراسة التالية :( التواصل الجماهيري للبيئة الثقافية في النحت الامريكي المعاصر) .

**Abstract**

Our Iraqi natural environment in general and the environment of Basra in particular have aesthetic, social and cultural dimensions, which made it a rich environment in front of the visual artist, so he produced sculptural works that show the city in a civilized and urban way .. On this basis came the current study tagged (The impact of the surrounding environment in the formation of the sculptural monument in Basra Governorate) Which deals with the sculptural works found in the squares and streets of Basra. The research consisted of four chapters, the first chapter dealt with the

methodological framework of the research, represented by the research problem, which was defined by the question (What is the effect of the surrounding environment on the formation of the sculptural monument in Basra Governorate? Passing through the importance of the research and up to its limits for the period ١٩٧٠-٢٠١٦ While the second chapter was represented by the theoretical framework and previous studies, it was divided into three sections, the first dealt with the aesthetic values in the surrounding environment, while the third section came under the title of the philosophical concept of environment, and the third was titled the environment and its relationship to the sculptural monument in Basra. The third chapter contains the research procedures that include: the research community, and which was analyzed through the researchers 'adoption of cognitive ٤its sample indicators and theoretical and cognitive concepts. The fourth chapter included the results of the research, the most important of which were:

1-Most of the works do not fit with the space in which the (sculptural) artwork was placed, so it was better to place a monument three sides of Basra, on an area three times larger than the volume of work, surrounding it with suitable street furniture and making it a public park to achieve social and entertainment communication at the .same time

2-The lack of interest in the correct future urban planning of the city and the lack of places designated for the establishment of artistic works, concentrating the work in areas without others The study reached some conclusions, the most important of which are: (The existence of a close link between the sculptural works and the social environment of Basra, as most of the monuments and statues did not depart from the framework of the city's heritage and civilizational history). The study concluded with a proposal which is to conduct the following study: Public communication of the cultural environment in American sculpture Contemporary

## الفصل الأول

### الاطار المنهجي للبحث

**أولاً: مشكلة البحث :-** يعد الفن نتاج الإنسان المبدع الذي يصنع بيئة حضرية مرنة تتلاءم مع التطور المجتمعي ومتطلباته ، حيث كان للبيئة الأثر الفاعل في تطور ونمو وتنوع المجتمعات وتعدد فنونها ، فالإنسان حاول أن يجسد أفكاره من خلال فهمه للبيئة المحيطية فينتج أشكال معمارية وزخرفية وتصميمية وتصويرية ذات أبعاد حضرية تحاكي البيئة إلى حد ما ، حيث يعمل على ترميز فهمه للمحيط وللطبيعة وللمجتمع ولذاته من خلال تحرير المعاني من التمثلات المباشرة وجعلها رموزاً ثقافية ودلالات معنوية، مما يدعو إلى الاهتمام بالبيئة المحيطية ودراسة آثارها الجمالية لتحقيق اتصال جماهيري بين البيئة والعمل النحتي من جهة وبين العمل الفني والمتلقي من الجهة الاخرى .. وبالتالي تتلخص مشكلة البحث من خلال الاجابة على التساؤل التالي :

**ما هو أثر البيئة المحيطية في تشكيل النصب النحتية في محافظة البصرة ؟**

**ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه :-** تتجلى أهمية البحث الحالي بدراسة بيئة المدينة الحضرية المحيطة بالأعمال النحتية وبالتالي تكييف البيئة الحضرية لخلق رؤية إبداعية متجددة لفن النحت والعمارة في المدينة. وتكمن أهمية البحث في انتاج بيئة جمالية إبداعية متجددة لفن النحت والعمارة مما يؤدي إلى تحسين التواصل الجماهيري بين المكان أو البيئة بشكل خاص من القيمة الجمالية وبين المتلقي، بالإضافة إلى كونها دراسة تسعى إلى تطبيق وإنتاج فن بيئي حضري ذو تأثير على التفكير والوجدان والسلوك لدى المتلقي للمنجز الفني.. وفي ضوء ما تقدم يلبي البحث حاجة دوائر التخطيط والتصميم العمراني.. فضلاً عن حاجة طلبة الفن والفنانين إلى القيم الجمالية بين البيئة والعمل الفني .

**ثالثاً: هدف البحث:-** يرمي البحث : الكشف عن أثر البيئة المحيطية في تشكيل النصب النحتية في محافظة البصرة .

**رابعاً: حدود البحث:-**

**١. الحدود الزمانية:-** يتحدد البحث بدراسة النصب النحتية للسنوات (١٩٧٠-٢٠١٦) وقد تم اختيار الفترة الزمنية تبعاً لنهوض الحركة التشكيلية في المدينة تقريباً بهذه المدة.

**٢. الحدود المكانية:-** الأعمال الفنية (النصب والتماثيل) التي توجد في الساحات العامة وشوارع مركز مدينة البصرة.

**٣. الحدود الموضوعية:-** لدراسة المسببات التي تطرأ على المنجز الفني والبيئة المحيطة به وما التأثير الناتج على بعضهما جمالياً .

**خامساً: تحديد المصطلحات :**

**١. البيئة (Environment)**

- عرفها أبن منظور : ابات بالمكان : أقمت به .. وتبوأ : نزل وأقام
- والبيئة والباءة والمنزل وقيل منزل القوم حيث يتبوؤون من قبل وادٍ أو سند جبل[١].
- وورد تعريف البيئة في المعجم الفلسفي على أنها( مجموع الأشياء والظواهر المحيطة بالفرد، والمؤثرة فيه، البيئة الطبيعية والخارجية والبيئة العضوية والداخلية والبيئة الاجتماعية والبيئة الفكرية .[٢]
- عرف جيروم البيئة بأنها (مقولة فضفاضة تتسع لكل شيء، فهي تشمل المنا غير أن البيئة تمتد لتشمل الضغوط الاجتماعية وتأثير المجتمعات الاخرى كذلك ).[٣]

**٢. البيئة المحيطة (Surrounding Environment)**

- هي مجهود إنساني وليدة عطاء إنساني ولو بصورة عفوية، أنها عطاء خليقي تشترك فيه جميع الظواهر الشيئية...،هي مقطع (مكاني) للوجود الشيئي أما تاريخيها التاريخية فهي المقطع (الاثري) لها.[٤]
- كما تعرف بأنها العلاقة بين العالم الخارجي (أي المحيط بالإنسان من واقع محيطي إنساني وشيئي (فضائي) وبين العالم الخاص بالعمل الفني أي ( الأثر الفني فالعالم الواقعي ذو ثلاثة أبعاد والعالم الفني ( اللوحة ) ذو بعدين وهناك (الكون والفراغ والحركة) بمثابة المحاور المشتركة ما بينهما، ولكنها تختلف بالطبع تبعاً لخاصية كل منها .[٥]

---

[١] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب** ،الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، المجلد ١-٢، ج١، ٦٣٠هـ-٧١١هـ، ص٣١.

[٢] صليبا جميل: **المعجم الفلسفي** ،بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج١، ج٢، ١٩٧١، ص٢٢٠.

[٣] ستولنتيز، جيروم: **النقد الفني** ، فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠،ص٦٩٤.

[٤] آل سعيد، شاكر حسن: **الكتابة في الفن موضوع شيئي** ، مجلة التشكيل العربي، العدد ١١، ١٩٧٥،ص٢٧.

[٥] آل سعيد، شاكر حسين :**أنا النقطة فوق فاء الحرف** ، الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٤،ص٢٧.

– **التعريف الإجرائي للبيئة المحيطة :** وهي (المكان) أو المحيط المادي الذي يحوي العمل الفني ويتألف من الفضاء والاشجار واغراض تزينية وخدمية ومعمارية ذات تأثير مباشر على المنجز فتتفاعل معه وتتأثر فيه وتؤثر عليه وتخلق محيط بصري وجمالي جديد.

– **التعريف الإجرائي للنصب النحتية:** إبداع نحتي مشيد في فراغ محدد ببيئة خاصة هدفه التواصل البصري والثقافي والاجتماعي من أجل التذكير بشخصية أو حدث تاريخي أو حضاري أو فني وغالباً ما تكون تشخيصية ( تمثال لشخص أو مجموعة أشخاص ) ويصنع أما من الحجر أو المعدن أو مواد اخرى ذات مواصفات مقاومة للطبيعة.

## الفصل الثاني

### الاطار النظري والدراسات السابقة

### المبحث الأول : القيم الجمالية في البيئة المحيطية

تعتمد النواحي الجمالية للبيئة والتي تحقق توافق بصري على ادخال القيم الجمالية والبصرية ضمن عملية دراسة وتصميم المنطقة المراد تخطيطها حيث يتحدد التأثير البصري المحتمل للمشاريع المستقبلية وتقلل تأثيرها السلبي وأن العلاقة الوطيدة بين البيئة والتجربة الإنسانية من ناحية البيئة العمرانية واخذها كمورد بصري، حيث يمثل مفهوم الجمال لمفهوم العمارة في التقييم الذوقي للناتج المعماري، أذ تؤثر شكل المبنى ورمزيته ومدى ملائمته للبيئة المحيطة للعمل الفني واعتبارها كقيم ومعايير جمالية، **(أن الحكم الذوقي للمباني التي لم تأخذ الجانب الاجتماعي والرمزي بنظر الاعتبار وطغى عليها الجانب التقني وصفت بأنها شوهت الوجه الجمالي للعمارة نظر لظهور معيار التغيير الرمزي والذي من خلاله يتم الحكم الجمالي على الشكل المعماري كونه جيد أو مخيف ومفزع)**[١] ... وهناك علاقة قوية بين مفهوم الانسجام في البيئة والعمل الفني حيث أن كلاهما يذهبان لخدمة البيئة العمرانية والبيئة الثقافية والاجتماعية لشرائح المجتمع للحفاظ على الانسجام في البيئة العمرانية ككل وبيئة المكان الخاصة للعمل الفني.. وهذا التوافق والانسجام البصري أهمية في خلق أجواء من الراحة النفسية التي لها أثر ايجابي على أداء الفرد بصورة خاصة، وعلى المجتمع بصورة عامة، وأن ما يحرك ذائقة الإنسان لتستجيب الى الخصائص الجمالية في البيئة المحيطة حسياً أو ترفض الخصائص التي تستفز الذائقة سلباً في تلك البيئة هي الرؤية الفنية الإبداعية للفنان لخلق مكان ذو جذب بصري وطابع حسي لان المتلقي يستجيب في العادة للطابع الحسي للأشياء ويستمتع به، والطابع الحسي هنا يعني ترتيب الاجزاء أو ربط العناصر ببعضها البعض حيث ان الإنسان هو المهيمن والمسيطر في عملية التذوق الفني، وبما ان التذوق الفني يتأثر بالمتراكم من الخبرة ولهذا فقد يحصل نوعاً من التباين في الذائقة الجمالية بين زمان واخر بحكم اختلاف المتراكم من

---

[١] محمد شهاب احمد: **العمارة قواعد واساليب تقييم المبنى** ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن،١٩٩٢،ص١٥-١٦.

الخبرة بين ذلك الزمان والزمان الذي بعده فالذائقة الجمالية المعاصرة توصلنا إلى البساطة والاختزال الذي يحقق أعلى وظيفة، والبساطة هنا ليست التي تربط بالسذاجة والسهولة وانما البساطة التي ترتبط بقيمتها الفنية الإبداعية، فالجمال والقبح مسألة متفاوتة بين فئات المجتمع، ويعد العمل النحتي سواء كان نصباً أو تمثال من الفنون البصرية التي تعتمد محاولة الوصول إلى الجمال لتعزيز مبدأ القبول عند المتلقي للمنجز النحتي فالقيمة التنظيمية للبيئة المحيطة تكون ذات علاقة مهمة مع تركيب وبنية شكل العمل، وبما ان البيئة متغيرة بشكل مستمر فالجمال يعتمد مبدأ التنظيم القصدي فهو ليس فوضى وارتجال بل هو تناسق وتناسب بين الوظيفة والشكل .

**المبحث الثاني: مفهوم البيئة فلسفياً**

أن علاقة الإنسان بالبيئة علاقة متلازمة تعكس التلاؤم بينهما حيث أن طبيعة الانسان المرنة القابلة للتجديد والتشكيل تكون طبقاً للبيئة والعادات التي يعيش فيها، فالإنسان يعبر عن طاقاته التعبيرية التلقائية خلال الاشكال لتحقيق رغبته الجمالية حيث أن قيمة أي أثر فني تكمن في الروح المنبعثة من تخطيطه وتكوينه، وهذا يعني أن للبيئة مفاهيم متعددة وتأثيرات متفاوتة ولكننا نبحثها بوصفها (مكان) من حيث خصائصها الفنية، وذلك لأن المكان من خلال وجود النصب والتماثيل فيه يتحول إلى فضاء بملامح وخصائص فنية جديدة ذات سمة جمالية، فأن ثبات هذه الأعمال النحتية في الفضاء هو حضور مؤثر لها فيه لذا يجب أن تمتلك هذه الأعمال خصائص وملامح بيئته. والبيئة في الوعي الفلسفي تمثل في قول أفلاطون أنها **(الحاوي للموجودات المتكثرة ومحل التغير والحركة في العالم المحسوس عالم الظواهر غير الحقيقي)**[١]، أي أنها لا تقبل الفساد وتوفر مقاماً لكل الكائنات ذات الصيرورة والحدوث ، فهي لا تلمس بالحواس بل بضرب من البراهين الهجينة المختلطة ، أي أنها توفر مقاماً للعناصر الأربعة (الماء ، والهواء ، التراب ، النار) وتحولاتها إلى الأشياء المادية المحسوسة عن طريق التكاثف والتخلخل وذلك لكون هذه العناصر ولدت من فعل المثل في المكان أو القابل، أما عملية إدراك المكان أمر من الصعوبة بموضع، لأنه يحتاج إلى نوع من التجريد عسير وهو انتزاع الكائنات من الايون التي تشغلها أو فرض أمكان ذلك ذهناً ، إذ لا يمكن تعقل المكان بهذه الوسيلة التي هي من صعوبتها وعدم تحققها في الواقع ضرورة ، فالمكان عند أفلاطون متناه لتناهي الجسم ولكون العالم حادثاً أحدثه الصانع ، ولا يعدو كون المكان عند أفلاطون إلا وسيلة ضرورية لإفهامنا أن الكائنات متصلة أو منفصلة عن بعضها[٢]. أما البيئة عند ارسطو فهي المكان المشترك فهو المكان الذي يوجد فيه جسمان أو أكثر والذي يحوي جميع الأجسام ويمتاز هذا

---

[١] علي عبد المعطي: **قضايا الفلسفة العامة ومباحثها**، دار المعرفة الجامعية،الاسكندرية،ط٢، ١٩٨،ص١٢٤.

[٢] العبيدي، حسن مجيد: **نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية ابن سينا انموذجاً**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧، ص٢٨

المكان بأنه يساوي مجموع الأمكنة الخاصة . فالمكان عند أرسطو مستقلاً عن الأشياء ومتميزاً عنها وهو نهاية الجسم المحتوي تماس عليها ما يحتوي عليه، أعني الجسم الذي يحتوي المتحرك.[١]

ويتحدد موقف أرسطو حول المكان بالنقاط الآتية:-

١. "**انه يحوي الشيء الذي له مكان ، وليس هو بشيء من ذلك المحوي .**

٢. **إن كل مكان مقسم إلى فوق وأسفل ، وكل مكان من الأجسام فهو ينتقل بالطبع ويلبث في مكانه الخاص به .**

٣. **إن المكان لم يكن ليبحث عنه لو لم تكن حركة في المكان، إن المكان يدرك وجوده من خلال الحركة، بمعنى انه ثابت لا ينتقل بانتقال المتحرك .**

٤. **المكان عند أرسطو طاليس متناه، سواء كان مكاناً عاماً أم خاصاً، لكون الجسم الطبيعي عنده متناهياً.**"[٢]

أما الفلاسفة المحدثين فيعرفونه بقولهم ( **وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاوٍ الأجسام المستقرة فيه محيط بكل امتداد متناه، وهو متجانس الأقسام، متشابه الخواص في جميع الجهات، وغير محدد)**[٣]. فالبيئة عند (هيجل) كما هي مبتدئة في عالم الموجودات _ تشكل جانباً هاماً في بناء المطلق المتكامل فأنها في الواقع لا تعد وأن تكون حقيقة ناقصة إذ أنها في شكلها المادي لا تتماثل مع فكرة الطبيعة الروحية التي جاءت الطبيعة المادية لتعبر عنها **(فهذه الطبيعة ليست إلا عقلاً في صورة مبهمة غامضة مهوشه حتى لتبدو كأنها لا عقل)**[٤]، وبهذا فأن (هيجل) لا ينكر حقيقة البيئة المادية بل يقر بوجودها لكنه لا يرى منها الحقيقة الكاملة بل يراها مرحلة ضرورية من المراحل التي تؤدي الى المطلق لذلك لا يشترط المحاكاة في الفن بل ضرورة ارتباطه بالروح. بينما أكد (كانت) ان **وجود كل ما هو كائن في الكون أمر يقرره الإنسان أو بالأحرى يبتدعه ذهن الإنسان وتخلقه حساسيته، فليس... الكون موجود في الإنسان، أي أن جميع ما في الكون من ظاهرات هي أشياء إبتدعتها الحساسية لذواتنا...(كانت) يرى ان الذهن البشري هو الذي يدخل النظام والاتساقية على جميع الظاهرات التي يشكل كلها وكمال الطبيعة)**[٥]. وأن للمكان أهمية عند الفلاسفة العرب، وكانت تفسيراتهم للمكان على غرار تفسيرات الفلاسفة القدماء له، فالكندي يتفق مع أفلاطون وأرسطو في وجودية المكان، وبين إن كل ما يحوي الجسم يسمى مكاناً، وعنده المكان ثابت، لا يفسد ولا يرتفع من الوجود إذا غادره الجسم المتمكن فيه، ويتفق الفارابي في موقفه من المكان، حيث يؤكد وجود المكان، ويؤكد أنه لا يوجد جسم من دون مكان

---

[١] يوسف كرم : **تاريخ الفلسفة اليونانية**، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦، ص ١٨٣ .

[٢] العبيدي، حسن مجيد ، المصدر السابق ، ص٢٩ .

[٣] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية والأتينية**، بيروت، بت ج٢، ص٤١٢.

[٤] العمر، عبدالله عمر : **فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة** ، الكويت، ١٩٧٨،ص٥٥.

[٥] كانت.عمانئيل :**نقد العقل المجرد** ، تروة احمد الشيباني ، بيروت، دار اليقضة العربية، ١٩٧٠،ص٢٦.

خاص به، فالعلاقة بين المكان والمتمكن، هي علاقة إضافة ونسبة[١]. ومن المسلم به "**أن معظم الأعمال النحتية ليس بالإمكان فهمها كلياً إلا حين يكون باستطاعة الناظر أن يرى المنحوتة من جميع جوانبها حتى تتضح لديه العلاقات والحركات التي توحد الأجزاء كافة**"[٢] والعمل النحتي الناجح، يجب أن تكون كافة زواياه متساوية من حيث درجة جماليتها، وموضوعها، وتأثيرها. ومن ذلك تبرز أهمية البيئة (المكان) الذي يجب أن يخضع إلى دراسة وتحليل، عند أقامه النصب أو التماثيل فيه، كونه يكون الرابطة الدائمة ما بين العمل النحتي والبيئة المعمارية المحيطة به، فالنصب والتماثيل التي توضع في أماكن تحيطها الأبنية يجب أن تختلف عن مثيلاتها التي تحيطها الأشجار وتختلف عن التي لا يحيطها شيء، أي يكون فضائها مفتوح فمثلاً أقامة نصب فني عملاق أو تمثال عالي وسط أبنية عالية محيطة به وفي فضاء محدود كما في عمل الفنان بول كلي **(شكل-١)**.

**(شكل -١- الامومة)**

ومما تقدم نجد هنالك نوعين لبيئة المكان المحيط بالنصب أو التماثيل وما يحتويه هما (١) بيئة المكان الملائمة. (٢) بيئة المكان غير الملائمة.

**النوع الاول: بيئة المكان الملائمة:-** وهي بيئة المكان التي تلبي الغرض الجمالي والوظيفي والنفسي، عند وضع العمل النحتي فيه، بصور مرضية ومقبولة للمشاهد، بحيث يكون العمل النحتي، متوافق مع البيئة الحضرية، ومكملاً لها ومنسجم مع الفضاء الحضري للدمينة .وقد قسمه الباحث خمسة أنواع وهي :

[١] العبيدي، حسن مجيد: **نظرية المكان في فلسفة ابن سينا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٣٦-٣٩ .

[٢] نوبلر. ناثان : **حوار الرؤية**، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧،ص١٩٦.

١. **بيئة المكان الجماهيري:** وهو المكان الذي يكتسب مركزيته من موقعه الاستراتيجي في المدينة، بحيث يمثل العمل وجهاً حضارياً للمدينة[١]، كما في نصب الحرية في نيويورك **(شكل-٢)**، ونصب الحرية للنحات جواد سليم في ساحة التحرير ببغداد **( شكل-٣)**.

**(شكل- ٢ نصب الحرية في نيويورك)**

**(شكل- ٣ نصب الحرية ببغداد للفنان جواد سليم)**

٢. **بيئة المكان التوثيقي:** وهو المكان الذي يشهد حدثاً تاريخياً مهماً، ويحمل صورة خالدة تتناقل عبر الاجيال ،كما نصب الشهيد في دمشق **(شكل-٤)** و نصب النسور في بغداد للنحات ميران السعدي[٢] **(شكل-٥)** .

**(شكل- ٤ نصب الشهيد في دمشق )**

**(شكل- ٥ نصب النسور للفنان ميران السعدي)**

[١] جبرا ، ابراهيم جبرا :**جواد سليم ونصب الحرية** ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٤، ص٧٥ .

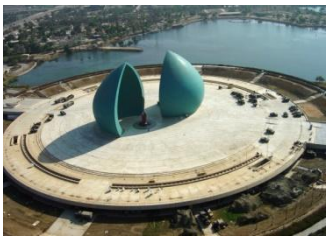
[٢] البصري، سعد علي :**الخصائص الفنية للنصب الوطنية في المدينة العراقية** ، أطروحة دكتوراه(غير منشورة )، جامع بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦،ص١٠٨.

**٣. بيئة المكان الترفيهي:** وهو المكان الذي يكون عبارة عن مناطق خضراء ترفيهية، من متنزهات وحدائق عامة يرتادها الناس للاستجمام والترفيه والراحة النفسية،كما في تمثال روبرت هارتلي **(شكل- ٦أ، ب)** وهو عمل فني يصور الطبيب النفسي الخيالي والذي ظهر في فيلم كوميدي وهو جالس يستمع الى مرضاه الذين يجلسون على الاريكة المقابلة له.

(شكل- ٦ أ تمثال الطبيب روبرت هارتلي)

(شكل- ٦ ب تمثال الطبيب روبرت هارتلي)

**النوع الثاني: بيئة المكان غير الملائمة:-** هو المكان الذي لا يحقق أي غرض جمالي أو وظيفي ولا نفسي عند وضع العمل النحتي فيه، بحيث يكون هذا العمل غير متوافق مع البيئة الحضرية مما يسبب تلوثاً بصرياً لها ، وغير منسجم مع الفضاء الحضري للمدينة. وقد قسمه الباحث الى نوعين هما :- **المكان ذو الفضاء المفتوح والمغلق** ويتواجد فيه ميزة الانفتاح البصري ، كما في **(الشكل- ٧ أ ، ب)**



(شكل- ٧ أ نصب الشهيد اسماعيل فتاح الترك)

(شكل -٧ ب نصب الشهيد اسماعيل فتاح الترك)

وبما أن النحت على نوعين بارز ومجسم فأن الفضاء يكون تبعاً لذلك ، حيث يكون في الأعمال البارزة ذات البعدين، ذا بعدين ايضاً ، وهو ما ينطبق على الجداريات واللوحات الزخرفية والمنحوتات الجدارية ، وفي هذه الأعمال يمكن الشعور بالفضاء من خلال عدة نقاط أولها العلاقة بين تلك الجداريات النحتية وبين فضاء الجدار الذي شغلت هذه الجداريات جانباً منه ومن خلال الحيز الذي يحدده الاطار الخارجية للجداريات النحتية، وللون الأثر الواضح في تحديد الفضاء فبعض العناصر داخل العمل الفني تبرز على غيرها لتترك فضاءات متنوعة

حسب توزيع تلك العناصر، وكثافة للون البارز للمساحة الذي يحددها اطار الجداريات النحتية ويكون هذا الفضاء ،كما في جدارية الفنان خوان ميرو على واجهة متحف الفن في ولاية ويتشتيا كما في **(الشكل–٨)** وكذلك **(الشكل–٩)** جدارية الرازي في بغداد حيث يظهر اللون كمادة اظهار رئيسية للفضاء وكذلك كلما كبر حجم الشكل زاد حضورها في الفضاء المحيط لكن عمر الجداريات قصير لأنها يستعمل فيها أصباغ وهي تتأثر مع مرور الزمن بالظروف الجوية والتقلبات البيئية مما يسبب تلوث بصري .

**(شكل– ٩ جدارية الرازي للفنان ناظم رمزي)**

**(شكل –٨ جدارية خوان ميرو )**

أما النوع الثاني من النحت وهو المجسم ذو الثلاث أبعاد فيكون الفضاء فيه ثلاثي الأبعاد أيضاً وهذا ما يمكن المشاهد من الدوران حول العمل الفني والاحساس بالفضاء المحيط به والتفاعل معه **(فتمثال الحرية في ميناء نيويورك للنحات فريدريك بارثو لودي تأتي أهميته من كبر أبعاده ،حيث يبلغ ارتفاعه( ١٥١قدماً) فأذام اقلصت أبعاده الى ما يمثل حجم الإنسان سيفقد مظهره المؤثر ويصبح أقل شأنا مما هو عليه الان)**[١]. **أن النحات يجب أن يساهم بالنهوض بمجتمعه كونه يكون دائما ذا رؤية مستقبلية** [٢]،ويحافظ على شخصية هذا المجتمع ولا يخرج عن تراث بيئته المحلية ، وان لا يأتي بأساليب أجنبية ليزرعها فيها والتي سيجد المجتمع صعوبة في فهمها ولكونها لا تمت لبيئته بصلة ، ويعتبر العامل السياسي ذو أهمية كبيرة في أقامه الأعمال النحتية حيث أن الحكومات الوطنية تجعل الفن أداة موجهه ، لتثير في شعوبها الشعور بالقضايا الوطنية وما ترمز لتذكير بالأمجاد والبطولات **(فالعامل السياسي هو عامل موجه للفن)**[٢] كما في **الشكل (١٠)** نصب الجندي المجهول في بغداد ونصب حراس حرية امريكا **شكل(١١)** في ولاية تكساس الذي يمثل جندي وأربع سلالات من الكلاب التي شاركت في الحروب منذ الحرب العالمية الثانية وهي تخليداً وتقدير لتضحيات أفضل صديق للإنسان في الحروب، وهناك عامل أخر مهم هو العامل الاقتصادي ويكون تأثيره مباشر في العمل الفني

---

[١] نوبلر، ناثان :**حوار الرؤية**، مصدر سابق، ص٢١٦–٢١٧.

[٢] الخطاط، سلمان ابراهيم: **الفن البيئي**، جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٩٠،ص٨٥.

حيث أن التماثيل والنصب التي تخصص لها مبالغ كبيرة لإنجازها تكون أفضل من مثيلاتها التي تخصص لها مبالغ بسيطة وهذا العامل لا يؤثر في العمل نفسه فقط بل في نجاح المكان الذي سيشغله.

( شكل ١١ نصب حراس حرية امريكا )

( شكل ١٠ نصب الجندي المجهول في بغداد )

والعامل الذي يعد الركن الاساسي في هذه العوامل وهو العامل الثقافي حيث يؤثر بقوة في النحات **(وأن كل عمل فني ما هو إلا مرأة تعكس حالة المجتمع ، والعمل الفني واجهه نضالية يتأثر بالعوامل المادية وتؤثر فيه التقاليد)**[١] كون الفنان الدارس تاريخ أمته والمطلع على تراثها نلمس في أعمال شيئا من الاصالة ولأن شخصية الفنان المبدع شخصية عاملة فاعلة تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي، وعلى النحات عند اختيار مكان لعمله الفني عليه معرفة خواص ومحددات المكان الذي سيشغله ذلك العمل ، وعليه أن يستعين بعوامل مهمة التي لها دور فاعل في تنظيم فكرة العمل النحتي واعطاه الصورة المتكاملة لكي ينسجم مع البيئة المحيطة ومن أهم هذه العوامل:(مقياس جسم الإنسان، الكتل الحضرية، الاشجار والنخيل، محاور الطرق) .

**المبحث الثالث : البيئة وعلاقتها بالنصب النحتية في البصرة**

امتازت البصرة بامتلاكها تاريخ عريق ممتد على مدى الحضارات المتوالية من عصر الكتابة الى الحضارة الإسلامية مروراً بتعاقب الاحتلال الاجنبي للعراق ككل إلى يومنا هذا إلا أن البصرة احتفظت بتاريخها وتراثها رغم الصعوبات التي مرت بها . **( فمع أعلان الحكم الوطني بالعراق سنة ١٩٢٠ وعودة بلدية البصرة إلى البصريين ، ظهرت أعمال تشكيلية تمثلت بتمثال أسد بابل في منطقة العشار كما في (شكل- ١٢) سنة (١٩٣٨) وقد تم اختيار المكان بمواصفات ملائمة كون الساحة تقع أمام نادي الموظفين آنذاك والشارع الذي يؤدي الى القناصل والشركات الاجنبية فكان محط انظار المارة ولقرب شط العرب منة مما جعلة وجه ثقافية للمدينة)**[٢].

[١] الخطاط، سلمان ابراهيم :**الفن البيئي**، مصدر سابق، ص٨٦.

[٢] العامري ، حسن عبد الشهيد حمود: **المعالجات الفنية لفضاءات مدينة البصرة**، مصدر سابق، ص٧٧.

**(شكل –١٢ تمثال اسد بابل في البصرة في الخمسينات)**

ويذكر الفنان (عبد الرضا بتور)* **(لم يقم عمل فني أخرفي ساحات وشوارع المدينة الا بعد ثورة ١٤تموز ١٩٥٨فبعد ذلك التاريخ وضعت البلدية جدار علقت عليه رسوم زيتية صغيرة الحجم لشخصيات في البصرة بعدها شرع الفنان سلمان البصري بتنفيذ عمل في شارع الوطن الا انه لم يكتمل بسبب دهس سيارة لهيكل العمل فالغي وازيل من الوجود)**[١] وبعدها عمل الفنان عبد الرضا بتور تمثال مدور لجندي بالحجم الطبيعي في معسكر الشعيبة ( ١٩٦٦–١٩٦٧ ) وجداريتان بارزتان تمثل معركة على جدار المعسكر، وثم اقيمت تماثيل خاصة في اماكن داخلية(جامعة ومعسكر) ولذلك بقيت مدينة البصرة حتى عام ١٩٧٠ تفتقر الى اعمال تشكيلية تزين ساحاتها وشوارعها على الرغم من وجود فنانين بصريين مؤثرين في الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة سوى نصب اسد بابل.ولم يتداول فكرة الاعمال الفنية الابعد مبادرة الفنان عبد الرضا بتور حيث تقدم بطلب الى نقابة البناء والمشاريع الانشاء فرع البصرة بإقامة تمثال (العامل) فتمت الموافقة عليه وقام الفنان باختيار مكان العمل ونفذه سنة ١٩٧٠كما في (**شكل– ١٣**) حيث وضع التمثال في جزرة وسطية لشارع البريد بالقرب من ساحة أم البروم. وبعدها توالت الأعمال النحتية إلا أنها أزيلت بسبب الآراء السياسية للسلطة الحاكمة في البصرة آنذاك، ثم تقدم الفنان قيس عبد الرزاق بطلب الى دائرة كهرباء النجيبية لإقامة نصب نحتي للعمال العراقيين وتمت الموافقة عليه وانجز العمل إلا أنه أزيل بموافقة الفنان بالتسعينات بسبب توسع بناية الدائرة إلا أنه منح مكان جديد لإقامة نصب ثاني بنفس الاسم كما في (**شكل– ١٤**)

* عبد الرضا بتور :فنان تشكيلي (نحات ورسام) مواليد البصرة ١٩٤٦عضو مسس لجمعية الفنانين التشكيلين في البصرة عضو نقابة الفنانين العراقيين.

[١] العامري ، حسن عبد الشهيد: **المعالجات الفنية لفضاءات مدينة البصرة**، مصدر سابق، ص٨٠.

( شكل ١٤ جدارية عمال البصرة )

( شكل ١٣ تمثال العامل)

وبعدها كلف النحات نداء كاظم عام ١٩٧١بعد أقامه مهرجان المربد الأول في المحافظة بعمل تمثال نحتي للشاعر البصري بدر شاكر السياب فنفذ التمثال لأول مرة بالمحافظة من مادة البرونز وهو أول فنان يتطرق لهذه المادة وبعدها نفذ تمثال ثاني للعالم الخليل أبن أحمد الفراهيدي وقد نفذ العمل أيضا بمادة البرونز. وبعدها نفذ الفنان منقذ الشريدة نصب ذات الصواري عام ١٩٧٣ من مادتي الحديد والكون كريت إلا أنه تعرض للدمار والإهمال وبقي عرض للإهمال ليومنا هذا كما في(**شكل ١٥**) وبعدها كلف الفنان قيس عبد الرزاق سنة ١٩٧٦بتنفيذ نصب البصرة كما في (**شكل ١٦**) فاختار الفنان مكان أقامه النصب أمام مبنى المحافظة سابقا في وسط منطقة العشار وهي أهم منطقة تجارية في المحافظة فضلا عن وجود المرآب الرئيسي للمدينة وهو ذو كثافة سكانية كبيرة حيث وضع النصب في ساحة نصف دائرية وقال الفنان أحمد السعد أنه ( **تم أجراء عملية صيانة للنصب سنة ٢٠٠٦ في مناقصة رست على أحد الشركات تضمنت أيضا غرس بعض المزروعات حول النصب، وكلفتني الشركة بعملية الصيانة ، فباشرت بعملية الصيانة، وللأمانة أزلت بعض الأشياء التي تتعلق بالمرحلة السابقة وهذه مدرجة من ضمن المشروع العمل منفذ من مادتي الكونكريت والجبس، ولهذا اثر كبير على النصب كونها تحتاج بشكل مستمر إلى صيانة متكررة** )[١].

( شكل- ١٦ نصب البصرة )

( شكل- ١٥ نصب ذات الصواري)

[١] العامري، حسن عبد الشهيد :**المعالجات الفنية لفضاءات مدينة البصرة**، مصدر سابق، ص٨٨.

بينما نصب الوثبة أو الانتصار للفنان طارق مظلوم وضع في الساحة المجاورة لساحة سعد باتجاه جامعة البصرة وهو عبارة عن سمكة قرش من مادة البرونز بارتفاع ٢٧م ويقف الجندي على الزعنفة ويحمل بيده السيف والراية كما في(**شكل** –١٧ أ، **ب**).

(**شكل** –١٧ أ الانتصار قبل عام ٢٠٠٣)

(**شكل** –١٧ ب الانتصار بعد ٢٠٠٣ وقبل أزالته )

وانتشرت في فترة الثمانينات والتسعينات ظاهرت الصور الجدارية لشخصية صدام حسين في جميع انحاء المدينة حتى كاد أي شارع أو أية ساحة لا يخلو منها وفي التسعينات أقيم تمثال ضخم لشخصية صدام حسين من البرونز بتحيته المعروفة على جانب ساحة سعد من جهة كراج بغداد وقد تم إزالته وتمثال أخر له في ساحة السعدي يرتدي الزي العربي ويمتطي جواد ويحمل بيده اليمنى رمح وفي اليسرى راية وقد أزيل أيضا وتم وضع محلة صورة مطبوع للشهيد عبد الكريم قاسم ، بعد٢٠٠٣ ساد مرحلة من الركود في أقامه أي أعمال وبعد تشكيل الحكومة العراقية المتمثلة بمجلس الحكم وأقامه انتخابات وتشكيل حكومات محلية في المحافظة ٢٠٠٥ فقد كلف الفنان حسن فليح بإقامة تمثال لامرأة تحمل أنية (المسخنة) إلا أن المشروع توقف بسبب تدخل احزاب بتنفيذه وتم وضع مجموعة من الجرار فيما بعد كما في (شكل ١٨)

(**شكل** ١٨ **مجموعة جرار على شكل نافورة مقابل تمثال عتبة بن غزوان في بداية شارع الجزائر**)

وفي سنة ٢٠١٠ كلف الفنان قيس عبد الرزاق بتنفيذ نصب ( البصرة فكر وحضارة كما في **شكل –١٩**) ونصب (طيور مهاجرة كما في **شكل –٢٠**)على ضفاف شط العرب في شارع القصور الرئاسية.

**( شكل –٢٠ طيور مهاجرة )**

**( شكل–١٩ نصب البصرة فكر وحضارة)**

وانتشرت مابين٢٠٠٥ و٢٠١٠ إقامة بعض الأعمال هنا وهناك نفذت بالمساحات الوسطية كما في (**شكل–٢١**) المشحوف على شكل نافورة أمام اعدادية الصناعة الذي تم إضافة تماثيل صغيرة لا تحتوي على أي حركة مما سبب للنصب تلوث بصري واضح وكذلك تعرض النصب للإهمال الواضح. كما قامت مؤسسة الشهداء في البصرة سنة ٢٠١١ نصبا تذكاريا للشهيد (عارف البصري) من تنفيذ الفنان علي عاشور وبعدها بعام قام نفس النحات بإقامة تمثال تذكاري للواء (مزهر الشاوي) بالقرب من دائرة المؤاني العامة بالمعقل. وفي ٢٠١٤تم تنفيذ نصب (قنديل البصرة كما في **الشكل–٢٢**) للفنان قيس العمر في ساحة سعد بعد ان اطلق عليها ساحة الحرية.

**( شكل –٢٢ نصب قنديل البصرة )**

**(شكل– ٢١ المشحوف بعد أضافة التماثيل عليه)**

**المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري**

١. لعب الإدراك الحسي لدى الفرد عملية ايجابية في تحديد وتكوين الصورة المرئية البصرية للأشكال والوصول الى قواعد عامة .

٢. برزت أهمية البيئة وارتباطها بالعمل النحتي وحجم العمل وشكله من حيث أن العمل الفني يتفاعل مع محيطه التكويني والبيئي وتفاعل الذوات الاخرى معه.

٣. يصمم التكوين المعماري والبيئة الحضرية بما يتلاءم مع جسم الإنسان وحركته وزوايا نظره لذلك فأن معالجة البيئة المحيطة تعتمد على قدرة الفنان في احتساب التكوين المعماري المحيط بالعمل مع المساحة المنظورة .

٤. أن علاقة البيئة المحيطة بالعمل النحتي وقدرتها على تحقيق فعل تواصل اجتماعي من خلال التأثير واسلوب التنفيذ الصحيح للمنجز الفني .

٥. تنوع بيئة المكان المحيط بالعمل النحتي الى نوعين بيئة مكان ملائم وبيئة مكان غير ملائم (أي الذي لا يحقق أي غرض جمالي أو وظيفي أو نفسي وعدم توافقه مع البيئة الحضرية مما يسبب تلوث بصري).

٦. تأتي أهمية البيئة من عملية اختيارها التي قد تكون ايجابية فتكون النتائج جيدة ومحققة للغرض أو تكون سلبية فيكون المردود عكسياً فيخيب الآمال ويسبب تلوث بصري .

٧. أن النصب النحتية هي مرآة عاكسة للواقع فعله ان تكون معبرة تاريخياً وتراثياً وجمالياً في البيئة الحاوية لها.

**الدراسات السابقة ومناقشتها**

بعد اطلاع الباحثان على حيثيات الدراسة الحالية ، قاما باستطلاع الموضوعات والدراسات في الفن البيئي واثره على النص النحتية ، فلم يجد الباحثان دراسة تمس البحث الحالي مسا مباشرا .

## الفصل الثالث

### اجراءات البحث

**مجتمع البحث:-** بعد قيام الباحثان بأجراء دراسة مسحية استطلاعية للأعمال النحتية المقامة في الساحات العامة لمدينة البصرة ، توصل الباحث من خلال ذلك الى تحديد مجتمع البحث من أعمال نحتية (نصب وتماثيل) لعدد من النحاتين المعاصرين والبالغ عددهم (٨) نحاتاً ، حيث تم احصاء وتصوير هذه الأعمال النحتية التي تقع في الساحات العامة ضمن حدود مدينة البصرة ، وبلغ مجملها (٢٠)عملا نحتياً والتي تسنى للباحثان الوصول إليها بشكل مباشر وتصويرها .

**عينة البحث:-** تم تحديد عينة البحث بصورة قصدية ، من مجمل الأعمال النحتية الممثلة لمجتمع البحث ، وقد بلغت(٤) عينة لـ( ٤) نحاتين وقد اختار الباحث عينات من فترة (١٩٧٠-٢٠١٦).

**منهج البحث:-** اعتمد الباحثان في الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي لدراسة التلوث البصري بيئة الأعمال النحتية والتي تم تحديدها ضمن عينة البحث إذ أخضعت العينة للوصف البصري ومن ثم القيام بالتحليل حتى الوصول إلى بلوغ هدف البحث.

**تحليل العينة:-**

**نموذج(١)**

اسم العمل: تمثال العامل

اسم الفنان: عبد الرضا بتور

نوع العمل: نحت مدور

سنة الانجاز: ١٩٧٠

المادة: اسمنت، صبغ اسود

القياس: ارتفاع التمثال٢م، وارتفاع القاعدة ٢،٥م

الموقع : العشار ساحة ام البروم

**الوصف البصري:** عمل منفذ بالشكل الواقعي لرجل يمسك بيديه مطرقة كبيرة ويهم لعملية الطرق، وبحجم أكبر من الحجم الطبيعي (طوله ٢م) ويستقر على قاعدة على شكل متوازي مستطيلات مرتفعة شاقولياً، وترتفع (٢،٥م) ومغلفة بسيراميك الاسود. حيث راعى الفنان في تنفيذ العمل حركة الجسم لموافقة الحدث الواقعي والقائم على عملية الطرق الممثلة بانفراج الأرجل وابتعاد الايدي عن الجسم والمسك بالمطرقة بقوة والشروع بالحركة مستفيدا من هذه الحركة لانفتاح العمل على الفضاء، واهتم الفنان من الحدث الواقعي بشكل أكثر دقة في معالجة سطح الكتلة الذي بدأ متموجاً على شكل منحنيات متشكلة من اظهار تفاصيل وطيات الملابس واجزاء الجسم حيث تشكل تباين إيقاعي بين مناطق الإضاءة والظلال وتشكل حركة ناتجة عن حركة الخطوط وصياغة خط ارجل متموج يسهم في تدال الكتلة بالفضاء وبالعكس.

**معالجات الفنان للبيئة:** نفذ العمل من مادة الاسمنت ، ولون باللون الأسود ، ونصب على نهاية شارع البريد بالقرب من ساحة أم البروم في منطقة العشار وقد حقق التمثال مميزات بيئية استفاد منها وهي وجود منطقة شبة مفتوحة ، أي الفضاء فيها مفتوح وارتفاع الكتلة بالمقارنة مع عرضها وكذلك الإضاءة الساقطة عليه هي إضاءة طبيعية تتغير بتغير موقع الشمس ، وعليه فالعمل يستفيد من حركة الضوء وتظهر السطوح المتموجة للتمثال والطيات فتحقق سيادة العمل ببيئته كون البيئة المحيطة ترابية فاتحة متفاعلة مع الإضاءة الطبيعية ..وقد وفق الفنان باختيار بيئة العمل كون الساحة هي مقر لتجمع العمال(العمل الحر) أو المسطر، حيث ربط الفنان بين رمزية التمثال وأهمية المكان وظيفياً وحقق العمل تواصل جماهيري واصبح نقطة دالة للقاء والوصف عند الناس، وكذلك لمكانة المنطقة من حيث وجود مرآب الرئيسي بقربة وكذلك لتزاحم المارة وعدم وجود سياج يحيط لتمثال مما جعل طبقات المجتمع المارة بقربة تتفاعل معه . وقد أثرت على العمل بعض الموجودات من أثاث الشارع ،

مثل عمود الانارة الذي وضع أمامه مباشرتاً والذي كان يمكن أن يوضع على أحد جوانب الشارع وكذلك وجود مصطبة أمام قاعدة التمثال ، ووجود قطع الدعاية والدلالة الكبيرة والصغيرة كتلك الموجودة بجانب التمثال بقياس(٣+٢م)، كذلك وجود نصب أم البروم وسط الفلكة التي تقع أمام التمثال قد حجبته مع امتداد شارع البريد كون النصب نفذة بحجم كبير. ولكن في عام ٢٠١٧ اصبحت البيئة المحيطية مؤثرة في تغيير مسار القيمة الجمالية له .

**مقترحات المعالجة لبيئة العمل:** إزالة كافة قطع الدعاية والدلالة المنصة قرب العمل، وإزالة عمود الانارة ووضعه على جانب الشارع ، مع إزالة التجاوزات قرب التمثال.

**نموذج (٢)**

اسم العمل: الخليل ابن احمد الفراهيدي

اسم الفنان: نداء كاظم

سنة الانجاز: ١٩٧١

المادة: البرونز

الموقع: العشار /شارع الاستقلال

القياس: ٢،٥م ويستند على قاعدة مكعبة الشكل ترتفع ٢م

**الوصف البصري :** عمل نحتي مجسم من مادة البرونز يمل شخصية الشاعر والعالم اللغوي البصري (ابن احمد الفراهيدي) منفذ بالشكل الواقعي بحجم أكبر من الحجم الطبيعي وبوضعية الوقوف مع التفاتة بسيطة للرأس باتجاه اليمين، راعى النحات عند تنفيذ العمل النسب واللباس والحركة معتمدا على ما توفره له مادة البرونز من خواص لإظهار الاعضاء الدقيقة للجسم وطيات الملابس ذات الخطوط المرنة والمستقيمة التي هيمنت على كتلة العمل .

**معالجات الفنان لبيئة العمل:** ينتصب العمل على مساحة وسطية تجمع ما بين (مدخل شارع الاستقلال) ورصيف لفلكة كبيرة ويلتقي فيها العديد من الشوارع ويمر من وسطها نهر العشار وهذا ما جعله يحظى بفضاء مفتوح مما جعلة متخلص من المشتتات البصري ، كما أن لون التمثال الأسود (لون البرونز المتأكسد) أهمية في جعله يحقق السيادة والمعالجة الجمالية عبر تضاد الالوان الترابية مع لون البرونز المتأكسد والاضاءة الطبيعية فكانت خلفية متفاعلة مع التمثال عند النظر إليه، وتعتبر البيئة الحاوية للعمل أما من الناحية الاجتماعية فيعتبر المكان ملتقى لمجموعة شوارع رئيسية ويمكان مزدحم بالمارة وعليه فأن العمل يحظى بعدد كبير من المشاهدات خلال اليوم ، ويعتبر التمثال رمزي كموروث حضاري في الفكر.

**المؤثرات التي طرأت على العمل :** أن الموقع الذي نصب فيه العمل هو تقاطع مروري كبير ويتشتت نظر الراكب والمار ولا يستطيع النظر في العمل الفني وتذوقه وكذلك بسبب الازدحام ، وكذلك وجود اشجار كثيفة قرب العمل يزيد ارتفاعها عن (٢م) ، وجود البسطات التجارية تحت التمثال وجود اسلاك كهربائية غير منتظمة خلف العمل، وجود مظلة وغرفة كرفان للشرطي وكذلك انتشار قوات الامن والسيارات امامه ووجود اعمدة انارة حول العمل وغالبا مات ضع عليها لافتات اعلانية وهذه كلها ملوثات بصرية مؤثرة في بيئة العمل الفني.. وقد تغييرت البيئة المحيطية بالتمثال في الوقت الحاضر .

**المقترحات المعالجة لبيئة العمل :** رفع مظلة الشرطي وكابينة المرور ووضعها في مكان اخر مناسب لها تغير طريقة انتشار القوات الامنية بشكل لا يؤثر ولا يسبب تلوث بصري إزالة التجاوزات الموجودة وبكثرة تحت التمثال

**نموذج (٣)**

اسم العمل :اسياد اسيا

اسم الفنان: قيس عبد الرزاق

سنة الانجاز:٢٠٠٩

المادة :اسمنت

الموقع: شارع بغداد

الارتفاع : ١٢م

**الوصف البصري:** عمل نحتي مجسم بتكوين هرمي مشكل من نصف كرة كبيرة تستند على قاعدة مدورة الشكل وترتفع عنها قليلا يعلو هذه الكرة ثلاث أشكال لخارطة العراق بشكل متتابع حققن حركة دورانية تحيل الى الرقصة الشعبية الجنوبية المتميزة (الهوسة) ، احيطت هذه الخرائط بسعفات نخيل ، ويرتفع من بين هذه الخرائط والاغصان شكل الكأس الذي فاز به المنتخب العراقي ببطولة اسيا سنة٢٠٠٧، وترتفع على الكأس حمامات السلام لتشكل قمة رأس العمل الهرمي وهي تتجه إلى الفضاء لتفتح الأفق بأعمام السلام في البلد الجريح، يقع العمل على الجهة اليمنى لشارع بغداد وهو الشارع الرئيسي الذي يربط مدينة البصرة بالطريق الخارجي ، ويقع النصب بالجهة المقابلة لمحكمة البصرة ويتوسط العمل حديقة مليئة بالنباتات والاشجار الكثيفة الاوراق وتحتوي هذه الحديقة على كراسي مظللة واخرى مكشوفة .

**معالجة الفنان للبيئة:** أن لموقع النصب على شارع رئيسي مثل شارع بغداد يمتاز بسرعة السيارات المارة وذو الفضاء المفتوح يجعل من كتلة النصب صغيرة ، فلو وضع النصب على تل مرتفع حوالي (١م) وتضاعف حجمه مرتين لحقق سمو وجمال اكثر ، وتخلصه من التلوث البصري الذي حققته الاشجار والموجودات الأخرى على الأرض كأعمدة الإنارة التي استخدمت لأنارته ومن رأي الباحث أنه لو كانت البيئة المحيطة بالعمل أكبر

وأوسع مع حجم نصب أكبر لحقق للمناطق القريب وجود حديقة عامة ذات رمزية جماهيرية واسعة ولحقق تواصل اجتماعي وحقق جمالية بصرية للمتلقي ولا بعدت التلوث البصري الذي تخلقه سرعة السيارات وتشتت الانظار به عن النصب، وفضلا عن ذلك وضع مؤخراً من العمل جسر لمرور المشاة مما حقق حاجبا أخر لمشاهدة العمل للقادم إلى البصرة من خارج المحافظة مسبب بذلك تلوثاً بصري .

**نموذج (٤)**

اسم العمل: نصب الشهيدة ست خالدة

اسم الفنان: فاضل عبدالله البصري

سنة الانجاز: ٢٠١٦

الارتفاع: ٣م والقاعدة ١،٥م

المادة : الفيبر كلاس +القاعدة الكونكريتية

مكان العمل : ساحة الطيران

**الوصف البصري:** يمتد النصب بتكوين عمودي ممتد نحو الأعلى وأسفله العمل مستطيل الشكل متمثل بالسيارة المحترقة التي تستند الى قاعدة مستطيلة الشكل بحجم العمل الذي يرتكز عليها بارتفاع( ١،٥م وعرض ٢،٥) نفذ الفنان تمثال الشهيدة بحجم أكبر من الحجم الطبيعي وهي تضع يديها على بعضها البعض بحركة لمحاولة تغطية الجسم وكذلك التمثال الموضوع أعلى العمل الذي يمثل روح الشهيدة وفيها نفس حركة الايدي في أسفل تمثال الشهيدة وتحيط بتمثال الروح من الخلف أربع سعفات بهيئة أجنحة وهو رمز تراثي لمدينة للبصرة وتحيط بها ست حمامات بالون الأبيض وهي رمز أخر للسلام ونفذ السيارة التي تجلس فيها الشهيدة بتفاصيل دقيقة وواضحة والرأس يتجه إلى اليمين وراعى الفنان عند تنفيذ العمل بمراعة النسب وطيات الملابس والخطوط المرنة والمستقيمة التي هيمنت على كتلة العمل ونفذ العمل بمادة الفيبر كلاس التي تمتاز بخفة الوزن ومقاومتها للظروف الجوية وتعتبر من المواد الجديد بالنسبة للأعمال النحتية في المدينة .

**المعالجات الفنية للبيئة:** نفذ العمل من مادة الفيبر كلاس ولون باللون الأسود ونصب في نهاية الجزرة الوسطية لشارع الوفود في ساحة الطيران ونفذ في جهة الشرق وقد حقق النصب مميزات استفاد منها وهي وجود منطقة شبه مفتوحة أي الفضاء فيها مفتوح وارتفاع الكتلة مقارنة مع عرضها فأن النسق العام لتكوين العمل وهو تكوين عمودي يحقق السيادة وكذلك الاضاءة التي تسقط عليه وهي اضاءة طبيعية تتغير بتغير موقع الشمس فوجه النصب الأمامي إلى جهة الشرق وظهره للغرب ما استفاد النصب من حركة الضوء وكذلك لنوع المادة المستخدمة في العمل (الفيبر كلاس) ونوع الطلاء (البوية السوداء) أهمية في تفاعل العمل مع البيئة المحيطة

فمادة العمل غير عاكسة للضوء لذلك فالطلاء الأسود يعكس الضوء ويظهر السطح المتموج والطيات وتحقق سيادة العمل ببيئته المحيطة به من (الخضرة والألوان الترابية ) تتفاعل مع الاضاءة الطبيعية وقد وفق الفنان اختيار مكان العمل من جهة أن الساحة الحاوية للعمل قربة من فندق مناوي باشا الذي يعتبر مكان إقامة الوفود القادمة للمدينة ووجوده أمام محكمة تميز البصرة وكذلك لتزاحم المارة وحركة مرور السيارات باستمرار بقربه مما يلق تفاعل معه.

**المؤثرات التي تطرأ على بيئة العمل** : أن من أهم المؤثرات العمل هو ميلان كتلة العمل بتجاه اليمين مما تبعث على عدم الاستقرار والتوازن وذلك باعتراف الفنان وكذلك وجود ذلك الامتداد الخارج من الشهيدة نحو السماء الذي أضاع وشتت البصر عند النظر إليه كون المشاهد له من يعبر لا يرى سوى كتلة سوداء ممتدة نحو السماء مما جعل الجذب البصري نحوه وتشتت النظر نحو باقي التمثال وحجب الرؤية عن وجهة الشهيدة، وكذلك التمثال الموجود فوق الامتداد الذي مثله الفنان بروح الشهيدة الخارجة نحو السماء والذي تداخل مع الكتلة وضاع معها وكانت حركة الايدي الشهيدة في الأسفل مشابهة لتمثال الروح الخارجة في الأعلى وهي وضعية تغطية الصدر كوضعية للعفة وتظهر الروح هيئة امرأة تحيط بها من الخلف أربع سعفات بهيئة أجنحة ولون النصب بأسود غامق لا تظهر أغلب الملامح في العمل إلا من خلال التقرب منه لمسافة قريبة مما سبب تلوث بصري واضح على العمل ككل.

## الفصل الرابع

### نتائج البحث

**النتائج:** وجاء الفصل الرابع بنتائج البحث ومناقشتها وكانت كالاتي :-

١. أغلب الأعمال لا تناسب مع المساحة التي وضع فيها العمل الفني (النحتي)، فكان من الأفضل وضع نصب ثلاث أوجه للبصرة نموذج (٣) على مساحة أكبر ثلاث مرات من حجم العمل وأحاطته بأثاث شارع مناسب وجعلها حديقة عامة لتحقيق التواصل الاجتماعي والترفيهي في الوقت نفسه.

٢. قلة الاهتمام بالتخطيط العمراني المستقبلي الصحيح للمدينة وقلة الاماكن المخصصة لإقامة أعمال فنية، ركزت الأعمال في مناطق دون أخرى، نموذج(٤)

٣. أجراء أعمال صيانة دون الرجوع واخذ موافقة الفنان المنفذ للعمل مما يسبب عدم توازن تكوينات العمل، كما في نصب ثلاث أوجه للبصرة نموذج (٣) ،التي أزيل بعض رموزه بسبب ارتباطها بالنظام السابق ، وعدم معالجته مكانها بأي أشكال جديدة.

٤. عدم الاهتمام بالبيئة المحيطة بالعمل النحتي وزراعة أشجار عالية دون العناية بها، وتلف أغلب أثاث الشارع المحيط بالعمل وعدم أعادة صيانته، مما يسبب تلوث بصري.

٥. أن أغلب الأعمال لا تصل إلى مكانتها أما أن تكون كبيرة على مساحة الجزرة الوسطية أو الساحة الحاوية للعمل، كما في نصب أسياد أسيا نموذج (٤)، الذي يعتبر صغير على الفضاء الواسع، ونصب ثلاث أوجه للبصرة نموذج (٣).

٦. إهمال مداخل مدينة البصرة ومخارجها بأعمال نحتية تزينية أو تراثية تحدث تاريخ محافظة البصرة وتجعل منها أعمال رمزية تبقى في ذاكرة القادم من خارج المحافظة.

٧. عدم الاهتمام بقاعدة العمل الفني (النحتي) كونها جزء لا يتجزأ من العمل.

٨. تأزالت السياج المحيط ببعض الأعمال النحتية كونها تكون حاجز بين المشاهد والعمل، مما يولد حاجز سلبي للبيئة والمكان المحيط بالعمل .

**الاستنتاجات:-** عرض النتائج ومناقشتها توصل الباحث الى الاستنتاجات التالية:-

١. وجود صلة وثيقة بين الأعمال النحتية والبيئة الاجتماعية لمدينة البصرة، حيث أن غالبية النصب والتماثيل لم تخرج عن أطار تراث المدينة وتاريخها الحضاري.

٢. أن للعامل الاقتصادي الأثر المباشر في اظهار الأعمال النحتية وأماكن أقامتها بالصورة الأجمل.

٣. عدم وجود ترابط واضح بين ديوان المحافظة البصرة ومديرية البلدية والفنانين لمناقشة اقتراح الفنانين في تجميل بيئة مدينة البصرة ، ولق تواصل للاستفادة من خبرة النحاتين لتقديم برتهم الجمالية المؤثرة (سلبيا وايجابيا) في البيئة الحضرية .

**التوصيات:-** يوصي الباحثان عمل لوحة تعريفية للعمل الفني، يدون عليها أسم العمل، أسم منفذ العمل (أسم الفنان)، وتاريخ أنجاره، ويوضع على الجانب الامامي للعمل ضمن قاعدة العمل ويثبت بقوة.

**المقترحات :** يقترح الباحثان اجراء الدراسة التالية : (التواصل الجماهيري للبيئة الثقافية في النحت الامريكي المعاصر) .

## المصادر والمراجع


١. احمد، محمد شهاب: **العمارة قواعد واساليب تقييم المبنى** ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن،١٩٩٢،ص١٥-١٦.

٢. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب** ،الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، المجلد ١-٢، ج١، ٦٣٠هـ-٧١١هـ.

٣. جبرا ، ابراهيم جبرا :**جواد سليم ونصب الحرية** ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٤,

٤. العبيدي، حسن مجيد: **نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية ابن سينا انموذجاً**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧.

٥. الخطاط، سلمان ابراهيم: **الفن البيئي، جامعة بغداد** ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٩٠,

٦. آل سعيد، شاكر حسن: **الكتابة في الفن موضوع شيئي**، مجلة التشكيل العربي،العدد١٩٧٥،١١.

٧. آل سعيد، شاكر حسين :**أنا النقطة فوق فاء الحرف** ، الشوؤن الثقافية ، بغداد، ١٩٩٤.

٨. ستولنتيز، جيروم: **النقد الفني** ، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٩. صليبا جميل: **المعجم الفلسفي** ، بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج١، ج٢، ١٩٧١.

١٠. العامري، حسن عبد الشهيد :**المعالجات الفنية لفضاءت مدينة البصرة** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة البصرة ، كلية الفنون الجميلة ،,٢٠١٥

١١. احمد، محمد شهاب:**العمارة قواعد واساليب تقييم المبنى** ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن،١٩٩٢.

١٢. علي عبد المعطي: **قضايا الفلسفة العامة ومباحثها**، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ،ط٢، ١٩٨٤.

١٣. العمر، عبدالله عمر : **فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة** ، الكويت، ١٩٧٨,

١٤. كانت، عمانئيل:**نقد العقل المجرد**، ترجمة: احمد الشيباني ،بيروت، دار اليقضة ، ١٩٧٠,

١٥. نوبلر، ناثان :**حوار الرؤية**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون ، بغداد، ١٩٨٧,

١٦. يوسف كرم :**تاريخ الفلسفة اليونانية**، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦.

# النظرية النسبية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي

Relativity theory and its representations in the Iraqi theatrical show

**الاستاذ المساعد الدكتور / مصعب أبراهيم محمد**

**المدرس الدكتور / عمر محمد جنداري**

جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

**يعد** الفن المسرحي فن جامع للاختصاصات المتنوعة، إذ انه يشتبك مع مجمل المسارب العلمية والإنسانية بهدف الافادة منها في تطوير تقنياته وأدواته سواء أكان منظم العمل (المخرج) مدركاً أو جاء التوظيف بشكل عفوي وتعتبر النظريات العلمية في المجالات التي أنصبت عليها اهتمامات الباحثين في الآونة الأخيرة، وبناءً على ذلك أتجه البحث الحالي نحو دراسة النظرية النسبية بوصفها احدى النظريات الحديثة التي ولجت الفيزياء ونادت بأن الزمن جزء لا ينفصل عن المكان، وأن كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً وثيق يشكلان من خلاله الاتصال الرباعي الأبعاد (الطول– العرض– الارتفاع– الزمن) في زمكان موحد، وان قياس المسافات يتأثر بنوعية تلك العلاقة بين الزمان والمكان في فضاء معين لكل مشاهد، وبما ان المسرح كيان مادي ملموس يستلزم وجود مكان وبالضرورة يرتبط بالزمن ببعديه القياسي والتاريخي فأن النسبية متواشجة مع مجمل تمفصلات العرض بكل ما يحمله الفضاء من أهداف وأفكار وتقنيات مبتكرة يتشكل فيها عوالم مفترضة زمانية كانت أم مكانية، وبهذا يذهب البحث الحالي الى تقصي الأركان الرئيسية التي تقوم عليها النظرية النسبية والوقوف على تمثلاتها في التنظيرات المسرحية والكشف عنها في اعدادات التجارب المسرحية العراقية.

**الكلمات المفتاحية**

النظرية النسبية (**Relativity theory**) زمان (**time**) مكان (**place**)

**Research:**

Theatrical art is an art that collects various disciplines, as it engages with the entirety of the scientific and humanitarian paths with the aim of benefiting from them in developing its techniques and tools, whether the organizer of the work (director) is aware or the employment came spontaneously and scientific theories are considered in the fields on which researchers' interests have focused in recent times, Accordingly, the current research has tended towards studying the theory of

relativity as one of the modern theories that have penetrated physics, and that time is an inseparable part of space, and that both are closely related to the other through which they form the four-dimensional connection (length - width - height - time) in a unified space-time , And that the measurement of distances is affected by the quality of that relationship between time and place in a specific space for each viewer, and since theater is a tangible physical entity that requires the existence of a place and necessity linked to time with its standard and historical dimensions, relativity is in harmony with the overall articulation of the presentation with all the goals, ideas and innovative technologies that space carries in which worlds are formed It is assumed whether it is temporal or spatial, and with this the current research goes to investigate the main pillars on which the theory of relativity is based and to find out their representations in theatrical theorizing and reveal them in the settings of Iraqi theater experiences.

## الفصل الاول

## الاطار المنهجي

### مشكلة البحث

اتجه العالم المعاصر بعد أحداث الثورة الصناعية نحو التكنلوجيا والهوس بالتقنيات الحديثة والتجريب، تلك المرحلة التي أنتجت مبتكرات مستحدثة وولجت مجالات مختلفة من العلوم التي غزت كافة ميادين الحياة الإنسانية بعامة وميدان المسرح بوصفه احد تلك الميادين، إذ ظهرت على مر السنين اكتشافات متنوعة وجديدة في علم النفس والعلوم العسكرية والطب والهندسة والمعمار وكذلك في الكيمياء والفيزياء كالنظرية الكهرومغناطيسية والديناميكا الحرارية، وميكانيكا الكم والنظرية النسبية، تلك النظريات التي أباحت بدايات التكنولوجيا للفيزياء ومهدت لاستعمال مجموعة من القوانين وإيجاد معادلات خاصة لها، وتعد النظرية النسبية واحدة من تلك النظريات التي اتخذت مكانة مهمة بين تلك العلوم من خلال المفاهيم التي تقدمها عبر دراستها لحركة الأجسام داخل الفضاء وسرعة الضوء أو استقراره وتمثلها جميعاً في المكان والزمان الذي ترى فيه النسبية بأنه مُتغير أو نسبي وصولاً إلى مفاهيم وخصائص تلك النظرية ومدى تأثيرها على العقلانية، وهذا أدى إلى ظهور نتائج علمية تخص فكرة المكان والزمان والفضاء والضوء والكتلة والسطح المستوي والمنحني والجيوديسية، وبالنظر للارتباط الوثيق بين الفن المسرحي والنظريات العلمية التي يسعى مؤسسو العرض الى الإفادة منها فقد أتجه البحث إلى استكشاف مبادئ النظرية لما تخلقه من مقاربات جوهرية بين مبادئ واعدادات العرض

المسرحي، حين ان الصورة المشهدية في العرض المسرحي تتشكل من مجموعة خطوط ومنحنيات ومجسمات تعد بمثابة معادل رمزي يعادل المفهوم الهندسي (النقطة والمثلث والدائرة والمستقيم والخطوط الأفقية والمتوازية)، فالعرض فيه من الحركة الميكانيكية والأشكال السينوغرافية التي تبنى في نسق هندسي يقوم على سلسلة من النظريات المتعددة لمجموعة من الظواهر تتناسب مع منهجية النظرية النسبية التي ترتبط بالهندسة فيزيائياً وتبحث في موضوعاتها المختلفة، وانطلاقاً مما تقدم تمت صياغة مشكلة البحث في الاستفهام الآتي: كيف تمثلت النظرية النسبية في العرض المسرحي العراقي؟

**اهمية البحث والحاجة اليه**

تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على مفهوم النظرية النسبية في الفيزياء والتي تعددت وجهات نظرها حول مجمل القوانين الطبيعية والعلمية، وتكمن الحاجة إلى البحث فيما يفرزه من نتائج واستنتاجات تتجه نحو تفسير بعض من الظواهر المختلفة، كما يفيد العاملين في حقل التنظير والاخراج المسرحي وآليات الافادة من العلوم المجاورة في تطوير العرض المسرحي.

**هدف البحث**

يهدف البحث الحالي إلى :- تعرف النظرية النسبية في العرض المسرحي العراقي.

**حدود البحث**

الحد الزماني: ٢٠١٣- ٢٠١٥

الحد المكاني: بغداد/ قاعة دائرة السينما والمسرح- قاعة الرافدين- قاعة المتحف الوطني

حدود الموضوع: دراسة النظرية النسبية وتمثلاتها في العرض المسرحي.

**٤. تحديد المصطلحات**

**أولاً: النظرية theory (لغوياً):**

يعرف مجمع اللغة العربية النظرية على أنها "جُمْلةُ قوانينَ يرتبط بعضُها ببعضٍ، وتحاول أن توضح الظواهرَ والأَشياءَ".

**النظرية (اصطلاحاً)**

يعرف صليبا النظرية على أنها "قضية تثبت ببرهان، وهي عند الفلاسفة تركيب عقلي، مؤلف من تصورات منسقة، تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ." ويعرف صليبا النظرية النسبية بأنها: النظرية التي وضعها (آينشتين) على مرحلتين أحداهما مرحلة النسبية الخاصة والأخرى مرحلة النسبية العامة، تقرر ان الزمان والمكان نسبيان، أي منسوبان إلى حركة الملاحظ.. ونظرية النسبية العامة تفسر جميع ظواهر العالم المادي، ولاسيما ظاهرة الجاذبية، بالخواص المحلية للمتصل المكاني- الزماني، وهو المتصل الذي لا يتصف بما يتصف به الزمان والمكان الرياضيان من التجانس، لأنه ملتوٍ، ومقوس وذو أربعة أبعاد، وهي تؤكد أن الأجسام المادية تولد انحناءاً في الفضاء يكون مجالاً للجاذبية".

**التعريف الإجرائي**

مجموعة من الآراء التنظيرية التي اذ ما اجتمعت تؤسس لمنهج تطبيقي لتكون بمثابة القواعد التي تحدد هوية أونوع او اتجاه علمي أو تتخذ كقانون لتفسير ظاهر أو الحكم على منجز.

**ثانيا :النسبية relativite (لغوياً):**

يعرف مجمع اللغة العربية النسبية بأنها: "(نَسبَ) الشاعِرُ بفلانه– نَسِيباَ، ومَنسِياً: عَرض بهواها وحُبها. و– الشيءَ– نَسَباً، ونِسبة: وَصَفهُ وذكَر نَسَبه، الشيءَ إلى فلانٍ: عزَاه إليه.

**النسبية (اصطلاحاً)**

يعرف بول كوديرك النسبية على أنها "إحدى نظريات الفيزياء، وهي ترتكز على نقد منطقي لطرق قياس الإنسان للزمان والمكان.. وهي ليست فصلاً من فصول الفيزياء، لأن قوانينها تفرض نفسها على الفيزياء كلها وتحقق فيها تركيباً رائعاً".

**التعريف الإجرائي**

يعرف الباحثان النسبية على أنها: افتراض محدد من قبل شخص ما عن ديناميكية مرصودة لحساب أفكار تؤدي إلى نتائج معينة من خلال تكوين صورة ذهنية في البعد المكاني والزماني، تحلل بمشاهد علمية ذات إطار مرجعي معين.

**ثالثاً :التمثل Analogies (لغوياً):**

يعرفه الرازي التمثل على أنه: "مثل كلمة تسوية، يقال: هذا (مِثلهُ) و (مَثلُه)، كما يقال: شِبههُ وشَبَههُ، والمثل: ما يُضرَب به من (الامثَال)، ومَثل له كذا (تمثيلاً) إذا صَورَ له مِثالهَ بالكتابة أو غيرها."

**التمثل (اصطلاحا)**

يعرف لالاند التماثل على أنه "ما يشكل تماثلا بالمعنى، وهو ماهية العلاقة التي تجمع اثنين، بين أطراف زوجين أو عدة أزواج؛ أيْ منظومة ألفاظ ذات رابطة واحدة، تشابه بعيد نسبيا خصوصا بين أشياء لا تتشابه إلا في مجالها العام، ولا يمكنها الاجتماع في ظل مصطلح واحد." . ويعرف أبو رغيف التماثل على انه "التشابه كما في قولنا تماثل الشيئان تشابها، ومنها المماثلة التي تعني الاتحاد في النوع أو تمام الماهية، وقولنا ماثل فلاناً بفلان أي شبهه به، ويشترط في المماثلة الاشتراك في تمام الماهية".

**التعريف الإجرائي**

مجموعة من الأنساق التفسيرية تحاول تقريب صورة معينة وإظهار ما فيها من خواص علمية مشتركة مع صورة أخرى.

# الفصل الثاني

## الإطار النظري

### المبحث الأول // ميكانيكا الكم ومرجعيات النظرية النسبية

تغايرت الفيزياء خلال تاريخ العلوم وتكاملت في القرن التاسع عشر الأمر الذي أدى الى تعدد النتائج حول القوانين الفيزيائية وتفاسيرها كالنظرية النسبية وميكانيكا الكم في القرن العشرون وقد أحدثت تلك المستحدثات ثورة جذرية في المفاهيم الفيزيائية، وبطبيعة الحال فأن أي تجربة من التجارب الفيزيائية تكون مكملة للتجربة التي قبلها أو مغايرة لها، والحالتين كليهما تعمل على صياغة مفهوم تجريبي جديد يحتاج إلى سلسة متتالية من الأفكار. وكان للهزات التي أحدثها الفيزيائي الامريكي (ألبرت أينشتاين) اثر في ذلك عندما عمد الى زيدة مفاهيمه عن الإشعاع الكمي حتى توصل إلى نتيجة يرى بها البنية الكمية للضوء تضمين حتمي لمعادلة بلانك، مشيراً إلى عالم علمي لم يتفتح بعد يضم فهماً أفضل للضوء على أساس دمج نظرتي الموجات والجسيمات اللتين عاشتا جنباً إلى جنب منذ القرن السابع عشر، وفي ١٩١١ تحولت أفكار أينشتاين ناحية أمور أخرى؛ فقد أقنع نفسه بحقيقة الكوانتا، ومشكلة الجاذبية، وعلى مدى السنوات الخمس التالية حتى سنة١٩١٦ طور نظريته النسبية على أسس رياضية، وقد أستغرق الأمر حتى سنة ١٩٢٣ لإرساء واقعية الطبيعة الكمية للضوء، والتي أدت إلى جدال حول الجسيمات والموجات، حيث ساعد ذلك في تحويل نظرية الكم والأخذ بيدها لتصبح النسخة الحديثة ميكانيكا الكم. انصب اهتمام ميكانيكا الكم على فاعلية التعامل الديناميكي في الانظمة الذرية والنووية، إذ تطورت هذه النظرية من خلال الميكانيكا الكلاسيكية وعلى وجه الخصوص ميكانيكا نيوتن والتي تتكون من جسيمات نقطية تتحرك تحت تأثير قوى التفاعل المتبادلة فيما بينها طبقا لقوانين نيوتن، كقانون الحركة (القوة= الكتلة× العجلة)، والنظرية الكهرومغناطيسية لماكسويل والتي تعنى بدراسة الظواهر الكهربية والمغناطيسية، إذ يرتبط هذان المجالان بكثافة الشحنة وكثافة التيار، والكم هنا تركيب من مجالين كهربائي ومغناطيسي تحكمهما علاقة تجاذبية وطاردة في الوقت نفسه. ومن ذلك عمد أينشتاين على تطبيق معادلات إشعاع الكهرومغناطيس داخل الذرة عن طريق المعادل الضوئي، واصفاً الضوء بأنه يأتي على شكل حزم محددة أو فوتونات تتغاير مع تغاير تردد وكمية الطاقة للفوتونات، ويرى ان تجاربه تتعامل مع كوانتات تتحرك بانطلاقات وكميات ضوئية مختلفة. أن ميكانيكا الكم لم تبدأ إلا مع تقبل فكرة أينشتاين عن كوانتم الضوء، والتحقق من أن الضوء لابد أن يفسر بمدلول كل من الجسيمات والموجات، فعندما تقلد أول منصب أكاديمي كأستاذ مشارك في زيورخ أشار ولأول مرة إلى الكوانتا النقطة وطاقتها ويرمز للجسيمات مثل الإلكترونات بجسم على شكل نقطة في الميكانيكا الكلاسيكية، مما يبعد كل البعد عن وصف الضوء بمدلول الموجات، ويرى أينشتاين إن الطور القادم في تطور الفيزياء النظرية سيجيئنا بنظرية للضوء يمكن تفسيرها كنوع من الدمج بين نظريتي الموجات والانبعاث، وقد فسرت هذه الحسابات كيف ينتقل الزخم (كمية تحرك) من الإشعاع إلى المادة وهي الحسابات التي تتعلق بالطريقة التي تمتص بها المادة الإشعاع أو تبعث به. وبهذا يكمن طبيعة عمل ميكانيكا الكم التي تظهر أن

للجسيمات طبيعة الموجات المتمثلة بحركة الأجسام.أما بالنسبة للنظرية النسبية فقد ولدت من نظريات ومسلمات ومبادئ فيزيائية وغير فيزيائية؛ أي انها لم تولد من فراغ بل هناك استعانة من قبل أينشتاين لبناء فرضيته عن تلك النظرية التي ارتبطت بأنواع مختلفة للتصور المعرفي، فالسنوات التي شهدت صياغة النظرية كانت أفكار وفلسفة الفيزيائي (ارنست ماخ) واسعة الانتشار وأكثر تأثيراً في أذهان معاصريه وبالأخص علماء الطبيعة، وقد أعترف أينشتاين بهذا التأثر عندما أكد بأنه قد استفاد كثيراً من أعمال هيوم وماخ بشكل مباشر أو غير مباشر، إذ تكمن حاجة العلماء إلى الفلسفة للتنقيح النقدي للتصورات الفيزيائية المتحققة، مؤكدين استحالة شرح الطبيعية وفق أسس الميكانيك، السبب الذي اكسبهم الشرعية في الدوائر العلمية والفلسفية، ويرى اينشتاين بأنه عندما ننشغل بتحليل المفاهيم القديمة وكيفية انبثاقها بشكل منفرد من النتائج التجريبية لإظهار ظروف جدارتها وفائدتها، يتلاشى نفوذها علينا إلى حد كبير وتحذف، إذا لم يكن في المستطاع إيجاد مبرر منطقي لها، أو تصحح إذا لم يكن انسجامها مع المواضيع المعطاة قد تم وفقاً لدراسة متأنية، أو تبدل إذا كان في الإمكان إنشاء نظام جديد ربما نفضله لبعض الأسباب. ويدلل ذلك بطريقة أو أخرى بان للعقل أثر أيضاً في بناء الركائز العلمية والقوانين الأساسية للمفاهيم والتجارب، وبناءً على ذلك يمكننا القول ان تطلعات اينشتاين الى العقل مرتبطة بعلاقة عكسية وطردية في آن واحد، إذ انه ينظر الى العقل كمادة متطورة مواكبة للتطور كحال المواد في الطبيعة وفي ذات الوقت قيادة متحكمة مساهمة في بناء التطور للمواد في محيطها، وتأكيداً على ذلك يقر اينشتاين عن الدور الذي يبقيه العلم للعمل الذهني نفسه بمفاهيمه وقوانينه لـ"ليست أجسامنا وأدمغتنا نفسها إلا جزءاً من هذا العالم، وينبغي إذن النظر إليها أنها تتطور وفقاً للمعادلات الكلاسيكية الدقيقة والحتمية ذاتها، فأفعالنا كلها ينبغي أن تتحدد إذن بهذه المعادلات، بغض النظر عم يمكن أن نشعر به من أن رغباتنا الواعية يمكن أن تؤثر في سلوكنا، ويبدو أن هذه الصورة تكمن في أساس معظم الحجج الفلسفية الجادة المتعلقة بطبيعة الواقع وبإدراكنا الواعي وبإرادتنا الحرة الظاهرية." وهذا ما يحتم إمكانية التناسب بين العقل والعلم في محيط الواقع الفيزيائي والبحث في الماضي عن مجمل ميادين المعرفة للوصول إلى الحاضر بطرق ومعادلات جديدة.أن الارتقاء بالعقل العلمي أدى إلى صياغة قوانين النظرية النسبية الخاصة بالحركة وفي نسبية المكان والزمان والكتلة والأجسام المتحركة في الفضاء والتي كانت تعود بنتائجها العلمية للعقل، إذ "بات العلم العامل الفاعل الحاسم في تشكيل العقل والواقع على السواء ومن ثم باتت فلسفة العلم بدورها أهم فروع الفلسفة في القرن العشرين والمعبرة عن روحه العامة وطبيعة المد العقلي فيه، وحواراته العميقة التي يتلاقى فيها الرأي والرأي الآخر. ان عزلة العلم عن تفسير جوانبه الفلسفية يضعف تماسك أجزائه الفيزيائية وبالتالي يفقد ديناميكيته الحيوية، وإذا كانت النتائج الفيزيائية عقلانية وتقترب بمطابقة الواقع فأنها سوف تقودنا إلى فلسفة هذه النظرية العلمية، وذلك لأن كل من يسعى لبرهان قضية يقع في فخ الفلسفة، لذا لا يمكن فصل الفلسفة عن النظرية النسبية بشقيها العام والخاص، والمفهومين الفلسفيين (المكان والزمان) هما المحوران الرئيسيان في النظرية النسبية العامة يرتبط كل منها بالآخر فلسفياً وفيزيائياً ورياضياً، فالعقلية المهيمنة على هذان المفهومان قبل

ظهور النسبية وحين ظهورها هي عقلية كانطية، إذ اعتقد كانط بعدم إمكان تصور هندسة لا إقليدية تعمل على دراسة طبيعة المستقيمات المتوازية وهذا التصور ساد في جميع تصوراته، لتظهر النسبية العامة وتجاري أقوى نظريات عصرها الكانطية في المكان والزمان والنيوتية في الفيزياء، والأقليدية بدراستها للأشكال وإخضاعها لمجموعة من القضايا الهندسية، حيث العقلية الفلسفية المهيمنة، وميكانيكة نيوتن، فلكانط في الفلسفة نفس السهم لنيوتن في الفيزياء ونفس السهم لإقليدس في الهندسة. أدى مثلث التقابل الى جعل الفيزياء الحديثة تعنى بميادين الفلسفة أكثر من السابق الأمر الذي يجعل النظرية النسبية تبدو حرة للعقل البشري من ناحية المفهوم، وهذا ما يميز الفردية الخلاقة لأينشتاين بعدم اعترافه بوجود قوانين أساسية، إضافة إلى عدم تبنيه لموقف أو تيار معين، "فالقوانين في نظره من خلق الخيال زمن محض الفكر، وهي ليست وليدة الاستقراء والتعميم، بل وليدة نشاط المخترع الذي يخضع في تأملاته لمبدأين اثنين: أحدهما تجريبي ومؤداه إن نتائج نظرية من النظريات يجب أثباتها بالتجربة، والآخر منطقي جمالي يشك في قيمته وهو (مبدأ الاقتصاد في الفكر) ومؤداه إن القوانين الأساسية للكون يجب تقليلها إلى أقل عدد ممكن وعدم تعارضها منطقياً." لقد احتلت النظرية النسبية موقعاً بارزاً بين الانجازات القائمة للفكر العلمي الحديث، إذ مكنت العلماء من تفتيح وجهات النظر التقليدية والتصورات عن بنية العالم المادي بإظهارها الروابط العميقة والوثيقة بين الفلسفة وعلم الطبيعة، ولهذا السبب لا يختلف الفيزيائيون والفلاسفة حول أعمال أينشتاين، إذ رأى علماء الطبيعة في النظرية النسبية الحل للتناقضات الداخلية بين الميكانيك الكلاسيكي والكهروديناميكي، في وقت أعتبرها الماديون الديالكتيكيون برهاناً علمياً طبيعياً على صحة الأفكار حول المادة وخصائصها التي صيغت في مبادئ مؤسسي الماركسية مما يجعل نظرية أينشتاين محطة نقاش وبالتالي ظهور العديد من الآراء المتناقضة في الأدب والفلسفة، حيث تم اعتبار أينشتاين ماخياً، كانطياً، وضعياً، أحد أنصار الإصلاحية، وأعتبره بعض الفلاسفة من أنصار المادية الديالكتيكية، ولقد قرأ أينشتاين أعمال أرسطو وأفلاطون وديمقريطس وسبينوزا وهيوم وماخ وآخرين، كما كان لأينشتاين معرفة واسعة وعميقة بعلم الطبيعة، فضلاً عن تشربه لعلوم وثقافات عصره، وهذا كله يدلل على ارتباطه الوثيق بالفلسفة حين أكد بأن الفيزياء الحديثة لا يمكنها السيطرة على مسائلها الحالية بدون المعرفة الفلسفية. كل هذه المرجعيات أغنت أينشتاين بتطوير الفكرة التي جاءت بنظريته النسبية، ومدى تأثير الأنساق البصرية كبيئة محبوكة لأشكال الأجسام المتحركة، وهذا ما يؤكده عندما يذكر قائلاً: "كان قد مضى سبعة عشر عامًا على المرة الأولى التي ساورتني فيها فكرة تطوير النظرية النسبية، رغم أني كنت عاجزًا عن تحديد مصدر الفكرة بالضبط، فإنني متيقن من أنها كانت متضمنة في مشكلة الخواص البصرية للأجسام المتحركة." وهذه الخواص البصرية تكمن في تأثيرات الحركة في الفضاء والتي أسس من خلالها أينشتاين مفاهيمه الخاصة حول نسبيته والتي تمثلت بالهندسة الإقليدية التي بحثت عن إنشائية الأشكال كالمكعبات والمثلثات والزوايا المستقيمة، وعن فكرته في تطور المنحيات وفي هندسة الفضاء الزمني، تلك المفاهيم المنبثقة من الهندسة اللاإقليدية.أن مجموعة التحولات التي مرت على الفيزياء انطلاقاً من الفلسفة الطبيعية للعصور القديمة والوسطى وصولاً إلى الفيزياء الحديثة، كانت

بمثابة تحول في محتوى الثورات العلمية والتي ظهرت آثارها في المبادئ والمفاهيم القديمة، الأمر الذي أدى إلى مواجهة بعض الاكتشافات صعوبة الإدراك لأنها تعارضت مع فلسفة وأفكار الإنسان التي كونها عن فهمه للكون عامة، إلا أن اينشتاين أستطاع أن يقلب موازين القواعد الفيزيائية، وأن يقنع أغلب معارضيه بنظريته عن النسبية، وهذا لا يعني عدم استفادته من النظريات السابقة، بالعكس أضاف إليها مفاهيمه الخاصة وطريقته المتفردة في صياغة القوانين.

**مفهوم النظرية النسبية عند ألبرت انيشتاين.**

لم يترك حادث بمفرده أثراً عميقاً في تفكير الإنسان مثلما ترك إعلان النظرية النسبية، لأنها أثرت في كل طور من أطوار التفكير الفلسفي والعلمي، فلقد أدت النظرية النسبية إلى دمج ثلاثة أبعاد مكانية مع بعد زماني في فضاء رباعي الأبعاد ومتعدد الجوانب، لذلك تختلف الفلسفة الحديثة نتيجة النظرية النسبية عن فلسفة (كانط) اختلاف الفيزياء الحديثة عن فيزياء (نيوتن) التقليدية، فالنظرية النسبية أشبه ما تكون بالنظرية الأساسية التي وجب أن تقاس بها سائر النظريات الأخرى، فمعظم الناس يفكرون بالفعل بالنسبية من وجهة نظر عامة؛ أي ان المظاهر وأحجام الأجسام الظاهرية تتغير مع تغير وضع الراصد بالنسبة إلى الأشياء وهذه التغيرات واضحة لأن نظرية أينشتاين نسبوية تبحث في نسبية الحركة مما يجعلها ذات شأن في الفيزياء وفي تفكيرنا بوجه عام. وتكاملت النسبية عند أينشتاين على مرحلتين: الأولى ترجع إلى سنة ١٩٠٥ حيث ولدت النسبية الخاصة، والثانية ١٩١٦ وهي التي دعيت النسبية العامة، استطاع بهما تحليل نفاذ الوسائل التي يستخدمها الإنسان عند قياس الزمن وقياس الأطوال، والوصول إلى أن كل مشاهد يقطع بشكل ما الكون إلى زمان وفضاء، ويقيس زمنه وفضاءه هو، والمقطع هذا يختلف إذا كان احد الشخصان متحرك بالنسبة للآخر، ولأجل الانتقال من قياسات الأول إلى الثاني يلزم استعمال الحسابات الهندسية غير الإقليدية، أما النظرية الخاصة تتناول الأجسام أو المجموعات التي تتحرك بالنسبة لبعضها بسرعة ثابتة، أي حركة منتظمة من دون عجلة –فالعجلة هي مقدار التغير في السرعة– والنظرية النسبية العامة تعالج الأجسام والمجموعات التي تتحرك بالنسبة لبعضها بسرعة متزايدة أو متناقصة؛ أي تتحرك بعجلة وسميت بالخاصة لأنها حالة خاصة من النسبية العامة، فالمجموعات التي تتحرك بسرعة ثابتة يمكن اعتبارها تتحرك بعجلة مقدارها صفر، وهي أسهل في دراستها من التي تتحرك بسرعة متغيرة. وهنا يمكننا القول ان النظرية النسبية تبحث في كمية الحركة في فضاء ما، ومدى تأثيرها النسبي على عمليات الملاحظة (المراقبة) فيزيائياً، ولا تتخلى النسبية العامة عن أي من المبادئ الأساسية للنسبية الخاصة، لأنها تستوعبها من داخلها وأن تمايزت أصبحت من الناحية الفلسفية كحالة خاصة.أن العلاقة الدقيقة بين العقلوالتجربة عند أينشتاين_ كما أسلفنا_ تدل على نوعية المجال الذي تتحرك فيه نظريته فهو من ناحية ميدان ذوبان المعطيات الحسية والمعطيات العقلية في وحدة لا تتجزأ تبرر لجوئه إلى التجارب الذهنية التي يعج بها أثره، وهو من جهة أخرى حقل الإنجاز الإنساني الذي يدل إلى بعده المثالي، لكن الدلائل تشير إلى أن النسبية تتحرك في ميدان خاضع للأنا المدرك وأنها غارقة بالتالي في المثالية، وهنا تكمن نسبية استكشاف

النظرية الانشتانية، فليس هناك معارف ثابتة ومتكاملة بشكل مطلق، لأن التجريبية والعقلانية متأكدة عند أينشتاين، وبالتالي يمكن الحديث عن توليف بين الاتجاهين الغاية منه ضبط القانون العلمي الذي ينتج في هذه الحالة عن اتصال العقل والتجربة. وبهذا فأن الإنسان يعيش حياته العقلية داخل سجن الجسم البشري وصلته الوحيدة بالعالم الخارجي من خلال أعضاء الحس، كالعيون والآذان فهي أشبه بنوافذ ننظر من خلالها إلى العالم الخارجي فنستقي معلوماتنا عنه، والذي تنقصه تلك الحواس لا يعرف شيئاً عن هذا العالم، فهو لا يملك أداة للاتصال به ولن يكون في عقله إلا امتداد لما كان فيه عند ميلاده، في حين ان الإنسان العادي تستقبل أعضاءه الحسية المؤثرات كإشعاعات ضوئية وأمواج صوتية من العالم الخارجي محدثة تغيرات كهربية تنتقل عن طريق الأعصاب إلى المخ يحصل فيها العقل على المدركات الحسية من العالم الخارجي، هذه بدورها تعطي انطباعات وأفكار تدلل على إحساس أو شعور حسي في العقل، والفكرة تدل على ما يتبقى من المدرك الحسي بعد أن يزول تأثيره المباشر مثل تذكر الانطباع أو تكراره في الحلم، وعندما ينشأ اتصال بين عالمي الأفكار وعالم الأشياء في عقل الإنسان يكون هناك تنمية جديدة لمحتواه العقلي والمعرفي ودراسة العلوم تزودنا بأشياء قابلة للفهم، فالفيزياء تزودنا بمعرفة دقيقة لأنها مبنية على قياسات دقيقة. فإن النظرية النسبية متأسسة على تفاعلية العقل مع المادة المحيطة بعد استيعابها في مرحلتها الأولى والتفكر في مضمونها، ومن ثم يعمد العقل الى اجراء العمليات التنظيمية ومعالجة العمليات الحسابية بهدف الانتاج المتجدد لذلك وجب على الفيزياء أن تعكس الطبيعة وتضيف اكتشافات وتصيغ نظريات علمية حديثة، وانسجاماً عن ذلك نجد إن النظرية النسبية بأسرها عبارة عن أفكار ومفاهيم مغايرة لمبادئ الفيزياء الثابتة، والجدل الحاصل حول مجموعة من المعادلات أو وجهات نظر معينة، يتيح لنا تفسيرات ونتائج للأحداث والظواهر الطبيعية والعقلية من حولنا.أن العالم الذي يحيط بنا عبارة عن متصل زمكاني وان نسبية المكان والزمان يرتبطان بالوجود، لذا ينظر إلى مفهوم الزمان كبعد منفصل عن العالم المادي لكن اينشتاين ادرك ان الزمان نسبي يعتمد على وجود مراقب للأحداث لان العقل حسبه حر في التلاعب بالأفكار لذلك تكون الإحداثيات المكانية/ الزمانية في النظرية النسبية مجرد عناصر يستخدمها مراقب ليصف بيئة ما، وأن مبدأ النسبية في الفيزياء مبدأ يرفض فكرة الفضاء المطلق ويبحث بدل ذلك عن استقلال القوانين الطبيعية وهذا ما يجعل النسبية نظرية قائمة لاكتشاف كل مكان وزمان بقياسات نسبية مختلفة و"إن جميع المقاييس الزمانية، هي في الحقيقة مقاييس مكانية، وكل مقياس مكاني يتوقف على المقاييس الزمانية، فالثواني والدقائق والساعات والأيام والأسابيع والشهور والفصول والسنون إنما هي مقاييس لموقع الأرض في الفضاء بالنسبة إلى الشمس والقمر والنجوم، وكذلك خطوط الطول والعرض التي يعين الإنسان بها مكانه على سطح الأرض تقاس بالدقائق والثواني، ولابد لتحديدها بالضبط من معرفة اليوم والساعة من السنة." يعد المكان بمثابة النظام الحاضن للأشياء المادية، أما الزمان فهو النظام المتضمن للحوادث والحقائق توجد في الزمان والمكان بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر داخل فضاء (زمان رباعي الأبعاد) يمارس فيه العقل وظائفه المتعددة حيث يشكل المكان شكل التجربة الخارجية والزمان يشكل التجربة الداخلية

لذلك لا وجود الى استقلال كل واحد منهما داخل زمكان تنبثق منه مختلف الأشياء، فالفترة الزمنية التي تحدث بين حادث ومراقبته تؤدي دوراً حاسماً في إقامة سلسلة من الأحداث في تعاقب زمكاني، لأن النظرية النسبية قد برهنت على "أن عمليات قياس الزمن والمكان لم تكن مستقلة في الحقيقة عن بعضها، فالزمن ليس مطلقاً لأن قياسه يتأثر بالحركة النسبية في المكان، كما أن قياس المسافات يتأثر بالزمن الخاص لكل مشاهد، وتتوصل النسبية إلى انصهار تام بين الزمان والمكان نسميه (المكان الزماني) (مكان+ زمان) يتألف من زمان نسبي ومكان نسبي يطفو فوق كل هذا النسبي، مطلق جديد: (الفاصلة) بين حادثتين التي تمثل حقيقة أعمق." والفاصلة هنا هي بمثابة الكيفية التي تتم فيها تنظيم الأحداث من حولنا، والتي تتم من خلال تعاقب زمني يختلف بالنسبة لمراقبين آخرين متمركزان في نفس المكان. ويتميز الزمان عن المكان بأنه له طبيعة تجعله مخاطباً لعالم الإنسان الداخلي ومسترعياً لصميم وجوده ووجدانه، أي متوغلاً في العالم المقابل لعالم العلم، بل أن الزمان يتميز عن المكان في قلب عالم الظواهر، ويكمن التقابل بين المكان والزمان على النحو الاتي: المكان/ الزمن، النقطة/ اللحظة، الامتداد/ الديمومة، التجاور/ التعاقب، التتالي/ التوالي، السكونية/ الحركية، الثبات/ التغير، الكينونة/ الصيرورة، ويستشف من تلك الثنائيات إلى أن الزمان–دون المكان– هو الكائن الصائر السيال المنقضى دائماً: ماض لم يعد ومستقبل لم يأت وحاضر لا يكون أبدا، ينفلت من بين فروج الأصابع دائماً، ومجرد الإمساك باللحظة الراهنة يعنى انفلاتها وإتيان اللحظة التالية لتنفلت هي كذلك في توال لا يتوقف أبداً. ويتعامل الزمان في النظرية النسبية مع الفضاء رياضياً كبعداً رابعاً، لأن الكون رباعي الأبعاد كما أن توصيف أي حدث به يستلزم أربعة إحداثيات أو أبعاد، ويمكن تفصيل تلك الأبعاد بـ"ثلاثة أبعاد فضائية وبعد واحد زماني ككل رباعي الأبعاد، ويقع المشاهدون الذين يتحركون في الفضاء بسرعات مختلفة على مناظر مختلفة للأشياء، وهم لن يتفقوا مثلًا على طول عصا يمكن تخيلها موجودة في أربعة أبعاد، وتتحرك (خلال) الزمن لتصنع سطحًا لمستطيل فائق ارتفاعه طول العصا وعرضه كمية الزمن الذي قطعته، و(مساحة) هذا المستطيل تقاس بوحدات (الطول× الزمن) وستصبح المساحة هي نفسها لجميع المشاهدين الذين يقيسونها، مع اختلافهم حول قيم الطول والزمن." أي إن طول العصا مسألة نسبية للمشاهد وليس حقيقة ثابتة، ويتوقف الفرق بين نسب المشاهدة تلك على السرعة الذي يكتمل بها الفعل، إذ هدف أينشتاين إلى وضع مبادئ بسيطة يمكن أن يستنبط شخص ما (نسبية المكان والزمان) من أي فرض فيزيائي فهو يقول: "إذا افترضنا أن المادة كلها سوف تختفي من العالم، فإن المرء كان يعتقد قبل النسبية أن الزمان والمكان سوف يستمر وجودهما في العالم المفرغ، إلا أنه طبقاً لنظرية النسبية فأنه لن يكون هناك زمان أو مكان إذا اختفت المادة وحركتها." لأن الحركة والسكون والفراغ مفاهيم نسبية تربطهم علاقة تواشجية مع الزمان والمكان، ولدراسة أي حركة أو سكونها نحتاج إلى مرجع زمكاني تنسب إليه تلك الحركة.ان الكون الذي يتصوره أينشتاين بنظريته النسبية ليس مكانياً بل هو كون مؤلف من نقاط تمثل مجموع حوادث، كل نقطة تمثل حادث من الحوادث لها مكان وزمان يحدد موضعها المراقب (المشاهد) لتلك الحادثة، وبالنسبة لوضع الراصد يعمد أينشتاين إلى تقديم نمطين من الأوضاع التي تحدد قيمة الحركة أولها:

"ينبغي أن تكون ظواهر قوانين الفيزياء هي نفسها بالنسبة لأي راصد طالما كانت الحركة منتظمة (أي بسرعة منتظمة في اتجاه ثابت لا تنحرف عنه)، والأمر الثاني أن سرعة الضوء خلال الفضاء لا بد وأن تكون لها نفس القيمة كما يشاهدها كل مراقب يتحرك هو نفسه حركة منتظمة." أما الزمان الفيزيائي الذي تقول به النسبية، فلا يحدد فيه زمكانية الحوادث الا إذ كان هناك معيار للراصد وللإشارة الزمنية التي تجري بها الحوادث، ومن هنا يأتي دور استعمال هندسة مطابقة للطبيعة تمكن الوصول إلى وضع قوانين بسيطة، لأن الهندسة علم مسبق ينتهج طريق الاستنتاج انطلاقاً من مسبقات محدودة، مما يجعل اختيار المسبقات يؤدي إلى هندسات مختلفة، لذلك كان عمل النسبية الأساسي إرساء هندسة لكل وحدة زمان ومكان تكون ملائمة للمحيط المباشر للنقطة المعنية زماناً ومكاناً، وأن لكل نقطة من (الفضاء، الزمن) انحناء يتناسب وكثافة الكتلة الموجودة في الموضع المعني، فإذا كانت تلك الكثافة صفراً كان المحيط فارغاً، فإن الانحناء يكون صفراً هو أيضاً، حينها يتم تطبيق الهندسة الإقليدية في المحيط مادام فارغاً، أما إذا كان الفضاء على عكس ذلك، عامراً بالمادة فإن ذلك الفضاء يصبح منحنياً وتحل محل المستقيمات خطوط جيوديسية (علم القياس) لهندسة كروية، ويعتبر الانحناء والجيوديسية من أهم مفاهيم وأدوات النسبية، حيث المادة تقوس الفضاء من ثم لا خطوط مستقيمة وإنما خطوط منحنية تخضع لهذا الفضاء لتكون أقصر فاصلة بين نقطتين من هذا الفضاء، ومن ذلك نستطيع تمييز النظرية بأنها تقوم بهندسة الفيزياء فتحول القوانين الطبيعية إلى علم مسبقات هندسية يتطور انطلاقا من التفكير نفسه فإذا ما أرجعنا قانونا طبيعياً إلى الهندسة فإنه سيكون حينئذ ذاتيا وسنتوصل إلى يقين يكون مستقلاً عن التجربة. وبهذا ينهار الزمن الموضوعي المطلق في الفيزياء الكلاسيكية، لتأتي النظرية النسبية وتقر بأن كل ما يحوي الكون له نظام يعتمد على عمليات الملاحظة، وأن الزمان والمكان نسبيان وليس من الممكن أن يفصل بينهما، وذلك عندما أسقطت الانفصال التقليدي بين المفهومين ليصبحا خلفية لمجمل الأحداث، وعد الزمان بعداً رابعاً يضاف لأبعاده المكانية الثلاثة واجداً بذلك أربعة أبعاد في متصل زمكاني لتعيين موقع أي جسم متحرك في فضاء النظام الفيزيائي وعن تأثر الفضاء بالأجسام وبنسبية المشاهدة تحت أي ثقالة وعطالة، وأصبحت سرعة الضوء تحكم أي عمل فيزيائي، كما فسرت تقوس الزمكان المنحني وترتيب الأشياء عبر الفضاء، وقد أوضحت نسبية أينشتاين بأن المساعي المعرفية عن العلاقة المفاهيمية بالعالم ككل قابلة للتغير، لأنها كانت تهدف إلى تفسير حقائق ملموسة بعيداً عن التخمين والحدس بإجراءات حقيقة للمواضيع العلمية، أما التناقضات التجريبية التي حصلت في الفيزياء فقد أسهمت في ترسيخ النسبية وجعلت من مفاهيمها النظرية أكثر شمولاً لاسيما عندما زجت الإنسان بين الطبيعة وقوانينها وبين قواعد الفيزياء.

## المبحث الثاني // تشاكل النظرية النسبية في العرض المسرحي

ان العرض المسرحي برموزه وشفراته يحمل خطاب ذات مدلولات مختلفة على مستو الشكل والمحتوى تعمل على خلق موجة بصرية حيه بالانتقال عبر الزمكان إلى عوالم نسبيه تكشف للمشاهد المتلقي معادلات العرض الفيزيائية التي تجري داخل فضاءه الذي يحتل مجال واسع من المفاهيم التي يصعب تحديدها لأنه يأتي في

تقاطع مجموعة من الحقول المعرفية كحقل الرياضيات والحقل السوسيو/أنثروبولوجي بارتباطه بالفضاء ذات بعد فيزيائي وحيوي ونفسي، فضلاً عن الحقلين الأدبي والفني، والفضاء يعتبر امتداداً مكانياً ذا بعدين وبالتالي الانتقال إلى الفضاء ذو البعد الثالث المتمثل في العمق، وبعده البعد الرابع المتمثل في الزمان كبُعد رابع يضاف إلى الأبعاد الثلاثة للمكان داخل فضاء يعود بنا إلى المرجع الهندسي الرياضي، فكل شيء في المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقاً من اشتغال الفضاء بوصفهِ مكاناً مادياً وهندسياً للعلامات المسرحية. فالفضاء المسرحي يعي التشكيل الحركي بالميزانين، بمعنى البحث عن بنائية إنشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بعناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض ليعبر بها بصرياً عن مضمون العمل الدرامي، وللتشكيل الحركي جماليات خاصة يعمل بها الزمان والمكان في متصل زمكاني كما تحلله النظرية النسبية، فالمكان بوصفه متصل ثلاثي الأبعاد يعني بنظام تساوق الأشياء من حيث العلاقات الغيابية والحضورية في تلاصق وتجاور وتقارب، أي عناصر التشكيل الحركي لا توجد إلا في المكان لكي تأخذ بعدها البصري الدال، أما الزمان فيمتلك اعتبارات جمالية يحلل على وفقها التشكيل الحركي، لأن الزمان امتداد متصل واحد البعد وهو نظام تتابع الأشياء، وهذا البعد المضاف إلى التشكيل الحركي يكشف من خلال إدراك نفسي خاص بزمن العرض (لحظة الحضور) وتبدأ هذه اللحظة بحدود زمنية معلومة كبداية العرض المسرحي ونهايته، وبهذا يكون التشكيل الحركي قد تألف من متصل رباعي الأبعاد (الطول، العرض، الأرتفاع، الزمن) كون هذه التحولات الحركية في المكان تتطلب تغيراً في أنساق التشكيل وعلاقته ضمن زمن محدد. إذ ان العرض المسرحي له القدرة على توليد مجموعة من الصور المرئية والسمعية والجسدية في خطاب سينوغرافي موحد يجعل كل مشاهد يقطع بشكل ما العالم الذي هو فيه إلى زمان وفضاء ويعين من خلالهما نسبية زمانه هو وفضائه في اللحظة المتواجد بها في مكان العرض وأحداثه، ويستلزم توصيف أي حدث في العرض المسرحي أربعة إحداثيات أو أبعاد، ثلاثة منها تتشكل في فضاء العرض (طول، عرض، ارتفاع) وبعد (زماني) واحد يضاف إليهم حتى تصبح صورة العرض المشهدية رباعية الأبعاد تتشكل باتخاذها عدة أماكن تحيط المشاهد من جميع جهاته حسب طبيعة وتأثير الحركة المزمع تجسيدها في هذا الفضاء، فالحديث عن القيمة الفيزياوية للحركة عبر فضاء المسرح يقودنا إلى نظام إحداثيات محدد يقترب من مفهومه من قوانين النسبية وارتباطها بالفضاء، فقد بين أينشتاين في إحدى مقالاته بأن "الفضاء ليس مجرد ستارة تتجلى فيها الحوادث، بل هو نفسه بنية أساسية تتأثر بطاقة الأجسام التي يحويها ويكتلها." والأجسام الثابتة والمتحركة على خشبة المسرح لها نظمها المتشكلة من مختلف الخطوط الهندسية والتي تشتق من المادة كأساس للتأثير والتوزيع في نقاط الفضاء، وتعد الحركة في صورة المشهد المسرحي المسرحية من العناصر المؤثرة في عملية التلقي بعدها انعكاس للحركة المعاشة في الحياة، وذلك من خلال صورة الحركة الميكانيكية والفيزياوية لجزيئات المادة وتنقلاتها في فضاء العرض.أن أي فعل على خشبة المسرح يحتاج إلى كمية من الضوء لتحقيق التفاعل مع التشكيلات الحركية لتعددية الأجسام، ويتحدد الرسم أو التوزيع الضوئي في العرض المسرحي من خلال سرعة الإضاءة والتجسيم وتحديد مكان مصدر الضوء الرئيسي ومسقطه وانتشاره

ونسبة التباين فيه، تاركة استدراك البعد الرابع لما يعرض للمشاهد، ذلك لأن "الضوء هو الأثر الطبيعي، أو الصناعي الذي يصل إلى العين، على هيئة إشعاعات منعكسة عن أجسام مضيئة، ويخترق العدسة البلورية ويستكمل مسيرته نحو الشبكية، التي تتولى بدورها نقل هذا الأثر إلى المخ، بوساطة عصب الرؤية، فتتكون الصورة المرئية للجسم بكل ما تحمله من ألوان مميزة، وتتوقف الألوان المدركة على خصائص الضوء المنعكس." كما وتؤدي الإضاءة دور يتعدى حدود الإنارة إلى تشكيل فعل منظور يتأسس من منطوق لغة الفضاء بزيادة مساحات الضوء والظلال لإضفاء تأثير نفسي على الجمهور، والعرض المسرحي ككل، وتقترب فرضيات حركة الضوء داخل فضاء العرض المسرحي من فرضيات النظرية النسبية التي أكدت على مصدر وسرعة الضوء ليست بحاجة لوسطٍ ناقل للانتقال من مكان لآخر كما هو في موجات الصوت فـ"الضوء هو مجموعة منظمة من الموجات أو الإشعاعات الكهرومغناطيسية التي تنتشر حسب خط مستقيم في أوساط مادية شفافة أو في الفراغ وينتقل الضوء بحركة موجية مستعرضة وبشكل دودي، حيث إن الوصف العلمي هو: إن الضوء موجة كهرومغناطيسية مستعرضة، فهناك مجال للطاقة الكهربائية وآخر للمغناطيسية يؤلف اتحادهما الموجة الضوئية المستعرضة، ذلك لأن المجال الكهربائي والمغناطيسي يتحركان بشكل عمودي على اتجاه انتقال الموجة." ويخترق الضوء بكوانتاته خطوط فضاء العرض، وان كانت سرعة الضوء تتحكم في النظرية النسبية، نجد إن الضوء ومنظومة إشتغالاته داخل العرض هي من تتحكم في خلق عالم ثلاثي الأبعاد والتحكم في نسبية التشكيلات السينوغرافية فيه، لذلك أعتبر بعض المخرجين المسرحيين الضوء ضرورة من ضرورات العرض المسرحي، فنجد أدولف آبيا يحل مشكلة الزمان والمكان ويوحدهم في عروضه من خلال تعامل ممثله مع قوانين الإضاءة والموسيقى المنضبطة والقادرة على إثارة القيم العاطفية في العرض إذ "كان آبيا هو الذي بين ضرورة تصور روحية المسرحية وجوها، أهمية الإيحاءات التي تكتمل في مخيلة المتفرج، تأثير ممثل ما تتغرز فيه نقطة ضوء في فضاء معتم هائل، أهمية (المسرح– الفضاء)·أما إدوارد جوردن كريج فقد كان يبحث عن صورة مثالية عن طريق وضع أولوية للرسم وللإضاءة من خلال التركيز عليهما في تشكيل فضاء عروضه المسرحية حيث "كان كريج دائماً ما يهتم بالفضاء المسرحي والإضاءة أكثر من اهتمامه بالحدث، لذا كان ينتج أشكالاً من الرسومات والكتابات التي كانت غير متأثرة بالرأي المعاصر في ذلك الوقت.. إذ استطاع كريج بجدارة أن يعيد تشكيل مسار المسرح في القرن العشرين عبر النظرية أكثر من التطبيق." وقد تتعادل من حيث المدلول بقعة ضوء مثلاً مع كتلة معينة موجودة على الخشبة والنسبية تأتي في الكيفية التي جرى بها توظيف المخرج للعلاقات ما بين الأبعاد (طول، عرض، ارتفاع، زمن) والتي سوف يحدد (المشاهد) بهما نسبية الرؤية وكم المسافة ورسالة العرض المسرحي، كما ويؤكد علم الفيزياء إنه لا يمكن أن يكون هناك لون من دون وجود ضوء، وعليه فأن كل الألوان المستخدمة في المسرح لا يمكن أن تعطي تأثيراتها مالم تكن هناك إضاءة مستخدمة من مصادر صناعية نحصل من خلال تغير سرعتها عندما تمر بوسط شفاف على الألوان المؤلفة للضوء، حيث إن الضوء يسير بسرعة ثابتة في الفراغ والهواء وبمروره في وسط شفاف فإن سرعته تقل نتيجة

لتفاعل المجال الكهربائي مع الكترونات المادة، ويعد معامل انكسار المادة الشفافة مقياساً لمقدار النقصان في سرعة الضوء في الفراغ إلى سرعته في المادة التي تتغير حسب الطول الموجي لكل جزء من أجزاء المركب الضوئي، مما يساهم في إنتاج ألوان تختلف تبعاً لاختلاف أطوالها الموجية التي نستطيع بها تمييز لون عن الآخر. وبذلك يكون الضوء الأكثر شدة في العرض يدلل إن هناك المزيد من الكوانتات التي تغير لون الضوء حسب تغيير موجاتها الضوئية أو كمية الطاقة من المصدر.أن النظرية النسبية حسب أبحاث أينشتاين تنظر إلى سرعة الضوء في كونه حد يحكم أي عملية فيزيائية، حيث تتداخل السرعة في تطبيق نسبيته مع الزمان والمكان، وبالمقابل نجد إن العرض المسرحي يبحث في الزمان والمكان عن دلالات نسبية مركبة ومتحولة بين الزمان الطبيعي للنص، وزمان ومكان فني مصطنع يتمثل بلحظة الحاضر، فعلى سبيل المثال نجد المخرج الياباني (يوكيو نيناجاوا) يهتم في إخراج الكلاسيكيات لإيجاد الوسائل التي يجمع بها يابان اليوم والعالم الدرامي الكلاسيكي متخذاً من هذا الفصل الزماني جسراً لتشكيل تمركزه البصري الذي يعتمد به على المشاهدات المتعلقة بالأجسام والتي تتحرك بسرعات مختلفة في المكان، ففي مسرحية بروفة على خشبة مسرح نوح، نجد ولمدة ثلاثين دقيقة قبل البدأ تجمع الممثلون والمساعدون على خشبة المسرح والتي يتوسطها خشبة أخرى تدلى في الفضاء الطلق، يجري الممثلون بعض الإحماء ومنهم من يغير ملابسه وخلال ذلك يستدعي مدير خشبة المسرح فريق التمثيل والطاقم الفني لأعطاهم التعليمات وفي لحظة ما يتم الدفع بهيكلين ضخمين من جوانب أعلى خشبة مسرح نوح ليتجمعا في الوسط ويشكلا سفينة تلوح في الأفق، واسقط الشراع وخلقت المؤثرات الصوتية والإضاءة عاصفة عنيفة في فضاء العرض. كل هذا يجري خارج إطار المسرح المخصص للعرض المسرحي، تاركاً لكل مراقب (مشاهد) المجال ليقطع بشكل ما اللحظة التي هو فيها الآن (المكان المتواجد فيه المشاهد) إلى زمان وفضاء أحداث العرض وبالتالي يعين ذلك المشاهد زمانه هو وفضائه بمعزل عن فضاء العرض، لقد كان لنيناجاوا أساليب إخراجية تقترب منها من مفاهيم العطالة التي تتمحور حول النسبية ومفاهيم تقوس الفضاء، إذ تنعدم في فضاء عروض نيناجاوا الخطوط المستقيمة لتصبح أغلبها خطوط منحنية وذلك بسبب العطالة التي تغير من هندسة فضائه فنجده "قد افتتح في ريتشارد الثالث ١٩٩٩ بمشهد فيه يقف Gloucester وظهره للجمهور بينما يدخل حصان أبيض يجري بجنون من يمين أعلى خشبة المسرح، وسقط الحصان الراكض ميتاً بينما بدأت أشياء صلبة ثقيلة تسقط من السقف مرتطمة بخشبة المسرح؛ جثة الحصان وباقات الزهور والكرنب والأواني وهكذا." وتكمن فيزيائية الصورة في هذا العرض بأنها غير ثابتة ما بين المكان والزمان، وقد تمثل مبدأ العطالة في هذا المشهد في الأجسام الثقالية التي غيرت من ثوابت فضاء العرض وبالتالي أضافت خطوط أفقية ومنحنية وهذه التحويلات تقترب من مبدأ النسبية الذي يعتمد فيها على مفهوم العطالة وتقوسات الفضاء والذي يعين كل أنواع الحركة تحت ثقالة معينة. ولو انتقلنا إلى المخرج السويدي (انغمار بيرغمان) وتحديداً في عرض مسرحية (الزمان والمكان) لوجد بأن الإحداثيات فيها مغايرة عن الأجواء التقليدية، فالزمان هنا ذات أبعاد تعاقبية، أما المكان فهو فضاء سكوني للسفر يجاهد فيه الإنسان لكي يصبح مسافر طليق خارج حدود الزمن، إذ تظهر

غرفة يعيش فيها رجلان يتحدثان عن امرأة تعبر الشارع المقابل، لنرى أنها بعد لحظات تدخل عليهما لتلعب دوراً في أحداث المسرحية، ونستشف من ذلك بأن بيرغمان يهدف في اختياره هذا العمل إلى تقديم شكل مسرحي يظهر من خلاله تداخلات الزمان والمكان كلعبة واحدة، فهذا العمل يحوي أجواء مسرحية وعوالم فسيحة بمشاهده السريعة. إن الزمن الفيزيائي في هذا العرض يوصل التردد الحدثي في لحظة الفعل والتي تمثلت بأوقات الزمن المتداخلة وسرعة التنقل الحاصلة في المكان والتي أظهرت ما يسمى البعد الرابع، أي الزمن الحقيقي لوقوع الحادثة داخل المكان، لذا يتمثل الزمكان الرباعي الأبعاد في العرض المسرحي بالنظرة المشاهد الشاملة لكل موجودات خشبة وفضاء المسرح برؤية ثلاثية الأبعاد من دون فصل هذا التكوين الحدثي (زمكان العرض) عن لحظة الزمن الفعلية (زمكان المشاهد)، ويختلف كل شخص عن الآخر في قوة توظيف رؤاهم حول مفهوم نسبية الزمن أو المكان. أن القدرة على استنباط مفردات عمل وتأسيس رؤى جديدة تكون وسيلة منطقية للفكرة التي يقدمها المخرج داخل العرض المسرحي والذي يحاول في خطاب محدد تفعيل كل القدرات التي تتعامل مع المعرفة الحسية عند المشاهد، فكل ما هو مرئي ومسموع وكل ما هو متخيل وذهني وكل ما يمكن إن يتحول بواسطة المشاهد إلى معرفة أو فكر يكون خاضعاً لعمل المخرج الذي يسعى إلى استثمار الإمكانيات والطاقات البشرية والمادية في العرض المسرحي، وكلما يكون المخرج له رؤى وأفكار ودلالات واسعة وبعيدة يكون مبدعاً، وكلما كان مبدعاً تتعمق دلالاته ورموزه في عرضه المسرحي الذي سوف يقرأ بأشكال نسبية متعددة، لان العرض المسرحي يفجر الواقع المعاش بوسائل ودلالات ورموز مؤثرة ومدركة ومحسوسة من قبل المشاهد المترقب لكل شيء. لذا ولادة التكنيك النسبي على خشبة المسرح لا بد أن يشمل جميع الجوانب في عملية تبادل بين المشاهد وبين خطاب العرض المسرحي. لقد استطاع العقل المعاصر للمخرج المسرحي أن يتعامل مع الأسس الرياضية والفيزيائية لحركة العناصر فوق خشبة المسرح، وان يستفيد من التكنولوجيا المنجزة والمحفزة لأداء الممثل وفقا للحركة الكمية فوق مساحة التمثيل، في محاولة للاستفادة من معادل الكم البصري لتأكيد الرؤية، والتعامل مع تلك العناصر بشكل نسبي مغاير ومتباين قادر على تفكيك المركب الكيميائي والفيزياوي للمادة، وخلق تفاعلات جديدة تفضي إلى خلق مكون كيميائي وفيزيائي جديد، وهذا المكون قادر على تنويعات وتكرارات بعيدة عن الرتابة والثبوت، من اجل خلق نموذج متفاعلا مع المدرك العقلي والمدرك الحسي لدى المتلقي، وهذا هو أساس التعامل القائم بين التكنولوجيا والمسرح. ومثل ذلك ينطبق على المسرح الهستيري لريتشارد فورمان الذي يعتمد في عروضه على التوازن المضاد الغير عقلاني لنطق العمليات العقلية، فمن خلال العرض المسرحي يبني المشاهد صورة ذهنية، تختلف حسب نسبية قراءته للفعل المسرحي في خطاب العرض، إذ يأخذ التشكل فحواه في مساحة الجيوديسيا الهندسية لخشبة العرض كتفسير لتلك القوى هندسياً وكناتج لأشكال الفضاء وتقوساته بوضع قياسات ورسومات تبحث في المكنون العقلي لخرائط سطح الخشبة وفضائه وتداخلها مع قياسات بؤر الضوء التي تسمح لعقل المشاهد التحرك نحو رؤى متعددة، وذلك بالميل إلى استخدام هندسة لا إقليدية تدرس طبيعة المستقيمات والخطوط المنحنية والتي تجعل من العالم الزمكاني في العرض منحنيات غير متوازنة تقترب

في شكلها من شكل الاسطوانة القابلة للدوران حول نفسها.أن مساحات الذهن تعتبر من الاستراتيجيات التعبيرية المهمة في خطاب العرض المسرحي، فالعمل بأسره يتعلق بتحرير استجابة العقل الباطن للمتحدث للكلمات التي يقولها هو أو هي لذا يسعى إلى تحرير الفروق الضمنية الدقيقة للمعنى في الإيقاع والبنية وكيف أن فكرة ما تطرد الفكرة التالية وتزيحها، كما أن الأمر يتعلق أيضاً باللغة الكامنة سواء في الجسم أو في العقل، وهذا يحدث حيثما يتعين على العمل أن يتعامل مع نوع من المقاومة التي يمكنها تحرير الاستجابة الفيزيائية للنص والكشف عن إمكانات غير متوقعة في اللغة كما أنها تسمح بالتعرف على الأماكن المختلفة للذهن التي تنبثق منها تلك الأفكار فضلاً عن الدوافع المختلفة التي تغذيها، ومن ثم فعلى المشاهد أن يحصل على هذه النغمات المتنوعة لتلك الأفكار، أي أصدائها المختلفة والتي تتباين بالنسبة لكل شخص، سواء في كيفية سماع اللغة أو في كيفية إدراك المعنى. فكل فكرة لها دافع مختلف يعي بالقوى الحركية الكامنة في الشكل والمضمون، وتبعاً للنظرية النسبية فأن هناك قيم جمالية ذات سمات علائقية مع مشاهد الحدث، فلا يمكن وصف الشيء بأن له قيمة إلا باتصاله بالمشاهد، حيث تصبح تلك القيم حينها قابلة للتغير، وهكذا فإن العمل الفني الواحد يمكن أن يفسر على أنحاء نسبية متفاوتة من أجل تقديره، والنظرية النسبية قريبة في ذلك من النظرية الموضوعية – حيث تبدأ النسبية الموضوعية من حيث تبدأ النظرية الموضوعية– أي بالاعتقاد بأن حكم القيمة يشير إلى الموضوع لا إلى المتحدث، وعلى الرغم من أننا نعزو القيمة بارتباطها بالتجربة البشرية فإننا لا نستطيع اختبار الحكم عن طريق الاختبار الموضوعي للعمل فحسب، النسبي يهيب بالاستجابة الجمالية. وهذا يعتمد على ذوق المشاهد الجمالي الذي يستنبط الأنساق الصورية المفترضة من داخل خطاب العرض المسرحي والتي قد تحمل في فحواها قضايا ذات معرفة حقيقية أو مفترضة وكلاهما يبنى على معايير النسبية للمشاهد (الراصد) لذلك العرض الذي له واقعيته النسبية الخاصة، وهي حقيقة نسبية تتعالى على جميع الإجراءات، فعلى الرغم من التباين الظاهري بين مكنونات العرض إلا إن نسبة التمايز بينهما نسبية إلى حد ما، فكل عنصر من عناصر السينوغرافيا يسعى لخدمة النسبية للمشاهد المتلقي، والخطاب لا يمكنه الانفلات من أن يكون قراءة إبداعية ذهنية للعرض المسرحي يتوسط بين العرض وجمهرة الناس، وإذا كانت النظرية النسبية قد ارتبطت دائماً بالهندسة التي تبحث في موضوعاتها المجردة، نجد أن العرض المسرحي قد عالج فضائه بمفاهيم تقترب من مفاهيم الهندسة الإقليدية والهندسة اللاإقليدية الأساسيتان في النظرية النسبية، أما بالنسبة إلى الزمن فوجوده مقرون بوجود حادثة تميزه فالممثل على سبيل المثال يتألف من زمان نسبي ومكان نسبي يقع على عاتقه التواجد في المكان الحالي (خشبة المسرح) ليمثل زمان الشخصية (الدور) في زمكان واحد، فإن الممثل يكون دائماً حاضراً في قدرة ثنائية– كممثل للمكان، ومشخص للزمان، وهكذا تظهر النسبية من خلال اختزاله لبعدي المكان والزمان وجعلهما في بعد زمكاني واحد، ودور الفضاء من كل ما تقدم هو التناغم النسبي ما بين العقل ومختلف التكوينات داخل وحده تركيبية تؤدي معنى خطابيا معيناً، واستقلاله فكرة نسبية لكل مشاهد تحكمها علاقات الارتباط والانفصال

والاستجابة الجمالية لمكنونات العرض المسرحي، وقد صيغت النسبية لتفسر نتائج تجارب معينة تقع تحت تأثير حواسنا (حدوث حادث ومراقبته)، لاسيما إذا أدخلنا البعد الرابع فكل شيء يصبح نسبي في الحسبان.

## المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري

١. اللعب على نسبية العنصر الجمالي عبر الاختلافات المتواصلة في أجزاء الصورة المشهدية وبالحركة التي تؤثر على عمليات الملاحظة وتعزز من شد أنتباه الراصد.

٢. تفعيل دور الفضاء المسرحي بوصفه أيقونة نسبية باثة لدوال متعددة المستويات ومنفلتة في تأويلاتها وتفسيراتها بحسب استقبال الراصد وموقعه من مصدر البث.

٣. المؤسسة للفضاء ديناميكي ضمن مجال ضوئي مفعم بالحراك اللوني، للمساهمة في دعم التشكيل البصري بمستواه الجمالي والمضموني.

٤. توظيف التداخل النسبي للزمان والمكان على منصة الأحداث ببعديه الواقعي والمثالي في كل زمكاني موحد.

٥. مخاطبة العوالم الداخلية بمكنوناته اللاشعورية بوساطة توظيف نسبية الزمن ومدى توغلها في مستويات أعمق من المكان النسبي.

٦. تبني الاحداثيات الزمكانية في النظرية النسبية والتي تعد مجرد عناصر لغة يستخدمها مراقب ما ليصف بيئته الخاصة.

٧. يعد المحيط الزمكاني محيط محدد يتصل مع الراصد (المشاهد) بأربعة إحداثيات أو أبعاد تحيط به من جميع جهاته.

٨. تشهد العروض المسرحية تداخلاً بين الهندسة الإقليدية واللاإقليدية في فضاء زمكاني من خلال التنظيم السيمتري المنضبط الأبعاد من جهة، والتنظيم الجمالي المفتوح من جهةٍ أخرى.

٩. تسعى النظرية النسبية للتعامل مع الحالات العقلية والحسية للمؤدي والراصد من خلال التركيز على مجمل الإشارات التي يبثها العرض المسرحي، ليقدم المؤدي من جانب ويحصل الراصد من جانب آخر على مجموعة من الانطباعات المختلفة عن مجمل الاحداث.

# الفصل الثالث

## إجراءات البحث

### أولاً :مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة على قاعة دائرة السينما والمسرح، وقاعة الرافدين، وقاعة المتحف الوطني في بغداد للمدة من ٢٠١٣-٢٠١٥.

### ثانيا : عينة البحث

| مكان العرض | سنة العرض | المخرج | المؤلف | اسم المسرحية |
|---|---|---|---|---|
| قاعة دائرة السينما والمسرح | ٢٠١٣ | أنس عبد الصمد | أنس عبد الصمد | توبيخ |
| قاعة الرافدين | ٢٠١٤ | تحرير الأسدي | تحرير الأسدي | المقهى |
| قاعة المتحف الوطني | ٢٠١٥ | جبار جودي | جبار جودي | سجادة حمراء |

تم اختيار عينة البحث (سجادة حمراء) بالطريقة القصدية بوصفها عينة مختارة، وقد تم اختيار العينة بناءاً على المصوغات الآتية:

١. اقتربت العينة من هدف البحث أكثر من غيرها، إذ يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري عليه بمستوى أكثر من غيرها.

٢. تسنى للباحثان مشاهدة العرض في وقته.

٣. توفر قرص مدمج للعينة مما يسهم في دراستها بصورة متمعنة.

### ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة وذلك لملائمته لعينة البحث.

### رابعا : أداة البحث

أقتدى الباحثان بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، ومشاهدة العرض بوصفها المعايير التحليلية في تحليل العينة.

### خامساً: تحليل عينة البحث

### تأليف وإخراج: جبار جودي

### ملخص العرض //

تدور أحداث العرض حول مجموعة من الموضوعات المتشضية التي تضرب أطر التسلسلات الحدثية المنطقية التقليدية عبر تقديم عدد من اللوحات المشهدية التي تشكل حاضنة لأفعال يؤسس خلالها الجسد الواحد بعلاقته مع مجموع الأجساد والكتل السينوغرافية التي ترسم الفضاء التشكيلي لتقدم بمضامينها الفلسفية

وتشكيلاتها الجمالية مفاهيم مطلقة حول الصراع بين ثنائيات أزلية كالموت والحياة، الأسود والأبيض، الحضور والغياب، الخير والشر، وقد عبرت تلك المشاهد المنطلقة في آن واحد صوراً تشاؤمية تحاكي سوداوية الحياة معبرة عن القتل والموت والإرهاب فضلاً عن الاغتراب وعدم جدوائية الحياة، تلك المفردات الناتجة عن بشاعة الحروب التي قتلت براءة الأطفال وموسيقى الحياة بهدف النزاع الأبدي على كراسي السلطة، وقد عمد المخرج إلى توظيف التداخل النسبي للزمان والمكان على منصة الأحداث، إذ تجري الأحداث للمشاهد جميعاً في وقت واحد تاركاً الحرية للمشاهد لاختيار بؤرة المشاهدة التي تحيط به من جميع جهاته.

**تحليل العرض //**

تبنى صياغة العرض على التحولات المتواصلة عبر جدلية الثابت والمتحرك المتتالية في الحيز الزمكاني، إذ يعمد المخرج إلى تأثيث الفضاءات الزمانية الموحدة في واقعيتها والمتنوعة في مكانها وزمانها المثالي بالارتكاز على التشكيلات الجسدية من خلال بناء تراكيب لكتل ثابتة آنياً_ وبما يتلائم مع تحقيق الاشباع للراصد_ لتتحول التراكيب الى فاعلية الحركة الديناميكية عبر تكسير البناء التركيبي للتشكيل المتحول الى الحركة، ومن ثم العودة به الى الثبات؛ أي ان مسار الأحداث يدور بشكل دائري فيبدأ من نقطة ليعود إلى ذات النقطة في كل تركيب.إن تلك التحولات المتواصلة ضمن اطار اللوحة البصرية أسست لبناء منظومة منتجة لكم من الدلالات المتوالدة والملفتة في بعدها التفسيري من خلال التشكيلات الجمالية بتحولاتها المتتالية لكل جزء من أجزاء الصورة المشهدية بهدف ترسيخ مبدأ الملاحظة وشد أنتباه الراصد، ليجد المتفرج ذاته تائهاً في فضاء أقرب ما يكون للمعرض التشكيلي الذي يفصح عن لوحات تنبض بالحياة معتمدة نسبية الحركة الفيزيائية محدداً بدوره زاوية الرؤية التي يرسم عبرها تصوراته الشخصية عن فكرة ومضمون تلك المشاهد، وكل ذلك يتم من دون الاعتماد على اللغة المنطوقة ليكون جسد الممثل بتفاعله مع عناصر العرض المسرحي البديل الموضوعي للحوار وفي مجمل المشاهد المعروضة في آن واحد، إذ عمد المخرج إلى رسم حواره بالتكوينات التشكيلية تاركاً بها تحديد اختلاف قراءة أجزاء صورها السينوغرافية للمشاهد الذي يحدد المعنى وفق صيغ دالة مركبة من السمع والنظر والمكان والمسافة والمساحة والفراغ والفسحة الموجودة في الفضاء المعماري لمكان تقديم العرض وبحسب استقباله وموقعه من مصدر البث، فنسبية المشاهد تتنوع بتجواله إذ يدخل المشاهد مكان العرض وهو ينتقل من مشهد إلى آخر دون وجود مقاعد للجلوس كما هو المعتاد ومن دون التقيد بالتسلسل المنطقي، ذلك لأن العرض ليس له تسلسل معتمد للإحداث فحسب، بل أعتمد بدل ذلك على وجود بعض اللافتات الصغيرة التي تدلل بالأسهم للأماكن التي يجرى بها العرض والتي تعمل في الوقت نفسه؛ أي إن كل مشهد يكرر نفسه إلى أن ينتهي الوقت المقرر لانتهاء العرض لتتوقف جميع تلك اللوحات سويةً، وللمشاهد حرية اختيار البداية التي سوف يكون بها زمنه وعالمه الخاص بعيداً عن المكان الذي هو فيه الآن فالفضاء عبارة عن أيقونة نسبية ذات مدلولات متعددة للمشاهد المتلقي. أفصحت اللوحات المتتالية في مجمل المشاهد المعروضة في آن واحد عن الاعتماد على التلاعب بمدلولات التنوع اللوني التي تمايزت فيما بينها لتحاكي توجهات العقل الإنساني، ولم يقتصر على مدلول

اللون المادي فقط انما أبدى مؤلف العرض اهتماماً بالتلون في الاتجاهات والميول والرغبات التي تخدم الغايات غير المشروعة، ويتعمق ذلك التجسيد في شخصية تحاول جاهدة ان تتلون بلون مغاير للونها من خلال محاولتها لاختراق الوان شاشات الخلفية بحركات سلسة تسعى لاقتحام تلك العوالم اللونية، وقد تزاوجت مجموعة تلك الخطوط العرضية الهندسية الاقليدية مع اللااقليدية من خلال استثمار الحدث في فضاء العرض، كل تلك الخطوط العامودية والأفقية والمنحنية إضافة إلى اللون والإضاءة تدل على ان كل ما يحيط بنا عبارة عن متصل زمكاني، ولتحديدها من قبل راصد الحدث يستوجب استخدام مقاييس نسبية تترك حرية التلاعب بالأفكار عن المكان والزمان من قبل الراصد لتلك المدلولات اللونية وما يعنيه الآخر، غير ان العرض لم يستثمر الإضاءة كبعد لوني، إذ قدمت اللوحات جميعها معتمدة على اضاءة موحدة (فيضية). وكذلك لم يكن للموسيقى دور عميق في دعم المضمون السيميائي للوحات المعروض وانما اقتصرت المشاهد على بعض المؤثرات الصوتية القليلة، وان ذلك التهميش لدور الصوت جاء لضرورة وعى لها المخرج بسبب التداخل الزمني للمشاهد، إذ ان المؤثر الصوتي في لوحة معينة يلفت أنتباه الراصد ويشتت بؤرة مشاهدته، غير أن المخرج وكما هو الحال مع المفردات المركزية عمد الى تضمين مؤثر صوتي مركزي يلازم جميع اللوحات عبر اعتماد صوت متكرر لشريط سينمائي الأمر الذي يترك للمشاهد نسبية تداخل الزمان والمكان، فكل ما يحيط به عبارة عن متصل زمكاني يستعمل به مقاييسه المختلفة للوصول لخطاب المشهد المعروض بشكل آني مع الإيحاء بالإعادة لأحداث سابقة أشبه ما تكون بالأفلام الوثائقية، إن لتلك السينوغرافيا علاقة ما بين الزمن الحقيقي في المسرح والزمن في الحياة وهذا ما يجعل المشاهد غير واعياً لحقيقة هذا الزمن، فنسبية الزمان والمكان تتداخل في كل زمكاني موحد في أغلب لوحات هذا العرض المسرحي في ختام العرض يتكثف الزمان والمكان وتنصهر المفردات المركزية لتغذي مفردة الختام في كل زمكاني موحد يتضافر ليقدم لوحة السجادة يؤثث محيطها لوحة تجريدية لكرسي مبالغ في حجمها وتحتها رسم تمرحلات المشاهد السابقة، وفي نهاية السجادة الحمراء تقف إحدى الشخصيات بدور إعلامية مع مجموعة من المصورين وتلتقي بالأشخاص الذين أكملوا مشاهدة تلك اللوحات المسرحية سيراً على الأقدام، وهذه الآلية تعكس ما متعارف عليه في العروض المسرحية الاعتيادية حيث يكون المخرج أو الممثل هو من يُسلط الضوء عليهِ في حين هذا العرض المشاهد هو المستهدف بالحديث كونه الراصد المتنقل، يتحدث عن مكان وزمان وفضاء تكون في عقله من تلك اللوحات المشهدية الحداثية المختلفة، وذلك عن طريق كاميرا تعرض له اللقاء بصورة آنية والتي سيشاهدها أناس آخرين وهذه الفكرة تجسد مرة ثانية تداخل الزمان والمكان في كل زمكاني موحد، فهذا المشهد وأغلب اللوحات السابقة تخضع للتأويل الزمكاني من خلال الهدم بالحذف والتعديل بالمغايرة والبناء بالإضافة والتجديد ،والتوغل في مستويات فلسفية وعلمية تتجاوز حالة الانغلاق للمعنى (تضاد، زجاج، ألوان، شاشة، طفولة، شريط، دخان، سجادة) والتحليق بها في فضاءات نسبية، لقد كانت اللوحات في هذا العرض من دون فواصل تؤثر على عمليات الملاحظة فيزيائياً وتخلق نسبية متباينة عن تصور

الحدث أو اللوحة القادمة أو الآني بالنسبة للمشاهد ظاهرة بأن ليس هناك شيء مطلق بل نسبي لكل زمان ومكان يتداخلان مع بعضهم في كل زمكاني موحد.

## الفصل الرابع

### النتائج ومناقشتها //

١. عمد المخرج في بناء اللوحات المشهدية بالاعتماد على تعدد توظيفات الحركة المتنوعة والمؤسسة على الوحدة والتضاد عبر اللعب على نسبية الاختلاف والمؤثرة بدورها على نسبية الملاحظة.

٢. شكلت المشاهد المقدمة في عرض (سجادة حمراء) فضاءً ديناميكي مفعم بالدلالات المنفلتة والمتحررة من قيود التفسير، والراشحة عن تفاعل حركة الأجساد مع المفردات المركزية والهامشية ليكون التفسير نسبي وبحسب استقبال الراصد وموقعه من بؤرة المشاهدة.

٣. سعى مخرج العرض الى التلاعب بالأبعاد اللونية من خلال التوافق والتضاد والتداخل ضمن مجال لوني مفعم بالحراك البصري عبر توظيفه للأزياء والشاشات والأقمشة، غير ان التنوع في ألوان الضوء ظهر بحدود ضيقة ومكثفة.

٤. خلق المخرج تفاوتاً في أجزاء الصورة المشهدية في أغلب اللوحات وبنسبيات مختلفة ما بين الزمان والمكان، إذ ظهر الزمان والمكان على منصة الأحداث منصهراً في بعديه الواقعي والمثالي في كل زمكاني موحد.

٥. عمد المخرج الى مخاطبة العوالم الداخلية للإنسان عبر استكناه مستويات أعمق من مكامن الشعور باتجاه اللاشعور، تاركاً المشاهد الراصد تائهاً في زمان تلك العوالم.

٦. عمق المخرج خاصية الإحداثيات الزمكانية عبر ضرب قيود الزمان والمكان بين زمن الحدث داخل الحدث وجدلية الزمكان الواقعي في الحياة، والزمكان المثالي على المنصة مبيناً ان الزمكانية مجرد عناصر لغة نسبية يستخدمها المشاهد ليتنقل بين الزمكانين واصفاً بيئته.

٧. سعى مخرج العرض الى استثمار الفضاء المتنوع للوحات المشهدية وإمكانية تنقل المشاهد بينهما، والتي تظهر الابعاد التي تحيط المشاهد من جميع جهاته (الطول، العرض، الارتفاع، الزمن).

٨. قدم المخرج تنويعاً مضمونياً في لوحاته التشكيلية من خلال حركة الأجساد التي تداخلت خلالها الخطوط المستقيمة والمعتادة كما في الهندسة الاقليدية، إذ اعتمدت التشكيلات على التنظيم السيمتري المنضبط عبر الوحدة في الحركة من جهة، ومن جهة أخرى عمدت التشكيلات الى استثمار الخطوط المنحنية كما في الهندسة اللااقليدية معتمدة على التنظيم الجمالي المفتوح.

٩. أسس المخرج تباين واضح في الانطباعات المرسلة إلى الراصد من خلال الإشارات التي يبثها المؤدي لتحاكي نسبية عقل المشاهد المراقب ويمنحه الحرية للتلاعب بالأفكار عن الزمان والمكان.

**الاستنتاجات**

١. خيال الراصد (المشاهد) خيال نسبي، له القدرة على توليد الصور الذهنية وتفعيلها وجعلها مصدر متعة.

٢. تتخلخل النسبية في العرض المسرحي وتظهر للمشاهد بخطاب تتفاوت نسبيته من شخص لآخر.

٣. النسبية نظرية منفتحة باستمرار مما يجعلها نظرية ذات تعددية تشكل جانباً مهماً من قراءة خطاب العرض المسرحي.

٤. النسبية تؤكد على أن الأجسام المتحركة التي لها أثر محسوس تعتمد على عمليات ملاحظة المشاهد بنسب تتوقف إلى مقدار تلك الحركة.

٥. تسيد البعد الزماني في العرض المسرحي يؤدي إلى تلاصق المكان به وهو يختلف باختلاف سرعة الأحداث، وإن المكان والزمان حدان غير منفصلان في الحركة وهما معاً في متصل (زمكاني) واحد.

٦. تلعب خطوط الطول والعرض والارتفاع والزمان دوراً مهما في النظرية النسبية، وتعطي معظم تلك الخطوط والزوايا والأشكال الجيوديسية خصائص ومعاني وتأثيرات نفسية وفنية نسبية للمشاهد.

٧. العمل الذهني ضرورة من ضرورات خطاب العرض المسرحي، وإن النتائج المحصل عليها من العرض تبقى نسبية وليست قطعية.

**التوصيات**

١. يوصي الباحثان باستحداث مختبرات تخصصية مشتركة تجمع بين الفن والمجالات العلمية للإفادة من الابتكارات والمستحدثات العلمية في انتاج العرض المسرحي وبأشراف أساتذة متخصصين من الجانبين.

٢. يوصي الباحثان بإقامة ندوة علمية حول إمكانية العمل ضمن منظومة تجمع مختلف التخصصات العلمية والإنسانية بهدف الكشف عن امكانيات تجديد الجانب الفني.

**المقترحات**

يقترح الباحثان دراسة:

١. الهندسة الإقليدية وتمثلاتها في مسرح فسيفولد مايرخولد.

٢. تجليات الكوانتم في عروض المسرح العراقي (مسرح الصورة انموذجاً).

## الهوامش

١. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، (القاهرة: وزارة التربية والتعليم، ١٩٩٤)، ص٦٢٣.

٢ـ جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني،١٩٨٢)، ص ٤٧٧.

٣ـ المصدر نفسه، ص ٤٧٩.

٤ـ بول كوديرك، النسبية، تر: مصطفى الرقى، ط٣، (بيروت- باريس: منشورات عويدات: ١٩٨٢)، ص٧.

٥ـ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة للنشر،١٩٨٣)، ص ٦١٤- ٦١٥.

٦ـ أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد٣ R-Z، ط٢ (بيروت- باريس: منشورات عويدات، ٢٠٠١)، ص٦١.
٧- رحيم أبو رغيف الموسوي، الدليل الفلسفي الشامل، ج١، ( بيروت: دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣)، ص ٣٤٨.
٨- جون جريبين، البحث عن قطة شرودنجر الفيزياء الكمية والواقع، تر: فتح الله محمد إبراهيم الشيخ، ط٢، (أبو ظبي: كلمة ومؤسسة وكلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٠)، ص٦٥.
٩- ينظر: بي. تي. ماثيوز، مقدمة في ميكانيكا الكم، تر: أسامة زيد إبراهيم ناجي، (القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، بلات)، ص١٥-١٧.
١٠- جون جريبين، مصدر سابق، ص٩٧- ٩٩.
١١- ينظر: د. ب. جريبانوف وآخرون، أينشتاين والقضايا الفلسفية لفيزياء القرن العشرين- دراسات مقارنة، تر: ثامر الصفار، (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠)، ص ٨٢- ٨٦.
١٢ـ روجر بنروز، العقل والحاسوب وقوانين الفيزياء، تر: محمد وائل الأتاسي وبسام المعصراني، سلسلة الثقافة المميزة، العدد١٣، (دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٨)، ص٢٧٥.
١٣- يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين- الأصول-الحصاد-الآفاق المستقبلية، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٦٤، (الكويت: سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،٢٠٠٠)، ص٥.
١٤ـ ينظر: جلال الحاج عبد، النظرية النسبية العامة لأنشتاين، كتاب بصيغة pdf، موقع جلال الحاج عبدwww. Jalalalhajabed.com، ص٣-٦.
١٥- محمد عبد الرحمن مرحبا، أينشتين والنظرية النسبية، ط٣، (بيروت: دار القلم، ١٩٦٣)، ص١٢٧- ١٢٨.
١٦- ينظر: د. ب. جريبانوف وآخرون، مصدر سابق، ص٧-٩.
١٧ـ كلود بريزنسكي، تاريخ العلوم اختراعات واكتشافات وعلماء، تر: سارة رجائي يوسف، (أبو ظبي: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢)، ص ٨٠.
١٨ـ لويدمتز و جيفرسون هين ويفر، قصة الفيزياء، تر: طاهر تربدار و وائل الأتاسي، ط٢، (دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،١٩٩٩)، ص٢٥٤- ٢٥٥.
١٩- ينظر: يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، مصدر سابق، ص١٩٣.
٢٠- ينظر: عبد القادر بشته، النسبية بين العلم والفلسفة، (الدار البيضاء: المركز الثقافي، ٢٠٠٢)، ص١١٣-١١٥.
٢١- ينظر: جيمس جينز، الفيزياء والفلسفة، تر: جعفر رجب، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١)، ص٢٠-٢١.
٢٢- محمد عبد الرحمن مرحبا، ص ٩٢.
٢٣- بول كوديرك، مصدر سابق، ص١٦.
٢٤ـ ينظر: يمنى طريف الخولي، الزمان.. في الفلسفة والعلم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩)، ص٢٦-٣٠.
٢٥- جون جريبين، مصدر سابق، ص٦٠.
٢٦- فيليب فرانك، فلسفة العلم الصلة بين العلم والفلسفة، تر: علي علي ناصف، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣)، ص١٦٢- ١٦٣.
٢٧- ج. ريتشارد جوت، السفر عبر الزمن في كون أينشتاين- إمكانية السفر عبر الزمن فيزيائيا، تر: عاطف يوسف محمود، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩)، ص٦٤- ٦٥.
٢٨- أرتور مارش، التفكير الجديد في الفيزياء الحديثة، تر: علي بلحاج، (قرطاج: المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات- بيت الحكمة، ١٩٨٦)، ص ٧٨- ٨١.
٢٩- ينظر: عبد المجيد شكير، الفضاء المسرحي وجماليات التأثيث، مجلة الحياة المسرحية، العدد٦٦، (دمشق: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص٨٧- ٨٨.

٣٠ـ ينظر: كريم عبود، وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي للعرض المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، العدد٦٤، (دمشق: وزارة الثقافة- الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨)، ص٣٦- ٣٧.
٣١ـ لويدمتز و جيفرسون هين ويفر، مصدر سابق، ص ٢٥١.
٣٢ـ شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩)، ص ١٥.
٣٣ـ رياض شهيد الباهلي، سيمياء الضوء في المسرح بناء نظام علامي للإضاءة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩)، ص٣٦-٣٧.
٣٤ـ جيمز رووز افنر، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٧)، ص٧٧
٣٥ـ شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا، أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي-٢١، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٥، ص ٤٩.
٣٦ـ رياض شهيد الباهلي، مصدر سابق، ص٣٩-٤٠.
٣٧ـ ينظر: شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا، مصدر سابق، ص ٢٣٧- ٢٣٩.
٣٨ـ المصدر نفسه، ص ٢٤٠.
٣٩ـ ينظر: فاضل الجاف، في المسرح السويدي المعاصر- أفكار وآراء نقدية، ط٢، (اربيل: منشورات ئاراس، ٢٠٠٦)، ص٣٥- ٣٦.
٤٠ـ ينظر: سعد عبد الكريم، رؤى المخرج المسرحي، (بغداد: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، ٢٠١٢)، ص ١٢٤.
٤١ـ صلاح القصب، نظرية الكم واشتغالاتها في الحقل الفني، محاضرات في تكنولوجيا المسرح- بحوث لطلبة الدراسات العليا- الدكتوراه، (بغداد: مكتب الفتح، ٢٠١٢)، ص٧.
٤٢ـ ينظر: سيسلي بري، من الكلمة إلى خشبة المسرح- كتاب إرشادي للمخرجين، تر: محمد حمدي إبراهيم، وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- ٢٢، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠١٠)، ص ٥٢- ٥٤.
٤٣ـ ينظر: جيروم، ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص٦٢٤-٦٢٩.

## المصادر


١ـ أرتور مارش، التفكير الجديد في الفيزياء الحديثة، تر: علي بلحاج، (قرطاج: المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات- بيت الحكمة، ١٩٨٦).
٢ـ أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد٣ R-Z، ط٢ (بيروت- باريس: منشورات عويدات، ٢٠٠١).
٣ـ بول كوديرك، النسبية، تر: مصطفى الرقى، ط٣، (بيروت- باريس: منشورات عويدات: ١٩٨٢).
٤ـ بي. تي. ماثيوز، مقدمة في ميكانيكا الكم، تر: أسامة زيد إبراهيم ناجي، (القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، بلات).
٥ـ ج. ريتشارد جوت، السفر عبر الزمن في كون أينشتاين- إمكانية السفر عبر الزمن فيزيائيا، تر: عاطف يوسف محمود، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩).
٦ـ جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني،١٩٨٢).
٧ـ جون جريبين، البحث عن قطة شرودنجر الفيزياء الكمية والواقع، تر: فتح الله محمد إبراهيم الشيخ، ط٢، (أبو ظبي: كلمة ومؤسسة وكلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٠).

٨- جيروم، ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦).
٩- جيمز رووز افنر، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٧).
١٠- جيمس جينز، الفيزياء والفلسفة، تر: جعفر رجب، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١)، ص٢٠-٢١.
١١- حمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة للنشر،١٩٨٣).
١٢- د. ب. جريبانوف وآخرون، أينشتاين والقضايا الفلسفية لفيزياء القرن العشرين- دراسات مقارنة، تر: ثامر الصفار، (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠).
١٣- رحيم أبو رغيف الموسوي، الدليل الفلسفي الشامل، ج١، ( بيروت: دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣).
١٤- روجر بنروز، العقل والحاسوب وقوانين الفيزياء، تر: محمد وائل الأتاسي وبسام المعصراني، سلسلة الثقافة المميزة، العدد١٣، (دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٨).
١٥- رياض شهيد الباهلي، سيمياء الضوء في المسرح بناء نظام علامي للإضاءة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩).
١٦- سعد عبد الكريم، رؤى المخرج المسرحي، (بغداد: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، ٢٠١٢).
١٧- سيسلي بري، من الكلمة إلى خشبة المسرح- كتاب إرشادي للمخرجين، تر: محمد حمدي إبراهيم، وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- ٢٢، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠١٠).
١٨- شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩).
١٩- شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا، أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي-٢١، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٥).
٢٠- صلاح القصب، نظرية الكم واشتغالاتها في الحقل الفني، محاضرات في تكنولوجيا المسرح- بحوث لطلبة الدراسات العليا- الدكتوراه، (بغداد: مكتب الفتح، ٢٠١٢).
٢١- عبد القادر بشته، النسبية بين العلم والفلسفة، (الدار البيضاء: المركز الثقافي، ٢٠٠٢).
٢٢- عبد المجيد شكير، الفضاء المسرحي وجماليات التأثيث، مجلة الحياة المسرحية، العدد٦٦، (دمشق: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨).
٢٣- فاضل الجاف، في المسرح السويدي المعاصر- أفكار وآراء نقدية، ط٢، (اربيل: منشورات ئاراس، ٢٠٠٦).
٢٤- فيليب فرانك، فلسفة العلم الصلة بين العلم والفلسفة، تر: علي علي ناصف، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣).
٢٥- كريم عبود، وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي للعرض المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، العدد٦٤، (دمشق: وزارة الثقافة- الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨).
٢٦- كلود بريزنسكي، تاريخ العلوم اختراعات واكتشافات وعلماء، تر: سارة رجائي يوسف، (أبو ظبي: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢).
٢٧- لويدمتز وجيفرسون هين ويفر، قصة الفيزياء، تر: طاهر تربدار و وائل الأتاسي، ط٢، (دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،١٩٩٩).
٢٨- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، (القاهرة: وزارة التربية والتعليم، ١٩٩٤).
٢٩- محمد عبد الرحمن مرحبا، أينشتين والنظرية النسبية، ط٣، (بيروت: دار القلم، ١٩٦٣).
٣٠- يمنى طريف الخولي، الزمان.. في الفلسفة والعلم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩).
٣١- ==========، فلسفة العلم في القرن العشرين- الأصول-الحصاد-الآفاق المستقبلية، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٦٤، (الكويت: سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،٢٠٠٠).

# مسرحيات الاحداث لدى الشاعر عبد الستار القرغولي

**الاستاذ المساعد الدكتور / اديب علوان كاظم**
جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة

**الخلاصة**

***يتضمن*** البحث دراسة للمسرحيات التي كتبها الشاعر (عبد الستار القرغولي) في بداية خمسينيات القرن العشرين التي خص بها فئة الأحداث . بوصفها تمثل البدايات المبكرة لكتابة النص المسرحي الشعري الموجه للأطفال في العراق و بأشراف ورعاية مديرية معارف لواء بغداد آنذاك ومن هنا عُني البحث بدراسة وتوثيق جهود الشاعر في تأليف هذا النوع من المسرحيات للمدارس العراقية في العهد الملكي كمرحلة مهمة من مراحل تطور تأريخ المسرح المدرسي الشعري في العراق التي اقترنت بالدعوات التي ثقفت إلى الإهتمام بالطفل والطفولة من أجل خلق استجابات لمثل هكذا مسرحيات تحقق أهدفها المعرفية والجمالية في المؤسسات التربوية والتعليمية .ومما عزز هذه الاستجابات في التلقي هو الحضور الفاعل للأناشيد والغناء والموسيقى بمصاحبة النغم والإيقاع الشعري بأوزانه وقوافيه وكلماته البسيطة المحببة التي تسهم في نموهم العقلي والنفسي والاجتماعي .

**الكلمات المفتاحية : مسرحيات الاحداث ، عبد الستار القرغولي**

**Abstract**

The research includes a study of the plays written by the poet Abd al-Sattar al-Qarghuli at the beginning of the fifties of the twentieth century in which he singled out the juvenile category as representing the early beginnings of writing a poetic theatrical text directed to children in Iraq under the supervision and auspices of the Directorate The knowledge of the Baghdad Brigade at the time, and from here it deals with study and document the efforts of the poet in composing this type of plays for Iraqi schools during the monarchy as an important stage in the development of the history of poetic school theater in Iraq,which was calls caring for children and childhood in order to create mental responses that achieve their cognitive and aesthetic goals in educational and teaching institutions, and what strengthened these responses was the active presence of songs, singing and music accompanying the melody and poetic rhythm with its weights, rhymes and simple loving words that contribute to the mental, psychological and social distress

**Keyword : Juvenileplays, the poet Abd al-Sattar al-Qarghuli**

**المقدمة**

شغلت المسرحية الشعرية مساحة واسعة من منجز المسرح العراقي ورافقت مجرى المتغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية التي عاشها الفرد. والحال إنَّ المسرحية الشعرية المقدمة للأطفال لم تنل قدراً كافياً من اهتمام الكتاب المسرحيين العراقيين فقد انصب جهدهم على الكتابة لمسرح الكبار ذلك لان هذا النمط اقترن بعملية الوعي الخاصة بمفهومنا للطفل والطفولة ومتطلباتها الثقافية ، وليس بغريب إذا قلنا ان المسرحيات الاجنبية الوافدة التي حَظِيَت بالترجمة أو الإعداد ومن ثم العرض قد فاقت غيرها التي كتبها المؤلفون العراقيون ،فضلاً عن ذلك إن اشتراطات الكتابة للأطفال ومعاييرها المتعلقة بفئاتها العمرية ومدى ملائمتها للمستوى النفسي والعقلي والوجداني للطفل لبلوغ هدفها التربوي والتعليمي والترويحي ، بدت صعبة التوفيق لخوض غمارها لدى بعض كتاب المسرح العراقي . ومن هذا المعنى تميز الشاعر (عبد الستار) بخصوبة منجزه الشعري الذي كان وثيق الارتباط بالقضايا الوطنية والقومية ، ولعل عمله في المجال التربوي والتعليمي في العهد الملكي منحه القدرة على الكتابة لفئة الاحداث بوصفها مظهرا حيوياً مهماً في مراحل الطفولة لما لها من تأثير على سلوك الفرد في المستقبل ذلك ان " الأطفال هم القطاع الممتد في عمر الإنسان منذ الميلاد ، حتى سن الاعتماد على الذات"(١). وهو لم يحظ بدراسة توثيقية لمسرحياته الشعرية الموجهة للأطفال من حيث قيمتها الأدبية والدرامية سوى دراسة منجزه الشعري الذي حظي بقسط من العناية ولعل هذا الأمر هو أحد الحوافز التي دفعت الباحث للتوثيق لهذه الحقبة من تاريخ المسرح العراقي بما توافر من نصوص و مادة علمية تتعلق بتلك المسرحيات .

**المبحث الاول // حَياتُهُ وجهوده الادبية**

**- حَياتُهُ**

ولد عبد الستار بن عبد الوهاب بن عبد القادر القره غولي في محلة القرغولي ببغداد سنة ١٩٠٦ وعاش فيها ،وهو شاعر وأديب وكاتب، التحق بالمدرسة البارودية ، ومدرسة الاتحاد والترقي ، ومدرسة التفيض ، تعلم القراءة والكتابة وتلاوة القرآن الكريم، ثم تخرج من دار المعلمين الابتدائية سنة ١٩٢٤، عمل معلماً في مدينة القرنة ،ثم في مدينة الحلة ليُدرس اللغة العربية في بعض الصفوف لشدة ولعه وحبه للأدب وعمل في الإشراف التربوي وتدرج في حياته المهنية حتى تولى منصب مدير معارف بغداد عند اِعلان الجمهورية ١٩٥٨ وعمل مفتشا للمدارس الابتدائية بعد ثورة ١٤تموز١٩٥٨ وامتاز بالحس العروبي ، إذ ربى تلاميذه على مبادئ العروبة آنذاك(٢). كما إمتاز (عبد الستار) بنشاطه السياسي المتواصل وكان في طليعة العاملين في الحقل القومي ، إذ سعى مع زملائه الاستاذ ناجي معروف وعبد المجيد عباس ، إلى تأسيس جمعية قومية في بغداد سنة ١٩٢٩ سميت بـ (الجوال) وأرسلت هذه الجمعية بعض اعضائها إلى سوريا للمشاركة في عصبة العمل القومي التي تأسست سنة ١٩٣٣. ومن ثم اصبح في الهيئة المؤسسة لنادي المثنى بن حارث الشيباني سنة ١٩٣٥. وتوفي في بغداد يوم الاثنين ٤/٤/ ١٩٦١(٣) .

**- جهُودُه في كتابة الشعر**

تنوعت الاهتمامات الادبية التي مارسها (عبد الستار) بفعل بواعث نفسية وأزمات يومية معيشة ، والشعر أحد الاهتمامات التي مارسها حتى شغل مساحة واسعة من منجزه الأدبي ،فهو نَظَّم القصائد بحسب أوزانها الخليلية ، وتميز شعره بالنبرة الحماسية واستنهاض الهمم وإثارة المشاعر فضلاً عن بث الروح الوطنية والقيم والمثل العربية الاصيلة التي آمن بها . وطبع قصائده بطابع النصح والإرشاد والدعوة إلى القومية العربية وأولى اهتماماً بقضية الانتماء وارتباطه بأمجاد قومه حتى بدت سمة الإباء والبطولة والتضحية واضحة في مواضيع قصائده . وأفاد (عبد الستار) في صقل ملكته الاولى في قول الشعر من المجالس الأدبية والفكرية التي تقام في بعض بيوتات مدينة الحلة خلال خدمته في مدارسها ، فهو عرف (التقفية)(*) كلون من المتعة لأول مرة فيها حين كان يقرأ جانباً لشعراء مثل الرضي و المتنبي و البحتري ومن ثم يقرأ العروض على مسامع الحاضرين وشجعوه على الاستمرار في النظم ، إذ عدوا تجربته التي مارسها في التقفية وفي التشطير والتخميس من التجارب الناجحة التي دلت على ملكته الشعرية فيما بعد ووصفت بأنها بداية التأريخ الشعري لعبد الستار(٤). وتوسعت دائرة الإهتمام بالشعر لدى (عبد الستار) خلال مزاولته مهنة التدريس ، الأمر الذي حدا به مع بعض زملائه التدريسيين مثل الاستاذ جعفر الخليلي والأستاذ فريد توما ،إلى إصدار جريدة أدبية ( نشرة ) بإمكانيات بسيطة ، ببضع نسخ يتوالى توزيعها على الاصدقاء من التدريسيين على ان يشترك كل جمع في قراءة عدد واحد .وقد حضي (عبد الستار) بالقسط الوفير لنشر قصائده وكان الفضل في طبع مسوداتها يعود إلى زملائه في العمل(٥). على وفق ما تقدم نشر عبد الستار بعض قصائده الشعرية(٦) في مجلة ( الفتوة ) البغدادية التي كان يصدرها الدكتور سعدي خليل عن جمعية الجوال سنة ( ١٩٣٤- ١٩٣٥ ) ولعل ما يميز تلك القصائد انها تتغنى بالفتوة العربية وتعلي من صفات الكرم والضيافة والشجاعة العربية الأصيلة ومنها قوله(٧).

**ان الفتى العربـــي لا يرضى الهوان ولا يضـام**
**متحلياً بالمكرمـــات وانها نعم الوســـــام**
**شيم توارثـــها عن الآباء أبناء الكـــرام**
**ذا همة قعساء ينـبو دونها حد الحـــسام**
**هو كالحمامة للصديق وللأعادي كالحمـــام**
**يقرى الضيوف وينجد المستضعفين لدى الخصام**
**وهو الحريص على البلا د وحبه فيها هيـــام**

كما استمر بنشر قصائده في مجلة (المثنى) التي أصدرها نادي (المثنى بن حارث الشيباني) الذي تأسس سنة ١٩٣٥م حيث كان مركزاً للنشاط القومي في العراق بوصفه أبرز كتاب النادي واتخذ منه مكاناً مميزاً لإلقاء قصائده والتعريف بمضامينها الوطنية(٨) . والحال إن صدى الاحداث العربية كان له الأثر في اتجاهات الشعر العراقي الحديث مع تنامي الاحساس القومي بهذه الاقطار فهو لم يخلُ من حضور الروح الإنسانية العالية في

مواقفها من حوادث الاستقلال والثورات على المستعمرين لذلك " كانت الاستجابة لمشكلات العرب أعمق من الاستجابة لغيرها من الأحداث فنحن نجد آثار ظاهرة واضحة لفلسطين وتونس والجزائر ومصر وسوريا والاردن وعدن أكثر من غيرها .."(٩). وبسبب من توجهاته السياسية المساندة لحركة مايس القومية سنة ١٩٤١ تم اعتقاله وزج في سجن العمار سنة ١٩٤٢بعد أن أصدر رئيس الحكومة آنذاك جميل المدفعي أمراً بايقاف جمعية الجوال ومصادرة املاكها واعتقال أبرز قادتها لتأييدهم لثورة مايس بعد فشلها وفصل من وظيفته حين كان مديراً لمدرسة الحيدرية الابتدائية للبنين في بغداد فضلاً عن وظيفته المسائية في مدرسة التفيض الأهلية ، وأعيد الى التفتيش التربوي بعد الافراج عنه سنة ١٩٤٧(١٠).

**- جُهودُه في كتابة الاناشيد**

وردت مفردة (النّشِيدُ) في القاموس المحيط بمعنى : الصوت ورفعه مع تلحين ، و(الأُنشودَة) : قطعة من الشعر أو الزجل في موضوع حماسي أو وطني تُنشدُهُ جماعة ، جمع أناشيد(١١). وعرف ارسطو الإنشاد بانه "ذلك العنصر الموسيقي الذي يصاحب المأساة اليونانية القديمة ، وكان يتأتى ذلك بالعزف على الطبول والقيثارات أو بالغناء الجماعي الرتيب "(١٢). والنشيد في سياق بحثنا هو أُغنية أو نص شعري ينشده الاطفال أو الصبيان أو الشباب يكتب للاحتفاء بشخصية ما أو الاحتفاء بحدث كبير والنشيد على هذا النحو قد لا يتطابق أو يتماثل مع شكل أدبي محدد وفي ابسط معانيه يشير أيضاً الى النشيد الوطني أو الرسمي للبلاد(١٣) وقد استخدم المصطلح لوصف إحدى الوسائل الثلاثة التي تبعث الحياة في القصيدة الشعرية وتمنحها موسيقى أخاذة وهي : الصورة المرئية وحركة العقل بين الكلام بكل معانيه والإنشاد(١٤) . اهتم عبد الستار بكتابة الاناشيد المدرسية لطلاب المدارس(**) ونشرت في صحف الاطفال و الصحف المدرسية علاوة على ذلك نظم نشيد للفتوة الذي لحنه ووزعه الملحن سعيد شابو(***) وطبع في كتاب الاناشيد القومية الحديثة في دمشق ١٩٣٩حيث أنشدته المدارس العراقية آنذاك ويقول في مطلعه (نحمي بيض الهند فوق العتاق الجرد) ونشيد الكشاف ومطلعه (يا شباب الحمى دم حليف الانام) وقد اتسمت هذه الأناشيد بطابع الحماسة وشحذ الهمم بأسلوبها الواضح البسيط واللغة الواضحة التي تخلو من التعقيد ليتمكن الاطفال من فهمها والتفاعل معها بفعل إيقاعها ولحنها ومن ثم تعمل هذه الممارسة الجماعية على إشاعة روح الفرح والإبداع و غرس القيم الانسانية السليمة كالانتماء للوطن والحماس ونبذ الرذائل المجتمعية . وعلى ما يبدو إنّ قد تأثر بكتابات الشاعر معروف الرصافي ( ١٨٧٧-١٩٤٥) الذي دشن هذا اللون من الشعر الموجه للأطفال مبكراً إذ خصص لهم ديواناً شعرياً بعنوان ( تمائم التربية والتعليم ) الذي ضم قصائد وأناشيد ومقطوعات شعرية خص بها الاطفال تربويا وتعليمياً كما انه يعد من أوائل الشعراء الذين خاضوا غمار تجربة كتابة النشيد الوطني(١٥) بعد أنْ كلف أنْ ينظم لألحانه شعراً باللغة العربية حال إعلان الدستور العثماني بعد أن وضع الحانه الموسيقار اللبناني وديع صبرا وكتب كلماته باللغة التركية الشاعر توفيق فكرت حتى حقق حضوراً لافتاً وقبولاً لدى محبيه مستمعيه . ومن هنا

حظيت هذه الأناشيد بالاهتمام الواضح من قبل كتابها حتى استطاعت أنْ تحقق حضوراً في المناسبات والأعياد الوطنية في المدن العراقية منذ تأسيس الدولة العراقية الى وقتنا الحاضر .

**- جُهوده في التأليف المسرحي**

لا يمكن الحديث عن مسار تجربة الشاعر (عبد الستار) في تأليف مسرحيات الاحداث في خمسينيات القرن العشرين دون فحص ومعاينة النشاط المسرحي في العراق الذي أفرزته البيئة الثقافية آنذاك وتحديداً النشاط المسرحي الموجه للطفل . لقد شهدت مرحلة الأربعينيات بوادر الإهتمام بالوعي المسرحي نصاً وعرضاً وانتشار النشاط المسرحي في العراق والفضل يعود لتأسيس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٤٠ وان جذور هذا الوعي بدأت بالتشكل بعد الحرب العالمية الثانية مع بدء الاهتمام بنشاط الحركة المسرحية بعد تخرج الدفعات الاولى من المعهد في أواسط الاربعينات فضلاً عن تأسيس الفرق المسرحية مثل الفرقة الشعبية للتمثيل ( ١٩٤٧) وفرقة المسرح الحديث ( ١٩٥٢) وفرقة المسرح الحر ( ١٩٥٤) لذلك فان مرحلة التبلور والنضج لم تتضح إلا في خمسينيات القرن العشرين . حيث" تمثلت هذه النقلة ثقافياً في تشكيل حساسية أدبية وفنية وفكرية جديدة تجسدت في اغلب مظاهر النشاط الثقافي في الشعر والقصة والمسرح والرسم والسينما والصحافة "(١٦). وما هو جدير بالذكر أن تنامي الحس الوطني والقومي لدى شريحة الكتاب والمثقفين العراقيين آنذاك أدى إلى تبني مهمة الدفاع عن مطالب الطبقات العمالية والفلاحية الكادحة وذلك من خلال تأسيس رؤيا تنويرية جديدة لتغيير الواقع المعيشي للفرد والتفكير الجاد بالثورة على الطبقات السياسية الحاكمة بأدوات كتابية إبداعية مؤثرة لا تخلو من تحدٍ صريح ومضمر للسلطات الحاكمة اذ لخصت المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تعرض لها الفرد والمجتمع كالفقر والأمراض والأُمية والمعتقلات والسجون والحال ان المسرح هو أحد تلك الأدوات الفاعلة لرصد تلك المظاهر وتعريتها.وفي ظل هذه الظروف الحرجة شددت السلطات الحكومية من قوانين منح اجازات الفرق وفحص النصوص وفرض الغرامات أو الغلق للعروض بحجة المخالفة للآداب العامة أو بحجة النيل من أوضاع البلاد السياسية والاجتماعية . لم تكن تجربة كتابة النص المسرحي تشق طريقها بمعزل عن أقلام بعض الشعراء العراقيين ممن جربوا الكتابة في حقل المسرح بلغة شعرية وبوعي تنويري وتحديثي مثل :جميل صدقي الزهاوي(١٧) حين كتب مسرحية (ليلى وسمير) ١٩٢٧ وخضر الطائي مسرحيته (قيس ولبنى) ١٩٣٤ وعبد الحميد الراضي (ثورة العرب الكبرى) ١٩٣٦ و( ثورة العراق الكبرى ) ١٩٣٨ وعاتكه الخزرجي(١٨)(مجنون ليلى) ١٩٤٦ وخالد الشواف(١٨) (شمسو) ١٩٥٢.وكتب عبد الستار القره غولي مسرحية (شهداء المبدأ) ١٩٦١. كما كتب مسرحية (الخنساء) ١٩٦٢. وهذا ما دعا (علي الزبيدي) إلى القول بأنَّ الشعراء العراقيين ممن" نظموا شعراً تمثيلياً عربياً حديثاً قليلون لكن عددهم يبدو كبير بالقياس إلى مجموع الشعراء العرب الذين طرقوا هذا الفن وبالقياس إلى ضعف الحركة المسرحية ، وافتقارها إلى مسرح دائم محترف واحتياجها المستمر إلى إسناد مادي أقوى ومجالات فنية أوسع "(١٩). ومن هنا دأب المعلمون المرشدون في المدارس العراقية في الثلاثينيات من القرن العشرين بعد اتساع واجبات ومهام لجان الخطابة لتشمل التمثيل،

بوضع حواريات وقصائد قصيرة يتناوب عليها الطلاب من حيث قراءتها وتضمنت مواضيعها أبرز المشكلات الاجتماعية والوطنية والقومية التي عصفت بالأمة العربية. والتي ألقت بظلالها على تأريخ الأدب العراقي عموماً. ومن أبرز المعلمين المهتمين بهذه التجربة الريادية في التوجيه والإرشاد هو رؤوف الخطيب حيث وضع في سنة ١٩٣٨مشروعاً لإصدار سلسلة من الكراسات المفيدة لطلاب المدارس الإبتدائية وإنّ أولى إصداراته وردت تحمل عنوان المحاورات المدرسية الحديثة وبعض القصائد العلمية والأدبية ، حتى حققت حضوراً معرفياً وجمالياً بين صفوف الطلبة ومعلميهم آنذاك(٢٠). لذلك أدرك الكتاب العراقيون أمثال عيسى عزمي ورؤوف توفيق وعبد القادر رحيم وعبد الستار القرغولي وغيرهم مؤخراً النقص الحاصل في النصوص الأدبية الموجهة للأطفال وتحديداً المسرح إذا ما علمنا أن المسرح هو خير وسيلة اتصال بالنسبة للطفل لما يحمله هذا الفن من ثراء قيمي وفكري يعدل ويبدل من أساليب سلوك الطفل ونظامه القيمي لذلك وجدوا من واجبهم محاولة القيام بسد ذلك الفراغ بما يتناسب مع ازدياد أعدادهم وأهميتهم في بناء مستقبل المجتمعات قبل انتشار المجلات والدوريات(٢١)، التي تعنى بالأطفال في العراق و الوطن العربي فالمسرح أحد الميادين الفاعلة في تنشئة الطفل وإثراء شخصيته عبر تنمية قدراته ومهاراته ومواهبه بالمشاهدة والاندماج مع عناصر وتقنيات العرض المسرحي ومن هنا دأب المعلمون والمرشدون لنشر نتاجهم الخاص بأدب الطفل في تلك المجلات . وكتب (عبد الستار) هذه المسرحيات شعراً(٢٢) في سنة ١٩٥٣بطلب من إدارات المدارس النموذجية والتطبيقات ومدارس الأحداث الأهلية والرسمية المشاركة ،لتقديم الفعاليات المسرحية في حفلات انتهاء العام الدراسي بإشراف ورعاية مديرية معارف لواء بغداد حيث كانت تقام في قاعة(****) الملك فيصل الثاني الصيفية ،حتى بات هذا التقليد من اولويات الانشطة المدرسية إذ يجد الباحث في هذا الخصوص ترصيناً لعلاقة أولياء الأمور بالمدرسة وقد تباينت هذه المسرحيات من حيث مواضيعها وحكاياتها منها تاريخية وأخرى أدبية أو مشاهد على السن الحيوانات أو مناظرات بين فصول السنة الاربعة أو بين النحل والفراش والورد ممثلة أدوارها خلال فعاليات الحفل ومما يلاحظ على هذه المسرحيات طغيان الجانب الاخلاقي والإرشادي والوعظي المباشر في طرح الأفكار بمصاحبة الغناء والرقص والانشاد كما إنها كتبت بأسلوب سلس والفاظ سهلة تحاكي خيال الطفل ومستوى إدراكه وافهامه . والمسرحية الشعرية تسمية "يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً أو لغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب نثراً "(٢٣). ومن خلال بحثنا عن المسرحيات التي تقدم شعراُ منظوماً للاطفال في مسيرة المسرح العراقي نجد الشحة في هذا الاتجاه على الرغم من شيوع الأدب الشعبي المتمثل في الأخبار والسير والأقاصيص والحكايات ذات الخيال الجامح الجذاب التي تروى على لسان الرواة والواعظين والمرشدين في المساجد والأسواق والأماكن العامة وحلقات الجلوس .ولعل اللافت للنظر أنَّ الطفل حاضرٌ كمتلقٍ في هذه النشاطات الأدبية الشعبية لما تحمله من متعة وجذب في الاصغاء والتلقي . ولا يخلو الأمر هنا من أهمية حيال عملية التلقي أو المشاهدة فإن " عرض المسرحيات للاطفال يخلق منهم جمهوراً مسرحياً ناضجاً ، يتذوق منها الرفيع ، ويزدري منها الرديء . ولا شك ان ازمة مسرح الكبار اليوم في الوطن

العربي تعود في كثير من أسبابها إلى إن جمهور الكبار لم يتدرب في طفولته على التذوق المسرحي الفني"(٢٤). نظم الشاعر (عبد الستار) ثمان مسرحيات شعرية إنشادية ذات مضامين تربوية وتعليمية تعبر عن جوانب الحياة المتباينة، فضلاً عن كونها لا تخلو من لمسات جمالية وعاطفية على شكل لوحات فنية موجهة للطفل جمعها في كتاب واحد مع رسوماتها(٢٥) التوضيحية المبسطة التي يجدها الباحث خير عون للطفل في حال قراءتها إذا لم يتسن له مشاهدتها ممثلة على خشبة المسرح لاسيما وان لغة حواراتها كتبت شعراً وركنت لغة نصه نحو مظاهر البديع والسجع والزخرف الشائعة لدى شعراء الصدر والعجز ، وما يميز هذه المسرحيات الثمان التي تناولناها بالبحث والتوثيق والتحليل انها مسرحيات قصيرة خص بها فئة الاحداث كما أن الموضوعات التي تناولتها مسرحياته الشعرية تدور حول بث القيم التربوية والتعليمية ونشر الافكار السليمة والنصح والإرشاد التي لاقت رواجاً من قبل الكتاب و القراء على حد سواء في تلك الحقبة، فضلا عن التسلية والترفيه والإمتاع ذلك أنَّ مسرح الطفل يمكن أنْ يُصبح " قيمة عملية عالية بالإضافة إلى وظيفته كوسيلة للترويح بالدراسة العميقة للاطفال وتكييف المادة المسرحية لتلائم حاجاتهم واذواقهم "(٢٦). لذا حرص على أنْ تقدم هذه المسرحيات في المدارس منشدة(٢٧) في ادائها وبمصاحبة الموسيقى والرقص ، حيث أوكلت المهمة للموسيقار (جميل بشير)(٢٨) كملحن ومراقب للأناشيد والموسيقى واخراج المعلمة (فوزية ناجي) مرشدة الاطفال حينها، إذ يشير عبد الستار في مقدمة مسرحياته لوصف ردود الافعال حال عروض الحفلات في قاعة(٢٩) الملك فيصل الثاني بانها كانت "مثار إعجاب المشاهدين من اولياء الطلاب والطالبات حتى أصبح اقبال المتفرجين في ازدياد بالغ سنة بعد سنة ، وراحت القاعة تغص بهم وبأطفالهم على سعة مساحتها ورحب فنائها. وقد ارتدى الاطفال أبهى ما لديهم من الثياب وعلت وجوههم الصبيحة امائر البشر والابتهاج وكأنهم في عيد من الاعياد "(٣٠).

## المبحث الثاني // تعدد التسميه ودلالة المعنى في مسرحيات الاحداث

تعددت التسميات التي حظيت بها المسرحيات الشعرية لدى (عبد الستار القرغولي) وبحسب أهميتها ، إذ يمكن ادراج بالآتي :

### - مسرحيات الاحداث

أطلق (عبد الستار) على نصوصه المسرحية تسمية (مسرحيات الاحداث) ليشير إلى خصوصية تلقي تلك النصوص من حيث فئاتها العمرية لبيان حاجات وميول ودوافع الاطفال في مراحل نموهم المختلفة فضلاً عن مراعات فروقهم الفردية على الرغم من تداخل تلك المراحل . والحال إنَّ مفردة الحدث اكتسبت تعريفات متعددة بحسب حقول اشتغالها المعرفية والعلمية فقد عرفه علم النفس والاجتماع بأنه " الصغير منذ ولادته حتى يتم نضجه الاجتماعي والنفسي وتتكون لدية عناصر الرشد "(٣١). في حين عرف الحدث في مجال القانون بانه "صغير السن الذي اتم السن التي حددها القانون للتمييز ولم يتجاوز السن التي حددها لبلوغ الرشد "(٣٢).

**- تمثيليات مسرحية قصيرة**

يصف (عبد الستار) في مقدمة كتابه مسرحيات الأحداث بانها تمثيليات مسرحية قصيرة كتبت بطلب من إدارات المدارس النموذجية والرسمية والاهلية المشتركة فيها لإحياء حفلات انتهاء العام الدراسي حسب توجيهات مديرية معارف لواء بغداد(٣٣) ذلك لأنّ " الاطفال لا يشكلون جمهوراً متجانساً في ميوله وعواطفه ورغباته وحاجاته ودوافعه ، اذ هم يتفاوتون في ذلك تفاوتاً كبيراً حسب مراحل النمو الجسمي والعقلي والنفسي واللغوي والاجتماعي "(٣٤).

**- المحفوظات**

وفي موضع آخر من مقدمة كتابه يشير المؤلف (عبد الستار) إلى القصد من وراء كتابة هذا النمط من المسرحيات وجمعها في كراس اذ يعلل ذلك برغبة منه لسد فراغ مكتبة الطفل العراقي بعد طبعها ووضعها بين أيدي الناشئة حتى وصف هذه المسرحيات بانها لون من المحفوظات(٣٥) . وعلى ما يبدو أنَّ سبب تسميتها بالمحفوظات هو تدوينها في المناهج الدراسية تحت عنوان (للحفظ) اي ان الطالب يُلزم بحفظ المقطوعة . والمحفوظات في أبسط تعريف لها تشير الى القطع الشعرية لمجموعة من الشعراء، تعالج موضوعات أخلاقية أو دينية أو وطنية أو ادبية كما هو موجود في كتب القراءة والنصوص ، وكما تشير الى الخطب اي النصوص النثرية غير الموزونة منتخبة لعظماء الرجال كالأنبياء والائمة والمصلحين التي تمتاز دائماً بالبلاغة والفصاحة والحماسة هذا مما يجعل اثرها بليغا في اذهان سامعيهاً ومن ثم الالتزام بها والسير على نهجها(٣٦).

**- مسرحيات شعرية مدرسية**

وحيال تسمية هذه النصوص يشير (عمر الطالب) في معرض حديثه عن المسرحية الشعرية إلى أنَّ الأخيرة تأثرت بالمسرحية الشعرية المصرية وتحديداً مسرحيات أحمد شوقي ومن ثم عزيز اباظة ،اذ يصفها بأنها مسرحيات شعرية مدرسية قصيرة لا أثر فيها للفن المسرحي(٣٧)، والحال أن (عمر الطالب) أقام حكمه بعد ان وصفها بانها تنتمي الى جنس المسرحية الشعرية المدرسية ، ويرى الباحث أنَّ أغلب الشعراء الذين كتبوا النص المسرحي الشعري سعوا الى التوفيق بين حقلين متجاورين هما الشعر والمسرح وبمعنى آخر أرادوا التوفيق بين متطلبات الكتابة للشعر (الإيقاع والصورة الشعرية و.....) وبين عناصر البناء الدرامي (الفكرة والحبكة والشخصية واللغة) في مسعى منهم لإيجاد الشروط الابداعية لنمط مغاير يلبي رغباتهم في التجريب او التدشين في كلا الجنسين مع الاحتفاظ بذائقة كل منهما .وحضور الشعر في المسرح يحتمل أمرين في القبول أو الرفض " غير مقبول عندما نجده انه مفروض على العمل الفني . ومقبول عندما نحس انه نابع من طبيعة العمل ، ولذا فان المبالغة في التزويق والحذلقة في الشعر ليست من طبيعة العمل الدرامي ، كما هي ليست من طبيعة الشعر الدرامي ..."(٣٨). ومن خلال الاستقراء الشامل للنصوص المسرحية الشعرية التي وردت في هذا البحث (مسرحيات الأحداث) تبين لنا أنها تندرج تحت ما يعرف بمسرحيات الحفلات أو المناسبات المدرسية التي شاعت في المدارس العراقية حتى وقتنا الحاضر ،المنظومة شعراً في إطار درامي وبمصاحبة الإنشاد والرقص

والغناء وعلى الرغم من بساطتها من حيث بنياتها الدرامية والفكرية ،الا انها تشكل اللبنات الاولى في معمارية كتابة النص المسرحي الشعري الموجه للطفل في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين. ويشير (عبد الستار) معرض حديثه إلى بعض الاسباب التي دفعته للكتابة في هذا النمط من المسرحيات للمدارس ، هي : شحة ما يقدم للطفل العراقي من مسرحيات ، فضلاً عن عملية التكرار في تقديم المحفوظات الشعرية التي تعاد عليهم كل عام من غير تنوع فيها، الأمر الذي اتعب المعلمون في التنقيب عن محفوظة تناسب مدارك الطلاب وافهامهم ، فهو يقول في هذا الخصوص : " بادرت إلى نظم بعض المسرحيات وقدمتها إلى طلابي متعة لنفوسهم وغذاء لقلوبهم فتلمست منهم اقبالاً شديداً على استظهارها وميلاً قوياً إلى تمثيلها في فناء المدرسة أو في حفلاتهم واسمارهم وفي سفراتهم المسرحية "(٣٩). ومما لا شك فيه أنَّ فحص المسرد التاريخي للنشاط المسرحي الموجه للطفل في العراق أو البلاد العربية بات حديث النشأة بالقياس إلى التجارب العالمية في هذا المضمار وهذا الأمر يحيلنا إلى أهمية هذه التجارب المبكرة بحسب ظروفها التي كانت سائدة في وقتها ، بغض النظر عن المعيار النقدي المعاصر، إذ تؤشر لعبد الستار في مسعاه للكتابة في هذه النمط الحديث من المسرحيات التي تعنى بالطفل على الرغم من أنَّ الكتابة في مثل هذا النمط الشعر يشكل قيداً للشاعر بما يتطلبهُ من قافية ووزن وصورة شعرية. لا سيما وإنَّ الاطلاع على منجز الشاعر (عبد الستار) يدلنا على الدراية بمتطلبات الطفل والطفولة و الإهتمام الواضح والمعرفة بشؤون الفتية إيماناً منه بأنَّ الطفل هو محور العملية التربوية والتعليمية. ودليلنا في القول تأليفه لعدد من الكتب التي خص بها الطفل منها : روايات من تاريخ العرب ١٩٤٨الذي طبع في بغداد بطبعة المعارف ،والالعاب الشعبية لفتيان العراق الذي طبع في بغداد سنة ١٩٥٣ بمطبعة دنكور الحديثة ، وكتاب مسرحيات لافونتين وهي مسرحيات وقصص قصيرة للناشئين بثلاث اجزاء وطبع في بغداد سنة ١٩٥٧.

## المبحث الثالث // نصوص مسرحيات الأحداث الشعرية(*****)

### المسرحية الأولى – استقبال النبي في المدينة

امتازت هذه المسرحية بطابعها الديني فهو استمد موضوعها من التأريخ العربي الاسلامي صور فيها (عبد الستار) امتزاج حالة القلق بالابتهاج والفرح التي أحدثت فعلها لدى المستقبلين بالأناشيد والنقر بالدفوف وهم بانتظار مقدم الرسول محمد (ص) إلى المدينة المنورة .واوضح ذلك بمعلومات تشير إلى الحدث في العتبة الاولى من مقدمة نصه :(جماعة بانتظار الرسول يتحادثون قلقين لتأخر وصوله )(٤٠). وزع حواراته الشعرية على ثلاث شخصيات رئيسية هي : سعد وحبيب وبريدة والحقها بشخصيات ثانوية لم يمنحها أسماءً واضحةً مثل: الفتى والفتاة ومن ثم صيغة الجمع . فضلاً عن شخصية الآخر، لاشتراك جميع الشخصيات بفرح البشرى بوصول الرسول محمد (ص) إلى المدينة المنورة سالماً(٤١):

سعد : ابطا البشير علينا والخوف مني تجدد
اخاف شر قريش على النبي محمد
حبيب : كن مطمئنا علية يرعاه رب موحّد
بريدة : بل قر يا سعد عيناً والقلب منك ليثلج
اليوم يطلع فينا جبينه يتوهج
( البشير منادياً من بعيد )
صاحبكم قد أقبلا
سعد : ماذا يقول ؟
حبيب : أقبلا
سعد : محمد نور الهدى حيهلا حيهلا
نادوا الجموع تحتفي قولوا لهم قد وصلا
فتى : هلموا ايها الناس هلموا أقبل الهدى
فتاة : هلمن بنات الحي طاب اليوم انشادي
رجل : بدا النور
آخر : بدا النور
آخر : اتى الهادي
آخر : لنا البشر
بريدة: ( يخلع عمامته ويعقدها في الرمح لواء وتسير وراء الجموع )
لاح الهدى فنور البطحاءآ لانشرن عمامتي لواءآ
(يتقدم سرب من الفتيات وهن ينشدن وينقرن الدفوف )
(طلع البدر علينا من ثنيات الوداع )
( وجب الشكر علينا ما دعا لله داع )
(ايها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع)
فتاة : ( تتقدمهن فترد عليهن )
جئت وضاح الجبين جئت بالحق المبين
ان دينا جئت تدعو نا اليه خير دين
الفتيات : لحت بدار محق الظلم ـــة جم الالتماع
ترسل النور سنيـــاً مستفيضا في البقاع
يا نبياً حل فيـــــنا دمت فينا خير راع

**الفتاة :** جئت وضاح الجبيـن جئت بالحق المبين
ان دينا جئت تدعـو نا اليه خير ديـن
(يأتي جمع آخر من الفتيات وهن ينشدن وينقرن الدفوف )

**فتاة :** (تتقدمهن )
نقراً بنات السـادة الأبرار بالدف وافخرن على الامصار
**الفتيات :** حيهلا المصطفى بالمختار سيد الرسل حبيب البـاري
نلقاه بشراً وضح النهـار (انا بنات من بنـى النجـاز
ياحبذا محمد من جار )
**الفتاة :** نقراً بنات السادة الابـرار الدف وافخر على الامصـار
**الفتيات :** هذا النبي المصطفى الامين يا حبذا قدومـه الميمـون
نور علينا مشرق مبـين (انا بنات من بنى النجـار
يا حبذا محمد من جار )

**المسرحية الثانية – ميلاد الملك(٤٢)**

اتخذ عبد الستار من مناسبة ميلاد الملك(٤٣) فيصل الثاني منطلقا لبناء فكرة مسرحيته الشعرية وجدد فيها موقفه الوطني إزاء الواقع السياسي المعيشي في العراق لذلك اعتمد في صياغة مسرحيته على مفردات شعرية تدعو إلى الاحتفاء و التمجيد بشخص الملك حتى سادت اللغة الخطابية دون الاهتمام بالحوار الدرامي، إذ يمكن للقارئ ان يستشف بساطة اللغة وسهولتها بحيث لا تبتعد عن علاقة الطفل اليومية ببيئة المادية والاجتماعية التي يعيش فيها ومن ثم يقوم بعرض حوارات شخوصه ، حتى بدت متكيفة مع الحدث . منح عبد الستار في افتتاحية مسرحيته شخصية الطالب دور المذيع لبث خبر الاحتفال باليوم المبارك : والملاحظ على الحوار الشعري هو أنَّ المؤلف يورد مايراه داعماً لموضوعه أو فكرة نصه وبمعنى آخر لا يحفل بالبناء الدرامي بقدر ما يحفل بحشد الحوار الشعري ..... وبهذا الوصف ظل الحوار بعيدا عن رسم الشخصيات من حيث صفاتها وأبعادها الثلاث ( البايلوجي والسيسيولوجي والسيكولوجي ) واكتفى بدلالة اسمائها في كل زمان ومكان .لذلك الحق المؤلف شخصيتين هما : شخصية الطالب والغريب لنقل مشاعر الفرح والاحتفال الميلاد:

**طالب بهيئة مذيع**
**من دار الإذاعة يقول :**
يشرق هذا اليوم في طلعة ضاحكة زاهرة بهيـة
مبشراً بمولد ابن غـازي سليل طه سيد البريـة
تنشدنا فيه انـاشيدهـا (مدرسة الكرخ النموذجية )

(طلاب مدرسة الكرخ النموذجية ينشدون نشيد ميلاد الملك)

يا أيها الملك المصون　　لما زها منك الجبيـــن
قرت بمولدك العيون　　وهفا لك الشعب الأمين
فأقام عيداً أي عيد
الصبح بالبشرى اطـل　　فتملك الكون الجـذل
وقوى بأنفسنا الامــل　　والشعب لله ابتهــل
لتكون من أهل السعود
ما زلت يا ملك الــعراق　　تسمو إلى أعلى المراق
فافخر على السبع الطباق　　بالتاج جسم الأتــلاق
في عرش هارون الرشيد
اليوم يفتر الزمـــان　　عن بسمة تحكي الجمان
فاليك قام المهرجـــان　　فنعمت رب الصولجـان
بالملك في العمر المديد

تصفيق من المارة في الطريق وفرح وابتهاج

رجل غريب يسأل أحد الطلاب المتجمهرين :

الغريب : يا قوم هل حل عيــد　　فيكم فملبسكم جديد
لاح الهنا بوجوهكـــم　　فتوردت منه الخدود
وأرى الصغار يصفقون　　اذا انتهى هذا النشيد
طالب: يا عم انا في ســـرو　　ر لايدانيه ســـرور
اليوم ذكرى مولد الملك الذي زان السرير
الغريب : عفوا فاني لست من　　هذي الديار أنا غريب
لا تعجبوا لتطفلي
طالب : ما في سؤالك من عجيب
الغريب : هل ملككم شيخ وهل　　هو فيكم ملك حبيــب
أحد الطلاب : ياعـم ان مليكـنا　　مازال في شرخ الشاب
ونطيعــه ونحبــه　　حبا تضيق به الشعاب
آخر : ياعم ان مليكـنا　　لنبينا فيــه انتســاب
آخر : ان النبي محمــدا　　هو جده دون ارتيــاب
الغريب : انعم ملككمو الكـر　　يم ودام محروساً حماه

تالله بت احبـــه ولكـم بـــان اراه..

جميع الطلاب: عاش المفدى فيصل ووصيه عبد الالـــه

طالب : من منكم يمشي معي للمهرجان

طالب : أنا

طالب : أنا

(تقبل مواكب الطلاب والطالبات)

طالب : هذي المواكب أقبلـت يبدو باوجهـها الهنـتا

فيها البنون مع البنـات مشمرين فسـر بـنا

يندمجون مع الموكب وهم ينشدون :

يا فيصل لك الـهـنا لك الـهنا يا فيصـل

يا فيصل دمت لـــنا فانت نعم الموئـــل

يا فيصل لك الهنا

فكلـــنا نحتفـــل مولد الملك السعيد

وكلـــنا نستقبـــل أيام عهده المديـــد

يا فيصل لك الهنا

**المسرحية الثالثة – مناظرة بين الفصول الأربعة**

يطالعنا (عبد الستار) بحوارية شعرية جرت بين الفصول الأربعة (الصيف والخريف والشتاء والربيع) أراد بها ان يعرف الطفل بمزايا وفوائد الفصول وضعها في سياق درامي (شعري) انشادي شيق ،في مسعى منه لإطلاق العنان لخيال الطفل وتنشيط ذهنه معرفياً ولعل هذا النهج يدعونا إلى القول بأهمية الدور التعليمي لهذه المسرحية وبعد تنامي الصراع بين الفصول الأربعة يتم الاحتكام إلى الشمس بوصفها الأمُ للفصل فيما بينهم ودعوتهم للتعايش الكوني والعمل بمحبة وانسجام بعد نكران الذات ومن خلال هذه الحوارية تبدو الفائدة واضحة في تشخيص المعرفة الحسية والمجردة للطفل عبر إطلاق العنان لخياله وتنشيط وعيه بالأشياء المحيطة به ومن ثم تطوير مداركه الحسية واللغوية والعاطفية. ومن هذا المضمون جرت مناظرة بين الفصول الأربعة الصيف والخريف والشتاء والربيع وكل فصل يدعي بأنه أفضل من سائر الفصول ويعدد مزاياه وفوائده وأخيراً تدخلت الشمس فحكمت بينهم وأرضتهم جميعاً .

الربيع : تهت على الفصـول بجـوي الجميـل

أنا أنـا الربيـــع الموسم البـديـع

هيهات هل للصيـف كبهجتي ولطفـــي

وهل لدى الخريـف كزهري المقطـوف
وايـن للشتـــاء كنجمـي الوضـــاء
الصيف : انني الصيف ان فخرت عليكم فبتمري وكثرة الاعنـاب
انا عون الفقير ما راح يوم يشتكي في من ثقيل الثياب
أنا خير الفصول طيباً ورزقاً فالبرايا جميعهم اصحابـي
الربيع : فيك السمو وبيـــل فيك النـهار طويـل
وقد تساوى نهـاري والليل ، ماذا تقـول ؟
الخريف : أسرفت يا ظلـــوم عندي انا النسيـم
كأنـــه قيثـــار ايقاعـه رخيـــم
كذلك طـاب عنـدي المأكول والمشمـوم
الربيع : لكنـــه خطـــاف نسيمك المزعـــوم
فالناس فيه مرضـى المحموم والمزكـوم
والورد عندي مـنـه المنثـور والمنظـوم
الشتاء : قف يا خريف جانبـا الحق لي في أن اسـود
فالبرق مني في الدجـا والغيم يهمى والرعـود
لا انت مثلـــي لا ولا يشبهني هذا العنـود
الربيع: صه أنت فصل الـبرد فصل الاذى والنحـس
فلنحتكم في رأينـــا قد فاق عند الشمـس
الصيف : فلنجعل الشمس حكـم
الربيع : يا شمس كونـي حكـم
الخريف : من لأخيه قـد ظلـم مـن الـذي تهجـما
الشمس : عد كل صفاته فهي عندي ذات خير ونعمـة للانـام
أنا لا ارتضي الخصام فكونوا اخوة في تآلـف ووئـام
انا كونتكم بأمر الهـي هل نسيتم بانكـم خدامـى
فاهنئوا كلكم وعيشوا برغد ثم دوروا جميعكم في نظام
الربيع : انا الربيـع العطـر
الصيف : وانني صيف السعـود
الخريف : انا الخريف النّسـير
الشتاء : انا الشتاء ذو الرعـود

**الشمس : دوروا جميعاً للخلـود ففيكمو دام الوجـــود**
**الفصول : دوروا من الشرق بنا نبعث في الخلق الحـياة**
**سبحان من اوجـدنا سبحان رب الكائنـــات**
**دوروا من الشرق بنا فالشـرق بكـر الزمـــن**
**والشرق أولى بالهـنا والســعد والتمـــدن**

**المسرحية الرابعة – الفراشة والنحلة والازهار**

ركن (عبد الستار) نحو تقنية أنسنة(٤٤) الأشياء بوصفها نمطاً يمنح الكاتب فضاءاً أوسع وحرية في بسط أحداث نصه ولغة حكايته الشعرية . فهو استعار ثلاثة اسماء لشخوصه، اثنين من حقل عالم الحيوان هما (الفراشة والنحلة) وشخصية واحدة من حقل عالم النبات وهي (الزهرة) وهو بهذا النهج حقق للطفل استجابة حقيقية في المواقف المختلفة وتوجيه سلوكه وجهةً صحيحة .إنَّ من أهم وظائف الحوار هو تصوير الشخصيات على وفق أبعادها التي رسمها المؤلف لذلك اعتمد عبد الستار تقنية الحوار المصطنع(٤٥) لأخبار الجمهور بأحداث المسرحية وسرد تفاصيلها وكشف الحقائق الخاصة بسير الحدث وبهذا الوصف فهي لا تخلو من التكلف الواضح في سياق لغة الشخصيات .

**تتناظر الفراشة والنحلة وتتشاجران بأصوات عالية وفي خلال شجارهما تتغنى الازهار بأصوات خافتة عذبة وتهتز كأنما تمايلها الرياح .**

**الفراشة : اني انا الفراشة الجميلـة اداعب الازهار في الخميلة**
**ارتشف الرحيق من لماها واجتلي النشوة من رياها**
**أطوف في الصباح بابتهاج وفي المسا انير كالسراج**
**فلا انا عاجزة كسولـــة ولا أنا قبيحة مملولـــه**
**الورود : نحن ورود الــروض ما فينا سوى طيــب الارج**
**تقر فينا اعـــــين فينا ارتياح للمهـــج**
**النحلة : كفى الهراء فانـــي أنا نحلة اعطى الضـرب**
**لا تنكري لوني الجمـيل كأنه لون الذهـــب**
**وانا كذلك بالـــورو د ولوعة ولها احـــب**
**الورود: نحن ورود .....**
**الفراشة : جسمي موشى كالورو د يتيه في حسن النظـر**
**ما كان لون التبـر الا بعض ألواني الاخـر**
**هل فيك انت سوى الاذى للناس وخزا بالإبـر**

**الورود : نحن ورود .....**

**النحلة : بل انت تطوفى في الصبا ح وفي المساء بلا عمل**

**وانا التي اعطي الانـــا م الشهد من والعســل**

**الورود : نحن ورود ....**

**الفراشة : بل انت جاهلة فكــم للورد في من الربــاح**

**بتنقلي بين البنفســج والشقائق والاقـــاح**

**تتلقح الاوراد حتـــى صرت عوناً للريـــاح**

**لا تجهلي فضلي انـــا لولاى ما حصل اللقـاح**

**الورود: تصالحنا تصافحـــنا كونا لإسعاد البشـــر**

**ولتشكراً رب الســما فالله يجزي من شكــر**

**<u>المسرحية الخامسة – الراعي والشياطين والجن</u>**

يبدأ المؤلف افتتاحية نصه المسرحي بعبارة تعريفية بفضاء الحكاية : الراعي يتغنى بناي من القصب وهو مضطجع قرب أغنامه حريصاً على حضور السمة الريفية والبدوية في العراق إذ نجد اثر تلك البيئة واضحاً في وصفه للمكان عبر ثلاث دلالات هيمنت على طول مضمار نصه المسرحي : الراعي والناي و الغنم . ومن ثمَّ يشير تباعاً على لسان شخصية الراعي إلى ثنائية جدلية هي (القناعة / الطمع) عبر انشاد الراعي قبل أنْ يلتف بعباءته وينام ولتعميق فكرة المسرحية يمنح المؤلف شخصية الشياطين الحرية في الحوار للسخرية من أحلام الراعي المتناقضة والمتعارضة مع الواقع ودفعه نحو عدم الرضا بما يملك من قطيع ولعل هذا التوجه اكسب الصراع مع الذات بالنسبة لشخصية الراعي أسبابه وحيويته حتى جعل الشياطين تحيط به من كل جانب . ومن أجل ترصين بنية مسرحيته لجأ عبد الستار إلى الموروث الشعبي الحكائي المتداول وذلك من خلال استعارته لشخصية الجن المحايدة لتقديم المشورة والنصح وبهذا الوصف أراد المؤلف ان يوجه رسالة تربوية الى الطفل مجسدة ومنشدة امامه على خشبة المسرح عبر احداث مسرحيته مفادها بأن (القناعة كنز لا يفنى) .و لم يستطع عبد الستار أنْ يتجرد من تدفق خطابه الاخلاقي و التربوي والتعليمي الذي ساد في البناء الفكري لمسرحياته الشعرية . كما استخدم عبد الستار بعض المفردات المتداولة والمألوفة التي لا تبتعد كثيراً عن المعجم اللغوي الخاص بالطفل لتحقيق الايقاع الشعري فضلاً عن أحداث الإيقاع الانشادي كما في المقاطع الآتية:

( تر لي لم ) ، ( جن جن فر ) .

**الراعي يتغنى بناي من القصب وهو مضطجع قرب اغنامه ثم ينشد :**

**لا الناي يسلينـــــي ولا شجو الغناء ولا الحـداء**

**ما دمت ارعى في الفــلا سأظل محروم الثـــراء**

اقضي الحياة مريـــرة ما بين نبح أو ثغـــاء
يا كلب كن يقظاً عـــلى غنمي لا غفو في العراء
(يلتف بعباءته وينام)
(الشياطين تحيط به من كل جانب)
نم هانئاً نم ناعمـــاً وفي الغنى نم حالمـــاً
سوف تكون سيـــداً تخضع هذا العالمـــا
الى المعالي ابـــدا سترقى السلالمـــا
لك الكنوز جوهـــرا لا ترضى الدراهمـــا
شياطين آخرون من حوله
لك الانام كلهـــا فوارساً صوارمـــاً
اراقماً غيالمـــاً ضياغماً شيالمـــاً
الراعي ينتبه مرعوباً :
اسمع اصواتـــاً ولا أرى حيالي من أحـــد
انائم انـــا وهل طال على نومـــي
ثم يفرك عينيه ويقول :
هاتيك اشبـــاح في شكل دخـــان
جن سليمـــان ام نسل شيطـــان
غرقت في نومـــي لست بيقظـــان
يا نوم عاودنـــي يا ثقل اجـــفا
كنوز قـــارون تملأ ردانـــا
(يعود فينام)

الجن :
راعـــي الغنـــم قـــم لا تنـــم
ففـــي الســـأم تجنـــي النـــدم
الـــذئب أم يفـــرى الغنـــم
دع الـــوهـــم تـــر لـــي للـــم
تـــر لـــي للـــم تـــر لـــي للـــم
الراعي يلوذ بالفرار :
دعوني من سفاسفكم فانـــي غدا نومي بارضكمو غرارا

سأنجو هارباً منكم بنفسي فلا مالا اريد ولا عقاراً
ديار الجن سوف يضيع عقلي اذا لم انج في غنمي فرارا

الجن وهم يرقصون :

جن جن جن فر فر فر
جن جن جن فر فر فر
يا راعي العنز يا عادم الخبز
تطمع في الكنز تطمع في الدر
جن جن جن فر فر فر
جن جن جن فر فر فر
يا ايها الانسى اصبت بالمسس
دون عنا النفس لا يجتنى الدر
جن جن جن فر فر فر
جن جن جن فر فر فر

**المسرحية السادسة – حُلم طفلة**

أسس (عبد الستار) فكرة مسرحيته حول رؤية حلمية حملت تجليات حسية ومجردة ربما كانت صعبة المنال بالنسبة لخيال الطفل وعاطفته اذ يمتزج فيها عالم الواقع بعالم الخيال .ولعل المؤلف أراد بها خلق عوالم ماتعة ذات بنية معرفية مغايرة من حيث دلالاتها التربوية والتعليمية يفاجئ بها خيال الطفل وذائقته الجمالية وبهذا الوصف ينهض التأسيس الأول لفعل الحلم من عنوان النص (حُلم طفلة) . كما لجأ عبد الستار إلى استحضار شخصية الملاك وثلاث فتيات لتفعيل حواريته الشعرية بمصاحبة الإنشاد والموسيقى والرقص والغناء . والمعطى الدرامي هنا للملاك ذو دلالة نفسية وجمالية :

**بعد أنْ تنام وتغفو يطوف حولها الملاك ويقول :**

**الطفلة مُنى تتقدم من الفراش وهي متبعة نعسانة فتتثاءب وتقول :**

هذا فراش المتعب النعسان يا رب مالي ثقلت اجفاني
يا نوم ما أحلاك زر كأني ما ذقت طعم النوم من زمان

**بعد ان تنام وتغفو يطوف حولها الملاك ويقول :**

الملاك : ذي طفلة الانس صغيرة السن
مالت لها نفسي كثيرة الحسن

**ثم يتقدم كثيراً منها وينشد :**

يا بنت ما احلاك ما اسمك انني ابغى لك الا سعاد في هذى الدنا

منى : اسمي منى واليوم ذكرى مولدي

الملاك : فتفضلي قربي اقعدي جنبي هنا

منى : أهدى لي الاحباب أنواع الدمى

الملاك : واليك منظارا يفوق الأعينا

فيه تمر امام عينك نسوة فتخيري الأبهى جمالا يا منى

حتى تكون مثلها بجمالها فلتكثري يا بنت فيه تمعنا

منى : هذي فتاة وهي جد جميلة قد اقبلت نحوي تضاحكني أنا

الملاك : كوني لها صافية

منى : انى لها لصاغية

الفتات : هل تريدين جمالا كجمالي يا فتاة

انما تمسين مثلي في غرور كالطغاة

منى : لا احبّن جمالا يكتسي ثوب الغرور

تتقدم الاخرى ويقول الملاك :

انظري الاخرى انظريها فهي مدعاة السرور

الفتاة الثانية :

انظري باهر حسني ومع الحسن الثراء

فسأعطيك قصوراً وعبيداً وماء

منى : لا اريد الحسن فيه ثروة تجنى العناء

الملاك :عجبا منك انظري الاخرى حكت بدر السماء

الفتاة الثالثة :

انا حسناء شعاري أبداً حب الانام

انا ارعى بحنوى كل شيخ وغلام

هل تكونين مثالاً لحمامات السلام

منى : اي لعمري ان احب الخير لي أقصى المرام

الملاك يقدم للبنت تاجاً مرصعاً بالجواهر :

ابشري حلت عليك اليو م مني البركات

هاك تاجاً رصعته درر ملتمعاً

هن للرحمة والحب وللخير صفا

فاذا حليت فيه كنت خير الملكا

**المسرحية السابعة – الأسد والإنسان ( أو القوة والضعف )**

استعار عبد الستار صوراً شتى من الطبيعة والحياة الانسانية في انشاء نصه المسرحي المنظوم شعراً ومن هذه الصور صورة الحيوان (الأسد والثعلب والخيل والقرد) التي شاعت وانتشرت تداولياً ضمن حقلها الدلالي للإشارة إلى مفردات القوة والمكر والجمال والخبث وهي جزء من طبائعها التي سادت في مدونات التراث الأدبي العربي .ولم يكتف المؤلف بهذا النهج بل ذهب أبعد من ذلك حين زج هذه الحيوانات في علاقة جدلية مع الإنسان تفضي فيما بعد إلى كشف مفاهيم ومعاني وأفكار ومواقف تثري قاموسه الحياتي اليومي وتوجهه وجهة صحيحة. الأمر الذي دعا المؤلف الى خلق مجاورة مفاهيمية لعنوان نصه أسماها (القوة والعقل) في اشارة منه إلى ذكاء الانسان على الرغم قوة الأسد . والحال إنّ أغلب كتاب مسرح الطفل هم أكثر شغفاً في تضمين نصوصهم صور الحيوانات حتى بدت راسخة في وجدانهم ، إذ وزع عبد الستار أبياته الشعرية على شخصيات المسرحية بشكل متناوب صدراً وعجزاً وسعى الى أنسنة الشخصيات الحيوانية من أجل تنشيط الحدث بدليل انه جعل من سلوكها وفعلها ونطقها موازيا لردود أفعال البشر ومشاعرهم إزاء ما يحدث في الحياة اليومية من مظاهر متباينة كالحب والفرح والسعادة والغضب والانفعال والقسوة لا سيما وأنَّ الحيوانات ترتبط مع بعضها بروابط إجتماعية تنتمي بلا شك إلى الطبيعة. سمع الأسد بقوة الأنسان وذكائه ، وكثرة حيله فخرج يفتش عنه فصادف بعض الحيوانات كالخيل والقرود فسألهم عنه فاخبروه بانهم هربوا من الانسان ، فتعجب الأسد واخيراً صادف نجاراً فسأله عن الانسان وهو لا يدري بأن النجار هو من بنى الانسان فقال له النجار ادخل في هذا القفص حتى لا تهرب وأنا ادلك عليه فلما دخل القفص أغلقه عليه النجار واعلمه بانه هو الأنسان وقد تغلب عليه بفضل حيلته وذكائه لا بقوته وبطشه .

**الأسد : أنا ملك الغابة من مثلي ترى قوة أو حيلـة يا ثعلـــب**
**كل مخلوقات هذى الأرض لم تخش غيري وهي مني تهرب**
**الثعلب : أنت في القوة فـرد ( وأنـا في احتيالي ) وهناك البشـــر**
**الاسد : من ؟**
**الثعلب : بنو الإنسان فاقوا كـل ذي قوة حتى أنا ؟ لا يعتقـــد**
**انا ان لم اصرع الانسـان لا أدخل الغاب ولا ادعي اســد**
**لأراه تلك اشباح بدت هي الانسان**
**الثعلب : (تقترب منه بعض الخيول فيقول ) : سلها لست ادري**
**الاسد : أبنـو الانسان انتم خبــروا**
**الخيل : نحن منه هربنا في السهول**
**الاسد : عجباً هل هو أقوى منكمو من اذن انتم**

الخيل : الا نحن الخيول

الاسد : ولماذا قد هربتم كلكـم

الخيل : نطلب الراحة من طول المشاق

فهو في اسفاره يركبنا ولدى الحرب وفي يوم السباق

الاسد : ابعدوا عني فاني مبصر بعض اشاح اتتنا من بعيـد

( يخاطب القرد وهم يقتربون )

بنو الانسان انتم خبروا

القرود : اننا يا ملك الغاب الـقرود

نحن منه قد هربنا كلـنا نطلب الراحة في ظل الاسود

الأسد : ولماذا أهو شيء خطـر افيحكي الفيل أم يحكى الفهود

القرود : تبا له ما احيـلـه يربطـنا بسلسـلـة

يجبرنا ان نرقصـا ومن عصى له العصـى

نـدور ثم نقفـز نعطـي له ما نحـرزا

نـنام طـورا هكـذا وهكـذا ، خـوف الاذى

الأسد : بعداً لكم بـعداً لكـم ازعجتمـوني كلكـم

ثم ينظـر ويقـول –

شـيء بـدا لعينـي يمشـي علـى اثنيـن

لعلـه الانسـان القـى بـه الزمـان

يقترب النجار فيسأله الاسد :

ما انت ؟

النجار: اني النجار جئـت لقطـع الاشجـار

الأسد : وأيـن القـى الانسـان انـي عليـه غضـبان

النجار : ان كنت تبغى ان تراه اني أدعوه لكم ان ذهبت تهرب

الاسد : كلا

النجار : اذن ادخل هنا في قفصي وان اتاك نلت ما قد طلب

( يدخل الاسد في القفص )

ادخل نعم ،اي هكذا واعلم اذن

اني أنا الأنسان اين المخلب ؟

فقت الوحوش بقوة وانا الذي

**قد فقت في عقلي فما أنا أغلب**

**(القرود تدور من حوله وترقص وتقول :**

**تبا لـه مـا احيلـه يربطـنا بسلـسلـه**

**يجبـرنا ان نرقصـا ومن عصـى لـه العصـا**

**نـدور ثـم نقفـز نعطـي لـه ما نحـرز**

**ننـام طـورا هكـذا ، وهكـذا ، خـوف الاذى**

**المسرحية الثامنة – آلات الطرب**

يفتتح (عبد الستار) مسرحية المنظومة شعراً بشخصية المنشد (شيخ فنان) للتعريف بأنواع الآلات الموسيقية لبناء فكرة مسرحيته ولعل هذا الموضوع يتعلق بأهمية درس النشيد في الصفوف الابتدائية الذي أشار الباحث له سلفاً بوصفه نشاط صفي يعزز من الجوانب النفسية والسلوكية للطفل . أخذ (عبد الستار) على عاتقه نظم أبياته الشعرية مع ما يتلاءم مع التعريف ببعض الآلآت الموسيقية الشائعة آنذاك في عمل الفرق الموسيقية والإنشادية في سياق درامي جذاب لذا اتجهت مفرداته اللغوية نحو التفكير الحسي الذي ينشد الأشياء الملموسة لتأسيس الصورة الحسية ببساطة دون الصورة المجردة عبر التداخل بين النص الشعري والصورة والإنشاد والموسيقى وإن هذه النهج يعمل على استثارة أحاسيسه ، تنشيط خياله في التعلم والاكتشاف علاوة على تخليص الطفل من التوتر النفسي .والآلات هي : الكمنجة والعود والناي والطنبور والقانون. وفي ختام مسرحيتهِ الشعرية يقيم (عبد الستار) سؤاله لجمهور المتفرجين عن مبعث السرور والطرب في الغناء والانشاد من عدمه في العرض .

**شيخ فنان يتقدم على عتبة المسرح فينشد :**

**اسمعوا تسمعوا العجـب واطربوا غاية الطـرب**

**فحديثـي اليكـمو هو اشهـى من الضـرب**

**ان آلات انسـنا ليس تحصى لمن حسـب**

**عندنا الجنـك ضـارباً يخلب اللب ان ضـرب**

**عندنا الطبـل قـارعا وكذا النـاي من قصـب**

**عنـدنا الـدف ناقـرا عنـدنا آلـة القـرب**

**وسـواه كثيـرة يا بني شعبـنا النجيـب**

**انـني ذاكـر لكـم خير صنـف مع الرتـب**

**فاسمعـوا كـل واحـد منهمو تسمعوا العجب**

**يومي إلى عازف الكمنجة فيعزف هذا والطلاب ينشدون :**

أنصت لصوت الكمنجه وامـلأ فـؤادك بهجـة
وتـه ســروراً لحـن أخو الهوى لن يمجـه

ثم يشير إلى صاحب العود فيتقدم عازفاً وحوله جميع الطلاب ينشدون :

واسمـع لعود تناغـى أوتـــار الاطــيارا
يشدو بلحــن شجــي فيطــرب الســمارا

ثم يتقدم صاحب الناي فيعزف وينشدون :

واذا الناي قد تغنى ملياً أنصت السامعون قلباً وأذنا
فاذا ( الحجاز ) غنى وثنى ( بالصبا ) أن ذو الصبابة حزنا

ويتلوه صاحب الطنبور فيعزف عليه وينشد الطلاب :

وها هــو الطنبــور تــم بـه الســـرور
يضرب فــي ايقــاع فترقــص الطيـــور

ويعقبه صاح القانون فينشد الطلاب وهو يوقع :

واليك القانون فانصت اليه وتمتع سحــره وفنونــه
فهو شيخ الآلات ما تم انس في النوادي الا عذ لحونه

وفي الختام يتقدم الفنان فيقول :

هــل سركم يا سادتــي هــذا الغنــاء العــذب
دام لكـم كــل الصـفا دام الهـــنا والطــرب

## الخاتمة //

من خلال ما تقدم يخلصُ الباحث إلى ما يأتي :

١. اسهم ( عبد الستار ) في رفد مكتبة الطفل العراقي بالمسرحيات الشعرية القصيرة خلال مسيرته التربوية في التعليم ، تلبية لطموحاته في الكتابة للحدث ولسد حاجة المدارس لمثل هذا اللون من المسرحيات المدرسية .

٢. عوّل عبد الستار في تقديم افكار مسرحياته على تقنية الحلم والرؤى والانتهاء بخاتمة تربوية تعليمية تحمل معاني أو قيم انسانية بليغة تتعلق بحياة الحدث وسلوكه في المجتمع .هذا مما جعله يبتعد عن الحبكة المعقدة والاحداث المتشابكة .

٣. استدعى (عبد الستار) أمكنة متخيلة متعددة بحسب موجهات موضوع مسرحيته (إسلامي واخلاقي وسياسي وتربوي وتعليمي وتراثي )

٤. امتازت المسرحية الشعرية الموجهة للطفل ( الحدث ) بكونها مصورةً وهذا جعلها تتناسب مع خبرات الطفل لمرحلة سن المدرسة التي تميزت بالخيال الابداعي التركيبي.

٥. حاكى (عبد الستار) في بعض مسرحياته الشاعر الفرنسي لافونتين الذي اهتم بهذا اللون من الشعر الذي اعتمدت على الحوارات الشعرية على السنة الشخصية الحيوانية.

٦. أعار (عبد الستار) اهتماماً خاصاً للضرورات الشعرية كالوزن والقافية والإيقاع في بناء معمارية نصه المسرحي على حساب بنائه الدرامي .

٧. لجأ (عبد الستار) إلى احيائية المادة والاشياء والكائنات في رسم ابعاد الشخصية البايلوجية والسيكولوجية في الكتابة للأطفال لإنشاء عالم شبه إنساني قريب من عالمه تتفاعل فيه تلك الشخصيات بخبراتها اليومية المعيشة

٨. ركن (عبد الستار) في صياغة لغته إلى اللغة البسيطة و المحببة للطفل لعرض الافكار و المفاهيم والقيم الانسانية التي تدعو إلى الإرشاد والنصح والفضائل ، مستعيناً بالموسيقى والغناء والترنيمه والرقص . فهو جمع في مسرحياته بين السمة الإنشادية والغنائية والخطابية والنزعة الاحتفالية .

٩. استعار (عبد الستار) ادواته الفنية والتعبيرية في كتابة مسرحيته من تقنيات الكتابة في الأجناس الأدبية الأُخرى كالوزن والقافية من الشعر والسرد والوصف من القصة والرواية .

## هوامش البحث

١. إسماعيل عبد الفتاح ، أدب الأطفال في العالم المعاصر ( القاهرة : مكتبة الدار العربية للكتاب ، ١٩٩٩) ص١٨.

٢. للمزيد ينظر : كامل سلمان الجبوري ، معجم الادباء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢،ج٣(لبنان : دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٣) ص١٦٠. وينظر : معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين ج٣، ص١٦٠

٣. جعفر صادق حمودي التميمي ،معجم الشعراء العراقيين ( بغداد: شركة المعرفة للنشر والتوزيع المحدود ،١٩٩١) ص٤٤١-٤٤٢.

* هي قراءة البيت الاول من القصيدة قراءة كاملة ، ثم الشروع بقراءة القصيدة بيتاً بيتاً دون ان يذكر القافية لان ذكر القافية يكون من شأن المستمع الذي يجب ان يكون قد عرف – بمقتضى سليقته واطلاعه – القافية التي ركبها الشاعر وصاغها كنهاية لهذا البيت . ولا يخلو هذا اللون من الجذب و المتعة والفائدة في تلك المجالس الادبية التي شاعت حينها وتحديداً في بيت الشيخ محمد امين عوض في مدينة الحلة .للمزيد ينظر : جعفر الخليلي ، هكذا عرفتهم ( عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٢) ص٣٣١-٣٣٢.

٤. جعفر الخليلي ،المصدر نفسه ،ص٣٣١-٣٣٢.

٥. جعفر الخليلي ، المصدر نفسه ، ص٣٣٣.

٦. ظهرت هذه المقطوعات بتوقيع ( الفتى ) ومن بين تلك المقطوعات : أيها الفتى العري ، من قميص أو سدارة ، في العيد ، الشهيد المختار ، أنا والعرب ، وحبذا . ينظر : هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال فلسفته . فنونه . وسائطه (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧)، ص٢٢٤.

٧. هادي نعمان الهيتي، المصدر نفسه ، ص ٢٢٤-٢٢٥.وللمزيد ينظر : حسين عطية السلطاني اناشيد الطفولة في العراق ١٨٨٠م – ١٩٤٠م دراسة موضوعية فنية ( بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠١٨) ص٣٥٠.

٨. جعفر صادق حمودي التميمي ، المصدر السابق ، ص٤٤١ .

٩. يوسف عز الدين ، الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ( القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ) ص٢٢٥.

١٠. جعفر صادق حمودي التميمي ، المصدر السابق ، ص٤٤١-٤٤٢.

١١. إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج٢ ،ط٢ ( القاهرة : مجمع اللغة العربية ، ١٩٧٢ ) ص٩٢١.

١٢. مجدي وهبة ، وكامل المهندس .معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، ط٢( بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٤) ص٦٤.

١٣. كامل عويد العامري ترجمة وتحرير ، معجم النقد الادبي ( بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ،٢٠١٣) ص٢٢٦.

١٤. مجدي وهبه وكامل المهندس ،المصدر السابق ، ص٦٤.

**من المفيد الاشارة الى ان عدد المدارس الابتدائية التابعة لوزارة المعارف بحسب التقرير السنوي الاحصائي لسنة ١٩٥٥عن سير المعارف في سنة ( ١٩٥٣- ١٩٥٤) بلغ كما في الجدول ادناه :

**( ١٩٥٣ - ١٩٥٤ ) بغداد عام ١٩٥٥**

| نوع الدراسة | عدد المدارس | | | | عدد الطلاب |
|---|---|---|---|---|---|
| | الذكور | الاناث | المختلط | المجموع | |
| الدراسة الابتدائية الرسمية | ١٠٩٤ | ٢٥٦ | ١٠١ | ١٤٥١ | ٢٥٨٣٣٣ |
| الدراسة الابتدائية الاهلية | ٣٥ | ٣ | ٩٣ | ١٣١ | ٢٠٢٦١ |
| الدراسة الابتدائية الاجنبية | ٥ | - | ٥ | ١٠ | ١٧٨٤ |
| المجموع | ١١٣٤ | ٢٥٩ | ١٩٩ | ١٥٩٢ | ٢٨٠٣٧٨ |

***فنان موسيقي ، ولد في مدينة الموصل في سنة ١٩١٠ وتوفي في سنة ١٩٩٥.تخرج من دار المعلمين الابتدائية سنة ١٩٣٠ ومن معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٣٦ كان مشرفاً على الأناشيد الوطنية في جميع مدارس بغداد ، عين في وزارة المعارف – التربية ، ساهم في تطوير الحركة الموسيقية والفنية في المدارس والمعاهد والإذاعة والتلفزيون ووضع العديد من الألحان للأناشيد الوطنية ، منها لحنه المنشور للنشيد الذي وضعه لكتائب الشباب في الاربعينات باسم (هيا فتوة للجهاد) تم منحه عضوية شرف مدى الحياة ، من قبل جمعية الموسيقيين وشكل كثير من الفرق الموسيقية وفتح معهداً اهلياً للفنون ، له اصدار طبع في القاهرة سنة ١٩٤٨باسم الاناشيد الوطنية الحديثة . ينظر : كامل سلمان الجبوري ، معجم الادباء ، المصدر السابق ، ص٤١.

١٥ـ للمزيد ينظر : شرح وتعليق مصطفى علي ، ديوان الرصافي ، ج٥، ط١ ( بيروت : دار المنتظر ،١٩٩٩) ص٤٧٩.

١٦. فاضل ثامر ، القصة الخمسية ملامح بنية الاخفاق وبنية السرد ، مجلة الاقلام :ع ٤، ١٩٨٦، ص٦٦.

١٧. ينظر :علي محمد هادي الربيعي ، الزهاوي مسرحياً ( بابل : دار الفرات للثقافة والإعلام ،٢٠١٨) ص٢٤.

١٨. عاتكه الخزرجي ، المجموعة الشعرية الكاملة ( الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٨٦) ص٣٥٩.

١٩. خالد الشواف ،مسرحية شمسو ( بيروت : مطابع دار الكشاف ، ١٩٥٢ .

٢٠. علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ( القاهرة : مطبعة الرسالة ، ١٩٦٧) ص١٧٠.

٢١. أحمد فياض المفرجي .من تأريخ مسرح الطفل في العراق ، مجلة المسرح والسينما ، ع١٣ ،السنة الرابعة (بغداد : المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٧٥) ص٢٦.للمزيد ينظر : رؤوف الخطيب ، المحاورات المدرسية الحديثة وبعض القصائد العلمية والأدبية ، ط١(بغداد : المطبعة العربية ، ١٩٣٨) المقدمة

٢٢. من المفيد الاشارة هنا الى الدوريات المطبوعة التي تعنى بما هو مكتوب وموجه للطفل هما : مجلة (مجلتي) التي صدر العدد الاول منها في العام ١٩٦٩/١٢/٢٥، و جريدة (المزمار) حيث صدر العدد الاول منها في العام ١٩٧١/١/١.

٢٣ـ كتب عبد الستار العديد من المسرحيات الشعرية ، منها : مسرحيات الاحداث ١٩٥٣ ومسرحية ابو عبد الله الصغير ١٩٥٥ ومسرحيات لافونتين مسرحيات شعرية وقصص قصيرة للناشئين ( ٣ اجزاء ) ١٩٥٤- ١٩٥٧. بالإضافة الى كتبه ورواياته نذكر منها : روايات من تاريخ العرب ١٩٤٨ وكتاب المثنى بن حارثة الشيباني ١٩٣٦والالعاب الشعبية لفتيان العراق و١٩٣٥ وكتاب مختارات من شعر عبد الستار القرغولي ١٩٩٦و كتاب تاريخ القراغول حققه وعلق عليه عماد عبد السلام رؤوف ٢٠٠٥، فضلاً عن الكتب التي قام بتحقيقها المشترك ، ومنها : الجندية في الدولة العباسية ١٩٣٨ والنفحات المسكية في صناعة الفروسية ١٩٥٠.

****من المفيد الاشارة الى ان القاعة افتتحت في سنة ١٩٤١، وكانت تسمى في أول الأمر بقاعة المأمون وقاعة الشعب حالياً واتخذتها الفرقة القومية للفنون الشعبية مقراً لها .للمزيد ينظر : أحمد فياض المفرجي ، المصدر السابق ، ص٥٢.

٢٤. ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط١( لبنان : ناشرون ، ١٩٩٧) ص٢٨١.

٢٥. هادي نعمان الهيتي ، المصدر السابق ، ص٣٠٥ .

٢٦ـ عوَل المؤلف عبد الستار في كتابة مسرحياته الشعرية الموجهة للاطفال ( الاحداث) على الصور التوضيحية المرسومة ( التخطيطات ) المرافقة لحوارات نصه المسرحي ولعل هذا النهج كان متبعاً في تنضيد النصوص الادبية ( شعر ، قصة ،رواية ، مسرحية ) لما يحتويه هذا الاسلوب من جذب ومتعة ومعرفة بالنسبة للقارىء وتحديداً الطفل حين يعقد الصلة بنه وبين عالم الحكاية .

٢٧. وينفريد وارد ، فنون الاطفال المسرح ، ت: محمد شاهين الجوهري ،ط٥ (بيروت : دار المعارف ،١٩٨٩) ص٧٢.

٢٨. من المفيد الاشارة الى ان وزارة المعارف وضعت منهاج الدراسة الابتدائية للمدارس الرسمية والاهلية يتضمن اصول التدريس وتفصيلات مفردات الدروس المختلفة وخلصت الى اعمام الكتب المدرسية منذ سنة ١٩٢٧ والحال ان الوزارة افردت كتابين منهجيين يهتمان بمادة النشيد لجميع الصفوف هما: كتاب ( الاناشيد العصرية ) من تأليف الاستاذ محمد علي صدقي وكتاب ادبيات واناشيد البنات من تأليف الاستاذ حسين علي الاعظمي .ينظر: عبد الرزاق الهلالي ،مراجعة عالية عبد الرزاق الهلالي، تأريخ التعليم في العراق في عهد الانتداب البريطاني ١٩٢١- ١٩٣٢، ط١( بيروت : الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧) ص١٢١-١٢٤.

٢٩. عازف موسيقي عراقي ولد في مدينة الموصل في سنة ١٩٢١من عائلة بشير القس عزيز ونشا في بيت كان مهتما بالموسيقى والالحان فضلاً عن والده الذي كان صانعاً للعود في الموصل. درس جميل العود في معهد الموسيقى في

دورته الاولى منذ تأسيسه سنة ١٩٣٦على يد الاستاذ المرحوم الشريف محي الدين حيدر فضلاً عن دراسته لالة الكمان على يد الموسيقار سانودو البو .وعمل مدرساً لآلة العود في المعهد سنة ١٩٤٣.وشغل منصب رئيس قسم الموسيقى والانشاد ، وتوفي في سنة ١٩٧٧.

٣٠. اشار الفنان الراحل يوسف العاني في كتابه الموسوم (المسرح الوجود العدم) في معرض حديثه عن تجاربه المسرحية في الضرف الصعب الى صعوبة وجود مسرح لتقديم الاعمال المسرحية لفرقة المسرح الحديث التي تأسست سنة ١٩٥٢ بوصفه احد اعضائها ،فهو يقول في هذا الخصوص : ان " قاعة الشعب ، فيصل سابقاً ، ليس من السهولة دخولها بل ان التفكير بها ضرب من المحال آنذاك ..." .ينظر : يوسف العاني ،المسرح الوجود والعدم ، ط١( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٩٨) ص١٢٥.

٣١. عبد الستار القرغولي ، مسرحيات الاحداث ( بغداد : مطبعة التفيض ، ١٩٥٣) ص٢ المقدمة.

٣٢. آمال احمد يعقوب ، علم النفس الاجتماعي ( جامعة بغداد : وزارة التعليم العالي والحث العلمي ، ١٩٨٩) ص١٠٠.

٣٣. آمال احمد يعقوب ، المصدر نفسه ، ص١٠٠.

٣٤. عبد الستار القرغولي ، المصدر السابق ، ص٢ ، المقدمة .

٣٥. هادي نعمان الهيتي ، المصدر السابق ، ص١٥.

٣٦. عبد الستار القرغولي ، المصدر السابق، ص٢، المقدمة .

٣٧. حسام الجمل ، أدب الاطفال ( عمان : دار الأيام للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦) ص١٠٤.

٣٨. عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢( النجف : مطبعة النعمان ، ١٩٧١) ص٢٠٩.

٣٩. طراد الكبيسي ، الارجانون الاصغر في : لماذا الشعر في المسرح ؟ ، مجلة الاديب المعاصر، ع ٩ ، مج ٣( بغداد : دار الساعة ١٩٧٥) ص٩٩.

٤٠. عبد الستار القرغولي ، روايات من تأريخ العرب ( بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٤٨ ) ص٣.

*****حرص الباحث على وضع هذه المسرحيات ( مسرحيات الاحداث ) في متن هذا البحث وذلك للإفادة منها كونها مسرحيات مهمة من حيث قيمتها الفنية و التاريخية فضلاً عن ندرة وجود هذه المسرحيات في المكتبات العامة أو الشخصية .ليتسنى للآخرين الاطلاع عليها .

٤١. عبد الستار القر غولي ، المصدر نفسه ، ص ٣.

٤٢. عبد الستار القرغولي ، المصدر نفسه ،ص٣-٤-٥ .

[١] . من المفيد الاشارة الى ان بعد وفاة جلالة المغفور له الملك غازي الاول انتقل العرش الى ابنه وولي عهده ، ففي يوم ١٩٣٩\٤\٦عقد مجلس الامة جلسة مشتركة فأعلن سمو الامير ولي العهد فيصلاً ملكاً على العراق اسم صاحب الجلالة الملك فيصل الثاني وفقاً لمنطوق المادة ٢٠ من القانون الاساسي وفي يوم ٣٠ تشرين الاول عام ١٩٥٢عاد الى عاصمته بعد اكمال دراسته بتفوق وفي يوم ٢ مايس عام ١٩٥٣ تولى جلالته سلطاته الدستورية واقسم في صباح ذلك اليوم اليمين

---

* سامي قفطان ممثل عراقي من مواليد ١٩٤٢ في مدينة الكوت ، محافظة واسط ، قدم العديد من الأعمال الفنية على صعيد السينما والمسرح أو التلفزيون والأذاعة ، كما أنه عمل مقدماً للبرامج التلفزيونية والإذاعية ، وله أهتمامات في الموسيقى والألحان ، فهو يعزف على آلة العود ، كما أنه سجل وقدم بعض الأغاني التي لم تحظى بنجاح.

القانوني امام مجلس الامة ، وبذلك انتهى عهد الوصاية على جلالته .ينظر: عبد الرزاق الهلالي ، معجم العراق ، ج، ط١(لبنان : الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠١٨) ص٣٥.

٤٣. يحتفل العراقيون في الرابع من نيسان من كل سنة بميلاد الملك فيصل الثاني وتقام المهرجانات وحفلات الافراح وتعد دار الاذاعة العراقية منهجاً خاصاً لهذا اليوم المبارك يساهم فيه الشعراء والخطباء والمغنون وطلاب المدارس وقد اعدت هذه التمثيلية لطلاب مدرسة الكرخ النموذجية فأذيعت من دار الاذاعة بهذه المناسبة .عبد الستار القرغولي ، المصدر السابق ، ص٧.

٤٥. هو مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الصفات الانسانية على ما هو ليس ذلك، وهو مخصوص في الاطلاق على ميادين العلوم الاجتماعية والنفسية ، ويختلف عن مصطلحي التشخيص ( characterization)، والتجسيد ( hypostisation) اللذان يستخدمان في الدراسات الادبية والنقدية ، ويقدم مصطلح الانسنة مناخاً دلالياً يميل الى السلوكيات الانسانية في التعامل مع التنظير الاجتماعي والمعرفي والفكري .ينظر : الاء علي عبود الحاتمي ، معجم مصطلحات واعلام ، ج١( عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦) ص٢٥٦.

٤٦. هو الحوار الذي يسوده التكلف في التوضيح والتفسير ، ويدو فيه اتصنع في كشف الحقائق التي تمليها الشخصيات المتحاورة على الجمهور دون مسوغ ....للمزيد ينظر :نوال بنت ناصر السويلم ، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١|١٩٩٠ . ط١( الرياض : دار المفردات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨) ص ١٤٤.

## مراجع البحث


١. إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج٢ ،ط٢ ، القاهرة : مجمع اللغة العربية ، ١٩٧٢ .

٢. أحمد فياض المفرجي ، الحركة المسرحية في العراق ، بغداد : مطبعة الشعب ، ١٩٦٥.

٣. أحمد فياض المفرجي .من تأريخ مسرح الطفل في العراق ، مجلة المسرح والسينما ، ع١٣ ،السنة الرابعة ، بغداد : المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٧٥.

٤. إسماعيل عبد الفتاح ، أدب الأطفال في العالم المعاصر ، القاهرة : مكتبة الدار العربية للكتاب ، ١٩٩٩.

٥. الاء علي عبود الحاتمي ، معجم مصطلحات واعلام ، ج١، عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦.

٦. آمال احمد يعقوب ، علم النفس الاجتماعي ، جامعة بغداد : وزارة التعليم العالي والحث العلمي ، ١٩٨٩

٧. جعفر الخليلي ، هكذا عرفتهم ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٢ .

٨. جعفر صادق حمودي التميمي ، معجم الشعراء العراقيين ، بغداد: شركة المعرفة للنشر والتوزيع المحدود ،١٩٩١.

٩. حسين عطية السلطاني ، اناشيد الطفولة في العراق١٨٨٠م – ١٩٤٠م دراسة موضوعية فنية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠١٨.

١٠. حسام الجمل ، أدب الاطفال ، عمان : دار الأيام للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦.

١١. خالد الشواف ،مسرحية شمسو ، بيروت : مطابع دار الكشاف ، ١٩٥٢.

١٢. رؤوف الخطيب ، المحاورات المدرسية الحديثة وبعض القصائد العلمية والأدبية ، ط١،بغداد : المطبعة العربية ، ١٩٣٨

١٣. طراد الكبيسي ، الارجانون الاصغر في : لماذا الشعر في المسرح ؟ ، مجلة الاديب المعاصر، ع ٩ ، مج ٣، بغداد : دار الساعة ١٩٧٥.

١٤. عاتكه الخزرجي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٨٦ .

١٥. عبد الرزاق الهلالي ، معجم العراق ، ج، ط١، لبنان : الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠١٨ .

١٦. عبد الستار القرغولي ، روايات من تأريخ العرب ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٤٨.

١٧. عبد الستار القرغولي ، مسرحيات الاحداث ، بغداد : مطبعة التفيض ، ١٩٥٣ .

١٨. عبد الرزاق الهلالي ،مراجعة عالية عبد الرزاق الهلالي، تأريخ التعليم في العراق في عهد الانتداب البريطاني ١٩٢١– ١٩٣٢، ط١، بيروت : الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧.

١٩. علي محمد هادي الربيعي ، الزهاوي مسرحياً ، بابل : دار الفرات للثقافة والإعلام ،٢٠١٨ .

٢٠. عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢ النجف : مطبعة النعمان ، ١٩٧١.

٢١. فاضل ثامر ، القصة الخمسية ملامح بنية الاخفاق وبنية السرد ، مجلة الاقلام :ع ٤، ١٩٨٦.

٢٢. كامل سلمان الجبوري ، معجم الادباء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢،ج٣(لبنان : دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٣ .

٢٣. كامل عويد العامري ترجمة وتحرير ، معجم النقد الادبي ،بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ،٢٠١٣

٢٤. ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط١، لبنان : ناشرون ، ١٩٩٧.

٢٥. مجدي وهبة ، وكامل المهندس .معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، ط٢، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٤

٢٦. مصطفى علي ، ديوان الرصافي ، ج٥، ط١ ، بيروت : دار المنتظر ،١٩٩٩.

٢٧. نوال بنت ناصر السويلم ، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١– ١٩٩٠ . ط١، الرياض : دار المفردات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨ .

٢٨. هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته . فنونه . وسائطه ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧.

٢٩. وينفريد وارد ، فنون الاطفال المسرح ، ت: محمد شاهين الجوهري ،ط٥ ، بيروت : دار المعارف ،١٩٨٩.

٣٠. يوسف العاني ،المسرح الوجود والعدم ، ط١، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٩٨

٣١. يوسف عز الدين ، الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥.

# تقنيات الأداء التمثيلي لشخصية الحكواتي في العرض المسرحي العراقي (سامي قفطان انموذجاً)

## Technical actor, the narrator's character in the Iraqi theatrical performance – Sami Kaftan as a model–

**الإستاذ المساعد الدكتور / مظفر كاظم محمد**

جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

***يتناول*** هذا البحث موضوعة غاية في الأهمية وهي كيفية أداء شخصية الحكواتي في العرض المسرحي، حيث تختلف هذه الشخصية من حيث البناء الدرامي والاشتغال عن باقي الشخصيات في العرض المسرحي، ويتطلب أداء هذه الشخصية مجموعة تقنيات يمكن أنْ تسهم في تقديمها بشكل علمي وعملي، لذا فقد جاء هذا البحث للكشف عن مجموعة التقنيات التي يجب أنْ يطورها الممثل لأداء هذه الشخصية. وقد قسم الباحث دراسته هذه إلى : مقدمة تضمنت مشكلة البحث،وهدف البحث، وأهمية البحث، وتحديد مصطلحات الدراسة ثم اطار نظري تكون من مبحثين هما: المبحث الأول (تقنيات الممثل وشخصية الحكواتي عبر التاريخ)، والمبحث الثاني (مهام شخصية الحكواتي في العرض المسرحي). وقد تناول البحث في اجراءات البحث عينة قصدية تمثلت في الأداء التمثيلي لشخصية الراوي . الحكواتي . التي قدمها الممثل سامي قفطان في عرض مسرحية (نديمكم هذا المساء). وبعد التحليل خرج الباحث بمجموعة نتائج واستنتاجات منها: يتطلب أداء شخصية الحكواتي فهم لمجمل تقنيات الأداء التمثيلي فضلاً عن أمكانية الاقناع بالتلوين الصوتي والحركي. ثم أنتهى البحث إلى قائمة المراجع والمصادر وقائمة بالهوامش.

**الكلمات المفتاحية : (تقنية الممثل، شخصية الحكواتي، عرض مسرحي).**

**Abstract**

This research deals with a very important topic which is how to perform the storyteller's personality in the theatrical performance, as this character differs in terms of dramatic construction and engagement from the rest of the characters in the theatrical show, and the performance of this character requires a set of techniques that can contribute to its presentation in a scientific and practical way.

So this research came to reveal the set of techniques that the actor must develop to perform this character. The researcher divided this study into: an introduction and defining the terms of the study, then a theoretical framework consisting of two topics: the first topic (the techniques of the actor and the storyteller's personality through history), and the second topic (the tasks of the storyteller's personality in the theatrical show. The research dealt with the research procedures aimed at an intentional sample represented in the representative performance of the narrator's character presented by the actor Sami Kaftan in a theatrical performance (your pleasure this evening). After the analysis, the researcher came up with a set of results and conclusions, including: The performance of the storyteller's personality requires an understanding of the overall techniques of representative performance as well as the possibility of persuading vocal and dynamic coloring.Then the search ended with a list of references and sources and a list of margins.

**Key words; (Technical actor, narrator's character, theatrical performance).**

**المقدمة**

أبتكر العاملون في المسرح انماط جديدة للشخصيات تتجاوز البناء الأرسطي للأحداث في (هنا والآن) ومن هذه الشخصيات شخصية الراوي أو الحكواتي، سواء كان هذا الأبتكار بقصدية أو بدونها، لكنهم أعتمدوها كونها تتمتع بقدرٍ عالٍ من التأثير على التلقي، ولذلك صارت تتناقل هذه الشخصية عبر الموروث الجمعي الإنساني، وهي التي تستطيع نسج العلاقة التبادلية بين منصة المسرح من جهة و الجمهور من جهةٍ أخرى. والتاريخ المسرحي العالمي والعربي وحتى العراقي مليئ بشخصية الحكواتي، وقد ذهب (بروتولد بريخت) أبعد من ذلك حيث جعل معظم شخصياته تلعب شخصية الراوي (الحكواتي) وذلك لكسر الأيهام الذي كان يعتمده (بريخت) في مسرحه. وقد أعتمد المسرح العراقي هذا النموذج من الشخصيات المسرحية في العديد من الأعمال المسرحية، فقد قدم المؤلف (عادل كاظم) شخصية الحكواتي في مسرحيتي (المتنبي) و(نديمكم هذا المساء)، كما ذهب المخرج والكاتب (قاسم محمد) في العديد من مسرحياته إلى الأعتماد على شخصية الحكواتي في كسر الأيهام بين العرض المسرحي والجمهور في مسرحية (كان يا ماكان) ومسرحية (بغداد الأزل بين الجدِ والهزل)، والعديد من المسرحيين الآخرين، وهذا الأمر تطلب أداءً تمثيلياً له مواصفاته وسماته الخاصة، فهل أستطاع الممثل العراقي أنْ يقدم شخصية الحكواتي كما تتطلبها مقومات الشخصية؟ وهل كان بمقدوره أنْ يكسر هذا الأيهام بين العرض المسرحي والجمهور؟ وهل تمكن من أداءه لشخصية الحكواتي من ناحية قوة جذب المتفرج

وتنوع أسلوب الأداء التمثيلي؟ وهل أستطاع من خلال شخصية الحكواتي أنْ يشكل بصمة واضحة ومؤثرة في الجمهور العراقي؟ وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها، صاغ الباحث العنوان الآتي (تقنيات الأداء التمثيلي لشخصية الحكواتي في العرض المسرحي العراقي – سامي قفطان نموذجا). وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على أمكانية الممثل العراقي في أداءه لشخصية الحكواتي وقوة جذبه وتنوع أسلوبه، مما يفيد الممثل والفرق المسرحية في فهم اشتغالات الممثل على شخصية الحكواتي. أما هدف البحث فهو كشف قدرة الممثل العراقي في جذب الجمهور عند تمثيله لدور الحكواتي في العرض المسرحي، وكذلك التعرَّف على مهاراته الجسمانية والصوتية. وقد تحدد البحث في أداء الممثل لشخصية الحكواتي في العروض المسرحية التي قدمت على المسرح الوطني في مدينة بغداد للفترة من ١٩٨٠ – ١٩٩٠.

**تحديد المصطلحات**

**الأداء التمثيلي** // جاء في لسان العرب مصطلح الأداء على النحو الآتي "أدى الشيء أوصله"(أبن منظور، ص٤٧)، أما أصطلاحاً يعرفه (جوردن) على أنَّه " القدرة على الإستجابة لمحرك تصوري"(جوردن، ص٤٧) ، أما (الكسندر دين) فأنَّه يُعرَّف أداء الممثل المسرحي على أنَّه " إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها إلى المسرح " (دين ، ١٩٧٢ ، ص٨٢ ) . التعريف الأجرائي للأداء التمثيلي كما يراه الباحث هو: عمل الممثل الذي يؤديه على خشبة المسرح مستثمراً قدراته الصوتية والجسدية، وقدرته على أستثمار التعبير بالوجه والأيماءة، وتمكنه من الحضور التأثير الذي سيخلفه على الجمهور.

**التقنية (Technique)** // لغة : في المعجم الوسيط فيعرف بأنَّه" مصطلح لغوي أشتق من الفعل أتقن بمعنى أحكمه وأتقن والتقن ببمعنى الرجل المتقن الحاذق"(الوسيط ، ص٨٥). أما أصطلاحاً : فيرى (جميل صليبا) فيعرف التقنية" جملة المبادئ أو الوسائل التي تعين على إنجاز شئ أو تحقيق غاية وتختلف عن العلم من حيث أنَّ غايتها العلم والتطبيق في حين أنَّ العلم يرمي إلى مجرد الفهم الخالي من الغرض العلمي"(صليبا،١٩٧١، ص٥٣). التعريف الاجرائي للتقنية : أسلوب العمل المحدد الذي يستعمل عمليات خاصة ومحددة بأدوات معينة تسهم في تحقيق النتيجة المطلوبة ويرتبط مصطلح التقنية بالقدرة على الإفادة من التطور العلمي من أجل تحقيق غايات انتاجية تتسم بالنضوج على مستوى الشكل والبناء والفكر.

**شخصية الحكواتي** // تعرف الشخصية أصطلاحاً بأنَّها " تكامل الصفات الجسدية والخلقية المميزة لفرد ما ، بما في ذلك بناءه الجسدي وسلوكه واهتماماته ومواقفه وقدراته وكفاءته"( عاقل، ١٩٧٩، ص٨٣).والتعريف الأصطلاحي للحكواتي هو "الراوي أو الممثل أو المؤدي بنفس الوقت، وغالباً مايروي الحدث الخارق روايةً فيكون السرد في هذه الحالة وسيلة لتقديم ما لايمكن تقديمه كفعلٍ على خشبة المسرح لضرورات تقنية "( الياس، ٢٠٠٦ ، ص٢٥١). ويرى الباحث أنَّ التعريف الأجرائي لشخصية الحكواتي هو: ذلك الممثل الذي يمتلك المهارات الصوتية والجسدية التي من خلالهما يستطيع سرد الرواية للجمهور مهما كانت معقدة وخارقة فضلاً على تمكنهِ من تقديم الفعل الدرامي بذات الوقت، وبنفس المهارة.

## الإطار النظري

### المبحث الأول : تقنيات الممثل وشخصية الحكواتي عبر التاريخ

يتفق جميع العاملين في فن المسرح بأنَّ تقنيات الممثل الرئيسة للأدء التمثيلي هما الصوت والجسد كونها الأدوات التي يجسد فيها الممثل دوره وكيفية تطويعهما العلمي والفني المدروس، وبهذين التقنيتين تتفرع قدرات ومهارت الممثل بعد الأعتماد على عوامل مساعدة لحرفية التمثيل منها دقة الملاحظة والأنتباه والتركيز والخيال والأرتجال، وجميع هذه العوامل المساعدة للمثل يستطيع أنْ يطوَّع مهاراته الصوتية والجسدية فضلاً عن أستثمار الأيماءة والتعبير في الوجه الذي يستطيع من خلاله التأثير الكبير على التلقي. وقد أختلف الأعتماد على تقنية الصوت أو الجسد من فترةٍ إلى أخرى، ففي الوقت الذي كانت للخطابة الصوت الجهوري دوراً بارزاً في زمن اليونانيين و الرومان وأعتمدوا بشكل كبيرعلى أداة الصوت والألقاء وتحت عنوان الخطابة بحيث " أنَّ كتاب مؤسسة الخطابة لمؤلفه (كونتيليان Quintilian ٣٥ م – ٩٥ م) لخَّص تدريبات الخطيب الجيد ومواصفاته، وأحتلت أجزاء كبيرة من الكتاب مكانتها في تاريخ التمثيل نظراً للعلاقة الوثيقة بين الفنين، وربَّما كانت تعليمات (كونتيليان) المفَّصلة فيما يتعلق بالخطيب وحركاته مستمدة من أداء الممثليين الرومان، ولكنه حدد الفروق بين التمثيل والخطابة" ( توبي ، وهيلين ١٩٨٦ ، ص٦٥ )، وبذلك أزدهرت أداة الصوت على أداة الجسد، ولكن هذا الأمر لم يدم طويلاً فالكثير من المسرحيات تطلب جهداً جسدياً لا يقل قيمة عن الصوت والألقاء وهكذا. لذا فأنَّه يتوجب على الممثل من تدريب وتطوير أدواته بشكل كبير، إذ عليه أنْ يتسم بقدرات جسدية مطواعة ومتدربة، وأنْ يسعى دائماً إلى تدريب جسده بحيث يكون مطواعاً سلساً يستجيب لجميع ما تتطلبه الحركة الأدائية للممثل، ذلك أن (فرانسوا ديلسارت1811 Fransois Delsarte م – ١٨٧١م) أكد ومنذ البداية على دور أجزاء الجسم وأثرهم في التعبير الأدائي للممثل، إذ " قسَّم الجسم إلى أجزاء رئيسة وأخرى ثانوية ، إذ يرتبط كل منها بالأقسام الرئيسة ، ووضع وصفاً مبرمجاً لكيفية عمل القدمين ، والساقين ، والذراعين ، والصدر ، والرأس ، وبقية أجزاء الجسم ، ودورها في نقل المواقف والأفكار والعواطف" (عبد الحميد ، ٢٠٠٩ ، ص١٧) . وبالتالي بات لزوماً تطوير هذه التقنية المهمة وهي الجسد ، ومعرفة أنواع وطرق الحركة على المسرح كي تكون أكثر تأثيراً وقبولاً ، لذا لا بد من لنا من التطرق إلى الحركة وأنواعها من أجل الوصول إلى الفكرة بأقل جهدٍ وأكبر معنى ، فقد قسمت الحركة إلى ثلاثة أنواع من الحركات وهي الحركة الألزامية وهي التي يؤديها الممثل ملزماً وعدم تنفيذها يؤدي إلى توقف أحداث المسرحية . والحركة الدافعية وهي التي يؤديها الممثل نتيجة لتحفيز من دافع أو محَّفزمعين . والحركة التقنية وهي الحركة الغير ملزمة للممثل أنْ ينفذها وهي أيضاً ليست صادرة عن دافع معين للشخصية الدرامية. أما تقنية الصوت وأثرها على التلقي للممثل ، فأنَّها لا شك لا تقل قيمة عن الجسد، إذ يتوجب على الممثل تطوير مهاراته الصوتية والألقائية من حيث " معرفته بدور التنغيم (Intonation) وهو التغيير الذي يصيب الصوت في السلسلة الكلامية أرتفاعاً وأنخفاظاً أو أيقاعاً أو نقاط توقف أو تركيز ، ويمكن أجمال عملية التنغيم من حيث النبر (Stress) والمقصود به هو الضغط على أحد المقاطع وأبرازه بالنسبة

للمقاطع المجاورة له ، والوقف (Pause) وهو الأنقطاع الذي يقع على السلسلة الكلامية وتبرز لحظة صمت بعده "( بركة ، ص ١٨٠). وجميع هذه التقنيات التي يتمتع بها الممثل تصبُ في صالحه وهو يؤدي مختلف الشخصيات المسرحية ، ومنها شخصية الحكواتي التي بدأت منذ القدم ، إذ توارثت عبر الموروث الأجتماعي الإنساني من حضارة إلى حضارة أخرى ، وبتسميات مختلفة إذ لم تكن تدَّل على الممثل بشكل عام ، وأنما على نوع مُعيَّن من الأداء كالتهريج والبهلوانيات والرواية والأنشاد ، وبنفس المنحى تدَّل التسميات الموجودة في اللغة العربية على نشاطات متنوَّعة كان يقوم بها امُنشِد والمُحّبظ والنديم والفرفور والحكواتي والقوال والمدَّاح. وقد ميَّز (أرسطو 322 – 384 ق.م) في كتابه (فنّ الشعر) " بين مُحاكاة الفعل بالفعل ومحاكاة الفعل بالرواية عنه ، أي أنَّه فَصَل بين التمثيل كعرض للحدث على أنَّه يحدث هُنا / الآن، وبين السّرد كأسترجاع لحدثٍ من الماضي عن طريق رِوايته في الحاضر " (الياس، ص٤٧٨) ، وهذا هو دور الحكواتي أو الراوي ، والذي أعتمده فيما بعد (بريخت) ، إذ أنَّ الممثل هنا " ليس (لير) ولا (هملت) ، أنما هو ينقل آرائهم بأقصى طبيعية ممكنة ، أنَّه يصور طريقة تصرفهم بقدر ما تسمح له معرفته بالناس ، يقوم بالنقل على لسان الشخص الثالث ، والنقل بالزمن الماضي ، وقراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات "( بريخت ، ص ١٦٥). شهد المسرح العربي العديد من شخصيات الحكواتية التي كان لها أثر على الساحة المسرحية بشكلٍ عام ، إلا أنَّ شخصية الحكواتي كان لها ثلاث أشكال في الظهور ، فالأول حكواتي (خيال الظل) ، والذي أشتهر بالمسرحيات التي كتبها (محمد بن دانيال الموصلي) ، إذ يذكر " بعض الدارسين بأنَّ خيال الظل نشاط محاكاتي يستخدم أصحابه الدمى وسيلة للتشخيص يحركونها بالعصي من خلف ستارة بيضاء (شاشة) تنعكس عليها خيالاتها ، وهناك أشارة إلى هذا النشاط قريب الشبه من النشاط المسرحي في كتاب (الديارات) لـ (أبي الحسن علي بن محمد الشابشتي المتوفي ٣٨٨هـ – ٩٩٨م) ، ويقول البعض أنَّ هذا الفن وصل العراق بواسطة العثمانيين" (عبد الحميد ، ٢٠١٢ ، ص١٥) ، والشكل الثاني هو حكواتي (صندوق الدنيا) ، إذ "يقوم صاحب الصندوق وهو يحمله على ظهره والدكة التي يجلس عليها الجمهور المؤلف بالغالب من الأطفال وأشباه الأطفال ، ويقوم الممثل الحكواتي بتأدية المواقف والأحداث والشخصيات بصوته المعبر والمتوافق مع المناظر ومنسجم معها، أما الشكل الثالث فهوالحكواتي في (فن القره قوز) ، وهذه التسمية تختلف من منطقة عربية إلى أخرى فيسمى أيضاً (الأراجوز) في مصر ، وما هو إلا مسرح دمى يؤمه الأطفال والكبار ، فقد ظهر هذا الفن لتسلية الجمهور والترفيه عنه ونقد كل انحراف في المجتمع " فالقره قوز واجه الواقع آنذاك، فيأس من أصلاحه ولذلك تمرد عليه ، وسخر منه ورفض الإذعان لمعطياته ، وهكذا جاء القره قوز مثال التصور الشعبي للشخصية المتمردة ، والثائرة على الموضوعات الإجتماعية السائدة ، والرافضة لكل قيم الطبقة الحاكمة ومثلها في الأخلاق والسياسة والاجتماع والفن على حدٍ سواء" (فاروق ، ١٩٨٥، ص ٤٤) ، وفي العراق وتحديداً في مدينة بغداد كان هذا الفن معروفاً قبل الحرب العالمية الأولى، إذ كانت تقدم هذه العروض في مقهى (عزاوي) ويأتي الجمهور وأغلبهم من الأطفال لمشاهدة

(القره قوز) وهو يقوم بتحريك الدمى وتقديم الشخصيات ، وكان الممثل الذي يقوم بهذا الدور هو (راشد أفندي) وكان مشهوراً لدى البغداديين.

**المبحث الثاني : مهام شخصية الحكواتي في العرض المسرحي**

تختلف مهام شخصية الحكواتي في العرض المسرحي عن الأشكال الثلاثة التي ذكرت في المبحث الأول ، ذلك أنَّ مساحة تحرك وأداء الممثل في شخصية الحكواتي في العرض المسرحي فيها العديد من المهام التي كانت محصورة سواء في مسرح (خيال الظل) أو (صندوق الدنيا) أو (فن القره قوز) أو حتى عن السارد أو الراوي ، لأنَّ شخصية الحكواتي في العرض المسرحي تلعب شخصيتين أو ثلاثة أو حتى العديد من الشخصيات بنفس المهارة وبذات الوقت ، لذا ما ماينطبق من مهام لشخصية الحكواتي في العرض المسرحي هي ذاتُ المهام التي تنطبق على مهام الممثل عند تصديه وقيامه بتمثيل أيَّ شخصية مسرحية ، إلا أنَّ الأختلاف الوحيد في أداء شخصية الحكواتي للممثل تتعلق بكونه يستطيع أنْ يخرج ويدخل للشخصية المسرحية متى تطلب ذلك ، لأنَّ أداء شخصية الحكواتي تقترب إلى حدٍ كبير بل تنطبق عليها مواصفات ومهام الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي. يعلم جميع العاملين في ميدان التمثيل بأنَّ هناك نظامان في الأداء التمثيلي يكاد أنْ يكونا الإطار النموذجي للأداء التمثيلي ، وهما النظام الفرنسي . التقديمي التقني لـ (فرانسوا ديلسارت)، والنظام الروسي . التمثيلي النفسي لـ (قسطنطين ستانسلافسكي) ، إذ شكلا قاعدة واسعة في تدريب وأداء الممثل (ديور ، ١٩٩٨ ، ص ٤٩). وعليه فأنَّ مهام الممثل لأداء شخصية الحكواتي لا تخرج من هذين النظامين ، إلا أنَّ النظام الفرنسي . التقديمي التقني هو الأقرب والأمثل لشخصية الحكواتي، ذلك أنَّ هذا النظام يقترب كثيراً مع ما ذهب اليه (بريخت) في المسرح الملحمي ، إذ أنَّ الممثل في هذا النوع من الأداء التمثيلي يضع مسافة بينه وبين الشخصية ، ولا يتماهى معها كما يحصل في النظام الروسي . التمثيلي النفسي ، إذ " يعمل الممثل في النظام التقديمي التقني على تقديم الواقع وغيره بصيغة التمسرح ، إذ لم يُطْلَب من الممثل أنْ يوهم المتفرج بأنَّه الشخصية . أيْ أنْ يتقمصها . بل أنْ يريهم أنَّهُ يقدم الشخصية بأداءه الحيادي السردي " (اوين ، ١٩٨١، ص١٦١). ولكون أداء شخصية الحكواتي تنطبق عليها مهام الممثل في العرض المسرحي ، فأنَّ عليه تطبيق المهام الثلاثة العامة للأداء التمثيلي ، وهي أولاً محاكاة الهيئة الخارجية للشخصية من حيث مواصفاتها الجسمانية الظاهرة بحيث يستطيع تقديم الشخصية بمواصفاتها المختلفة والتي يتوجب الأنتقال منها بين الحين والآخر إلى شخصية أخرى لها مواصات جسمانية مختلفة ، والرجوع بذات الوقت للشخصية الرئيسة وهي شخصية الحكواتي ، أيْ أنَّ الشخصية الثابتة هي شخصية الحكواتي ومنها ينتقل لتقديم الشخصيات الأخرى المرافقة في العرض ، وثانياً محاكاة الحياة الداخلية للشخصية ، وما تحمل من معاناة وأحاسيس ومشاعر داخلية ، وثالثاً نقل أفكار المؤلف ، أي توضح مايُراد تقديمه وأيصاله للجمهور بوصفه أداة من أدوات المؤلف والمخرج لنقل التصورات والأنطباعات العامة بواسطة الجسم والصوت وتعبيراتهما ، وبالتالي فأنَّ شخصية الحكواتي في العرض المسرحي هي القاسم المشترك بين الشخصيات والأحداث وبين الجمهو، وهو الرابط الذي يؤتمنُ ويثق به

الجمهور لإيصال العرض المسرحي إلى بر الأمان ، الأمر الذي يتطلب مهارة كبيرة في مسألة الأقتناع والأقناع ومن ثم التأثير على الجمهور وتوصيل كل ما يجري في العرض المسرحي بسلاسة ومودة ، وهذا الأمر يحتاج إلى أستثمار جميع أدوات الممثل في الصوت والألقاء وحلاوة التلوين وحتى الغناء إذا تطلب ذلك ، كما أنه يحتاج إلى مرونة جسدية متقدمة للأنتقال من شخصية إلى أخرى ، والعودة من جديد لشخصية الحكواتي. ولأنَّ شخصية الحكواتي هي الوحيدة في العرض المسرحي التي يحق لها الدخول والخروج أثناء تصاعد الصراع في الفعل المسرحي ، الأمر الذي يتطلب جهداً كبيراً في الموائمة بين تصاعد ذروة الفعل المسرحي وبين دخول الشخصية على خط الصراع ، لأنَّه دائماً وأبداً هو من يروي الأحداث والقصص وتقديم التبريرات والصراعات ، ولأنَّ الجمهور يرى الأحداث من خلاله ، الأمر الذي يسَّهل عليه الدخول والخروج في الأحداث ، ولكن هذا الأمر يتطلب حضوراً مؤثراً على الجمهور ، وهذا الأمر لا يمكن حصوله من دون وجود مقومات أدائية متقدمة من الصوت والجسد فضلاً على جاذبية حضور الممثل.

## ما أسفر عنه الإطار النظري

من خلال ما تقدم في الإطار النظري توصل الباحث إلى الآتي : .

١. خصائص وسمات شخصية الحكواتي متجسدة وموجودة في جميع الأشكال المسرحية المختلفة من حيث الشكل والمضمون .

٢. مهارات الأداء لشخصية الحكواتي هي ذاتها للممثل في حالة تجسيده للشخصيات الأخرى.

٣. تمتع شخصية الحكواتي بمهارات الغناء والرقص ، والتحول من شخصية إلى أخرى.

٤. كسر حالة الأيهام في الأداء ، وعدم تقمص الشخصيات بحذافيرها.

٥. أمكانية الدخول والخروج على المشهد المسرحي أثناء العرض ولأسباب مختلفة تحددها طبيعة العرض وشخصية الحكواتي.

### اجراءات البحث

**مجتمع البحث :** يتحدد مجتمع هذا البحث في الممثلين العراقيين الذين مثلوا شخصية الحكواتي في الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية للبحث.

**عينة البحث :** تم اختيار الباحث عينته من مجتمع البحث بطريقة قصدية متمثلة بالممثل العراقي (سامي قفطان)* ، وتحديداً مسرحية (نديمكم هذا المساء)** وهو من الممثلين الذين مثلوا أدوار شخصية الحكواتي.

** مسرحية (نديمكم هذا المساء ) مسرحية كتبها المؤلف العراقي (عادل كاظم) وأخرجها (محسن العزواي) وقامت دائرة السينما والمسرح بأنتاجها عام ١٩٨٦ على المسرح الوطني في مدينة بغداد ، وقد أشترك في تمثيلها (سامي عبد الحميد) و (سامي قفطان) و (فوزية عارف) وأخرون. وتستعرض المسرحية قصة حياة الممثل الهزلي الحكواتي (جعفر لقلق زادة) ، وتركز على جانب التمثيل في حياته ، فضلاً عن بعض المواقف الحياتية الأخرى التي تعكس جانباً من الحياة الإجتماعية في فترة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات ، وقد حققت نجاحاً كبيراً ، وشاركت بمهرجانات عربية عديدة

**أداة البحث :** أعتمد الباحث أداة الملاحظة كأداة رئيسة للتحليل من خلال مشاهدته لعرض المسرحية عدة مرات على خشبة المسرح في حينها، كما أنَّ سيعتمد على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كوحدة قياس ومعيار بذات الوقت.

**تحليل العينة //**

تقنية المسرح داخل المسرح هي الطريقة التي أستعملها مؤلف المسرحية (عادل كاظم) ، وكذلك هو الأسلوب الأخراجي الذي عمد اليه المخرج(محسن العزواي) ، ذلك أنَّ طبيعة هذا النص ولأحداث التي تدور في هذه المسرحية تتحمل هذا النظان من التأليق والإخراج ، وذلك للمشاهد المتعددة الأماكن والشخصيات الغزيرة في هذا النص ، الأمر الذي جعل شخصية (حمادي) والذي قام بأداءها (سامي عبد الحميد) وهو الشخصية الرئيسة في العمل لأنها تمثل في حقيقة الأمر تاريخ شخصية الممثل الحكواتي (جعفر لقلق زادة) ، إلا أنَّ المؤلف أستعار أسم (حمادي) بدل أسم الشخصية الرئيسة ، وذلك لآسباب إجتماعية وسياسية في حينها ، لأنَّ شخصية (جعفر لقلق زادة ) كان يمارس التمثيل في الملاهي ، كما أنَّه جاء إلى العراق من (قزوين) ومن أصول أيرانية ، وأستقر في مدينة بغداد ، وهذا الأمر جعل من المؤلف الأبتعاد من الأسم الحقيقي للشخصية لظروف الحرب بين العراق وأيران في ذلك الوقت. ولأنَّ المسرحية أشبه بسيرة حياة (حمادي . جعفر لقلق زادة) فقد تطلب ألأمر لوجود شخصية (الراوي) الحكواتي والتي قام بأداءها الممثل (سامي قفطان) ، لكي يوضح ويفسر ويقدم أحداث المسرحية والتنقلات الفكرية والإجتماعية والسياسية للحياة العراقية في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات القرن الماضي ، فكان عليه أنْ ينتقل بالأداء من شخصية إلى أخرى تمثيلاً وغناءاً ، فبدأت المسرحية بأغنية جماعية يقودها (الراوي . الحكواتي) سامي قفطان ، ثم سرعان ماتنتهي الأغنية حتى ينبري (الراوي . الحكواتي) نحو الجمهور وهو يرتدي بدلة عصرية طبيعية في المشهد الأول : .

**الراوي . الحكواتي : . ياسادة ياكرام ، موضوعنا اليوم مع أول ممثل في العراق وهو جعفر لقلق زادة ، وهنا نسميه حمادي ، هذا الممثل الذي تنقل بالتمثيل في أكبر ملاهي بغداد القديمة ، وقدم أجمل الفواصل الكوميدية ، وراح نبحر معاه وقصة حبه بجليلة ، وعمله مع ريجينه خاتون فتعالوا معنا.**

ومن هنا ومن المشهد الأول يلعب الحكواتي (سامي قفطان) دور الراوي والرابط للأحداث ، ويخرج من كونه شخصية في المسرحية إلى راوٍ يتحدث للجمهور كاسراً بذلك الجدار الرابع وقافزاً على جميع الحواجز بين العرض والجمهور ، ويحقق ومن الظهور الأول لماهية عمل وأداء شخصية الحكواتي ، ليقود الرحلة والتي بطلها (حمادي) (سامي عبد الحميد) وهو يتنقل من عملٍ إلى آخر ليظهر الأنتماء الوطني الحقيقي لشخصية (حمادي) وأمتعاضه عن الوجود الأنجليزي آنذاك. ففي المشهد الرابع حين يقوم (حمادي) بتمثيل شخصية (الملا عبود الكرخي ) وصديقه (حبزبوز)، وتبيان علاقتهما الحميمة وهواجسهما المشتركة ضد الأستعمار الأنجليزي ، يتدخل (الراوي . الحكواتي) سامي قفطان ليشرح للجمهور وباللغة العصرية الحديثة كيف كانت لعلاقة (الملا عبود الكرخي ) مع (حبزبوز) أمراً نضالياً محظاً ضد التواجد الأنجليزي. وفي المشهد السادس والعشرين حين يقدم

(حمادي) مع شخصية (جليلة) والتي قامت بتمثيلها (هناء محمد) مشهد مراجعة الطبيب أمام شخصية (ريجينه خاتون) والتي قامت بتمثيلها الممثلة (فوزية عارف) ، وكانت (ريجينة خاتون) سيدة متسلطة لها نفوذ شاسع على القوى الساسية آنذاك ، وكان (حمادي) يعمل لديها مع الخادمة (جليلة) ، وفي هذا المشهد يحاولا أنْ يقدما مشهداً كوميدياً الى سيدة عملهما (ريجينه خاتون) ، وعند أنتها المشهد ينتهي بتدخل (الراوي . الحكواتي) وبتصفيق حار ليختزل الزمان والمكان من ثلاثينيات القرن الماضي إلى ثمانينيات القرن نفسه ، وبهذا حقق (الحكواتي) نقلة زمنية ومكانية بذات الوقت ، وهذه السمة والخاصية هي جزء من سمات وخواص أداء الممثل لشخصية الحكواتي. وعند المشهد التاسع والعشرين حينما يقوم (الراوي . الحكواتي) (سامي قفطان) بتقديم مشهداً من مسرحية (أغنية التم) لـ (تيشخوف) بكامل مواصفات الممثل المتقمص للشخصية ، والمحافظ على جميع مهام الممثل ، والحافظ لأبعاد الشخصية ومعبراً عن يأسه وقنوطه ، وقسوة الأيام والزمن على معظم نواحي الحياة ، مستفيداً من المعاني المتضمنة للمشهد الدلالي الذي كتبه (تيشخوف) ، وأستعاره العرض حيث يقول : .

**الراوي . الحكواتي : . أنتهى التمثيل ، وخرج كلُ من في القاعة ، وبقيتُ أنا وحيداً فريداً.**

وبعد نهاية المشهد المُعَّبر والمحزن يفاجئ (الراوي . الحكواتي) بضحكة مدوية كاسراً بذلك الأيهام الذي حصل بين العرض والجمهور ، وبذلك حقق الممثل واحدة من أهم سمات تقديم شخصية الحكواتي ، ويقدم الشخصية بوصفه شخص ثالث.

**نتائج البحث**

توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج التي تمخضت من خلال تحليل العينة وهي كالآتي : .

١. يتطلب اداء شخصية الحكواتي فهم لمجمل تقنيات الاداء التمثيلي فضلا عن امكانية الاقناع بالتلوين الصوتي والحركي كما فعل الممثل سامي قفطان في هذا العرض.

٢. يعتمد الحكواتي على تقنية الصوت في سرد الاحداث وتقنية الجسد في التشبيه بحركات الشخصيات.

٣. يتطلب من الممثل الذي يقوم بأداء شخصية الحكواتي أنْ يتمتع بقدرة جيدة في الأداء الغنائي.

٤. أداء الممثل لشخصية الحكواتي تتمتع بقربها للجمهور أكثر من غيرها بحكم طبية بناء وأداء شخصية الحكواتي.

**استنتاجات البحث**

١. معظم الممثلون الذين يقومون بأداء شخصية الحكواتي يمتلكون قدرة على الغناء مثلما التمثيل.

٢. أداء شخصية الحكواتي هي أقرب الشخصيات للجمهور ، وأكثرها قبولاً وحضوراً.

٣. أداء شخصية الحكواتي في المسرحيات التي لا تلتزم بالوحدات الثلاث ، والتي تنتمي إلى نوع المسرح لملحمي.

## قائمة المصادر والمراجع

**المراجع //**

١. الياس ، ماري ، وحنان القصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط٢ (بيروت ، مكتبة لنان ناشرون) ٢٠٠٦.

٢. صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج١ ،ط١(بيروت ،دار الكتاب اللبناني) ب ت.

٣. المعجم الوسيط ، ج١ ( القاهرة ،مطبعة مصر) ١٩٨٠.

الكتب : .

٤. اوين ، فريدريك ، بروتولد بريخت ، حياته ، فنه ، وعصره ، تر : إبراهيم العريس (بيروت ، دار أبن خلدون) ١٩٨١.

٥. بركة ، بسام ، علم الأصوات العام (بيروت ، مركز الأتحاد القومي) ب ت .

٦. بريخت ، بروتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، تر : جميل نصيف (بيروت ، عالم المعرفة) ب ت.

٧. جوردن ، هايز ، التمثيل والأداء المسرحي ، تر : محمد سعيد (القاهرة ، مهرجان القاهرة التجريبي) ب ت.

٨. خورشيد ، فاروق ، الموروث الشعبي والمسرح العربي (الكويت ، مجلة البيان ، العدد ٢٢٨) ١٩٨٥.

٩. دين ، الكسندر ، العناصر الأساسية لأخراج المسرحية ، تر: سامي عبد الحميد (بغداد ، دار الحرية للطباعة) ١٩٧١.

١٠. ديور ، أدوين ، فن التمثيل الآفاق والأعماق ، تر : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون (القاهرة ، أصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العاشر) ,١٩٩٨

١١. عاقل ، فاخر ، معجم علم النفس ، ط١ (بيروت ، دار العلم للملايين) ١٩٧٩.

١٢. عبد الحميد ، سامي، المسرح العراقي في مائة عام ، ط١ (عمان ، مطابع دار الأديب) ٢٠١٢.

١٣. عبد الحميد ، سامي ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (بغداد ، مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون) ٢٠٠٩.

١٤. كول ، توبي ، وهيلين شينوي ، الممثلون والتمثيل ، تر : ممدوح عدوان (دمشق ، منشورات وزارة الثقافة) ١٩٨٦.

# بنائية الكتلة في فخاريات العراق القديم

**المدرس الدكتور / علي جرد كاظم الحميري**
جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

***اهمية*** موضوع بنائية الكتلة في فخار العراق القديم نظراً لما تشكله من مظاهر جمالية في بنائية العمل الفني حيث شغلت حيزاً مهماً في خارطة الخطاب التشكيلي بشكله العام والفخار بشكله الخاص . وبنائية الكتلة للفخار تعد من احد المفاهيم الجمالية ، نجد ان العمل الفني لايشترط احتكاكاً بالشكل الموضوع وان الشكل بمقدوره حمل رسالة مهمة في ابعاده البنائية . تضمن البحث الحالي اربعة فصول ، احتوى **الفصل الاول** مشكلة البحث واهميته وطبيعة اهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته . وهدف البحث الحالي الذي تم تلخيصه على التعرف لبنائية الكتلة في فخار العراق القديم . اما **الفصل الثاني** فهو الاطار النظري للبحث وقد تم تقسيمه الى مبحثين تناول المبحث الاول على محورين كان المحور الاول هو مفهوم البنائية في الفن اما المحور الثاني هو الكتلة وعلاقتها بالعناصر والاسس . تناول المبحث الثاني ، الخصائص البنائية لفخاريات العراق القديم . وصولاً الى المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ومن ثم الدراسات السابقة . تضمن **الفصل الثالث** اجراءات البحث متضمناً مجتمع البحث البالغ عددها (٢٥) عملاً فنياً وتم اختيار عينة البحث التي تنظم الى دور (العبيد) (٣) نموذجاً ، بالاضافة الى اداة البحث وتحليل العينة على وفق المنهج الوصفي التحليلي . وقد اشتمل **الفصل الرابع** على نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، وقد انتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع

**الكلمات الدالة ( البنائية – الكتلة – فخار العراق القديم )**

## Abstract

The importance of the issue of the construction of the mass in the pottery of ancient Iraq due to the aesthetic aspects it formed in the construction of the artwork, as it occupied an important place in the plastic discourse map in its general form and the pottery in its special form. The construction of pottery is one of the aesthetic concepts. We find that the artwork does not require friction with the form, and that the form can carry an important message in its structural dimensions The current

research includes four chapters. The **first chapter** contains the research problem, its importance, the nature of its objectives, its limits, and the definition of its terminology. The aim of the present study, which was summarized, is to identify the constructivism of mass in the pottery of ancient Iraq As for the second chapter, it is the theoretical framework for the research and it was divided into two topics. The first topic dealt with two axes. The first axis was the concept of constructivism in art. The second axis is the mass and its relationship to the elements and foundations. The second topic deals with the structura l characteristics of ancient Iraq pottery. Down to the indicators that resulted from the theoretical framework and then previous studies The **third chapter** included the research procedures , including the research community of (25) artistic works. The research sample organized into the role of “slaves” was selected (3) as a model, in addition to the research tool and sample analysis according to the descriptive analytical approach The **fourth chapter** included the results of the research , its discussion, conclusions, recommendations and proposals. The search ended with a list of sources and references.

**Key words** (Constructivism – Al-cluster – Pottery of ancient Iraq)

## المقدمة

### اولاً: مشكلة البحث

ان للفنون العراقية القديمة صور حية التي شهدتها الحضارات المتعاقبة ، وكان الفنان العراقي صاحب السيف في أنجاز تلك الحضارات وعلى مر العصور المختلفة الى الان ، فعلاقة الانسان بواقعة إنما كانت مجسدة بالفن وكل ما نجده من نتاجات كان تعبيراً فكرياً عن مرحلة زمنية محددة عاشها ذلك المجتمع . كما قال ماركس (الفن عبارة عن لحظة إنسانية مرحلية تاريخية تصبح خالدة مستمرة نبضها ، فكل من يعبر عن عصره بتطلعاته وحاجاته الانسانية ولذلك يعد الفن جزء من حضارة شعب ومعاناته). فالفن بشكل عام والفخار بشكل خاص هو وسيلة من وسائل التعبير عن الافكار التي عايشها الانسان القديم في حياته بوسائلها وعلاقاتها المتنوعة عبر افاق السنين لهذا يأتي البحث الحالي دراسة بنائية الكتلة في فخار العراق القديم والكشف عن البنائية في الكتلة في هذا الفن ، فضلاً عن الرموز ومدى معرفة انتاج تلك الاعمال في هذا العصر او ذاك فلربما تكون الاعمال الفخارية مختلفة المضامين في العصر نفسه ، او مختلفة من عصر الى عصر اخر او تكون فكرة المضمون متسلسلة زمنياً من عصر الى عصر أي تتشابه ، ولماذا يكون هذا الاختلاف او التشابه في بنائية الكتلة

الفخارية فهل يكون لهذه العوامل دور في هذا الموضوع ، فهذه العوامل او هذه التساؤلات تلتقي في تساؤل واحد يحدد مشكلة البحث الحالي والتساؤل هو ( **ما هي بنائية الكتلة في فخار العراق القديم** ) ؟

**ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه**

١. معرفة جديدة في مجالات وانواع الفخار في العراق القديم

٢. تسليط الضوء ضمن مجال فرع الفخار في الفنون التشكيلة للدارسين وطلبة كليات الفنون الجميلة وكليات الاثار والمختصين في هذا الاختصاص .

**ثالثاً : هدف البحث**

التعرف عن بنائية الكتلة في فخار العراق القديم .

**رابعاً : حدود البحث**

أقتصر البحث على :-

١. **الحدود الموضوعية** : وتعني بدراسة بنائية الكتلة في فخار العراق القديم المنجزات الفنية في حضارة العبيد

٢. **الحدود المكانية** : ان الدراسة لها علاقة في العراق القديم .

٣. **الحقبة الزمنية** : من ( ٦٥٠٠ ق . م – ٣٥٠٠ ق . م ) وهي عصور ما قبل التدوين .

**خامساً: تحديد المصطلحات**

**أ . لغوياً**

**اولاً – البنائية Structure**

ان الكتلة البنائية ترتد الى الفعل ( بنى ، يبنى ، بناء ، أبنية ) وفي العربية تعني تكويناً، وقد تعني الكيفية التيشيد عليها البناء . اما في اللغة الاوربية فتعني ان للشئ شكلاً وصورة خاصة ووحدة ذاتية(١-٣٢)

كما وردت في مختار الصحاح ، ب – ن – ى – ( بنى ) بيتاً ، ( بانٍ ) و ( أبنى ) داراً ، والبنية على فعلية الكعبة ، يقال لاورب هذه البنية ما كان كذا وكذا و ( البنئ ) بالضم مقصورة البناء يقال (بُنيَة) أي الفطرة (٢٢-ص٦٦)

**ب . اصطلاحياً**

قد إشتقت من كلمة (البنية) المصطلح الفكري الذي يعرف بأسم (البنيوية) وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام ١٩٦٠-١٩٦٦م في فرنسا وفق هذا المصطلح عند (ليفي اشتراوس) (البنية) بقوله : ان البنية تحمل اولاً وقبل كل شي طابع النسق او النظام . فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها ، ان يحدث تحولاً في باقي العناصر الاخرى(١- ص٣٥) . وقد عرفت البنية بأنها نظام مكون من مجموعة من الاجزاء او العناصر او المكونات ذات الطبيعة المادية والعقلية والمرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة اخرى(٥- ص٧٦).

**ج . أجرائياً**

بمعنى مجموعة العمليات التكوينية للشكل الفني ، وفقاً للتشيد التي تظهر بها الصيغ التكوينية للشكل ، من خلال علاقات وحركة العناصر البنائية من بداية العمل وبنائه وهيكليته المترابطة فيه .

**ثانياً : الكتلة**

**أ . لغوياً**

وهي كتل (كتل – كتلاً) لزق وتلزج فهو (كتل) . (كتل) الشئ جمعه ودوره (تكتل) القصير ، مشى وقارب في خطوة كانت يتدحرج الشئ ، تجمع وتلبد وتدور (الكتلة) من الطين ونحوه القطعة المجتمعة منه المتلبدة القدرة من كتل(٦– ص٧٣١ ) الكتلة ، كتل من الطين أو العجين أو غيرها : ما أجتمع منه وتلبد(١–٣٢) وجاءت في منجد اللغة العربية المعاصرة كتلة هي قطعة مجتمعة من الشئ ( كتلة دقيق ) ، ( كتلة عجين ) ، ( كتلة ملح ) مجموعة طبيعية من مواد جمالية ( كتلة بركانية ) ، قطعة ضخمة وثقيلة

**ب . اصطلاحياً**

بأنها الشيء الذي له حجم ويعبر عنه بالاسقاط في ابعاد الفضاء ، وقد تكون صلدة تماماً مدكما في كتلة حجر ، أو قد تكون مفرغة مثل الفخار ، او المبنى ، ولها طبيعة مرئية واحدة(١٩– ص١٤٤) . وفي مجال الخزف الكتلة تكون مفرغة ، لاتكون صماء والتي يمكن ان يلمسها الانسان كحجم يمكن ادراكه من زوايا مختلفة.

**ج . اجرائياً**

وهي عنصر من العناصر البصرية المتجسدة في الاعمال الفنية من عمارة – نحت – خزف ومحددة الابعاد ( طول ، عرض ، عمق ) فتعمل على تفعيل رؤية مقبولة وظيفياً وجمالياً .

## الفصل الثاني

## الجانب النظري

### ١–٢ : البنائية في الفن

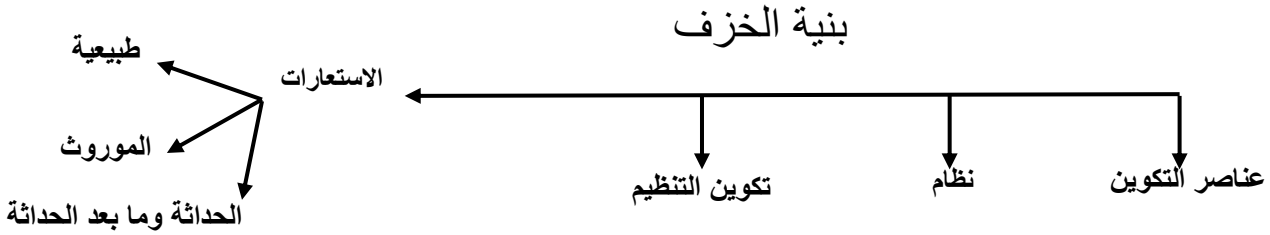
من دون شك ان الفن بنيته التي تشكل طابعة وكيانه وحدوده الخاصة وان تلك البنية هي الضرورة الحتمية والكيفية التي تنظم بها عناصر التكوين ، ينظر للموضوع من خلالها على انه نظام أو نسق يسهل أدراكه والتوصل الى معرفته . فيقدم لنا عالم النفس السويسري (جان بياجيه) تعريفاً للبنية على انها نسقاً من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتبارة نسقاً (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) وأن من شأن هذا النسق ان يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن نهيب بأية عناصر اخرى تكون خارجة عنه (١– ص٣٣) . وان نظام البنية لم يتكون بشكل عفوي، فقد كان الانسان ينقل لديه مطاليب فكرة في ذهنة ، وبهذا فأن تلك العلاقات

البنائية في الشكل موجودة أصلاً في ذهن الانسان وهي الصورة الذهنية بعد ان وجدت لها توافق وتطابق شكلي مع معطيات التجربة الفنية(٢-٢- ص٣١) . ولأن كل عمل فني هو في حد ذاته بنية مكونه من مجموعة من عناصر مترابطة وعلاقات تؤسس لهذا الرابط فهو لابد ان يكون خاضعاً الى خطة بنائه ، وهذه الخطة هي ماتسمية عادة التصميم(٢٩-ص١٦). تقسم البنية بثلاثة خصائص اساسية هي :-

١. **الكلية** : فالبنية لاتتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل ، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق ، والمهم هو العلاقات القائمة بين العناصر (عمليات التأليف أو التكوين ) .

٢. **التحولات** : فلا يمكن للبنية ان تظل في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائماً من المتغيرات مايتفق وحاجتها المتعددة والمحدودة من قبل علاقات النسق وتعارضاته .

٣. **التنظيم الذاتي** : ففي وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها ، فهي أنسقة مترابطة ذاتها ، وعلى الرغم من ان كل (بنية) مغلقة على ذاتها ، الا ان هذا الانقلاب لايمنع للبنية الواحدة ان تتدرج ضمن بيئة أخرى أوسع ، وهذا كله عبارة عن اليات بنيوية متجلية شكل ايقاعات وتنظيمات وعمليات تضمن للبنيات ضرباً من الاستمرارية والحفاظ على الذات(١- ص٣٥). وللتعرف على بنية الخزف من خلال تحليل المحاور الرئيسية التي تؤسس تلك البنية والتي يمكن تحديدها والاشارة اليها كما في المخطط التالي :-




ان هذا المنجز يعتمد في تركيب على انظمة وقوانين تعمل بموجبها العناصر والتجاوزات فالقطعة الخزفية تحلل من خلال سلسلة من الخطوات المتتابعة والتي تبداء بالتركيب ثم التحليل ثم اعادة التركيبة(١-١- ص٣٥). ويمكن ان نعد للعمل الفني بنية واحدة على سبيل الشمولية والتوفيق لجملة الجزئيات والعناصر الرافدة لذلك العمل ، وقد يحمل العمل الفني طابعاً خاصاً فردياً ليؤسس مخلوقاً يحمل في بواطنة وذاته قانوناً ونظاماً خاصاً ، فاللعمل الفني تكوين ذو انشاء شامل لعموم الاداءات الفكرية والتقنية والتي يحقق لوجودها دائرة جمالية وهيكلية مترابطة من العلاقات التي لايمكن للعمل الفني ان يكون الا من خلال ترابطها وتفاعلاتها الجدلية(١- ص٥٠) وتأسياً على ذلك فأن البنية الشكلية تعد من أهم البناءات المكونة للعمل الفني من حيث انها تصوغ المظهر الخارجي للعمل الفني وتحدد ابعاده الرؤيوية ، فالشكل هو من اهم عناصر التكوين الفني ، فمن خلاله تدخل الفكرة الى عالم جديد فتحال الى شكل يجسدها ، فأن البنية الشكلية تحتضن المفردات وتوزعها ضمن نظم

وعلاقات للخروج ببنية منظمة تنظم من خلالها عناصرالوسيط المادي االتي ينظمها العمل الفني ان البيئة الشكلية هي التي سيسقط عليها فعل الفنان وابداعه وهي ما ستخضع للتحليل والتأويل واعادة التركيب من قبل المتلقي وان رسالة الفنان ذات اهمية عظمى يستلمها المتلقي لا بالمعنى فحسب وانما بواسطة الشكل الذي من خلاله يخبرنا عن مشاعرة واحاسيسه كما ان العمل الفني يتمتع بطاقة كبيرة وعلاقة بين ذات الفنان ومايحيطها(٢٨- ص١٧) هنا تبقى العناصر التكوين من خط ولون وملمس وفضاء وكتله دورها الفاعل في تحديد بنية العمل الخزفي والعمل الفني عموما ، وتظل الاستمارة مبدأ جوهريا فهي الوسيلة التي يجمع بواسطتها الذهن اشياء متباينة ، وعليه فأن هذه المحاور الثلاثة تؤسس بنية المنجز الخزفي(١-١- ص٥١) يتكون العمل الفني من عدة عناصرولقد اختلف العلماء والفنانون والنقاد في تحليلها وان اتفقوا على وجودها فهي راى البعض الخط والشكل والفراغ والظل.

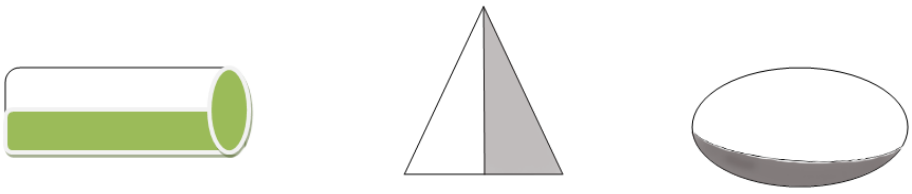
**٢-٢ الكتلة وعلاقتها بالعناصر والاسس**

اعتمد هذا البحث على مصطلح فيه كثير من التداخل ومجموعة من الاشكاليات من منظور فني او منهجي او معرفي ، وضرورة اثارة مالم يثر قصد المحافظة على الاستمرارية في التعامل مع فن ما ان تداخل الكتلة او الحجم واختلاف تداولها في كل من الفن والعلوم الاخرى فاشتغالها في الفن يعني شيئا وفي العلم شيئا اخر ، او ربما يشتغل احد هذه المفاهيم في كل من من العلم والفن لكن على اساس الفهم والتطبيق الدقيق وليس الخاطئ فمفهوم الحجم مثلا يفهم في العمل الفني بانه كتلة ، كما يدعوها البعض من (انها شيء نسبي في كبرة وصغره والكبر والصغر لهما معنى نسبي اخر فالاحجام في تصميم تقاس بعضها بالبعض وعليه يمكن ان نجد شيئا كبيرا في صورة صغيره)(٥- ص١٩) ان الكتلة في العمل الفني بمفهوم الوزن فلا وجود لها لكنها تأخذ معنى فنيا اخر بانها كتلة صلدة (صماء) ، كذلك مفهوم الكتلة الصماء قد يفهم احيانا بانه (الشكل الذي يشغل حيزا في الفضاء). فامفهوم الفني للكتلة هو توازن ، فالوجود ينجم عن العدم ، والعدم لا معنى له بدون الوجود، وما على الانسان الا ان يدرك الوجود ويعمل على التوافق معها، ونحن اذا ادركنا بشكل حدسي ان العدم هو ذات الوجود والوجود هو ذات العدم . فالاناء لايصلح للاستعمال بدون كتلة والعمارة لاتصير مكانا للسكن بدون الحجم الداخلي المتسع بين جدرانها . وعلى اساس ذلك فالعمل الفني يتكون من عدة عناصر اساسية ، وقد رأى بعض الفنانين والنقاد أن هذه العناصر يجب على الفنان ادراكها جيداً في عملية التخطيط للعمل الفني ويجعل عمله سهلاً كما تساعده في تقييم التصميم والتطوير والانجاز ليتعرف على جوانب القوة والضعف فيها وعليه ان يجعل جميع العناصر مندمجة بعضها مع بعض كوحدة واحدة ليعطي العمل الفني الهدف من تصميمه(٢٧- ص٥٢) . فهذه العناصر والمفردات التشكيلية الى جانب وظيفتها في بناء التكوين الفني تؤدي دوراً جمالياً ، يرتبط بوضع هذه العناصر في العمل الفني وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية والتي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية في التكوين الفني وهي تظهر متضافرة ومتحدة في كل ممارسات الفن التشكيلي . وتمثل الهدف الجمالي الذي يحاول الفنان تحقيقة بصورة تعكس الغرض الجمالي

والوظيفي من العمل الفني محمل بذاتية الفنان التعبيرية وتعدد الصور والاساليب التي تحقق هذه الاسس الجمالية ، بحيث ان لكل منها كيفيات خاصة تتطلب من الفنان مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية او الجمالية التي يؤديها العمل الفني(٣١- ص٧٣). فقيمة العمل الفني بالنسبة لنا ، هو اكتشاف مادته الاساسية اولاً ، ثم عناصره التشكيلية ، واخيراً اسسه التي تساعد على ازدياد فهمنا لما تسميه بالوسيلة الابتكارية سواء كانت شعورية أم لا شعورية اما القيمة الثانية فهي تحتوي على لغة الاتصالات المعترف بها والتي لها علاقة بالفنون ويشعرون نحوها . ويستطيع المتلقي الذي تهمه قراءة شئ اساسي عن العمل الفني الحافل بالتغيرات الفنية المستخدمة ان يفهم نسبياً ما كان ان يفعله الفنان ويكون في الوقت نفسه قادراً على رفع مستوى ادراكه وتقديره من وجهة النظر هذه(٤- ص٢٣٦). ومعالجتنا الخاصة عناصر التصميم ووسائل تنظيم التكوين الفني هي لغرض تاكيد صحة وجود الكتلة واعتبارها عنصراً مكملاً لعناصر التكوين ومن هذه العناصر :

**١. الكتلة**

الكتلة هي مفهوم ايضاحي للهيئات الشكلية وهي تعني الصلادة في المادة وافضل مثال شكلي لها المكعب هذه الكتلة الثلاثية الابعاد والتي اهتم بها الفنانون ودارسو الفن لما تقدمه لهم من دراسات جمالية وتقنية في انجاز وحدة التصاميم الثلاثية الابعاد فقد تواجه بعض المباني مواد أكان اساسها الهندسي بسيطاً ام معقداً ، المشاهد بكتلتها وضخامتها . وعندما تكون الكتلة بسيطة الشكل ، نجد ان تاثيرها الجمالي يكون بسيطاً وفعالاً وفي النحت يعبر عن الكتلة بانها الاشكال الصلدة ذات الابعاد الثلاثة المحددة بسطوح مختلفة ، وتشغل حيزاً في الفضاء ، وتتخذ الكتل في الاعمال ثلاثية الابعاد بصورة عامة اشكالاً هندسية مثل المكعب والكرة والهرم أو اشكالاً مشتقة منها .وهذه الكتل أو الاشكال المرئية هي الاكثر وضوحاً وتعبيراً عن الكتلة بأبعادها الثلاثة وقد تكون الاشكال كتلاً طبيعية تعتمد على المحاكاة والتشخيص كما في التماثيل . او اكثر تحديداً مثل العديد من الاعمال الفنية الحديثة ، والتي تجرد الاشكال هيأتها الطبيعية وتختزل العديد من تفاصيلها واخيراً كتلاً موضوعية ، أي لاتنتمي في اشكالها الى الاساليب السابقة ولا يعبر عن موضوع معين . وكما في الشكل الاتي :



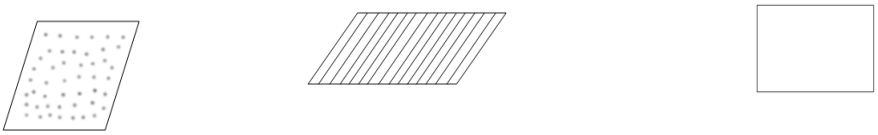
**٢. الشكل :**

ان الشكل الذي ينتجه الفنان هو العنصر الاساسي في التصميم او في العمل الفني اما مايحيط بهذا الشكل فهو الارضية والارضية هي اساس كل الفنون وقد نسميها احيانا بالمساحات(١٥- ص٢٢) تبرز اهمية الدور البنائي للشكل وامكانية تحسسه بالفكرة الجمالية الخالصة في العمل الفني ، فقد كتب الناقد (كلايف بل) قائلا:

ان الصفة المميزة لكل الروائع الفنية العظيمة وبعض النظر عن اصولها ففي مثل هذه الاشكال نتخذ الخطوط والالوان لتخلف هيئة تثير انفعالاتها الجمالية(٢-٢ص٣٣). في حين نجد ان الفنان يقترح افتراضات على كثير من اشكالة وتكويناته وهذة الافتراضات تمثل محاولة لتأسيس منطق بنية الشكل ، على الرغم مما تحويه تلك الافتراضات من الية تحليلية تركيبية . وسيبقى حينها العمل الفني بتكويناتة وأشكاله المبتكرة تعبيراً عن رغبة او شيء طالما رغبت ذات الفنان التعبير عنه وفي هذا الموقع يقول تولستوي بأن مايعبر عنه العمل الفني هو شيئ طالما دواهم لنفسهم لو انهم استطاعوا ان يعبروا عنه(١٣- ص١٧٦).

**٣: المسطحات Planes :**

ان كلمة المسطحات لاتعني نظرياً سوى تلك العناصر البصرية التي تميز ببعدين فقط الا اننا لو بحثنا في طبيعتها – عملياً – لوجدنا انه لابد من ان يكون لها سمك ، وهذا السمك مهما قل . يمثل بعداً ثالثاً فالجدار في مبنى قد نعده تارة مجرد مسطح plane وتارة اخرى نعده مجسماً plastic وذلك وفقاً لأحساسنا بسمكة بالنسبة الى طوله وعرضه وكما في الشكل التالي(١٦- ص٣٠٥) .



ونلاحظ ذلك في النحت والخزف ، ولكي نفهم ذلك اكثر يلزمنا تقصي بعض خصائص السطوح التي تولد الحجوم المغلقة فقد تظهر قوة المسطح في تحديد الكتلة ، على اساس وضعه بالفضاء المحيط ، ففي الاشكال الثلاثية الابعاد يكون هناك تغير مستمر ي العلاقة بين العرض والعمق اذ نقتضي مواجهة أي مسطح فأن عرضه في هذه الحال يظهر كعمق . فالعرض والعمق يتوقفان على الطريقة التي تنظر بها للهيئة . كما ان وجود الجوانب المقعرة والمحدبة يشكل اختلافا كبيراً بتحديد الكتلة ولتوضيح ذلك ناخذ مثلاً متوازي مستطيلات مغلق من اعلاه بسطح مقوس يوضع موازٍ للقاعدة فعندما يكون الجانب المحدب لهذا السطح متجهاً الى اسفل ، يصبح التحديد الحجمي اضعف مما لو كان السطح مستقيماً ، لأن شكل الحجم هنا اقل جودة ، فالمسطحات تحدد حجماً داخلياً عندما تعطينا اشكالاً ثابتة(١٩-ص١٥٣) .

**٤. الخطوط Lines :**

وهي احد الوسائل البسيطة في الوقت نفسه اكثر اهمية ومنفعة من بين المواد التي يستخدمها الفنان ، كما انه ايضاً من اكثر الاشياء تعقيداً ، اذ قد يكون شيئاً دقيقاً ، ومع ذلك فهو يقوم بالكثير من الاعمال ، وقد يكون محيطاً للكتلة ، ويقوم ايضاً بتحديد اتجاه الحركة مباشرة وتتبعها . ولكن الفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القائم بين الغموض والتخطيط الخارجي . ومن المؤكد اننا نجد ان النوع الاول من الفنون تاريخياً –

فمن رجال الكهوف – بدأ بالخط الخارجي . فقد بدأ الفن بالرغبة في رسم خطوط ما – وما زال يبدأ هذه البداية عند الطفل – وقد ظل رسم الخطوط واحدة من اكثر العناصر اساسية في الفنون المرئية حتى في فن النحت ، وهو الفن الذي لا يعتبر مجرد كتلة ، وانما كتلة ذات خطوط خارجية . وقد كانت هذه الخاصية من الجوهرية حتى ان بعض الفنانين لم يترددوا في ان يجعلوها اساس الفنون جميعا . وقد عبر (بليك) عن هذا الرأي بقوة عظيمة في كلمات اقتطفتها بتمامها (( ان القاعدة العظيمة والذهبية للفن ، كما هي الحياة هي : كلما كان الخط المحيط اكثر تحديدا وحدة وبروزا ، كان العمل الفني اكثر كمالا ، وكلما كان اقل بروزا وحدة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال )) (١٧– ص٦٤–٦٥) وكما في الشكل:

**٥. اللون :– color**

يكون اللون من اهم عناصر التكوين في العمل الفني لقد استخدم الفنان القديم مواد التربة والمواد البنائية والحيوانية في عمل مساحيق ملونة ، وكانت الالوان المشتقة من هذه الاصول ضعيفة في شدتها ، كما كانت الالوان النقية نادرة الاستعمال بسبب ارتفاع اسعارها والحاجة اليها (١٥– ص٢٦) لقد استخدم الفنان اللون وتكراره اللون الواحد في التكوين الفني ومن استخدام التدرج وذلك بتوزيع اللون على وفق المساحة سواء كانت هندسية او غير هندسية ، ومن العوامل التي تربط الالوان هو التكرار ، لو نظرنا في عمل فني لوجدنا الالوان مكررة في اجزاء مختلفة من العمل وهو من أسلم الطرق لتوحيد التنظيم اللوني. فاللون في الخزف له ترتيب وقوانين كيميائية ، ناتجة عن أضافة أكاسيد محلول التزجيج وتعطي هذة الاكاسيد الواناً ثابته عند معالجتها حرارياً أثناء مرحلة النضج ولكل أوكسيد تأثيره اللوني الخاصة به وحسب نوع محلول النزجيج ، والمادة المكونة منها ، وتأثير الحرارة وجو الاحتراق داخل الفرن(٧– ص٧). ومن العناصر المشتقة فهي العناصر التي تكون التصميم وتكسبة قوة هي النقطة والخطوط والاشكال والقيم السطحية وهي جميعها تعمل داخل فضاء وقد سميناها عناصر شكلية لانها قابلة للتشكيل(١٥– ص٤٠).

**٦. الملمس Texture**

وهو تغير يدل على الخصائص السطحية للمواد ، وهذة الخاصية ندركها من خلال الجهاز البصري ، ونتحقق منها عن طريق حاسة اللمس ، وملمس السطح يظهر نتيجة للتفاعل بين الضوء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة والملامس المنتظمة ودرجة التنقل ، وكثرة الاضواء المنعكسة عن سطح المواد وكيفيات انعكاسها تعكس بصرياً التكوينات الكتلية للخامة نجد ان الاختلاف في الملمس يتطلب اختلافاً في المساحة أو الحجم أو المستوى أو اللون ، وذلك تأكيداً للتباين بين نوعية الخامات المستخدمة في العمل الفني ،فمثلاً اذا كان الحائط الرأسي في العمارة ذي ملمس خشن ويجاوزة مسطح أخر أفقي ( مثل شرفة ) فأن الاختلاف في كل من اتجاة المسطح وفي مستواه وفي الوظيفة التي يؤديها يتطلب اختلافاً قي الملمس ايضاً ليكون ناعماً مثلاً، وقد يصحب ذلك اختلافاً في اللون ايضاً . ولاشك انه للعلاقات النسبة بين ملمس سطح وأخر في مجال الادراك

البصري ،ولعلة قد اتضح مما تقدم ان الملمس في العمل الفني لاترتبط أهمية المادية بالشكل فقط بل هو أيضاً وسيلة للتعبير عن مضمون الامر الذي يضيف الى العمل الفني قيماً معنوية(١٦-ص٣٦٩) .

**٣-٢ أسس التكوين الفني**

وهو قانون العلاقات أو خطة التنظيم أو السيطرة على الطرق التي تتخذ فيها العناصر لانجاز عمل مؤثر فهي أهم الوسائل التنظيمية التي تشترك مع العناصر البنائية في علاقات رابطة تسهم في تماسك تلك الاجزاء معلنة وحدتها التصميمية التي هي هدف الفنان ومن هذة الاسس هي(٢٥- ص٣٣).

**اولاً : التباين**

التباين هو جمع المتناقضات في العمل التصميمي وهناك أنواع عديدة للتباين منها التباين في الخط والشكل واللون والحجم والملمس فاستلام المحسوسات يأتي من الخصائص المضهرية المتضادة فيدرك النور من نقيضه ، والخشونة من النعومة ، ويمكن توضيف التضاد اللوني كمنفذ لتفعيل القوة الاثارية بأستعمال تجمعات لونية كالاحمر أزاء الاخضر ، والازرق أزاء البرتقالي ، ويكون هذا الاداء التقني حاضراً في تصاميم بنية اغلفة المجلات ويعد التباين أحد اهم الوسائل التنظيمية في العمل الفني كونه يعني التنوع ويمنح الحياة للعمل الفني ويطبق التأكد على العناصر المختارة . أن أهمية التباين أو التضاد في التصميم تكمن في جعل العناصر المهمة فيه أن تبرز فضلاً عن بروز التصميم بصورة كاملة الى الهدف المطلوب فأن المصمم يجب علية الاخذ بالاعتبار حداثة الفكرة أو أختلافها عما حولها(٥- ص٤٠).

**ثانيا: التكرار**

نعني في التكرار في الصورة ، هو تكرار الكتل او المساحات مكونة وحدات وقد تكون متماثلة تماما او مختلفة او متشابهة او متبتعدة ويقع بين كل وحدة واخرى مسافات تعرف بالفترات ، ويعد التكرار بمثابة تنظيم الفواصل التي تسمى الفترات الموجودة مابين عناصر التصميم اذ يتحول التصميم الى تناغم مابين الحركة والزمن . فالتكرارهووسيلة مهمة في العمل الفني ويضيق قيما جمالية وذوقا على تناسق العلاقات في العمل الفني ويبدو حركة ذهنية واضحة في مجال المرئي تتكرر بانتظام .

**ثالثا : التناسب**

وهو مقارنة الاحجام والمسافات والاطوال والمقاييس والمقادير وفي الفنون يعني التناسب العلاقات القياسية المهمة أي النسبة المخططة للمقادير والفواصل من نفس النوع كالوقت اوالحيز او الخطوة او اللون(٢١-ص١٢٣) اذا كانت النسبة هي العلاقة بين شيئين او عنصرين ، فالتناسب هو مازاد عنها، وهو يزيد عن رغبة المتلقي للتامل والاثارة والتناسب ، المباشر والواضح قد يكون اضافة الى قيمة الشكل داخل التصميم وقد يدخل اللون في اعطاء حالة التناسب بين الاشكال او بين الشكل والفضاء من خلال استخدام شدة اللون (حساب قيم التدرجات اللونية) . والتناسب يمكن عدة جزءأ لايتجزاء من ادراك النشاط في العمل الفني عموما والتصميم بشكل

خاص ، وذلك لانه مقياس حقيقي ومحكم ، تنبي على اساسه شبكة العلاقات البنيوية (الكلية والجزئية) في العملية التصميمية.

**رابعاً : الوحدة في التنوع**

الوحدة تكاد تكون اشبة بائتلاف او توافق عناصر زخرفية فيما بينها فهي العلاقة الجامعة لقوى وتجاوذبات بقية العناصر التكوينية ، سواء المتشابهة أم الختلفة والتي تعطي احساساً بالكلية . وان الوحدة أو التوافق هي احد اهم اسس التصميم على العموم مع ذلك فأن من الضروري اعتبار كل عنصر وحدة مستقلة تجتهد من اجل تحقيق التوازن والتناسب والتباين والتتابع(٢٦- ص١٧٠). ولابد للاشكال والهيئات المرتبطة والتي تكون وحدة في العمل الفني من وجود علاقة ترابطية فيما بينها ولابد ان تحتوي فيما بينها على نظام خاص من العلاقات المغلقة(١٩- ص٣٨).

**خامساً : التوازن Balance**

انه الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، وهو من الخصائص الاساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقيم العمل الفني واثارة الاحساس براحة نفسية حين النظر اليه . ولو ان انساناً قد رأى ميزانا غير متعادل الجانبين لكان هناك احتمال بأن يترجم أحساسة الى حركات لاأرادية بأن يرفع كتفه المواجه للجانب الاثقل كتعبير لاشعوري عن رغبته في رفع هذا الجانب لكي يتوازن مع الجانب الاخر . وتبدو هذة الحقيقة حلية سواء نظرنا الى صورة فوتوغرافية ا والى لوحة زيتية مائلة معلقة على الحائط ، أو لو كنا في حجرة يزيد فيها ثقل الاثاث في جانب دون جانب (١٦- ص١٨٩).

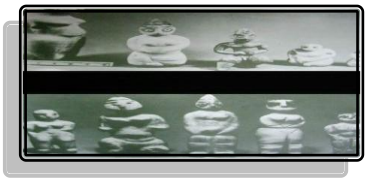
**سادساً : السيادة**

السيادة في التصميم هي السيطرة او هيمنة احد عناصر التصميم على باقي عناصرة في الشكل واللون أو الفكرة على ان تكون بقية الاجزاء عناصر مكملة للتعبير عن مفهوم موحد ويتحقق مفهوم السيادة من خلال الاختلاف في خصائص العنصر السائد على خصائص العناصر الاخرى المشتركة معه في العمليات التصحيحية (١١- ص١٤). تتحدد السيادة في التصميم بوجود مركز لها يسمى السيادة (وهو النواة التي تبنى حولها الصورة وليس على تقيم مشاعر الرأي وتثبت العين في مجالات متعددة وتبعاً لذلك تتحطم وحدة العمل الفني) ، فمركز السيادة لة أهمية كبيرة فيتحديد الرابط المعرفي والعلاقة الموضوعية والفكرية مابين التصميم ومكوناتة الفنية وعناصره البنائية والمادة (٢٩- ص٧٦).

**٣- التكوينات الفنية لفخاريات العراق القديم**

امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والابداعي ، بحيث خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والابداعات والاكتشافات التي امتازت باساليب تجاوزت زمنها وامتدت لالاف السنين. وبنائية الاعمال الفنية الرافدينية ابرزت ظاهرة ابداعية مهمة تمثلت باشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية والانسانية من خلال خطوطها ، العامة وتصاميمها وحالتها المتهمة بالحداثة المستندة الى وعي وادراك ذهني ،

اضافة الى المعالجات التقنية البسيطة التي انجزه بها اشكال تتصف بالتبسيط والاختزال واهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر. كما ان فخاريات وادي الرافدين تحديدا تشير بمواصفاتها الفنية الى اقدم تحس بقوى ما وراء الطبيعة لذا نجد ان الفن الرافديني بشكل عام والفخاريات بشكل خاص شهدت ابداعات فنية اتصفت بانجازات خلاقة من نوع خاص، كما يعتبر الفخار في وادي الرافدين هو ابدع حدث خلال الالف الرابع (ق.م) . اما الادوار الحضارية التي عرفت في العراق القديم مثل ( حسونة، سامراء ،حلف ، العبيد ) تعد من المراحل المهمة التي ارتكز عليها مفهوم الفخار في كل العصور الاحقة، اذ شكلت حضورا في العمل الفني منعكس باءثارة الفكرية والجمالية على الخزف . ففي القرى الزراعية القديمة كقرية جرمو نجد منحوتات طينية مجسمة الاشكال بشرية وحيوانية لم تكن جيدة التنفيذ وساذجة، منها مجسمات انثوية (اله الام) التي ترمز الى قوى الخصب والانتاج في امتلأ الصدر وتضخيم البطن في (حالة الحمل) وكذلك منطقة العانة صورت كمثلث والساقان قصيران ممتلئان ينتهيان بقدمين صغيرين(٣- ص٣٦) اما النحت في العصر الحجري الحديث المعدني في حسونه وسامراء فقد اقتصر على الالات والادوات البيتية المصنوعه من الحجر والمرمر عثر عليها في المقابر وتماثيل منتصبه صغيرة الحجم لاله الخصوبة بعضها اشكال مبهجة زينت عيونها بالصدف عثر عليها في تل الصوان. وكما في الشكل الاتي :



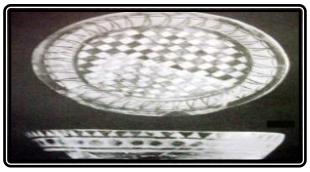
كما عثر على اقراص حجرية صغيرة ذات خطوط متقبحة او متقاطعة لترمز الجرار وضمها . وعثر ايضا على تماثيل صغيرة في تل حسونه وتل الصوان تعود الى تل حلف وامتازت بعض المجسمات الطينية في حسونة وسامراء مابين الاشكال الواقعية او التجريدية او الرمزية ، لها رؤوس مدببة وعيون وصدور ناضرة وظهرت الخزوفاز على اعجازها التي بولغ في تضخيمها كما هي بقية الاعضاء كالصدر وكانت بعض التماثيل بهيئة القرفصاء ذات السرة البارزة كما تميزت الاشكال الحيوانية بخشونتها ، وقد جفت هذه المجسمات الطينية بالشمس(١٢-ص٥٨) . كما في الشكل الاتي:

ان البدايات الفنية الرامزبنية تمثلت بزخرفة الاواني الفخارية بالالوان والاشكا الهندسية والنباتية في العصر الحجري المعدني ( عصور ماقبل التاريخ ) مطلع الالف الخامس قبل الميلاد ، ويمكن عدها كتأويل للنج في

الوسائل التعبيرية والفكرية وفي مجمل المنجز الفني في العمارة والنحت والنقش على الحجر والحروف اليدوية الاخرى ، مما يؤكد ان تعدد الفنون رهين بتوسع الحياة(٢٠-ص٢١٦) وقد ارتأت الدراسات الاثارية تقسيم عصور ماقبل التاريخ عبر مراحل وفق تطور الصناعة اليدوية فتبدأ بالعصر الحجري القديم وقد توصلت بنيته البدائية الى صنع الألات المكسورة والفؤوس(٩-ص٧١) . اتخذ الفخار بفعل قيمته الاجتماعية والتاريخية مرحلة جديدة هي العصر الحجري الحديث ( بداية الفخار ) الى عصر ماقبل الفخار مابين الالف الثامن والسابع قبل الميلاد والعصر الفخاري في العصور الحجرية المتأخرة وقد ارتبطت وظيفة الفخار في العراق القديم وحاجاته الزراعية وعزوف الانسان عن الصيد في جمع قوته فضلاً عن توفر الامات كالطين في معضم الاماكن وأمكانية تجفيفه في ظروف اعتيادية متيسرة بتعرضها للشمس والهواء ، وتنامت ذهنيته الى أكتشاف النار التي مدت الاواني الطينية بالقوة والصلابة بعد تعرضها للحرارة.

**دور حسونة**

قد أمتازت تصاميم فخاريات حسونة القديمة بأشكالها ذات الزخارف المحززة والخطوط المنكسرة والمستقيمة المعتمدة على شكل المثلث كوحدة زخرفية وقد اتبع الفخاري في بادئ الامر أسلوباً ساذجاً بدائياً في صناعة الاواني ، كما ان النقش على الاواني الفخارية يتم بدون أتباع قواعد النسب الصحيحة ، حيث اتبعوا اسلوب التحوير والتبسيط بالخطوط الخارجية للاشكال الطبيعية وان يكونوا منها تشكيلات هندسية زخرفية . أما فخار حسونة القياس فقد أمتاز بجوانب الدقيقة المنتظمة الصنع والمخططة بالالوان متعددة والتي يغلب عليها اللون الاحمر والاسود البني ، أما الزخارف فهي جذور قليلة العمق مائلة أو مستقيمة أو متجمعة في صفوف والنقوش الملونة عبارة عن خطوط متقاطعة واشرطة ومثلثات ومربعات ودوائر(٩-ص١٧) حيث كان يتمثل الفخار في هذا العصر من جدار طويل من الطين الخشن وطاسات اكثر جمالاً تتراوح الوانها من البرتقالي الى الاحمر أو الاسود ، طبقاً لطريقة الفخر ، وتتكون سطوح هذه الطاسات التي عولجت بالصقل بواسطة العظام والحجر(٩-ص١٠) ، ونلاحظ ان الصفة السائدة في فخاريات دور حسونة منتصف الالف السادس ق . م تستخدم سطوحها بلون واحد أو اثنين اغلب الوانها الاسود والاحمر وتتنوع الزخارف فكانت بشكل خطوط متقاطعة تشبه المثلثات والاشكال الحيوانية كالطيور والاسماك نفذت بطريقة مغايرة لصورتها الواقعية(٩-ص٨٦). كما في الشكليين الاتيين :



**دور سامراء :**

تقع في وادي نهر دجلة ، كانت اوانيها الفخارية تمتاز بأنواعها الملونة والمحززة والمدلوكة ، واستطاع الانسان في هذا الدور ان يصنع اوانيه الفخارية بحيث اخذ يبتعد كثيراً عن الاستخدامية والاستعمالية ، ذات المتطلبات اليومية ، فكانت اكثر اتقاناً وابداعاً ، فكانت الاواني المزينة بأشكال هندسية وتقاطعات الخطوط العمودية والافقية والمائلة والتي تشبه حياكة الحصران أو السلال ، في شكلها ، ورسمت أشكال حيوانية كالعقارب والطيور والاسماك ورأس الثور ، (( عثر على بعض الكسر الفخارية التي تعود الى هذا العصر تمتاز زخرفتها بوحدات من الاشكال الحيوانية والادمية الملونة وتاخذ هذه الاشكال احياناً اشكال هندسية هذه العناصر والمفردات ، اعطت لفخار سامراء سمة جوهرية من سمات الوعي الجمالي ، وقدمت هذا الفن في هذا الدور بمستوى أكثر تبدياً من باقي الادوار وجعلته بمستوى خلت منه الادوار الاخرى وكان ذلك على صعيد البنية الفنية بصورتها العامة ، ومن ثم البنية الايقاعية أو تصوير المشاهد المرسومة على جدران الفخاريات اتي اعطت قيمة جمالية طرحت نفسها من الواقع .ومن المعروف ان الوعي الجمالي هي سمة تحيل على فهم العالم والوجود الانساني من منظور التناقض تبادل التأثير فيما بين الظواهر والعناصر والجوانب . وهنا كل عناصر وموضوعات فخار سامراء الشكلية والمضافة المرسومة منها والمنحوة على جوانبها قد مثلت بصورة عملية وادائية وفكرية لم تكن بمعزل عن عناصر المحيط البيئي او بمعزل عن المحيط الطبيعي(٢- ص١٩٤). يمتاز فخار سامراء بأنه ذو لون واحد وكذلك بالزخارف الهندسية المرتبة بأنطقة أفقية ومتوازية وكذلك اشكال بعض الحيوانات كالطيور والاسماك والعقارب وفي احيان قليلة اشكال ادمية مرسومة بصورة تخطيطية (٣- ص٤١٨) كما في الشكل الاتي :

**دور حلف**

هو موقع يقع على نهر الخابور شمال سوريا بالقرب من قرية العين على الحدود التركية وفي أوائل الالف الخامس ق . م . ( ٥٠٠٠ – ٤٥٠٠ ق. م) على وجه الخصوص اذ استطاع فنان حلف من بنية أنيته بطبقة رقيقة من الطين النقي جداً ذات لون مشمشي وأحياناً يميل الى الاحمرار او الاصفر ولكن بدرجات محسوبة ، بقية تفعيل دور الارضية لتكون فعالة في تعبيرية المشهد . اذ تتميز سطوح هذه الفخاريات الحلقية بأنها بتراء اللون المتأتي من البيئة وقد استخدمت روائع عصر حلف الفنية في الطقوس والشعائر . ذلك ان قيم التعبير الرمزية في مشاهدها الملونة لم تكن نسخاً لواقع معطى كشفاً لظواهر الحياة(٢٣- ص١٥٥) وقد تميز هذا الدور برؤوس الصولجان المصنوع من الحجر والهة الام المصنوعة من الطين والتي تعود تراثها الى العصر الحجري القديم كما تميزت صناعة الفخار في حلف ، حيث عثر على انواع من الفخاريات المتعددة بأشكال حيوانية

وأدمية محورة تحويراً رمياً وقد عولجت بتزين بعضها بالاشكال الهندسية كالمثلث والدوائر . وأمتازت هذه الفخاريات بأنتضامها واتقانها وقد صنعت باليد وطليت بقشرة لون دهانها احمر يقترب من اللون البرتقالي(٣٠-ص٣٢). فنجد التألق الحضاري الذي حصل لأول مرة في التاريخ رغم الفواصل والمسافات التي لم تكن عبارة عن ثغرات ، بل انها تقوم بمهمة التحقيق والتحديد الفردي من جهة والتوزيع المتناسب من جهة اخرى ، وهذه الفواصل حققت التخصص النوعي والعلاقة الترابطية في وقت واحد(١٣-ص٢٦٥) . كما في الشكل الاتي:

أما الادوار الحضارية التي عرفت في العراق القديم وكما ذكرناها فهي (حسونة ، سامراء ، حلف ، العبيد) فأنها تعد من المراحل المهمة التي ارتكز عليها مفهوم الفخار في كل العصور اللاحقة اذ شكلت حضوراً في العمل الفني منعكساً بأثاره الفكرية والجمالية على الخزف(١٨-ص١٢٧) كما تتميز الفخاريات العراقية بصفة الاصالة ووضوح الهوية وكينونتها المحلية ، ذلك ان بنائية الفكر الحضاري كامنة في نسيج الاعمال الفخارية كما هي قائمة في خارجها وهو يدخل في تركيبها كواحد من المقومات الاصلية(٢٤-ص٦٢) فالفنان القديم لم تكن رسومه تكراراً للطبيعة أو انها تحاكي الطبيعة حرفياً وبدقة متناهية وان كانت واقعية فهي ذات انطباع معبر وحسي وليس عقلي ، فكانت اشكاله الفنية ظاهرة انسانية طبيعية وكانت العلاقات البيئية من دين وسحر وجمع القوت تلعب دورها في تغذية الدوافع الحقيقية للرسم لا بدافع الاستمتاع وان ما وصلنا من رسوم ونحت تعود الى فترة ما قبل التاريخ كانت بدايتها الفنية لاتقوم الا بنازع عفوي يرسم وينحت تلك الاشكال وأكثر الأحيان يكون دافها لما يراود تفكير الانسان في تلك الفترة من غموض تجاه ظواهر الطبيعية فتكون كما لو انها طقوس دينية واشارات سحرية وتماثيل بشكل رموز أو ألهة لتقديسها وعبادتها لكي تحميهم من الشرور التي تحيط بهم من ظواهر طبيعية وحيوانات مفترسة لم يبدأ الشعور لدى الانسان القديم بأن هناك قوى لديها عقل ، وتملك القدرة على التحكم في مصير الانسان الا بعد ان بدأ يزرع النباتات ويربي الماشية . فرؤية الانسان البدائي الى الطبيعة لم تكن رؤية جمالية بل رؤية مملؤة بالخوف والرجاء رؤية غامضة تجسدت بفعل حواسة وغرائزة الوجودية(٨- ص١٤).

**٤- مؤشرات الاطار النظري**

١. كانت نشاطات الانسان العراقي القديم في تلك الحضارة مشروطة الى حد بعيد ببيئته القاسية ، لذلك تتدخل في تفكيره وتثير فيه نوعاً من الخوف وعدم الراحة لذلك فقد تميزت هذه الحضارة بطابع العنف وتوقع المفاجئات

٢. حاول الانسان القديم ان يحول الاشياء التي تحيط به الى رموز ذات دلاله تعبيرية ، فالاشكال الطبيعية والاشكال التجريدية ( الهندسية أو النباتية ) وحتى الاشياء التي يقوم بصناعتها .

٣. لجأ الانسان القديم الى السحر والذي يمثل ممارسات وافعال تقوم اساساً على اعتقاد ان الامور والعمليات الكونية يمكن السيطرة عليها عن طريق أفعال تؤثر في العناصر أو العوامل الطبيعية .

٤. ظهر الفن كوظيفة عقائدية كان الهدف منها هو السيطرة على الطبيعة أو على الحيوانات لغرض تحضير تكاثر الحيوانات المصطادة عبر نظام طقوسي سحري .

٥. ان المنحوتات الحيوانية ورسوم الاشكال الحيوانية كانت ترجع على إنها نوعاً من (الطوطم) التي اكسبها الفكر الاجتماعي خصوصيتها السحرية . أما الأواني افخارية فقد كانت محل تعبير منبثقاً عن الفكر والذي يتمثل بالابداع الفني ذات الفعالية السحرية والتي أثارت انطباعات وأفكار في كل المجتمع العراقي القديم .

٦. ان أول ما أثار الفكر الديني هو الخوف الذي كان يشعر به الانسان القديم وخاصة من الفضاء الذي يحيط به في بيئته المادية التي يعيش فيها .

٧. استطاع الانسان القديم أن يحول جميع مظاهر الحياة ( المدركات الحسية ) على هيئة اشكال اما من تصور الذهن أو أخذ من الطبيعة في بنيتها المادية .

٨. أن اهم ما أمتاز به دور ( حسونة ) فخارة فهو بشكل عام يضع باستعمال اليد من طينة غير نقية ، حيث بسبب بساطة الافران . كما زينت فخاريات حسونة بنوعين من الزخارف احدهما زخارف محززة والاخرى زخارف ملونة . اما المنحوتات الفخارية فقد تجسدت بشكل انثوي وهو النسق الاوحد .

٩. ان بنائية الشكل ترتكز على رؤية جمالية تتخذ نزوعاً فكرياً مثالياً

١٠. يمكن وصف بنائية العمل الفني بشكل بنائية هندسية قائمة على هندسة الاشكال وتناسقها وتناسبها وفق بنية ذات مبدأ عقلي فاعل ، وبنائية تلقائية تعارض هندسة الاشكال وصرامتها العقلية وتؤكد اهمية عمل حر في الوصول الى اشكال اشد تعبيراً عن النفس .

**٥-الدراسات السابقة**

لم يعثر الباحث على دراسات سابقة تقترب من عنوان ومشكلة وهدف بحثه الحالي والذي يرمي التوصل اليها على حد علم الباحث .

## الفصل الثالث

## منهجية البحث

**١-٦ مجتمع البحث**

اشتمل مجتمع البحث كل الاعمال الفنية لنتاج الفخار في دور العبيد والمنشورة في المتاحف والتي استطاع الباحث الوصول اليها وقد انحصر مجتمع البحث الحالي لـ(٢٥) عملاً فخارياً .

**٢-٦عينة البحث**

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث بما لها من صلة في تحقيق هدف البحث والبالغ عددها (٣) اعمال في مجال الفنون التشكيلة وتحدثت هذه العينة وفق المسوغات الاتية :-

**- ان تعطي نماذج الفخارية المختارة صور واضحة للباحث للاحاطة بموضوع بنائية الكتلة وآلية عملها على تلك النماذج من حيث اشكالها .**

**٣-٦ أداة البحث**

اعتمد الباحث على تحقيق هدف البحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة في بناء التحليل بصورتها الاولية .

**٤-٦ منهج البحث**

اعتمد الباحث لطريقة البحث المنهج الوصفي التحليلي لمحتوى عينة البحث تماشياً مع هدف البحث.

**انموذج ( ١ )**

الموضوع : امرأة تحمل طفل

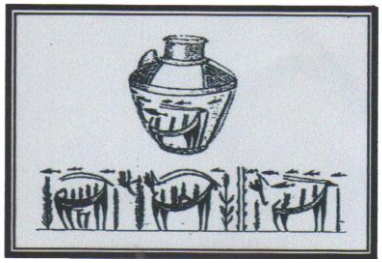
المادة : فخار

المرحلة الزمنية : ( ٤٥٠٠ ) ق.م عصر العبيد

المصدر : فرج بصمة جي ، كنوز المتحف العراقي ، ص١٤٥

يشير العمل بالشكل الذي هو عليه الى معنى الامومه التي تترتب عليها انجاب طفل الموضح في العمل بتعبير عن المعنى الحياتي للجنس البشري ويكمله الجنس الحيواني من خلال مجئ هذا العمل بصيغة مركبة من كلا الجنسين (المرأه ، الافعى) واللذان عرفا بالفكر العراقي القديم كرمزين لمعنى الخصب وتجدد الحياة اما شكل المثلث الانثوي فقد مثل بطريقة التحزيز في تعبير فني لايضاح معنى الاخصاب في هذه المنطقة التي رسمت على الجسد في موقعها المحدد ويجعل الرجلين ملتصقتين فيه اشارة الى الثبات على الارض التي عرفت هي الام الاصل ٠ وبتشكيل مثل هذه التماثيل فهي اعطت معنى اخر لمنظومة الخصب الحياتي المرتبطة بالارض والام وذلك لما يعتقده الباحث من دفن لها في الارض وكحالة طقوسية شعائرية لاجل مباركة الارض للانسان وكذلك الحيوانات في حدود هذا التشكيل الحدوث فعل الاخصاب . وهذا يدل ان الفخار على معرفة بتشريح الجسد البشري ، الا انه قد غلب الفكرة على الشكل في ايضاح ما كان يرمي اليه من معنى الاخصاب الحياتي الذي يكون بوجود الذكر الى جانب الانثى . وان هذا العمل في التشكيل الفني بسماته المتخصصة له والموضحة في اشكال الرؤوس الافعوية (المرأة ، الطفل) وكذلك في الوقفة والاكتاف العريضة ، كانت قد شكلت

سمة واضحة لعصرها ، وهوية لموطنها الذي عرف بها والتي فيها اوضح الفخار ارتباطات الحياة بمعنى الخصب وادامته .



**انموذج ( ٢ )**

الموضوع : جرة فخارية

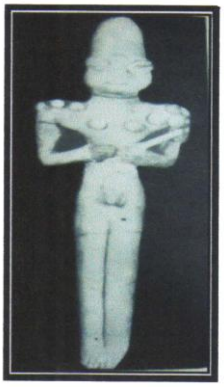
المادة : فخار

المرحلة الزمنية : ( ٤٥٠٠ ) ق . م عصر العبيد

المصدر : Muller , Hermann : Hamd buch Dervorgeschte P.60 .

ان المشهد التصويري المجسد على بدن الجرة فيه اشارة الى منظومة اخصاب تكامل في عناصرها لما عليه الفعل الحياتي تتلقى فيها عناصر الحياة من ماء ونبات وحيوان وانسان عبرت برمزية عالية عن كينونة الحياة تلك الحياة المرتبطة بالماء كأصل لها وبارتكازها جميعاً على خط الارض الموضح عند قاعدة ارتكاز الجرة على الارض ويمكن ان نقرأ الفعل الخصوبي البشري متمثلاً برمزيته في اشكال المثلثات التي تعلو بدن الجرة على انها رمز ذكوري فيه سيادة لهذا العنصر في التخصيب كما موضح في الشكل :

فيما يمثل الوعل رمزاً خصوبياً في الجنس الحيواني كان قد عرفه الفكر العراقي القديم وجسد باعمال الفن يكمل الفعل الخصوبي الحيواني رسومات الطير كحيوان يعيش في بيئة المياه التي تكثر فيها الاسماك الموضحة صورتها هنا وبحجوم مختلفة للدلالة على تكاثرها ، كما يشير اليه احد الطيور تلك البيئة من خلال ارجله الطويلة وكذلك منقاره الطويل ، وبجعل الاسماك تتجه بعكس اتجاه الوعول هذا الاتجاه المتعاكس فيه اشارة لتعاقب الفصول في السنة بين جدب ونماء ورحيل وحضور يقصد بالرحيل الذي يشير بالغياب ليأتي محاه حضور يتمثل بثبات الوعول على خط الارض ، وكذلك رسومات النباتات التي يظهر قسم منها ثابتاً على الارض فيما القسم الاخر منها بدأ واضحاً على ظهور الوعول كاشارة الى معنى الحياة وعودة اخضرار الارض التي مفهومها واضحاً جلياً في الفكر العراقي القديم ، ان شكل النبات هو تمثيل للقصب كرمز لها يكمله شكل السنبلة ولعلها تمثل سنبلة الرز كونه ممثلة هنا بيئة مائية يكثر فيها القصب وطيور والماء . الجرة الفخارية هنا جاءت بصياغة فنية في التشكيل كان الفخار قد اضفى عليها قيمة جمالية من خلال تعبيره للمشاهد التصويرية التي اكدت على موضوعة الخصب بعناصره الحياتية كافة .



**انموذج ( ٣ )**

الموضوع : رجل

المادة : نحت فخاري

المرحلة الزمنية : النصف الثاني من الالف الخامس ق.م عصر العبيد

المصدر : فرج بصمة جي ، كنوز المتحف العراقي ، ص١٩٣ .

لقد استمد هذا النموذج الفخاري مدلولاته ذات الطبيعة الاجتماعية من مضامينها الروحية ، إذ تمكن الفنان من إبداع وضع للشكل البشري يتناسب مع مضمون وروح ذلك العصر الذي ربط فيه الفنان بين المادي والروحي وقد كانت دلالته ترمز بالقوة والهيمنة ، بينما الراس قد احتوى على تفاصيل واضحة حيث تظهر العينان البارزتان والمتكونتان من خطين منحنيين متقابلين وهي تشبه عين الافعى لهذا تكون محملة تصورات خاصة بالقوة ، كما يتميز الرأس باستطالة الى الأعلى والتي تعطي معنى الى غطاء للراس فانه يشبه الشكل المخروطي ، اذ يتكون المخروط من المثلث والدائرة فيجسد المثلث بعداً دلالياً خاصاً بالخصب اما الدائرة فتتجسد بدلالتها بديمومة الحياة . اما الكتفين المزينين بأقراص من الفخار المستديرة الشكل وهذه الاقراص تعطي صورة خاصة بالوشم ولكونها دائرية الشكل لهذا فانها تحمل خاصية بديمومة الحياة كما انه يحمل خاصية بالطاقة الذكرية أي الفحولة لانه مثل بوضع عارٍ لهذا يبرز العضو الذكري والذي يتمثل بتفاصيل بسيطة وواضحة وبارزة تقترب الى الواقعية في التنفيذ ، كما كانت حركة الاذرع المنعكسة على البطن وبروز منطقة الصدر واندفاعها الى الامام فهذا يؤكد ايضاً الى دلالة متجسدة بالسيطرة والقوة المرتبطة بالزعامة وكانت حركة الارجل بالاستقامة والطول فانها تحمل مضامين القوة والثبات ، كما جسد هذا النموذج كمفردة طقوسية خاصة وجدت اهميتها في الافكار المرتبطة بعالم ما بعد الموت ، وذلك لان هذا النموذج قد عثر عليه في القبور وبالاخص في قبور النسوة التابعة لهذه المرحلة ، وبفعل معانيها المرتبطة بالوعي الفكري ووفقاً لخصوصية المجتمع الزراعي المتنامي .

## الفصل الرابع

### ١-٧ نتائج البحث

١. ظهور التعري كسمه في النماذج الانثوية، لتحمل معنى الفعل الخصوبي في ادامة النسل البشري وهذا له ارتباط بالتالي بأدامة خصب الطبيعة كما في نموذج رقم(١).

٢. جسد العراق القديم موضوعة الامومة بأعمال فخارية نحتية، محملا اياها معنى تواصل الخصب الحياتي بايلاء مثل هذا الموضوع اهتماما منطلقا فية من اعتباره رمزا طبيعيا للتولد الحياتي كما في نموذج(١).

٣. ظهور منحوتات للمراءة بالتركيز على منطقة العضو الانثوي وبشكل مبالغ في صحجة وهذا ناتج بطبيعة الحال من التأكد المستمر على فعلة الخصوبي كما في نموذج (١-٢)

٤. ظهور اعمال فخارية فيها مشاهد فنية معبرة عن البيئة الطبيعية المشيرة الى احتفالات سنوية مرتبطة بأعياد زطقوس دورية او طقوس لحث الطبيعة لادامة الخصب والنماء كما في نموذج رقم (٢).

٥. حضيت بعض الرموز النباتية في العراق القدم بالتقديس مثل القصب وسنابل الحنطة والشعير والرز باعتبارها مصدرا اساسيا ورئيسيا للغذاء وتمثيلها باعمال الفن على ادامة الحياة البشرية والحيوانية وخصيصا كما في النموذج (٢).

٦. ظهرت العينتين في هذا النموذج الفخاري بشكل عين الافعى لهذا تكون محملة بمعاني خاصة بالقوة نموذج (٤).

## ٢-٧ الاستنتاجات

استنادا الى النتائج التي تم التوصل اليها يستنتج الباحث عددا من الاستنتاجات وكالاتي:

١. تميزت الاناث في دور(حسونة وحلف ) بضخامة الاجسام ، وذلك بسبب الاستقرار البيئي الذي يكتفي بالعيش السهل ،على عكس ما هو موجود في اناث دور العبيد التي كانت تتميز بالرشاقة وذلك بسبب كثرة العمل.

٢. فرضت البيئة الطبيعية دخول الاشكال الهندسية (الخطوط والمثلثات والدوائر والمربعات) الى بنية الفكر العراقي القديم ، وتم توضيحها على مستوى فني في مختلف نتاجات الفنون العراقية القديمة.

٣. لقد جسدت الاعمال الفخارية العراقية القديمة انتقالا واضحا بين الواقعية والتجريدية ، وذلك لان الحاجة الى الواقعية هي من ضمن الابعاد الدلالية المباشرة في حين التجريدية من ضمن الابعاد الدلالية التي تبحث في التأويلالت المتعددة.

٤. ارتبطت فكرة الارض الخصبة مع المرأة التي تلد الحياة وذلك لارتباط كليهما في مظاهر الخصوبة بالحمل والانجاب، حيث الارض ماتنتجه من ثمار وغذاء والمرأة ما تلد من مولود جديد.

## ٣-٧ التوصيات

يوصي الباحث بما يلي:-

ضرورة اطلاع دراسي الفنون والباحثين على بنائية الكتلة التي امتازت بها الاعمال الفخارية للحضارة العراقية القديمة وذلك لمعرفة ما تحمله هذه الاعمال من بنائية هذة الاعمال التي تعكس طبيعة المجتمع التي نشأت فيه ومعرفتها.

## ٤-٧ المقترحات

في ضوء ما تقدم يقترح الباحث دراسة العناوين الاتية:-

١ـ بنائية جمال الشكل الفخاري النحتي في العراق القديم .
٢ـ الممارسات الدينية والطقوسية ودورها في الفن العراقي القديم .
٣ـ الكتلة وعلاقتها في فخار العراق القديم .

## المصادر


١. ابراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

٢. الاغا ، وسماء واخرون : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٠

٣. باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات ، الوجيزة في تاريخ حضارة العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٤. برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها ، ترجمة : سعيد المنصوري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

٥. البزاز ، عزام واخرون : اسس التصميم الفني ، المكتبة الوطنية ، دار الكتب ، بغداد ، ٢٠٠١ .

٦. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط٢١ ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨٦ .

٧. بلاسم ، محمد واخرون : حدود الخزف ، دار رايكان للطباعة والتصميم ، بغداد ، ٢٠٠٦ .

٨. جودي ، محمد حسين : تاريخ الفن العراقي القديم ، ج١ ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٧٤ .

٩. جورج ، روا : العراق القديم ، ترجمة : حسين علوان حسين ، وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة كتب مترجمة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ .

١٠. الحسيني ، اياد حسين : التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٣ .

١١. الحسيني ، أياد حسين عبد الله : التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .

١٢. الدباغ ، تقي : العراق في عصور ما قبل التاريخ ، تاليف نخبة من الباحثين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد

١٣. ديوي ، جون : الفن ككك ، ترجمة : زكريا ابراهيم ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

١٤. الرازي ، محمد ابن ابي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، الكتبة الاموية ، بيروت ، ١٩٧٨ .

١٥. رشدان ، احمد حافظ واخرون : التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

١٦. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة للنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

١٧. ريد ، هربت : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشية ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ( افاق عربية ) ، بغداد ، ١٩٦٨ .

١٨. زودف ، قفون : مدخل الى حضارةالشرق القديم ، ترجمة : فاروق اسماعيل ، ج١ ، بيروت ، ٢٠٠٣ .

١٩. سكوت ، ربرت جيلام : اسس التصميم ، ترجمة : عبد الباقي محمد ابراهيم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

٢٠. سليمان ، عامر ، جوانب من حضارة العراق في التاريخ ، تأليف نخبة من الباحثين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ .

٢١. سيرزاد ، شبر بن احسان : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغدا ، ١٩٨٥ .
٢٢. صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، ط١ ، دار مكتبة الرائد العلمية ، عمان ، الاردن ، ٢٠٠٤ .
٢٣. صاحب ، زهير : فن النحت الفخاري في العراق ، مطبعة ايكال ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٢٤. صاحب ، زهير واخرون : دراسات في الفن والجمال ، ط١ ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٦
٢٥. صادق ، محمود محمد واخرون : التربية الفنية اصولها وطرق تدريسها ، ط١ ، الاردن ، عمان ، ١٩٦٢
٢٦. صالح ، اشرف : تصميم المطبوعات الاعلامية ، الطباعي العربي للطبع والنشر ، الاسكندرية ، ١٠٨١ .
٢٧. عبد الهادي ، عدلي محمد : مبادئ التصميم واللون ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، ٢٠٠٦ .
٢٨. غارودي ، روجية : البنيوية فلسفة موت الانسان ، ترجمة : جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ .
٢٩. غزوان ، معتز عناد : الرمز التراثي في تصميم المطبوع ، ط١ ، الموسوعة الثقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
٣٠. فارس ، شمس الدين واخرون : دراسات في الفن والجمال ، ط١ ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٦ .
٣١. الكوفحي ، خليل محمد : مهارات في الفنون التشكيلية ، ط١ ، عمان ، ٢٠٠٩ .
٣٢. مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٧ .

**٩-الرسائل والاطاريح**

١. الخفاجي ، تراث امين عباس : جماليات التجنيس في الخزف العراقي المعاصر ، رسالة غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ .
٢. الدليمي ، رياض هلاك مطلك : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ .

# التناص في نص مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر

**المدرس الدكتور / طالب هاشم بدن**
وزارة التربية – المديرية العامة لتربية البصرة

**ملخص البحث**

***عني*** البحث بموضوعة التناص وتأثيره في الفن الدرامي عن النص الروائي بشكل أساس . تناول الباحث في بحثه الموسوم **(التناص في نص مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر)** عن رواية الكاتب الفرنسي (يان كيفيليك) ،وعرض الباحث في **الفصل الاول** مشكلة البحث ومعالجة التناص وأثره على النص المسرحي ، وحدد منطلقات بحثه في الاهمية التي جاءت من أجل دراسة موضوعة التناص ومدى الافادة من الحاجة لتلك التناصات وإفادة الدارسين والمطلعين على هكذا مواضيع ، ووضع الباحث مجموعة من المصطلحات التي تناولت التناص لغويا وإصطلاحياً . قسم الباحث **الفصل الثاني** الى مبحثين وتناول الباحث في المبحث الاول مفهوم التناص والشخصيات التي تناولت مصطلح التناص وتعريفه في عالم الادب واللسانيات ، إضافة الى موضوعات التناص في الفن الدرامي ، وفي المبحث الثاني تناول التناص وإشتغالاته في العالم الغربي والعربي والافادة منه درامياً ، وعرض مجموعة من الاعمال الدرامية التي تناصت عن موضوعات قديمة كالشعر والرواية وغيرها من فنون الادب وطرق تناصها ومن ثم ظهور نص درامي جديد عن نص قديم ، ، ومن ثم تناول البحث مجموعة من المؤشرات التي يراها الباحث جديرة بموضوعة البحث . **الفصل الثالث** تطبيق لعملية تناص النص المسرحي عن رواية العرس الوحشي للكاتب ( كيفيليك) والمتمثلة بالفصل الاجرائي . وضم **الفصل الرابع** النتائج والاستنتاجات وقائمة بمصادر ومراجع رفدت البحث وعززت من متنه.

The study deals essentially with intertexuality of novels and its impact on the play “**The Brutal** dramatic art. It concerns intertexuality in Falah Shaker’s **Wedding”** of the novel by the French author (Jan Kivelik). In the first part, the work presents intertextuality and its effect on dramatic text. It shows the significance of studying intertextuality and its importance for whoever studies or concerns such subjects.The work reveals a set of terms that linguistically and idiomatically deals with intertextuality. In the second part, the work is subdivided into two sections, the first section deals with the concept of intertextuality and those who have dealt with

subjects of intertextuality in ,to intertextuality in literature and linguistics ,inaddition dramatic art. The second section deals with intertextuality in the Western and Arab world, and how authors use it in dramatic art. The work shows some dramatic works that have been taken of other literary works such as poetry, novel, and other subjects in literature, the methods of intertuextulity and how a new text has been created of an old one. In the third part, the work presents an application of the process of intertextualization of the play that has been taken of Kivilik's novel "**The Brutal Wedding"**. In the fourth part, the work shows the results, list of references that have supported and reinforced the study.

## الفصل الاول

### الاطار المنهجي

**مشكلة البحث**

أثار مصطلح التناص جدلاً واسعاً عند علماء اللغة والادب ، وظل يمثل جملة من الاشكالات والغموض حتى صاغته (جوليا كريستيفا) ودخل في اللغة الفرنسية – كمصطلح– لأول مرة عند اشتقاقه في مقال بمجلة تل كيل " في بداية عملها منتصف ستينيات القرن العشرين وأواخرها في مقالات مثل النص المحدود والكلمة والحوار والرواية وقدمت (كريستيفا) عمل المنظر الروسي ميخائيل باختين للعالم الناطق بالفرنسية "(١). إذ تقدم جوليا مصطلحين للتناص وتميز نوع النصوص المنقسمة بين الرمزي والسيميائي وهذين المصطلحين هما " النص الظاهر والنص المولد(*). والفن الدرامي كجنس أدبي مستقل بذاته أخذ يختط له مساراً لتلك الاداب وتناول قضايا العالم بعدة صور واشكال ما دعا لظهورمهتمين وكتاب للادب الدرامي تناولوا مختلف الموضوعات بأشكال عدة ، عنيت بالنتاج الفني وشكلت النصوص الحديثة رافداً مهما لدعم الحركة الدرامية ، إذ ذهب كتاب الدراما بالبحث في النصوص الادبية القديمة – كالاساطير والملاحم والسير والحكايا وغيرها – وأعادوا صياغتها وأسلبتها بطرق مختلفة كالاقتباس والتضمين والاعداد والامتصاص بغية رفد تلك النصوص ومقاربتها للحياة المعاصرة ، بيد إن تلك التغيرات في النصوص ولّدت نصوصاً جديدة وخلطت مفاهيم وصيغ مختلفة ما دعا للتفريق بين تلك المفاهيم والمصطلحات فنياً ولغوياً ؛ يرى الباحث إن احد تلك الاساليب أسلوب التناص . ولدراسة أثر التناص على الفن الدرامي وطبيعة العلاقة بين النص الادبي والنص الدرامي المتناص ، صاغ الباحث عنوان مشكلة بحثه وطرح تساؤل ( كيف تمثل التناص في نص مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر) ؟.

**أهمية البحث والحاجة إليه**

تتجلى أهمية البحث في إنه يتطرق لمصطلح تناوله النقاد كمفهوم أدبي والافادة منه في دراستنا للنصوص المسرحية العراقية على وفق علاقة النصوص المتناصة تعتمد الاخذ بنصوص الكاتب فلاح شاكر .أما الحاجة للبحث : تكمن في طبيعة دراسة موضوعة التناص بوصفها إفادة للدارسين والباحثين في مجال الادب والنقد الدرامي والعلاقة بين النصوص ادبياً ودرامياً عن طريق التناص.

**أهداف البحث**

يهدف البحث الى التعرف على تجليات أشكال التناص وعلاقة النصوص فيما بينها ومدى التطابق بين النصين القديم والحديث عن طريق آليات تكشف القدرة على التناص في المسرح العراقي المعاصر في مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر ..

**حدود البحث**

١. حدود الموضوع : التناص في مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر .

٢. الحدود المكانية : بغداد

٣. الحدود الزمانية : ٢٠١٦

**تحديد المصطلحات**

**التناص لغة //** كلمة التناص جاءت من الجذر اللغوي " نص – نصص – ومن الدلالات اللغوية لهذا الجذر : الرفع / الظهور وأقصى الشيء . فالنص :رفعك الشيء . نص الحديث ينصه نصاً : رفعه وكل ما أظهر فقد نص ، والمنصة ما تُظهرُ عليه العروس لتُرى ومنه قولهم نصصتُ المتاع إذ جعلت بعضه فوق بعض ، ونصَ الرجل نصاً إذا سأله عن شيء منتهاه(٢) . وفي قاموس اللسانيات يعرف النص بأنه " سلسلة محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية "(٣).ويعرف التناص بـ" عملية تحويل وتمثل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى "(٤).

**التناص إصطلاحاً** // التناص كمفهوم ظهر في لسانيات القرن العشرين إنه – وكما عرفته جوليا كريستيفا– " فسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص هو إمتصاص وتشرب وتحويل لنصوص أخرى "(٥). ويذهب رولان بارت الى القول بأن " كل نص هو تناص والنصوص الاخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف بها على الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من إستشهادات سابقة"(٦). وكذلك يعرف التناص بأنه " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصاً في نص ، تناصاً "(٧). ويطلق الناقد الامريكي روبرت شولز تعريفاً للتناص بوصفه " عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً ، وعلى نحو موازٍ لعملية توليد الاشارة اللامحددة لدينا وإرتداد لا نهائي أيضاً "(٨). أما الناقد جيري هاو ثورن فيعرف التناص بأنه " علاقة ما بين نصين أو أكثر لديها علاقة فاعلة على الطريقة التي تتم من خلال قراءة المتناص" (٩).أما د.سعيد علوش فيعرف النص بأنه "مصطلح يحل

محل العمل الادبي"(١٠) . ويذكر عبد الواحد لؤلؤة مفردة مشابهة لمفردة التناص وهي (التناصص ) التي عرفها بعملية " تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب والشاعر في نصه طلباً لتقوية الاثر أو توسعاً في القول بالاحالة على نصوص أخرى "(١١).أما محمد عناني فيقول إن التناص هو " التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير ، أو اللغات المستقاة من نصوص أدبية أخرى ، أو من كتابات أخرى غير أدبية"(١٢).

**التعريف الاجرائي**

التناص هو محاولة انتاج نص درامي بطرائق مختلفة ، بلغة أدبية عالية قادرة على إظهار نص جديد مكتوب ومتسلسل ومتواصل على وفق ما مكتوب مسبقاً وتحويله لنصوص أخرى ليست عصية على الفهم.

## الفصل الثاني

## الاطار النظري

### المبحث الاول // مفهوم التناص- النشأة والتطور

ظهرت تيارات فلسفية ومذاهب نقدية اهتمت بالبحث والتنقيب عن مظاهر مختلفة لها صلة وثيقة في حياة الانسان وتطلعاته ، وأظهرت التجديدات مفهوم أو مصطلح (التناص) الذي اخذ الكثير من البحث والتنقيب عن ماهيته وإشتغالاته في النقد الالسني بوصفه " يجزم بصورة لا تقبل الشك إشتباك النص الجديد وتداخله مع النصوص السابقة والمعاصرة"(١٣). وبلورت هذه الفكرة ظهور تيارات واتجاهات اهتمت بدراسة الاساطير والملاحم والخرافات ، إستمد الفن بشكل عام مادته الدرامية منها، آخذاً بنظر الاعتبار العلاقات الزمكانية في تناول الموضوعات المختلفة ، وقد شاع مفهوم التناص في الاوساط الادبية والنقدية ، وتنوعت دراسته. إذ يشير مصطلح (إيديولوجيم) عند الناقدة البلغارية (كريستيفا) الى التداخل النصي بشكل محدد على الرواية الادبية وعلاقة الكلام بالكتابة فكل " نتاج لغوي يرجع الى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما وفي حقبة خاصة من تاريخه ، فالقائل أو الكاتب عندما يتكلم أو يكتب فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلاً "(١٤). وهذه المساحات الحوارية تؤسس لمشروع خطابي ذي ابعاد ايديولوجية يسير فيها النص المنتج ، ويمكنه " بناء نص ليصير كياناً نصياً لا يتحقق إلا بتوظيف نصوص عديدة تتداخل فيما بينها وتتقاطع داخل النص الجديد مكونة له بذلك إطاره السيميولوجي الذي يختلف عن سائر النصوص التي يتضمنها فيما هو يتركب منها "(١٥). ويعمل على صياغة عناصر لغوية على وفق موضوعات متناصة من نص اصلي مقروء مسبقاً يوظف ضمن إمكانات مدروسة ينتج عنها نصاً وليداً يحمل في طياته بصمات النص المركزي بطرق علاجية جديدة ، فالنص الادبي " أداة للتعبير والتوصيل والتجسيد الفني ، ذلك ان اللغة كائن حي متطور مع الحياة والواقع ، وتعامل الاديب معها يختلف مع تعامل أي أديب اخر "(١٦). في حين بدأت وسيلة التواصل بين البشر عن طريق اللغة (كالاشارة والصور المعبرة وصولاً الى مرحلة الكتابة الصورية) بوصف أن النص يشير الى إن الرسالة الخطية منطوقة مثل العلامة " فعلى جانب واحد هناك الدال (مادية الحروف) وعلاقتها ببعضها في الكلمات والجمل

والفقرات والفصول ، وعلى الجانب الاخر هناك المدلول ، وهو المعنى الاصلي والاحادي والنهائي الذي يتم تحديده من خلال صحة العلاقات التي تحمله "(١٧). وبذلك يكون النص "عبارة عن كتابات متعددة مستمدة من عدة ثقافات ، ويدخل في علاقات متبادلة من الحوار والمحاكاة الساخرة والطعن"(١٨). وعده كيان لغوي قائم على وفق محددات وثوابت من الكلمات التي من شأنها إضفاء لغة التواصل بين طرفين أو عدة أطراف ، إذ لا تتحقق العلاقة إلا به بينهم . وبظهور مفهوم التناص أخذت الدراسات تتجه نحو تناول النصوص وتعالقها فيما بينها ، فقد أسهم الناقد الشكلاني الروسي ( يوري لوتمان) في تحويل الجدل الدائر حول مفهوم التناص " من دائرة النتاج الى دائرة التلقي على نحو أصبح معه مرتبطاً بعلاقات غير نصية ، أتضح معها إن مفهوم النص الادبي ليس مستقلاً وإنما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الاخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة"(١٩). بيد إن أول من أثار الاهتمام وجذب الانظار لمفهوم جديد في النقد الادبي لدى الباحثين الغرب هو الناقد الشكلاني الروسي (باختين) في محفل حديثه عن " علاقة النص بسواه من النصوص من غير أن يذكر مصطلح التناص مستعملاً مصطلح الحوارية في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى ، فكل خطاب – في رأيه – يعود الى فاعلين ، ومن ثم الى حوار محتمل ، فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى ، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي يتعلق سابقاً بالموضوع "(٢٠). وبناءاً على ما طرحه (باختين) توصلت (كريستيفا) لصياغة وإختراع مفهوم اطلقت عليه التناص .

**تطور مفهوم التناص**

أخذت الدراسات النقدية في التعريف بمفهوم التناص وتعددت صيغه الفنية في الاوساط الادبية العالمية ، إذ يرى ( ميشيل فوكو ) إن مفهوم التناص يعني إنه "لا وجود لما يتولد من ذاته ، بل لما يتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة ، وهكذا فإن التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الادبي المحدد "(٢١). وطريقة تحويل النص تخضع لقوانين يضعها صانع النص الجديد دون التأثير على النص الاصلي ، على وفق ما تربطه من علاقة بنصوص سابقة . ويفسر الناقد البنيوي الفرنسي ( رولان بارت ) مفهوم التناص قائلاً " إن كل نص يتناص ، أي يتفاعل مع غيره من النصوص ، وينتمي الى مجال تناصي ، لا يجب الخلط بينه وبين الاصول أو المصادر التي ينحدر منها هذا النص ، فالاصول التي ينبثق عنها نص ما أصوله مجهولة ولا يمكن إستعادتها "(٢٢). وتأتي هذه الكلمات المنظومة بمثابة " البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الاخرى وتتحدد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد المتناص ومن ثم يخضعان في الان نفسه الى قوانين التشكيل أو البناء وقوانين التفكك أي الاحالة الى مرجعية أو نصوص أخرى"(٢٣). وتنوعت مفاهيم وأساليب التناص لدى الاوساط الادبية وبالتالي أخذ الاهتمام الواسع وإستخداماته على وفق بنائية النص الجديد ما يقودنا الى ما يراه الشكلاني الروسي (شكلومسكي) بأن العمل الفني " يدرك من خلال علاقته بالاعمال الفنية الاخرى والاستشهاد الى الترابطات التي نقسمها فيما بيننا ، ولكن باختين كان أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة"(٢٤). وعلى

وفق ما جاء به الناقد (بول زومتور) يعد التناص "حالة وجود علاقات داخلية في النص ، تشير لحضور التاريخ فيه وتشكل تاريخيته"(٢٥). ومن الطبيعي أن تكون للنص بصمات تاريخية واضحة حتى وان اختلف في بعض من مضامينه . ويرى المنظر في الادب ميخائيل ريفاتيرإن "النص عندما ينتج المعنى ، دائماً ما يكون مرجعه نصوصاً أخرى "(٢٦). ويرى الباحث أن هناك مرجعية للكثير من النصوص وتداخلاتها في كثير من المعاني تعبر عن مضامين وسياقات على نطاق الكلمة أو المعنى ، لذلك ظهر تنوع في الاساليب والاجناس الادبية وبالتالي تنوع دلالاتها ومسمياتها . ويمكن ان يعد مفهوم التناص "إندراج نص أو أكثر في نص معين ، وإرتباط النص بنوع أدبي أو فني أو بتقاليد فنية بذاتها، أي إرتباط النص بمجموعة أخرى من النصوص تشترك معه في بعض خصائصه"(٢٧). وبالتأكيد والاعتماد على منجز (كريستيفا ) يبين أهمية مفهوم التناص وان هناك تعالق واضح في ربط النصوص فيما بينها لتكون متداخلة في تركيباتها الادبية والفنية ، ويرى الناقد ( دومنيك مانجينو) إن مفهوم التناص هو " مجموعة من العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الاخرى ، وتتجلى من خلاله"(٢٨). يمكن أن تأخذ به الى مديات من التثقيف والتطور العلمي الخلاق مستقياً بذلك إرثاً رحباً في ثنايا نص حداثوي ، ويتناول الناقد (جيرار جينت ) في محفل كتابه (أطراس)[**] ذلك بقوله إنه " لا يمكن الكتابة إلا على اثار نصوص قديمة ، وهذه العملية شبيهة بعملية من يكتب على طراس ، فتظهر مجموعة نصوص دفعة واحد على الشاشة ، ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة "(٢٩). بوصف إن النص المكتوب ينتج نصوصاً وان كانت عرضة للتجديد والتغيير في بعض من مفرداتها وجملها ، لكن مضمونها باق لا يتغير ضمن علاقات متناصة .

**تداخل مفهوم التناص**

هناك تداخل كبير في مفاهيم متعلقة بالتناص كمفهوم أدبي إذ كثيراً ما تكون متقاربة مع مفهوم الاداب الاخرى ، كالادب المقارن مثلاً ، والسرقات الادبية ، والاقتباس ، بوصفه " تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "(٣٠). تنوعت طرق معالجات النصوص فيها وجاءت على شاكلة "١- **المعارضة** وتعني إن عملاً أدبياً أو فنياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة معلم فيه أوإسلوب ليقتدي بهما ٢- **المعارضة الساخرة** : أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلي ، والهزلي جدي والمدح ذم والذم مدحاً ٣- **السرقة** : وتعني النقل والافتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق "(٣١). هذا ما جاء به الغرب كمفهوم ، أما ما يقابلها عند العرب فهي " ١- **المعارضة** : التي تدل لغوياً على المحاكاة والمحاذاة في السير ، ولكن هناك معنى عاماً بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع فعل ، وهذا المعنى هو الذي سوغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية المعارضة. ٢ – **المناقضة** : لغوياً وإصطلاحاً تعني أحياناً المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقة سائرين وجهاً لوجه الى ان يلتقيا في نقطة معينة . ٣- **السرقة** : وقد أفاض النقاد فيها فذكروا كثيراً من اجناسها وانواعها"(٣٢). ولو نظرنا إلى آليات التناص فنجد أنه ينتهجها في إيصال ما يطرح في تجسيده . ومن هذه الاليات ، التمطيط ، الاستعارة ، والتكرار ، والشرح ، والشكل الدرامي ،

وإيقونة الكتابة ، التي تقوم بدورها الجوهري في عملية فهم التناص لدى المتلقي(٣٣). إذ يتخذ النص شكله الجديد من النص المركزي الاصلي كنواة فاعلة له ومرجعاً في الوقت نفسه ، وكل نص مركزي يحتوي – بالضرورة – على نصوص فرعية تختلف نسب وجودها . فلابد من مراعاة العلاقة الجدلية بين النصوص المركزية والنصوص الفرعية ، وما على المحلل إذن ، إلا أن يبين درجة حجبها ووظائفها المختلفة والعلاقات فيما بينها داخل نسيج النص(٣٤). التي تمثل التداخل المتنوع والمهم لهذا المفهوم وتطوره .

**دلالات مفهوم التناص**

مفهوم التناص ، أخذ مدلولات مفاهيمية عدة في المعنى الادبي فمنهم من يضعه في إطار الشعرية التكوينية ، والبعض الاخر يضعه ضمن جماليات التلقي، بوصفه "معارضة جمالية لمفهوم البنية التي تعترض على أفكار الادماج والاقتران والجدولة ، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل ، غير إن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة "(٣٥). وعلى وفق المفاهيم المتعددة للنص ضمن المفهوم الادبي النقدي هناك مصطلح (الاستبدال) الذي يعنى بعمل التناص وعلى وفق قراءات مسبقة أعطى العالم اللغوي السويسري (فرديناند دي سوسير ) مصطلح "الاستبدال خاصية جوهرية في توظيف اللغة الشعرية هي إمتصاص عديد من النصوص في الرسالة الشعرية ، التي تقدم نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزي ، فإنتاج النص الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص متناقضة أخرى"(٣٦). إذ يرى الباحث إن إنتاج أي نص أدبي يمكن أن تتبلور عنه أفكار جديدة قادرة على التأثير بالمتلقي الذي بدوره يكون قارئ للنص ينتج عنه رؤية جديدة.

**مفهوم التناص عند العرب**

ظهر مفهوم التناص في الادب والنقد العربي بعد أن ترجمه نقاد وادباء المغرب بشكل أساس عن النقد الفرنسي وهو أقل إنتشاراً – أوغير معروف – آنذاك . ودأب النقاد العرب والباحثين في إظهار الفرق بين نوعين من التناص "أطلق على أحدهما بالتناص الضروري ، وسمي الاخر بالتناص الاختياري "(٣٧). يحدد النوع الاختياري كإنموذج مناسب والاكثر ملائمة للمنتج الادبي بحسب وجهات النظر البحثية لدى المهتمين بالنقد الادبي الحديث ، ويذكر الناقد المغربي الدكتور (محمد مفتاح)(***) طبيعة تعالق النص مع نص أخر على وفق منظور كريستيفا التي أفاضت في موضوع البحث عن مفهوم التناص ، إما الناقد المغربي (محمد بنيس) فقد وضع مفهوم (النص الغائب) مرادفاً لمفهوم التناص الغربي النشأة والظهور . إذ إنطلق ( بنيس ) في تسميته للنص الغائب دون إستخدام مفهومي التناص والتداخل النصي، حتى عام (١٩٧٩) لذلك لجأ الى نحت مصطلحه الجديد (النص الغائب) معادلاً لمفهوم التناص تماماً(٣٨). ومن ثم ظهرت عدة أنواع من التناص وتعددت مسمياتها عند النقاد العرب وكان من أبرز هذه المسميات (الانتحال) الذي يمثل "نوع من أنواع السرقة الادبية ، وهو أن يأخذ الشاعر أبياتاً أو قصيدة لشاعر وينسبها لنفسه ، أو أن يكتب أبياتاً لشاعر ثم ينسبها لشاعر مشهور لكي تنتشر بين الناس وقد يستعيدها ، وقد يصل الانتحال الى درجة الاغتصاب ، فالانتحال نوع

من أنواع التناص وهو أحياناً يقل عن ذلك بسرقة المعنى فقط ، أو سرقة اللفظ فقط ، عندئذٍ يصبح تناصاً "(٣٩). بيد إن هذا المفهوم تجاوز العديد من المصطلحات وأخذ أوجه مختلفة تمثلت بالاقتباس من نصوص أخرى ، ومفهوم التحويل والاضافة والخرق التي ترمز الى الابداع والتجديد المأخوذ عن النص الاصلي ومعالجتها بطرق أدبية جديدة ؛ ومن ضمن معالجات مفهوم التناص عند العرب يحدد الناقد العربي (شربل داغر) مفهوم التناص بوصفه " السبيل الى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع ، يدرجها من جهة ، في إطار العملية النهضوية المستمرة ، على إنها فعل مثاقفة متمادٍ ، كما يتم فيها ، من جهة ثانية تناول النصوص ، إنطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات وتبيئة "(٤٠). وفي دراستها لمفهوم التناص ضمن رسالة الماجستير تشير الباحثة (نهلة فيصل الاحمد) (****) الى مفهوم التناص بوصفه " التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها بالاستشهاد والالماح والرمز ، وتقسمه الى تناص كلي وتناص جزئي ، بآليات الترصيع والتضمين "(٤١). إذ ان التفاعل ولد نصوصاً جديد جاءت منسجمة مع النص الاصلي يراها مكتشف النص الجديد ، أمامه من النص المتناص وقراءة الاحداث المروية عنه التي تعزز فكرة النص وما تتضمنه معانيه من خلال قدرة اللغة النصية على إفراز وتجسيد حيثيات النص دون تعقيدات وإلتواءات . في هذه الحالة يكون التناص " أما إعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي ، وأما ان يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مظانه ، كما انه قد يكون معارصة معتد به أو ساخرة أو مزيجاً بينهما ، وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات ، ومهما كان نوعه فأنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيراً بحسب مواقف المتناص ومقاصده "(٤٢). ذلك حسب التطور والاكتشاف في محور الدراسات اللسانية الحديثة وما ينجم عنها من تبعات بحثية في هذا الجانب ، ويرى الناقد السعودي (عبد الله الغذامي) إن التناص هو " تداخل النصوص والنصوص المتداخلة في شيء آخر ويطلق عليه تارة أخرى بالنصوصية "(٤٣). معتمداً في ذلك على ما جاء في آراء كل من ( كريستيفا ، بارت ، لوران جيني ) ومن ثم إستقر في كتابه (تشريح النص) على مصطلح النصوصية وهو في معرض تحليله للنصوص الشعرية المتناصة ، يرى ان عبارة التناص كمفهوم أدبي يعد مصطلح سيميولوجي تشريحي يرى النص مفتوحاً على غيره من النصوص متداخلاً فيها . ومن خلال التداخل الحاصل في الجملة ، تظهر مستويات تتجاوز الدلالات المقروءة ، وتتضاعف وتنمو حسب قوة النصوص المتداخلة مع النص المقروء ، ويتجاوز التركيب النحوي للجملة ، وكأنه نحو جديد تسلك الجملة فيه ولا نكون عندئذ أمام نص واحد ، ولكننا أمام نصوص متداخلة ؛ فالنص يتوالد منه الاخر واخر وهكذا(٤٤). ويرى الناقد العراقي ( توفيق الزيدي) إن مفهوم التناص قد تنوعت أساليبه لما له من أهمية في عملية الابداع الفني ، فهو " تضمين نص في نص آخر وهو في أبسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المُستحضر والنص المستحضِر ، فالنص ليس ألا توالداً لنصوص سبقته"(٤٥). وهو بذلك يكون قريباً لمفهوم التناص لما سبقه من نقاد وباحثي الادب. أما ما يضيفه الناقد العراقي (كاظم جهاد) في تناوله لمفهوم التناص فهو يرى إن هنالك تعبيرات ومحددات يمكن من خلالها التوصل الى ماهية وعمل التناص عن طريق آليات عدة ، وهو بذلك يحدد "سلوكان إثنان متاحان للتناص

الحقيقي : إشعار القارئ بطريقة أو بأخرى ، بأننا نناصص كاتباً آخر ، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناص كله ؛ أو تذويب نص الاخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل ،بحيث لا يعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهام لنص بين مصادر آخرى تكثر أو تقل "(٤٦). و يقوم على تحديد بعض من أنواع للتناص قابلة للتغيير من خلال ما تطرأ عليها من تذويب وتغيير ضمن أطر يراها كاتب النص الجديد مفيدة لذلك التحويل ،لينتج من ذلك تكوّن نصوص جديدة .

**المبحث الثاني // التناص في المسرح**

بما إن فن المسرح يعد أبا الفنون ويشكل اهمية استثنائية في التعامل مع الحياة وله تأثير مباشر ، لذا عُد عامل مهم في نمو وتطور الشعوب و تقدمها وتطورها الفني والمعرفي . وصارمن الضرورة دراسة النص المسرحي والتركيز على إشتغالاته ، ومصادره ، وما نتج عنه من نصوص جاءت متناصة عنه .

**التناص المسرحي عبر العصور**

إن موضوعة التناص كانت موجودة منذ القدم . تلاحظ في ما جاء به الاغريقي (ثيسبيس) ، عندما كان يتجول بعربته لم يكن " عمل المنشد مجرد إعادة لنص محفوظ عن ظهر قلب وإنما كان بمثابة إعادة خلق لقصة قديمة معروفة في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة قام بأعادة تركيبها بإدخال تغييرات وإضافات في القصة التي يرويها لما يراه متماشياً مع ميول وقدرات الناس من حوله "(٤٧). وتوالت التعديلات في سير النصوص والاعمال الادبية لتواكب التطور الحاصل على الافكار والمتغيرات التي ترفد مسيرة وتطلعات الانسان في حياته اليومية بوصف " إن نصوص هوميروس لم تكن نهائية قط بل أُدخلت عليها التعديلات وأُقحم عليها الكثير من الابيات ، من حين الى حين ، بل وربما تبدلت لغتها ذاتها كلما تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع"(٤٨). وهذا التبدل اعطى للمؤلف مسوغاً وباعثاً للتلاعب بالنصوص والتحريف والتعديل في صياغتها ، ويعد أول من ادخل وعالج الموضوعات الاسطورية والتاريخية المعاصرة – بعيداً عن اسطورة ديونيسوس – على فن الدراما ، الاغريقي ( فرونيخوس) . فكتب الفينيقيات عن موضوع الحرب الفارسية ، خلد فيها انتصار الاغريق لا هزيمتهم ، بعد ان كانت مسرحية فتح ميليتوس جعلت الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الاثينيين حتى ذكرتهم بمأسي أناس ينتمون الى سلالتهم ، فلاقت نجاحاً اكبر من سابقتها(٤٩). فجاءت مبنية على ترابط موضوعاتها وتناسق حواراتها. اخذت مادتها واحداثها عن حصاراثينا وما دار بها من حروب الفرس وغزوهم للاغريق وما دارفي معركة (سلاميس ) ، نسبة الى المضيق الواقع بين جزيرة الاغريق والاسطول الفارسي عام ٤٨٠ ق.م(٥٠) . إذ يلاحظ إن مسرحية (الفرس) تناصت عن الاسطورة الاغريقية في رواية احداث المسرحية. وتوالت الاعمال الدرامية في النسق نفسه بتناص نص عن نص، وعلى سبيل المثال هناك تشابه وتوازي في وصف " أعمال هرقل في برومثيوس طليقاً التي تقع معظمها في الغرب ، فهي توازي وتقابل مغامرات إيو ، التي تجري في الشرق ، في مسرحية برومثيوس مقيداً "(٥١). إذ أخذت من الاولى بعض المضامين والعبارات التي تخدم النص المتناص ،ويسمى الامتصاص. وقد كتب الشاعر البريطاني (برسي

شيللي) مسرحية متناصة ومكملة لمسرحية اسخيلوس (بروميثيوس مقيداً) وأعطاها أسم "بروميثيوس طليقاً ، وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة في الثلاثية ، وأعترف بأن هذه المسرحية الايسخولوية قد أثرت في كل ما كتبه "(٥٢). في محاولة لايجاد نوع من المغايرة أو التقارب في احداث افكار اسخيلوس ومن قلدوا كتابة نص على غرار ما جاء به – سواء في بروميثيوس او غيره. وعلى ما يبدو ان أسخيلوس كان يهدف الى " عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة والفكر الفلسفي المتطور ، ولقد نجح في ذلك الى حد بعيد لانه أعاد صياغة الاساطير القديمة وخلع عليها ثوباً فضفاضاً من الفخامة وقوة التأثير"(٥٣). فأخذ ما هو مفيد من تلك الاساطير ، فضلاً عن البناء الذي تكثر فيه تنويعات يمكن ان تخرج تناصات متعددة ذات اهداف مختلفة . أما (سوفوكليس) فإنه عمد الى الاستقاء من ملحمتي " الاوديسة والالياذة ، بيد إنه خالفهما في التفاصيل ، فهو يعزو هزيمة إياس في الصراع الى الفوز بأسلحة أخيلليوس ، لا الى شهادة الطرواديين ، بل الى دسائس ولدي أتريوس"(٥٤). واتخذ من احداث تلك الملاحم بناء علاقات ترابط في مسرحياته وقدمها مستعيناً بمخيلة وتمثيل لشخصيات العمل الدرامي بصور فنية ذات حبكة متوازية مع النص الاصلي ، وتعد مسرحية (أوديب ملكاً ) خير مثال على تناص واضح ومباشر للاحداث التي إستقى منها (سوفوكليس) مادته عن الاسطورة الاغريقية (أوديب) ، صور فيها الام مذنبة في ارتكاب الخطيئة ، بينما أوديب لم يعاقب من قبل الالهة ، ففي قوله مخاطباً روح أمه " أبصرت أم أوديبوس يوكاستا الفاتنة ، التي قامت بعمل وحشي في جهالة من التفكير وقد تزوجت إبنها بعد أن قتل اباه ، فتزوجها ، ولكن الالهة كشفت هذه الامور للبشر في الحال ، ولكن مع ذلك تسيد على الكادحين في طيبة الجميلة ، ليأتي المحن بسبب خطط الالهة الضارة ، أما هي ، فقد شنقت نفسها ، وخلفت وراءها محناً لا يسر لها"(٥٥). وبالمقابل في مسرحية (أوديب) يلاحظ أن طبيعة تسليط العقاب يقع بالدرجة الاولى على عاتق ( أوديب ) لانه حامل الرجس وقادماً بقتله أبيه ومن ثم زواجه من امه الملكة يوكاستا وانجابه لاطفال منها ، هذا ما جاء على لسان العراف تريسياس وهو يروي القصة لاوديب قائلاً " إنت سبب الرجس الذي يدنس المدينة "(٥٦). إذ يجسد سوفوكليس تناصاً في مضمون العمل الدرامي . أما مسرحيات الشاعر (يوربيدس) فقد أفاد من اساطير القدماء وكتب مسرحيات متنوعة ، ففي مسرحية (أفيجينيا في تاوريس) استقى مادتها عن حكاية أسطورية ذكرها الشاعر هوميروس في ملحمة (الالياذة) مع الاختلاف في المسرحية المتناصة عن الاسطورة التي تنتهي بمأساة ، إذ غير يوربيدس من الاحداث فجعل . الربة ارتميس تنقذ حياة أفيجينيا ، ابنة اجا ممنون ، إذ لم تذبح على المذبح في ميناء أوليس ، وحملت الى بلاد التورين ، وبوصولها ، أصبحت كاهنة لمعبد الالهة أرتميس ، وبوصول اخيها اورست وصديقه بيلاس الى المعبد ليتطهر من دم أمه ، كان على أفيجينيا ان تقدمها كقرابين للالهة ، وما ان عرفت إنه اخاها أورست قررت انقاذهما والهرب بصحبتهما ، ساعدتهم الالهة أثينا على الفرار، وإنتهت التراجيديا نهاية سعيدة(٥٧). وهو بذلك قد أضفى على المسرحية طابعاً مغايراً لما جاء في النص الاصلي.أما فيما يتعلق بمعالجات يوربيديس في مسرحية (اليكترا ) ، فقد إختلف عن سابقيه من الشعراء (أسخيلوس ، سوفوكليس) . واستطاع النأي بشخصيات مسرحية ( اليكترا) وصفاتها عما جاء في الشخصيات التي جاءت

بالاسطورة ، فهي عنده شخصيات عادية قريبة من الواقع بعكس الشخصية الاسطورية التي عند كل من اسخيلوس في حاملات القرابين وسوفوكليس في مسرحية اليكترا التي اخذت عن الاسطورة(٥٨) . وهو بذلك يحقق تناصاً مأخوذاً عن نص سابق . وأسلوب المسرحية عند أريستوفانيس ، في مسرحية الضفادع إنتقاداً للثالوث الاغريقي، مثل ذلك في الجدال المحتدم على لسان شخصياته في مسرحية الضفادع ، إذ يقول: "يوريبيديس : ماذا فعلت يا أخبث الخبثاء ؟. ديونيسوس : لقد حكمت بتفوق أسخيلوس ولم لا ؟. يوريبيديس : يا للعار .. أتستطيع أن تنظر ألَيَ بعد أن ارتكبت هذا العمل المخزي؟. ديونيسوس: أي عارمادام المتفرجون لا يعتبرونه هكذا ؟؟.(٥٩)" وبالانتقال الى العصر الروماني و المسرحيات التي قدمت فيه ، تميزت بالصراعات التي سادت فيها مشاهد القتل والدم أكثر منها عند الاغريق ، إذ يصور (سينيكا) في مسرحية (هرقل فوق جبل أُويتا ) التناص عن المسرحيات الاغريقية الاسطورية (أوديبوس ، أوديب الاسطورية ) في الحروب والانتصارات بوصف"أي بطل يفوز في المباريات أو يتغلب على مثل هذه الصعاب يكافأ دائماً بمكافأة عظيمة ، وكانت يد الاميرة بنت الملك هي المكافأة الاكثر شيوعاً في الاساطير ، وكان الزواج من الملكة الارملة نفسها والجلوس على عرش الملك المتوفي هي الجائزة المقدمة لمثل هؤلاء الابطال "(٦٠). وقدم في ملحمة الالياذة نموذج البطل (هرقل ) على إنه " إبن رب الارباب زيوس ، تكرهه وتطارده أينما حل الربة هيرا ، وترعاه وتحميه الالهة أثينة ويخضع لأمرة الملك يوريستيوس الذي فرض عليه القيام بالاعمال الاثني عشر والتي إنتهت بخطف كيربيروس من هاديس"(٦١). لذلك تتكرر صورة البطل هرقل في مراحل عدة ويلاحظ إن هناك تناصاً تشير له الاحداث بين المغامرتين فيما يمران به يكمن ذلك في تقارب الاحداث و" زيارة العالم السفلي هاديس والعودة سالمين غانمين بعد إكتساب صفة الخلود "(٦٢). وعلى الرغم من أن قصة هرقل واوديسيوس هي لنفس الشاعر ، إلا إنها جاءت متناصة عن رحلتين مختلفتين . أما عند سينيكا الروماني فقد رسم الخطوط العريضة للشخصية الاسطورية (هرقل) التي يلاحظ إنها تناص عن ملحمة هوميروس ، إلا إن سينيكا الرواقي إتخذ من شخصية البطل هرقل الاسطوري بطلاً إنسانياً عادياً يقهر الموت ، إذ تناوله في مسرحية (هرقل فوق جبل أويتا) بعيداً عن الالوهية أو أنصاف الالوهية بوصفه "نزل الى هاديس لا لمجرد أن يرى كمتفرج، وإنما لكي يغزو ويقهر كفاتح ، لقد قهر الموت – أي الخوف من الموت – داخل نفسه ثم حرر الناس جميعاً من مثل هذا الخوف ، وعاد من العالم السفلي سالماً غانماً ومعه أفضل الاسلاب ، أي الكلب كيربيروس وهو حارس العالم السفلي والبطل ثيسيوس"(٦٣). توجس رب الموت خيفة من مصيره على يد هرقل لما قام به من عمل أذهل رب الموت نفسه. وتأتي مسرحية (فيدرا) لسينيكا على وفق ما كتب يوريبيديس في مسرحية (هيبوليتوس) في موضوعها الاساس الذي تناوله وهي تناص متطابق عن مسرحية يوريبيديس ، وتكرر التناص في مسرحية ميديا عند سينيكا ، التي جاءت متناصة عن مسرحية يوريبيديس ميديا بنفس الاسم (٦٤). إن من ابرز ملامح التناص في مسرحيات سينيكا هو الجانب الخطابي الذي إبتعد بشكل ملحوظ عن الجانب الاسطوري فعمد الى تناص أغلب – إن لم تكن كل – مسرحياته بشكل موضوعي فلسفي بالدرجة الاساس ، وتلك الاعمال المسرحية عكست ثقافة

وإسلوب سينيكا في الافادة من أساطير وملاحم من سبقوه وخصوصاً الاغريق وذلك عن طريق إستيعاب ودراسة تراثهم العريق اضافة الى دراسة التراث اللاتيني الذي عزز من قدرة وقوة كتاباته المسرحية. لذلك تنوعت الثقافات وتجذرت عند الشعراء فيما بعد ، إذ كتب (جان راسين ) مسرحية (فيدرا) وهي تناص مباشر عن فيدرا (سينيكا) وهذه الاخيرة تناصاًعن مسرحية هيبوليوس ليوربيديس(٦٥) . يرى الباحث تنوعاً في الموضوعات ووجود التناص فيها بشكل كبير وبصورة متعاقبة على مدى تاريخ كتابة تلك النصوص الادبية حتى قبل ما جاء من كتابات عند هوميروس ومراحل العصور القديمة .

## العصور الوسطى

تميزت العصور الوسطى بطابع ديني ، إستقت مادة موضوعاتها الادبية عن طريق ما " أخذ من نصوص عن الكتاب المقدس الاصحاح السادس عشر في إنجيل مرقص الذي يدور حول زيارة المريمات الثلاثة ، مريم المجدلية ، ومريم أم يعقوب ، ومريم سلوما ، لتعبد المسيح بعد قيامته وصعوده ، وثم تمثيلية قصيرة منها وهي قيامة المسيح من اللحد "(٦٦). لتقدم في الكنيسة وصار – في الغالب – سياقاً في السير على هذا النهج في تقديم الاعمال ، ففي القرن الخامس عشر الميلادي تم تقديم " تمثيلية زيارة المهد في دير سان مارسيال في مدينة ليدج"(٦٧). التي تطورت فيما بعد لتمثل حقبة جديدة من الاعمال المسرحية ، قدمت بصيغتها الجديدة بعد إجراء تعديلات من الحذف والاضافة على النص الاصلي ،ومن ثم ظهرت أنواع من المسرحيات الطقوسية التي تناصت مع نصوص الكتاب المقدس حتى بداية عصر التأليف الذي إتسم بظهور مسرحية ادم وما تبعها من أعمال تناصية أخرى عن الكتاب المقدس.

## عصر النهضة

المسرح الاليزابيثي غزير العطاء والتنوع في مادته الفنية الادبية ، ولعل أبرز من يمثل هذه الحقبة الكاتب الانكليزي الشهير (وليم شكسبير) الذي أثرى الحركة الفنية المسرحية بغزير عطائه وتنوع دلالاته . إذ إن مسرحياته المتمثلة بكوريولانوس ، إنطونيوس وكليوباترا، ويوليوس قيصر ،وترويلاس ،وكريسيدا ، ما هي إلا تناص عن الرومان ، وهناك مسرحيات مثلت حقبة التاريخ الانكليزي تمثلت بمسرحيات هنري الرابع ، ريتشارد الثاني ، والعديد من سير الملوك وصولاً الى هنري الثامن(٦٨). وقد إهتم عصر النهضة – لاسيما اللوردات – بشؤون الدراما المسرحية وأطلق للممثلين العنان لممارسة فعاليات مختلفة ، فقاموا بتنفيذ فعاليتهم المتنوعة بحرية مطلقة دون قيد كما كان يحدث من قبل في العصور الوسطى ، جمع الشاعر الانكليزي (شكسبير) بين التراث والمعاصرة وذلك من أهم ما تميز به مسرحه في دراسة الاسلوب الادبي لاعماله إضافة الى "إستلهامه الاحداث التاريخية والشخصيات التاريخية في مسرحياته ، وشخص علاقة المسرح بالتاريخ ، لكنه لم يكن مؤرخاً ، بل كان مبدعاً في تعامله مع التاريخ ، فلقد إستل من التاريخ القديم أو القريب الواقعة الدرامية المؤثرة "(٦٩) ، وإنتهج كذلك القاعدة الارسطية في البناء الدرامي ، وضمن ماقام به من نشاط معرفي فكري إضافة وإبتكار وتفاعل مع كل ما هو أصيل ، وإستقى العديد من أفكار من سبقوه ، فجاءت العديد من مسرحياته تناصاً عن ذلك القديم

بصيغ متجددة عن الاسطورة والادب القصصي والشعبي ، إذ ترتبط مسرحية (الملك لير) وبناته الثلاث بقصص عدة منها ما يلصقها البعض من النقاد بأسم " توماس كيد حيناً ،ولودج حيناً ، وبيل جرين في أحيان أخرى ، وترجع أهمية هذه المسرحية الى إنها إمدت شكسبير بالهيكل السردي لرائعته الملك لير ، وذلك رغم إن هذه المسرحية الاولى لا تحكي شيئاً عن الوزير جلوستر وإبنيه أدجار وادموند ، ولا تظهر فيها شخصية البهلول الهامة "(٧٠). وهناك عدة مسرحيات أفاد منها شكسبير بشكل كبير في كتابة مسرحياته مثل ، مسرحية الاضطرابات في عصر الملك جون ، والانتصارات الشهيرة لهنري الخامس ... وغيرها ، و أفاد من مسرحيات السيرة الشعبية والاساطير التي تناولت شخصيات تشكل تراثاً ثرياً وتحيا في مخيلة الشعوب ووجدانهم ، يلاحظ فيها روح الخيال والتنوع الفني الادبي . منها ما قدمه الكاتب (روبرت جرين) و(إنتوني مانداي) إذ كتب مانداي مسرحيتين في عام ١٥٩٨عن البطل الشعبي الشهير (روبين هود) الذي كان يقاوم البلاط ، كانت المسرحية الاولى بعنوان إنهيار روبرت ، سيد هنتجتون ، ثم موت روبرت ، سيد هنتجتون ، وهو تصوير لرمز البطولة الشعبية المتجددة دوماً(٧١) . أفاد مانداي في عرض مسرحيتيه مغامرات روبين هود من مسرحية قديمة للكاتب المسرحي روبرت جرين التي كانت بعنوان " جورج جرين جامع الماشية ، ألفها عام ١٥٩٠ واستخدم فيها قصة روبين هود كأحد خيوط حبكته ومزجها ببعض قصص غارات الحدود بين إسكتلندا وأنكلترا ليصور المغامرات العجيبة للمدعو جورج جرين، أو جورج الاخضر ، نسبة الى تجواله الدائم في الحقول الخضراء"(٧٢) . وفي هذه المسرحية تناص عن مسرحية قديمة إستطاع مانداي تناول ما هو مفيد منها وتوظيفه ليخدم غرضه في إعداد نص جديد عن النص الاصلي . وظهرت محاولات جادة عدة في تناول شتى أنواع فنون الادب وتناصها بشكل مغاير وجديد محاولين إبتكار ملامح وأشكال ذات فائدة عن النص الاصلي ، ومن تلك التجديدات قام (درايدن ، بتجربة جديدة في تناوله لمسرحية إنطونيو وكليوباترا لشكسبير) وإبتكر طريقة جديدة في معالجة قصة المسرحية بوصفه " لم ير في القصة إلا جانبها الغرامي وتجاهل تماماً دلالاتها وجوانبها السياسية الهامة فقدمها في مسرحيته كقصة حب تتحدى النظام الاخلاقي الموروث"(٧٣). ويلاحظ إن هذه المسرحية تناص مباشر وقصدي عن مسرحية شكسبير ، إلا ان الصراع عند درايدن لا يعدو أن يكون صراع إمرأتين حول رجل، بينما الصراع عند شكسبير تناول أنطونيو وهو يتمزق بين حضارتين وعالمين . ومن هذه الاحداث صاغ درايدن عنوان مسرحيته بأسم (كل شيء في سبيل الحب ، أو روعة الموت ، عن مسرحية شكسبير ، أنطونيو وكليوباترا ، وجاءت هذه الصياغة على وفق التراجيديا الفرنسية كما كتبها كورناي في تطبيق تعاليم الكلاسيكية الجديدة التي دعا إليها على غرار النقاد الفرنسيين(٧٤). وقد ألهمت مسرحية درايدن العديد من نقاد عصر النهضة ، لما لها من صنعة درامية فيها روح العودة للكلاسيكية القديمة.وتعد شخصية (كوريولان ) شخصية مختلف عليها بين الاسطورة والتاريخ ، ويرجح إنها " كتبت عام ١٦٠٨ م وقد إعتمد شكسبير في كتابتها على المؤرخ اليوناني بلوتارك الذي عاش في القرن الاول ق.م ، بينما إعتمد بريشت في كتابة مسرحيته كوريولان على نص شكسبير

وقدم معالجة فكرية وفنية جديدة له "(٧٥). إذ يلاحظ وجود تناص واضح في المسرحية الاخيرة بين الحقبتين من الزمن لما لها من تطورات في شتى المجالات إنعكست في معالجة بريشت للنص الشكسبير.

**العصر الحديث**

انتجت هذه الحقبة كماً هائلاً من الكتاب أبرزهم ( تشيخوف ، هنريك أبسن ، سترندبرج ، لويجي بيراندييللو ، يوجين أونيل ، برنارد شو ، جان جيرودو ، البيركامي،..) وعمد هؤلاء الكتاب الى كتابة مسرحيات تمثلت غالبيتها بتناول موضوعات تناصت عن مسرحيات سبق كتابتها عن أساطير وملاحم قديمة ، هيمنت على كتاباتهم كأمتداد تاريخي في الافادة من القديم وتجديده .

**التناص في المسرح العربي**

ظهرت محاولات عربية عديدة للتناص عرفت بالسرقات والانتحال أبرزها ما قام به الشاعر ( أحمد شوقي ) في كتابة مسرحيات عن الموروث العربي القديم ، إذ كتب مسرحية ( قمبيز ) لتروي أحداث ما جرى من قضايا وصراع بين الفرس ومصر . وأظهرت الدراسات العربية النقدية تناصاً في مسرحيات الرائد العربي (توفيق الحكيم) ، إذ كتب مسرحية (بجماليون) قائلاً " بجماليون هذه تقوم على الاسطورة الاغريقية المعروفة ، ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزيتية بجماليون وجالاتيا بريشة جان راوكس المعروضة في متحف اللوفر ، ما إن وقع عليها بصري منذ نحو سبعة عشر عام ، حتى حركت نفسي فكتبت وقتئذ قطعة الحلم والحقيقي "(٧٦). إذ أشار بشكل واضح الى تناص مسرحيته عن نص سابق بأسلوب إتباعي كما ويشير في محفل أخر عن إفادته من مسرحية بجماليون لبرنارد شو .وأستطاع الكاتب السوري (سعد الله ونوس) استلهام التراث وثقافات متنوعة .إذ واجهت مسرحياته الكثير من الجدل ، بسبب إعتمادها على سواها من النصوص ،وفي كل مرة يتم فيها الحديث عن هذا الجانب في مسرحيته(٧٧). اذ أفاد من الاساطير القديمة والحكايات في كتابة نصوصه الدرامية ، وعني بتقديم الاسطورة بأسلوب درامي فيه من الجدة ما يخدم الوظيفة التي تتناسب وهذا الفن عن طريق بناء متواصل للافكار وإعادة صياغة العبارات ، وهو بذلك يلجأ الى "التناص عن وعي وإدراك كون العمل المتناص معه يشكل موروثاً مرجعياً للكاتب ، فهو يستفيد من كل حيثيات الاعمال السابقة ويوظفها بطريقة لا يشعر القارئ بسلطة السابق على اللاحق ، بل يعطي النص اللاحق نكهة خاصة وبعداً جديداً ، في مدى قدرته على التناص مع النصوص السابقة ونجاحه في خلق نص جديد قادر على الاختراق الذهني "(٧٨). إذ إن هناك أسلوباً واضحاً في التضمين والاقتباس عن نصوص مسرحية ظهرت على كتاباته " فمسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران تقابلها مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيراندييللو ، والملك هو الملك تقابلها مسرحية الرجل هو الرجل لبريشت ، ورحلة حنظلة أعدت عن موكينبوت لبيتر فايس ، ويوميات مجنون عن غوغل ، وتوراندوت عن الف ليلة وليلة وبريشت معاً"(٧٩). يرى الباحث إن ونوس مال الى طرق التثاقف الحضاري في مسرحياته مستخدماً التناص الاتباعي في أغلب الاحيان . " إضافة إلى ما سمته كريستيفا نصية واصفة يحيط فيها النص الجديد بما يعين على فضائه المغاير أو المختلف ، كما هو الحال مع تناصه في إستدعاء لنصوص

من النص القديم ، ولاسيما المزامير وأسفار الملوك"(٨٠). عن طريق دلالات يوظفها ونوس لتدعيم نصه الجديد الذي هو تناص عن النص الاصلي .ويلاحظ إن هناك تناص عن رواية ( شبابيك زينب) لرشاد أبو شاور الروائي الفلسطيني ومسرحية (البديل)عن الرواية لابو شاور ، إستلهم منها الشاعر والكاتب العراقي (يوسف الصائغ ) مادته وحولها الى مسرحية ، إذ إعتمد في كتابته لها مادة صحفية كتبها (أحمد بهاء الدين) ونشرت في الاهرام يوم ١٩٨٩/٢/١٠ ؛ من مرجعياته ونتاجه الشعري ، إعتمد في مسرحية " الباب على حكاية الف ليلة وليلة ، وفي ديزدمونة على مسرحية عطيل لشكسبير ، والعودة على حدث واقعي يعود الى زمن الحرب مع إيران "(٨١) . صاغها في طريقة إظهار تحويل مادة النص القديم الى نص جديد ، وربط بين الرواية (ابو شاور) ومسرحية الصائغ . وفي مسرحية (الباب) يظهر التناص الاسلوبي بشكل ملحوظ مع قصص الف ليلة وليلة ،التي تنوعت قصصها وأماكن أحداثها . وفي مسرحية (الوجود المفقود والهدف المنشود) للفنان العراقي قاسم محمد تناصاً إسلوبياً واضحاً إذ " أعدها عن رسالة الطير لابن سينا والغزالي وخلق تركيباً مسرحيا (...) في بحثه عن العناصر الدرامية في التراث العربي وإستثمارها في عروض مسرحية تمتلك بعض ملامح الفن المسرحي العربي "(٨٢). إذ إن التراث العربي غزير بالاحداث والمواقف التي تهتم بالنضال ضد الطغاة والمحتل. وقدم الفنان العراقي (فؤاد التكرلي) مسرحية بعنوان أوديب الملك السعيد وهي تناص أتباعي عن أسطورة أوديب ،غيّر في اسماء واحداث الشخصيات عن النص الاصلي في محاولة منه لتناص نص جديد مغاير للاسطورة ، وجعل من شخصية الكاهن بصيرا. وقدم المخرج العراقي (جواد الاسدي) مسرحية بعنوان (إنسوا هاملت) وهي تناص إسلوبي عن مسرحية الكاتب الانكليزي (وليم شكسبير) ، في محاولة منه لمشاكسة النصوص العالمية وإخراجها من طابعها القدسي الذي كان يؤطرها.

## ما أسفر عنه الاطار النظري

١. تعددت أوجه التناص على النص عن طريق آليات متبعة تتمثل بالحذف والاضافات على مجمل النص القديم.

٢. للتناص القدرة على الافادة المعرفية بين أجيال قديمة وتجديده مع المتلقي والتأثير فيه وإستثارته للمعرفة .

٣. يعد التناص ممارسة نقدية غايته التغيير والتجديد كإجراء ثقافي يضفي على النص أطراً متعددة ويكشف عن خفايا وبواطن مضمرة داخل النص .

٤. يمكن للنص القديم ان يتحول الى نصوص متعددة جديدة متناصة عنه.

٥. ربط علاقة جدلية بين الماضي والحاضر والانفتاح على العالم من خلال تحقيق عملية التناص عن الاساطير والملاحم القديمة والتراث الشعبي والحكايات .

٦. تبسيط النص وتحويله الى مسرحية بلغة سهلة خالية من التعقيد والافادة منها في طرح موضوع يعالج قضايا الحياة عن طريق عصرنة النص .

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

**عينة البحث**

إختار الباحث عينة بحثه مسرحية العرس الوحشي بشكل قصدي لما لها من ترابط وتطابق في موضوع بحثه المراد تحقيق التناص به بين الرواية التي تمثل النص الاصلي وبين المسرحية التي هي تناص عن الرواية .

**مجتمع البحث**

إعتمدت رواية يان كيفيليك العرس الوحشي على وفق تناصها من قبل الكاتب العراقي فلاح شاكر.

**منهج البحث**

إعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث .

**تحليل نموذج عينة البحث**

**مسرحية // العرس الوحشي : تأليف الكاتب العراقي : فلاح شاكر(٨٣)**

تناولت رواية العرس الوحشي العديد من الاحداث وكان الحدث الابرز هو مشهد الاعتداء الذي تعرضت له فتاة نتج عنه إنجاب طفل يدعى لودوفيك ، الذي ينمو وينمو معه احساس بالاضطهاد وبالاهانة وعلى الاخص بكراهية امه وجميع المحيطين به ، فيقضي حياته محروماً من أبسط كلمة حب ومحروماً أيضاً من التعبير عن أحاسيسه ومشاعره ، وفي النهاية ، تحل لحظة اللقاء ، اللقاء الحقيقي الوحيد مع أمه إلا إنه اللقاء الاخير أيضاً . وبذلك حرص الكاتب العراقي (فلاح شاكر) على تناول موضوعة الرواية بشكل دقيق وتناوله في مسرحيته حتى تبقى لغة مسرحيته (العرس الوحشي) لغة مفعمة بالاحداث ، تناول الكاتب الفصل الاخير بشكل مكثف عن الرواية ، فيما عدا بعض التناصات التي اخذها بشكل مبتسر من الفصول ، ركز على الحوار الدائر بين شخصية الام والابن بشكل خاص وأبعد باقي الشخصيات والاماكن والاحداث المختلفة في الرواية ، إذ استعان بتناص الحوارية التي يلاحظ إنها إقتصرت على ما دار بين الام والابن في السفينة (الساناغا) القابعة على الساحل من المحيط قرب قرية تدعى (لوفورج) ، إذ تحاول امه إستدراجه وإنتزاع كلمة ( أمي ) التي كانت غائبة عن لسانه ولم يناديها يوماً بها بعد أن دب اليأس فيها قائلة : " أنت على حق ..أنت محق . لا تريد قولها لانني لست أمك .وهذا صحيح يا لودو ! لست امك .. لقد رفضت الكلام ! سترى الان اذن ! امك مجرد حادث ،أتسمع ، كما لو كنت أنت ، أتسمع ؟.. كلما رأيتك ، كل مرة ، رأيتهم ، هم الثلاثة ، سمعتهم ، تحت المصباح الاصفر ، كلما رأيتك رأيت الانذال ، الاوغاد الثلاثة ، وكما لو كنت أنت من ضربني وإغتصبني ، لست أمك ، أتفهم !..أمك هم الاوغاد الثلاثة "(٨٤). وعلى الرغم من كلامها المسموم هذا وإعترافها بالخطيئة التي إرتكبها الاوغاد الثلاثة ،إلا ان لودو يضمر لها حباً كبيراً وتعد قديسةً بالنسبة له . إن طبيعة أحداث الرواية فرضت طابعاً مشابها للعديد من الاحداث التي مر بها العراق إبان فترة ما بعد التغيير ،التي حدثت في عام( ٢٠٠٣)

ربط أحداث الرواية وتناصها في عمل مسرحي درامي بعد ما حدث من إعتداء على فتاة عراقية من مدينة الفلوجة في عام ( ٢٠٠٩) من قبل الاحتلال الامريكي مشابهاً لاحداث الاعتداء في الرواية وخلق علاقة ترابطية بين الحاضر والماضي بين النص الروائي القديم والمسرحية المتناصة بشكلها الجديد. يعتمد إعادة صياغة الجمل والاقتباس حيناً اخرى ، اذ ان العديد من احداث الرواية اخذت طابع السرد وعلى هيئة رسائل ، تناول مفردات مختلفة عن اصل الرواية في كثير من المواضع ، ففي مقطع الرواية يقول لودو :" أنا أحب الزهور كثيراً وبخاصة الورد . إنها ليست زهوراً . انه شعر . نعم ولكنه احمر رائع ! كالنار ... هذا هو المهم ... النار "(٨٥). إن استخدام (كيفيليك ) للمفردة جاء على لسان شخصية لودو وهو حبه للزهور ، ، في المقابل تناصت هذه العبارات بمفردات اخرى من مسرحية العرس الوحشي لفلاح شاكر : " الام : لماذا لا تتحرك ؟ لماذا تريدنا أن نموت ؟ ألا تحب ان نحيا معاً ؟ الابن :أحب البعوض . الام : ماذا ؟ الابن : لسعة جعلتني أشعر بيدي ... الام :الحشرات هنا كثيرة ستمرض من لسعة حشرة ما ...الابن : إنها لا تتركني وحدي(٨٦) . افاد الكاتب فلاح شاكر من الرواية وحول الحوار الى لغة متناصة عنه ، مع تغيير وتفكيك في مضامينها وشكلها الاساس ، بعد إجراء عمليات الحذف والاضافات على النص الاصلي ، إذ يقول لودو " كنتم دائماً تعاملونني على اني مجنون ... فلماذا تريدون مني الان ان أكون عاقلاً؟.. الام : لم تكن مجنوناً .. كدت تصيبني بالجنون ...وها أنت ستفقدني عقلي مرة أخرى..(٨٧)" ومن الشخصيتين الرئيسيتين دارت احداث المسرحية حولهما و تمثلا في شخصية نيكول وإبنها لودوفيك الذي يطلق عليه لودو ، وما لحق به من ويلات ودمار ، ويلاحظ هناك تناص مباشر في المسرحية مأخوذ من الرواية من خلال الحوار الاتي :" جئت مبكراً جداً ، منذ نصف ساعة وانا ابحث عنك ... مساء الخير على أية حال .. هيا يا لودوفيك ... الا تقول مساء الخير لامك ؟.. يظهر هناك تناص قصدي في إمتصاص النص الروائي وتحويله الى نص مسرحي في مناطق متعددة من النص ، إذ يرى الباحث حصول عملية التناص في النص المسرحي وكما يلي "الام : آه يا ويل . حذاء ماما يعيقني عن الطيران للقياك .. ويل .. ويل ..ماذا تفعل يا ويل ؟.. أنت سكران .. لا تشرب ..لا تشرب يا ويل .. لا تجبرني .. أنا لا أشرب ..(تختنق)..(٨٨). و يستمر عمل التناص بلغة مكثفة عميقة أضفت على النص المسرحي بنية تفاعلية مع تنامي الاحداث وتشابكها ، مستغنياً عن السرد والكثير من الشخصيات التي تناولها النص الروائي ، إذ إختزلها في شخصيتي الام والابن الذي يرى الباحث إن له مقابل في النص الروائي بين (نيكول ) و(لودوفيك) ، إذ يذكر الكاتب المسرحي (فلاح شاكر) الحوار وكما يلي "الابن: لماذا إذاً لم تكوني معي هناك في المصح ؟ كلّنا مجانين .. من أجل هذا لم أحتمل المصح .. أحرقته وهربت .. دخلتُ الدار وأنت غائبة .. قتلت المترجم سعيد وحصلت على النقود"(٨٩). وهو يصل الاحداث بلغة ضمنية مركزاً على الجزئيات في النص الروائي .تنتهي المسرحية التي تناصت عن النص الروائي بنفس النهاية التي أنتهت فيها أحداث النص الروائي وبصورة مقابلة للنص بغرق الاثنين ( الام والابن ).

## الفصل الرابع

النتائج / الاستنتاجات / مصادر البحث ومراجعه

### النتائج

١. طبقت ( مسرحية العرس الوحشي ) صفة الافادة من النص الروائي (العرس الوحشي) من خلال إعادة قراءتها بألاستعانة بظاهرة التناص.

٢. فك وإختزال وتكثيف حوارات النص الروائي وتحقيق التوازن في تطبيق جماليات وتجليات النص المسرحي .

٣. الاقتباس والامتصاص للنص المسرحي من النص الروائي وحذف المقاطع السردية الكثيرة ، هي الصفة الابرز على النص المسرحي .

٤. مزج الحوارات وتداخلها في النص المسرحي أظهرت ظاهرة التناص بشكل قصدي وواضح في أغلب مقاطع النص المسرحي المتناص عن الرواية .

٥. بقي النص الروائي الاساس محافظاً على خصوصيته وشكله حتى بعد حصول ظاهرة التناص وتحويله الى مسرحية .

### الاستنتاجات

١. يمكن تحويل العديد من النصوص عن طريق الافادة من ظاهرة التناص .

٢. إن النص المسرحي طبق جانباً من صفات النص الروائي بما يتناسب والرؤية الابداعية للكاتب المسرحي التي تستجيب لمتطلبات تطور العصر وتحولاته .

٣. يتخذ النص المسرحي الابعاد الفلسفية وإسقاطات الماضي على متغيرات الاحداث في الزمن الحاضر وتناول القضايا بشكل معاصر .

٤. هناك قدرة وتوافق في النصوص المختلفة وبيان مدى قابليتها للتغييرات التي تطرأ عليها ومن ثم تعددها الى نصوص بأستخدام ظاهرة التناص.

## المصادر والمراجع

**١-** جراهام ألان ، نظرية التناص ، ترجمة : باسل المسالمة ، ط١ ، ( دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ،٢٠١١)، ص٢٨.

(*) النص الظاهر : هو الذي يتمثل في بنية القول المادي الذي تتناوله إجمالاً مناهج التحليل الصوتي والدلالي والبنيوي التي لا تهتم للمتكلم بل للقول، أما النص المولد فمعناه: إن النص ليس متناً لغوياً مسطحاً بل كلام تتطلب قراءته إستعادة مراحل تكوينه لغة ودلالة وصولاً الى كشف موقع منتجه والنص الظاهر هو ذلك الجزء من النص الذي يرتبط بلغة التخاطب والذي يعرض بنية قابلة للتجديد ويقدم صوتا متكلماً منفرداً ومتماسكاً ، أما النص المولد فهو الجزء من النص الذي ينبع من الطاقة الغريزية من اللاوعي والايقاع واللحن والترنيم والتكرار وانواع من ترتيبات السرد . ينظر :جراهام ألان ، المصدر نفسه ، ص ص ٧٥-٧٦

٢- ابن منظور ، لسان العرب ، ط٣ ،( بيروت : دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٩، ) ، ص١٦٢.

٣ـ أوزرالد ديكرو ، وجان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : د. منذر عياشي ، ط١ ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2007 ، ) ، ص ٥٣٣.
٤ـ مارك إنجينو واخرون ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة : أحمد المديني ، ط٢، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ ، ) ، ص ,١٠٩
٥ـ نهلة فيصل الاحمد ، التفاعل النصي : التناصية : النظرية والمنهج ، ط١ ، ( القاهرة : الهيئة العامة للثقافة ، ٢٠١٠)، ص,١١٥
٦ـ رولان بارت ، افاق التناصية ، ترجمة وتقديم : د. محمد خيري البقاعي ، ( القاهرة : الهيئة المصرية اللعامة للكتاب ، ١٩٩٨)، ص ,٤٢
٧ـ عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ط١ ، ( عمان : الاردن ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦) ، ص ,١٤٥
٨ـ د. ماهر مجيد إبراهيم ، التناص الاسطوري في السينما العالمية ، ط١ ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١١، ) ، ص ,٢١
٩ـ د. مصطفى بيومي عبد السلام ، التناص : "مقاربة نظرية شارحة " ، مجلة عالم الفكر ، ( الكويت ) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، عدد ١ ، مجلد ٤ ، يوليو ، سبتمبر ، ٢٠١١، ص ٦٤
١٠ـ د. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١ ، ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥) ، ص٢١٣. ١١ـ عبد الواحد لؤلؤة ، التناص مع الشعر الغربي ، مجلة الاقلام ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ١٠ / ١١، ١٩٨٧، ص١٠٨.
١٢ـ محمد عناني ، معجم المصطلحات الادبية الحديثة ، ( بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٩٦، ) ، ص ١١٠.
١٣ـ د. ماهر مجيد إبراهيم ، التناص الاسطوري في السينما العالمية ، مصدر سابق ، ص٥.
١٤ـ عبد الوهاب ترو ، تفسير مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، "مجلة الفكر العربي المعاصر" ، عدد ٦١/٦٠ ، ( بيروت : باريس ، مركز الانماء القومي ، ١٩٨٩)، ص٧٧.
١٥ـ محمد اديوان ، مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر ، "مجلة الاقلام " ، عدد ٤-٥-٦ ، نيسان /مايس/ حزيران ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥) ، ص ٤٦.
١٦ـ د. نبيل راغب ، موسوعة الابداع الادبي ، ط١، ( القاهرة : الشركة المصرية العامة – لونجمان ، ١٩٩٦) ، ص ٢٩٠,
١٧ـ جراهام ألان ، نظرية التناص ، مصدر سابق ، ص ٩١.
١٨ـ المصدر نفسه ، ص ١٠٦.
١٩ـ د. عبد القادر بقشى ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ( المغرب : أفريقيا الشرق ، ٢٠٠٧، ) ، ص٢٠.
٢٠ـ حاتم الصكر ، ترويض النص ، ط١ ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨، ) ، ص ١٨٥.
٢١ـ مفيد نجم ، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، "مجلة الموقف الادبي "، ( دمشق : إتحاد الكتاب العرب ، ) ، عدد ٣١٨/٣١٧، سنة ٢٧ ، تشرين الاول ، ١٩٩٧.ص ,٤٧
٢٢ـ عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ط١ ، (عمان : الاردن : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦)، ص ,١٧٦
٢٣ـ أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد ، ط١ ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٤، )، ص ٢٦.
٢٤ـ د. عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، ط١، (السعودية : النادي الثقافي ، ١٩٨٥)، ص٣٢١.
٢٥ـ وليد الخشاب ، دراسات في تعدي النص ، ( القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ب ت ، ) ، ص ٣.
٢٦ـ المصدر نفسه ، ص ١٢.
٢٧ـ المصدر نفسه ، ص ,٨
٢٨ـ حاتم الصكر ، ترويض النص ، مصدرسابق ، ص ٥٣.
(**) الطرس : هو رق صحيفة من الجلد ، يمحي ويكتب على نص اخر جديد على اثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة ، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته . ينظر : المختار حسني ، من التناص
٢٩ـ الاطراس ، مجلة "علامات " ، (جدة : النادي الادبي الثقافي بجدة ، ) ،جزء ٢٥ ، مجلد ٧، سبتمبر / ١٩٩٧. ص ١٧٨,
٣٠ـ المصدر نفسه ، ص ,١٧٩

٣١ـ د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، ط١، ( بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٥)، ص ١٢١.
٣٢ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٢.
٣٣ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٣.
٣٤ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٧.
٣٥ـ ينظر : د. محمد مفتاح ، دينامية التناص ، ( الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠١١، ) ، ص ٨٩. ٣٦ـ ينظر : مارك إنجينو ، في أصول الخطاب الشعري ، ط٢، ترجمة : أحمد المدني ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧)، ص ١١١.
٣٧ـ د. صلاح فضل ، شفرات النص ، ط١ ، ( القاهرة : عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، ١٩٩٥) ، ص١٢٢.
٣٨ـ د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، مصدر سابق ، ص ١٢٢.
(***) في دراسة للناقد المغربي الدكتور محمد مفتاح عن موضوع التناص نقلاً عن الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا يذكرفي كتابه ( تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص ، في طبعته الاولى عام ١٩٨٥ إن التناص هو تعالق ، أي الدخول في علاقات نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ..للاستزادة يراجع : عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص١٥٩.
٣٩ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٥٦.
٤٠ـ المصدر نفسه ، ص ٢١٦.
٤١ـ شربل داغر ، التناص سبيلاً الى دراسة النص الشعري ، "مجلة "فصول " ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، عدد ١ ،١٩٩٧، ص ١٤٣.
(****) قدمت الباحثة نهلة فيصل الاحمد مشروع بحث عبارة عن رسالة ماجستير في عام ( ٢٠٠٠) تحت عنوان (التفاعل النصي : التناصية – النظرية والمنهج) الذي أصبح فيما بعد كتاباً والصادر ضمن سلسلة كتاب الرياض في تموز من عام (٢٠٠٢). للاستزادة : يراجع : عز الدين المناصرة ، مصدر سابق ، ص ١٧٠.
٤٢ـ المصدر نفسه ، ص ١٧١.
٤٣ـ د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، مصدر سابق ، ص ١٣٢.
٤٤ـ د . عبد الله محمد الغذامي ، تشريح النص ، ط١، ( الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦، ) ، ص ٨٧.
٤٥ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ٩٧.
٤٦ـ أحمد ناهم ، مصدر سابق ، ص ٤٠.
٤٧ـ كاظم جهاد ، أدونيس منتحلاً ، ط٢، ( القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٣، ) ،ص ٤٢.
٤٨ـ المصدر نفسه ، ص ٦٩.
٤٩ـ المصدر نفسه ، ص ١٧.
٥٠ـ ينظر : د. أحمد عتمان ، مصدر سابق ، ص ١٩١.
٥١ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢١٢.
٥٢ـ المصدر نفسه ، ص ٢٢٠,
٥٣ـ المصدر نفسه ، ص ٢٢١,
٥٤ـ المصدر نفسه ،ص ٢٢٨
٥٥ـ المصدر نفسه ، ٢٦٣,
٥٦ـ مصطفى عبد الله ، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣) ، ص١٦
٥٧ـ سوفوكليس ، من الادب التمثيلي اليوناني ، مسرحية أوديب ملكاً ، ط١ ، ترجمة : طه حسين ، ( بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٨، )، ص٢٠٥.
٥٨ـ ينظر :مسرحيات يوريبيديس ،افيجينيا في أوليس، الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني ، ترجمة : أمين سلامة ، ( القاهرة : مكتبة مدبولي ، ب ت) ،ص١٣٥
٥٩ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٩٩.
٦٠ـ أريستوفانيس ، مسرحية الضفادع ، ترجمة : د. محمد صقر خفاجة ، ط١ ، ( عابدين : دار الفكر العربي ، ١٩٧٦) ، ص ١٧٢.

٦١ـ سينيكا ، مسرحية هرقل فوق جبل أويتا ، من المسرح العالمي ، ترجمة : د. احمد عتمان ،( الكويت : وزارة الاعلام ، ١٩٨١،) ، ص٧١.
٦٢ـ المصدر نفسه ، ص ٧٣.
٦٣ـ المصدر نفسه ، ص ٧٤.
٦٤ـ المصدر نفسه ، ص١٠٠.
٦٥ـ ينظر :المصدر نفسه ، ص٩٨.
٦٦ـ ينظر :جان راسين ، مسرحية فيدر ، ترجمة : أدونيس ، تقديم: رولان بارت ، ( دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ٢٠١٢،)، ص٤٠.
٦٧ـ محمد سمير الخطيب ، " جريدة مسرحنا " ، تاريخية العلاقة بين المسرح والكنيسة الغربية ، مقال منشور ، ( مصر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، السنة الخامسة ، العدد ٤٧٣، الاثنين ٢٤/ ٢٠١١/١. ص٢٦.
٦٨ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦.
٦٩ـ ينظر : د. نهاد صليحة ، أضواء على المسرح الانكليزي ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠،)، ص١٢٠.
٧٠ـ جبرا إبراهيم جبرا ، شكسبير معاصرنا ، ( بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩،)، ص ٦٣.
٧١ـ د. نهاد صليحة ، ، مصدر سابق ، ص ١٢٢.
٧٢ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٥.
٧٣ـ المصدر نفسه ، ص ,١٢٦
٧٤ـ المصدر نفسه ، ص ,١٤٤
٧٥ـ ينظر : المصدر نفسه ص١٣٩.
٧٦ـ د. حسب الله يحيى ، في الخطاب المسرحي ، ط١ ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ) ، ص ٨٥.
٧٧ـ توفيق الحكيم ، "بجماليون " ، ( القاهرة : مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ب.ت ،)، ص ١٦.
٧٦ـ ينظر : د. حسب الله يحيى ، في الخطاب المسرحي ، مصدر سابق ، ص٧٤.
٧٧ـ د. حسين منصور العمري ، إشكالية التناص ، مسرحيات سعد الله ونوس إنموذجاً ، ط١ ، ( الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧،) ، ص ٧٥.
٧٨ـ المصدر نفسه ، ص ٧٥.
٧٩ـ المصدر نفسه ، ص ١٨٧.
٨٠ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٢.
٨١ـ د. حسب الله يحيى ، في الخطاب المسرحي ، مصدر سابق ، ص ١٠٦.
٨٢ـ فلاح شاكر : كاتب عراقي قدير ولد عام ( ١٩٦٠) كتب العديد من المسرحيات التلفزيونية ، أبرز أعماله المسرحية (مائة عام من المحبة ، في أعالي الحب ، الجنة تفتح أبوابها متأخرة) درس الفلسفة والفنون التطبيقية ، حصل على جائزة أفضل نص ثاني في مهرجان المسرح العراقي التجريبي عن مسرحية (الف قتيل وقتيل) وجائزة أفضل مؤلف شاب للموسم لبمسرحي العراقي عن مسرحية (ليلة من الف ليلة وليلة) فازت مسرحيته (الف أمنية وأمنية بالعديد من جوائز المركز العراقي للمسرح عام (١٩٩١) فازت مسرحيته (قصة حب معاصرة) بجائزة أفضل نص مسرحي بمهرجان قرطاج الدولي عام ٢٠٠٣.. للاستزادة يراجع : مجلة الحوار المتمدن ، الشبكة العالمية للانترنت ، عدد ١٤٩٧.
٨٣ـ يان كيفيليك ، مصدرسابق ، ص ١٧٢.
٨٤ـ يان كيفيليك ، العرس الوحشي ، مصدر سابق ، ص ٢٠٨.
٨٥ـ فلاح شاكر ، مسرحية العرس الوحشي ، المشهد الاول .
٨٦ـ المصدر نفسه ، المشهد الاول .
٨٧ـ فلاح شاكر ، المصدر نفسه ، المشهد السادس .
٨٩ـ فلاح شاكر ، المصدر نفسه ، المشهد السابع .

# سيميائية الشخصيات في النص المسرحي العراقي المعاصر
## (مسرحية مرحبا ايتها الجمال الوامض، لجليل القيسي - انموذجا)

**المدرس الدكتور / اسماعيل محمد هاشم**
وزارة التربية– المديرية العامة لتربية ذي قار

**ملخص البحث**

***السيميائية*** واحد من المناهج النقدية الحديثة التي قامت بدراسة النص المسرحي، وتحليل محتوياته،من خلال اسس جديدة تعتمد على ما في النص من علامات دالة،وسميائية الشخصية هي احد اقسام هذه المنهج التي تركز على الشخصيات داخل العمل الادبي وتقوم بتحليل هذه الشخصيات وفق العلامات الخاصة بكل شخصية من علامات جسمية ونفسية وبيئية واجتماعية خاصة بكل شخصية .

**الكلمات المفتاحية : سيميائية الشخصيات في النص المسرحي**

**Abstract**

Semiotics is one of the modern critical approaches that study the theatrical text, and analyze its contents, through new foundations that depend on the significant signs in the text. A personality of physical, psychological, environmental and social signs specific to each personality

**key word ; The semiotics of the characters in the theatrical script**

**المقدمة**

كان من ثمار تطور النقد الادبي الحديث ظهور مناهج نقدية عديدة حاولت استنطاق النص وفك شفراته وتفكيكه ، ومثلما سعت البنيوية الى تقديم قراءات منغلقة للخطابات الادبية ، فان السيميائية سعت الى تطوير طرائق منفتحة للقراءة ، متخطية جدار اللغة ومنطلقة نحو تأسيس نظرية في علم الادب ،من اجل دراسة النصوص الادبية بوصفها انظمة تخفي خلفها سيلا من المعاني التي يجب دراستها وفك شفراتها ، اذ يرى السيميائيون ان اللغة تنتمي الى مجموعة من الانظمة الرمزية التي تشكل الثقافة كالكتابة والفن والاساطير والسلوك والطقوس ،وبسبب هذا الاهتمام اطلق السيميائيون العنان لحرية القراءة بحثا عن النسق المتخفي وراء الاشارات والانظمة الدلالية للشفرات والعلامات داخل النصوص . ونظرا لعد النّص المسرحي منتج للعلامات والإيماءات لكونه يعتمد على الحوار اكثر من السرد بالاضافة الى الشخصيات وحركتها داخل النص ،لذا اخترنا أن يكون بحثنا الموسوم **بـ(سيميائية الشخصيات في النص المسرحي العراقي المعاصر)** يضم البحث

اربعة مباحث **المبحث الاول** ،هو مشكلة البحث واهدافه ،وتحديد المصطلحات اما **المبحث الثاني** يتكون من جزأين الاول هو دراسة في ظهور السميائية وتطورها على يد (سوسير) (وبوريس) ، ثم تطورها لدراسة النصوص الادبية على يد بارت شتراوس ، أمبرتو إيكو، اما الجزء الثاني فيتم من خلاله دراسة الشخصيات المسرحية وانواعها وصفاتها وكيفية التشخيص في النص المسرحي ثم تطور دراسة الشخصية المسرحية على يد من مجموعة النقاد امثال (سوريو) و(هملتون) ، اما **المبحث الثالث** فهو اجراءات البحث اذ تم اختيار مسرحية وداعا ايتها الجمال الوامض كعينة للبحث.

**المبحث الاول // مشكلة البحث**

شهد القرن العشرين ظهور كثير من الاتجاهات والمدارس النقدية التي تتناول تحليل النص الأدبي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص، واستمرت هذه الاتجاهات في النضج حتى تبلورت في العديد من الاتجاهات والمدارس مثل، الأسلوبية، والبنيوية، والتكوينية، التفكيكية، والسيميائية، التي أصبحت الأكثر شيوعا في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، وذلك بفضل تطور علم اللغة .، واهتمام الدارسين والباحثين به، بعد ان درس (سوسير) اللغة وعدها مجموعة من العلامات الدالة مما فتح الباب امام الكثير من الدراسات الادبية ، اذ شكلت الاتجاهات السيميائية اتجاها لبناء قراءات سيميائية للادب سواء كان شعرا او رواية اومسرحا ، فقد دخلت السميائية كل دوائر الخطاب وامتازت بحرصها على فهم العلاقة الادبية والجدلية بين النصوص، والغوص في اعماقها وفك شفرتها ،ودراسة كل العلامات داخل هذه النصوص، ونظرا لاعتبار النّص المسرحي من بين النّصوص التي أهتم بها الباحثون في مجال علم السيميائيات، فقد اخترنا أن يكون بحثنا الموسوم بعنوان (**سيميائية الشخصيات المسرحية وتطبيقاتها في النص المسرحي العراقي**).

**اهداف البحث:** يهدف البحث الى دراسة السيميائية كمنهج تحليلي. وكيف تبرز العلامات السيميائية من خلال الشخصيات السيميائية، وكيف يمكن الكشف عنها في النص المسرحي العراقي .

**اهمية البحث والحاجة اليه :** تكمن اهمية البحث في دراسة السيميائية كمذهب نقدي حديث ، وكيف يتم تطبيق ذلك على النصوص المسرحية ، اما الحاجة اليه فانه يوفر دراسة للمهتمين بالادب المسرحي والى طلبة الدراسات المسرحية.

**حدود البحث:**

**البعد الزماني:** ١٩٩٠

**البعد المكاني:** العراق

**البعد الموضوعي** : دراسة موضوعة "سيميائية الشخصيات في النص المسرحي العراقي المعاصر، مسرحية مرحبا ايتها الجمال الوامض، لجليل القيسي، انموذجا."

**تحديد المصطلحات :**

**السيميائية لغة** // جاء في لسان العرب "السّومةُ و السّمة ، و السّيماءُ، و السّيمياءُ العلامة و سَوَم الفرسَ جعل عليه السِّمة " [١]. اما المعجم الوسيط فيعرفها "السومة:السمة والعلامة والقيمة ويقال انه لغالي السومة السيمة والسومة السميا والعلامة "[٢]. وقال الله في كتابه الحكيم" سيماهم في وجوهم من اثر السجود "

**السيميائية اصطلاحا** // يعرفها سوسير." : العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة .العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[٣]

اما صلاح فضل فيعرفها": العلم الذي يدرس الانظمة الرمزية في كل الاشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة"[٤]

**الشخصية // لغة – الشخصية:** وردت في لسان العرب: من خلال كلمة شخص.والشخص "سواء الانسان وغيره، تراه من بعيد فتقول ثلاثة اشخاص وكل شيء رأيت جسمانه رأيت شخصيته، والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به اثبات الذات مايستعير لها لفظة الشخص والتشخيص العظيم الشخص" [٥]

**الشخصية اصطلاحا** // "مجمل الصفات والملامح التي تشكل طبيعة شخص او كائن حي. وهي تشير الى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الاخلاقية "[٦]

**الشخصية المسرحية** // ذكر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"أن الشخصية أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحيةcharacter "[٧]

**التعريف الاجرائي** // هو مجموعة من الشخصيات في النص المسرحي التي تدور حولهم احداث المسرحية وتتطور حبكتها من الصراع بين هذه الشخصيات .

**المبحث الثاني // اولا– دراسة في مفهوم السيميائية**

تُعد السيميائية من الحقول المعرفية في مجال الدراسات الحديثة ، التي ظهرت في القرن العشرين على يد كل من عالم اللغة السوسيري فرديناند دي سوسير( ١٨٥٧-١٩١٣)، والأمريكي تشالز بيرس(١٨٣٨-١٩١٤) ومن بعدهما ، رولان بارت ،جونثان كلر ،شتراوس ، أمبرتو إيكو ، وغيرهما. وتهتم السيميائية في مجملها بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات الداخلة في مجالات اللغة والفن والأدب ، وفي مجالات أخرى كالرياضيات وعلم النفس وغيرهما. وقد احتلت السيميائية مكاناً متميز بين الدراسات اللغوية والنقدية وأصبحت تحظى باهتمام كبير من الباحثين الغرب والعرب، ويعد (سوسير) اول اطلق عليها (السيميولوجيا) (Semilogy) وهذه اللفظة مشتقة من الكلمة الاغريقية (Semeion) وتعني العلامة، والسيميلوجيا هي علم العلامة الذي يدرس من خلاله موضوعه حياة العلامات في المجتمع، وقد اقترح (سوسير) علم العلامة في كتابة (دروس في علم اللغة) الذي رأى من خلاله ان علم العلامة هو"نظام من العلامات التي تعبر عن الافكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة او الالف باء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق او القوس الرمزية او الصيغ المهذبة او العلامات العسكرية او غيرها من الانظمة ولكنه اهمها جميعا"[٨] ، اذ يوضح علم العلامات ماهية مقومات العلامة وقواعده ، وعلم اللغة هو جزء من علم العلامات العام والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على اللغة لذا فان دراسة الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها بوصفها اشارات يساعد على القاء ضوء جديد على هذه الحقائق

وعد سوسير العلامة اللغوية كيانا ثنائي المبنى من وجهين كالعملة النقدية لا يمكن فصل احدهما عن الاخر وهما الدال (signnfier) الذي يعني الصورة الصوتية او الحركية او الايمائية او الاشارية او الرمزية او الايقونية والتي لها علاقة بالحواس التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الاصوات التي تلتقطها اذنه وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية او فكرة او مفهوما اكثر تجريدا من الصورة الصوتية، الذي هو المدلول (Signfied ) الذي يعد تمثيلا عقليا للشيء وكلاهما الدال والمدلول ذو طبيعة نفسية يتحدان في دماغ الانسان باصرة التداعي ، وهذه البنية الثنائية لا تحيل الى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات ، ولهذه العلامة اللغوية صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية ،اي ان العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية تعني انها لاترتبط بدافع ،اي انها اعتباطية لانها ليس لها صلة طبيعة بالمدلول ، فصليب الصيدلية الاخضر او العلم الاصفر الذي يشير الى العربة الاخيرة بالقطار او الحمامة للسلام[٩]،ومن هنا اطلق سوسير على العلامة اللغوية العلامة الرمزية ولكنه استدرك فقال ان من مميزات الرمز انه لايكون اعتباطا على نحو كلي فرمز العدالة الميزان ،ولايمكن استبداله اعتباطا بأي رمز اخر كالعربة مثلا، اي ان الدال يحاكي المدلول كمواء القطة وخرير الماء كذلك اشار الى العلامة البصرية وراى انها تختلف عن اللغوية لانها توفر امكانية قيام مجموعات على ابعاد عديدة في ان واحد[١٠] . اما الفيلسوف الامريكي (بييرس)الذي هو الاصل في تسمية العلم (بالسيميوطيقا)، فيرى إن العلامة لا تحيل على موضوع فقط، بل إنها بالإضافة إلى ذلك تكشف عن معرفة جديدة تخص هذا الموضوع، لذا نظر الى العلامة ككيان بنائي ثلاثي المبنى يتكون من المصورة (Repersentamen )وتقابل الدلالة عن سوسير والمفسرة Interpretantوتقابل المدلول عند سوسير والموضوع OBJECT ولايوجد له مقابل عند سوسير وقد ميز بين نوعين من الموضوعات ، الموضوع الديناميكي وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل اليه العلامة وتحاول ان تمثله ، والاخر هو الموضوع المباشر ويشكل جزء من اجزاء العلامة، التي قسمها الى ثلاثة اقسام[١١].

١- **العلامة الايقونة :** وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصور الدالة والموضوع المشار اليه علاقة تشابه سواء وجد الموضوع ام لم يوجد وسواء كان الشيء نوعيا اوكائنا موجودا او عرفا ،مثل الصورة الفوتوغرافية فهي ورقة مطبوعة مصورة او دال تحيل الى شخص ما

٢- **العلامة المؤشرية او الاشارة :** وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصور والموضوع علاقة سببيه منطقية ،مثل ارتباط الدخان بالنار، او الاثار في الرمال تدل على مرور ناس او حيوانات.

٣- **العلامة الرمزية :** وتكون العلاقة بين المصور والموضوع علاقة غير مترابطة او مبرره، ولا يوجد بينهما تشابه او صلة طبيعة ،مثل ارتباط الحمامة بالسلام والشمس بالحرية ،لذا يمكن القول ان نظرة بيرس للعالم تتلخص في النظر إلى الوجود الإنساني من خلال وضعه باعتباره علامة في الكون، بل ان الكون ذاته "ليس إلا علامة، فكل ما فيه من أشياء وكائنات وطقوس يشتغل كعلامة حيث أن الإنسان علامة وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة وما يتداوله هو أيضا علامة والخلاصة أن لاشيء يفلت من سلطات العلامة "[١٢] ثم تطورت

الدراسات السيميائية على يد كثير من النقاد والكتاب،والتي اخذت تنظر الى النص الادبي كمجموعة من العلامات القابلة للتحليل ومن هؤلاء (رولان بارت-١٩١٥-١٩٨٠) الذي يرى ان السيميلوجيا "يمكن تطبيقها على كافة الانشطة الانسانية التي تتضمن السينما والمسرح والرقص والعمارة والسياسة والطب والتاريخ والدين ،اذ حاول نقل النموذج اللغوي الى حقول ثقافية اخرى، واعترض على اطروحة سوسير بان اللغة جزء من علم العلامات العام ،ودعى الى قلب هذه الاطروحة والنظر الى علم العلامة بوصفه فرعا من علم اللغة العام، ويعد بارت النص ثمرة اللغة ،ويعني بها نسيج من العلامات والدلائل التي تشكلون العمل الادبي ، فيصف النص بانه تمددي وتعددي ، تمددي لان مجاله هو مجال الدال باحالته الى فكرة اللعب والتوليد الدائم للدال داخل النص وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير، اما النص التعددي فيرى ان للنص معان عديدة لذ لايمكن ان يخضع لتأويل واحد ،وانما لتفكيك وتشتيت من قبل المتلقي،[١٣] ،اذ اعتمد بارت على تقسيم النص ودراسته سيميائيا على الشفرات الذي حاول توظيفها في تفسير النصوص وذلك عن طريق تفتيت النص الى وحدات صغيرة والبحث بين هذه الوحدات عن دلالتان يقوم عليهما تحديد المعنى العام للنص وهما الدلالة المباشرة والدلالة الايحائية ،اللتان تمثلان الحجر الاساس في فهم دلالة النص العام وفق شفراته وانظمته وبناه ، وهذه الشفرات هي الشفرة التفسيرية والشفرة التأويلية والشفرة الدلالية والشفرة الرمزية والشفرة المرجعية، وان القارئ يستعين بهذه الشفرات لفتح مغالق النص وتحديد معناه العام وفهم مدلولاته [١٤]. اما (جوثان كولر ١٩٤٤) ، فاكد على فكرة الاستفادة من علم اللغة بدراسة ظواهر ثقافية اخرى ،اذ يعتقد ان الظاهرة الثقافية والاجتماعية ليست مجرد موضوعات او احداث مادية، بل هي موضوعات او باحداث لها معنى وبالتالي فهي علامات واشارت، والثاني ان هذه الظواهر ليست طواهر ثقافية واجتماعية قائمة لذاتها ،بل انها ترتبط بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية ، [١٥]،فيما كان (كلود شتراوس ١٩٠٨-٢٠٠٩) مقتنعا ان اللغة تشكل النموذج الاول للمجتمع لجميع انماط النمذجة الثقافية ،وقد رأى ان الاسطورة عبارة عن مجموعة من الاشارة التي تعبر عن حياة مجتمعها ،فالاساطير ليست حكايات وهمية جميلة فقط يعاد سردها على سبيل التسلية ، بل هي محاولات حاسمة لحل التناقضات المريرة الاساسية في الوجود الانساني،اذ يرى ان تحليل الاسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها اومضمونها بل يتعدى ذلك للكشف عن العلاقات التي توحد بين كل الاساطير،اذ اصبحت هذه العلاقات موضوعة اساسية في تحليله البنيوي الذي استهدف الكشف عن الابنية الموحدة لهذه الاساطير[١٦]،اما امبرتو ايكو (١٩٣٢-٢٠٠٦) فقد طور نموذجا سيميائيا اتصاليا باضافته الشفرات الصغرى (sub codes) التي تساعد على فك شفرات الرسالة او النص من قبل القارئ ،وبما يساهم في فهم النص واعادة تركيب شفرة الكاتب وخلقها من جديد ، وقسم (ايكو) الشفرات الاشارية الى قسمين:ذات دلالة قصدية، واخرى غير قصدية ،وحصر الدلائل في ثمانية عشر نسقا تتمثل في ،اللغات المكتوبة، والانساق الخطية، والحكي ،واداب السلوك ، والمعتقدات والطقوس والاساطير والرسائل والتواصل مع الجمهور والعلامات الذوقية واشمية والحسية، وانماط الاصوات وحركات الجسم ودلائل المكان، وهذه كلها اشارات وعلامة تعبر عن مفاهيم معينة [١٧]،نستنتج من

هذا ان العلامات غير معزولة عن بعضها بعض، بل إن هذه العلامات تتداخل فيما بينها لتشكل نمطاً جديداً من العلامات ثم تطورت الدراسات السميائية وركز البحث على النصوص السردية ، ويرجع الفضل في ظهور السيميائيات السردية وتطورها الى مدرسة باريس السيميائية التي تأسست على يد جوليان كريماس(١٩١٧-١٩٩٢) الذي لم يختصر اهتمامه بالبحث الالسني ،بل نجده يحيط بكل ماله علاقة بمناهج نقد السرد ولاسيما المناهج النصية ،فتبنى ماجاء به (فلاديمير بروب) في الحكاية الخرافية و(سوريو) في المسرح وما توصل ليه (ليفي شتراوس) في الاسطورة ،اذ ركز في دراساته السردية على موضوعين، اولا نموذجه في البنية العاملية ،والثاني في المربع السيميائي الذي عرف باسمه، والذي يمثل اول نموذج سيميلوجي حقيقي اذ يعد احد الثنائيات الحديثة التي تسعى الى اظهار التقابلات ونقاط التقاطع بين النصوص وفقا لبناء هيكلي مجرد ومختزل يمكن ان يكون صالحا للتطبيق على عدد كبير من النصوص ،وعلى الرغم من ان جهوده فيهما جاءت تتويجا لجهود سابقه له استوعبها وصاغها وعرضها على شكل خطاطات تمثل اليوم اداة فعالة في القراءات النقدية التي يعتمدها المنهج السيميائي[١٨] .

**المبحث الثاني // ثانيا: الشخصية المسرحية**

يتفق اغلب النقاد والكتاب ان الشخصية المسرحية وهي المقوم الاساسي الذي تقوم عليه احداث المسرحية، وهي التي تخلق العقدة او الحبكة والموضوع، وان المسرحيات التي تتولد من الشخصيات تكون فيها حياة وقوة اكبر اكثر من مسرحيات المواقف والاحداث ، مثال على ذلك مسرحيات ،اوديب ملكا واليكتر لسوفوكلس ومسرحية ميديا ليوربيدس ومسرحيات هاملت ومكبث والملك لير لشكسبير وغيرها، وان عملية خلق الشخصيات الدرامية، التي تنشا عنها المسرحية عملية ابداعية معقدة تحتاج الى موهبة وخبرة ،اذ يؤكد ماجوري ذلك بقوله"ان مسالة خلق الشخصيات برمتها مسالة غامضة بل لعلها اشد غموضا والتواء من الشخص الذي يخلق الشخصية منها عند اولئك الذين يبتسمون او يكتئبون وهم يشاهدون خلق الشخصية انها عملية لاضابط لها ولامرجع، عملية لا يمكن الاستناد فيها الى النصوص والمستندات" [١٩] ،اذ لابد للشخصية المسرحية ان ينتابها التغير في بنيتها وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والازمات وقد يكون هذا التغير غير واضح على المستوى السطحي، الا انه يمكن اكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصيات بما يحيط بها من شخصيات اخرى، وبما يعتمل في داخلها من مشاعر واحاسيس وانفعالات، وان كل شخصية يخلقها الكاتب المسرحي لابد ان تحمل في داخلها بذور نموها الداخلي ،اذ ان عملية تصوير الشخصية يتطلب من الكاتب المسرحي تخيلا كاملا مع مراعاة عملية تطويرها بشكل تام خلال احداث المسرحية ،وهذه العملية تعتمد على الملاحظة المتعمقة للمؤلف في حياة الشخصية وتفجير العواطف المدفونة في دواخلها، وانفعالاتها ومشاعرها وعلاقاتها الاجتماعية. وقد قسم النقاد والكتاب الشخصيات المسرحية الى اقسام عديدة ،حسب تركيبة كل شخصية وتصرفاتها وسلوكها وعلاقاتها مع الشخصيات الاخرى، ودورها في تطور الاحداث وبناء الحبكة الدرامية وهي كما يلي[٢٠]:

١. **الشخصية المركبة اوالمدورة اوالفردية** : وهي الشخصية ذات البعد السيكلوجي التي تنفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي، كشخصية هاملت وشخصية ماكبث وشخصية نورا في مسرحية بيت الدميع لابسن

٢. **الشخصية النمطية** : وهي شخصية ثابته لها نمط واحد او وجه واحد لاتتغير طوال الفعل الدرامي، وتشترك فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي الى المهنة نفسها، مثل الحداد، النجار ،النداف وغيرها،اذ تبقى محتفظة بسماتها النمطية دون نمو وتطور.

٣. **الشخصية الكاريكاتورية او المكررة** : وهي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية والنفسية او الخلقية، مثل شخصية البخيل .

وقد درس الناقد (نورثروب فراي) الشخصيات في النص المسرحي وقسمها الى اربعة مستويات حسب طبيعتها السيكولوجية، فاذا نظرنا الى الشخصية على عدها ارفع شانا منا على نحو غير محدد بوصفها الهة، فانها شخصيات اسطورية مثل اوديب ملكا ،اما اذا نظرنا اليها بوصفها بشرا يتفوقون علينا فانها شخصية بطولية مثل هملت ،اما اذا نظرنا اليها على انها في مستوانا فانها شخصيات واقعية كما في المسرحيات الواقعية عن ابسن وتشيخوف وغيرهم اما اذا نظرنا لها في مستوى اقل من مستوانا بوصفها موضع للسخرية فهذا يعني انها شخصيات هزلية مثل مسرحيات موليير[٢١]،ان الاحساس بعظمة الشخصية المسرحية وحيويتها يرجع في الغالب الى الدوافع التي تحركها وعوامل نموها واوجه التباين بينها وبين مايحيط بها من شخصيات اخرى،اذ يؤدي هذا الى اختلاف مقومات وبناء كل شخصية واختلاف ابعادها الاجتماعية والجسدية والنفسية وقد حدد (لاجوس اجري) مجموعة من الابعاد التي على المؤلف مراعاتها عند كتابة نصه المسرحي ،وهي. [٢٢]

١. **البعد الفسيولوجي:** وهو كل مايتعلق بتركيب جسم الشخصية الطول الوزن العاهات الشعر وكل الصفات الجسمية التي تتصف بها الابعاد هي وتختلف بها عن باقي الشخصيات،اذ لهذا البعد تاثير على تطورها الذهني

٢. **البعد الاجتماعي:** وهو يتعلق بالكيان الاجتماعي للشخصية من ناحية الاسرة والمجتمع والبيئة والوظيفة ونوع العمل والعلاقات الاجتماعية والاسرية لما له اثر في بناء الشخصية ورؤيتها وثقافتها .

٣. **البعد الاجتماعي:** وهو يتعلق بالجانب النفسي للشخصية من حيث شعورها واحاسيسها وتصرفاتها ومزاجها وميولها وهواجسها وافكارها.

تلك الابعاد الثلاثة تؤدي دور مهم في تشخيص الشخصية المسرحية،وكشف عناصرها ومقومات بناءها وتفكيكها ،بغية الوصول الى تحليلها بصورة صحيحة.لذا برزت وسائل عديدة من اجل تشخيص الشخصية ومعرفة سماتها ومميزاتها وصفاتها ،وهي[٢٣]

١. **التشخيص بالفعل:** ويتم ذلك من خلال الفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها وحركتها ومواقفها في الازمات، ولان جوهر الدراما هو تمثيل الفعل، فأن هذا العنصر يكون من ابرز عناصر التشخيص في النص

المسرحي وعليه لابد من توفر صلة معقولة بين الشخصية والفعل ومن ابرز نماذج التشخيص بالفعل تشخيص شكسبير لشخصية (ياغو) في مسرحية هملت .

**٢. التشخيص بالفكر:** اذ يتم الكشف عن الشخصية من خلال افكارها التي تطرح خلال النص المسرحي ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف والتحديات والازمات التي تمر بها، والنقاشات مع الشخصيات الاخرى ،مثل مسرحية (الحلاج)صلاح عبد الصبور

**٣. التشخيص بالراي :** ويتم تشخيص الشخصية ومعرفتها من خلال ماتطرحه الشخصيات الاخرى عنها من اراء وملاحظات .مثل مسرحية المتنبي لعادل كاظم

**٤. التشخيص بالمظهر:** وهو الذي يعرفنا بمظهر الشخصية الشكل البنية القوام ،اذ نجد ذلك في المذهب الواقعي والطبيعي الذي يصف ادق التفاصيل في وصف الشخصية

**٥. التشخيص بالكلام:** من خلال طريقة الكلام جهاز النطق والصوت وعمقه كما في مسرحية جليل القيسي مرحبا ايتها الطمأنينة

**٦. التشخيص بالمنلوج:** وهو العنصر الذي يتيح للشخصية ان تكشف مافي داخلها ومشاعرها الباطنية وافكارها المكتومة من خلال المناجاة، اذا يلجأ الكاتب الى ذلك للتعبير عن مافي داخل الشخصية عندما تمر بأزمة نفسية كما في مسرحية (القرد كثيف الشعر) لاوجين اونيل.

ومع تطور الادب وظهور المناهج النقدية الحديثة ،بدأت تظهر كثير من الدراسات حول الشخصية المسرحية، التي تعد دعامة النص المسرحي وركيزته الأساسية ،اذ كثرت وتعددت الدراسات التي تناولتها تنظيرا وإجراء من خلال التحليل وفك شفرتها وتأثيرها في مسار الاحداث في النص المسرحي، ومن بين هذه المناهج المنهج السيميائي ،اذ حاول كثير من الكتاب والنقاد المشتغلين بالحقل السيميائي دراسة الشخصية سيميائيا ومعرفة عناصره المهمة واشتغالاتها ومسارها داخل الاحداث كعلامات مهمة في تحليل النص المسرحي ، ومن هؤلاء النقاد (فلاديمير بروب) (واتيان سوريو) (وفليب هاملون ) الذين حاولو دراسة الشخصية المسرحية وعدوها بمثابة دليل له وجهان دال (significant) ومدلول(.signifie) ،اذ تتميز عن الدليل اللساني بانها ليست جاهزة سلفا ، ولكنها تتحول الى دليل فقط ساعة ظهورها في النص، ولا ينظر الى الشخصية الا من خلال الدور الذي تؤدية ،اي ان كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور او وظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة معينة ، واول المهتمين بالمسرح ودراسة الشخصية المسرحية ،هو الشكلاني الروسي فلادمير بروب (١٨٩٥-١٩٧٠) الذي حاول تحليل النص السردي من خلال شخصياته وفهمها وتحليلها بما يعرف(بنظرية الوظائف) اي التركيز على وظيفة الشخصية داخل النص من خلال ما تنجزه من وظائف وأفعال وحدد الشخصيات بما اصطلح عليه دوائر فعل الشخصية، اذ جاء ذلك في كتابه" مورفولوجيا الحكاية الشعبية، " الذي درس من خلاله الشخصية دراسة مستفيضة، وحدد وظائف الشخصيات، اذ عد الوظيفة عنصراً أساسيا في النص الادبي،,وحدد لها نوعين من القيم ، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة ،تتضمن

أسماء الشخصيات و صفاتها و أسماء الأماكن التي تتنقل إليها، وقد ركز من خلال دراسته على تحليل وظائف الشخصيات في الحكايات التي حددها بإحدى وثلاثين وظيفة،ثم قلصها الى سبعة وظائف ووضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها ،وهي :١- **دائرة فعل البطل** ٢- **دائرة فعل الشرير** ٣- **دائرة فعل المرسل** ٤- **دائرة فعل المساعد** ٥- **دائرة فعل الشخصية المرغوبة** ٦- **دائرة فعل البطل المزيف** ٧- **دائرة فعل المانح**. وكل دائرة من هذه الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار ،يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبعة [٢٤]، اما إتيان سوري(1892-1979) فركز في دراساته على الشخصية المسرحية ،من خلال وضع توبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها (بروب) عن الحكاية الشعبية ، فقام بدراسة النص الدرامي واعطى أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات ،يتكون من ست وحدات يسميها وظائف درامية وهي:(**البطل ،البطل المضاد ،الموضوع > المرسل ،المستفيد والمساعد**) وتمتاز هذه الوظائف بقدرتها على الإندماج مع بعضها، فهناك البطل وهو ،متزعم اللعبة السردية، أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث إنطلاقته الديناميكية، والتي يسميها سوريو التماطيقية. أما الموضوع فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية، ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور ويجد لنفسه حلاً بفضل تدخل المرسل باعتباره تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على إتجاه الموضوع ،ويكون هناك مستفيد وهو المرسل إليه الذي يؤول له موضوع الرغبة أو الخوف، وكل هذه الأنواع المذكورة .يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوة سادسة يسميها( سوريو )المساعد ،لقد استفاد (سوريو ) من النموذج البروبي، ويظهر ذلك في الدوائر الست التي تعتبر تعديلاً لدوائر فعل الشخصية، كما تظهر استفادته من نموذجه من خلال إستعارة مصطلح الوظيفة التي إرتبطت بالمسرح عكس إرتباطها بالحكاية العجيبة في نموذج بروب [٢٦].مما سبق نستنتج أن سوريو ركز على دور الشخصية من خلال علاقاتها المختلفة مع بقية الشخصيات، فالشخصية الواحدة يمكن أن تقوم بدور واحد أو أدوار عديدة ،.الا ان الدراسة الاكثر دقة من المنظور السيميائي للشخصيات جاءت على يد (فليب هاملون) (١٩٧٧) في كتابه سيميولوجية الشخصيات التي درس من خلاله الشخصية من منظور سميائي،اذ ركز (هملون) على الشخصية في السرد واعدها الدليل اللغوي ، وراى انها تتكون من دال ومدلول ،اي ان الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة دال ومدلول ،كما انها تؤدي وظيفة ارسال شأنها شأن اللغة وعد للشخصية وظيفتين نحوية مستقاة من النص، وثابته ادبية مستوحاة من المنظومة الثقافية والجمالية التي ينتمي اليها النص، فقام بدراسة الشخصية من خلال نمطين الاول من حيث وجود الشخصية بوصفها مكونا سرديا، والثاني ينظر اليها بكونها علامة سميائية، اذ ان بنية الشخصية تقوم على الافعال والصفات التي ترد في النص الابداعي فقسم الشخصية الى ثلاث فئات[٢٦] :

١. **فئة الشخصية المرجعية:** وتتمثل في الشخصيات التاريخية والمجازية والاسطورية والاجتماعية

٢. **الشخصيات الاشارية:** ويتمثل في حضورالألفاظ التي تنوب عن الشخصيات الضمائر

٣. **الشخصيات الاستنكارية:** وتتمثل في التمني والتكهن والذكرى والاسترجاع.

ثم ركز في دراسته على ماسماه بمدلول الشخصية،اذ يصف (هملتون) مدلول الشخصية بانه مدلول متواصل قابل للتحليل والوصف ويتولد من الجمل التي تتلفظ بها الشخصية ،او من الالفاظ التي تقال عنها من قبل شخصيات اخرى في النص، فصفات الشخصية ووظائفها واسماؤها والقابها وصفاتها الجسدية من اهم الموضوعات التي تحدد مدلول الشخصية ،اذ حدد صفاتها بأربعة محاور هي الجنس، الاصل الجغرافي والايدولوجيا والثروة التي تعدد معايير يمكن من خلالها دراسة صفات الشخصية ،كذلك من الاشياء التي تكشف عن مدلول الشخصية علاقتها بالشخصيات الاخرى داخل النص عن طريق عقد مقارنة بين صفات الشخصيات، كذلك ركز على دال الشخصية الذي هو عبارة عن مجموعة متناثرة من الاشارات داخل النص عن الشخصية ،اطلق عليها (السمات) وهذه تختلف من كاتب الى اخر بحسب اختياراته الجمالية والاسلوبية، ويدخل في سمات الشخصية اسماؤها والقابها فأسم الشخصية يسهم في تركيز مدلول الشخصية ويعبر عن هويتها، لذا نجد بعض الكتاب يدققون في اختيار اسماء شخصياتهم وفق دراسة مسبقة من حيث مدلولاتها الصوتية والنحوية والتركيبة والدلالية والتأويلية والطول والقصر، ، اذ يمكن اسماء الشخصيات تعطي دلالات معينة للشخصية ،فمثلا اسم اوديب يشير الى متورم القدمين وهي اشارة الى الطفل اللقيط المكبل بالقيود ، كذلك ركز على موضوع كيفية تحديد الشخصية الرئيسة في النص الابداعي وحدد اساليب عديدة لفهم الشخصية سيميائية وبصرية وتتعلق بتقنيات الطباعة وشكل الحرف والصيغ الصرفية وغيرها ومنها مايتعلق بالجوانب الاسلوبية مثل المواصفات الاختلافية وما تمتاز به الشخصية عن غيرها من الشخصيات الاخرى في النص من فعالية وحضور وهيمنة على احداث النص..،[٢٧]

## ماسفر عنه الاطار النظري

١. العلامات عند سوسير كيان ثنائي المبنى وهو الدال والمدلول والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية تعني انها لاترتبط بدافع.، اما بيرس فثلاثي المبنى هو المصورة والمفسرة والموضوع، ثم قسم العلامة الى الايقونة والاشارة والرمز

٢. تقسم الشخصيات حسب سلوكها وتصرفاتها داخل النص الى الشخصية المركبة (المدورة) والشخصية النمطية و الشخصية الكاريكاتورية ( المكررة)

٣. تقسم الشخصيات حسب نظرة المتلقي لها ، شخصيات اسطورية ، شخصية بطولية ،شخصيات واقعية و شخصيات هزلية.

٤. للشخصية ثلاثة ابعاد : هي البعد الفسيولوجي، والبعد الاجتماعي و البعد الاجتماعي.

٥. يمكن تشخيص الشخصية في النص المسرحي بسائل عديدة ،وهي التشخيص بالفعل ،التشخيص بالفكر ،التشخيص بالراي التشخيص بالمنلوج

٦. يمكن تحليل الشخصية سيميائيا حسب راي (بروب) من خلال وظائفها التي تؤديها اومن خلال صفات واسماء الشخصيات والاماكن التي تعيش فيها.

٧. يمكن تحليل الشخصية حسب (راي سوريو) من خلال علاقتها مع الشخصيات الاخرى او ماتقوم به من دور في النص.

٨. ان بنية الشخصية تقوم على الافعال والصفات التي ترد في النص الابداعي

٩. ركز هملتون في دراسته على مااسماه بمدلول الشخصية ويتولد من الجمل التي تتلفظ بها الشخصية، او من الالفاظ التي تقال عنها من قبل شخصيات اخرى في النص ،

١٠. يمكن الكشف عن الشخصية من خلال وظائفها واسماؤها والقابها وصفاتها الجسدية، اذ حدد (هملتون) اربعة صفات : هي **الجنس والاصل الجغرافي والايدولوجيا والثروة** التي تعد معايير يمكن من خلالها دراسة صفات الشخصية .

١١. يمكن الكشف عن الشخصية من خلال علاقتها بالشخصيات الاخرى داخل النص عن طريق عقد مقارنة بين صفات الشخصيات

١٢. يمكن الكشف عن الشخصية من خلال مااطلق عليه هملتون (السمات ) وهذه تختلف من كاتب الى اخر بحسب اختياراته الجمالية والاسلوبية ويدخل في سمات الشخصية اسماؤها والقابها فأسم الشخصية يسهم في تركيز مدلول الشخصية ويعبر عن هويتها لذا نجد بعض الكتاب يدققون في اختيار اسماء شخصياتهم وفق دراسة مسبقة من حيث مدلولاتها الصوتيه والنحوية والتركيبة والطول والقصر، ويعني ان تسجل الشخصية فعالة ولها حضور مهيمن في احداث النص.

## المبحث الثالث // إجراءات البحث

**مجتمع البحث :** يتألف مجتمع البحث من النصوص المسرحية ، التي كتبها مؤلفون عراقيون باتجاهات حديثة ، منذ عام (١٩٧٠م) ،وحتى عام (١٩٨٨م )، والتي وجدت مطبوعة على هيئة كتاب، أو مطبوعة في مجلة دورية، عربية أو عراقية ،وشملت مسرحيات كل من :عادل كاظم، ويوسف العاني، وطه سالم، ومحي الدين زنكنة، وفؤاد التكرلي ، ويوسف الصائغ، وجليل القيسي، والتي تتفق وعنوان البحث، فضلا عن دور مؤلفيها وتأثيرهم، في الحركة المسرحية العراقية

**عينة البحث :** اعتمد الباحث الطريقة القصدية، في اختياره لعينات البحث، وفقاً للمسوغات الآتية:

١. تنوع شخصيات المسرحية

٢. كثرة الرموز والدلالات والاشارات السيميائية في الشخصيات المسرحية

وبذلك تكون عينة البحث المختارة هي مسرحية **(وداعا ايها الجمال الوامض)** لجليل القيسي.

**أدوات البحث :** اعتمد الباحث على :

١. مؤشرات الإطار النظري

٢. المصادر والمراجع

**منهج البحث** : اعتمد الباحث المنهج السيميائي التحليلي، في تحليل شخصيات النص والتي يتفق مع مؤشرات

## الإطار النظري

**مسرحية وداعا ايها الجمال الوامض / تاليف :جليل القيسي** (*)

**ملخص المسرحية** : حاول الكاتب من خلال نصه المسرحي ان يطرح مفهوم الاستلاب والقهر والاغتصاب والظلم بشتى اشكاله الذي تعرضت له هدى على يد زوجها عبد القهار، والذي طال كل شيء في حياته، حريتها، ارادتها، ،مستقبلها واحلامها، تتكون المسرحية من ثمانية شخصيات ،وتتلخص حكاية المسرحية بما ياتي: هدى امرأة جميلة رومانسية تحب الشعر وتدرس الادب الفرنسي ، تعرضت الى الاغتصاب والزواج القسري من قبل تاجر جشع قاسي القلب ، لاتهمه مشاعر الاخرين بقدر مايهمه تحقيق مآربه وما يريده بالقوة، وحتى لو تتطلب الامر القتل، لذلك فرض عليها الزواج القسري ، واعتدي على والدها من اجل ان ينصاع الى اوامره ،ويوافق على زواج ابنته هدى منه ، ويتم الزواج بالقوة ، لكن هدى تعيش معه اتعس ايام عمرها، فبعد ان كانت تحلم بإكمال دراستها الجامعية للحصول شهادة عليا، وان تتزوج من حبيب قلبها دلير، زميلها في الدراسة ، ويشاء القدر ان يتعرض زوجها عبد القهار الى إحداث سير يؤدي به ان يفقد حاستي السمع والبصر والقدرة على الكلام فيتحول الى جثة متحركة ليس له القدرة على السيطرة على حركاته ،فتحاول هدى ان تنتقم منه بطريقتها الخاص ، وتكون علاقة حب مع دكتور من اجل تعويض احساسها بالحرمان ، لكن حالة الخوف والقلق والتوتر تظل مسيطرة عليها ،وتبقى تتذكر تفاصيل حياتها مع عبد القهار وكل ساعات العذاب الذي سببها لها، وتصبح في حالة نفسية سيء .، ويظل عبد القهار يلاحقها من خلال ازلامه ،اذ يدخل عليها اثنان من ازلامه، ويطلبان منها مبلغ من المال مقابل خدماتهم السابقة لزوجها، وتحدث مشادة كلامية تتحول الى شجار والاعتداء عليها ومن ثم قتلها قبل ان يلوذا بالفرار.(٢٨)

**تحليل شخصيات المسرحية سيميائيا**

١- **شخصية عبد القهار**: شخصية غنية ، تمتلك السلطة والمال والسطوة ولا تسعى إلا لخدمة مصالحها ، وهي رمز للسلطة الحاكمة التي لايهمها مصلحة شعبها سوى تحقيق مصالحها الشخصية ، وجمع الثروة والمال بشتى والوسائل والطرق على مصلحة الشعب ، اذ نجد أن هذه الشخصية قد عبرت عن نفسها، من خلال ما تحمله من دلالات ومواصفات،كحب الذات والأنانية المفرطة وإتباع سياسة القتل والتعذيب من اجل تحقيق مآربها وطموحاتها .فهذه المواصفات وأن دلت على شيء إنما تدل على الشر الذي يكمن في داخها .وطبيعتها النفسية المريضة الراغبة في الشهرة أو السيادة على الآخرين، حتى ولو كان بالباطل . ويمكن تلخيص العلامات

السيميائية في هذه الشخصية، من خلال ارشادات المؤلف او من خلال ماتتحدث الشخصية عن نفسها او من خلال حديث الشخصيات الاخرى عنها. وكما يلي:

١. اولى العلامة السيميائية في هذه الشخصية ،هو اسمها الذي لم يتم اختياره اعتباطا ،انما اراد المؤلف ان يعطي اشارة للمتلقي من خلال الاسم دلالة التكبر والتسلط والظلم ،والقهر.

٢. شخصية واقعية مركبة محورية طويل القامة ضخم الجثة تاجر مشهور في البلد.

**البستاني :" سمعت انه من اكبر اثرياء البلد يهابه الجميع "**[٢٩].

٣. جشع طماع لا يتوانى عن قتل معارضيه ويأخذ مايريده بالقوة ، ويفرض رأيه على الاخرين ، ويحقق كل مآربه باتباع كل الطرق والوسائل المتاحة .

**هدى :"اين ذلك القناع الغامض البارد الذي كنت تتقنع به ؟ اين هو حقا ؟! اين ضحكاتك الهسترية وتهديداتك ،سخريتك المتهكمة ،تهديداتك التي كانت تثقب السمع والقلب (....) من كان يستطيع النظر الى عينيك ،بل من كان يجمع بغرابة في شخصيته القسوة والغدر مثلك."**[٣٠]

٤. من السمات الاخرى في شخصية عبد القهار حب السطوة والمال والجاه والجنس.

**هدى :"يالهذا الانسان القاسي، قرصان الشهوة والمال والجنس كان يسخر من الحزن والحس والكلمات الجميلة .. كان يعتقد انه لا احد في الدنيا يستطيع ان يمسه ..كما لو انه ممشوج بالزيت الالهي"**[٣١]

٥. – من السمات السيميائية الاخرى في هذه الشخصية ، فاقد السمع والبصر، اصبح كجثة هامدة مصفر الوجه، يتحرك على عكازته داخل البيت مثل شبح، بعدما انقلبت به السيارة .

**هدى :"كم انت تاهه وشارد الان (تنظر الى وجه ) يالهذا الوجه الباهت والمصفر مثل وجوه الموتى ... ايها الميت الحي ،تكلم ياعبد القهار.. قل كل ما لديك ، لا .. لن تستطيع ان تقول اي شيء، انتهى بالنسبة لك كل شيء الى الابد" .**[٣٢]

**ب– شخصية هدى:** هي زوجة عبد القهار، وقد تزوجها بالقوة وفرض عليها ارادته وسطوته. اذ نلاحظ كيف صور الكاتب حجم المرارة والمعاناة والالم التي تعاني منها هدى، وذلك بسبب قسوة الزوج وشهوة المال وحب الجاه والتسلط الذي سيطر شخصية عبد القهار، ويمكن تلخيص العلامات السيميائية في هذه الشخصية من خلال ماتتحدث عنها الشخصيات الاخرى وعلاقتها بتلك الشخصيات او من خلال ماتتحدث هي عن نفسها او ملاحظات الكاتب، وكما يلي :

١. هي شخصية مركبة واقعية في الخامسة والثلاثين رومانسية تحب الشعر والموسيقى ذات عينين سوداوين .وجبين عريض .وصوت ناعس.وقد اختار الكاتب لها اسم هدى للدلالة على الهدوء والرومانسية.

**دلير : " احب عينيك السوداوين الواسعتين او جبينك العريض وصوتك الناعس وعقلك الحساس المرهف"**[٣٣]

٢. شخصية رومانسية تحب الشعر والموسيقى وتدرس اللغة الفرنسية ، وقد رمزت الى نفسها بشجرة الدلب ،هي شجرة جميلة معمره جدا تتلاقح ذاتيا وتعيش لمفردها ، ذات ظلال وارفة ،تحمل ازهار بيضاء تدل على النقاء وطيبة النفس.

**هدى: لو كنت مثلي تحب تعشق الشعر والكتب والخيال ؟ انا هذا المساء شجرة دلب قديمة.، احمل ليسانس باللغة الفرنسية واحلم بالماجستير والدكتوراه،.. اه لو تعرف كم احببت اللغة الفرنسية كنت اناغي نفسي بالفرنسية ..واقرأ ..واقرأ رسائل حب الفريد دي موسيه الى حبيبته.. وفكتور هيجو الى حبيباته"**[٣٤]

٣. كانت على علاقة حب مع شاب كردي زميلها في الجامعة ولكن زواجها من عبد القهار حطم احلامها وطموحها

**هدى:"كنت احب شابا كرديا وسيما طيبا شريفا صادقا يدرس معي ، كان مثلي يفيض حرارة وحماسة للفكر والشعر كان يخطط ان يعيش معي حياة ثرية بالروح والفكر."**[٣٥]

٤. اصبحت شخصية قلقة متوترة تعيش حالة من الخوف والالم بسبب زواجها التعسفي من عبد القهار اذ سلبتها أساليب زوجها ذاتها وذاكرتها واحلامها وطموحها ،فتحولت الى شخصية تعيش حالة نفسية سيئ جدا ، قلقة متوترة وحزينة وذلك بعد ان اغتصبها (عبد القهار) واعتدى على شرفها وانتهك جسدها وتزوجها بالقوة وفرض ارادته عليها، وتلك اكثر الوسائل خسة والتي تتبعها الانظمة السلطوية القمعية ضد شعوبها ، بل هي واحدة من اسوأ حالات الاستلاب التي تتعرض لها المرأة في البلدان العربية ولم تظهر آثار الضرب والاغتصاب على الجانب الجسدي، بل تعدته إلى الجانب النفسي.

**هدى:"هجم علي ضربني ضربته امسكني بقوة من خصلة شعري عدت فلكمته لكمني ترنحت من قوة لكمته وقعت يدي على شيء ثقيل ضربته صار مثل الثور الهائج وضربني بقوة.. دخت ضربني بيده الثقيلة عدة مرات ، وقبل ان اغيب عن الوعي ،اغتصبني بطريقة حمقاء ، وبعد اقل من شهر وسط تهديدته تزوجني"**[٣٦]

٥. عد ان عانت هدى من القهر والتسلط والحرمان والظلم، اصبحت تشعر بأزمة نفسية داخلية، كان لها الاثر الواضح على سلوكها وتصرفاتها فصاحب ذلك أعراض نفسية مختلفة، كالخوف والانقباض والقلق المستمر، والرغبة بالانتقام مما جعلها تجمع بين المتناقضات، فهي من جهة تعمل وتحاول فرض وجودها ومن جهة اخرى تحاول الانتقام من زوجها عبد القهار لماسببه له من الم ومعانات ،ويظهر من خلال حوارتها ومناجاتها الخاصة.

**هدى: "تكلم ياعبد القهار قل كل مالديك ... لا ..لا لن تستطيع ان تقول أي شيء الكلام انتهى بالنسبة اليك الى الابد .. انني حرة الان لقد قلت لك ابتعد عني واذا اخذتني عنوة تضطر ان تتركني مثل التيس في المزرعة.. وتندم على التلف.. سأتلف مزرعتك اتلفها كما اشاء لقد جرحت كبريائي اهنت والدي بوحشية امام طلابه اغتصبتني... بالقوة القيت عاهرة على سريرنومي... هل ثمة عدالة في كل هذا ؟عندما تزول العدالة ياعبد القهار يصبح المستحيل ممكنا، من حقي ان اعمل المستحيل"** [٣٧]

ج- **شخصية البستاني:** شخصية واقعية نمطية ثابته لها نمط واحد او وجه واحد لاتتغير طوال الفعل الدرامي،اسمه احمد ، في الخمسين من العمر ينحدر من اسرة ريفية ، هرب الى المدينة بعد ارتكابه جريمة قتل ،وظل يعيش في هاجس الخوف والقلق بسبب هذه الجريمة ، استقر في المدينة وظل يعمل بستانيا في البيوت.

**البستاني :"يتحدث عن نفسه ذات يوم ربيعي ياست هدى ، قتلت فلاحا مثلي، ضربني تكومت على الزرع حاول ان يتعدى عليه ويضربني رأيت منجلا كبيرا في الزرع التقطته وهددته، هجم عليه ومن غير ان ادري متى وكيف رايته يختنق ويدي الاخرى مبللة باحشائه"**(٣٨)

٦. ذات صوت جميل ريفي يؤدي الغناء بعذوبه.

**هدى:"اريد ان تسمعني صوتك الجميل احيانا اسمعك تغني"** (٣٩)

ح- **شخصية سعيد العزاوي:** والد هدى شخصية واقعية نمطية ، هادئ ،طيب القلب مسالم، يعمل مدرس لمادة التاريخ.

**هدى: "والدي مدرس طيب القلب رقيق رقة انوثية يكره العنف عاشق السفرات علمني حب الحياة عرفني بحكم اختصاصه في علوم التاريخ بمدن العالم والعلاقات البشرية "** (٤٠)

٧. تعرض للضرب المبرح من قبل ازلام عبد القهار، لانه رفض ان يزوجه ابنته من عبد القهار ، وقد اثرت هذه الحالة على نفسيته،

**هدى: "يوم رفض والدي ان يزوجني له ارسل ازلامه وضربوه امام طلابه بطرقة قاسية ، ، بل سبب الضرب الموجع ..ظل لاسابيع يهذي يتكلم بأصابعه فقط،"**(٤١)

٨. يحب السفر والرحلات ، من اجل اكتشاف عوالم اخرى ومدن مجهولة.

**الاب :"كل شيء في هذه الدنيا ... حلم من الصحراء اذهب الى الى معبد ممفيس مدينة الالهة بتاح ..ثم الى هليو بوليس موطن الهة الشمس واستمع من المصريين القدماء الى الحكايات القديمة عن قصة ندم الالهة على خلقه للبشر "**(٤٢)

**هدى: "بابا انت لاتمل من السفر ولا تلاوة الحكايات الجميلة؟ "**

خ - **شخصية الطبيب:** ١. اسمه فخري احمد ، شاب في الثلاثين من العمر، طبيب عيون وسيم الشكل شخصية واقعية نمطية.

**الدكتور: "انا طبيب اختصاص عيون شاب منحني الله صحة ووسامة"** (٤٣)

٢- همه الوحيد عمله ومتعته الشخصية، ولايفكر بالقراءة او الشعر ،وليس له هوايات اخرى ، علاقته مع هدى علاقة حب من اجل قضاء الوقت ،

**الدكتور: "لاست مثقفا مثلك ولا اعرف الشعر ، ولكن انفذ جميع طلباتك ولرغباتك**

**هدى :انت لاتمتلك كثيرا من الحس**

**الدكتور : انني بصراحة لااجيد الحديث بنفس لغتك ولا امتلك نفس ثقافتك وحتى حرارة مشاعرك ،فاضطر ان اؤيد كل كلمة تقولينها"** (٤٤)

٩. يخاف على سمعته وعمله، ولايهمه مشاعر هدى ، علاقته بها من اجل قضاء الوقت والتسلية ، ولكن اذا اضطرته الظروف ،فهو مستعد ان يتخل عنها في اي لحظة

**الدكتور : "يجب ان اذهب،**

**هدى : هل انت خائف لماذا ترتعش**

**الدكتور : من حقي ان اخاف انا دكتور ولي سمعتي .**

**هدى: انت جبان جبان ..كم ايبستني الدهشة من موقفك الجبان ....انا عندما صادقتك لكي تستمع الي خلتك مستمع جيد ،لماذا لاتتعاطف معي .. لماذا تقاطعني بهذا البرود كانك تكتب وصفة لي ،هل تسمعني؟ ....انت كلما تأتي الى هذه الغرفة اما تجلس وتردد مثل الببغاء فعلا فعلا ..اوتقبلني قبلات سخيفة مثل المراهقين"**(٤٥)

**د: شخصية دلير** : شاب كردي في العشرين من العمر، يحب الشعر والادب الفرنسي ،زميل هدى في الجامعة ،يرتبط معها بعلاقة حب .

**هدى: "احب شابا كرديا وسيما طيبا شريفا صادقا يدرس معي كان مثلي يفيض حرارة وحماسة للفكر والشعر كان يخطط ان يعيش معي حياة ثرية بالروح والفكر،كنا نحب التوتر من حيث لاندري، كان له قوة وعي شاب يعرف كيف يتلذذ بالحياة الصعبة والسهلة"** (٤٦)

١٠. رومانسي حنون ، صادق في تعاملها معها يحبها بنقاء.

**هدى :" يالحنانك يادلير يالنقاء روحك يالعفويتك بالكلام السحرة بالكلام والحركة والضحك انت طفولة بريئة يالهي لكن ماذا لوهجرتني دلير انا لن اهجرك بل ماذا لوانت هجرتيني"**(٤٧)

**شخصية :الرجل١ والرجل٢** : وهما شخصيتان واقعيتان نمطيتان يبدو على مظهرهم الشر والقسوة طويلا القامة ممشوقا العضلات ، كانا ينفذان مطالب سيدهما في القتل والاعتداء على الناس من اجل تحقيق مطالبه.

**هدى "للرجل الاول: لاتاتي الى هنا ولاتطرق بابي ابدا لااريد ان ارى وجهك الشبيه بالقناع.. لقد انتهى لم يعد بحاجة الى رجاله، اصم ،اطرش واخرس ، ماحاجته الى الرجال ، بل انتم كلابه (للرجل الاول) انت الذي كسرت جمجمة والدي امام طلابه هل تريد ان تعيد المسرحية معي الان"**(٤٨)

## الهوامش

**القران الكريم– سورة الفتح ،اية,٢٩**

١. إبن منظور ،أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،. لسان العرب . بيروت : دار صادر للطباعة والنشر،مادة (سَوم)، ص٢١٥٩

٢. مصطفى ،ابراهيم واخرون،ب .ت،المعجم الوسيط،ط٢،ج١،بيروت: دار الفكر، ص٤٦٦.

٣. كورتيس ،جوزيف،٢٠١٠، سيميائية اللغة ، تر : جمال حضري ،ط١، الجزائر :المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ص ١٥

٤. فضل،صلاح، ١٩٨٠،النظرية البنائية في النقد الادب، ط ، بيروت:دار الشرق للنشر والتوزيع، ص ٢٧٩،

٥. ابن منظور لسان العرب، مصدر سابق، ص٢٢١١.

٦. فتحي.ابراهيم،١٩٨٦، معجم المصطلحات الادبية ، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص٢٢ KeyWords : ١٢,

٧. وهبة،مجدي، ١٩٨٥، وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط٢ ، بيروت:مكتبة لبنان،ص٢٠٨.

٨. ابراهيم ،عبد الله، الغانمي،سعيد،عواد علي،١٩٩٠ مدخل الى مناهج النقد،ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي ،ص٧٣.

٩. ينظر :اسكندر،غريب ٢٠٠٩،الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي،ط١،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ص٥٠

١٠. ينظر: دولو دال ،جيرار،٢٠٠٤،السيميائيات او نظرية العلامات،تر:عبد الرحمن بوعلي،ط١، سوريا.دار الحوار للنشر والتوزيع، ص٩٥-٩٧..

١١. ينظر :استون،الين ،وساقنا،جورج، ١٩٩٦،المسرح والعلامات،تر:سباعي السيد،ط١، القاهرة:مطابع المجلس الاعلى للاثار، ص١٧.

١٢. بنكراد،سعيد ،٢٠٠٥،، السيميائيات والتأويل مدخل السيميائيات ، المغرب: المركز الثقافي العربي ، ص٧٢ .

١٣. ينظر :قطوس، بسام،٢٠٠٦،.المدخل الى مناهج النقد الادبي،ط١، الاسكندرية:دار الوفاء للطباعة والنسر، ص ١٩٢-١٩٣.

١٤. ينظر: بارت،رولان،٢٠١٠ ، مبادئ في علم الأدلة، تر : محمد البكري ، ط١، الدار البيضاء :قرطبة للطباعة والنشر، ص ٨٠.

١٥. ينظر .مدخل الى مناهج النقد،،مصدر سابق، ص٤١.

١٦. ينظر : كيرزويل،اديث ،١٩٨٥،عصر البنيوية،تر:جابر عصفور،ط١(بغداد:افاق عربية للطباعة والنشر، ص,٣١

١٧. ينظر :ايكو،أمبرتو،٢٠١٠ ، العلامة تحليل المفهوم وتاريخها ترجمة: سعيد بنغراد،ط٢ المغرب:المركز الثقافي الغربي، ص ٥٥.

١٨. ينظر :بنكراد،سعيد ٢٠٠٣،. سيمولوجية الشخصيات السردية ، ط١، عمان: دار مجدلاوي ،ص ٦٤ .

١٩. بولتون ،ماجوري، ١٩٦٢، تشريح المسرحية تر: دريني خشبة، القاهرة: المكتبة الانجلو مصرية ، ،ص ١٦١.

٢٠. ينظر :اسلن،مارتن،١٩٧٨ ،تشريح الدراما ،تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد :وزارة الثقافة والاعلام، ص٣٧.

٢١. ينظر: مندور،محمد،١٩٧٤، الادب وفنونه القاهرة: دار نهضة مصر، ص١٠٧-١٠٨.

٢٢. ينظر :اجري،لاجوس،.ب.ت،.فن كتابة المسرحية ،ترجمة:دريني خشبة،(القاهرة:المكتبة الانجلو مصرية، ص١٨٨.

٢٣. ينظر :مارت اسلن ،تشريح الدراما، مصدر سابق،ص٤٤..

٢٤. ينظر، بروب، فلاديمير،١٩٨٦، مرفولوجية الحكاية الشعبية، تر:إبراهيم الخطيب الرباط، :منشورات الشركة المغربية -للناشرين،ص٨٣.

٢٥. ينظر :بحراوي،حسن ،٢٠٠٩،بنية النص الروائي،ط٢،الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي، ص ٢٠٧.

٢٦. ينظر :الجبوري، محمد فليح، ٢٠١٣،الاتجاه السيميائي قس نقد السرد العربي الحديث،ط١الجزائر:دار الاختلاف للطباعة والنشر، ص٩٨.

٢٧. ينظر :المصدر نفسه،ص٩٩-١٠١

(*)-جليل القيسي،قاص و كاتب مسرحي عراقي،ولد في كركوك(١٩٣٧-٢٠٠٦)، واحد اعضاء جماعة كركوك المسرحية ، كتب العديد من النصوص المسرحية،منها،مسرحيات ،وداعا ايتها الشعراء،مرحبا ايتها الطمأنينة .خادم مطيع،ربيع متأخر، ومضات من خلال مشاور الذاكرة، والليلة الاخيرة للوركا

٢٨. يراجع:القيسي،جليل،١٩٩٠، مسرحية: وداعا ايتها الجمال الوامض، ،مجلة الاقلام،العدد الثاني، السنة الخامسة،بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة. ص٩٣-,١٠٣

٢٩. يراجع مسرحية، وداعا ايتها الجمال الغامض، ص٩٤.

٣٠. المسرحية ،ص٩٥.

٣١. المسرحية ص٩٦.

٣٢. المسرحية ،ص٩٥.

٣٣. المسرحية،ص٩٨.

٣٤. المسرحية ،ص٩٧.

٣٥. المسرحية ،ص٩٧.

٣٦. المسرحية،ص ١٠١.

٣٧. المسرحية ،ص١٠٣.

٣٨. المسرحية،ص٩٤

٣٩. المسرحية،ص٩٤.

٤٠. المسرحية، ص٩٨،

٤١. المسرحية،ص ٩٨.

٤٢. المسرحية ،ص ٩٩.

٤٣. المسرحية ،ص٩٥.

٤٤. المسرحية،ص٩٦

٤٥. المسرحية، ص١٠٢.

٤٦. المسرحية ،ص٩٧٩.

٤٧. المسرحية، ص٩٧

٤٨. المسرحية ،ص١٠٢.

**المبحث الرابع // النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر والمراجع**

**النتائج //**

١. الشخصية واحدة من اهم العناصر في النص المسرحي التي تبرز فيها العلامات السيميائية بشكل مميز.

٢. تعدد العلامات والايقونات والاشارات في الشخصيات المسرحية.

٣. كل شخصية في النص المسرحية لها علامات وايقونات مميزة يمكن كشفها من خلال الحوار بين الشخصيات اومن خلال حديث الشخصيات الاخرى عنها. او ملاحظات المؤلف او حديث الشخصية عن نفسها.

**الإستنتاجات //**

١. السيميائية منهج نقدي يمكن تطبيقه على النصوص المسرحية بفعالية .

٢. يساعد المنهج السيميائي كل من المتلقي والمخرج او الممثل معرفة سمات كل شخصية ومميزاتها والعلامات الخاصة بها .

## المصادر والمراجع

**القران الكريم – سورة الفتح**

**الكتب //**

١. ابراهيم،عبد الله، واخرون،١٩٩٠، مدخل الى مناهج النقد ،ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

٢. اجري،لاجوس،ب.ت، فن كتابة المسرحية ،ترجمة:دريني خشبة، القاهرة:المكتبة الانجلو مصرية.

٣. استون،الين ،وجورج ساقونا،١٩٩٦ ،المسرح والعلامات،تر:سباعي السيد، ط١، القاهرة:مطابع المجلس الاعلى للاثار،.

٤. اسلن ،مارت،تشريح الدراما، ١٩٧٨،تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد :وزارة الثقافة والاعلام.

٥. اسكندر،غريب،٢٠٠٩،الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي،ط١،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة.

٦. الجبوري ،محمد فليح،٢٠١٣،الايجاه السميائي في نقد السرد العربي الحديث،ط١، الجزائر:دار الاختلاف للطباعة والنشر.

٧. ايكو،أمبرتو،٢٠١٠ ، العلامة تحليل المفهوم وتاريخها ، تر: سيعيد بنغراد ، ط٢،المغرب:المركز الثقافي الغربي..

٨. بارت، رولان،٢٠١٠، مبادئ في علم الأدلة، تر :محمد البكري ، ط١، الدار البيضاء :قرطبة للطباعة والنشر.

٩. بحراوي،حسن،٢٠٠٩،بنية النص الروائي،ط٢،الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي.

١٠. بروب،فلاديمير، ١٩٨٦، مرفولوجية الحكاية الشعبية، تر:إبراهيم الخطيب (الرباط :منشورات الشركة المغربية للناشرين .

١١. بنكراد،سعيد، ٢٠٠٣، سيمولوجية الشخصيات السردية ، ط١،عمان: دار مجدلاوي .
١٢. بولتون ،ماجوري،١٩٦٢، تشريح المسرحية ،تر: دريني خشبة، القاهرة: المكتبة الانجلو مصرية ،.
١٣. دولو(جيرار) ٢٠٠٤،السيميائيات او نظرية العلامات،تر:عبد الرحمن بوعلي،ط١، سوريا.دار الحوار للنشر والتوزيع،
١٤. فضل،صلاح، ١٩٩٨،النظرية البنائية في النقد الادب، ط ، بيروت:دار الشرق للنشر والتوزيع،.
١٥. قطوس،بسام،٢٠٠٩ ،المدخل الى مناهج النقد الادبي،ط١، الاسكندرية:دار الوفاء للطباعة والنسر.
١٦. كورتيس، جوزيف،٢٠١٠ ، سيميائية اللغة ، تر : جمال حضري ،ط١، الجزائر :المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
١٧. كيرزويل ،اديث ،١٩٨٥، عصر البنيوية،تر:جابر عصفور،ط١بغداد:افاق عربية للطباعة والنشر.
١٨. مندور،محمد،١٩٧٤ الادب وفنونه ،القاهرة: دارنهضة مصر،.

**المسرحيات//**

١. القيسي ،جليل، مسرحية:١٩٩٠ وداعا ايتها الجمال الوامض، ،مجلة الاقلام،العدد الثاني، السنة الخامسة،بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة،.

**القواميس //**

١. إبن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ب.ت،. لسان العرب . بيروت : دار صادر للطباعة والنشر.
٢. فتحي،ابراهيم،١٩٨٦، معجم المصطلحات الادبية ، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،
٣. مصطفى ،ابراهيم ،واخرون ،ب.ت،المعجم الوسيط،ط2،ج1،بيروت:دار الفكر.
٤. وهبة ،مجدي، وكامل المهندس،١٩٨٥،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط٢ ، بيروت: مكتبة لبنان..

# مسرح الاطفال العراقي ودوره في التنمية المجتمعية

## " مسرحية الساحل والمصباح انموذجا "

**المدرس الدكتور / اسعد عبد الرضا حسين**
جامعة البصرة – قسم النشاطات الطلابية

**المقدمة //**

**يعد** مسرح الاطفال من بين اهم الطرق والوسائل التي نتمكن بها من الوصول الى مكامن هذه الخامات و مخاطبة عقلوهم و مشاعرهم ، سواء اكان الاطفال هم من يقومون بتمثيل الادوار المسرحية ام انه مقدم لهذه الفئة من قبل الكبار . فهو وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي والذي بامكانه ان يحقق تنمية شاملة للاطفال و تنشئتهم وفق القيم والمفاهيم البناءة في المجتمع من خلال خشبة المسرح بابعاده الفنية والفكرية . فهو اقرب ما يكون الى روح الطفل النفسية والعقلية ، مبتعدين بذلك عن طرق التلقين المفتعلة والمتعمدة التي اعتاد عليها الاطفال والتي تسبب لهم في بعض الاحيان الملل والنفور من هذه الاساليب التقليدية .ان الاهتمام المتزايد والبحث المتواصل في مضمون مسرح الطفل يأتي من وجود خصائص ومميزات فنية وثقافية خاصة بهذا النوع من الفن المسرحي الذي يرتبط بشريحة الاطفال هذه الشريحة المتفردة في صفاتها وحاجاتها وسلوكها ، فالطفل يقع تحت تأثير اي نشاط اتصالي يكون ضمن عملية التربية والتعليم عبر آليات ووسائل تعمل على بناء شخصية الطفل على وفق منظومة من الاهداف التربوية العامة للدولة والمجتمع والتي من شأنها بناء شخصية الطفل. فالمسرح بما يمتلك من خصائص ووسائل فنية وعلمية تجعل من هذه الفئة عناصر فاعلة في المجتمع يعيشون ضمن مجتمع متماسك . فالمسرح يمتلك مقومات الخطاب السمعي البصري بقنواته الاتصالية التي تؤثر على الاطفال وتكوين عادات وسلوكيات ايجابية وايصال قيم وافكار تساهم في تنشئة الطفل بشكل صحيح فمن خلاله يمكننا الاستحواذ على اهتمام الاطفال من خلال عملية الانزياح والتبديل عن طريق المنجز الابداعي ليكون لعبة محببة لديهم ، لان اللعب من اهم النشاطات الانسانية عند الاطفال ومسرح الاطفال قائم على هذه الركيزة فهو يمزج ما بين الخيال و الواقع في لعبته المسرحية . كما انه يمكن الاطفال من التنفيس عن طاقاتهم السلبية واحلال محلها طاقات ايجابية تدفعه نحو حب الحياة الاسرية والاجتماعية والاستمتاع بها والابتعاد عن كل مظاهر العنف والتعصب، وان هذا الدور الذي يلعبه المسرح اساسي في تعزز الانتماء لديهم ويدفعهم للسلوك السوي وقبول الاخر ضمن دائرة محيطهم المجتمعي " فليس من المبالغ بالقول ان التقدم الانساني والحضاري التي تنشده دولة من الدول او مجتمع من المجتمعات انما يعتمد الى حد كبير الى التوسع المقصود

في القوى والعوامل التي تتحكم في حياة الفرد في مراحل الطفولة "[١] . ولهذا فان الحاجة الماسة تدعونا الى ايجاد خارطة طريق تصحح عملية البناء المجتمعي الموازي لعملية البناء المادي لمرافق الدولة . وهي عملية بناء الانسان واهم شريحة يجب التركيز عليها هي شريحة الاطفال كونهم بمثابة الورقة البيضاء التي من السهل تدوين القيم الانسانية عليها من دون عناء كما نهم الركيزة الاولى في بناء المجتمع وتطويره. ويمكننا ان نحقق هنا الهدف من خلال هذا النوع من المسارح التي نستطيع بها هدم الاساليب المغلوطة والدخيلة على ثقافة مجتمعنا وموروثه ، اذ يمكنه حلحلة القيود الذهنية وتكسير هذه الحواجز العقلية التي تعيق تنمية هذه الشريحة الهمة من المجتمع ، كما يمكننا من خلاله رسم خريطة التفكير السليم لهم عن طريق هذا الفن بما يمتلك من خصائص مشتركة بين النص الادبي والعرض المسرحي . وضمن هذا الاطار يمكننا طرح السؤال الاتي هل ان مسرح الاطفال في العراق تمكن من تقديم عرضا مسرحيا فيه من المقومات القادرة على تنمية الطفل وتوجيه سلوك النشئ والارتقاء به مجتمعيا في بث روح التعاون والتفاهم داخل الاسرة والمجتمع وحفظ مستوى السلوك العدواني وتنمية الثقة بالنفس من خلال تلبية الحاجات الفعلية والوجدانية ، ومن خلال الاجابة عن هذا السؤال تتلخص اهداف بحثنا واهميته اذ توجد في هذا النوع من المسارح في العراق تجارب وانجازات في هذا المجال من المهم تسليط الضوء عليها بالبحث والدراسة لمعرفة مكامن النجاح فيها وتجاوز اخفاقاتها ان وجدت .

## الفصل الاول

### المبحث الاول // مسرح الاطفال و التنمية الاجتماعية

يحضى فن المسرح بمكانة مهمة على الساحة الاجتماعية بما له من دور فعال في تحريك هذه الساحة وتغير بعض الافكار او القناعات السائدة وسط هذه المنظومة او بعض فئات هذه الجماع او تلك من خلال المنجز الفني و الابداعي . واذا كان فن المسرح عموما من الفنون الانسانية و الاجتماعية ، فان مسرح الطفل منه على درجة من الاهمية لخصائصه القادرة على تنمية الطفل و تنشئته في كيفية التعامل مع محيطه و يعد واحدا من الوسائل التربوية والتعليمية التي تسهم في تنمية الطفل تنمية عقلية وفكرية واجتماعية ونفسية وعلمية ولغوية وجسمية وهو فن درامي تمثيلي موجه للأطفال يحمل منظومة من القيم التربوية والأخلاقية والتعليمية والنفسية على نحو نابض بالحياة من خلال شخصيات متحركة على المسرح مما يجعله وسيلة هامة من وسائل تربية الطفل وتنمية شخصيته سيما وان الطفل يرتبط ارتباطا جوهريا في التمثيل منذ سنوات عمره الأولى عندما كان يحول خياله الإيهامي إلى لعب هو مسرح إيهامي يؤلفه ويخرجه ويمثله الطفل ذاته لذلك تكون علاقة الطفل بالمسرح علاقة اندماجية وهنا تكمن أهمية المسرح وخطورته من خلال تغذيته بكم هائل من المعلومات والتي يجب ان تكون مدروسة بحيث " تعمق الوسيلة – المسرح – احساس الطفل بما يقدم له من معلومات ، و تجعله

[١] بيتر سليد ، ،مقدمة في دراما الطفل ، ترجمة : كمال زاخر لطيف ، ( الاسكندرية : منشأة المعرف ، جلال حزي و شركاؤه ، ١٩٨١ ) ، ص ١ .

يقف امامها متأملا ، متفاعلا ، متسائلا "[٢]. والاطفال لا يختلفون عن غيرهم من الكبار من تاثيرات الحياة الواقعية وزخمها التي القت بظلالها على تصرفاتهم و سلوكهم داخل الاسرة والمجتمع الذي يحتم على العاملين بهذا المضمار النهوض بواقع بهذا الفئة من المجتمع من خلال المنجز الفني الابداعي الذي يكون قادرا على تحريكهم داخليا نحو الخارج . والمسرح كمؤسسة علمية و ثقافية قادرة تحفيز التنمية الاجتماعيّة والتغيّر المستمّر والترغيب بها ، وتنبثق هذه والرغبة بالسعي لتقمّص أدوار مستحدثة في المجتمع حتى يصبح المجتمع متقدّماً اجتماعيّاً وماديّاً. ورفع مستويات التعليم والارتقاء بالأوضاع الاجتماعيّة ، ومد يد العون لهم في حل المشاكل التي تواجههم. و خلق حلول جذريّة لما خلفته الثقافة الدخيلة من مشاكل، وتوطيد أسمى المعاني والقيم وغرسها في نفوس افراد هذه الشريحة بدعم اللبنة الأولى في المجتمع وهي الطفل والأسرة وتعميق أواصر التماسك والاستقرار فيما بينها. ان احد اهم اسباب التقدم الحضاري والانساني هو التركيز على هذه الفئة من المجتمع ، وان هذه المؤسسة بما يمتلك من مقومات تمكنه من الوقوف الى جانب المدرسة و الاسرة في فتح المجال امامهم في اكتساب القيم الانسانية الفاضلة و بناء الطفل بناءا سليما[٣]. فلطالما تعرض الطفل اليوم الى ثقافة دخيلة على مجتمعنا لذلك يجدب الاهتمام بمسرح الطفل وتطويره بما يتماشى والتطورات التي تشهدها المجتمعات المتقدمة والطرق المتبعة فيها بما يخص التنمية المجتمعية . والتنمية المجتمعية بمفهومها العام هي عملية واعية موجهة لصياغة بناء حضاري واجتماعي متكامل يؤكد فيه المجتمع هويته وتقوم على اساس المشاركة الاجتماعية الفاعلة والايجابية بدءا من التخطيط و اتخاذ القرار مرورا بالتنفيذ وصولا الى الارتقاء بالمجتمع لواقع افضل ، وتعد تنمية الطفولة احد الاهداف التنموية التي تسعى إليه التنمية المجتمعية وهو تطوير المنشئ وتمكينه من صنع حياته، والارتقاء بمجتمعه للوصل لحياة أفضل والمسرح قادر على ان يلعب مثل هذا الدور وهنا دواعي واسباب جعلت التركيز على هذه الفئة من المجتمع ياخذ حيزا واسعا من التنظير والدراسات وشغلت الكثير من علماء النفس و الاجتماع ان يفردوا لها ابوابا في نظرياتهم العلمية والادبية اذ " تعتبر هذه الفترة من فترات حياة الانسان اشد الفترات من حيث تشكيل شخصيته وتحديد معالم سلوكه الاجتماعي ويعتمد تحديد شخصية الفرد على عدة عوامل منها الاستعدادات الوراثية والقيم والمعير التي تسود الثقافة الفرعية التي ينتمي لها في الاسرة والتفاعل الذي يتم بينه وبين الانداد و النماذج السلوكية التي تعرف عليها متمن خلال الوسائل الاعلامية "[٤] .ومن اهم وسائل الاتصال والاعلام هو فن المسرح الذي يعد وسيلة في تحقيق اهداف تنموية وفق مديات تراكمية ودائمة عبر فترات زمنية من خلال الادارة البشرية المدروسة والتي تنطلق من استراتجيات ملائمة في الاستخدام الصحيح للوسائل المتاحة في تحقيق الاهداف المرجوة منه وحل المشكلات والمعوقات فكريا وجماليا ورفع مستوى الاطفال اجتماعيا ، ثقافيا ، تربويا بالاستفادة الكاملة من الموارد البشرية عن طريق

---

[٢] حسب الله يحيى، مقدمة في مسرح الطفل ، الطبعة الاولى ، ( بغداد : دار ثقافة الاطفال ، ١٩٨٥ ) ، ص ٤٤ .
[٣] ينظر : الفونسو ساستره ، مسرح الطفل ،ترجمة : اشراق عبد العال ، الطبعة الثانية ، ( بغداد : دار المأمون للترجمة و النشر ، ٢٠٠٨ ) ، ص ١١.
[٤] محمد عماد الدين اسماعيل ، الاطفال مرآة المجتمع ، ( الكويت : المجس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٩٩) ، ١٩٨٦ ) ، ص ٢٥١ .

المشاركة الفاعلة للافراد ضمن اطار العملية الابداعية " ان المؤسسات الاجتماعية المختلفة تلعب ادوارا محدد لكل منها في خلق العملية المجتمعية الواعية لاحداث التنمية بمؤشراتها و معاييرها المادية و المعنوية "[٥]. وهذا ما يؤكد على ان تكون العروض المسرحية المقدمة للاطفال فيها من السمات التي تمتلك في طياتها ابعادا تنموية و فق المعايير المادية والمعنوية المتاحة سمعية كانت ام بصرية لذا يلزم مراعاة بعض الشروط حين مخاطبة الطفل من الاختيار المناسب للحكاية التي تهيئ للفعل الدرامي، مراعاة المرحلة العمرية سواء للطفل المشاهد أو في العمل الفني نفسه ، مراعاة القواعد النفسية والقيم الانسانية والاجتماعية ، العمل على زيادة خيال ومدركات الطفل، بمتابعة المراحل العمرية للطفل وخصائصها. فهده المقومات ان احسن التصرف بها قادرة على تلبية حاجات الطفل العقلية والعاطفية والجسدية وهن من اهم المقومات التنمية الاجتماعية ، فحينما يتعامل مع المسرح مشاهدا كان او ممثلا وعلى مختلف المستويات العمرية وحسب قدراته وطاقاته انما يتعامل معها بتلقائية واعية تجعله يدرك معاني الاشياء و يتذوقها و يحاكيها ، فالفن ترجمة الانسان للاشياء الطبيعية و تنمية الاطفال المجتمعية تبدأ من تنمية قدراتهم الابداعية و هذا مايعزز الاهمية في البحث عن مناهج فنية تستطيع ان تلبي احتياجات الطفولة بابعادها المختلفة المعرفية والوجدانية والجمالية وصولا للتنمية الاجتماعية لان فهم الطفل للعرض المسرحي وادراك دلالاته الفكرية والجمالية ترتبط ارتباطا وثيقا في استيعاب المادة المقدمة الانسجام مع ما هو معروض امامه ككل متكامل بمثابة الكائن الحي القام بذاته[٦] . وهذا الاتقان يعطيه دفعة معنوية نحو الابداع في الاعمال التي يحب مزاولتها وهي بدايات تفجير طاقاته المختلفة ،هذه الطاقات التي تعد حجر الاساس في رسم ملامح جديدة لذته . فالتنمية في المسرح تبدأ من طفولته الباكرة وهي تنمية مهراته الابداعية حيث يحاول المسرح مع الاسرة في تلمس وكشف حقيقة ميول الطفل الابداعية وقدراته الخلاقة و توجيه تلك الميول توجيها صحيحا بما يجعلهم يكتسبون خبرات جديدة تثري مخيلتهم ، ومن اهم مظاهر الارتقاء بالسلوك المعرفي و الادراكي للطفل ، ما يحدث فيما يتعلق بالتنمية الاجتماعية في فن المسرح هو محفزاته في استكشاف العناصر الجديدة و الغريبة او حتى الغامضة في البيئة المحيطة به كما انه يعطيه دافعا حول المعرفة اكثر عن ذاته و تفحص محيطه لمعرفة المعلومات اكثر عنها[٧] . وان اكثر انواع مسارح الاطفال نحاحا في تحقيق هذه الاهداف هو ذلك النوع من المسارح الذي يجمع ما بين الكبار من مخرجين واداريين ومصممين وبعض الممثلين وبعض الاطفال الممثلين او المساعدين الموجهين . ففي هكذا نوع منه سوف تبنى شخصية الطفل في بث روح التعاون و التفاهم و ادراك الطفل لحدود حريته .

---

[٥] عبد العزيز عبد الله جلال ، تربية اليسر و تخلف التنمية ،( الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٩١) ، ١٩٨٥ ) ، ص ١٤ .

[٦] ينظر : عقيل مهدي يوسف ، التربية المسرحية في المدارس ، الطبعة الاولى ، ( الاردن : دار الكندي للنشر و التوزيع ، ٢٠٠١) ، ص ٣١ .

[٧] ينظر : شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ،( الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٧) ، ٢٠٠١ ) ، ص ٢٢٩ .

**دورة مسرح الاطفال في التربية والتعليم**

عرفت الحضارات القديمة عند معظم الأمم مسرح الأطفال، ولكن بشكل محدود كان يعتمد أساساً على مسرح الدمى، وخيال الظل، وقد احتل هذا الفن مكاناً مرموقاً بين الفنون الأخرى. وفي العصر الحديث أخذ مسرح الأطفال طابعاً جديداً، ولم يعد المسرح وسيلة للتسلية والترفيه فحسب، بل أصبح وسيلة فعالة للتعليم والتثقيف، ونشر الأفكار، وصار يستخدم أداة فاعلة في مساعدة المعلمين في تدريس كثير من المواد العلمية والمنهجية، ونقلها إلى الأطفال بأسلوب يعتمد عنصري التشويق والتبسيط بما يعود بالنفع والفائدة على الأطفال في مراحل طفولتهم المختلفة و بالتالي يحقق استجابات ذاتية للطفل وتعطيه انتقالة في مسار ارتقائه المعرفي والسلوكي عبر اقامة علاقات وثيقة بين الاطفال مع بعضهم البعض ، والبيئة التي يعيشون بها ، والمحيط الثقافي الذي يتعاملون معه وصولا لتحقيق اهدافا تنموية[٨]. ان عروض مسرح الطفل تنحو باتجاه مخاطبة الطفل مخاطبة تثير مخيلاته وتعمل على توعيته من خلال التأكيد على القيم الايجابية في المجتمع ليكون عنصرا فاعلا فيها الشجاعة والتضحية وغيرها من القيم البناءة ، وترك القيم والعادات السلبية من انانية وحقد وتزمت بالرأي و غيرها من القيم التي تبعده عن جادة الصواب وتجعل منه معول هدم في كيان المجتمع . وان التنمية المجتمعية الناجحة اساسا تنطلق من قيم تربوية وعلمية وثقافية فهي التي تشكل البناء المعرفي للاطفال خاصة اذا ما كانت تقدم لهم وفق شكل فني جمالي ممتع لان " التربية الجمالية عماد من اقوى اعمدة التربية المستمرة مدى الحياة لا من حيث تجديدها لمعارفنا وزيادتها باستمرار بل من حيث هي اداة الدوام والازدهار الثقافي "[٩] . ولهذا تتضح اهمية التنمية الثقافية للاطفال لما لها من دور في التاثير على تكوين شخصية الطفل ، لانها تقد حلولا جاهزة و مدروسة لكثير من المكلات التي يواجهها الاطفال في المجتمع " فالمسرح الموجه للاطفال هو من افضل الوسائل لتعليم الاطفال الاخرق الفاضلة "[١٠] فهو يقدم رسالة غير مباشرة تبتعد عن الوعظية و الطرق المعهودة لديهم و المكبوتة بداخله، وإطلاق العنان لها، كي يبتكر من خلالها، ويبحث عن شخصيته وقدراته الحقيقية التي تكسبه الثقة بالنفس، وتعده كي يكون قائدا في المستقبل، وهذا لا يتحقق إلا من خلال إكتسابه مجموعة من الخبرات التعليمية المربية التي يكتسبها " بشغف وادراك تنمو معه عبر مراحل طفولته حتى الرشد ، النضج ، الذي نقصده بتعاليم والعاب وحركات وديناميكية المسرح المتوجه للطفولة ، مسرح فرجه و تنوير وبعد وبصيرة يقول للطفل ها انت وها هو عالمك ومحيطك ومداركك فاخترق الافاق لمستقبل انت صانعه "[١١]. إن تعامل الطفل بممارسة ألعاب الدراما الاجتماعية تعتبر تدريبًا على تكيف الأطفال لمتطلبات الذكورة والأنوثة.. فتقليد الطفل للكبار في الأعمال المسرحية التي يؤديها الطفل مع متابعة الأطفال المشاهدين يزكى تلك المواصفات،

---

[٨] ينظر : طلعت منصور ، تنشيط نمو الاطفال ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٣ ، ( الكويت ) وزارة الاعلام ١٩٧٩ ، ص ٥٥ .
[٩] محمد شاكر محمود الجبوري ، التربية الفنية و مضامينها الاجتماعية ، الموسوعة الصغيرة ، ( بغداد : وزارة الثقافة و الاعلام ، ١٩٨٦ ) ، ص ٦٧ .
[١٠] مصطفى تركي السالم ، الالقاء في مسرح الطفل بناء نظام مقترح . اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص ١١١ .
[١١] د. يوسف عيدابي ، نحو مسرح الطفل ( الشارقة : دار الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٢ ) ، ص ٨ .

وتدريبهم جميعًا على مواجهة الصراع أو عقدة المسرحية. ان هذه العبة المسرحية هي نوع من الفنون المهمة في حياة الطفل فهو يمزج الخيال بالواقع، كما أن اللعبة هنا هي نوع من التنفيس عن طاقة الطفل الذي يدفع الصغير لحب الحياة والاستمتاع بها، وهو ما يدفع إلى الانتماء والسلوك السوي.

**المبحث الثاني // اهم خصائص مسرح الطفل**

هناك خصائص عديدة لمسرح الطفل نجمل اهمها هذه الخصائص التي تجعله مقبولا لدي الأطفال قادرا على التأثير بهم ، فلا شك بأن العناصر الفنية في هذا المسرح ذات خصوصية درامية وجمالية في العمل المسرحي. وتأتي هذه الخصوصية من دورها الفاعل في العرض المسرحي الواحد، منفردة كانت أو مجتمعة. فالموسيقى المرافقة للحدث والشخصية، تساعد الطفل المتفرج على توضيح الحدث، وإبرازه بكل أبعاده، وتعمق الإحساس بالموقف الدرامي والإحساس بمعاناة الشخصية ومشاعرها، وتساعد مخيلة الطفل على تصور أفضل لبيئة الحدث والشخصيات، وتجذبه إلى العرض. والديكور الواضح والجذاب بتناسق ألوانه المبهجة، وتكويناته ورسوماته البارزة، يزيد في معرفة الطفل، ويغني معلوماته عن خصوصية زمن يكشف الزي عن مكانة الشخصيات، وانتمائها الطبقي الحدث، ويوضح مكانة الشخصيات الاجتماعية الألوان الكئيبة . ويحبذ دائما وللإضاءة أهميتها التي تتجاوز مجرد ، ومن جانبه أيضا أن تكون ألوان الزي زاهية، متناسقة، بعيدة قدر المستطاع عن الإنارة، إلى تحديد وقت الحدث، وتوضيح الجو العام للمسرحية، وحالة الشخصيات الداخلية، ويمكن للإضاءة الموفقة، المنفردة أو المتمازجة، شحن المتفرج بالأحاسيس المناسبة لجو الشخصية والحدث وأهدافهما. إضافة إلى عناصر ومتممات أخرى مثل الماكياج والإكسسوار وغيرها. انه مسرح واقعي " يعتمد على جميع المصادر الخاصة بالخيال بوصفها عناصر تعبر عن الواقع اذا جاز لنا التعبير عن ذلك الواقع الخيالي ببساطة انه من غير المرغوب عمل مسرحي ميتافيزيقي للاطفال مسرح الخرافات المجانية التي ينقصها المعنى مسرح الخيال من اجل الخيال و مسرح العب الحيواني و بالتالي مسرح بلا اسقاطات ما وراء العبة . مقابل ذلك سترفع شعارات مسرح الفنتازيا او الخيال لاجل الواقعية "[١٢] لذا فهو مسرح الخيال لاجل الواقعية مع كثرة الوسائل و الادوات المستخدمة فيه . و يمكن القول بان هذه الخصائص تشمل مسرح الاطفال بجانبيه في العملية الابداعية من ناحية المنجز الابداعي على مستوى النص المسرحي والعرض المسرحي فهما يمتلكان هذه المقومات . اذ تقف على راس هذه الخصائص والمقومات سمات قادرة على تحقيق النجاح في العملية الابداعية بابعاده الفكرية والمادية ان تواجدت بهذا الفن ومن اهمها الخيال والتشويق والمتعة والتثقيف وصولا الى تعميق الاحساس بالجمال و التذوق الواعي للفن ولتكوين الطفل وبناءه عقليا ووعاطفيا والتي تمنية قدراته وحواسه وشخصيته .

**الخيال //**

وهو احد خصائص مسرح الاطفال والذي قد يكون اهمها فالاطفال يتحمسون لمشاهدة المسرحيات ذات المعالجة الفنية الخيالية . فالخيال يشد جمهور الاطفال لمشاهدة احداث المسرحية ومن ثم يخلق عندهم المتعة

---

[١٢] الفونسو ساستره ، المصدر السابق ، ص ١٨ .

والاندماجي معها لان " عوامل الابهام المسرحي تتعاون مع خيال الطفل الايهام وموقفة الاندماجي وحالات التعاطف الدرامي على ان تصل به الى قمة المتعة والانفعال والتاثير اذا احسن الربط بينها مروعيه الخصائص التربوية والسيكولوجية والفنية المختلفة "[١٣] ، ولهذا يتحتم على المعنيين بمسرح الاطفال الاهتمام في اثراء الخيال لديهم على الا يكون الاسراف هو العنوان في عروضهم المسرحيه فقد يولد الاسراف فيه الى عملية معكوسة ، اذ قد يعوق نمو الطفل العقلي والطبيعي ويجعله يعيش باحلام اليقظة و يهرب من معالجة الواقع . فهدف الخيال اشاعة ثقافة للاطفال تقوم على التنوير واحلال قيام ومثل تعتمد تقوم على الحقائق بدلا من تلك التي تقوم على الجهل وضيق الافق وتخلوا من التعصب والاوهام والمخاوف والاحزان كما تبتعد عن تعليم الاطفال الاذعان والطاعة العمياء وهذا ما يحتاجه الاطفال وجه الخصوص في وقتنا الحاضر. وبما انه عملية التنمية المجتمعية التي تنطلق من مسرح الاطفال لا تقوم على جانب دون جانب اخر فهي عباره عن مجموعة من العقائد والافكار والمعلومات واللغة والقيم والعادات والاعراف والتقاليد والانظمة ككل مركب تمهد لنظرة عام والسلوك عام . ولهذا تلجا مسرحات الاطفال الى الخيال الذي يربط بصورة او اخرى بالواقع المعاش اذ " علينا ان نساعد الطفل على النضج وان نجعله قادرا على التفكير بطريقة الكبار لكن علينا ايضا الا ان فسح المجال امام خياله لان تربية الخيال جزء لا يتجزأ من التربية العامة فلو لا الخيال لما توصل العلماء لما توصلوا اليه اليوم "[١٤] . وهذا ما يؤكد على هذا الدور حيث افرد علماء النفس دراسات عديدة تخص هذا المجال ، حيث حددوا فترات عمريه تلعب فيها مسرحيات الخيال دورا بارزا في مادتها الاساسية على ان يراعى نمو الطفل من النواحي الاجتماعة والعاطفية والعقلية ويكون بين اهداف هذه المسرحيات انماء لهذه النواحي والتي تبدأ من سن الثالثة وتنتهي بسن التاسعة . وهذا لا يعني التقليل من اهميه الخيال بالنسبة لباقي الفئات العمرية وقد يلعب والذكاء دورا في في تجاوز المرحلة العمرية التي يعيشها الطفل . بمعنى ان الفروض العمرية تتاثر بالتركيب الوراثي والظروف البيئية والثقافية والمعرفية وغير ذلك، بل ان الخيال يستمر معهم حتى مرحلة الشباب مع تفاوت في نسبته . فالمخيلات وان كانت " قضايا ليس من شانها ان توجب تصديقا الا انها توقع في النفس تخيلات تؤدي الى انفعالات نفسية من انبساط في النفس او انقباض ومن استهانة بالامر الخطير او تهويل او تعظيم الشيء اليسير ومن سرور وانشراح او حزن والم ومن شجاع واقدام او جبن و احجام "[١٥] لذلك يتطلب هنا يتطلب من القائمين على هذا النوع من المسارح والمهتمين به ان ياخذوا بنظر الاعتبار كيفية تهيئة الاطفال لاستخدام الخيال المناسب لهم بالشكل الذي يجعله يتحمل اعباء تطلعات المرحلة القادمة انسجاما مع كل فترة عمرية وان يقدموا هذا الموضوع لرجل المستقبل الذي تلقى على عاتقة تحمل المسؤولية، من قيم ومفاهيم بناءة وابعاده عن مواطن الضعف الذي اصاب جسد المجتمع من الافكار البعيدة عن واقع و ثقافة التعايش السلمي و الاحساس بالمسؤولية اتجاه محيطه و اعنته على نبذ الافكار الغريبة " ان عالم الطفولة اصبح مميزا ،

---

[١٣] احمد نجيب ، فن الكتابة للاطفال ، ( القاهره: دار العربي للطباعه والنشر، ١٩٨٦ ) ص١٤٢ .
[١٤] ساميه احمد اسعد ، الطفل والخيال ، مجله الاقلام ( بغداد ) العدد الثالث ، كانون الاول ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧ .
[١٥] محمد رضا المظفر ، المنطق ، الطبعة الاولى ، ( بغداد : مؤسسة الرافد للطباعة و النشر ، ٢٠٠٩ ) ، ص ٢٥٠ .

له خصائصه و اهتماماته فانه ينبغي ان يتهيأ للمستقبل الذي ينتظره ، واذا اختلفت الاراء و المذاهب حول مايقدم الى الطفل من غذاء ذهني و ثقافي فان المتفق عليه هو ان يكون الغذاء ملائما لمرحلة نموه "[١٦] وغالبا ما تتوفر في تراثنا الحضاري و الشعبي من احداث و حكايات و قصص معبرة تحمل مثل هذه القيم التي تحرك خيال الاطفال و تجعلهم اكثر شعورا بالمسؤولية اتجاه انفساهم واتجاه مجتمعهم .

**التشويق //**

من مكملات العملية الابداعية في تحقيق التنمية المجتمعية هو عنصر التشويق في مسرحية الاطفال . الذي يدفع بهم الى الشد و الترقب لاحداث المسرحية وامتلاك زمام انتباههم وصولا لتحقيق المتعة التي تحقق في عملية الترقب لدينهم طوال فترة العرض المسرحي ثم يعقبها حالة من الاشباع و الراحة من التوتر. وهي مرحلة قطف الثمار من اشباع الحاجات النفسية والعقلية لدي الاطفال وصولا في رفع مستوياتهم الادراكية فالطفل " يواجه بسلسلة لا نهائية من مصادر الاثارة والحاجة الى اشباعها التي تستمر طوال حياته ويتعلم الطفل من خلال عملية التطبع الاجتماعي العادات والاساليب المقبولة اجتماعيا لاشباع احتياجاته العضوية الاساسية كالتعليم وارجاء عملية الاشباع الفوري حتى تتاح الاوقات والاماكن والمواقف المناسبة لذلك "[١٧] . والمسرح يوصفه وسيلة من وسائل" الاتصال ولعب في عالم الطفوله، فهو يوفر للاطفال المتعة والتحفيز والتعليم فهو يخدم المجتمع الحاضر ومجتمع المستقبل وهو يمتلك من الخصوصية القائمه علي تكريس المتعة و الادهاش و اللعب وتعميق الاحساس بالجمال والتذوق الواعي للفن وتكوين عالم الاطفال وتنميتهم اجتماعيا وادخال السرور والبهجه الطمأنينة والراحة النفسية " وهذا يعني ان للثقافة دورها كتاب في تشكيل المدركات . فافكار الطفل وميوله و قيمه تؤلف بنيانا ذهنيا تستجيب له الاحاسيس عند تحولها الى مدركات اضافة الى ذلك دوافع الطفل وحاجاته النفسية ما خصائصه الفردية المتميزة هي الاخرى تؤثر تاثيرا واضحا في طبيعة ادراكه و مهمة لما يرى ويسمع "[١٨] . ويلعب عنصر التشويق في مسرح الاطفال دورا مهم فهو يقوم علي تنشيط القدرات الاطفال ذهنيا و عاطفيا ،اذ يمتلك مقومات تمكنه من ترتيب تصوراتهم الفكرية التي تجعلهم يطرحون اسئلتهم على انفسهم محاولين ايجاد الجواب الشافي لها قبل ان يطرحوها على الكبار ومن ثم تتحقق عملية المقارنة بين هاتين الرؤيتين ، وغالبا مايجد الاطفال المتعة في هذا العامل بما يحققه من ترقب و اندماج اثناء مشاهدة العرض المسرحي . ولهذا سوف تتحقق عملية التواصل معهم بطريقة فنية جمالية سلسة تنسجم مع افكارهم و اعمارهم و صولا الى تطوير مهارات التفكير و التساؤل لديهم باثارة مدركاتهم و تحويل انتباههم نحو الهدف المطلوب " فلانتباه للادراك الجمالي يستطيع الاطفال التخيل والنقد و يفسرون الخصائص الحسية و

---

[١٦] محمد العروسي المطوي ،الطفل في الادب العربي ، مجلة الموقف العربي ( دمشق ) ، العدد الاول و الثاني ، ١٩٧٥ ، ص ٨٠

[١٧] اعداد لجنة التعريب والترجمة ، نوع الاضطرابات السلوكية لدا الاطفال و المراهقين ( فلسطين : دار الكتاب الجامعي ، ٢٠٠٧) ، ص ٨٨ .

[١٨] د . هادي نعمان الهيتي ، ثقافه الاطفال ، ( الكويت: المجلس الوطني للثقافه والفنون والاداب ، ١٩٨٨ ، سلسله عالم المعرفه(٢٣ ) ، ص ٦٧.

اخلال التحقيق واداء المهارة يستطيعون تعلم ترجمة المفاهيم "[١٩] و تقدم بتجاه التنمية على المستوى الداخلي والمستوى الخارجي اجتماعيا. وافضل انواع التشويق هو من خلال الشخصية المسرحية وحوارها الذي يعطي خاصية تاثيرية اذا العرض المسرحي يتخذ منحى واسلوب الكوميديا الهادفة مما يخلق عنصر المشاركة الوجدانية بين الطفل واحداث المسرحية فهو يوفر عالما يحيا تلتقي فيه التجربة بشكل مسل لما فيها من تشويق و اثارة للاطفال .

**المتعة و التسلية //**

لايمكن تصور مسرح الاطفال من دون تصور عنصر الفرجة والمتعة التي من خلالها يتحقق العنصر الثاني وهو التثقيف والتعليم . فمن خلال العرض المسرحي يكتسب الاطفال المعلومات لا عن طريق التلقين او الحوار المباشر مع اهمية في العرض المسرحي ، بل بواسطة الفعل الحي الشاخص امامهم حينما يتشاركوا وجدانيا مع العرض المسرحي وما يقدم امامهم من شخصيات واحداث والصراع يقوم على تفسيرها من خلال الاعتماد على الدلالات الحسيه اكثر من الدلالات الذهنيه وعندها يكون اكثر احساسا بالجمال بما تمثله صور العرض وما ترمز اليه من خلال امتزاجها وتشكلها فنيا وصولا الى المتعة في الفرجة وهو امر غايه الضرورة في مسرح الاطفال بمختلف مراحله العمرية بما يحتوي من افكار وقيم فنيه تربويه تتفاعل مع مخيلة الاطفال لتجعله اكثر جاذبية. وهنا نستطيع ان نملك عندهم الرغبة بالسعادة ونخلط لديهم التفاؤل بالمستقبل بطريق علمية وفنية مقننة " حيث تمنح القصة اسلوبا ايجابيا للنشاط الترويحي تشترك فيه الجماعة بالمتعة والفرح اذا ما قدمت باسلوب فني"[٢٠]. ويمكن تقديم عنصر المتعة والترفية من خلال بناء بناء الاحداث الدرامية في العرض المسرحي للاطفال وما يمتلك من مقومات تساعد الطفل على التفاعل مع العرض المسرحي فيقدم للطفل بشكل تجعله اكثر انسجام مع روحية .وغالبا ما تعرض للاطفال من احداث امامة فيها من المشاكل والمصاعب التي يمر بها الافراد في الاحداث الدرامية خالقين لديهم الاراده والشجاعة التي تمكنهم من اجتياز المطبات في الحياة الاجتماعية لاننا نقدم للاطفال الماده التي يستفيد منها في مستقبلة فان انتصار الخير على الشر يشعر الاطفال ان التغلب على هذه المشاكل التي يمر بها الافراد هو ضروري وحتمي وعليه ان يجتاز هذه المصاعب هو مكلل بالنجاح الدائم والاستعداد على تخطي مثل هذه المشاكل التي شاهدها على خشبة المسرح " انه مسرح الطفل يقوم بتعويض النقص الثقافي لدى الاطفال سلوكه ويقوي شخصيته ومواهبه ويفتح له المجال من اجل مزيد من المعرفة الحياة وان الانخراط فيها يؤدي وظائف اخرى ذكرها كثير من المسرحية منها التربويه والترفيهية والسلوكية وغير ذلك"[٢١]. ان شكل ومضمون العرض المسرحي يحمل دورا بارزا في تحقيق المتعة و التثقيف وغالبا ما تتوفر هذه الاداه في الحكايات الشعبيه التي يعجبها تراثنا الشعبي والعربي بما تحمل من قيم بناءة وبعد

---

[١٩] ابراهيم موسى ، اسرار التفكير العلمي و الابداعي . ط ١ ، ( بيروت : دار الكتاب العربي للطباعة و النشر و التوزيع ٢٠١٥ ، سلسلة التطوير الذاتي للشخصية (٢) ) ، ص ١٠٧ .

[٢٠] - شجاع العاني، قصص الاطفال نماذج وتطبيقات، مجله الاقلام ،( بغداد)، العدد الثالث، ١٩٧٩،ص ٦ .

[٢١] هيثم يحيى الخواجه، االقيم التربوية والاخلاقية في مسرح الطفل ،(الشارقة:دائرة الثقافة و الاعلام ،٢٠٠٩)،ص ٤٤ .

العاملين في هذا المجال عن الكثير من الاسفاف والتركيز على الاهداف التنموية وخلق التاثير المنشود .ان التذوق الفني لدى الاطفال ينشا من تلمسه للقيم الانساني والتجارب البشري بابعادها الثقافيه وهو الاساس في المتعة والتشويق حيث يعمل على التنمية الحساسة المرهفة و تربية الذوق السليم البعيد عن الامراض الاجتماعية وصولا الى تهذيب المشاعر الجياشة والارتقاء فيهم انسانيا و جعل المحرك الاساسي لديهم هو مقدار ما يحمل من قيم ومشاعر انسانية . " ان التربية الجمالية تلعب دورا مهما في التكوين التربوي العام فهي تؤمن تطور الفرد تطورا متناسبا يجعل من الفرد مواطنا مؤهلا لعمل الخير معتمدا على التفكير الصحيح "[٢٢]. ومن هنا يتحتم على العاملين في هذا المجال التاكيد على ضرورة تقديم مادة تحمل التشويق والمتعة ليس من اجل المتعة فقط بل من اجل تكوين الاطفال حضاريا وثقافيا و فكريا واجتماعيا وجماليا وهذا يعني ان الطفل في هذه المرحلة قد نحقق ولاده ثانيه للطفل غير الولادة البيولوجية وهي الولادة الثقافية الممزوجة بالعلوم الانسانية حيث يتحول في هذه الولاده الى كائن ثقافي وأدلة ايجابية فاعلة في المجتمع .

**اللغة والحوار //**

تتألف اللغه من كلمات والفاظ و تعد من أهم ركائز العمل المسرحي الخاص بالأطفال كما انها ماده اساسيه في التواصل وفي توضيح فكرة العرض المسرحي وأحداثه شخصياته فهي عامل مهم في تنمية اذوقهم واحساسهم فكما أنها تحمل معاني وأفكار تربوية وثقافيه فهي ايضا وسيلة مهمة في للاتصال والتواصل والتقارب . في مرحله الابتدائيه يعتبر الاطفال الخجل والخوف التعبير عن انفسهم بحريه وهنا فان العرض المسرحي في بحواره ولغته يهيئ القدرة في التعبير عن أنفسهم وذلك بما يعطيهم من خزين لغوي ومفردات مكتسبة من خلال المنتج الإبداعي المقدم امامهم و الذي يتم فيه انتاج افكار جديدة وصيغ جديده باهداف تعليميه ترفدهم بالمعارف فان " الحصيلة اللغوية الثريه تمد لهم ادراكا وفهما ما ادق كما تمهد لهم التعبير عن افكارهم بشكل اكثر سلامه ودقه مع وجود الحرص على عدم الجاء الاطفال الى الالفاظ الفارغه التي تخلو من الفكر "[٢٣]. ومن من مميزات الحوار الدرامي للمسرحية الخاصة بالاطفال هو ان تكون معبرة عن الواقع المعاش ولكن بطريقه اقرب ما تكون محاكاة لحياة الاطفال المتلقين بطريقه تنسجم مع كلامهم اداءا ومضمونا لغرض خلق حالة من الانسجام الكامل بين شخصيات المتحاورة وجمهور الأطفال عن طريق توضيح الحقائق التي يتعرض لها الفعل المسرحي وايصال الكلمات المؤثرة " يرى بعضهم ان الطفل انسان راشد في حاله تكوين شانه شان سائر الافراد الاسرة في المجتمع له طريقه الخاص و عالمه الخاص مما يوجب احترامه وتقديره وحسن مخاطبته وعدم النظر اليه على انه في مستوى صبياني... وعلينا ان ندرك ان نشئ يتحلى بحس نقدي ينافس حسي كبار فهم يكتشفون الاخطاء والتلفيق والسذاجة والاستهانة بعقولهم ومدركاتهم وعلينا ان نراعي الدقة في قصصهم وحواراتها البلاغية والتلويها

---

[٢٢] م .اومسيا نيكوف ز . سميرنوفا . موجز تاريخ النظرية الجمالية ،ترجمة :باسم السقا ( بيروت : دارى الفارابي ، ١٩٧٥ ) ، ص ٢٩ .

[٢٣] هادي نعمان الهيتي ، المصدر السابق ، ص ٩٨ .

الصوتي ونبراتها"[٢٤]. فاللغة في مسرح الاطفال تتركز حول ملائمتها للمرحله العمريه للطفل و رصيده اللغوي وان تتجنب الصعوبات والاغراب من الكلمات فهي اقرب ما تكون وسيلة من وسائل التنمية . و منسجمة مع الثروة اللغوية عند الاطفال و مع معجمه اللغوي ، و يعاضدها في ذلك اختيار الشخصيات بعناية لاتاحة الفرصة للاطفال في تقمص الابطال وجدانيا، وهنا يتحقق العرض يحقق العرض المسرحي اهدافه في تلبية ميول الاطفال واتجاهاتهم وحاجاتهم نحو الكفاءة اللغوية التي يعتمدون عليها في تفاعلهم مع محيطهم الاجتماعي الاطفال واتجاهاتهم وحاجاتهم نحو الكفاءة اللغوية التي يعتمدون عليها في تفاعلهم مع محيطهم الاجتماعي . ان محاور اللغه في مسرح الاطفال تتركز على ملائمتها لمستوى الاطفال الذهني والثقافي ومراحلهم السنية و العمرية والتي تكون قريبة منهم وبعيدة عن التعقيد عن كل مواضع عدم الفهم وعدم التواصل مع هذه الفئة لذا تكون هذه اللغة بسيطة وسهلة ممكن ان يفهمها الاطفال ويتواصل معها ويتفاعل اهداف العرض المسرحي هي عباره عن ما يمتلك الاطفال من رصيد لغوي من كلمات فهي اقرب ما تكون وسيلة من وسائل التنمية اللغوية عند الاطفال بحيث يكون منسجما مع معجمه اللغوي ويعاضدها في ذلك اختيار الشخصيات بعناية لاتاحة الفرصة للطفل ان يتقلص الابطال وجدانيا ، وان افضل انواع اللغة وحواراتها في مسرح الاطفال هي ما تشتمل على حالة من مزاوجة ما بين اللغة العامية واللغة الفصيحة . ان تحقيق العرض المسرحي لأهدافه الفنية والتنموية في تلبية ميول الاطفال واتجاهاتهم وحاجاتهم ورغباتهم ، فنمو الكفاءة اللغوية عند الاطفال نتيجة للتفاعل الحاصل بين الاطفال والبيئة المحيطة بهم . فلغة الحوار الدرامي في العرض المسرحي عامل مهم في تنميه القدرات التعبيرية لدى الأطفال الى جانب نموه الجسدي والعقلي ، فاللغة عنصر من عناصر التعليم وتؤدي دورا فاعلا على" اساس من عملية تدعيم اجتماعي لابد منه في النهاية ، حتى يكتسب الطفل اللغة بالشكل الذي يتعارف عليه المجتمع الذي يعيش فيه سواء كان ذلك من الناحية الصوتية او من الناحية الدلالية ناحية او من ناحية التركيب اللغوي ومن ناحيه براجماتية التواصلية "[٢٥]. ان عملية اشتراك اللغه وانسجامها مع باقي عناصر العرض المسرحي هو انسجاما تتجلى في كل ما يتطلبه عملية التنمية الذهنية للاطفال على مستوى خيالهم وقيمهم ومعلوماتهم وذوقهم وابداعهم العلمي وهي تأكيدا لهوية المجتمع وتفاعله وتطوره من خلال هذا العنصر الفعال والحي في الحياة الاجتماعية والفنية والإبداعية[٢٦].

**المؤشرات**

١ – تنطلق التنمية المجتمعية في مسرح الاطفال من استراتيجات ملائمة في الاستخدام الصحيح للوسائل المتاحة في تحقيق الاهداف المرجوه منه وحل المشكلات والمعوقات فكريا وجماليا ورفع مستوى الاطفال

---

[٢٤] د . يوسف حسن نوفل ، القصة و ثقافة الطفل ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٩)، ص ٨٠- ٨١ .

[٢٥] د . محمد عماد الدين اسماعيل، الاطفال مراه المجتمع، ( الكويت: المجلس الوطني للثقافه والفنون والاداب، سلسله عالم المعرفة (٩٩) ، ١٩٨٦ )،ص١١٨ .

[٢٦] ينظر: د . يوسف حسن نوفل، المصدر السابق ، ص ٨٧ .

اجتماعيا ، ثقافيا ، تربويا بالاستفادة الكاملة من الموارد البشرية عن طريق المشاركة الفاعلة للافراد ضمن اطار العملية الابداعية .

٢ – ان افضل العروض المسرحية الخاصة بالاطفال والتي تحقق اهدافها التنموية هي العروض المقدمة من قبل الكبار المتخصصين حيث يكون التاثير والتفاعل على اعلى المستويات لدى الاطفال .

٣ – مسرح الاطفال هو مسرح واقعي بعيد عن الميتافيزيقيا يتناول الخيال في عروضه الواقعية لتنشيط مخيلة الاطفال من دون استهلاكها .

٤ – هناك خصائص وادوات مهمة مشتركة بين النص و العرض المسرحي تشكل منطلقات العمل الفني الابداعي لمسرح الاطفال .

## الفصل الثاني

### تحليل العينة

اختار البحث منهج النقد الوصفي التحليلي ليتلاءم مع فحص مادة العينة للبحث بالتحليل والتوضيح والنقد معتمداً على أدوات هذا المنهج، فمسرحية (الساحل وجني المصباح)، هي من تاليف محمود أبو العباس عام ٢٠٠١. وتدور أحداثها حول فكرة تلويث ساحل البحر بالقمامة والأكياس الفارغة والأواني الزجاجية المحطمة. وذلك من خلال تجسيد هذه المخلفات في شخصيات آدمية تمثيلية تقوم بأدوارها، وهي (أبو القناني، وبقايا الطعام، والكيس). حيث نرى الثلاثة يذهبون إلى ساحل البحر للسباحة واللعب، فيمنعهم الساحل ويطردهم، لأنهم يتسببون في انتشار الروائح الكريهة والإصابة بالأمراض. بعد ذلك يأتي النورس، فيحكي له الساحل ما حدث بينه وبين الأشرار الثلاثة، ويحاول كل منهما أن يجد الحل المناسب لإبعاد هؤلاء الأشرار. وفي هذه اللحظة، ينبعث دخان يخرج منه (جني المصباح) ملفوفاً في شبكة صيد، فيخلصه الساحل من الشبكة، فيطلب منه الجني أن يأمره بأي شيء يفعله له، جزاء خدمته هذه. فيطلب منه الساحل أن يخلصه من الأشرار الثلاثة، فيوافق الجني ويقوم بعد معركة مع الأشرار بالانتصار عليهم وطردهم بعيداً عن الساحل. حاول المؤلف بهذا النص تبسيط العقدة، حتى يستسيغها الطفل تبعاً لمستوى تفكيره المناسب للمرحلة العمرية الموجه إليها هذه المسرحية اعطائها بعدا جماليا يثري عقلية الطفل وينميه من خلال ربط الاحداث و الشخوص بواقع الاطفال و بيئتهم . لذلك نجح المؤلف في حل عقدة المسرحية عن طريق وضع صراع مقبول بين قوى الخير والشر، بصورة احترم فيها عقلية الطفل. حتى عندما لجأ إلى أسلوب القوى الخارجية الخارقة، في مسرحية (الساحل وجني المصباح)، عندما جعل (جني المصباح) ينتصر على الأشرار، فاجأنا بأن هذا الجني ما هو إلا عامل النظافة متنكراً. كما يُلاحظ أن المؤلف في صياغته لحبكة المسرحية، كان موفقاً إلى حد كبير. حيث ضمّن فيها الملائمة لفكر الأطفال، والتي جاءت في تسلسل منطقي للأحداث، وفي صورة درامية مُجسدة على خشبة المسرح، دون اللجوء إلى روايتها، ودون تشتت لذهن الطفل في موضوعات وحبكات ثانوية الغرض منا ايصال محتوى المسرحية

واهدافها والتي تتحدث عن تنمية التعاون والحب بين الناس وعدم الكذب على الاخرين وإبراز الصفات الحسنة عبر شخصياتها العديدة . فالمؤلف وجه فكره نحو إبراز علاقة الصداقة مع التزامه بخصائص هذه العلاقة من منظور علم النفس. حيث التزم بخصائص الصداقة في المرحلة العمرية المحددة، وذلك من خلال توظيف الأهداف التعاونية بين الأطفال، وإشباع الاهتمامات الشخصية والأنشطة المتبادل على شخصية الطفل، ذلك المردود التربوي والتعليمي والسلوكي الذي تشكله ابعاد هذا النص المسرحي ، التي يريد الكاتب أن يرسخ قيمها في نفس الطفل، متخذاً من المسرح وسيلة فعالة للوصول إلى ذلك، لما يمتلكه هذا الفن من وسائل جذب. قدم العرض في البصرة على قاعة تايم سكوير ٢٠١٩ وقد جسد العمل سبع شخصيات مسرحية تناوبت على إبراز الفكرة الأساسية للعرض المسرحي (الساحل والمصباح) في تباين فلسفي ومرجعي فبعض منها ظهر في شخصيات حيوانية وأخرى فنتازيا لاشياء غير عاقلة، وهذا التنويع اتى في صالح العمل لتأكيد المعرفة بصحبة المتعة و التشويق و تحريك خيال الاطفال وايصال اهداف العرض المسرحي ، تمكن المخرج من تجسيد هذه الشخصيات عبر استعارة أشكال وصور فتمثلت شخصيات(الساحل، كيس النفايات، بقايا الطعام، علبة القناني، المصباح، والعفريت، النورس ) باستعارات أيقونية تبعاً لطبيعة كل شخصية بفنتازية تحددت فيها كل معالم الشخصيات، فقد مصمم زي الشخصيات وفق عملية الانزياح إلى الواقع في إنتاج صور غير واقعية مصاغة وفقاً لمجالات الخيال عبر تحليل وتركيب للمدركات الحسية والمخزون الذهني بتوظيف رموز محاكية للواقع تدفع بالتأويل وفقاً للمتداول والقريب الى نفس وعقل الاطفال فكان هذا المسوغ عنصر مهما في التفاعل عناصر العرض المسرحي واصال ابعاده الفنية و الفكرية ، فشخصية الجني تاخذ بعدا فنيا خياليا وبعدا اخر وهو بعدا واقعيا ذلك أنه يرتدي حذاء من الفضة والذهب، ويقنع عناصر التلوث بأنه يحول كل ما تطأه قدماه إلى ذهب، فيحاولون رفع تلك الرمال فيعلقون بها فيتمكن الجني من التخلص منها، وذلك في إطار استعراضي غنائي مسلٍ يجذب الصغار ومن منطلق المرحلة العمرية المحددة، والتي يتشكل فيها ذهن الإنسان في سلوكيات معينة، قد تساعده على رسم شخصيته النفسية، نُلاحظ أن المخرج هنا تاكيده على استخدم بعض الشخصيات الحيوانية من أجل التحليق بالخيال، ومزجها بالشخصيات الإنسانية من أجل سحب الذهن إلى الواقع وابعادها عن الخيال المفرط التي تجعل من الاطفال ان يعيشوا احلام اليقظة والذي يبعدها عن تحقيق اهدافها التنموية وكان هدفه من هذا المزج هو تمرير الأفكار الكبيرة لهذا العرض . لقد لعب الديكور دورا مهما في توضيح البعد الفني والفكري للعرض المسرحي يستطيع ان يفهمه الاطفال فلا يوجد فيه تعقيد فهو هنا عبارة عن مقاربة واقعية نلاحظ في هذه المسرحية أن الديكور كتأثير بصري، شكله المخرج ، في بداية المسرحية فالمسرح متسع من الفراغ الستارة الخلفية بيضاء يرتسم عليها لون أزرق تداعبه أصوات الأمواج، بحركة هادئة للستارة، مع ستارة زرقاء تمتد على الأرض في مؤخرة المسرح تحركها أيادٍ خفية لنرى البحر يمتد إلى الأفق وهذا الديكور الذي يمثل ساحل البحر، يؤثر على الطفل بصرياً، ويجعله يتعايش مع جو الأحداث الدرامية، بما في هذا الديكور من بساطة التكوين وعمق التعبير. هذا بالإضافة إلى استخدامه للونين الأبيض والأزرق، للدلالة على نقاء الهواء

وأمواج البحر، مما يُضفي تأثيراً بصرياً عن طريق تجسيد بيئة ساحل البحر أمام الطفل. ناهيك عن تحريك الستارة الأرضية، لتجسد حركة الأمواج، ولتصبح تأثيراً بصرياً جديداً عن طريق الحركة. كما استطاعت الأزياء تحقيق مقاربة ذهنية لدى جمهور الاطفال من خلال ارتباط كل شخصية من الشخصيات الواقع عبر استعارات خيالية من عالمها المجرد إلى المحسوس الذي يعتمد على تدليل الظواهر المجردة ضمن عوالم محسوسة بصور إشارية وجعلها اكثر قربا وفهما للاطفال ، تمثلت في تصميم زي كل شخصية فقد وظف الزي بشكل فاعل ومشوق وبدلالات مهمة تحيل الى ما مخزون ذهنيا عن شخصيات المجرمين والقراصنة كونهم يعبثون بالبيئة، كذلك الاسلوب الخيالي الواقعي في وضع المكياج الذي يحيل إلى صور إشارية في شكل وتصميم المكياج واخرى رمزية في استعمال اللون في مكياج الشخصيات. في حين تمثل دور الاضاءة في الإيهام بالواقع وإضفاء الجو العام فقد اجاد المصمم في توظيفها بأنماط متنوعة ضمن نسق دلالي يتشكل من خلال الاضاءة وانتقاليتها. كما كان اللحوار المسرحي دوره في تحقيق ابعادا تنموية من خلال استعمال المفردات القريبة هذه الفئة العمري المحصورة ما بين ٨ – ١٢ سنة الذي اتخذ من تراكمات الخبرات المعرفية لكاتبه اضافة الى اتقان المؤدين لهذا اللغة مما اضفت صورا لإنتاج نُظم فاعلة ضمن أنساق علاماتية معرفية تعمل متضافرة مع الإيماءة والحركة وباقي العلامات المسرحية لنقل المعرفة من إطارها الذهني الخيالي إلى الواقع المحسوس اذ يعُول على مسرح الطفل تقديم تجارب، تكشف بؤرًا أو مساحات جديدة، وتسلط الضوء عليها بطريقة مغايرة، لا سيما حين تتسيد الحركة على نص العرض المسرحي. اذ يكون لتقنيات الصوت إشاراتٌ أو علامات تعكس هواجس الشخصيات، وكذلك المنظر والاضاءة، وهذا ما سعت اليه فرقة محمود ابو العباس في مسرحية (الساحل والمصباح) عبر تكوين نسقي علاماتي تمكن المخرج عبره من التعبير عن المضمون التنموي والفكري للعرض ، فعالج عبر العلامة قضية الصراع بين ثنائيات الخير والشر الجمال والقبح، وبين الصدق والكذب في جو محبب للطفل تمكن عبره من مخاطبة ذهن المتلقي وإيصال المعرفة التي عمد المخرج إلى إيصالها عبر محاكاة مكانية المنظر المسرحي. استخدم المخرج محمود أبو العباس، أسلوب التأثير الفكري، لإيصال بعض المعارف إلى الطفل عن طريق الحوار والنقاش البناء، وذلك بصورة منطقية دون طرحها بصورة مباشرة وهي نقطة في غاية الاهمية التي تجعل من عنصر التعليم والتثقيف ياخذ مجراه الطبيعي في عقول ومشاعر الاطفال . فمثلاً نجده يستغل شخصية جني المصباح، وأنها من الزمن القديم، فعندما يسمع الجني كلمة البيئة، يُبدي امتعاضاً لعدم معرفة معناها، فيقوم الساحل بشرحها له قائلاً: "البيئة .. يعني المكان .. يعني الهواء والأرض التي نعيش فيها .." . وبهذا الأسلوب استطاع المخرج أن يفسر ويشرح بعض المعارف المهمة في العرض المسرحي و الذي يساعده في ذلك باقي عناصر العرض المسرحية ، مثل معنى القوة التي تعتبر ضعفاً لو استخدمت في الإساءة، وتعتبر قوة لو كان العقل يحكمها. كذلك نجده يقول عن الكذب إنه يُسهل الوهم عند الآخرين، وأن النجاة دائماً في الصدق والتمسك به. بعد ان استعار مخرج العمل تركيب أنساق الحوار الرمزية ليخلق صوراً بلاغية جديدة تستند إلى تصور ذهني لدى الاطفال ليوفر للمدلولات العلامية تعددية لتقريب المعرفة

لذهن المتلقي الذي يسعى إلى تلقي العمل،و في الوقت الذي برز فيه التوظيف التربوي والتعليمي خلال بعض الحوارات منها (الحق على السمكة التي تقابل الاحسان بالاساءة) فضلا عن توظيف بعض الكلمات الانكليزية للتعليم وذا الاسلوب هو خطوة للامام نحو التنمية الفكرية التي تتبعها خطوات نحو التنمية المجتمعية فلا وجود للتنمية المجتمعية من دون تنمية فكرية . و قد نجح العمل في كسر افق التوقع لدى المتلقي لا سيما في نهاية العرض بعد ان ادخل المتلقي في دوامة الغموض بسبب وجود شخصيتين للمارد على المسرح بقصدية من المخرج لبث رسالة تدعو إلى الانزياح والتبديل من المتوارث الخرافي نحو واقع علمي مدروس وان الجني ماهو الا عامل النظافة .انه موجه للأطفال من سن ٨ إلى ١٢ سنة، يهدف إلى تنمية مبدأ الحفاظ على البيئة عند الأطفال؛ ولهذا اعتمد على مسرحة الأشياء، فظهرت بقايا الطعام، والقناني البلاستيكية مجسدة على المسرح لإضفاء مزيدٍ من الواقعية عليها، وليستوعب الأطفال الرسالة الموجهة إليهم و يفهموها من دون عناء . كما اعطت الأغاني زخما فنيا تفاعليا كعنصر واداة للتشويق في دفع الملل عن الاطفال الذي قد يصابوا به نتيجة لتوالي الاحداث و الشد الناتج عنه لذا كانت الاغاني ذات مردود ايجابي في العرض المسرحي وهذه الخطوة غالبا يستخدمها مسرح الاطفال دعما للتشويق والتأثير عن طريق هذه الأغاني، لتكون الأغنية بمثابة درس أو نصيحة، وتظل كلماتها وألحانها عالقة بذهن الطفل أطول فترة ممكنة. وكمثال على هذا، نجد في المسرحية عراكاً حدث بين فرق الشر (بقايا الطعام وأبو القناني، والكيس)، وبين جني المصباح، وانتهى العراك بهزيمة الجني في أول الأمر، فيقوم الساحل بإلقاء أغنية، قال فيها:

**لم نعبث بأراضينا**

**ونهدر ماءً يروينا**

**وندمر الهواء فينا**

**نحرق شجرة**

**ننزع ثمرة**

**لمَ نضيع أمانينا .**

وعندما انتصر فريق الخير على فريق الشر، في نهاية المسرحية، قام الفريق المنتصر بإلقاء أغنية – كانت ختاماً للمسرحية – قال فيها:

**الله ما أحلى الصداقة**

**تدفعنا بكل طاقة**

**الله ما أحلى الصديق**

**ينقذنا من كل ضيق**

**بخطوة جريئة**

**نصادق البيئة**

**المحبوبة البريئة**

**ونكمل الطريق**

**في البيئة الصديقة**

**الله ما أحلى الصداقة**

**تدفعنا بكل طاقة .**

استخدم المخرج محمود أبو العباس، أسلوب التأثير السمعي البصري المباشر ، لإيصال بعض المعارف إلى الطفل عن طريق الحوار والنقاش البناء، وذلك بصورة منطقية دون طرحها بصورة معقدة وهنا نجده يمزج التأثير البصري من خلال الملابس وحركتها، مع التأثير السماعي من خلال هذه الأغنية، التي تطرح هدفاً معرفياً عن وظيفة الساحل ولونه ومكوناته وفائدته ودوره، وفي الوقت نفسه تثير تساؤلاً عما أصاب هذا الساحل من أضرار، مما يؤدي إلى تشوق الطفل لمعرفة الإجابة، عن طريق مهارات التفكير لديه. وباسلوب تعبير الفني السهل و البسيط وهكذا يرسم بقية الشخصيات. فشخصية (بقايا الطعام) ترتدي ملابس مرسوم عليها أشياء من بقايا الخبز والطعام، وعلقت بعض الأكياس الصغيرة فيها. وشخصية (أبو القناني) نجدها، تُعلق في رقبتها مجموعة من القناني تصدر أصواتاً حين تتحرك. وشخصية (الكيس)، نجدها ترتدي كيساً من البلاستيك وفي قدميها ويديها قفازات من مادة الكيس نفسها. وهذه الملابس والأوصاف تعطي تأثيراً بصرياً، يُوضح وظيفة ومهمة كل شخصية. فقد استطاع المخرج أن يؤثر فكرياً على الطفل في هذه المسرحية، من خلال تعامله مع الأهداف المهارية، فجعله يستغل مهاراته التفكيرية في استنباط نتائج مهمة، من خلال الحوار القائم بين الشخصات والاحداث المعروضة امامهم. فهو يطرح حواراً يستطيع الطفل القاريء المتفرج، أن يستنبط منه منطقياً، أسباب انتشار الأمراض، وانتشار الروائح الكريهة، عندما يترك الطفل بقايا الطعام والقمامة تخرج من صناديقها وأكياسها فهو يعرض الصورة السلبية و يستبدلها بآخرى ايجابية . وذلك من خلال هذا الحوار و الحدث في العرض المسرحي ، الذي جاء بعد أن قام الساحل بمنع الأشرار من الاقتراب منه:

**الكيس: لماذا تمنعنا؟**

**الساحل: لأنكم تسربتم من الأكياس والبراميل .. وهي بيوتكم التي لابد أن تكون بعيدة عن الناس ..**

**بقايا الطعام: لماذا؟**

**الساحل: وتقول لي لماذا؟ لأنكم تخربون المكان .. وتفسدونه ..**

**أبو القناني: أنا نظيف .. قبل قليل رماني أحدهم .. فضعت .. لكن أصدقائي أولاد الحلال هؤلاء جاءوا وأنقذوني .**

**الساحل: أنت بالذات إذا انكسرت ستسبب جروح لأقدام الأطفال وللناس الذين يأتون عندي..**

**الكيس: وأنا ..**

**الساحل: أنت المفروض بك أن لا تلقي بهؤلاء خارجاً حتى لا تتسبب في نشر الروائح الكريهة ..**

**الثلاثة: تقصد أن روائحنا كريهة ..**

**الساحل: وتسبب الأمراض**

لقد اعطا المخرج العرض المسرحي زخما اذ كان العمل ابن بيئته بامتياز فيما وظف من رقصات وايقاعات تحيل إلى اجواء البصرة، كذلك تمسكه بالموروث الثقافي والاجتماعي عبر توظيف رموز خرافية باحترافية عالية، فضلا عن توظيف الموسيقى والاغاني الجيد الذي حاول ضبط الايقاع باسلوب فني و بمعالجات جمالية ذكية ساعدتها في ذالك الاختيار الدقيق لاداء شخوص العرض المسرحي فكان العرض مدار من قبل فئة الكبار ومن الافراد الذي تلقوا فن التمثيل على يد المخرج هذا العمل الذي يعتبر الاول بعضهم لكنه اجادوا في تجسيد هذه الشخصيات وهذا ما يؤكده نسبة الجوائز الحاصل عليه في مهرجان الطفل العربي عام ٢٠١٩ الذي اقيم في الاردن .

## النتائج //

١- يتضح تأثر الطفل المتلقي لهذه المسرحية، بصرياً من خلال تناغم عناصر العرض المسرحي و بساطة تكوينها فالديكور والاضاءة والازياء والمكياج عمقت تعبير وايصال اهداف العرض وعكسه لقيمة الطبيعة والبيئة من حوله، والاهتمام بهما والحفاظ عليهما من خلال المعايشه مع الشخصيات ، وما ترتديه من ملابس وأكسسوارات وما توحيه من دلالات لاحداث العرض المسرحي الذي دمج ما بين الخيال والواقع التي اضفت معاني موحية في كيفية معالجة هذا الواقع.

٢- لعبة اللغة دورا اتصاليا وسماعياً مهما، بزيادة حصيلته اللغوية، وتقديره للغته الفصحى، مع الاستمتاع بسماع الألفاظ الدارجة المحببة لدي كم اساعدة الأغاني، على تعميق في معاني المسرحية والتفكير في كلماتها والاستمتاع بألحانها.

٣ – قدم العرض المسرحي لفئة عمرية معينة مما ساعد في عملية الاتصال و التواصل و يتأثر على الاطفال فكرياً بتنشيط واستخدام مهارات التفكير لديه، في الاستنباط والاكتشاف والاستنتاج وصولا لتحقيق الأهداف المعرفية، بالتعرف على المعاني والمصطلحات والشروح الجديدة من خلال العملية الابداعية .

٤- جسد العرض المسرحي و نصه الادبي خصائص و سمات المسرح الاطفال من خيال و تشويق و تثقيف و متعة و غنى لغوي مما ساعد على عملية التلقي للمنجز الابداعي .

## الاستنتاجات //

١ – تكون عروض المسرح الاطفال المقدمة من قبل الكبار اكثر فاعلية مسرح الطفل هو المسرح الذي يقدمه المحترفون الكبار للأطفال نظراً لرغبة الأطفال بتقليد الفنانين من الكبار وسرعة تأثرهم بهم فعروض مسرح الأطفال وسيلة من الوسائل التربوية والتعليمية التي تسهم في تنمية الطفل تنمية عقلية وفكرية واجتماعية ونفسية وعلمية ولغوية وهو فن درامي تمثيلي موجه للأطفال يحمل منظومة من القيم التربوية والأخلاقية والتعليمية

والنفسية من خلال شخصيات متحركة على المسرح مما يجعله وسيلة هامة من وسائل تربية الطفل وتنمية شخصيته سيما وان الطفل يرتبط ارتباطا جوهريا في التمثيل منذ سنوات عمره الأولى.

٢- انطلق العرض المسرحي من خلال استثمار خصائص هذا المسرح وتسخيرها لخدمة الاهداف التنموية للعرض المسرحي و التي ساعد في تحقيقها تظافر عناصر العرض السمعية البصرية وفق عملية ابداعية سهلة حالة التلقي تفاعل معها كخطوة اولى باتجاه التنمية الشاملة مما يعطيه الثقة في النفس و جرأة اكبر و التي تولد لديه شعورا بالنجاح و السعي نحوه فهي تنطلق من تنمية البيئة والاحساس بالمسؤولية لديهم كواقع معاش عند جميع الاطفال من دون استثناء .

٣- ان التنمية المجتمعية كمفهوم عام وشامل تنطلق و تبدأ من الحالة الشخصية الى الحالة العامة و بامور سهلة التقبل على الطفل وقريبة من نفسه ، قادر على انجازها ويجد المتعة والسعادة في تحقيقها بعدها يمكننا التواصل معه بعملية ابداعية اخرى تمكننا من اعطائه زخما اكبر ومستوى اعلى من سابقتها والتدريج نزرع فيهم التفاؤل وحب الاخرين وحب الوطن .

٤ – ان العروض المسرحية الموجهة والمقدمة من قبل فرق مسرحية و اشخاص تربويين تحقق عروضهم الابداعية ابعادا تنموية اعمق اذا ما تضمت اليها التجربة الابداعية و الخبرة في التعامل مع هذه الفئة من المجتمع مما ينعكس على التلقي والتفاعل خاصة اذا ما كان المخرج هو نفسه المؤلف حيث يمكن رسم الاحداث والشخصيات التي يحبها والاطفال.

## المصادر


١- اسعد (ساميه احمد) الطفل والخيال . مجله الاقلام . بغداد :العدد الثالث . كانون الاول ، ١٩٧٩ .

٢ – اسماعيل (محمد عماد الدين) الاطفال مرآة المجتمع . الكويت : المجس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب . سلسلة عالم المعرفة (٩٩) ، ١٩٨٦ .

٣ – اسماعيل (محمد عماد الدين) الاطفال مراه المجتمع .الكويت:المجلس الوطني للثقافه والفنون والاداب. سلسله عالم المعرفة (٩٩) ، ١٩٨٦ .

٤ – اعداد لجنة التعريب والترجمة ، نوع الاضطرابات السلوكية لدى الاطفال والمراهقين ( فلسطين : دار الكتاب الجامعي ، ٢٠٠٧ ) ، ص ٨٨ .

٥ – الجبوري (محمد شاكر محمود ). التربية الفنية ومضامينها الاجتماعية . الموسوعة الصغيرة ، بغداد : وزارة الثقافة و الاعلام ، ١٩٨٦ .

٦ – جلال (عبد العزيز عبدالله) تربية اليسر وتخلف التنمية . الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، سلسلة عالم المعرفة (٩١) ، ١٩٨٥ .

٧ – الخواجه (هيثم يحيى) االقيم التربوية والاخلاقية في مسرح الطفل .الشارقة:دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٩ .

٨ – زسميرنوفا (م .اومسيا نيكوف ) . موجز تاريخ النظرية الجمالية ،ترجمة :باسم السقا . بيروت : دارى الفارابي ، ١٩٧٥ .

٩ – ساستره (الفونسو ). مسرح الطفل . ترجمة : اشراق عبد العال ، الطبعة الثانية . بغداد : دار المأمون للترجمة و النشر ، ,٢٠٠٨

١٠ – السالم (مصطفى تركي) الالقاء في مسرح الطفل بناء نظام مقترح . اطروحة دكتوراه غير منشورة . جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .

١١ – سليد (بيتر) . مقدمة في دراما الطفل . ترجمة : كمال زاخر لطيف . الاسكندرية : منشأة المعرف . جلال حزي و شركاؤه ، ١٩٨١ .

١٢ – العاني (شجاع ). قصص الاطفال نماذج وتطبيقات. مجله الاقلام . بغداد: العدد الثالث، ١٩٧٩ .

١٣ – عبد الحميد( شاكر) التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني . الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب . سلسلة عالم المعرفة (٢٦٧) ، ٢٠٠١ .

١٤ – عيد ابي (د. يوسف) نحو مسرح الطفل . الشارقة : دار الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٢ .

١٥ – المطوي (محمد العروسي) . الطفل في الادب العربي . مجلة الموقف العربي : دمشق . العدد الاول و الثاني ، ١٩٧٥ .

١٦ – المظفر (محمد رضا) المنطق . الطبعة الاولى . بغداد : مؤسسة الرافد للطباعة و النشر ، ٢٠٠٩ ١٧ – منصور (طلعت ). تنشيط نمو الاطفال . مجلة عالم الفكر . العدد ٣ .الكويت : وزارة الاعلام ، ١٩٧٩ .

١٨ – موسى (ابراهيم ). اسرار التفكير العلمي و الابداعي . ط ١ . بيروت : دار الكتاب العربي للطباعة و النشر و التوزيع . سلسلة التطوير الذاتي للشخصية (٢) ، ٢٠١٥.

١٩ – نجيب (احمد). فن الكتابة للاطفال . القاهره: دار العربي للطباعه والنشر، ١٩٨٦ ) .

٢٠ – نوفل (د . يوسف حسن) القصة و ثقافة الطفل .القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٩

٢١ – الهيتي (د . هادي نعمان) ثقافة الاطفال . الكويت: المجلس الوطني للثقافه والفنون والاداب. سلسله عالم المعرفه( ٢٣ ) ، ,١٩٨٨

٢٢ – يحيى (حسب الله) . مقدمة في مسرح الطفل . الطبعة الاولى . بغداد : دار ثقافة الاطفال ، ١٩٨٥ .

٢٣ – يوسف (عقيل مهدي) التربية المسرحية في المدارس . الطبعة الاولى . الاردن : دار الكندي للنشر و التوزيع ، ٢٠٠١ .

# صور الموت في العرض المسرحي العراقي
## مسرحية يارب (اختيارا)

**المدرس الدكتور / نزار شبيب كريم**
وزارة التربية – المديرية العامة لتربية البصرة
**المدرس المساعد / حيدر جعفر سعدون**
جامعة البصرة– كلية الفنون الجميلة

**الملخص**

***يتناول*** البحث مفهوم الموت بوصفه من الظواهر المهمة التي ألقت بظلالها على طبيعة الفرد وكيانه. وأهتمت الحضارات والديانات الإنسانية بشقيها السماوية والوضعية بالموت وتبيانت النظرة له كل حسب معتقداته وسلوكياته. ومع تطور الفكر الإنساني أخذت تظهر تيارات ومدارس في مختلف العلوم بدراسة تلك الظاهرة.وبخاصة بعد أندلاع الحرب العالمية ومأفرزته من أرهاصات في حياة الإنسان على كافة الاصعدة لاسيما الاجتماعي والاقتصادي ونظراً لما يتمتع به المسرح من خصوصية في الاتصال والتلقي جاءت تلك الدراسة لتسلط الضوء على ظاهرة الموت وقد تضمنت هذه الدراسة مقدمة البحث التي عرض فيها الباحثان مشكلة البحث وأهميته وهدفه. ثم الاطار النظري الذي تناول تأسيساً نظرياً للبحث اشتمل على مبحثين هما: الموت في الحضارات والديانات القديمة والثاني: الموت في المسرح العالمي وخرج الباحثان بمجموعة من المؤشرات أعتمدها في تحليل نموذج عينة البحث والتي تحددت بنموذج للكاتب علي عبدالنبي الزيدي والتي تتوافق مع هدف البحث. وبعد التحليل خرج الباحثان بمجموعة نتائج منها:

١. أثار العرض حفيظة بعض المتخصصين من خلال الجرأة في كسر حاجز التابو وتهشيم فكرة المقدس.
٢. تعددت صور الموت في العرض فتارة بين التفجيرات وتارة أخرى بين الخطف والقتل.
٣. أضفت بعض الرموز صوراً مضمرة للموت ومنها العباءة.

**References**

The research deals with the concept of death as one of the important phenomena that cast a shadow over the nature and entity of the individual. Human civilizations and religions have been interested in its two parts of heavenly and positivism, and the perception of it has become clear, each according to his beliefs and behaviors. With the development of human thought, currents and schools began to appear in various sciences by studying that phenomenon, especially after the outbreak of the World War and its consequences in human life at all levels, especially social and economic, and given the privacy that theater enjoys in terms of communication and reception,

this study came to shed light on the phenomenon of death. This study included the introduction to the research in which the two researchers presented the research problem, its importance and its goal. Then the theoretical framework that dealt with a theoretical foundation for the research included two topics: death in ancient civilizations and religions, and the second: death in the world stage. After the :analysis, the two researchers came up with a set of results, including
1-The show raised the ire of some specialists by daring to break the taboo .barrier and smash the idea of the sacred
2-There were many images of death in the show, sometimes between .bombings, and at other times between kidnapping and murder
.3-I added some symbols with embedded images of death, including the cloak

## الفصل الأول

### الإطار المنهجي

**مشكلة البحث**

يعد الموت من المفاهيم التي شغلت حيزا واسعاً في مجال الفكر الإنساني بوصفه النهاية الحتمية التي أدركها الفرد من خلال بحثه عما يدور حوله في الطبيعة وما يحيط بفكرة الموت ومايكتنفها من غموض، ومع ظهور الفلسفات المختلفة وعبر فترات زمنية مختلفة شكل الموت هاجساً ومصدراً مهماً للفلسفة والادب فظهرت تيارات فلسفية وادبية تناولت الموت كلّ على وفق تصوراته الخاصة بهدف الوصول الى فك شفرة هذا الموجود المبهم، وفي مجال المسرح أنبرى الكثير من الكتاب المسرحيين الى خوض غمار الموت وضمنوها في نتاجاتهم الادبية وفي مقدمتهم كتاب المسرح الاغريقي وفي مقدمتهم يوريبيدس واسخيلوس وسوفوكليس وفي امثلة عديدة كان الموت فيها هو المحرك الرئيس للأحداث ومنها ماجرى على انتجونا وسوقها للموت فضلاً عن وميديا وهيكوبا وغيرها. ولم يخلو الموت من مسرحيات شكسبير ولعل أشهرها هملت ومكبث وعني الكثير رواد المسرح الوجودي بموضوعة الموت ولعل ابرزهم (جان بول سارتر) و(البير كامو) مؤكدين عبثية الحياة.أضف إلى ذلك كتاب مسرح اللامعقول وأبرزهم صمويل بيكت ويوجين يونسكو ناهك عن المسرح العربي ورواده الذين اتخذوا من الموروث الشعبي مادة ووظفوها في نتاجهم الادبي وخير مثال على ذلك احمد شوقي وعبدالرحمن الشرقاوي وغيرهم الكثير وتجلت صور الموت في المسرح العراقي عبر عدة عروض ومع تصاعد وتيرة الاحداث السياسية ومآلت إليه من أحداث القت بظلالها على المشهد الحياتي اليومي وأنتشار مشاهد الموت بصور مختلفة، مما حفز الكاتب والمخرج العراقي الى تناول تلك الظاهرة برؤى وأساليب مختلفة جسدت الهم العراقي ومنها مسرحيات علي عبدالنبي الزيدي التي حاكت الشارع العراقي ولعل أبرزها مسرحية يارب. وعلى وفق ماتقدم ونظراً لأهمية الموضوع فأن البحث يحاول إثارة السوال الاتي؟ ( هل استطاع العرض المسرحي العراقي إن

يضمن نتاجه المسرحي صوراً للموت) وكي تتم الإجابة على هذا التساؤل فأن البحث يصوغ عنوان بحثه على وفق الاتي: (صور الموت في العرض المسرحي العراقي مسرحية يارب لـ(علي عبدالنبي الزيدي أنموذجاً)

**أهمية البحث**

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على صور الموت في العرض المسرحي العراقي

**هدف البحث**

يهدف البحث الى: الكشف عن صور الموت في العرض المسرحي العراقي

**حدود البحث**

الحدود الزمانية: ٢٠١٤

الحدود المكانية: العراق

الحدود الموضوعية: دراسة صور الموت في العرض المسرحي العراقي.

**تحديد المصطلحات**

**الصورة //**

**لغة:** ورد في معجم لسان العرب مادة "(ص،و،ر) في أسماء الله تعالى المصور الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شي منه صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها، والجمع صور، صور، وقد صوره فتصور"[١] قال تعالى( في أي صورة ماشاء ركبك)[٢]. وأضاف ابن اثير أن الصورة" ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى **صفته:** صور الفعل كذا وكذا أي هيئته"[٣]. ويعطي المعجم الوسيط تعريفاً للصورة منطلقاً" من اصل الصورة في مراحله المتقدمة، حيث كانت الصورة تتحت بوسائل بدائية، فالصورة هي صورة الشيء أو الشخص رسمه على الورق أو الحائط ونحته بالقلم أو آلة التصوير صور الأمر وصفه وصفاً يكشف عن جزئياته، تصور مكونات له صورة وشكلاً"[٤]

**اصطلاحاً** : يعرفها (عبدالقادر الجرجاني) " الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا"[٥]. وتعرف ايضاً بأنها" مايتماثل بواسطة الكلام للمتلقي من مدركات حساً، ومعقولات فهماً، ومتخيلات تصوراً، وموهمات تخميناً، وأحاسيس وجداناً وما الى ذلك من الاشياء والامور التي تفضل إليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الانسان وعياً أو من غير وعي"[٦]. أما التعريف الاجرائي الذي صاغه الباحثان للصورة هي الدور الذي نحته

---

(١) ابن منظور، لسان العرب ، المجلد الثامن، ط١، مادة صور، بيروت: دار صادر ، ٢٠٠١، ص ٣٠٣

(٢) الانفطار: الاية:٨

(٣) ابن منظور مصدر سابق، ص ٣٠٤

(٤) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة: مكتبة الشروق،٢٠٠٥، ص ٦٦

(٥) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، دمشق: دار قتيبة، ٢٠٠١، ص ٥٠٨.

(٦) كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧، ص ١٦٧

الكاتب في نصه المسرحي وعلى وفق ابعادها الطبيعية والنفسية والاجتماعية، وهي بالتالي تحدد سلوك تلك الصورة وماحملته من مضامين وافكار ذلك الكاتب)

**الموت : لغوياً**

" مات : الانسان (يموت) (موتاً) و (مات) (يمات) من باب خاف لغةً و (مت) بالكسر (اموت) لغةً ثالثة وهي من باب تداخل اللغتين ومثله من المعتل دمت تدوم ... فقال ( امته ) الله و (الموتة) اخص من ( الموت ) ويقال في الفرق ( مات ) الانسان و ( نفقت ) الدابة و ( تنبل ) البصير و ( مات ) يصلح في كل ذي روح و (تنبل) عن ابن الاعربي كذلك " [١]. ( مات يموت والاصل فيه موت بالكسر يموت ونظيره دمت تدوم انما هو دوم والاسم من كل ذلك الميتة ورجل ميت وميتُ وقبل الميت الذي مات والميت والمائت الذي لم يمت بعد وحكى الجواهري عن العزاء يقول : لمن لم يمت انه مائت عن قليل وميت ولا يقولون لمن مات هذا مائت قبل وهكذا خطأ وأنما ميت يصلح لما قد مات ولما سيموت قال تعالى أنك ميت وأنهم ميتون ) [٢].

**الموت** : " موت مفارقة الحياة لمن كانت فيه ، وفاة ، انتهاء الحياة ، انقضاء الاجل ، هلاكه ، فقدان الحياة ... وميتة : حالة الموت وهيئته : ( ميتة صالحة ) " [٣]. " مات : يموت موتاً فهو مائت وميت : الحي : فارقته الحياة ( مات رعباً ) ، ( مات جوعاً) ، ( مات حتف أنفه ) " [٤]

**الموت : اصطلاحاً**

يعرف ابن منظور : " الموت يقع على انواع حسب انواع الحياة فمنها ما هو بأزاء القوى النامية الموجودة في الحيوان والنبات كقوله تعالى ( يحي الارض بعد موتها ) ومنها زوال القوى الحسية كقوله تعالى ( ياليتني مت قبل هذا ) ومنها زوال القوى العاطلة وهي الجهالة كقوله ( او من كان ميتاً فأحييناه وانك لا تسمع الموتى ) ومنها الحزن والخوف والمكدر للحياة كقوله تعالى ( ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت ) "[٥]. اما هيجل فيقول : " ان الموت هو موت الآخرين ، لان الفناء حينما يطويني حينها لن استطيع عندئذ ان اتحدث عن موتي ، وما في الموت من رهبة انما يجيء من انه يسلمني تماماً الى الآخرين ، ويصبح موضوعاً يحكم عليه الغير ... وعندها استحالة ذاتي الى ( موضوع ) واصبحت في جملتي ملكاً ( للآخرين ) " [٦]

---

([١])احمد بن محمد بن علي المقري الفيومي : المصباح المنير ، ج ١ ( بيروت : المكتبة العلمية ، بلا ت ) ، ص ٥٨٣ –٥٨٤

([٢])ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري : لسان العرب ،ج ١ – ٢ ( القاهرة : كرستوماس ، بلا ت ) ، ص ٣٩٦ – ٣٩٧ .

([٣])– انطوان نعمة ، عصام مدور، وآخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ( بيروت : دار المشرق ، ١٩٠٨)،ص ١٣٦٤– ١٣٦٥

([٤])جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الاساسي ( المنظمة العربية : لاروس ، ١٩٨٨ ) ، ص ١١٥٨ .

([٥])ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري : لسان العرب ، مصدر سابق ، ص ٣٩٨ .

([٦])جون ماكوري : الوجودية ، تر : فؤاد زكريا ( القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بلا ت ) ،ص ٢٠٠

**تعريف الموت أجرائياً** : هو النهاية الحتمية التي يخضع إليها الكائن البشري بغض النظر عن تفسيراتها في الديانات السماوية والوضعية وله تمثلات متعددة في الادب المسرحي.

## الفصل الثاني

## الإطار النظري

### المبحث الاول // الموت في الحضارات والديانات القديمة

عرف الانسان ومنذ نشأة البشرية قوة الموت القاهرة والنهاية المأساوية التي سيؤول أليها بوصف ان الموت " ينطوي على الكثير من المفارقات والتناقضات؛ وهو أيضاً موضوع كريه مزعج لايشجع على التفكير فيه أو الحديث عنه. والظاهر أن الناس قد فطنوا إلى ذلك من قديم الزمان فنراهم قد دأبوا على نسيان الموت أو تناسيه بشتى الحيل والأساليب"[١]. وتباينت النظرة إلى الموت عند الاغريق إذ" بالغت الاساطير اليونانية في تضخيم فكرة الموت ، وأعطت للجحيم صوراً مرعبة إلى حد ما. وربما يعود ذلك، الى نوع من التراكم الأسطوري أدى- مع تطور الزمن- إلى تنوع الصور والرموز بشكل يتوازى مع الأنماط الفكرية والحضارية الاكثر تقدما في هذه المرحلة. لكن تطور الفكر الأسطوري ، قد ساهم بدوره، في زيادة حدّة التوتر والقلق والخوف تجاه موضوع الموت"[٢]. وفي معرض تناوله للموت يرى سقراط" أن الموت قد يكون خيراً من الحياة، وأن الصعوبة ليست الهرب من الموت، لكن الصعوبة الحقيقة هي في تجنب ارتكاب الخطأ. في حين يرى افلاطون ان الموت هو اعتاق النفس من الجسد ويصورها كما لوكانت سجينة وبوسعها الهرب عند الموت واستعادة ألوهيتها أي الخلود[٣] وعند الانتقال الى الحضارات ومادونته عن الموت فقد " ظهرت هذه الفكرة ، في أقدم الديانات غوراً في التاريخ، ففي الديانة الابراهمية كانت ثنائية الحياة والموت، تجلياً لإرادة إله واحد هو (براهما) ،كما عرفت الديانة الفارسية صراعاً بين (أهورامازدا) إله الخير و(أهريمان) ملك الظلمات والعالم السفلي"[٤]. ولم تكن الديانة المصرية بمنأى عن هذا الصراع " فقد ميز التاسوع المصري بين أوزيريس رمز الحياة والنماء والازدهار، الذي يحاسب الموتى، وبين (ست) رمز الفناء والدمار والتلاشي"[٥]. واحتلت الالهة ( اوزيريس ) عند قدماء المصريين حيزاً كبيراً من حياتهم ، حتى أصبح هم الشعب الذي يحكمه الآله ( اوزيريس ) وتصوروا ان تحت امرته مردةً يحرسون أبوابه

---

(١) د. أمل مبروك، فلسفة الموت دراسة تحليلية، بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١١ ص ٨

(٢) المصدر نفسه، ص٣٦-٣٧

(٣) ينظر:جاك شورن، الموت في الفكر العربي،ترجمة: يوسف حسن، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨ ص ٤٨-٦٣

(٤) د. امل مبروك، مصدر سابق، ص ١٩

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠

وهم يعملون في الوقت نفسه قضاة يحاكمون الموتى في العالم الآخر [١]. وأهتم المصريون القدماء بدفن موتاهم كثيرا فكان التحنيط من الوسائل التي يتم عن طريقها الحفاظ على جثمان الميت". ولعبت الاساطير دوراً مهما في فكرة الموت في بلاد مابين النهرين وبخاصة في ديانات الخصب التي قوامها على فكرة موت الطبيعة وبعثها المتكرر وهو انعكاس لموت الإله وانبعاثه من جديد إذ" كانت القاعدة او العقيدة العامة عند سكان وادي الرافدين القدماء ان الخلود في الحياة ميزة استأثرت بها الآلهة في حين انها جعلت الموت نصيباً مقدراً على البشر منذ خلقهم"[٢]. وتعد ملحمة جلجامش اشهر ماوصل الينا من حضارة العراق القديم بشأن الموت والخلود حيث نجد فيها" جلجامش مشغولاً بفكرة الموت التي تلاحقه وهو يرى المنية تختطف من حوله من الناس، باحثاً عن طريقة يخلد بها أسمه بعد مماته. فإذا كان لابد من الموت، فلا أقل من فعل جليل يترك لصاحبه ذكراً باقيا على مر الأزمان"[٣]. ويرى المسلمون ان الموت لامناص منه ولامفر عنه ولابقاء الا لوجه الله وهو وحده الحي الذي لايموت، وأن الموت في الاسلام هو انفصال الروح عن الجسد وأنتقال الإنسان من الحياة الدنيا إلى الآخرة" وأن الله سبحانه وتعالى يسمي كل حي في هذه الدنيا ميّت ومعنى ميّت. أن مصيره حتما إلى الموت. ولذلك يخاطب الله رسوله صلى الله عليه واله وسلم" إنك ميت وإنهم ميتون" [٤]. والموت ليس أصيلاً في الكون. ولكن رحلة عابرة. نحن في عالم الذر كنا أمواتاً. جئنا الى الدنيا أحياء. ثم نموت مرة أخرى. ثم نبعث ولذلك يقول الحق سبحانه" كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه تُرجعون [٥] [٦]. وعالج الدين الإسلامي الموت والفناء عبر منظومة متكاملة نابعة من تعاليم الدين الحنيف ودستوره القرآن الكريم إذ وردت عدة آيات أشارت الى الموت وطبيعته التي يقررها القرآن الكريم على وفق مايأتي:

**<u>أولاً: الكلية المطلقة:</u>** وفيها جميع البشر فانون ورصدها النص القرآني في أكثر من موضع ومنها قوله تعالى للأنبياء وفي مقدمتهم رسول الله" إنك ميت وإنهم ميتون"[٧]. وفي آية أخرى وجه ندائه للمؤمنين" ياعبادي الذين إمنوا إن أرضي واسعة فإيئ فأعبدون كُلُّ نفس ذائقةُ الموت ثم إلينا تُرجعون" [٨]. في حين كان النداء للجميع

---

(١) فاضل عبد الواحد ، عامر سليمان : عادات وتقاليد الشعوب القديمة ( بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ ) ، ص٢٤٧ .

(٢)نائل حنون،عقائد مابعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ط٢،بغداد: دار الشؤون القافية العامة، ١٩٨٦ ص ٤٣

(٣)فراس السواح،كنوز الاعماق قراءة في ملحمة كلكامش،ط١،دمشق: العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص ٣٣

(٤) الزمر: ٣٠

(٥) القرة: ٢٨

(٦) محمد متولي الشعراوي، الحياة والموت، القاهرة: مكتبة الشعراوي الاسلامية، ١٩٩١، ص ٤٧-٤٨

(٧) الزمر: ٣٠

(٨) العنكبوت: ٥٦-٥٧

للجميع في قوله تعالى ﴿كُلُّ نفس ذائقة الموت وإنما تُوفون أُجوركم يوم القيامة فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد فاز وما الحيوة الدنيا إلاّ متاع الغرور﴾[١]

**ثانياً: الجزئية المطلقة:** وفيها ان الموت فردي وشخصي وخاص جداً فكل فرد يموت وحده ولابد أن يموت هو نفسه وهذا ماورد في قوله تعالى﴿ولقد جئتمونا فرادىٰ كما خلقناكم أوّل مرّة﴾[٢].

**ثالثا: اليقين وعدم اليقين:** وهو المعرفة اليقينية بالموت﴿كُلُّ نفس ذائقة الموت﴾[٣] وأن الجميع سواسية في اليقين اليقين بحتمية الموت كما في قوله تعالى﴿كُلُّ شيءٍ هالك إلاّ وجهه﴾[٤] ويعلم الجميع يقيناً ان ذلك في ساعة محددة ووقت معلوم لاتقديم فيه ولاتأخير﴿لكُل أجل كتاب﴾[٥] وقوله تعالى﴿ولكُلّ أُمّةٍ أجلُ فإذا جاء أجلُهم لايستتأخرون ساعة ولايستقدمون﴾[٦][٧] . وحظي الموت الموت بأهتمام بالغ عند المتصوفة المسلمون وعدوه قمعاً لهوى النفس وربطوه بالحب بوصفه دين سلام وحب وتسامح" فغاية الصوفي من وراء الحب هي ( الفناء في الله ) و (الشوق الى لقاء الحبيب) فان تعذرت عليه هذه الغاية في الدنيا ، و جد الموت اقل أسباب الوصول اليها "[٨]

## المبحث الثاني // الموت في المسرح العالمي

شهد المسرح ومنذ بداياته الأولى في بلاد الإغريق تجليات للموت في ماخلفه كتابه المسرحيين وفي مقدمتهم اسخيلوس ومسرحيته أغاممنون " حيث تشهد عودة الملك مظفراً من طروادة. كل هذه الحروب تجلب الموت والآلام وتسبّب الاحزان وبؤس المهزومين، وتولد المجازر التي تطال الجميع دون تمييز وتجر الرعب الذي يسود المدن المنكوبة"[٩]. وفي مسرحية الفرس عالج اسخيلوس هذه الحادثة التاريخية ومآلت إليه المعركة من هزيمة للجيش اليوناني والسقوط المدوي لقائد الجيوش " حيث نرى ثيابه المزركشة ممزقة شر تمزيق ونسمع الجوقة تتأوه على فقدان خيرة الشباب الذين حصدهم الموت في ريعان العمر"[١٠]. ويلاحظ ان الموت أضحى الهاجس الذي شكل الصراع الدرامي في مسرحية أغاممنون عبر تضحيته بأبنته لنيل رضا الآلهة وأن" موت الصبية هذا سوف يرمي بثقل القلق على بقية الاحداث، ثم ان نهب طروادة وهدمها، فضلاً عن المجازر التي

---

(١) ال عمران: ١٨٥

(٢) الانعام: ٩٤

(٣) ال عمران: ١٨٥

(٤) القصص: ٨٨

(٥) الرعد:٣٨

(٦) الاعراف: ٣٤

(٧) ينظر:د. عبدالحي الفرماوي، الموت في الفكر الإسلامي، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٤-١٦

(٨) مجدي محمد ابراهيم، مشكلة الموتعند صوفية الاسلام، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٣، ص ٥٤٨

(٩) روجيه عساف ،سيرة المسرح أعلام وأعمال، ج١، ط١،بيروت: دار الاداب للنشر والتوزيع،٢٠٠٩، ص ٤٧

(١٠) المصدر نفسه ص ٥٥

ارتكبت بحق اهلها هي ايضاً مادة للخشية والخوف من ردة فعل الآلهة"[١]. وتتسارع الاحداث وصولاً الى نبؤءة كلميسنترا بموت الملك العائد أضف الى ذلك موتها" وبالرغم من أنها تتكهن بالموت الذي ينتظرها خلف أبواب القصر، فأنها تتخطى عتبته وتلجه بغية اثبات مصداقية تنبؤاتها. هكذا سوف يشهد موتها على نفاذ بصيرتها وحدّة ادراكها"[٢]. وفيما يخص يوربيدس " فتتردد عنده بأستمرار الشكوى من الطابع الانتقالي للحياة، وتأخذ في بعض الأحيان شكل الأسى، حي لايتاح للأنسان أن يرتدي أهاب الشباب مرتين... وحينما يدنو الموت لايعود أحد يرغب في الهلاك ولاتغدو الشيخوخة عبئاً..... ويشيد اسخيلوس بالموت كشفاء من بؤس الحياة، لكنه بالرغم من ذلك يضفي قيمة على القدرة على عدم التفكير بالموت بأعتبارها هبة إلهية[٣]. وتجلت أكثر صور الموت في نتاج يوربيدس المسرحي من خلال الشخصيات النسوية إذ" صور أفجينيا التي تضحي بحياتها في سبيل وطنها، ومكاريا التي تتقدم للموت طائعة حتى تنقذ أخوتها، والسكتيس التي تقبل الموت حتى تهب زوجها الحياة، وبولكسينا النبيلة التي تفضل الموت على حياة العبودية"[٤]. وتعد مسرحية ألكستيس من أقدم مسرحيات يوربيدس وتتوالى فيها مشاهد الموت تباعاً عبر أحداث متعاقبة شكلت البناء الدرامي وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة (الكيستيس) بحياتهامن اجل الحب.فهي تقدم على الموت طواعية في سبيل ان تنقذ زوجها. وهذا الزوج هو (آدميتوس) الذي قد استضاف (ابوللون) في قصره واكرم وفادته، وردا على هذا الجميل خصه الاله بميزة نادرة فعندما اقتربت ساعة موت هذا الملك وفر له ابوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة شريطة ان يجد بديلاً له من الاسرة الملكية او حتى فردا من افراد الرعية لكي ياخذ دوره ويحل محله في رحلة الموت.ولكن الملك لم يجد احداً يفتديه بحياته متطوعاً حتى ابواه الطاعنان في السن رفضا التنازل عن البقية الباقية من ايام العمر الغالية في سبيل حياة ابنهما الملك الشاب. الا ان (الكيستيس) الزوجة الوفية اقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها الى العالم الاخر.[٥]. ويشير النص ايضاً الى مضمون الايمان من خلال ايمانه بقضية الموت والحياة حيث يقرر (هرقل) ان الموت حق.

**هرقل: الموت دين مقدر على كل بني البشر، ولا احد من الفانين يعلم إن كان سيعيش غدا.ولعل ايمانه هذا غرس في نفسه الشجاعة والاقدام، ولم يعد يهاب المواقف الحرجة** [٦]

وفي مسرحية ميديا يستأثر الموت على مجريات الاحداث بعد الخطة المحكمة التي أعدتها للانتقام" فتكلف ميديا ولديها بتقديم هدية العرس: طرحة من النسيج... لقد خضبت الساحرة هذه الحلة بسم فتاك يقضي بسرعة على

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٦٢

(٢) المصدر نفسه ص ٦٣

(٣) الموت في الفكر الغربي ص ٤٨

(٤) حسين الشيخ، دراما يوربيدس دراسة في الفكر الاجتماعي في أثينا القرن الخامس ق.م.، الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر العدد الاول، ١٩٨٢، ص ١٢٩

(٥)ينظر :يوربيدس،افجينيا في ايليوس،ترجمة:اسماعيل الهنداوي،(الكويت،سلسلة المسرح العالمي، ١٦٦، ب ت) ص ٧

(٦) ينظر: المصدر نفسه، ٢٤٣-٢٤٤

من يلبسها...إذ يأتي رسول ليروي موت كريوز الفظيع: فتك السم برأسها وجسمها ...فأرتمى والدها فوقها ليخلصها ولاقى المصير نفسه...تُسمع صرخات الولدين المرتعبين. فيسكتهما سيف ميديا الذي ينقض عليهما لينحرهما"[١]. ودارت رحى الموت حول الاسيرة هيكوبا وماجرى على تلك الملكة المخلوعة والقدر الذي جعل من ابنتها ذبيحة للالهة" وتحاول أمها هيكوب بشتى الوسائل انتزاعها من براثن الموت. تتنحب وتتوسل وتستحلف وتقترح افتداءها بحياتها، لكن موقف يوليس لايتزعزع ..... من جهتها تعلن بوليكسين عن استعدادها للذهاب الى احضان الموت بملء ارادتها...وبعد ذلك يهز هيكوب خبر موت ابنها الاصغر وتنفجر بالبكاء والنحيب"[٢]. ويشاطر سوفوكليس سلفه اسخيلوس رؤيته حول الموت" غير أن سوفوكليس يتجاوز مجرد النحيب أو الاستسلام، وعلى الرغم من أنه يدرك بدوره أن الموت مقتدر...الموت وحده هو الذي لايجد الإنسان شفاء له وثمة مواقف تكون فيها أعتبارات أخرى أكثر أهمية من الحفاظ على الحياة، فهناك الواجب، وهناك الشرف، وكل منهما لامجال للحلول الوسط بازائه حتى وان تعرض المرء للموت في غمار الإذعان لما تمليه مقتضياتهما"[٣] وهذا ماجسدته انتجونا تجاه واجب الدفن لأخيهامن خلال الصراع الذي نشب بين انتيجونا وكرويون جراء اصدار الاخير اومر تنص على عدم اقامة مراسيم الدفن لأحد اشقائها ، يذكر ان شقيقا انتجونا قد قتل احداهما الاخر نتيجة المعركة التي نشبت بينهما ، فالاول كان مدافع عن مدينته في حين كان الثاني يغزو بلده ، ليصدر بعدها الحاكم كريون قرار يقضي بدفن الشقيق المدافع عن بلده ومنع دفن شقيقها الاخر بدعوى انه خائن للوطن .

"**انتيجونا : حقاً تصوري ان كريون يميز بين كلا أخوينا فيما يتعلق بمراسيم الدفن فهو يسمح لاحدهما بشرف الدفن في قبر ، بينما يرفض ذلك للأخ ويصب عليه الاهانة** "[٤]

لكن انتيجونا بالرغم من قرارات كريون كانت مصممة على اقامة مراسيم الدفن لشقيقها حتى لو ادى الامر بنهاية حياتها او عقابها من قبل الحاكم .

" **انتيجونا : تخيلي الموت البائس الذي سنلقاه ، لو أننا عصينا القانون ، وتخطينا قرار الحظر وصرنا تحت السلطان المطلق للملك** "[٥]

وتمضي انتجونا بدفاعها عن مبدأ أخلاقي مثالي تجاه أخوها متسلحة بسلاح الواجب الذ يقتضي الدفن وأكرام الميت قائلة" أننا جميعاً نموت على أية حال وإذا كان ذلك يسرع بي إلى الموت قبل أن يحين أواني"[٦]. وتتوالى مشاهد الموت في مسرحية انتجونا فبعد تواتر الاخبار عن موتها" والتي شنقت نفسها، وعن موت هيمون الذي انتحر فوق جثة خطيبته وأخيراً عن موت الملكة أوريديس التي ما إن علمت بموت أبنها حتّى أنهت حياتها أمام

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٨

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٥

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٨

(٤) سوفوكليس، تراجيديات سوفوكليس، ترجمة::عبدالرحمن بدوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب ت، ص ١٦٢

(٥) المصدر نفسه، ص ١٦٨

(٦) الموت في الفكر الغربي ، ص ٤٨

المذابح"[١]. وشكل الموت منعطفاً في تغيير مجرى الاحداث في مصير الملك" فليس أوديب سوى ولد متبنى، إذ تكفل به وآواه كورنثيا الراحل ،بينما كان طفلاً انتشله راع من الموت"[٢]. ولعبت الآلهة دوراً بارزا في التحكم بمصير البطل وهذا ماتجلى في مسرحية أوديب في كولون إذ " أوصل بطله الضرير التائه الى ضاحية أثينا حيث باركت الآلهة لحده وجعلت منه ذخيرة تحمي المدينة. الإرادة الآلهية دمرت حياته وهاهي تقدس موته"[٣].

ومن اهم المسرحيات التي تناولت قضية الموت في العصور الوسطى هي مسرحية (ادم وحواء)" وتحكي قصة ادم وحواء في الفردوس وأغواء الشيطان لهما الذي سبب هبوطهما الى عالم الدنيا ومن ثم قتل هابيل لأخيه قابيل[٤]

**هابيل: إنك إن قتلتني ارتكبت إثما، ولابد أن ينتقم الله منك لموتي، الله يعلم أني لم أعمل شراً، بل لقد نصحتك- على العكس من ذلك- بأن تسير على المنهج الذي يليق بسلامه، فقدم له الحمد الواجب له، وبذلك تكسب حبه ، وإذا لم تفعل ذلك، حل بك غضبه.** [٥]

وبالرغم من كل النصائح التي قدمها قابيل لأخيه هابيل للحيلولة دون ارتكاب جريمة القتل الا أنه ابى الا ان ينفذ جريمته الشنعاء وفجع بها والديه. ومن المسرحيات التي عرفت في تلك الفترة مسرحية(كل انسان)" وهي مسرحية أخلاقية من نوعية الدراما التي تعطي دروساً حول كيفية حياة المسيحيين في الحياة وماالذي يجب أن يفعلوه ليحافظوا على أرواحهم نقية من الأثم"[٦]وفيها تذكير للناس بالموت وتحقيق العدالة بين الناس من خلال المساواة المساواة

**إنسان عادي: آه أيها الموت لقد ذكرتني وأنا لا أذكرك إلا قليلا سوف أعطيك ألف جنيه وتؤخر هذا الأمر يوما واحدا**

**الموت: اسمع واصغ، كل إنسان له طريق يؤتي له من قبله.. لايجدي معي كنوز الدنيا ولاملكها، أو جبروتها ولايجدي معي ملك أو إمبراطور أودوق أو أمير**"[٧]

يشير الحوار الى فلسفة الموت وإنه طريق رسم على الكل ولايفرق بين منصب وأخر وغني وفقير فلكل سواسية في هذا المصير. وجاء التحذير من خلال شخصية(الموت) الى الانسان بأن الجميع سواسية ولايمكن لأحد أن يفر من الموت مهما بلغ منصبه أو مكانته وأن الجميع خاضع للحساب. بمعنى أن المضمون التربوي جاء عن

---

(١) روجيه عساف، سيرة المسرح، ج١،ص ٨٢

(٢) المصدر نفسه ، ص ٨٧

(٣) روجيه عساف ج١، مصدر سابق ، ص ٧٣

(٤) جان فرابية و.ا.م.جوسار، مصدر سابق ،ص ٢٧.

(٥)ينظر:جان فرابيية ، أم جوسار، مصدر سابق ،ص ٦٣-٦٨.

(٦)مجهول المؤلف،((مسرحية كل انسان))، ترجمة : احمد شهاب الدين، القاهرة: جريدة مسرحنا، العدد ٢٢٣، الاثنين ٢٠١١/١٠/٢٤،ص ٢

(٧) المصدر نفسه ،ص ٤- ٥

طريق الفعل. وعند الانتقال الى الشرق وبخاصة المسرح الهندي إذ "تسود في النصوص الملحمية الهندية فكرة الطابع القرباني الذي تتسم به الحروب. إذ ان الموت في القتال هو بمثابة ذبيحة، حيث يقوم المقاتلون مقام الأضاحي، فينبغي أن تكون الأضحية راضية وإلاّ سبّب القتل رجساً كبيراً"[١]

ويغيب الموت عدد من ابطال شكسبير وفي أشهر مسرحياته وهي (هملت) إذ تحوي المسرحية بين دفتيها حالات كثيرة للموت وفي مقدمتها موت الملك والد هملت في حين ان شبحه يظهر عدة مرات محاولاً شرح حقيقة موته. ولايتراجع الشبح في وصف موته:

**الشبح: كنت راقداً في بستاني، كعادتي بعد ظهر كل يوم. فتسلل عمك في ساعة امني وراحتي يحمل قارورة من عصير السيكران اللعين وصب في أذني ذلك السائل الفتاك... فلايلبث مفعوله العنيف أن يجعل الدم اللطيف المنعش خائراً...فلم يلبث أن شاعت فيه القروح، كأني مجذوم ذميم الجلد، هكذا امتدت إلي يد اخي وأنا نائم ،فسلبتني الحياة والتاج والملكة مرة واحدة"**[٢]

وكذلك الحال في مسرحية (مكبث ) بعدما دفعت السيدة مكبث زوجها إلى قتل الملك ، ولكنها عانت بعدها من الشعور بالذنب لكونها جزء من الجريمة. وصارعت الموت في الفصل الأخير والمسرحية حافلة بالموت والشخصيات تموت بطريقة غريبة جدا :

**سيتون :" لقد ماتت الملكة يا مولاي.**

**مكبث: ماكان ينبغي لها ان تموت الان. فثمة وقت أنسب سيحين لمثل هذا النبأ....فما ايامنا السالفة إلا شموع أضاءت الطريق للحمقى إلى الموت وإلى تراب القبر"...** [٣]

ويعد رواد مسرح العبث واللامعقول الأكثر أهتماماً بالموت وذلك نابع من فلسفتهم التي تقول بعثية الحياة وما آلت إلية المجتمعات البشرية بفعل الحروب العبثية التي خلفت الدمار والقتل والتشريد بمختلف ارجاء المعمورة وأعلنوا" تشاؤمهم المزدوج أسلوباً ومضموناً ..لقد اخذوا عن السرياليين تمردهم الاجتماعي وتحطيمهم للشكل ، واخذوا عن الوجوديين تمردهم الميتافيزيقي وإعلانهم عبث الوجود "[٤]. وفي مقدمة هؤلاء الكتاب (البير كامو) والذي كتب عدة مسرحيات تناولت الموت بيد أن أهمها مسرحية كاليجولا التي حملت بين ثناياها مشاهد للموت والقتل بعد أن طرأ تحول واضح في شخصية كاليجولا فبعد ان كان حاكماً عادلاً تحول الى طاغية مستبد يمارس القتل بوحشية ويعلن الموت على الجميع حتى وصل به الحال الى اصدار حكم الموت على عشيقته وصولاً الى اصدار حكم الموت على نفسه. وتستمر أحكام كاليجولا حتى يجعل من الموت أمراً منطقياً يحكم به على الجميع

---

(١)روجيه عساف ،سيرة المسرح أعلام وأعمال، ج٢، ط١،بيروت: دار الاداب للنشر والتوزيع،٢٠٠٩، ص ٢٣

(٢) وليم شكسبير، مسرحية هملت، ترجمة: جامعة الدول العربية –المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، القاهرة: دار المعارف،٢٠٠٠، ص ٦٤

(٣) وليم شكسبير ، مسرحية مكبث، ترجمة: حسين احمد أمين، القاهرة:دار الشروق،ب ت، ص ١٢٧

(٤)يوسف شاروني : اللامعقول في الادب المعاصر (بيروت: دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ) ، ص ١٦

" فالمرء يموت لأنه مذنب ، وهو مذنب لانه من رعايا كاليجولا وحيث أن الناس جميعاً رعايا كاليجولا، إذن فالناس جميعاً مذنبون ، وينتج عن ذلك أن الناس جميعاً يموتون والمسألة مسألة وقت وصبر"[١]، " فسيان أن يموتوا قبل الاوان بقليل أو بعده بقليل"[٢]. ولم يختلف (جان بول سارتر) عن سلفه كامو حيال قضية الموت وبخاصة في مسرحية الذباب التي أعتمدها على اصول يونانية فهي تدور حول خيانة كليتمنسترا لزوجها اغا ممنون وتآمرها مع عشيقها إيجست لقتله بعد عودته من الحرب وصولاً إلى انتقام ابنها واخته اليكترا منهما فيما بعد، حين قتلا أمهما وعشيقها. لكن سارتر عمل على عصرنة تلك الاحداث وصبها بقالب يناهض القمع الالماني الذي اشتد في فرنسا مع تصاعد المقاومة المتصدية للوجود الالماني وفي النهاية افضت الى رائحة الموت ومشاهد القتل" فقد كان أورست عند سارتر فتى مسالماً لايفكر بالانتقام ويعزف عن الخصومات والتدخل في شؤون الموتى، ولكن رقصة إليكترا الرمزية حركت فيه دواعي الانتقام والثأر فأستقر رأيه على قتل أمه وزوجها وتحرير المدينة من ذلك الطاغية المستبد وتقول إليكترا عند مصرع أمها وهي تسمع استغاثتها: فلتصح ماتشاء؛ أريد أن تصيح فزعاً وألماً؛ يالفرحة عيناي تبكيان من فرط السرور. لقد ماتت عدوتي وانتقمت لأبي"[٣]. وعلى صعيد المسرح العربي أنبرى الكثير من الكتاب العرب إلى تجسيد الموت في أعمالهم المسرحية وبخاصة تلك المسرحيات التي قوامها التراث العربي والإسلامي المليء بالأحداث والشخصيات التأريخية التي كان لها دور بارز في نهضة الأمة العربية والإسلامية وعبر فترات زمنية مختلفة أستقى هؤلاء الكتاب نتاجهم المسرحي وفي مقدمتهم (أحمد شوقي) إذ كان للموت حيز واسع في كتاباته وهو في مسرحيتي البخيلة والست هدى لاينفصل عن الاطار الكوميدي الذي يحكم البناء الفني لهما فموت البخيلة نظيفة لايمثل مأساة ولايخلف مرارة ذلك لأنه بمثابة الحل لأزمتي الحفيد والخادمة. وموت الست هدى صدمة لزوجها الطامع في الثروة. في حين شكل الموت محوراً أساسياً جليلاً في الفعل التراجيدي وهو الحب وهو من قتل ليلى في مسرحية مجنون ليلى وموتها بمثابة الازمة الفاجعة للحبيب قيس والزوج ورد. وكذلك الحال في باقي المسرحيات التي يطول المقام لذكرها هنا. وحينما نعرج على على عبدالرحمن الشرقاوي وماقدمه من مسرحيات تبرز لنا ثنائيته الحسين ثائرا والحسين شهيدا التي جسدت الموت بأروع صوره من خلال الإيمان الراسخ لأهل البيت عليهم السلام بحتمية الموت الذي يفضي الى الشهادة في سبيل الله وفي سبيل رفعة وعزة الدين والامر بالمعروف والنهي عن المنكر ويجسدها الامام بقوله لأرى في الموت الاسعادة والحياة مع الظالمين الابرما. ويشير النص الى موطن الموت في حوارت عدة ومنها ماجاء على لسان السيدة زينب(ع):

"**بل أنا أفديك من الموت**"[٤]

---

[١] البير كامو، كاليجولا، ترجمة علي عطية رزق ، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ،ص ٨٥٠

[٢] المصدر نفسه ، ص٩٠ .

[٣]عبدالرزاق الاصفر، المذاهب الادبية لدى الغرب، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص ٢١١

[٤] عبدالرحمن الشرقاوي، ثأر الله، القاهرة: دار الكاتب العربي، ب ت، ص ٧٧

وتمضي السيدة زينب في رفع معنويات بنات الرسالة كاشفة عن قوتها الراسخة المستمدة من أنتمائها لبيت النبوة:

**يافتيات بني هاشم.. لاتأتين بما يذهب عنكن الهيبة يافتيات.. لن يخلد احد في الدنيا فهي مجاز للأبرار. الدنيا ليست دار قرار فصبرا صبراً يافتيات .. ونبي الله المرسل مات.. اين علي؟ اين الحسن؟ اين مضى حمزة من قبل"**[١]

ويصور صلاح عبدالصبور الموت في مسرحية الحلاج عبر تناوله الواقع الاقتصادي والاجتماعي والطبقية التي قهرت الفقراء:

**أمي ماماتت جوعاً، أمي عاشت جوعانة.. ولذا مرضت صبحاً، عجزت ظهراً، ماتت قبل الليل"**[٢]

ويطرق الفريد فرج أبواب التراث العربي من خلال قصة الزير سالم وأستلهام التاريخ عن حرب البسوس التي كانت محرقة للموت أمتدت عبر أكر من ٤٠ سنة فقدت خلالها قبيلتا بكر وتغلب مئات القتلى

**"اسما: آه. أيها الموت! يامرضي وشفاء نفسي. ثكلت في الأول الأخ، ثم الزوج، ثم الولد، والان أتداوى بقتل ابن أبي،.. ياحبيب القلب. أحرقت قلبي بآهتك، ياأخي! آه.آه.آه."**[٣]

تعبر (اسما) عن أليم مصابها وهي تفقد الواحد تلو الاخر من عائلتها فبعدما فقدت أخاها الأكبر (كليب) وبعدها زوجها ثم أبنها، وأخيراً جاء الدور على (سالم) وهي تراه يتأوه أمامها. وطرق الكاتب السوري وليد اخلاصي أبواب الموت عبر مسرحيته مقام ابراهيم وصفية التي تدور حول قصة الحب العذري بين ابراهيم وصفية ، لكن الموت أختطف تلك العلاقة بعد شد وجذب مع افراد من ابناء القرية الذين حاولوا بشتى السبل تدنيس تلك العلاقة وفضح المعشوقين على الملأ. لكن أرادة السماء أبت أن يمضي الاشرار فيما حاكوه من دسيسة حول تلك العلاقة. وعند شروع الشيخ صالح بقتل صفية أثرت على نفسها الا ان تكون هي يقتل في البدء:

**"صفية: أحبّهُ وسأكون له. ظلمهُ القساة ولن أظلمه**

**صالح: أسكتي ياصفية**

**صفية: انا له وهذا هو قسمي وسأموت من أجلهِ"**[٤]

والحال ذاته مع ابراهيم الذي رفض ان تقتل صفية قبله:

**"صالح: لابدّ من دم**

**إبراهيم: فليكن دمي إذن**

**صالح: دمك؟**

**صفية: لا..اذا كان لابدّ من دم فليكن دمي وحدي**

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٢٨

(٢) صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت، ص ٢١٨-٢١٩

(٣) الفريد فرج، الزير سالم، ص ١٧٤

(٤)وليد اخلاصي، مقام ابراهيم وصفية، مجلة الاقلام، بغداد، العدد ٦، ١٩٨٠ ، ص ٣٢٥-٣٢٦

**إبراهيم: لن أسمح بأظفر تخدش طرف ثوبكِ.اذبحني انا..**

**صفية: دمي فداؤك يابراهيم"**[١]

وكما هي عادته في تسليط الضوء على مظاهر الموت لم تخلو مسرحية (رثاء الفجر) للكاتب العراقي(قاسم مطرود) من تماهي مع جدلية الموت والفناء.وعلى وفق رؤية مرتكزة من ثنايا الواقع الحياتي اليومي للشعب العراقي ، ونرى بشكل جلي صور الموت التي بدأءها بالمشاهد الاولى وزيارة الزوجة للقبور في اليوم العيد وهي من العادات المتوارثة في حياة العراقيين وقد جعل من الموت ثيمة للمسرحية وهذا ماجاء على لسان الزوجة:

**الزوج: يجئ اليوم الذي نكون فيه جميعاً امواتاً وتكون الدنيا كلها ميتة**[٢]

وسعى (مثال غازي) الى تغليت لغة الموت في مسرحية (ساعة السودة) التي تدور احداثها حول تداعيات الحرب إذ نجد النساء يتحملن العبئ الاكبر من هذه الحرب ومن خلالها رسم العودة إلى أصل الخليقة وتكاثر البشرية من خلال قصة ادم وحواء وماجرى عليهما و أجترار الخطيئة

## مؤشرات الاطار النظري

١. يعد الموت من المفاهيم التي شغلت حيزا واسعاً في مجال الفكر الإنساني بوصفه النهاية الحتمية التي أدركها الفرد من خلال بحثه عما يدور حوله في الطبيعة وما يحيط بفكرة الموت ومايكتنفها من غموض.

٢. شكل الموت هاجساً ومصدراً مهماً للفلسفة والادب فظهرت تيارات فلسفية وادبية تناولت الموت كلّ على وفق تصوراته الخاصة بهدف الوصول إلى فك شفرة هذا الموجود المبهم

٣ـ تباينت النظرة إلى الموت عند الإغريق إذ بالغت الأساطير اليونانية في تضخيم فكرة الموت . لكن تطور الفكر الأسطوري ساهم بدوره، في زيادة حدّة التوتر والقلق والخوف تجاه موضوع الموت.

٤ـ ظهرت فكرة الموت في أقدم الديانات غوراً في التاريخ، ففي الديانة الابراهمية كانت ثنائية الحياة والموت، تجلياً لإرادة إله واحد هو (براهما) ،كما عرفت الديانة الفارسية صراعاً بين (أهورامازدا) إله الخير و(أهريمان) ملك الظلمات والعالم السفلي. وذلك الحال في اليهودية والمسيحية وغيرها من الاديان الوضعية.

٥. كانت القاعدة او العقيدة العامة عند سكان وادي الرافدين القدماء إن الخلود في الحياة ميزة استأثرت بها الآلهة في حين انها جعلت الموت نصيباً مقدراً على البشر منذ خلقهم

٦. يرى الدين الاسلامي ان الموت لامناص منه ولامفر عنه ولابقاء الا لوجه الله وهو وحده الحي الذي لايموت، وأن الموت في الاسلام هو انفصال الروح عن الجسد وأنتقال الإنسان من الحياة الدنيا إلى الآخرة ووردت آيات عدة أشارت الى الموت وطبيعته

---

(١)المصدر نفسه، ص ٣٢٦

(٢) قاسم مطرود، رثاء الفجر، جريدة طنجة الادبية،WWW.aladabia.net

٧. شهد المسرح ومنذ بداياته الأولى في بلاد الإغريق تجليات للموت في ماخلفه كتابه المسرحيين وفي مقدمتهم اسخيلوس ومسرحيته أغاممنون.

٨. وتجلت أكثر صور الموت في نتاج يوريبيدس المسرحي من خلال الشخصيات النسوية إذ صور أفجينيا التي تضحي بحياتها في سبيل وطنها، ومكاريا التي تتقدم للموت طائعة حتى تنقذ أخوتها، والسكتيس التي تقبل الموت حتى تهب زوجها الحياة، وبولكسينا النبيلة التي تفضل الموت على حياة العبودية. وكذا الحال مع سوفوكليس ومسرحية انتجون

٩. من اهم المسرحيات التي تناولت قضية الموت في العصور الوسطى هي مسرحية (ادم وحواء) وتحكي قصة ادم وحواء في الفردوس وأغواء الشيطان لهما الذي سبب هبوطهما الى عالم الدنيا ومن ثم قتل هابيل لأخيه قابيل

١٠. في المسرح الهندي تسود في النصوص الملحمية الهندية فكرة الطابع القرباني الذي تتسم به الحروب. إذ ان الموت في القتال هو بمثابة ذبيحة، حيث يقوم المقاتلون مقام الأضاحي، فينبغي أن تكون الأضحية راضية وإلاّ سبّب القتل رجساً كبيراً

١١. يغيب الموت عدد من ابطال شكسبير وفي أشهر مسرحياته وهي (هملت) إذ تحوي المسرحية بين دفتيها حالات كثيرة للموت وفي مقدمتها موت الملك والد هملت في حين ان شبحه يظهر عدة مرات محاولاً شرح حقيقة موته. ولايتراجع الشبح في وصف

١٢. يعد رواد مسرح العبث واللامعقول الأكثر أهتماماً بالموت وذلك نابع من فلسفتهم التي تقول بعثية الحياة وما آلت إلية المجتمعات البشرية بفعل الحروب العبثية التي خلفت الدمار والقتل والتشريد بمختلف ارجاء المعمورة وأعلنوا تشاؤمهم المزدوج أسلوباً ومضموناً

١٣. أنبرى الكثير من الكتاب العرب إلى تجسيد الموت في أعمالهم المسرحية وبخاصة تلك المسرحيات التي قوامها التراث العربي والإسلامي المليء بالأحداث والشخصيات التأريخية التي كان لها دور بارز في نهضة الأمة العربية والإسلامية وعبر فترات زمنية مختلفة أستقى هؤلاء الكتاب نتاجهم المسرحي وفي مقدمتهم (أحمد شوقي) إذ كان للموت حيز واسع في كتاباته مثلما في مسرحيتي البخيلة والست هدى ، وتبعه بعد ذلك صلاح عبدالصبور وعبدالرحمن الشرقاوي وغيرهم الكثير.

## الفصل الثالث

### اجراءات البحث

**اولاً: مجتمع البحث**

يتألف مجتمع البحث من (٤) عروض مسرحية عراقية أخرجها مخرجون عراقيون تناولت موضوعاتها الموت

| ت | اسم المسرحية | المؤلف | سنة التأليف | المخرج |
|---|---|---|---|---|
| ١ | يارب | علي الزيدي | ٢٠١٤ | فارس نعمة الشمري |
| ٢ | سجادة حمراء | جبار جودي | ٢٠١٥ | جبار جودي |
| ٣ | اطفاثيوس | علي الزيدي | ٢٠١٦ | اركان فائز |
| ٤ | ساعة السودة | مثال غازي | ٢٠١٩ | سنان العزاوي |

**ثانيا: عينة البحث**

شملت عينة البحث عرض مسرحي واحد من اصل (٤) تم اختيارها بشكل قصدي لاقترابها من تساؤل المشكلة وهدف البحث .

ثالثا: منهجية البحث

**أعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي .**

رابعاً: اداة البحث

**أعتمد الباحثان على مؤشرات الأطار النظري في تحليل عينة البحث.**

خامساً: تحليل العينة

مسرحية / يارب / تأليف : علي عبد النبي الزيدي / أخراج : فارس نعمة الشمري

عرضت في مهرجان أيام ديالى المسرحي / تمثيل: نعمه عبدالحسين- حسين مدوحي

تحاكي أحداث المسرحية الواقع العراقي وماشهده من آلام ومآسي تسببت به الانفجارات الكثيرة التي خلفت بدورها الالاف من الشهداء ، إذ تبادر احدى الامهات وبالنيابة عن الامهات جميعاً تقديم شكوى الى الباري عزّ وجلّ بوقف نزيف الدم وإلاّ فأنّها ستقوم بالأضراب عن الصّلاة والصّوم . وتعد فكرة المقدس من المفاهيم التي ترسخت في ذهن الانسان منذ البدايات الاولى لنشأة الحضارة الانسانية وعبر صراعه مع مايحيط به من ظواهر طبيعية أفضت في مراحل تالية الى التعبير عن هذا الشعور وتجسيده من خلال الرسوم على جدران

الكهوف.وصولاً الى انتاج مقدس للأفادة منه تحت مسمى الطوطم. يبدأ العرض بالأم المفجوعة التي تتوشح بالسواد من رأسها حتى قدميها وإذا بالهاتف يرن تتسائل أحدى الامهات اين وصلت؟ ومعها تبدأ الأم وبجرأة على المقدس بتوجيه العتب المشوب بالحزن والآلم الذي يعتريها وخلفها جميع الامهات ناقلة صور الموت المجاني الذي تشهده البلاد يومياً وبمختلف الطرق وبشتى الوسائل وهنا يبدأ الصراع. وطرفي الصراع كان بين من يمثل اصل القداسة او المرتبط المقدس به من جهة وهو ( الله ، موسى ، العصا ، الوادي ، فضلاً عن الدعاء المقدس المعنوي ) ، اما الطرف الاخر من الصراع ، هو ذلك الذي تجرأ وحاول كسر طوق القداسة اذ مثل الجانب المدنس ليس في اصله انما من خلال الأفعال والسلوك وهو( الام والنساء المطالبات ، الشهداء حينما يكون المطالب لهم خارج عن سياقات الشرع المقدس والقضاء والقدر الذي أراده الله ، المطالب والمظاهرات والاضراب في قبال مقاطعة المقدس او العبادات المقدسة ) مما شكل أنطباعاً عند الجمهور أن العرض يسئ الى المقدس ويندرج تحت طائلة الالحاد بيد أنه الحاد مؤمن مبطن يسعى من خلاله المؤلف الى كشف زيف مدعي الانسانية وحقوق الانسان عبر مايمر به البلد من قتل ودمار وتشريد خلّف الاف القتلة والثكالى ومنهن هذه الام الجريحة ومثيلاتها مما أثار جدلاً لأن العرض تناول الذات الالهية وأنبياء الله بطريقة جارحة وخطاب بعيد عن الأدعية المعروفة التي يتداولها عامة الناس عبر شخصية الام بعد تخويلها من قبل أمهات الشهداء من أجل وق القتل الذي يتعرض له أبنائهن فتشارط الرب بأن يوقف القتل خلال اربع وعشرون ساعة وإلا أنهن سيضربن عن الصلاة والصيام. فتذهب الأم الى الوادي المقدس مطالبة بلقاء مباشر مه الله سبحانه وتعالى. وفي محاولة من (موسى) أن يحث الأم على الصبر فأنه يذّكرها ببلاء وصبر الأنبياء وفي مقدّمتهم (أيوب) إذ صبر على المرض لفترة طويلة، في حين تشير الأُم الى إن صبرها لايقارن بما حدث ل(أيوب) إذ إنّ معاناتها فاقت ماتعرّض له (أيوب) أضعافاً، وراح يذكّرها بما حدث للنبي (يونس) وهو يصلي ويصوم في جوف الحوت، لكن الأمُ ترى أن الوطن تحول الى حوتٍ كبيرٍ ألتهم كلّ شبابه من خلال مشاهد الموت الجماعي التي راحت تحصد المئات، وأتّخذ (موسى) من صلب (عيسى) مثالاً يُحتذى به في الصبر،بينما ترى الأمُ إن(عيسى) صُلب مرة واحدةَ في حين أن كلّ شوارع الوطن تحوّلت الى أداة للصلب في كلّ لحظة،وتارة أخرى يذكّرها بما جرى للنبي(يعقوب) وحزنه على فراق (يوسف) حتى أبيضت عيناه من الحزن، تردّ الأُم بحسرة وترى أن جميع الأمهات عُمينَ من هول ماجرى لا على مستوى العمى المادي فقط، بل تعدّاه الى القلوب والأرواح التي تجّرعت الألم وهي صابرة ومحتسبة، وفي نهاية المطاف يذكّرها بما جرى للنبي (يوسف) وماجرى له في ظلمة الجُبّ ،وأنّ عليها إن تتخذ من صبره عبرة لها، في حين أنها ترى إن الظلمة التي تعرّضت لها أشد وطأة من ظلمة(يوسف)، بدءاً بظلمة دخان الانفجارات، وظلمة القبر، وظلمة السواد الذي لفّ كل أرجاء الوطن. وفي موضع آخر تعبّر الأم عن أليم مصابها أزاء ما آل إليه مصير أبنائها، ولكن عزيمتها لم تهن ولن تضعف أمام تلك التحدّيات، فبعدما غنّت تلك الترنيمة التي تناقلها الاجيال(دللول– دللول) كي يغفو طفلها بين ذراعيها وعلى حضنها بأمان الله ورعايته الكريمة، إذ تعصف بالوطن آلات الموت الجماعي وتهدم كلّ ما أسسّت له الأُم وهي

بأنتظار أَن ينضجّ ثمرها، ويكبر أمامها لكن الموت يداهمه وهو في عز شبابه ليقضي على كل أحلامها. وفي جرأة واضحة تطلب الامهات الرحمة من الرّب، رحمة مقترنة بزيادة اعمار ابنائهنّ وهي ليست صعبة المنال في مقاييس السماء، في ظل تعاطف النبي (موسى) وسعيه لمساعدة الامهات وهو يطمأنهنّ برحمته سبحانه وهو ارحم الراحمين القادر وحده على الرأفة بهن وتضميد جراحهن ،بعد ما أستوطن الحزن والالم في قلوبهن ولا معين ولاراحم سواه سبحانه. وبعد النكبات التي تعرّضت لها الامهات يتجلى تعاطف النبي (موسى) ووقوفه الى جانب الامهات، وأن طريق الجنّة هو تحقيق مطالب العباءات التي تمثّل رمزاً للمرأة العراقية، وماتحمله هذه العباءات من دلالات وبخاصة لونها الاسود الذي حمل دلالات عدّة، تارة بين الحفاظ على ستر المرآة وحجابها وتارة بأرض العراق وهي أرض السواد التي تكالب عليها الاعداء من كلّ جانب وتارة الى السواد الذي توشّحت به أرض الوطن من لافتات النعي والتعزية للشهداء إذ لايخلو كل زقاق من تلك اللافتات، التي ألقت بظلالها على الهم اليومي في الوطن، وعن طريق تلك العباءات عبرت الأمهات عن عظيم حزنهن ، فجاء موقف (موسى) رافضاً العودة الى الجنة والنار تلتهم الابرياء ولاعودة الا بتلبية مطالب العباءات بأيقاف نزيف الدم. ومما عاب سينوغرافيا العرض بعض الاكسسوارات التي لم تكن تتلائم مع طبيعة العرض ومنها لون الهاتف الاحمر والحقيبة الكاوبوي التي كانت ترتديها الأم . فضلاً عن أن الديكور لم يكن بالمستوى المطلوب وبخاصة الخلفية التي تم عملها على شكل فلكس مما أنعكس عليها ضوء الانارة وأصبحت مشوهة. فضلاً عن أن الاضاءة لم تكن بالمستوى المطلوب عبر تسلط الانارة على جهة والممثل تحرك في جهة أخرى. وجاءت الموسيقى لتتناغم مع الحوارات والآنات والآهات التي تطلقها الام بطريقية تواصلية معبرة عن شجون الامهات. ومما شاب أداء الممثلة( )في بعض فترات العرض بعض الرتابة والرتن الواحد في الاداء. في حين أنها أجادت في أعطاء زخم للعرض وبخاصة في تناول المفردات العراقية الدارجة التي تلامس الواقع العراقي والمعبرة عن حزن وألم الأمهات. وكان المخرج موفقاً في أختيار شخصية النبي موسى بأسنادها للممثل( ) الذي أجاد الدور بكل جدارة لاسيما تمتعه ببنية جسمانية فارعة أضفت وقاراً على الشخصية ناهيك عن صوته الجهوري المتميز وهي الصفات التي توحي بسيماء الانبياء.

## النتائج والاستنتاجات

### النتائج //

١. أثار العرض حفيظة بعض المتخصصين من خلال الجرأة في كسر حاجز التابو وتهشيم فكرة المقدس

٢. تعددت صور الموت في العرض فتارة بين التفجيرات وتارة أخرى بين الخطف والقتل

٣. أضفت بعض الرموز صوراً مضمرة للموت ومنها العباءة

٤ـ لجوء المخرج الى استخدام مفردات عراقية دارجة تعبر عن الموت ومنها النعي والرثاء بالطريقة العراقية المعروفة التي تثير الحزن والالم.

٥. أثارت الأم جدلية الاعتراض على سنن الموت الآلهية

**الاستنتاجات //**

١. شكل الموت هاجساً موحداً في جميع الديانات والحضارات يبعث القلق والخوف على صعيد الزمان والمكان.

٢. تمخضت فلسفة الموت عن ظهور مدارس وتيارات على مستوى الادب والفلسفة فسر كل منها الموت على وفق مرتكزاته النظرية والتطبقية.

٣. شكلت الحروب مادة دسمة في صياغة عناوين النتاجات المسرحية على وفق المعطيات والنتائج التي تفرزها تلك المعارك.

٤. كان للمرأة حصة الأسد في تناول موضوعة الموت منذ انتشار المسرح في الاغريق والى يومنا هذا.

٥. أعتمد الكتاب العرب على التراث العربي والاسلامي في توظيف صور الموت لغزارته بالشخصيات والاحداث التاريخية.

**التوصيات والمقترحات //**

١. التوسع في دراسة الموت لكتاب مسرحيين سواء على المستوى العالمي او العربي او العراقي.

٢. اجراء دراسات أخرى لشخصيات مسرحية أخرى على وفق ماخلصت اليه الدراسة الحالية.

## المصادر

**القرآن الكريم**

١. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، لسان العرب ،ج ١ – ٢ القاهرة : كرستوماس، ب ت

٢. ابن منظور، لسان العرب ، المجلد الثامن، ط١، مادة صور، بيروت: دار صادر ، ٢٠٠١

٣. احمد بن محمد بن علي المقري الفيومي : المصباح المنير ، ج ١، بيروت : المكتبة العلمية ، ب ت

٤. انطوان نعمة ، عصام مدور، وآخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ،بيروت : دار المشرق ، ١٩٠٨

٥. البير كامو، كاليجولا، ترجمة علي عطية رزق ، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦

٦. جاك شورن، الموت في الفكر العربي،ترجمة: يوسف حسن، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨

٧ـ جان فرابية و.ا.م.جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، ترجمة: د. محمد القصاص، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب ت .

٨. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الاساسي، المنظمة العربية : لاروس ، ١٩٨٨

٩. جون ماكوري : الوجودية ، ترجمة : فؤاد زكريا ، القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ،ب ت

١٠ـ حسين الشيخ، دراما يوريبدس دراسة في الفكر الاجتماعي في أثينا القرن الخامس ق.م.، الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر العدد الاول، ١٩٨٢

١١. د. أمل مبروك، فلسفة الموت دراسة تحليلية، بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١١
١٢. د. عبدالحي الفرماوي، الموت في الفكر الإسلامي، القاهرة، ١٩٩١
١٣. روجيه عساف ،سيرة المسرح أعلام وأعمال، ج١، ط١،بيروت: دار الاداب للنشر والتوزيع،٢٠٠٩
١٤. روجيه عساف ،سيرة المسرح أعلام وأعمال، ج٢، ط١،بيروت: دار الاداب للنشر والتوزيع،٢٠٠٩
سوفوكليس، تراجيديات سوفوكليس، ترجمة:عبدالرحمن بدوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب ت،
١٥. صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت،
١٦. عبدالرحمن الشرقاوي، ثأر الله، القاهرة: دار الكاتب العربي، ب ت
١٧. عبدالرزاق الاصفر، المذاهب الادبية لدى الغرب، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩
١٨. عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، دمشق: دار قتيبة، ٢٠٠١
١٩ـ فاضل عبد الواحد ،عامر سليمان : عادات وتقاليد الشعوب القديمة بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٧٩
٢٠ـ فراس السواح، كنوز الاعماق قراءة في ملحمة كلكامش،ط١،دمشق: العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧،
٢١ـ الفريد فرج ، مسرحية الزير سالم،القاهرة:دار الكاتب العربي، ١٩٦٧
٢٢. قاسم مطرود، رثاء الفجر، جريدة طنجة الادبية،WWW.aladabia.net
٢٣. كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧.
٢٤. مجدي محمد ابراهيم، مشكلة الموت عند صوفية الاسلام، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٣
٢٥. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة: مكتبة الشروق،٢٠٠٥
٢٦ـ مجهول المؤلف،مسرحية كل انسان، ترجمة : احمد شهاب الدين، القاهرة: جريدة مسرحنا، العدد ٢٢٣، الاثنين ٢٠١١/١٠/٢٤،
٢٧. محمد متولي الشعراوي، الحياة والموت، القاهرة: مكتبة الشعراوي الاسلامية، ١٩٩١
٢٨. الموت في الفكر الغربي
٢٩ـ نائل حنون،عقائد مابعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ط٢،بغداد: دار الشؤون القافية العامة، ١٩٨٦
٣٠. وليد اخلاصي، مقام ابراهيم وصفية، مجلة الاقلام، بغداد، العدد ٦، ١٩٨٠
٣١. وليم شكسبير ، مسرحية مكبث، ترجمة: حسين احمد أمين، القاهرة:دار الشروق،ب ت،
٣٢ـ وليم شكسبير، مسرحية هملت، ترجمة: جامعة الدول العربية –المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، القاهرة: دار المعارف،٢٠٠٠
٣٣. يوربيدس،افجينيا في ايليوس،ترجمة:اسماعيل الهنداوي،الكويت،سلسلة المسرح العالمي، ١٦٦، ب ت
٣٤. يوسف شاروني : اللامعقول في الادب المعاصر، بيروت: دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩

# تكريس جسم الممثل في الاداءات المسرحية العراقية

**المدرس / حيدر محمد حسين**
جامعة بابل/ قسم الانشطة الطلابية

**ملخص البحث**

***يسعى*** البحث إلى تسليط الضوء على طبيعة التحرر الجسدي (الجسمي) الذي يمتلك الرشاقة الطبيعية، والروح المقاومة المؤمنة، وإيمان المتصوف المعبر عن الأفكار والعلامات ودلالاتها، والإشارات، والإيماءات في الاداءات المسرحية، وإعادة صياغة تركيبها بما يضيف فائدة إلى كل العاملين في حقل التمثيل والإخراج، ويفيد مؤسسات الفن التعليمية، والفرق المسرحية، والأنشطة الفنية ذات الصلة بالتجربة المسرحية العراقية. وهدف البحث الى:

الكشف عن الأسس الجامعة أو المفرقة بين الثقافات الإنسانية، ووسائل تجسدها المادي الجسمي (الجسدي) من قبل الممثل وأثنولوجيتها في حوار الحضارات، والكشف عن مفهوم الجسم (الانثروبولوجي) وإمكانية تجسيده على المسرح وصولاً إلى جسم مسرحي أنثروبولوجي.وكانت اهم الاستنتاجات هي:

١- قدرة الجسد التعبيرية والبلاغية نابعة من المرجعيات الماقبل – تعبيري، ومن الحضارة الثقافية للإنسان.

٢- إن وجود الجسد يعود إلى تقنيات ذاته وإزاحتها للانفعال.

٣- ميكانيزمات الجسد واحدة عند كل الثقافات المسرحية والفنية لكن الذي يتغير هو طريقة اشتغال آلياته وإكسابه صفات جديدة.

٤- الجسد ما قبل – تعبيري، البدائي، المسرحي، الأنثروبولوجي، شبيه بالمدينة الفاضلة تتعاون جميع أعضائه في تحقيق المفردات الآنفة الذكر.

٥- لكل جسد قدرة على نحت أجساد عديدة، عندما يمتلكه ممثل مقتدر، مبدع، خلاق.

**الكلمات المفتاحية : تكريس جسم الممثل – الاداءات المسرحية العراقية.**

**Abstrict:**

The research seeks to highlight the nature of physical (physical) emancipation, which possesses natural agility, a faithful resistance spirit, and the belief of the mystic expressing ideas and signs and their connotations, signs, gestures in theatrical performances, and reformulate their composition, adding benefit to all workers in the field of representation and directing, and benefiting educational art

institutions, theatre groups, and artistic activities related to the Iraqi theatrical :experience. The aim of the research is
The disclosure of the universal or divided foundations between human cultures, the means of their physical (physical) incarnation by the actor and their atromaticity in the dialogue of civilizations, and the disclosure of the concept of the body (anthropological) and the possibility of its embodiment on stage to an .anthropological theatrical body
1-The body's expressive and rhetorical ability stems from the pre-expressive .references and from the cultural civilization of man
2-The presence of the body is due to the techniques of itself and its displacement of .emotion
3-Body mechanics are the same in all theatrical and artistic cultures, but what .changes is the way its mechanisms work and give it new qualities
4-The pre-expressive, primitive, theatrical, anthropological, utopia-like body all its .members cooperate in achieving the aforementioned vocabulary
5-Each body has the ability to carve many bodies, when possessed by a capable, .creative, creative actor

**Keywords: Consecration of the actor's body - Iraqi theatrical performances**

## مشكلة البحث والحاجة إليه

اتخذ الفن المسرحي من الأنثربولوجيا ميداناً لدراسة السلوك البيولوجي والحضاري للإنسان خلال تجسده في موقف مسرحي وحضوره الفيزيقي (الطبيعي) بشكل يتلاءم مع القواعد المخالفة لتلك السائدة في الحياة اليومية، انطلاقا من فرضية معينة لعمل مسرحي، تنفذ إلى الداخل غير المرئي للجسم لتُوَدِّع فيه صوراً دقيقة، وتحدد موقعه وتكريسة داخل الاداء المسرحي الذي لا يحاكي الواقع ولا يستنسخه، بل يكشف عنه من خلال النص الفرعي وما يحمله من علامات، ربما تتكون من (أغنية، طريقة معينة في التنفس، أو فعل لا ينفذ بأبعاده الأصلية). أي أن الممثل لا ينطلق من أفكار مسبقة، بل من بواعث وصور وتداعيات يمكنه تطويرها وزجها في العرض، كالأصوات والأفعال الفيزيائية، مستنداً على أن الإنسان يتمثل، بما يحمله من تراكمات ناتجة عن دراسة ثقافة البلدان الأخرى وما يؤطرها من معايير ورموز تشكل عواطف وانفعالات وغرائز الفرد. لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين اهتماماً متزايداً بجسم (جسد) الممثل، بوصفه العنصر الأقدر على تحقيق التواصل الإنساني، من الكلمات الغامضة والمختلف عليها، واستلزمت لغة الجسد هذه اهتماماً كبيراً في تأهيل جسم الممثل، لكي يكون شبكة كبيرة من العلامات الدالة، وسلسلة لا متناهية من الإيماءات المعبّرة، وحاوياً لمعان اجتماعية إنسانية مشتركة مع المتلقي مما دفع بالكثير من المنظرين والعاملين في مجال الأداء المسرحي، إلى إعطاء أهمية للتقنيات التدريبية والأدائية للجسد، الذي تميز به المسرح المعاصر أمثال: مايرهولد ودعوته إلى استخدام الجسد بمفهوم البايوميكانيك، والاستفادة من آلياته وبلاستيكيته، ولجوء (أرتو) إلى طقسية الجسد، بعد

أن اكتشف زيف التعامل الغربي مع هذا الكائن، الذي يتمتع بقوة إيمانية، منحته قدرة على الحركة بلا حدود وما نّظر له (كروتوفسكي) في معمارية الجسد ونزوعه إلى تحقيق كل مشتقات الحركة المساعدة في المحيط وإعادة تركيبها بوساطة جسد الممثل ليحقق تقديم أفكاره. وصولاً إلى (أوجينو باربا) الذي وجد في تدريبات الممثل الشرقي (تحقيق المهارة باعتبارها وسيلة للخروج من الذات ولقاء الحياة، أو أنها وسيلة الحياة ذاتها.. وسيلة الوجود)[١].وعليه فإن الممثل عند (باربا) لا يتوقف عند حدود الآليات التلقائية بل عليه أن يفكك ويحلل بين ذاته والمجتمع[٢] لكي يصل إلى تكوين الجسد الفني من خلال نزع الثقافة الجسدية السائدة والتخلص من السلوك الطبيعي للفرد لتحقيق تمديد جسم الممثل إلى ما هو أبعد من الحركة الآلية الحياتية.إن الممثل على وفق أنثروبولوجيا الجسد عليه أن (يكون) لا أن (يبدو) أي عليه: أن يتخلى عن التعبير الآلي للعواطف، ويسعى للتركيز الكامل على قواه الروحية والجسدية بما يشبع العلاقة القائمة بينهما بانثيالات متدفقة، فالجسد المسرحي، ليس سجناً تسكنه النفس كما يرى (أفلاطون) والجسد ليس وحدة وظيفية منسجمة مع النفس كما يذهب إلى ذلك (أرسطو) وليس الجسد امتداداً كما تصور ذلك (ديكارت)، ولا آلة كما افترض (دي لامتري)، ويميز (هوسرل) بين الجسد المادي والجسد الحي المتعالي الذي اختزل ظاهراتياً. أما (ميرلوبونتي) فقد اقترب من مواصفات الجسد المسرحي ولكنه لم يحققه بوصف الجسد معيشاً سلفاً بشكلٍ تام، ومتجسداً، ومعبراً وإدراكياً وحراً، فالجسد عنده مرئي يرى، وشيء قابل على الرؤية، وهو فعل رؤية يجعل من اللامرئي مرئياً، خلال إيمان إدراكي حسي، وعليه بوسع الجسد أن يحقق جميع التوقعات التي يحملها المرء عندما يكون حياً، ويجعل مما ليس في متناول الذاكرة والتخيل مرئياً، كل تلك الأجساد التي تعرض لها الفلاسفة، لم تستطع الدخول في دائرة الفضاء المسرحي لبناء جسد جديد، تنمو فيه الحرية الفنية، والغريزة (الأصلية) من أجل القبض على الجوهر اللالفظي للكلمة (الفكرة) الذي تسعى اليه أنثروبولوجيا الجسد المسرحي، وقد شهدت بعض تجارب الممثل العراقي القليلة حميمية تنبض في حالات الفعل والحركة، شأنها في حالات السكون والصمت، من خلال السيطرة على الجسد، وتسخير آلياته، وإدراك علاقته المباشرة مع العالم من حوله، ومن هنا وجد الباحث مشكلة بحثه في إطار تجربة الممثل العراقي في المسرحيات التي يلعب أدوارها وانحسارها في المهارة (الحرفية) اليومية لأعضاء الجسد المتعارف عليها اجتماعياً وليس فنياً لذلك دعت الحاجة إلى صياغة عنوان بحثه بـ:

**(تكريس جسم الممثل في الاداءات المسرحية العراقية)**

## أهمية البحث

يسعى البحث إلى تسليط الضوء على طبيعة التحرر الجسدي الذي يمتلك الرشاقة الطبيعية، والروح المقاومة المؤمنة، وإيمان المتصوف المعبر عن الأفكار والعلامات ودلالاتها، والإشارات، والإيماءات في الاداءات

[١] مصلحي، محمد، أنثروبولوجيا الجسد عند باربا. مجلة (الكرمل) العدد ٥٧، عمان: مطبعة الندى – ١٩٩٨ ص٣٧.
[٢] ينظر : المصدر نفسه، ص٢٣٨.

المسرحية، وإعادة صياغة تركيبها بما يضيف فائدة إلى كل العاملين في حقل التمثيل والإخراج، ويفيد مؤسسات الفن التعليمية، والفرق المسرحية، والأنشطة الفنية ذات الصلة بالتجربة المسرحية العراقية.

**أهداف البحث**

الكشف عن الأسس الجامعة أو المفرقة بين الثقافات الإنسانية، ووسائل تجسدها المادي الجسمي (الجسدي) من قبل الممثل وأثنولوجيتها في حوار الحضارات، والكشف عن مفهوم الجسم (الانثروبولوجي) وإمكانية تجسيده على المسرح وصولاً إلى جسم مسرحي أنثروبولوجي.

**حدود البحث**

**الحد الموضوعي:** تتمثل حدود البحث الموضوعية في دراسة الجسم عند الممثل العراقي.

**الحد المكاني:** عروض العاصمة بغداد/ العراق

**الحد الزماني:** ٢٠٢١/٦/١٠ ولغاية ٢٠٢١/١١/١.

## الفصل الثاني

## الإطار النظري

### المبحث الاول // مفهوم الجسد عبر التحولات الحضارية القديمة

### وظائف الجسد الميثولوجية والدينية والفلسفية

الجسد الإنساني هو مجمع الرموز كلها، وفاعلها وباعث الحياة فيها ومحركها، التي تدلي له بمدلولاتها وانساقها. وقد وعى الإنسان منذ القدم نفسه وجسده كرمز مؤسس وجوهري مماثل للكون، إذ وصفته المعتقدات الإنسانية عبر التحولات الحضارية أوصافاً تنطوي على محمولات مفاهيمية مختلفة وعديدة. إن مفهوم الجسد في أقدم الحضارات الإنسانية البابلية والمصرية، هو مرموز تكويني أسطوري، فملحمة الخلق البابلية ترى أن انبثاق جسد الكون المنظم من جسد هيولي للآلهة القديمة (حيث يقوم مردوخ بقتل تيامات وشطر جسدها إلى شطرين خالقاً من أولهما السماء ومن ثانيهما الأرض)[١].أما جسد الإنسان فأتى خلقه بالمرتبة الثانية وهو (مكون من فصد دم إله همجي هو (كنكو) مخلوط بطين الأرض وظيفته خدمة الآلهة)[٢]. لذا فإن الجسد الإنساني إلهٌ فانٍ ، وهذا المفهوم نجده ماثلاً بشكل أكثر تفصيلاً من الناحية الاعتقادية في مذهب (عين شمس)* في الحضارة المصرية القديمة. فالإنسان مخلوق من ثلاثة عناصر هي: (النفس والجسم وعنصر ثالث يدعى – كا– وهو صورة لطيفة للشخص، أو هو شبح أو قرين يولد مع الجسد يلازمه أو يحل فيه ويبقى بجانبه حتى بعد أن يموت ليعتني

[١] عبد الواحد، فاضل وعامر سليمان، عادات وتقاليد الشعوب القديمة، بغداد: مطابع مؤسسة دار الكتاب للطباعة والنشر، ١٩٧٩، ص١١٠.

[٢] ينظر المصدر نفسه، ص١٥٨ – ١٥٩.

* عين شمس من أقدم المدن المصرية كانت العاصمة الدائمية، وبقيت شاخصة حتى العهد الروماني.

بالجسد)[١]. ذلك لأن الحفاظ على الجسد – جسد الميت – سليماً من المعتقدات المقدسة، اذ كانت الحضارة المصرية شديدة الاعتقاد بالتجسد والحلول وخلود الجسد. لذا حنط الجسد وحفظ وأقيمت له الأهرامات بوصفها مدافن مقدسة. إن مفهوم الجسد المتحول والفاني ،المتحول والخالد الذي ورد ذكره سابقاً اللذان كشفت عنهما على التعاقب عبر التحولات الحضارية والاجتماعية المعقدة – الحضارتان القديمتان العراقية والمصرية وكان الجسد قد انتشر في الحضارات اللاحقة بمرموزات تكوينية ثقافية يعد أكثر تعقيداً من وجهة النظر الأسطورية والطبيعية والفلسفية إذ استقطب جسد الإنسان تفكير الحكماء والفلاسفة في كل العصور فوجهوا اهتماماتهم على دراسة رمزيته اللامتناهية، التماثلات والتوافقات بين عناصره المركبة، وبين العناصر المكونة للكون من الجهة الأخرى، أو بين المبادئ التي تهيمن على حركة الجسد وتلك التي تحكم الكون وتنظم سيرورته، وبذلك يعتبر جسد الإنسان مفصل علاقات طبيعية وكونية.تصف الميثولوجيا الهندية جسد جنين العالم المتجلي أو جسد جنين (الفيدا الذهبي) بأنه مبدأ الحياة الأولية. لكن التمثيل والمقاربة الأكثر دقة وغنى، وهي في أصل (فيدي – هندوسي) وهو (أن الرحم في الفيدا هو مقر خلود الجسد والخلاء المركزي للدولاب الكوني. المتمثل في الجنين والنار. فجسد الجنين يضيء في رحم أمه، بوذا)[٢] وهو مرموز تكويني مقابل لأنو البابلي أو للشمس الفرعونية أو مقابل للسيد المسيح عليه السلام، ويرمز المكان الذي يحتجز فيه (المريد الهندوسي) نفسه حسب – شعيرة دكشا – إلى رحم ولادته وتجسده الجديد بوصفه إنساناً كونياً، ففي (الاتارافا – فيدا – يحمل جسد الإنسان الكوني العالم.. ويدعم السماء والأرض المهددتين دائماً بالتفكك والفساد. وهو بذلك يتوحد في جوهره مع المبدأ الروحي الواحد السامق اوالبراهما)[٣].إن الشمول والتكامل في الحضارات القديمة يرمز إلى وحدة أزواج ثنائية متناقضة بشكلٍ عام جسد مذكر/ جسد مؤنث، جسد أرضي/ جسد سماوي، جسد نوراني/ جسد مظلم أو ظلمة ويشير هذا المفهوم إلى الاعتقاد بأنه لا يمكن أن يتحقق في جسد كائن شيء بامتياز، إلا إذا تحقق فيه الشيء المناقض له في الوقت ذاته. كما لاحظنا ذلك المفهوم في الحضارة المصرية (جسد الميت وقرينه الحي – كا–). ويتوسع هذا المفهوم في الحضارة الصينية القديمة – على صعيد المرموز التكويني. فترى الفلسفة الصينية (إن الإنسان مكون من نفسين واحدة سفلى تقوم بوظائف الحياة النامية، تتمثل في الجسد. وأخرى عليا تتكون عبر الهواء المستنشق، أما السفلى فإنها تتبع الجسد إلى القبر ثم لا تلبث أن تنطفئ. أما العليا فتخلد)[٤]. ولقد أقام أطباء الصين القديمة توافقاً بين جسد الإنسان والكون، عبر توافق مفاهيمي يرمز إلى تكوين العناصر الإنسانية ودلالاتها الكونية. وتذهب بعض المرموزات التكوينية الأورفية إلى (إن الجسد شبكة أو حصن أو جلباب تدخل أو تنفذ إليه الروح

---

[١] ينظر: مدكور، إبراهيم بيومي، يوسف كرم، دروس في تاريخ الفلسفة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر، ١٩٥٣، ص١٧ – ١٨.

[٢] ينظر: شعبو، أحمد ديب، المرموز التكويني، بيروت: مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٣٨، آذار ١٩٨٦، ص٤٠ – ٤١.

[٣] ينظر: شعبو: المصدر نفسه، ص٤٨.

[٤] ينظر شعبو: المصدر السابق، ص٤٨.

وهي العنصر الديونسيسي)[١]. إذاً هما عنصران مختلفان أحدهما همجي مماثل لتيامات البابلية، وهم التيتان المساوين رمزياً للجسد البشري، والآخر إلهي ديونسيسي مساوي للروح. فالثنائية الأورفية هذه تميز بين المادة (الجسد) والروح وتنحو بطبعها نحو الروح بوصفه مرموزاً أو محمولاً إلهياً من شأنه أن يحفظ الجسد ويجعله في حالة من الطهارة.. حتى تتمكن الروح من الإفلات من أسره وتحصل على حريتها.. إذ أن الأورفية تعتقد بأن (اتصال النفس بالجسد هو نوع من العقاب او الإثم القديم، أو عقوبة للخطيئة التي ارتكبها الجنس البشري وتعني بها: تذوق التيتان لحم ديونيسوس، ومن التيتان خلق الإنسان)[٢].ولم يجز الأورفيون الانتحار، لأنه هروب من الواجب، ولأن الخلاص يتم بالتناسخ، ومن أجل ذلك يلوذ الأورفي بتطهر الجسد استعداداً لانفصاله عن الروح، وهذا المضمون مشابه لمفهوم (سقراط) في محاوره (فيدون). يحدثنا (سقراط) بأن (التطهير يتم عبر انفصال الروح عن الجسد)[٣].ولم يكن (أفلاطون) نفسه غريباً عن المرموزات التكوينية الخاصة بالجسد عند الاورفيين، فقد استخدم بعضاً من مفاهيمهم وطوّرها، فهو يؤمن بتناسخ الأرواح وتحولها من جسد إلى آخر. وذلك لأن مفهوم التناسخ يتلاءم مع مذهبه الفلسفي في (التذكر والنسيان)، وإن احتقار (أفلاطون) للجسد ولعالم الحواس، لا يخفي تأثره بالمفاهيم الأورفية وتقييمها للحياة الدنيا لكونها حياة فانية مؤلمة، وهي طرد من الفردوس. أما (أرسطو) فإنه يوازن بين الأورفيين وبين الطبيعة فقد أخذ من الأورفيين الروح أو النفس ومن الطبيعة المادة ووصف بها الجسد انطلاقاً من مفهومه الصوري فهو يرى بأن (النفس صورة الجسم الحي).[٤] والكائن الحي مركب منها، أما العقل من وظائف النفس فضلاً عن الإرادة .لذلك يدرك العقل الماهيات جميعها محسوسة ومعقولة، وبما أن العقل روحي فالنفس الإنسانية صورة للجسد متحدة به اتحاداً جوهرياً، وهما مجمع الرموز التكوينية الأرسطية التي تختزل فيها مجمل الدلالات الإنسانية الحية، التي كان للرواقية فيها مفهوم متطور عن خطاب الجسد (الهيراقليطي) إبان العصر الروماني وهي لا تعتقد بالجوهر الفرد الذي اعتقدت به (الأبيقورية) فهي تخالفها في تصورها للمادة لكن تزعم بأن المادة منقسمة إلى ما لا نهاية (وإن النار هي التي تمسك أجزاء الجسد وتجعله واحداً. كما أنها هي التي تربط أجزاء العالم وتجعل منه كلاً متماسكاً)[٥] وإن العالم جسد في نفسه النار العاقلة. لقد تركزت المرموزات التكوينية الخاصة بتحولات الجسد على مفهوم الفادي المخلص (السيد المسيح – عليه السلام) ولا سيما تلك التي شاعت في القرون الوسطى بوصفها حركة هالة النور في الظلمة – الرحم – الفادي للبشرية في خطئها الأول. فحين أكل آدم من التفاحة ثمرة الشجرة المحرمة وخالف وصية الرب، حرم ذريته من دخول الفردوس، وهو عقاب أبدي لا يطيقه البشر ومفهوم (الخلاص يكمن في تجسد إقنوم إلهي – يسوع الابن

---

[١] المصدر نفسه، ص١٤.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٥.

[٣] أفلاطون: محاوره فيدون، تعريب، زكي نجيب محمود، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧، ص١٨٦ .

[٤] مدكور، إبراهيم بسيوني. مصدر سابق ص٤٠.

[٥] أبو غالي، مختار علي، الأسطورة المحورية – موتيف الخصب والجذب، الكويت مجلة البيان، العدد ٢٨٨ آذار ١٩٩٠، ص٧٢.

– ليتحمل عن البشرية أوزارها، ويرفع عنها أصل الخطيئة والموت الأبدي)[١] لذا يقبل المخلص الفادي على الصلب بروح التضحية من أجل الجميع وعملية التجسد هذه نزلت في عدة آيات إنجيلية حيث أنه في أول أيام الفصح – وفي العشاء الرباني الأخير (أخذ السيد المسيح خبزاً وباركه وكسر، ثم أعطى تلاميذه قائلاً: خذوا كلوا هذا هو جسدي)[٢] ويعتقد الأرثوذكس أن الخبز في طقوسهم يتحول إلى جسد المخلص لا إلى رمز بل إلى حقيقة. ومع ذلك يبقى المفهوم الثقافي الأنثروبولوجي (للجسد) بوصفه مركزاً للخلاص سائداً في الثقافة المسيحية.أما في الثقافة العربية الإسلامية فالجسد يشكل معطى أولي. بوصفه موضوعاً يشكل بؤرة الحياة والحركة والفعل والوعي وهو مكتسب قبلي سابق على كل روح، لذا يعد في التصور مفهوماً مادياً وهو معيار الإنسان الأول في الوجود. ومع أن النص القرآني يقرر أن طابع الروح طابع إلهي (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي) [٣] ونظرة الإسلام إلى الوجود الإنساني نظرة ثنائية أي أن (الإنسان جسد وروح وهي مؤسسة على ثنائية قسمة الوجود إلى دنيا فانية وآخرة خالدة)[٤]، إن شعائرية الجسد في الإسلام قد اندمجت في جوهر تقنياته القدسية (الإيمانية) وهي تقنية جسدانية اكتسبها المسلم العربي عبر تاريخه وجعلت من هيئة جسده هيئة خصوصية من الناحية الأنثروبولوجية، بهذا أصبح الجسد، جسداً ثقافياً لا يستجيب لمختلف التأثيرات الثقافية، لكن مفهومه يختلف عن تلك المفاهيم السائدة في الثقافات والحضارات السابقة لا سيما من وجهة نظر الفلسفة الإسلامية. فالمحددات الفكرية والفلسفية العامة لمفهوم الجسد كما تجده لدى الفلاسفة المتكلمين، هو مفهوم يشكل في جوهره موضوع الحضور. فالإنسان أصلاً يشكل حضوراً جسدياً في الحياة الدنيا ووجوده هذا يتمحور في قوة قدرته على التعبير (فالفارابي) يضع الجسد ضمن قوة النفس وبالذات ضمن القوة (الغاذية)* وهذه القوة في نظر الفارابي (تؤدي وظيفتها بوساطة أعضاء الجسد التي تساعد في هضم الطعام وتحويله، مثل الفم والمعدة والكلية والقلب)[٥]. ويقارن الفارابي بين المدينة الفاضلة والجسد الإنساني فيرى (إن المدينة الفاضلة كالجسد الصحيح التام تتعاون أعضاءه كلها لإتمام الحياة وحفظها)[٦].أما ابن سينا فهو الآخر مثل الفارابي اشتغل في ثنائية النفس أولاً ثم الجسد. أي علاقة النفس بالجسد ووضع الجسد ضمن قوى (النفس) فالقوة الأولى هي القوة النباتية وهي (تعبير عن كمال أول للجسد الطبيعي الآلي من حيث التولد والتسمية والتغذية)[٧]. ويقسم ابن سينا قوى النفس النباتية إلى ثلاث قوى أهم هذه القوى والذي – يخص البحث تحديداً – هي القوة (الغاذية) وهي القوة

---

[١] ينظر: الإنجيل المقدس. متى ٢٢، ص ٥٤.

[٢] ينظر: الإنجيل المقدس متى ٢٢، ص ٥٤.

[٣] ينظر: القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٨٥.

[٤] ينظر: الزاهي، فريد، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام. المغرب: دار البيضاء: ١٩٩٩، ص٤٣.

* القوة الغاذية: هي القوة الأولى من قوة النفس وهي أول ما يحدث من قوة النفس عند حدوث الإنسان.

[٥] يور. دي: تاريخ الفلسفة في الإسلام، القاهرة: مطابع دار السياسة، ١٩٦٤ ص٢٤.

[٦] ينظر يور. دي: المصدر نفسه، ص٢٩.

[٧] المصدر نفسه: ص٢٩.

التي تحيل جسداً آخر إلى مشاكلة الجسد الذي فيه)[١]. ويذهب (ابن طفيل) إلى نفس ما ذهب إليه (ابن سينا) في مفهوم (آلية الجسد) فهو يصف الجسد في (حي بين يقظان) في إطار المرموز التكويني، حيث يرى من خلال ثنائية (النفس والجسد) (أن العقل يذهب إلى الحقائق من خلال الحس، وأول ما دلّ عليه الحس واقعية الجسد. وأنه ماثل أمامه يتحسسه، ويراه، يسمع صوته ويحس حركته)[٢]. ويرى ابن طفيل أن الشيء الذي يحرك الجسد، هو النفس وإن الجسد ليس إلا شبيهاً بآلة تتحكم بها النفس أن الجسد عند ابن طفيل (آلة) ليس إلا. والنفس هي الجوهر والأصل، تدخل الجسد فتعطيه معنى، وعند مغادرتها له يكون عاطلاً فاسداً. والنفس بحسب ابن طفيل هي (التي تقوم بالأفعال وحين تغادر الجسد لم يعد ثمة من أفعال)[٣].نلاحظ في ما سبق اختلاف المفاهيم وثبات الثنائية الإنسانية (نفس وجسد) في ثقافة وتفكير الفلاسفة المسلمين، (لكن لابن خلدون) رأي خاص بهذه الثنائية مستمد من نظريته في العمران وتطور الممالك والأمم والإنسان من الناحية –الفينومونولوجية– وكذلك الأنثروبولوجية يرى (أن لجسد الإنسان تأثيراً فاعلاً في تفكيره ونفسه وإرادته)[٤]. هذا الجسد الذي يكاد يهمل في بعض النظريات الاجتماعية والفلسفية يعطيه ابن خلدون دلالة كبرى (فالجسد الواقع تحت تأثير عوامل خارجية ينعكس على النفس، بل ويعني بعض تصرفاتها)[٥]. وكذلك تأثير الإقليم في مستوى فاعلية واعتدال الجسد (كلما كان الإقليم معتدلاً كان أصله أعدل أجساداً ولوناً وأخلاقاً. حتى النبوءات توجد في أكثر الأقاليم المعتدلة)[٦]. تبين تبين لنا مما سبق من مفاهيم للجسد، بأن الهيمنة الأنثروبولوجية تعود للثنائية – جسد وروح – جسد ونفس – روح وصورة – (الجسد).

## المبحث الثاني // الجسد في الحضارة الحديثة

### أولاً:الجسد في الفلسفة الحديثة والمعاصرة

شهد عصر النهضة، لا سيما في القرن السابع عشر تقدماً كبيراً في حقل العلوم الطبيعية التجريبية، فقد حقق علماء النهضة مكتسبات وإنجازات مهمة في البحث الطبي لا سيما في علم التشريح، فانهمك الجراحون في تشريح جسد الإنسان وتطوره (Anatomy) وتوصلوا إلى نتائج واستنتاجات مهمة أسهمت في تطوير علم التشريح المرتبط بمعرفة وظائف الجسد وعلم الإنسان (الأنثروبولوجي) والذي تحول فيه الجسد إلى موضوع مركزي من جملة موضوعات متشعبة ومتعددة وفي مقدمتها الأنثروبولوجيا الثقافية.إن ثنائية الثقافة القديمة

---

[١] المصدر نفسه: ص٢٩.

[٢] ينظر: يور. دي المصدر السابق نفسه، ص٧٠ – ٧١.

[٣] ينظر المصدر نفسه ص١٢٠.

[٤] يور. دي المصدر السابق نفسه ص١٦.

[٥] ابن خلدون. المقدمة. بيروت: دار العودة، ١٩٧٤. ص٧١.

[٦] المصدر نفسه. ص٧٢.

(جسد/ نفس) تأخذ من الثقافة والحضارة الغربية الحديثة معانٍ عديدة متغايرة وبتأثير ثقافات مختلفة في مقدمتها تأثير (الثقافة الفاوستية)[١] النهضوية التي تستند في الأساس إلى مرجعية أسطورية، التي أنضجت مفهوم (الذات) الفلسفي كبديل للثنائية القديمة.لذلك حثت الثقافة الفاوستية الذات الغربية إلى البحث عن الغرائبي واللامألوف والتي تم بموجبها تشريح الجسد الإنساني لسبر أغواره ومعرفة مجاهله، ومن ثم التحول إلى غزو المكان عبر الاستكشافات الجغرافية والبحث عن أصقاع جديدة واكتشافها بما هو مماثل من المرموزات التكوينية الوظيفية لتشريح الجسد الإنساني الذي حكمته طبيعة مدينة عصر النهضة ،التي يكاد يسودها الاتجاه الفردي والنزعة إلى التفرد، ويتضح ذلك من خلال كثرة الأنماط الشكلية من أزياء وتسريحات الشعر والسلوك والإنجازات الفردية وروايات النجاح الفردي (البطولة الفردية) وانتشار الأساطير التي تدور حول الذوات المشهورين.

**ثانياً : وظيفة الجسد في علم النفس**

حاول مذهب (التوازي النفسي) أن يبرهن عن طريق التجربة بأن جميع الظواهر النفسية تعود إلى تغييرات جسدية تقابلها في النفس تغييرات على مستوى الدورة الدموية والإفرازات الأخرى والحركات العضلية ومن ثم عمل على تغيير المراكز التي تقابل كل وظيفة نفسية ثم انتهى هذا المذهب إلى (نظرية الأمكنة الدماغية تعين مراكز معينة في المخ المعنية بوظائف النطق والكلام)[٢]. إن الترابط بين المراكز الدماغية والوظائف النفسية التي اهتم بها – هنري برجسون – ودحضها في دراسته للعلاقة القائمة بين الجسد وفعل الشعور الوارد من الذاكرة بوصفها ديمومة والجسد بوصفه صورة (مادة) ففي كتاب (المادة والذاكرة) يظهر( برجسون) بأنه ثنائي النزعة من نمط ديكارت. فهو يرى ( الروح امتداداً في الديمومة، وهي – ذاكرة– متوازية مع الجسد)[٣] لكن برجسون من خلال مصطلحه (الروح الذاكرة) المتواجدة في الديمومة والحاضرة أبداً يتوصل إلى مصطلح (الجسد الصورة). يقول برجسون "أرى جيداً كيف أن الصور الخارجية تؤثر في الصور التي أدعوها الجسد الصورة"[٤] وهذا يعني أن (الجسد الصورة) هو مادة وظيفتها إعادة كل ما يتلقى، ومن هنا فإن برجسون – يصفه بأنه مركز فعل له تأثير في صور أخرى أي (إن وظيفة الصورة التي هي الجسد، لها تأثير حقيقي في صور أخرى)[٥]. ولأن (الجسد الصورة) يستجيب لفعل الخارج (التمثل)[*]. الذي يتميز بوظيفة الحركة الذي يبدل جميع حركات الأشياء المحيطة

---

[١] عن (الثقافة الفاوستية) ينظر: وصفي، عاطف، نشأت، الأنثروبولوجيا النفسية، الفصل السابع عشر، من كتاب دراسات في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص٣٤٢.

[٢] الشاروني، مصدر سابق، ص٢٩.

[٣] كرم يوسف مصدر سابق، ص٤٤.

[٤] برجسون المصدر نفسه، ص٢١.

[٥] المصدر نفسه، ص٢٢.

[*] التمثل :هو حصول صورة الشئ في الذهن او ادراك المضمون المشخص وهو تخيل حسي ينظر المعجم الفلسفي المختصر ، تر توفيق سلوم ، موسكو : دار التقدم، ١٩٨٦ ص ٣٤٢

به. لذا فإن (الجسد الصورة) هو مركز حركي (تقتدي به الصور الأخرى، جميعاً، كل شيء يتبدل لقاء كل حركة من حركاته)[١].

**ثالثاً : وظيفة الجسد في التحليل النفسي والبيولوجي**

بدأ علم النفس بالتطور تدريجياً وأخذ معظم مقولاته من الفلسفة، ثم بدأ ينفصل عنها في أوقات متباينة مبكرة من القرن التاسع عشر، وتفرد هذا العلم بالتجريب، الذي يدين له بثراء مرموزاته التكوينية، لا سيما تلك المرموزات الخاصة بالنفس البشرية، ودلالاتها ورموزها وعلاقاتها بالجسد. لهذا اكتسب الجسد مواقع متناقضة ووظائف مختلفة تثير الجدل، وذلك لأن علم النفس يصف الجسد وصفاً باطنياً، معنوياً على اعتباره (جسد خاص) لا ينفصل عن الجسد المادي (البيولوجي).ويتجلى هذا (الجسد الخاص) عبر وجهة نظر النفس أو (الذات) بمراقبة العقل وهيمنته، ومن ثم تمّ إخضاعه للتشريح الطبي مقارنة بالحيوان، وذلك بهدف الفحص والملاحظة والتجربة للكشف عن عمق وظائفه البيولوجية ومعرفة أسرار وظائف أعضاء الجهاز العصبي، وتحديد المنبهات التي تجعل من العصب المسؤول عن الفعل، حيث يشتغل بإطراد مؤدياً مجمل وظائفه في الأفعال الإرادية وغير الإرادية لهذا الجسد الخاص والآلة المعقلنة المجاورة للذات بوصفها الموضوع المهيمن والمركزي من الثنائية الجديدة القديمة للنفس المطلقة مقابل الجسد الخاص.وتجمع معظم المصادر بأن أول من استخدم لقب (الجسد الخاص) أو الجسد الموضوع، هو الفيلسوف الألماني (فيخته) في كتابه (نظرية القانون الطبيعي عام ١٧٩٦)[٢]. وترجع أولى التحليلات النفسية بالجسد الخاص لا سيما تلك التي تتعلق بفاعلية الحركة والخبرة الباطنية للحركات العضوية إلى (دستوت دي تراسي ١٧٥٤ – ١٨٣٦)[٣] وقد ذكره (برجسون) ضمن الألقاب المميزة معنوياً التي خص بها (الجسد الصورة) أو (الجسد الموضوع)، ثم يأتي بعد ذلك (الجسد الآلة)، الذي تحدث عنه الثنائي الوجودي (مارسيل وسارتر)، والذي أخذه عنهم وطوره إلى (الجسد الخاص) الفيلسوف الوجودي (ميرلوبونتي) لا سيما في كتابه – فينومونولوجيا الإدراك.لكن في الحقيقة أن – ميرلوبونتي – قد استخلص (الجسد الخاص) من التحليلات التي قام بها كل من (كلُبْ، وجولدستين – على حالة مرضية هي حالة المريض – شنايدر – وهذه التحليلات أفاد منها بونتي – في تحليلاته وشرحه للعلاقات المركزية بين الجسد الخاص والمكان)[٤]. بيد أن الإضافة الحقيقية – لميرلوبونتي هي في محاولة تجاوزه للثنائية التي ظهرت عند (مارسيل) فيما يقيمه من علاقه بين الذات والجسد – بوصفه وعياً أو وجوداً للذات – وبوصفه موضوعاً أي وجوداً للآخر، بمعنى أن بونتي يبحث عن (الجسد المطلق).

---

[١] ينظر: المصدر نفسه، ص٢٢.

[٢] ينظر: كرم، يوسف، مصدر سابق، ص٢٦٤.

[٣] ينظر: محمد، رمضان بسطاويس، مصدر سابق، ص٨.

[٤] ينظر: الشاروني، مصدر سابق، ص١٠٨.

**رابعاً : (الأنثروبولجيا والتحليل النفسي)**

تعد (الأنثروبولوجيا النفسية)[١] أحدث فروع الأنثروبولجيا الثقافية، والتي تهتم بالمزاوجة بين مفاهيم الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم نفس الشخصية، كما تزعم الربط بين التحليل الأنثروبولوجي للثقافة والتحليل النفسي للشخصية، والذي يهمنا هو وظيفة الجسد وأوصافه وميكانيزماته ومرموزاته التكوينية فضلاً عن المظاهر النفسية التي تدعم إظهار الوظيفة كما تتبدى أنثروبولوجياً ونفسياً.لقد لاحظنا أن (الجسد) في الثقافة والحضارة القديمتين كان يمثل كلاً شاملاً متناغماً مع الكون، فهو يستمد صفاته وألقابه من الكون ويرتبط وجوده مع سائر الموجودات، لذا فهو ليس مستقلاً ولا منفصلاً عن الكائنات المحيطة به لأنه جسد ممتد امتداداً طبيعياً لا يمكن حشرهُ (بثنائية استتيكية)* لكنه متصل بصلة كونية ومرموز تكويني لا زماني ولا مكاني إنه مرموز تكويني لامتناهي يتصل بالأسطورة والاعتقاد، وبالذات اتصاله (بموتيف التضحية)، ذلك لأن الأفكار والمعتقدات يمكن تطويرها من خلال مشاركة الجسد بوصفه مركزاً للفعل ومرموزاً تكوينياً للثقافة.وكان الجسد في الثقافة العربية الإسلامية يشكل (معبراً، أو هو الجسد الجسر)[٢] لاسيما في المعتقدات الصوفية، حيث يعَدّ (الجسد – الفرماكوس – أو كبش الفداء – ضحية لبقاء العرش والسلطة، كما يعَدّ جسراً أو معبراً من وجهة نظر الصوفية صوب المحبوب)[٣]. فالجسد الفرماكوس – في نظر الصوفي هو (الجسد المهجور) المستضعف من قبل الآخرين – والسلطة– فضلاً عن علاقته بـ الماورائي. من هذه المنطلقات كانت مأساة (الحلاج) ،الذي (ثار على التقييد السلطوي، في محاولته لنقل مركز السلطة من خطاب الآخر إلى خطاب الأنا)[٤] وكان ذلك سبباً في قتله وإحراق جسده (الجسد المنفي) أو المحروق أو (الجسد الرمز) الذي هو في الحقيقة مرموز تكويني لحالة التحول الناضجة عن موتيف التضحية الحقيقية للتواصل الأبدي مع المحبوب. ففناء الجسد يعني خلود الروح وتجاوز المستحيل ذلك لأن (الحلاج كان يمكن أن يعود إلى جسده، لكنه لما رأى جهل القوم أثر مغادرة ذلك الجسد إلى الأبد)[٥].

---

[١] عن الأنثروبولجيا النفسية، ينظر: وصفي، عاطف، نشأة الأنثروبولوجيا النفسية – الفصل الرابع عشر من كتاب، دراسات في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص٢٣٧ – ٢٤٠.

* كرست الفلسفة الغربية، ومنذ (سقراط) حالة الانفصال في ثنائية طرفيها الجسد والروح والجسد والكون...الخ.
ينظر: محمد، رمضان، بسطاويس، مصدر سابق ص٨.

[٢] ينظر: الوكيل، سعيد، الجسد الجريح، الجسد والجسر، القاهرة: مجلة سطور، العدد ٣٤، ١٩٩٩، ص١٣ – ١٤.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص١٤.

[٤] ينظر: الوكيل، سعيد، المصدر السابق، ص١٤.

[٥] ينظر: المصدر نفسه، ص١٤.

**خامساً : الوظيفة الفكرية للجسد**

**أولاً: الجسد والفكر المعاصر**

من الناحية الموضوعية ونتيجة لتطور واقع الفكر الغربي في المجال الأبستيمولوجي، فقد ارتبطت علاقة الجسد بالفرد وبالعلوم الحديثة لا سيما مباحث الأنثروبولوجيا التي اختصت بالتركيز على صورة الجسد كواقع وحقيقة بوصفه حالة معيشية تمتلك وظائف متعددة في محاولة لإعادة الاعتبار للجسد الذي أهانته وأهملته أفكار كانت تكمن – كما أوضحنا – في الفرويدية والتحليل النفسي – وعلم التشريح – وعلم الاجتماع، ومن ثم يأتي الخطاب البنيوي بمشروعه اللساني، ويحول محددات التحليل المعرفي من – الذات أو الأنا – إلى – البنية – أو التحول من مقولة الجوهر – إلى مقولة العلامة، مغذياً (مفهوم البنية في طبيعتها الدوغمائية وهي تعبير عن فلسفة موت الإنسان – الفلسفة التي بلا ذات)[١] وبلا تاريخ.فالتعلل – بالبنية يمكن أن يكشف عن بنى مختلفة ومتنوعة تشير إلى علاقة محددات مرموزية تكوينية لا تخص بنية الجسد الإنساني بل تخص بنية ما هو لغوي منه، ومحيط به. فـ(هنري لوفير) في مشروعه عن بنية (الترفيه واستهلاك المكان) يرى بأنه من خلال المكان بوصفه فراغاً للترفيه "يستعيد الجسد بعض حقوقه على نحو نصف خيالي ونصف واقعي، ولا تفضي هذه الحقوق إلى شيء أكثر من محاكاة الحياة الطبيعية"[٢]. لكن (لوفير) لا يحدد كيف يمكن، (إعادة تأسيس الجسد خلال مكان ،أي محسوس، وخلال كلمات، وصوت، ولمسة، وخلال اللامنظور، وخلال الطاقة الجنسية، وخلال الزمن)[٣].

**ثانيا: وظيفة الجسد الإشارية والتواصلية**

إن لكل جسد إنساني (نسقه الإشاري)[٤] نسقاً غير ملفوظ، جوهره الحركة، بمختلف أنواعها والتي تضع الإشارة بهدف التواصل، والإشارة عادة هي: عبارة عن رسالة تواصلية من الشخص لنفسه، ومن الشخص إلى أشخاص آخرين وإن بعض تلك الإشارات التواصلية يمكن وعيها ذاتياً، لأنها إشارات قصدية، والبعض الآخر لا يمكن وعيها في اللحظة، لأنها إشارات تواصلية تعبر عن حالة الشخص المزاجية. لذلك فإن هناك نوعين من الإشارات تكمن داخل عملية التواصل الإشاري (قصدية)، ومزاجية (نفسية) ولإنجاح عملية التواصل، لا بد أن تتوافق الدلالة التي يرسلها الجسد مع الدلالة التي تصل إلى ذهن المتلقي، ولا بد لنا في الواقع، الإشارة هنا، إلى أن الجسد البشري المنتفع من الإشارة الجسدية، يمتلك مهارتي إرسال الإشارة والتقاطها في آن واحد. ذلك لأن الجسد يمكنه إرسال الإشارة الحركية كما يمكنه التقاطها ذهنياً. ويقتضي التواصل البشري عبر الإشارة الحركية انتقال الإنسان، بصورة متواصلة من حالة المرسل للإشارة الجسدية إلى متلقي لتلك الإشارة إذ يقوم دور

---

[١] غارودي، روجيه، البنيوية، فلسفة موت الإنسان، بغداد: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص١٣.

[٢] كروزويل، أديث، عصر البنيوية، تر. جابر عصفور، بغداد: دار آفاق عربية للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص١٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨٩.

[٤] تشير بعض المباحث إلى أن علم لغة الجسد علم جديد لا يتجاوز عمره الثلاثين عاماً والتجارب التي أجريت لدراسة إشارات الجسد: لن تودي كما كان يعتقد البعض إلى كشف أسرار الآخرين.
ينظر: شاهين، عمر أحمد، لغة الحواس، القاهرة: مجلة تطور، العدد ٣٤، ١٩٩٩، ص٧.

المرسل للإشارة الجسدية من الدلالة الذهنية وينتهي عند إرسال الإشارة حركياً بينما يتحدد دور المتلقي بالتركيز على المرسلة الإشارية الجسدية ومن ثم استيعابها ذهنياً، وعلى الرغم من تباين دور المرسل والمتلقي في عملية التواصل الجسدي الإشاري. فإن التقاط الرسالة الإشارية وإرسالها يرتبط بعضها مع بعض ويبقى تعاملها مع الإشارة الجسدية الواحدة. إذ يتوافق في الدماغ إرسال الإشارات المختلفة والانطباع المرئي الذي تلتقطه العين نتيجة للإشارة الجسدية.

**المبحث الثالث // الجسد في نظرية العرض المسرحي**

يعد الجسد – كما لاحظنا – من أهم المرموزات التكوينية للعرض الذي هو فن عروض الجسد الحي بلا منازع. لأنه، أي العرض المسرحي، – بحسب إريك بنتلي – "لا يستطيع احتقار الجسد، لأنه هو الجسد"[١] نفسه أليس هو فن العرض الفيزيائي الملموس، أو المرئي بصورة محسوسة، فما تصورته الملاحم القديمة عن الجسد المضحى به، مما تصورته الفلسفة عن الجسد بعد ذلك – لا يقصيه عن خشبة المسرح مقارنة بالروح بل يبقيه مركزاً للرموز والدلالات الإنسانية في أكمل تجلياتها، فـ(هيكل) يرى "أن الممثل الإغريقي يجعل من جسده بوساطة التمثيل – عضواً مفكراً"[٢] كما أن (رولان بارت) يرى – أن فن المسرح هو "فن ازدهار وتفتح الجسد"[٣] فلجسد الممثل وضع خاص على خشبة المسرح، إنه وضعُ مفتوح على احتمالات عديدة، إذ يتطلب تحرراً من كافة القيود الوضعية سواءً فيزيائية: (الوزن، الجاذبية، مركز الثقل) أو النفسية (الانبساط، الانطواء) أو القيم الاجتماعية (العادات والتقاليد وغيرها)، والمشكلة هنا كما يراها (بنتلي) تكمن في أن (عرض جوهر الروح على خشبة المسرح أمر مستحيل)[٤] والذي يمكن عرضه كما يرى (بنتلي)" "غلاف الروح هو الجسد"[٥] ومع أن المسرح يهتم بالتجليات الكبرى للروح الإنسانية. إلا أنه يبقى في جوهره وحقيقته الآنية فيزيائياً وجسدياً محضاً. فإشكالية أداء الممثل – إذا – ليست في جسده – بما هو عليه. لكنها كامنة في الكيفية التي يصبح بها جسد الممثل (جسداً مسرحياً) أي، – بتعبير آخر – (جسداً عارضاً)، وهذا الجسد هو ما سوف يتعقبه البحث من موقعه في تنظيرات المخرجين والممثلين في نظرية العرض المسرحي.

**قسطنطين ستانسلافسكي**

المسرح عند ستانسلافسكي نوعان:

**النوع الأول //** مسرح للترفيه : وسيلته في ذلك حاستي السمع والإبصار، يهدف إلى تحقيق رد فعل قوي لدى الجمهور. ويسلك الممثلون فيه شتى السبل من أجل إثارة الجمهور.

---

[١] بنتلي، إريك. الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٨، ص١٥٨.

[٢] ينظر: هيكل، الفن الكلاسيكي، تر: جورج طرابيشي، بيروت: دار العودة، ١٩٧٤، ص٣٠.

[٣] بارت، رولان، المسرح الإغريقي، تر: سهى يشور، دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧، ص٢٥.

[٤] ينظر: بنتلي، إريل، الحياة في الدراما، مصدر سابق، ص١٥٩.

[٥] بنتلي، المصدر نفسه، ص١٥٩.

**النوع الثاني //** مسرح جاد : يبغي النفاذ إلى أعماق المتفرج. ويستطيع الممثل فيه أن يرتفع بالجمهور إلى ذروة الانفعال فيثير فيهم عاطفة جماعية[١]. ويعتمد في ذلك على التكنيك النفسي القائم على تجليات النفس، بموازاة ما ينعكس منها على الظاهر (التكنيك الظاهري)، أو "إعداد جسد الممثل لتقمص الدور، والعرض الدقيق لحياته الداخلية"[٢]. وتأثر بنظرية (ثيودول ريبوت) في علم النفس ولا سيما في (الذاكرة العاطفية أو الذاكرة المؤثرة) الفعالة. ويعارض إريك بنتلي هذا الرأي، ويرى بأن ستانسلافسكي تأثر بكتاب خاص عن الصلاة لأغناطيوس ليولا، إذ تعد "تمرينات الذاكرة العاطفية، ما هي إلا صلوات عصر العلم"[٣]. وفيه يرى ستانسلافسكي بأن المادة الملهمة لأداء الممثل، مجهزة بالأفكار والعواطف والملامح الخيالية التي لا تحتاج ترتيباً أو تنسيقاً، بل تطفو وحدها على الجسد[٤]. وعناصر الأداء هي:

**. الحدث، أي ما أفعل**

**. العلة، أي لماذا أفعله**

**. الكيف، أي الطريقة التي يتم بها الفعل**

ويأتي العنصر الثالث نتيجة للعنصرين الأولين اللذين يقررهما الممثل نفسه ويتبلور الدور عبر ثلاث مراحل:

**١- التفكير. ٢- التقرير. ٣- الأداء.**

ولا يمكن فصل التقرير (الحدث الخفي) وهو الذي يعتمل في داخل الممثل، عن الأداء (الحدث الظاهر)، فكلاهما مرتبط بالآخر ارتباط سبب ونتيجة. ويقرر الإيقاع شكل الأداء. فالإيقاع المرح غير الإيقاع الحزين. ويتفاوت الإيقاع الواحد نفسه في درجاته. وهذا يعني تنوعاً في الأداء، الذي يعطي للشخصية معقولية وتعادلاً للإحساس.ويتعين على الممثل أن يضع خطة للأداء، تشمل وقفة الجسد، حركته، الملابس التي تلائم الشخصية، المكياج، ومن ثم الاهتمام بالصوت والطبقة الملائمة، وكل ذلك يرتبط بالأداء الخارجي (الظاهري) الهدف منه، ليس الجسد، بل الواقعية الباطنية (الداخلية) الروحانية، وسميت بإعداد الممثل نفسه للدور. ويصاغ ذلك كله إلى أن الممثل يصبح شخصاً آخر وهو باقٍ نفسه. هذه الصيغة التي تعبر عن جدلية التقمص الإبداعي للممثل. يعتمد منهج ستانسلافسكي على أسس خمسة منها التقمص وهي:

**١. مبدأ الحقيقة الحياتية:** على وفق أسلوب المعايشة، بإطلاق خيال الممثل في نسق حياته الداخلية الملائمة في معايشة الشخصية التي يجسدها، وعن طريق الخيال يتوصل الممثل إلى تلك الحياة الروحانية بكل مظاهرها.

**٢. مبدأ الإيجابية الفكرية للفن:** الذي ينعكس في نظرية الهدف الأسمى.

**٣. المبدأ الذي يؤكد على الفعل :** بِعَدِّهِ المحفز للمعادلة المسرحية والمادة الأساسية في فن التمثيل.

---

[١] ينظر: كول، ثوبي، ستانسلافسكي والمسرح، تر: فتحي النادي، مجلة المسرح، العدد ٢٣، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥، ص٨٦.

[٢] بنتلي، إريك، المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٧٥، ص٢٢٥.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٧٨.

[٤] ينظر: ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر: دريني خشبة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥، ص١١٥.

**٤. مبدأ حيوية إبداع الممثل.**

**٥. مبدأ تقمص الممثل الإبداعي للشخصية**[١].

وتأتي دعامات (التخيل، المخيلة، لو السحرية، الفعل الداخلي، التركيز، الاسترخاء، المشاعر الداخلية للشخصية، الصدق، الإيمان، الذاكرة الفعالة، تحليل الشخصية، الارتجال، الحوار مع النفس (المناجات)، ما قبل الإحساس، المشاعر الحميمية، المزاج الخلاق، وعند مشارف العقل الباطن)[٢] في دفع آلة فن التمثيل (الممثل) إلى تحسينه من الناحية الداخلية (النفسية) والخارجية الفيزياوية، الأولى مرتبطة بوساطة تربية التكنيك الداخلي، والثانية مرتبط بتربية التكنيك الخارجي، والتكنيك الداخلي مرتبط بخلق الظروف المطلوبة لانبعاث الفعل الحيوي العفوي وبتعليم الممثل كيفية استدعاء الحالة النفسية الصحيحة، ويعتمد على:

**١. التركيز الإيجابي (الانتباه المسرحي)**

**٢. الجسد المتحرر من التشنج الزائد عن الحد (الحرية المسرحية). ويرجع التشنج إلى عدم توزيع الجهد العضلي على أعضاء الجسم توزيعاً يتناسب وقدرة تحمله، فإذا كانت فوق طاقة الممثل، كانت النتيجة توتراً عضلياً يسبب اختلال حركة الممثل وعدم انتظام صوته وارتباكه، فيصبح أداؤه للشخصية مفتعلاً، ولا سيما عندما لا يفهم الممثل الباعث، ويعجز عن خلق الحافز، ولا يستطيع أن يبرر ما يؤديه، مما يجعله غير مؤمن ومقتنع بما يؤديه ويصبح عاجزاً عن إقناع المشاهد**[٣].

**٣. التقويم الصحيح للظروف المقترحة (الإيمان المسرحي) وما ينتج من بناء على هذا الأساس من استعداد ورغبة في الفعل.**

إن الإنسان عبارة عن مستودع لعدد لا يحصى من الحالات والتجارب والنفسيات والعواطف، وعلى الممثل أن يستوعب كل ذلك ثم يستخرج ويستخدم كل تلك التي تلائم الدور، وعلى الممثل أن ينمي تجاربه وذكرياته من خلال البحث والمراقبة والمشاركة الفاعلة معايشة، ولتحريك العواطف يجب أن يستعمل الممثل الدوافع الممكنة:

**١. الأعمال الداخلية والخارجية الصادقة والمنطقية والنفاذة.**

**٢. (لو) السحرية والظروف المعطاة.**

**٣. المخيلة.**

**٤. تركيز الانتباه على الموضوع.**

**٥. الوحدات والموضوعات.**

**٦. الإيمان والحقيقة.**

**٧. ما وراء الكلمات والمعاني المختفية وراء السطور المسرحية.**

---

[١] ينظر: زاخوفا، بورسي، فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، عمان: وزارة الثقافة الأردنية، ١٩٩٦، ص٨٦.

[٢] ينظر: جلين، ويلسون، تدريب الممثل وإعداد الدور، عمان، مجلة نزوى، العدد ١٤، ١٩٩٨، ص١١٥.

[٣] ينظر: كول، توبي، ستانسلافسكي والمسرح، مصدر سابق، ص٨٩.

**٨. العلاقة المتبادلة بين شخصيات المسرحية.**

**٩. الإضاءة والمؤثرات والحركة وكل ما يخلق الإيهام بالحياة الممثلة**[١].

وهي تمثل عناصر التكنيك السيكولوجي. وتشترك مع الدعامات سابقة الذكر في كثير من مفاصلها ولكنها تعد الأكثر تأثيراً في رسم شخصية لا حدود لها، يقوم الممثل بتنمية الدور حتى اللحظات التي تسبق العرض الأول.تعد الدعامات والدوافع التي تشارف العقل وصولاً إلى الروح، مرموزات تكوينية كامنة في المنحى الخيالي المتعلق بالأداء المسرحي الذي يقدم طريقة (منهج) ستانسلافسكي وما يسمى (بالنظام) للمتلقي. التي من شأنها أن تعرض البنية الأيديولوجية الخاصة للفرد البشري على المستوى العالمي، بوصفه فرداً لا يوجد إلا على المسرح، فضلاً عن أن تلك البنية ليست بنية مادية على الإطلاق، بل ترمي إلى ما وراء ذلك، من عرض لرمزيات وإيماءات عن طريق إزالة كل عوامل التصنيع والتكلف لأنها محايدة، ولأنها هي الطبيعة ذاتها، وليست مستحدثة. لذلك يرى المتلقي الشخصية المعروضة من خلال الأداء التمثيلي وكأنها تمثل البشرية بكاملها. أي أنها تمثل وفق إطارها التاريخي والإيديولوجي، شخصية عالمية بمعنى مكتمل لما يعرف عن الشخصية المطلوب تجسيدها في إطارها البشري وفي ظل قانون النص المسرحي وإطلاق البعد التفسيري الذي يتطلب قبوله من قبل المتلقي على ما هو عليه. دون جدل ومناقشة أو نقد. بل عليه فقط أن يكون محاكياً فنياً للواقع، فضلاً عن طاقته الروحية والخيالية.

## الفصل الثالث

## إجراءات البحث

**مجتمع البحث :** يتكون مجتمع البحث من العروض التي قدمت اعتماداً على ما تحمله من سمات وملامح أنثروبولوجية في الجسد تلك التي قدمت في بغداد.

**عينة البحث :** تم اختيار عينات البحث قصدياً، وهي مجتمع البحث نفسه، وذلك لما تمثل فيها من مؤشرات الإطار النظري وتوفر الصور الفوتوغرافية والأفلام الفيديوية والأقراص الليزرية.

فضاء الروح إعداد وإخراج، طلعت سماوي ٢٠٠٣.

**منهج البحث :** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي والتركيبي، بوصف دقيق وتفصيلي للعرض المسرحي بكافة جوانبه ولا سيما في مادة البحث (أنثروبولوجيا الجسد)، وتحليله مع علاقته بالممثل والشخصية والحد الفاصل بين جسديهما في الذات التي تمتلك تقنياتها الخاصة لكل واحد وهي ما تميزه وتعطيه هويته، ومن خلال التحليل يصل الباحث إلى النتائج المطلوبة والتي تتوافق وأهداف البحث.

---

[١] ينظر: مور، سونيا، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، تر: سامي عبد الحميد، مجلة المسرح والسينما، العدد ٤، السنة الأولى، بغداد: المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون، ١٩٧١، ص٤٠.

**أداة البحث**

١. مؤشرات الإطار النظري. ٢- الصور الفوتوغرافية. ٣- الأفلام الفيديوية. ٤- أفلام الـ CD. ٥-المشاهدة للعروض.٦- المشاركة في أداء الدور الرئيس في واحدٍ منها.

**الممثل بين تركيبة الجسد وإنشاء الفضاء المسرحي**

**(ميكانيزمات الممثل)**

ينشئ الممثل بجسده وصوته (الذي هو نتاج الجسد)، رُآه وتصوراته الخاصة عن الأنموذج الفني للعرض المسرحي، في تحضيره وتهيئته، وفي أدائه، فيعيد تعريف نفسه فيه بوصفه شخصية جديدة، ويدخل في مملكة خياله التجريبي الجديد، ليوسع ويعزز من إحساسه بالحياة، ويجدد إمكانياته، ويتوفّر على معين جديد للعرض، ويفاعل المتلقين في تعزيز نشاطه الروحي. وكون المسرح مكاناً فيزياوياً متغيراً ومتجدداً ويحمل الممثل فيه معانيه الفلسفية والسيكولوجية من خلال مشاعره بوصفها إحساساً مادياً تخلق من قبله، ومع احتفاظه بميزة البنيات اللامرئية هذه، التي "لم تكن شيئاً كان يجب اكتشافه لفهم الكيفية التي تتوظف بها الحقيقة، ولكنها شيء يجب إعادة خلقه على خشبة المسرح لإعطاء التخيل التصويري حيوية أكبر"[١]. هي رنين داخلي، وحركة وباعث، ومستوى من التنظيم في علاقات متشابكة، متفاعلة بمستويات مختلفة يطلق عليها آليات التكنيك (ميكانيزمات) الممثل، ويقسمها (بنديتي) إلى قسمين:

الأول: أدوات الممثل.

**التصميم المعماري لجسد الممثل**

**الأول // أدوات الممثل:**

يتمثل عمل الممثل بثلاث أدوات:

**١. تطوير قدراته التعبيرية وصولاً إلى عمقه الإنساني والكوني، من خلال مشاعره اليومية والاستجابة العالية لها، وتعدد مواهبه في أنظمة ردود أفعاله، وسيطرته المهارية على تكنيك خشبة المسرح مما يسهل عليه السيطرة على بيئته المسرحية. شرط تحرره الكامل، لغرض استحضار حيويته استجابة للجمال الخلاق في الشكل وإيصاله إلى المتلقي بتأثير سلس وشفاف، غير متوقع وغير مألوف.**

**٢. تطوير مهاراته التحليلية، التي تمكنه وتعلمه كيفية اختراق سطح النص ويكشف عن المعنى المدفون فيه.**

**٣. تطوير مهاراته الحسية غير الملموسة (الغريزية) تجاه دوره المسرحي، بتطوير إمكانيته التخيلية في وضع نفسه حقيقة محل الشخصية المتخيلة، بالطريقة المعنية التي يتبرهن فيها على نشاطه التمثيلي، وذلك بالاستناد على كل ماله علاقة بمهاراته الاجتماعية، وتطويعها في خدمة الشخصية نسبة إلى الدور. إذ أن مهارات الممثل الاجتماعية تعطيه إطاراً أولياً لما يريد أن ينشئه. فهو يقدم بعض إحساساته الحياتية بأجزاء،**

[١] معنى التدريب في فن الممثل المسرحي، يوجينو باربا، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، القاهرة: مجلة المسرح المصرية، العددان، ١١٧ – ١١٨، ١٩٩٨، ص١١٢.

**لكن ذلك يختلف جداً عندما يكون على خشبة المسرح. فالممثل يقدم فناً أدائياً يتعامل مع كل حلقات الشخصيات غير الاعتيادية، حتى في اختلافها عن نفسه، عن حياته، في أي مكان يكون فيه**[١].

ينطلق الممثل في كل ذلك من نص فرعي كما يسميه (ستانسلافسكي)، ربما يكون إيقاعاً أو أغنية أو طريقة معينة في التنفس، أو فعلاً ثانوياً صامتاً مختزلاً دينامياً، دون أن يعرضه الممثل، يهدف فيه الوصول إلى حركات بدنية، وهي "أبسط حركة ملحوظة ومدركة. إذ أن أي حركة ميكروسكوبية لأبسط حركة لليد مثلاً تغير من قوة الجسم كلها. فالحركة الفعلية تؤدي إلى تغيير في توترات الجسد كلها، وتؤدي إلى تغيير في مفهوم التلقي"[٢]. يجب أن تكون تدريبات الممثل المسرحية غنية ومتفردة، وبإمكانه أن يتعلم منها، لكي يكون خزينه الحسي الصوري (ذاكرته) واسعة الامتداد، ولها القدرة في إمكان المقارنة والمقاربة والمحايثة في اللحظة الآنية التي يتطلبها الفعل المسرحي أياً كان شكله أو مواصفاته على المستويين الصوتي والجسدي الحركي. ويمكن للممثل أن يحقق ذلك كله بمهارات ضرورية ثلاث:

**١. الإمكانية الجسدية واللفظية.**

**٢. الرؤية التحليلية للنص.**

**٣. الإمكانية في تركيب المفاهيم والتكنيك في الدور المسرحي وكل واحدة من هذه المهارات تعتمد على الأخرى، وفي حالة فقدان أية واحدة منها، فإن الأخريتان تصبحان عديمتي الفائدة**، ويمكن تحقيقها من خلال:

**١. الاسترخاء:** بإعطاء الجسد حرية الفعل العضوي تنفساً ولفظاً وحركات، وعضلات، إلى أن يتشبع الجسد بالإحساس والمشاعر، وينقلها إلى مرحلة التعبير، لتشكل الأفكار التي يريدها المؤدي ويحفظ للتشويق والتوتر عند المتلقي استمراريته وتواصل التحول في الحالات والانتقال من موقف إلى آخر، ويتأتى ذلك بالتركيز، الذي يعتمد كلياً على انحناءات وانثناءات الجسد وحركاته.

**٢. التمركز:** اذ يجعل منه الممثل محوراً صفرياً في نقطة ارتكازه التي تقع في (السرّة) في منتصف الجسد، وبما يمتلكه الجسد من قدرات تنسيقية في أعضائه من خلال سيطرة ذهنية، مع وعي تام بكل الحركات الخارجية متمثلة بالموضعية منها والانتقالية، والداخلية متمثلة بالصوت وما يخرجه اللفظ من معانٍ لغوية، ويعتمد ذلك على طريقة التصويت، وتنسيق الوقوف الصوتي والحركي بعضها مع بعض، بحيث يخرج الصوت من المركز من مركز المحور الصفري وكذلك الحركة.

**٣. البيئة :** تتمثل في انعكاس وتصميم سمات وخصائص تعد أساسية لواقع يرتبط بالشكل الفني الذي ارتبط به العمل المسرحي، وانعكاس لمفهوم الإنسان عن العالم الذي يكشف عن تعقيد حياة الإنسان الروحية فالبيئة فوق خشبة المسرح لا يمكن إلا أن تكون مسرحاً ثم مسرحاً ولا غير ضمن حدود جغرافية تختزن العالم كله في أية لحظة يود الخيال استحضارها وفيها يعبر الممثل عن مواقفه العاطفية وردود أفعاله تجاه الأشياء.

---

[١] Benedetti, Robert, Hall, Brentice, the actor a work, inc. englewood clifts. NJ. 1976. P. 1 – 5.

[٢] باربا، يوجينيو، معنى التدريب في فن الممثل المسرحي، مصدر سابق، ص١١٢.

**٤. الاتصال بالآخر:** لا يعني الآخر هنا الممثلين فقط المتواجدين على خشبة المسرح، إنما كل ما يحيط بالممثل في بيئته التي يتعايش معها، فالعلاقة الأولى هي: الممثل مع الشخصية التي يلعبها، ويؤدي سلوكها وتصرفاتها المفترضة، ثم علاقته الشخصية التي يلعبها مع الشخصيات التي يلعبها زملاؤه، وعلاقة الشخصيات مع عناصر العرض اللامرئية والمرئية.

**٥. إيماءات الجسد:** تتميز الإيماءة بأنها عنصر الاتصال الأول ولاسيما الإشارية منها، تلك التي تشكل اللغة المشتركة لشعوب الأرض، فحضورها، ديمومة لعملية الاتصال، ومحرك لجدلية العلاقة بين الأجساد، على الرغم من وجود إيماءات خاصة بكل شعب تعطيه التميز عن الشعوب الأخرى، وكل عضو من أعضاء الجسد القدرة على إنتاج عشرات الإيماءات، إذا توافرت في العضو المرونة والتشكيل الذي يفرضه على بقية عناصر الاتصال في العرض المسرحي. ويشكل التوالي التقديمي للإيماءات، وقدرة الممثل في تنسيقه، دلالة على سيطرة الممثل على منابع الإيماءة الجذرية. أي لحظة انطلاقها من جذر العضو الذي ترتبط به. يحتاج الممثل فيها إلى متطلبات (جسدية) حركية.

**فضاء الروح // سيناريو واخراج : طلعت سماوي.**

**الأحداث //**

تدور أحداث العرض في أجواء طقوسية تبدأ بالمرأة رمز الخصوبة والأرض داخل رحم كبير، يدور حولها رجل رمز الإخصاب والنمو، وهما يمثلان في جانبهما العلمي (البويضة والحيمن) ويستدل في ذلك من خلال رسمين يظهران على جانبي المرأة، يمثل أحدهما البويضة ويمثل الآخر الحيمن، وفي صراع حركي يفهم منه البذرة الأولى لتكوين الخليقة ولا سيما في ثبات المرأة وحركة الرجل ودورانه حولها. ويعلن الرجل أن الماء هو أصل التكوين ومنه يأتي كل شيء، ويتلو قوانين الكون وتشريعاته، وكيف يتحول الماء علامة التكوين إلى دم دلالة الحروب والقهر والألم. ينحت مؤلف العرض أشكالاً في فضائه الطقوسي، ما يرمز إلى حضارتي وادي الرافدين، ووادي النيل ويغلف المكان بعدد كبير من الشموع المنارة، ذلك النور الذي ارتبط بحياة الإنسان، ومن خلال حركة الجسد التعبيرية والأداء الحركي الرشيق، ما بين العنف والقوة، والضعف والهدوء والسكون، يدرك الاثنان إحساساً بقيمة الوجود، فتقدم المرأة حدساً مع الموسيقى ما يلقي بظلاله على امتداد الفترة التاريخية لوادي الرافدين ووادي النيل، وهكذا يفعل الرجل ليعطي الامتداد ديمومة، ويطوفان على مسار العلامات ودلالاتها والرموز وارتباطاتها بتقاليد الشعبين ساكني الواديين وقبل نهاية العرض يؤدي كل من الرجل والمرأة رقصة، يتباهى كل منهما بجنسه، ويقتربان من بعضهما ويعودان كما البداية. ليؤكدا استمرار عملية التزاوج واستمرار وجود الكون.

**التحليل //**

يبدأ العرض بموسيقى، تشكل مع الضوء الأحمر الذي يتوسط غلافاً دائرياً من النايلون، في داخله امرأة، مع مجموعة الشموع التي تحيط بالغلاف طقساً، يستدل منه على أن هناك تكويناً أسطورياً، يعلن عن ولادة إنسان

يمثل المرموز التكويني للأسطورة، ويعزز ذلك الرسمان اللذان يظهران على جانبي الغلاف ويمثلان البويضة والحيمن وكأنهما قطرتا ماء ليندمجا ويشكلا الجسد الإنساني وحال نزول القطرتين يتحرك رجل مغيب الهيئة، هلامي وكأنه الهيولي، أمام المرأة، خارج الغلاف، ويلاقيه ويلقحه، ويكوّن الجسد، الذي يمثل مفصل العلاقات الطبيعية الكونية. إن ثبات المرأة وسكونها واستقرارها، وحركة يد الرجل ومحاولة القبض على شيء مشفوعاً بصوت بكاء طفل وبأجواء زرقاء دلالة الكون الذي يمثل الماء فضلاً عن دوران الرجل، كل تلك العمليات هي دلالات التكوين، ويأتي صوت الرجل ليمنح تلك العمليات علاقات ارتباط، ثم يأتي كلامه: من الماء يأتي كل شيء قوانين الكون. الإنسان يمتثل لشريعة الأرض.الأرض تمتثل لشريعة السماء. السماء تمتثل..... يقطع الكلام، ثم يكمل ماراً بالأساطير، وكيف تتكون الأرض، وكيف يتشكل الكون، وكيف يتحول لون ماء البحر زرقته إلى لون أحمر، لون الدم، وتتكون الشمس وتطلع، ويحدد زمن البشرية، إزاء طبيعتهما الرجل والمرأة – يمر جميع الطيبين، وحتى إزاء غير الطيبين منهما طيبان، لأنهم ربما يغدون يوماً طيبين، وهذا المفهوم، هو مفهوم إنجيلي هنا ظهرت الأيقونة الأولى للجسد وهي تحمل المشاعر والأحاسيس على الرغم من اختلاف تركيبته بين الرجل والمرأة، المذكر والمؤنث، وتداخلت المشاعر والأحاسيس، فشكل الجسد نواة المرموز التكويني لهما. ففي اللقاء الأول للذكر والأنثى أبسو/ تيامات، تحرر وتشبع بإيقاعات الطبيعة فاختزلا الدلالات الحية باستعارته لها من محيطه الذي يعيش فيه، لأنه يمثل بؤرة الحياة والحركة وفعل الوعي، فهو شبيه بمدينة أفلاطون الفاضلة التي كان يبحث عنها، تتعاون أعضاء جسده في صياغة تركيبة جديدة، لتشكل نواة الفن المسرحي الذي بدأ ديونوسياً، فأصبح يدفع عن النفس والمشاعر والأحاسيس ما يقع عليها وتحول إلى حصن منيع للروح.تبدأ الحركة الأولى لجسدي الذكر والأنثى، عندما نراهما ممدودان على الأرض وقد شكلا ما يشبه الحيمن والبويضة وتنعكس صورتها على الرسمين الموجودين على جانبي الغلاف، يتحدان، يندمجان، ينسلخان عن بعضهما البعض، يفترقان، يتشكل الخلق الأول وتتحدد من وقوفهما هوية كل منهما الجنسية، ذكر/ أنثى، ويأخذان أوصافهما، وينفرد كل واحدٍ بما يميزه عن غيره، وبحركة تعبيرية تدل على زواجهما، يقدمان شخصيهما إلى البشرية.إن كل جسد يمثل مجالاً مطلقاً للمحايثة، أي ليس هناك انفصال بينه وبين ذات الشخصية ووجودها، فينحت كل جسد لنفسه أشكالاً متعددة في الفضاء، وبالمداعبة واللعب يكونان العلاقة الأولى، ويستطيع المتلقي أن يميز ذلك بما يمتلكه الممثلان من جسد فني (مسرحي)، بوصف جسد كل منهما مرموزاً تكوينياً أنثولوجياً يمثل الشخصية التي يلعبها – الذكر يمثل أبسو، والأنثى تيامات – ويمثل شخص الممثل ذاته، على الرغم من تبديل الممثل لجسده بجسد الشخصية، فإن ذاته تبقى معلقة بجسده الأصل، محتفظة بأحاسيسه ومشاعره – يتقدم الجسدان إلى أسفل المسرح – مقدمة الحافة – وبحركات راقصة وتعبيرات طيران بالأجنحة يجوبان فضاء الكون. ويقدمان في كل رقصة استعارات حركية من واقع شعبي، ليعلنا عن مكان وتاريخ وجغرافية البلد الذي يمران به، يرافق ذلك أصوات نقر على الطبل، وتعبيرات أثنوية من حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل، ليحس المتلقي بأن ذاتاً مدركة بدأت تنمو داخل كل جسد وتحقق وحدته ووجوده الظاهراتي بما يمتلكه لكل

منهما من قدرته على العيانية لجسده وتشكيل وجوده في الفضاء بالتأمل المرافق لكل حركة – عليه لا يمكن أن يكون لأي جسد منهما وجود على الإطلاق لولا التجربة الذاتية الخالصة التي يمتلكها الممثل لجسده. إذاً لا وجود على الإطلاق لتجربة ذاتية خالصة بدون جسد يحققها، وفي حركة تتميز بالنشاط والقوة والحيوية، يبث جسد حواء/ الأنثى، متعته ولذته، ويشاكله جسد آدم/ الرجل فينكفئان بالاسترخاء، إنها عملية جنسية، تندمج فيها الحواس والمشاعر، وتتحد في لحظة بعينها بمقتضى علاقة الوعي بالأشياء والعالم، أي وعي كل جسد بالجسد الآخر، وهكذا يتحد العالم موضوعياً، ويتحول إلى إشارات، تشير إلى مركز الفعل متمثلاً بالجسد، فيصبح مركزاً حركياً يبث أنواع الإشارات ذات المعاني الإنسانية، ويمنح الأشياء نظامها ومعناها. بعدها يبدأ الجسدان باللف والدوران حول نفسيهما، حول بعضهما البعض يبتعدان ثم يقتربان، ويقدمان شبكة المرموزات التكوينية تحاول الأنثى جذب الرجل إليها بما تقدمه من حركات إغراء بآلية حركية عالية التقديم وبسيطرة تامة على أعضاء الجسد وكأنها تمتثل لرغباته، يحمل الذكر الأنثى ويطوف بها فضاء الروح الذي يتداخلان فيه، فيقدم الاثنان الممثل والممثلة، حركات توافقية تمثل تقاليد وأعراف وطقوس لوادي الرافدين ووادي النيل، هذه الحركات متشابهة في سموها وتعاليها في تجسيد العلاقة بين الذكر والأنثى، وهي دلالة على أن الحضارتين تشتركان في وقوفهما أمام الجسدين – الذكر/ الأنثى – بالمفهوم نفسه. فنلاحظ عملية عجن الطحين وخلطه عند المرأة، وقوة الرجل باستعراض عضلاته، ليكشف الجسد في كل وظيفة من وظائفه عن مجمل حركة الوجود والعالم الذي يحيط به. ويسمو أبسو/ الرجل بحلمه إلى مستوى التعالي، فتقدم العاطفة منبلجة من الذات على الرغم من كونها مرتبة من مراتب تقنيات الذات، ومنها يحاول الممثل أثناء العرض أن يزيحها ويخرجها من آلية الفعل والانفعال إلى الحد الذي يتحول فيه الجسد، فيتغير سلوكه من دلالات العضلات والقوة والعنف، ومن مجرد ممارسة لآلياتها التقنية إلى تقنيات قادرة على إعادة إنتاج وجوده بالعملية الجنسية التي تجسدت في الذكر/ الأنثى. عليه يلجأ الممثل إلى تحليل تلك الشخصية التي يتمثلها بأبعادها الإنسانية والمسرحية، فيقدم كل من أبسو/ الرجل وتيامات/ المرأة. ودورات زمانية، يتحدثان فيها عن المتناقضات، النصر، الهزيمة هما يرويان، ويتحولان إلى شخصيات، ثم يعودان إلى الروي، وهكذا يمثل جسد الممثل أجساداً متعددة ومتكثرة تسكنها نفوس وأرواح الشخصيات التي يلعبها فيتم التواصل البشري عبر الإشارات الحركية، من جسد يرسلها إلى متلقي يتقبلها فيحول الممثل من دلالتها الذهنية بجسده، وينتهي بإرسالها حركياً، بينما يتحدد دور المتلقي بالتركيز على استيعابها ذهنياً، وبين هاتين الحالتين تتشكل المرموزات التكوينية لعرض (فضاء الروح)، ولا سيما في حركة تيامات/ الأنثى عندما تقدم الطفل في رحم أمه ومن ثم وهو خارج الرحم، الإشارة الشمولية المشتركة بين جميع الحضارات، وذلك كون مستوى الإدراك الحسي، سواءً كان عند الإنسان البدائي أو المتحضر، يرتبط بـ (الفعل، الحركة، الإشارة) مع سائر وظائف الحواس – عليه فإن جسد الممثل يحدس، ثم يقدِّر، ويدرك، عندما يتقبل وجوده. فما تقوم به حواء/ الأنثى، مع موسيقى فيها الأم لأوتار القيثارة، تتلوى معها، وتظهر كيفية الحمل والولادة، ورعايتها للطفل، وهدهدتها له، مع تعدد صراعات الحياة بما فيها من قوة وعنف، ثم استرخائها، وأحزانها موشحة برومانسية علاقة

إنسانية خالصة، فضلاً عن الحنان الذي تضفيه على الطفل ودعاء الرب لحمايته، من خلال عرض لإمكانيات الجسد البلاستيكية والتعبيرية، في استعراض المرأة/ الأنثى لحضارتي وادي الرافدين ووادي النيل، وكيفية تداخل ثقافات الشعوب وتفاعل بعضها مع بعض فيمتلك الجسد (أنثولوجيا) ثقافية، ثم يأتي دور الرجل ليظهر قوته، فيستعرض آلياته الحركية في أداء جسدي، ينزع عنه رداء الزمن، ويصرخ بعنف، ويتحرك برشاقة، يؤدي في ذلك كله أدواراً حيوانية، إنه صراع من أجل البقاء، يرافق ذلك أصوات وضربات طبول، وبعدها يقدم أدواراً إنسانية، فيها نشوة الانتصار، وفرحه، بمفردات تمتلك قدرة هائلة في بلاستيكيتها، ونحت أشكالٍ بدلالات متعددة في فضاء الروح الذي يربطه بالأنثى/ حواء. لقد استعار الممثلان من الحياة واكتسبا ما يمكنهما من منح جسديهما قدرة بلاغية في التعبير وتعميق فعل تلك المفردات إشارياً وحركياً، فتواصلا بذلك مع المتلقي. والذي يؤخذ على هذا المشهد هو أنه جاء بالأجواء نفسها، تلك الأجواء الزرقاء التي تدلل على السكون والاستقرار، حيث مثل هذا المشهد صراعاً عنيفاً من أجل البقاء، وخير ما يمثل ذلك هو اللون الأحمر، الذي يدلل على العنف والقوة والنشاط. ويمكن أن يكون مشهد المرأة وحنانها ورومانسيتها في اللون الأزرق. عودة أخرى إلى البدء، إلى أبسو/ الرجل/ الذكر/ آدم وهو يتفحص يديه ويتأمل أطرافه، ويحركها وكأنه يراها للمرة الأولى وهو يكون الشكل الأولي للتكوين وخلفه في الأرضية تيامات/ الأنثى/ المرأة/ حواء وهي تقف داخل غلاف النايلون لا تحرك ساكناً، تخرج من سباتها من جهة البويضة ويذهب الرجل إلى جهة الحيمن، ويتقابلان ويعيدان حركة البداية في التمازج والتفاعل والانسلاخ والافتراق، وكأنهما يعيدان الخلق من جديد، ويتحركان كأنهما طيران محلقان، فيمران على الحضارات، فنرى في حركات اليدين ما يمثل امتداداً موسيقياً أو ما يشبه (الهلهولة) العراقية، وإنها تشير إلى أصالة الماضي وأهميته في تشكيل الحاضر والمستقبل يتحرك الجسدان كأنهما طفلان، استذكاراً للماضي، يندمجان بتماس ظهريهما، ويؤديان حركات تدلل على عمل ما، يدخل الراوي ليرسم حدود حركتهما، وكأنه التعليم الأول وخزن المعرفة الأولى، فيدوران حوله ليكتسبا منه، فيدخل الراوي (التاريخ) داخل الغلاف بالبقعة الحمراء، وهما يدوران خارجه، هكذا هي دورة الطبيعة إنها الجدلية التي تتبادل منها الذات والآخر أماكنهما، فمرة تكون الذات هي أساس التشكيل، ومرة يكون الآخر هو أساس التشكيل، إنه تبادل للمواقع، دورة الطبيعة، دورة التاريخ، وهي كذلك ما بين الممثل فوق خشبة المسرح والمتلقي، فكل منهما يأخذ دور الآخر في لحظة ما، فيتحول الممثل إلى متلقي ويتحول المتلقي إلى ممثل فتلغى المسافة التي تفصل بينهما، بين المتلقي الجالس على كرسيه في الصالة وبين الممثل الذي يؤدي على خشبة المسرح، وتتشكل مسافة جمالية تمتلك معناها الفلسفي في قوة تأثيرها، وبهذا يتكون ما نسميه (بالجسد الأنثروبولوجي المسرحي) الذي يعتبر وسيطاً تواصلياً، يمتلكه الممثل والمتلقي في آن واحد وفي مكان واحد، حيث تلغى الحدود الجغرافية بين الصالة والخشبة، من خلال الرسالة بوظيفتها الشعرية والمرسل بوظيفته العاطفية والتعبيرية التي يمتلكها الجسد وقدرته الحركية وإمكانياته البلاستيكية، فضلاً عن وظيفة المتلقي الابلاغية في نزوعه العاطفي.تستمر حركتهما لتمر على الأزمنة جميعاً إلى الوقت الحاضر، فنشاهد حركة آلية تمثل ميكانيزم الآلة الحاضرة بقدرتها التكنولوجية، ثم يفترق الجسدان

لكنهما مشبعان بالقلق، فتعود المرأة/ الأنثى، لتستعرض بحركاتها القلقة، متمثلة بعدم توازنها، شكل المكان الذي تعيش فيه وتتحسس جغرافيته، وتتلمس جدران محيطها لتقف عند أحدها، ويستعرض الرجل أيضاً قدرته وإمكانياته من خلال أداء لرقصه الخيل، هكذا يوفر القناع الذي يرتديه الممثل في انتقاله بتمثيل الأدوار تطويراً لذاته وسط تواتر الأداء الجماعي للأدوار. يعود الجسدان إلى الرقص سوية بأداء مرح ممزوج برومانسية عالية. يمثل انتفاء الحالة التي أدت إلى ابتعادهما وافتراقهما، ويدللان على بدء مرحلة جديدة، فيقدمان نحتاً بحركة راقصة لملكة الحضر وهي ترفع يدها يدللان من خلالها على تحية المتلقي، إذ تمثل الحركة الأولى لصور متعددة بطريقة (الستوب كادر) السينمائية والتلفزيونية، لأوضاع متعددة، تتوضح فيها قراءات متعددة. لقد حث الجسد البدائي على المشاركة والاستسلام المطلق للتواصل، معبراً عن (كنزية) المجتمع والفرد من خلال بنية الأداء الجسدي الجماعي، ولكون الفن المسرحي، ليس مجرد إعادة إنتاج لواقع اجتماعي، وإنما بمثابة عرض لنسق آخر خاص بواقع فوق طبيعي فقد امتلك تلك القدرة غير المرئية والسحرية والكهنوتية البدائية (الشامانية) وحولها إلى صفة مرئية تحل في المادة أو الجسد وتمنحه رؤية جديدة للفضاءات التي يعيشها، وكأنها ترى للمرة الأولى، وهذا ما حصل في فضاء الروح، عليه فقد لجأ الممثلان إلى عرض حديث بتقنية جسد بدائي، وهما قد أعادا تحديث تقنية جسديهما وشفراه مجدداً بما هو كامن في أصل جسديهما من بدائية (قبل ثقافية) فقدته الدراما الغربية الكولينيالية الحديثة.إن تقنية كهذه تعطي الجسد قدرة كروتسكية عالية فيما إذا استغلت بشكل جيد، وهذا ما فعله الممثلان، واستطاعا أن يستغرقا في فضاء روحيهما حلمياً أثناء العرض. عليه لا يمكن للعرض المسرحي احتقار الجسد أو تهميشه، لأنه هو الجسد نفسه.

## الفصل الرابع

## النتائج ومناقشتها

### فضاء الروح

١. طبيعة الرجل والمرأة الطيبة المأخوذة من المفهوم الإنجيلي والقرآني تظهر الأيقونة الأولى للجسد حاملة المشاعر والأحاسيس على الرغم من اختلاف تركيبته بين الرجل والمرأة، المذكر والمؤنث.

٢. الجسد شبيه بمدينة أفلاطون الفاضلة، تتعاون أعضاؤه في صياغة تراكيب حركية جديدة تشكل نواة الفن المسرحي.

٣. ينحت كل جسد لنفسه أشكالاً متعددة في الفضاء الروحي، مع احتفاظ الممثل لذاته في تلك الأجساد.

٤. لا يمكن أن يكون هناك وجود جسدي لأية شخصية على الإطلاق لولا وجود التجربة الذاتية.

٥. إن اتحاد الجسدين من خلال وعيهما يعني اتحاد العالم موضوعياً وتحوله إلى إشارات، تشير إلى مركز الفعل (الجسد).

٦. حاول الممثل في مرتبة من مراتب تقنيات الذات إزاحة آلية الفعل إلى الحد الذي يتحول فيه جسده، فيتغير سلوك عضلاته، قوة/ ضعف، حركة شد/ ارتخاء، من مجرد ممارسة لآلياتها إلى تقنية قادرة على إنتاج وجود الجسد من العملية الجنسية التي تجسدت بين الذكر والأنثى.

٧. إن جسد الممثل يحدس (الفعل، الحركة، الإشارة) التي تحتاجها الشخصية مع سائر وظائف الحواس.

٨. امتلك الجسد أثنولوجيا ثقافية عندما عرض لحضارتين هما وادي الرافدين وحضارة وادي النيل.

٩. قدرة الجسد التعبيرية والبلاغية نابعة من اكتسابها مفردات من الحضارتين باستعارات فنية مسرحية، تجمع بين الحركة والرقص.

١٠. الجسد وسيط تواصلي يمتلكه الممثل والمتلقي في آن واحد وفي مكان واحد، حيث تلغى الحدود الجغرافية بين الصالة والخشبة.

١١. توفر الجسد على ميكانيزمات حاضرة بقدرتها التكنولوجية من خلال استخدام آلياتها.

١٢. بدائية الجسد في الأداء ما قبل – التعبيري، منحه إطلاق التواصل، ليعبّر عن (كنزية) المجتمع والفرد في وحدة كلية، مانحة إياه رؤية جديدة للفضاءات التي يعيشها، وكأن تُرى للمرة الأولى.

١٣. عرض حديث بتقنية جسد بدائي مشفَّر بما هو كامن في أصل الجسد (قبل دخوله الثقافة) أي في دراميته الطقوسية.

**الاستنتاجات**

١– قدرة الجسد التعبيرية والبلاغية نابعة من المرجعيات الماقبل – تعبيري، ومن الحضارة الثقافية للإنسان.

٢– إن وجود الجسد يعود إلى تقنيات ذاته وإزاحتها للانفعال.

٣– ميكانيزمات الجسد واحدة عند كل الثقافات المسرحية والفنية لكن الذي يتغير هو طريقة اشتغال آلياته وإكسابه صفات جديدة.

٤– الجسد ما قبل – تعبيري، البدائي، المسرحي، الأنثروبولوجي، شبيه بالمدينة الفاضلة تتعاون جميع أعضائه في تحقيق المفردات الآنفة الذكر.

٥– لكل جسد قدرة على نحت أجساد عديدة، عندما يمتلكه ممثل مقتدر، مبدع، خلاق.

٦– للجسد قدرة القول أكثر مما تستطيعه الألفاظ اللغوية، عندما يكون جسداً أنثروبولوجياً. يستطيع أن يستعير (كنزيات) الثقافة الحضارية العالمية.

٧– الطاقة الروحية للجسد تفعّل من قدرته البلاستيكية.

٨– كل جسد يتكون أولاً من مادة (فيزيائية) تجتمع في كل الأفراد بوصفها وحدة كلية، وثانياً من هويته، مثل الجسد الشرقي والجسد الغربي... وهكذا.

## المصادر والمراجع


١. مصلحي، محمد، أنثروبولوجيا الجسد عند باربا. مجلة (الكرمل) العدد ٥٧، عمان: مطبعة الندى – ١٩٩٨ .

٢. عبد الواحد، فاضل وعامر سليمان، عادات وتقاليد الشعوب ، بغداد: مؤسسة دار الكتاب للطباعة ، ١٩٧٩,

٣. مدكور، إبراهيم بيومي، يوسف كرم، دروس في تاريخ الفلسفة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر، ١٩٥٣,

٤. ينظر: شعبو، أحمد ديب، المرموز التكويني، بيروت: مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٣٨، آذار ١٩٨٦،

٥. أفلاطون: محاوره فيدون، تعريب، زكي نجيب محمود، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧،

٦. مختار علي، الأسطورة المحورية – موتيف الخصب والجذب، الكويت مجلة البيان، العدد ٢٨٨ ,١٩٩٠

٧. يور. دي: تاريخ الفلسفة في الإسلام، القاهرة: مطابع دار السياسة، ١٩٦٤.

٨. ابن خلدون. المقدمة. بيروت: دار العودة، ١٩٧٤. ص٧١.

٩. عاطف، نشأت، الأنثروبولوجيا النفسية، الفصل السابع عشر، من كتاب دراسات في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٥.

١٠. ينظر: الوكيل، سعيد، الجسد الجريح، الجسد والجسر، القاهرة: مجلة سطور، العدد ٣٤، ١٩٩٩.

١١. غارودي، روجيه، البنيوية، فلسفة موت الإنسان، بغداد: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

١٢. كروزويل، أديث، عصر البنيوية، تر. جابر عصفور، بغداد: دار آفاق عربية للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

١٣. شاهين، عمر أحمد، لغة الحواس، القاهرة: مجلة تطور، العدد ٣٤، ١٩٩٩.

١٤. بنتلي، إريك. الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٨.

١٥. هيكل، الفن الكلاسيكي، تر: جورج طرابيشي، بيروت: دار العودة، ١٩٧٤.

١٦. بارت، رولان، المسرح الإغريقي، تر: سهى يشور، دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧.

١٧. كول، ثوبي، ستانسلافسكي والمسرح، تر: فتحي النادي، مجلة المسرح، العدد ٢٣، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥.

١٨. بنتلي، إريك، المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٧٥.

١٩. ستانسلافسكي، إعداد المثل، تر: دريني خشبة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥.

٢٠. زاخوفا، بورسي، فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، عمان: وزارة الثقافة الأردنية، ١٩٩٦.

٢١. جلين، ويلسون، تدريب الممثل وإعداد الدور، عمان، مجلة نزوى، العدد ١٤، ١٩٩٨.

٢٢. مور، سونيا، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، تر: سامي عبد الحميد، مجلة المسرح والسينما، العدد ٤، السنة الأولى، بغداد: المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون، ١٩٧١.

٢٣. معنى التدريب في فن الممثل المسرحي، يوجينو باربا، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، القاهرة: مجلة المسرح المصرية، العددان، ١١٧ – ١١٨، ١٩٩٨،

24-Benedetti, Robert, Hall, Brentice, the actor a work, inc. englewood clifts. NJ. 1976.

# تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر
## (كوردن كريك أنموذجا)

**المدرس / وسام خضر موسى**
جامعة الموصل . كلية الفنون الجميلة

**الخلاصة**

***يتناول*** البحث مفهوم الأداء التمثيلي عند الممثل المعاصر وتقاربه من أداء الماريونيت، عند المخرج الانكليزي ( كوردن كريك )، وتقوم الفرضية (الماريونيتية) على تنمية قدرات ممثليه في العرض المسرحي ليكونوا بعيدين كل البعد عن الأداء التقليدي والأداء اليومي للحركة الجسدية، بل يطالبهم أيضاً بحركة نظامية غير عشوائية تحمل في طياتها فلسفة التعبير الممتلئة بالمعان الفكرية والفلسفية والتعبيرية عن طريق كشف الذات وتحويلها إلى جسد مرن ومطواع لإنتاج نظام أدائي يتحقق عبر الجسد المثقف والواعي عن طريق التمرين ووضعه في سياق عملي تطبيقي وعلمي على خشبة المسرح . ومما سبق يتناول البحث ثلاث فصول ،جاء الفصل الأول (منهجية البحث) وفيه مشكلة البحث والتي تمثلت في السؤال عن تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي ومدى أهميتها وتأثيرها. وأيضاً ضم هذا الفصل أهمية البحث والحاجة إليه والهدف منه وحدوده، وانتهى بتحديد المصطلحات التي وردت في عنوان البحث وتعريفها إجرائياً، كما تناول الفصل الثاني( الإطار النظري ) وفيه مبحثين الأول كوردن كريك (خطاب التنظير) والثاني الممثل والماريونيت (مقاربة أدائية ) ومن ثم مؤشرات الإطار النظري أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث واختيار عرض ( هجرة الطيور الخشبية ) عينةً قصديه ومن ثم تحليل العينة والخروج بأهم النتائج والاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

**الكلمات المفتاحية ( تمثلات، خطاب ،الماريونيت )**

**Abstract**

The research deals with the concept of representative performance by a contemporary actor. And his closeness to the performance of the marionette, at (GORDON GRAIG) director , This requirement is considered one of the most important demands in the development of the abilities of his actors in the theatrical performance so that they are far from the traditional performance and the daily performance of the physical movement, and It also demands a systematic, nonrandom movement that carries with it a philosophies of expressions filled with ideological and philosophical Meanings, through self-revelation and transformation into a flexible and obedient body. and production of a performance system is achieved through the educated and conscious body. Through exercise and putting it in the context of practical and scientific work on stage, In view of the above, this research

dealt with three chapters, in first chapter the methodology of research, including the problem of research, which consisted of the Questions about the representations of the marionette speech in the performance of the theatrical actor and their importance and impact. . Chapter II (Conceptual framework) also dealt with two topics . the first (GORDON GRAIG) ( Speech of theoritizing) and The second is the representative and the marionette (performance approach) and then the indicators of the theoretical framework, The third chapter included the search procedures and the selection of the display (migration of wooden birds) by a deliberate choice. And then analyze the sample and come up with the most important results. The research concluded with a list of sources and references. key words ( Representations ,Speech , Marionette)

## الفصل الأول

## الإطار المنهجي

### مشكلة البحث

ابتغى المسرح بوصفه نشاطاً حضارياً للإنسان وعبر تاريخه الحافل بالتجارب المتنوعة ، إلى أداء وظيفتين أساسيتين فيما يخص تأسيس العرض كحصيلة نهائية،الأولى هي إيصال فكر المؤلف إلى المتلقي كنص منتج خارج كيان المسرح ، والثانية إنشاء خطاب تواصلي مشترك فكرياً وجمالياً بين فضاء العرض وما يتلقى منه وقد ظل الممثل القاسم المشترك والاهم بين الوظيفتين وفضل البحث عن خصائص وصفات الشخصية التي يماثلها من ناحية كيانها الطبيعي ، والاجتماعي ، والنفسي. وما تعبر عنه في الفعل المسرحي والتكوين الذاتي للدور وموقعه في تشكيل العام (الجماعي) أي صورته ، ومكانته مع الشخصيات المشاركة معه في العرض وعلاقته بمحيطه السينوغرافي العام وعليه فقد عمد (كوردن كريك) إلى كشف الفن الشامل المركب _ الذي يتجه بكل شمول عناصره المتفاعلة إلى المتفرج الذي يستجمع كل ملكاته الوجدانية / الشعورية والذهنية لكي يتلقى الإبداع الفني ويستمتع به لكونه الفن الذي يحتاج إلى فنان قادر على استيعاب كل مفردات إبداعه وعوالمه وعلى توظيفها بدقة وبوعي معا كالدمية التي أرادها (كريك) فمن هنا فان علاقة الممثل (بنفسه – بجسده – بصوته – بخياله) تتم عبر مفهوم خطاب ثقافي واجتماعي وسياسي يختلف من بيئة إلى أخرى ومن عصر إلى أخر، وإذا كانت تمثلات خطاب هذا الجسد (جسد الممثل) هو الصورة المثالية التي ظهرت عبر الماريونيت التي تحدد هوية كل إنسان في العالم فبذلك يشغل حيزاً صغيراً لنفسه بحيث يربط صاحبه بالحيز الأكبر وهو الكون الذي يُكون هذا العالم ضمن علاقة تتابعية مترابطة ومن هنا فان مشكلة البحث تتمحور في التساؤل الآتي

**(( ما تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر؟))**

**أهمية البحث والحاجة إليه**

تتجسد أهمية البحث في رصد المنجز الأدائي لخطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر فضلاً عن ذلك يمكن الإفادة منه للعاملين والدارسين في الحقل المسرحي من ممثلين ومخرجين بوصفها دراسة متخصصة في أداء الممثل المسرحي.

**أهداف البحث**

يهدف البحث إلى التعرف على تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر

**حدود البحث**

الحدود الزمانية :- ٢٠٠١

الحدود المكانية :- جامعة الموصل/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الحدود الموضوعية :- دراسة تمثلات خطاب الماريونيت في أداء الممثل المسرحي المعاصر/ مسرحية هجرة الطيور الخشبية.

**تحديد المصطلحات**

**التمثل : لغةً**

أ. التمثل في اللغة " مثل يمثل مثولاً، ومثل بالشيء أي شبهه به ومثل الرجل بين يديه .. تمثل مثولا : قام منتصبا( مثله تمثيلا ) صورة له بكتابة أو غيرها حتى كأنه ينظر إليه ( تمثل ) الحديث و بالحديث: إفادة وبينه _ الشيء: تصور مثاله_ له الشيء :تصور له وإمتثله هو أي تصوره " (١)

ب . " تمثل بالشيء = تشبه به ، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مَزَجه بذاته . ويستعمل أيضا تعبير التماهي" (٢)

**التمثل : اصطلاحاً**

أ. تمثل: " مثول الصورة الذهنية بأشكالها المختلفة في عام أو حلول بعضها محل الأخر أو تجلي الشيء وحضوره أمام الشخص أثناء الوعي نتيجة التأمل والاستبطان" (٣).

ب . التمثل " مصطلح من علم النفس يدل على عملية (بسيكولوجية) غير واعية يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان أخر ، وهي جزء هام من آلية تكون الشخصية عند الطفل" (٤) .

ج- والتمثل في الأدب والفن " وعلى الأخص في المسرح ، مرتبط بعملية الإيهام فالممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها (بنسبة معينة) ، كذلك فان القارئ والمتفرج يتعاطف مع الشخصية ويتمثل نفسه بها وبالممثل الذي يؤديها ، أو يتمثل نفسه بالموقف الذي يعنيه بشكل أو بأخر" (٥) .

**التعريف الإجرائي للتمثل** : هو استحضار الأشخاص والأشياء عبر التصور إلى الذاكرة التي تتكون لدى الذات . ويتيح إمكانية تنظيم وترتيب مدركات الإنسان حتى يتمكن من توجيه سلوكياته داخل المحيط الذي يعيش فيه.

١. **الخطاب : لغة**

ورد في لسان العرب لابن منظور " الخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام " (٦) . والخطاب عند الأصوليين : "الكلام اللفظي والنفسي والموجه نحو الغير للإفهام " (٧).

**الخطاب اصطلاحاً:**

مصطلح الخطاب يقابله بالأجنبية (discours) وهو مأخوذ من الجذر اللاتيني ( discours sus) الذي كان يحمل عدة معاني منها ( الركض هنا وهناك) حتى القرن السابع عشر حيث أصبح يحمل معنى الخطاب وما اشتق منه من معاني " (٨) ، وعند بيار زيما " وحدة فوق جملية تولد من لغة جماعية وتعتبر بنيتها الدلالية (كبنية عميقة ) جزءا من شفرة ويمكن تمثيل مسارها التركيبي النحوي بواسطة نموذج تشخيصي سردي "(٩). وحسب (دومنيك مونفانو) " هناك من الدارسين من يستعمل لفظ نوع الخطاب (Genre de discours) ونمط الخطاب (Type de discours) غير إن المصطلح الذي اخذ الانتشار هو نوع من الخطاب ( Genre de du discours) للدلالة على أساليب التبليغ والاتصال المحددة تاريخيا واجتماعيا ،الخبر العام ، الافتتاحية ، الاستشارة الطبية الاستجواب البوليسي ، الإعلان ... الخ" (١٠). والخطاب حسب ( أميل بنفست) Emile Benvesteهو : " الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل. وبمعنى أخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما " (١١).

**التعريف الإجرائي للخطاب :**

هو مجموعة من المفاهيم المصاغة بصورة محكمة، بهدف تمرير الأفكار والآراء بين فئات المجتمع. وتعد غايته الأساسية للتأثير في الأخر .

**١. الماريونيت : في مفهومه الاصطلاحي:-**

انه عبارة عن " مصطلح رمزي يشير إلى نوع من الممثل الذي يعي ويعرف كيف يقوم بتحريك كل عضو من أعضاء جسده بطريقة منظمة حسب نظم الإيقاع الموسيقي والشعري وهو أيضا (...) ذلك الممثل الذي يقوم بحساب وقياس كل حركة صغيرة وكل وضعية جسدية وكل كلمة من الجمل التي ينطقها في المشهد: وأيضا ذلك الممثل الذي يمتلك مواده الفنية وأدواته التعبيرية ، ويعرف كيف يقوم بتوظيفها في مقاطع موزونة بعيدا عن الاعتباطية والصدفة في انجاز الحركة والفعل " (١٢) .

**التعريف الإجرائي للماريونيت :**

وهو ذلك الممثل الذي يمتاز بحركة ديناميكية وسرعة في التغيير مع المواقف الحسية والشعورية والمشاهد الدرامية ومرونة في التصرف والتكيف عبر جسده وقدرته الكبيرة على الاستجابة لما هو حدثي وحركي لكي يثير الاندهاش .

## الفصل الثاني

## الإطار النظري

### المبحث الأول // كوردن كريك (خطاب التنظير)

تُعد النتيجة التي توصل إليها (كوردن كريك) في تعامله مع الممثل، أندر مفارقة في تاريخ الفن المسرحي، حين توجه بالنصح إلى المخرج " استغن عن الممثل وستستغني عن الوسائل التي تنتعش بها الواقعية " (١٣)، ومن هنا ثار (كوردن كريك) على المسرح الواقعي والذي رأى بأنه " أصبح مثقلا بالكلمات في حين إن أصوله هي الرقص والحركة الصامتة. وذلك لإيمانه بان التمثيل هو الفعل ، والرقص هو الشعر في هذا الفعل" (١٤) ، وبهذا يرسم (كوردن كريك) الطريق إلى بلوغ نمط من الشعرية كأنه يسعى إلى تحقيقها في العرض المسرحي ، ويعتبر الرقص ، بوصفه نظاما للحركة في الفعل المسرحي، وسيلة لتحقيق تلك الشعرية، والفعل في نظره هو أساس التمثيل الأوحد، مكتفيا بالتعاطي مع نص المؤلف على اعتباره مجرد مادة خامة لابد من أن تسمح للمخرج بان يشكلها وبحرية تامة، وان يعمل الممثل كالماريونيت بيد المخرج ، مستبعدا أن يكون الإنسان من بين المواد الصالحة للتمسرح عليها كون ذلك يتعارض مع طبيعة الإنسان الميالة للحرية، مما يعتبره (كريك) دليلاً كافياً على عدم الجدوى من الاعتماد على الممثل الإنسان. وفي مقابل ذلك يرى " أن الأقنعة والمهرجانات كانت نماذج جميلة وخفيفة من المسرح " (١٥) وكان يحلم بمسرح قادر على أن يخاطب المشاعر بواسطة الحركة وحدها، حيث لن تكون هناك حبكة مسرحية بل مجموعة حركات مترابطة من الصوت والضوء وتحريك الكتل، وان الخبرة التي سيراها المتلقي جراء ذلك ستكون مفعمة بالحياة. وكان يخطط من اجل أن يجعل المسرح فنا قادرا على قول اقل مما تقوله بقية الفنون وعرض أكثر مما تستطيع أن تعرضه جميعا (١٦). لقد وصل (كريك) إلى مرحلة اليأس من إمكانية جعل الممثل / الإنسان وسيطاً حيوياً لنقل رؤاه وتطلعاته الفنية الشاعرية إلى المتلقي بالشكل الدقيق الذي كان يطمح إليه ، ويرى بان " حتى هؤلاء الذين يملكون أرهف الغرائز لا يستطيعون البقاء في نطاق النموذج ، لا يستطيعون أن يكونوا منسجمين من غير أتباع تعليمات المخرج (١٧) ، فطلب من الممثل أن يكون قادراً ليس فقط، على تجميد مشاعره الذاتية ومحو أثار سماته الشخصية تماما في العرض المسرحي. وإنما قادراً أيضا على التكفل بإيصال خيالات ومزاجات وخلجات المخرج في ابسط وأدق تفاصيلها. ومن خلال هذه التجربة والتأمل في تقنيات الأداء التمثيلي التي كانت سائدة ومن مختلف مستويات الأداء خصوصاً لدى الممثلين المشهورين كما تبين " أن وجه الممثل الاعتيادي ، إما عنيف في التعبير وإما عنيف في عدم التعبير" (١٨)، فمع ذلك لا يلبي رغبات المخرج في نقل تصوراته الفنية للشخصية المسرحية عموما، مما أوصل (كريك) إلى قناعة تامة بان الممثل " عنصر زائد يمكن الاستغناء عنه" (١٩) ، وفعلا تم الاستغناء عنه وإبداله (بالممثل الماريونيت). وتعزى هذه النتيجة إلى إصرار (كريك) في جعل الممثل مفعولا به من المخرج إلى أقصى حدود المفعولية . فإبدال الممثل/الإنسان بما اسماه (عرائس حية) الذين بادروا إلى توظيف التكنولوجيا لتحقيق أهداف فنية، تحولت تلك النتيجة إلى تأثير (كريك) "بعروض العرائس التي كان يقدمها

المخرج الألماني (جسنر) ويعتبر ما دعا إليه (كريك) إلى (مسرح بدون ممثلين). اقرب إلى فن من فنون الحركة منه إلى فن المسرح لخصوصية المسرح المرتبطة بالممثل كعنصر أساس في العرض المسرحي" (٢٠). وقريباً من تطلعات (كريك) جعل المخرج الروسي (مايرهولد) ممثليه في بعض من عروضه بان يبدو أشبه بقطع من الدمى (الماريونيت) فقد وضع كل ممثل في بقعة جغرافية محددة على الخشبة ، كما يعمل مدير حلبة رياضية، كي يتسنى تحريكهم مثلما يحرك لاعب العرائس عرائسه، وقد علل قناعة (كريك) بان أداء الممثل ليس فناً وبأنه يخص التعليق على ما يسميها (مايرهولد) في الأداء التمثيلي (النظم الفوضوية)، فضلاً عن عدم اهتمام الممثلين وفي مقدمتهم الممثلين الأسياد. في العقدين الأولين من القرن العشرين بتطويع وتكثيف قدراتهم الأدائية وتقنياتها بشكل مفصل .مؤكداً بان (كريك) لا يفضل دمية الماريونيت على الممثل الإنسان على خشبة المسرح (٢١). إن ما برر له (مايرهولد ) لا ينفي حقيقة أن (كريك) قد بدل الممثل بالماريونيت ،على الأقل في تصوراته الأدائية. فأراد من الممثل أن يكون دمية ذكية، وطيعاً طاعة الدمية ذاتها، وقد أفصح عن ذلك علناً لدى تأكيده بـ " أن الجسم البشري لكونه سريع التأثير والانصياع إلى عواطف غير قابلة بها فانه لا يصلح مادة للمسرح"(٢٢)، ما يؤكد إن موقف (كريك) من الممثل يرتبط بشيء أكثر دقة وتعقيدا من مجرد استيائه من أشكال الأداء التمثيلي المتبعة في حينه وغضبه على الممثلين (الأسياد) كما يحلله (مايرهولد)، إذ أن لدى (كريك) وجهة نظر تتعلق بمجمل الكيان الوجودي للممثل / الإنسان على خشبة المسرح فالإنسان برمته وبحد ذاته يصبح لديه موضع تساؤل في الأداء التمثيلي فإما أن يتمكن من إلغاء ذاتيته كاملة ليس للتماهي داخل الشخصية المسرحية حيث سيخضع تجسيده لها إلى أحكامه ومشاعره الخاصة بل لنقل تصورات المخرج حولها أو أن يبتعد عن خشبة المسرح . ذلك لان (كريك) لا يرضى بغير الحفيف حفيفاً كما يتخيله هو وليس الممثل ، فإما أن يؤدي أو لا يؤدي وإما أن يجسد أو لا يجسد وبغير أن ينصاع الممثل للمخرج بشكل كامل لأنه لا يعتمد حتى على أكثرهم ذكاءً وفطنة في الأداء، ويرى بان على المخرج أن يزيد من سيطرته على أداءات الممثل كلما زاد الممثل سيطرته على الأداء. إذ إن المخرج ومن اجل أن يفرض نفسه . يضطر إلى خرق ما يعتبره الممثل. عن حق أو غير حق. جزءا من حريته الإبداعية والتي تتمازج مع فنه. ويصح ذلك عند (كريك) حتى مع أحسن الممثلين في نظره . وذلك لقناعته بان الممثل " كلما أجاد عمله وكلما كان ذكيا كان ضبطه أسهل" (٢٣) . وحتى عندما لا يطرد الممثل ذو الحركات البالية من مملكته الإخراجية كان على قناعة بأنه محض عبث ما يحاول أن يفعله الممثل للتعبير عن عواطف شخصية دوره المسرحي بالبحث في تجارب حياته الشخصية أو حياة الآخرين وبالتالي التوصل إلى تصور حول الحياة الشخصية للشخصية . " أو من خلال التجارب الواقعية للآخرين بشكل عام وان التعبير الفني – أي الإبداعي – عن الألم يكون أعمق تأثيرا من الألم الحقيقي ذاته ، ويمكن أن يتحقق في الأداء التمثيلي غير المحاكي لسلوكيات معينة بشكل مباشر ، كان تظهر الانفعالات المتشنجة على ملامح وجهه" (٢٤). ولم يكن يعتبر الأداء التمثيلي (للممثل/ الإنسان) ذي أهمية جمالية لاعتقاده . بان فن المسرح كان يشكل على الدوام سحرا . يتكون من نصفين الأول عبارة عن المتعة والثاني عبارة عن تمرين ذهني ، معتبرا

العرض بأكمله مصدر أمتاع والأداء التمثيلي للممثلين مصدر تثقيف .كما كان له نظرة مستقبلية للمسرح بان المسرح سيكون " مسرح رؤى. لا مسرح مواعظ، أو مسرح حكم وقصائد " (٢٥) . وبان فنان هذا المسرح سيستند في خلق مادته المسرحية والإبداع فيها على ثلاث ركائز وهي (الفعل والمشهد والصوت) وقد قصد بالأول " الحركة الإيمائية والرقص ونثر الفعل وشعره ...والثاني ، كل ما يواجه العين كالإنارة والملابس والمشهد نفسه ...والثالث ، الكلمة المحكية أو الكلمة المغناة ، في مقابل الكلمة التي تقرأ ،لان الكلمة المكتوبة للكلام هي غير المكتوبة للقراءة "(٢٦)، يرى (كريك) إن فن المسرح ليس عبارة فقط عن الأداء التمثيلي والتأسيس ألمشهدي (سينوغرافيا العرض) ولا الرقص وحده بل هو ما يجمع كل تلك الأشياء والعناصر المؤلفة منها سوية فبينما يُعتبر الفعل لديه روح التمثيل تكون الكلمات جسد المسرحية أما الخطوط والألوان فهي قلب المشهد فيما الإيقاع يشكل جوهر الرقص. وان " لا احد من هذه العناصر أهم من البقية في نظره، كما الحال عند الرسام والموسيقي إذ ليس هناك لون معين أهم من غيره لدى الرسام وفي عمله، أو نوته موسيقية أكثر أهمية لدى الموسيقي من غيرها" (٢٧).

**المبحث الثاني // الممثل و الماريونيت (مقاربات أدائية)**

عندما يتم تحريك الماريونيت على خشبة المسرح. فأنها تتساوى تعبيرياً مع الممثل في الأثر الذي يدفعهما إلى التعبير عن خواصهما التمثيلية والثقافية وبالتساوي ، من هنا اكتسب جسد الممثل (الهوية الثقافية)، هذه الأهمية أصبحت من طروحات ما بعد الحداثة إذ يعتبر جسد الإنسان المنتمي لتراثه فرد يتكامل جسده مع هويته، فالجسد عند الممثل أصبح هوية ثقافية مساوياً لما تحمله الماريونيت من تعبير عندما يتم تحريكها حسب الحاجة الثقافية والتعبيرية أضف على ذلك إلى حقيقة كون ما بعد الحداثة " منطقة صراع أيديولوجي وتوتر ثقافي" (٢٨). وان ذلك الصراع والتوتر يعد انعكاساً لأشكال مباشرة وغير مباشرة على تحديد معالم البنية الجسدية والتكوينية لإنسان ما بعد الحداثة وأثراً في تشكيل منظومة تعابيره الجسدية في مختلف ميادين الحياة اليومية والفكرية والثقافية. لقد توصل (ديدرو) إلى أن " المادة التي يخلق منها الممثل شخصياته هي جسده " (٢٩). بهذه الحالة اختلفت الفكرة عن الماريونيت ( فالماريونيت لا يتوفر لديها فكرة الخلق ). لأنها مادة جامدة فتبقى كتلة يخلق منها ما يُشاء عبر تكويناتها، بمعنى أن الجسد عند الممثل هو مساحة الخلق الفعلية في الأداء التمثيلي والذي يمتلك مفردات لغة موغلة في كيانه وعادة ما تشكل وتنظم ومن ثم تتجسد في عبارات عاطفية يقولها الممثل مع فعل الجسد بعد ذلك يتيح له أن يفهمها بشكل أكثر كمالاً وهي لغة مختزلة لتجارب الإنسان الأدائية وعلته الوجودية ، فجسد الممثل يجوب ويختبر الفضاء المسرحي بضفتيه المكانية والزمانية لان الجسد وقبل أن يكون أي شيء أخر،هو" مادة – والمادة تقوم في الحاضر ، وإذا كان الماضي يترك فيها شيئا منه ، فان هذا الشيء لا يكون من الماضي إلا بالنسبة إلى الوعي الذي يدرك هذا الشيء والذي يفسر ما يدركه في ضوء ما يتذكره: فالوعي هو الذي يحفظ الماضي ، وهو الذي يُعدُ معهُ المستقبل الذي يسعى الوعي إلى خلقه"(٣٠). كما إن جسد الماريونيت يقدم لنا القيم الفرجوية عبر تكويناته بعيدا عن القوالب الروتينية المملة

التي يتعود الممثل المتقولب عبر ثقافة معينة خاصة به خزنت عبر الزمن أو استعمر جسده من قبلها، ما يبين إن هناك انفتاح حيوي عليها.هذه الماريونيت هي النص والرسالة كما يراها ( رولان بارت) لكن في ثوب المتعة والتسلية التي تضفي على الغاية جمالا وقد تصبح أحياناً أكثر إبهاجا ولذة. إذا فالفعل المسرحي في هذا المنظور. هو غاية التعبير. كما إن الممثل محكوم إلى حد ما بشكل لا إرادي بأفعاله وتعبيراته على هذا المستوى من لغة المسرح. على عكس الماريونيت فهي لا ترتبط بأفعالها إرادياً بل تكون مطواعة لكل فعل ولكل حركة ولكل ثقافة يراد منها التعبير بها أنياً . من هذا المنطلق طالب (كريك) ممثليه أن يعوا ويعرفوا كيف يقومون بتحريك كل عضو من أعضاء جسدهم بطرق منتظمة حسب الحاجة التعبيرية وحسب الإيقاع الحسي والشعوري ، وهي بدورها مرهونة بمدى تمكن الممثل من مفردات لغة الجسد ودرايته بها، إذ إن التمكن من لغة الجسد يتطلب " اهتماما كبيرا في تأهيل جسد الممثل، لكي يكون شبكة كبيرة من العلامات الدالة، وسلسلة لا متناهية من الإيماءات المعبرة، وحاوياً لمعان اجتماعية إنسانية مشتركة مع المتلقي مما دفع بالكثير من المنظرين والعاملين في مجال الأداء المسرحي ، إلى إعطاء أهمية للتقنيات التدريبية والأدائية للجسد ، الذي تميز به المسرح المعاصر" (٣١) . وحثهم على ذلك بشكل اكبر هو السعي إلى جعل جسد الممثل ناطقا بلغته بشكل منتظم حسب معطيات مدلول الجسد كما أرادها (كوردن كريك) وكما أرادتها الأساليب الإخراجية المعاصرة ، وعبر جعله مطواعا وقابلا لجميع المعايير الفنية على وزن الإيقاع المنظم. كما هي الماريونيت بعيدا عن الاعتباطية . بواسطة التمرين. كما للتمرين من أهمية في تثبيت آلية منتظمة لتعامل الممثل مع مفردات تلك اللغة وجعل اللاشعوري شعوريا وتحويل اللاإرادي إلى إرادي على مستوى التعبير، كما دعا إليه ستانسلافسكي ، كي تستقر وتتركز مفردات التعبير ضمن سياق معين فتصبح لغة متماسكة وواضحة المعالم، كما و تؤلف لغة الجسد نصا ثانيا مجسدا ومفعلاً إلى جانب نص الكاتب المسرحي المجسد في العرض بدرجة أو بأخرى في الحوار المسرحي . فالحوار في النص المسرحي هو لسان حال الشخصيات ذلك لان " الخاصية الأولى للدراما كنمط أدبي ... تكمن في لغتها المتجذرة في الحوار" (٣٢). لكن هذا النص الثاني يشكل بواسطة السياقات التقنية المكونة من إيماءات الممثل وإشاراته مرورا بكل ما يدخل في التشكيل الصوري للغة العرض من ألوان وإحجام وأضواء وظلال وخطوط ومستويات، ومن الأحرى بها أن تكون مجتمعة هَرمونية بصرية وان صحت تسمية هذا النص (الثاني) بنص الممثل وإذ إن المسرح المعاصر يرى نوعين من النص الأول نص المؤلف والثاني نص المخرج فان منظومة حركات الممثل وسكناته وإيقاع جسده المتراوح بين الاثنين تشكل فيها مسار الحدث وتطوره . فتكون نصاً ثالثا خاصا بالممثل يحمل نكهته الأدائية الخاصة به، وهذه النكهة هي التي تجعل الممثل معرضا للوقوع في فخ النمطية ما لم يكن واعياً بكيفية تجنب ذلك. لان الجسد يعمل كمصيدة للشعور ولهذا السبب كان يتحدث (كريك) عن ملهمه ومعلمه (هنري ايرفنج) مؤكدا على انه كان يتحرك في المشهد المسرحي كالراقص ولكنه كان طبيعياً: ليس مثل القرد ، بل مثل الشهاب (النازل من السماء) ، طبيعياً مثل النبتة التي تحيى وتنمو. " ولم يكن (كريك) يؤمن بأي نوع من (الميكانيكية) في الحركة أو تحريك جسد الممثل،

ولا يؤمن بوجود خيوط تحرك تلك (الدمية العملاقة) فهو يقول:عندما فكرت بهذه الخلقة (figura) الجديدة سوبر ماريونيت، قبل خمس سنوات وطرحتها كرمز بديل عن الإنسان ، وقمت بتعميدها تحت هذا الاسم، هل كنتم تتصوروا أو تفكروا، بأنكم ستشاهدوا خيوطا من الأسلاك الحقيقية أو الحريرية في ذلك؟ أتمنى أن تمر خمس سنوات أخرى من الزمن لكي تستطيعوا إزالة تلك الخيوط المتشابكة من أذهانكم" (٣٣) . وهنا يدعو إلى اعتبار حركات إيماءات الممثل بأنها مفردات لغوية في سيمياء العرض المسرحي . حقيقة إن ستكون الإيماءة تعبير لغوي متحرك وصمتها يحمل دلالات صوتية متنوعة. بحيث يسهل التنقل بوساطته من اللغة الصورية التي ينتمي إليها إلى اللغة الصوتية.فنظرات الممثل وملامحه وإيماءاته وإشاراته تتحدث في المسرح ليس كما في الحياة بل أكثر اتقاناً وبلاغة بما تضمن اكتشاف حيوات أخرى من البديهيات اليومية إلى أن يصبح البديهي غير بديهي. لذا فقد أصبح الممثل المعاصر مطالباً بان يدفع بالأداء المسرحي إلى الارتقاء، بمستوى يفوق الواقع اليومي. وينقله إلى حالة أشبه بالحلمية، عالم ممكن متخيل، فيصبح الجسد ، جسد الممثل موطنه الذي سيشعر بكينونته، وهنا يتجاوز الجسد أوصافه ليتحول إلى دمية مثقفة تعي وتعرف وتدرك كل حركة وإيماءة وكل أشارة تبثها باحترافية دقيقة لمشاركة المتلقي عبر التعاطف الوجداني والشعوري أو سحبة إلى مساحة العقل (نقد الشيء). إذا فالتعبير الجسدي في هذه الحالة يكون كفيل بتشغيل الحوار وتحوير الفعل، والحوار كأن يكون صوتيا أو جسديا إذ أن " الأداء بلغة الجسد يقوم على تغيير التأثيرات الفطرية (الطبيعية) كاللذة، الخوف (...) وبان ما يميز فن الجسد من بين كافة فنون المحاكاة هو كونه ملموسا، ومحسوسا بشكل أكثر وضوحا" (٣٤) إذا فوظيفة جسد الممثل المسرحي الناطق بلغته الصورية وليس الصوتية وكذلك مستوى تعبيره اللغوي الخاص يختلفان عن المألوف الحياتي وفق درجة إظهار الاختلاف الجوهري بين ما هو حياتي وما هو فني تقني، أي أن تكون الحوارات الجسدية التي تنطقها الأرجل والأيدي والأصابع وتقاسيم وجه الممثل وميلاناته وتعرجاته الجسدية واضحة مترابطة ومفهومة إلى حد يضمن الممثل خلاله تحقيق أعلى درجة ممكنة من تواصل المتلقي معه.، وهذا ما طالب به (كريك) في مفهوم (السوبر ماريونيت) أن يجعل من الممثل في المسرح المعاصر أن يدرك بان من اخطر عيوب أداء الممثل هو تفكك لغة جسده. أي عدم التزامها بالضوابط التي تحكمها، ناهيك عن عدم قدرة الجسد على الاستجابة للمتطلبات التي تفرضها الشخصية . لان المخاطبة الإيمائية بين ملامح وجه الممثل ومختلف أجزاء جسده المفعلة من جهة وعين المتلقي من الجهة الثانية ترقى في حالات الأداء الجسدي الناجحة إلى مستوى دلالي يظهر " بعضا من الحركات الإيمائية يمكن إلى حد ما اعتبارها لونا من ألوان التجسيم" (٣٥) لدقتها في التعبير.

**ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات**

١. الاهتمام بالابتعاد عن الممثل الذي ينعش الواقعية عبر أدائه .

٢. التأكيد على العودة إلى الأداء الراقص والحركة الصامتة لإيمان (كريك) بان التمثيل هو الفعل بحد ذاته.

٣. سعى (كريك) إلى جعل جسد الممثل جسداً ناطقا بلغته بشكل منظم حسب مدلولاته . كما أرادته التقنيات التدريبية المعاصرة.

٤. تعادل الماريونيت ثقافة جسد الممثل من خلال الأثر الذي يدفعهما إلى التعبير عن خواصهما التمثيلية.

٥. حث الممثل أن يكون واعيا بما يقوم به من تحريك كل عضو من أعضاء جسده بالطرق المنظمة فكريا ونفسيا .

٦. تتساوى الماريونيت تعبيرا مع جسد الممثل في الأثر الذي يدفعهما إلى التعبير عن خواصهما التمثيلية والثقافية بالتساوي.

٧. تتحقق الرؤية المطلوبة لصورة الممثل الماريونيت برسم حركة الممثل في الفضاء المسرحي حسب نظم الإيقاع والموسيقى والشعر .

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

**مجتمع البحث :-** تضمن مجتمع البحث عرض مسرحي واحد فقط وهو(هجرة الطيور الخشبية) تأليف :- حسين رحيم ، إخراج :- بشار عبد الغني

**عينات البحث :-** اختار الباحث عينته اختيارا قصدياً .

**أداة البحث :-** اعتمد الباحث في تحليله لعينة البحث الحالي على المسوغات الآتية :

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وتوفر أقراص الـ (CD) والمقابلات الخاصة التي أجراها الباحث مع المخرج .

**منهج البحث :-** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في عينته لاتفاق هذا المنهج مع هدف البحث.

**العينة المختارة**

**مسرحية ( هجرة الطيور الخشبية )**

**مكان العرض:- قاعة الاجتماعات الكبرى / جامعة الموصل**

**(المتن الحكائي للعرض) //**

تدور أحداث المسرحية حول فكرة هجرة العقول العلمية إلى الخارج . إذ تقع الأحداث على الحاجز الحدودي للوطن . ليتم هناك الانتقاء بين المهاجرين . بحسب المكانة والإمكانية ومدى الفائدة للبلد المستضيف ليتحول

المهاجر إلى دمية بيد الآخرين ويضاف إلى مجموعة الدمى التي سبقته إلى الهجرة . وهكذا تستمر العملية لتنتظر مجموعة الدمى وصول دمية أخرى وأخرى تضاف إلى كوكبة الدمى .

**تحليل العرض //**

يفتتح الستار على ظلام دامس مع فترة صمت خلقت توتراً بسيطاً لدى المتلقي . يسمع فجأةً نشرات الأخبار المتنوعة تلقى من خلال الظلام .سياسية ، رياضية ، اجتماعية ، بعد برهة من الزمن إضاءة وسط المسرح يخرج رجل يحمل بيده ( ماريونيت) يتحكم بها بخيوط معلقة بجميع أطرافها . هذه الصورة المشهدية أحالت المتلقي إلى الفكر العالمي الذي عَولمَ البشرية وجعلته في خندق واحد . خندق الأفكار المُصدرةَ من قبل القوى العالمية .وجعل الإنسان (ماريونيت) يُنفذُ من خلالها جميع الرغبات والمشاريع الفكرية والاقتصادية . كما اعتمد في هذا العرض على نص محلي خلق أيضاً أجواء بيئية محلية مكانياً وموضوعياً من حيث الحدث والحبكة المسرحية وأيضاً الأفكار التي تأثرت بالمفاهيم العالمية .أي أن الرجل الذي يحمل (الماريونيت) هو محرك كل الأفكار فيبدأ بتحريك الممثلين الواحد تلوى الأخر المتجمدين على خشبة المسرح كدمى لا تتحرك إلا من خلالهِ .وذلك لأنه هو القدرة الوحيدة التي تحركهم كما ومتى وكيفما تشاء كما ابتعدت عن الواقعية عبر أدائها أي أن هؤلاء الممثلين الصامتيين كانوا عبارة عن (ماريونيت) تتراقص حسب أهواء من يحركها وإن الممثلين عبر أدائهم المتيقظ تساووا تعبيرياً مع (الماريونيت) في خواصهما الجسدية عبر ثقافة فهم الكتلة والوزن والفراغ ، وهذا الفهم لا يأتي اعتباطياً بل اعتمد هذا التنظيم ومن خلال التمرين المركز على تحريك كل عضو من أعضاء جسد الممثل وضرورة قياس كل حركة مهما كانت صغيرة وكل وضعية وكل كلمة وجملة التي كان ينطقها في المشهد لقد رُسمت حركة الممثل في الفضاء المسرحي حسب النظم الموسيقية والشعرية التابعة للعرض والنص وحقق المخرج الغاية المطلوبة عبر أجساد الممثلين وثم ادلجتهم حسب الصورة المطلوبة لصورة الممثل (الماريونيت)، ومن هنا بدأ الممثلين يتحولون شيئاً فشيئاً بعد الحوار الأول من قبل حامل (الماريونيت) الصغيرة في حوار( هيا انهضوا لقد حان وقت العمل). فبدأ الممثلين عبر أجسادهم يرسمون في الفضاء المحيط بالحركة والإشارة والإيماءة ما يمكن قراءته عبر لغة الجسد الواعي المثقف الذي يعي ماذا يكتب بخلاف (الماريونيت) الصغيرة التي في يد الرجل الحاكم فلا تتوفر لديها الفكرة ذاتها لأنها كتلة جامدة يُخلق ويُكون منها ما يُشاء عبر التشكيل والتكوين، ومن هنا اتضح بأن الممثل محكوم إلى حد ما بشكل لا إرادي بأفعاله وتعبيراته على عكس (الماريونيت) لأنها لا ترتبط بما تُنتجهُ إرادياً بل تكون مطواعة لكل حركة ولكل تشكيل يُراد منها أنيا، فهنا نرى بان الممثل الخامس (الماريونيت الخامسة) التي كسرت الجدار الرابع ، وهي قادمة من الجمهور أدخلتنا في مفهوم برختي وشاركتنا عبر مفاهيمها بأننا جزء من العرض عبر عولمتنا وإننا دمى حية تتحرك وفق رؤى وطموحات وغايات الآخرين المسيطرين . وبعد دخول الشخصية الخامسة خشبة المسرح والمهاجرة من ارض الوطن تتشكل مجموعات على الخشبة في تكوينات تشبه حالة الترقب والانتظار والنظر إلى الأفق البعيد من قبل هذه المجموعات بحركات (ماريونيتية) الذين تم قولبتهم بحوار من صاحب (الماريونيت) الصغيرة ذات الخيوط

بحوار.....( أنه في حيرة من أمرهِ) ينطلق الممثلين إليه بعد عبوره الحاجز الحدودي عبر تشكيلات جسدية تماثلوا بأجسادهم وكأنهم دمى حقيقية . لقد قدموا للمتلقي قيماً فرجوية عبر تكويناتهم بعيداً عن القوالب الروتينية العامة والمملة . خاصةً مشهد الأطفال. ومشهد المدرسة ومشهد إلام أما في مشهد الهاتف سعى الممثلون إلى جعل أجسادهم ناطقة بلغة مفهومة بشكل منتظم حسب معطيات ومدلولات التقنيات التدريبية المعاصرة وهنا عمل هذا العرض باتجاه برهنة أن غاية الأداء التمثيلي هو (الممثل / المؤدي) قادراً على ما يوصف بالتحكم في الفراغ وكانت الحالات الأدائية التي تكثف فيها مفهوم الفراغ فكرياً وجمالياً، هي التي تميزت بالكثافة التقنية في الأداء التمثيلي ، وهي الحالات التي تخلو من عشوائية الحركة ، وفظاظة التعبير اللفظي من حيث لغة الحوار غير المهذبة مسرحياً، وارتجالية التعامل مع الفعل المسرحي المتقن ومثال على ذلك اللوحات التكوينية التي تهدأ فيها وتيرة الانفعال في الأداء ويسودها التأمل هنا دفع جميع الممثلون في أدائهم المسرحي إلى الارتقاء بمستوى يفوق الواقع اليومي وينقله إلى حالة أشبه بالحلمية والعوالم المتخيلة وخاصة في مشهد إلام على الحاجز الحدودي عندما بدأ الممثل المهاجر يتحول عَبر التداعيات ويتجاوز أوصاف الجسد الحي ليتحول وعبر مسار العرض إلى (ماريونيت) وتصبح شيئاً فشيئاً أداة بيد الأيديولوجية العالمية فيصبح (ماريونيت) مثقفة تعي وتدرك كل حركة وكل إيماءة وكل إشارة تبثها باحترافية دقيقة لمشاركة المتلقي عبر التعاطف الوجداني . ومن أكثر اللوحات تجسيداً لهذه الحالة هي نهاية العرض المسرحي حيث يعود الممثلون إلى دمى معلقة بخيوط وهمية ومعهم (الماريونيت) الخامسة بعد أن تم ادلجتها وضبطها وفق ما أُريدَ لها هنا يعود العرض المسرحي من جديد بحوار البداية (هيا انهضوا لقد حان وقت العمل) من صاحب الماريونيت الصغيرة ذو الخيوط لتدخل شخصية أخرى عبر الحاجز الحدودي في هذه الأثناء يتم سحب المتلقي إلى مساحة العقل (نقد الشيء) بسؤال مهم:(هل سيتم تحويل هذا المهاجر الجديد إلى (ماريونيت) جديدة ولماذا؟) إذاً اللعبة مستمرة خلال العرض وبهذا يكون الممثلون قد ماثلوا (الماريونيت) شكلاً وتكويناً ولكنهم فرضوا أدواتهم المؤدية كفاعل أساس على الحالة المؤداة لنقل زمام المبادرة إلى المتلقي عكس (الماريونيت) باعتباره مساهماً به ورقيباً للعرض فكرياً و نفسياً و جمالياً.

## النتائج والاستنتاجات

١. السعي الدائم إلى تجاوز الجسد نحو (ماريونيت) مثقفة تعي وتدرك كل حركة وإشارة تبثها باحترافية دقيقة لمشاركة المتلقي وجدانيا وعقليا.

٢. على الممثل أن يقوم بحساب وقياس كل حركة صغيرة وكل وضعية جسدية وكل كلمة من الجمل التي ينطقها في المشهد.

٣. يخلق الممثل عبر جسده شخصياته. أما (الماريونيت) فلا تتوفر لديها الفكرة ذاتها لأنها كتله جامدة . فيُخلق منها ما يُشاء عبر تكوينها.

٤. الممثل محكوم إلى حد ما بشكل لا إرادي بأفعاله وتعبيراته . على عكس (الماريونيت) لأنها لا ترتبط بأفعالها إراديا بل تكون مطواعة لكل فعل ولكل حركة ولكل ثقافة يراد منها أنياً.

٥. يقدم جسد (الماريونيت) للمتلقي القيم الفرجوية عبر تكويناته بعيدا عن القوالب الروتينية المملة. مما يجعل الانفتاح عليها أكثر من خلال المتعة والتسلية التي تضفي على الغاية جمالا.

٦. على الممثل بان يدفع في أدائه المسرحي إلى الارتقاء بمستوى يفوق الواقع اليومي . وينقله إلى حالة أشبه بالحلمية عالم متخيل.

## إحالات البحث


١. فؤاد افرام البستاني: منجد الطالب ،(بيروت: دار المشرق، ١٩٨٦) ، ط ٣١ ، ص ٧١٠ – ٧١١ .

٢. ماري الياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ، ط ٢ ، ص ١٤٧ .

٣. إبراهيم مدكور :المعجم الفلسفي،(القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأسيوية،١٩٨٣) ، ص ٥٥ .

٤. ماري الياس و حنان قصاب حسن ، مصدر سابق ، ص ١٤٧ .

٤. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

٥. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ج ٢ ، مادة خطب،(بيروت : دار المعارف، ٩٩٢)، ص ١١٩٤ .

٦. إدريس حمادي: الخطاب الشرعي وطرق استثماره، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١ ، ١٩٩٤ )، ص٢١

٧. عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ٢٠٠٠ )،ص ١٢ .

٨. عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ـ تداخل الأنساق و المفاهيم ورهانات العولمة ، (المغرب : الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٩ ) ، ص ١٠٣ .

٩. دومنيك مونفانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، تر محمد يحياتن، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، ط١ ، ٢٠٠٥ ) ، ص ٥٥ .

١٠. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي ـ دراسة تطبيقية، (الجزائر: دار الأفق، ط١ ، ١٩٩٩ ) ، ص ١٠

١١. قاسم البياتلي : مفاهيم ومصطلحات مسرحية ، (دهوك : ٢٠١٣ ) ، ص ٢٣٤ .

١٢. أدوين ديور : فن التمثيل ـ الأفاق والأعماق ، تر مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ، (مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ج ١ ، د ت ) ص ١١ .

١٣. جيمس روس ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر فاروق عبد القادر، سلسلة المسرح (٧) (مصر : دار هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ٧١ .

١٤. المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

١٥. ينظر : جيمس روس ايفانز ، المصدر نفسه ، ص ٧٠ ـ ٧٢ .

١٦. اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦ ) ، ص ١٢٦ .

١٧. المصدر نفسه ، ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .

١٨. جيمس روس ، ايفانز : مصدر سابق ، ص ١٥ .

١٩. ينظر : المصدر نفسه ، ٧١ .

٢٠. ينظر : فيسفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ـ مقالات ومحاضرات ، الكتاب الثاني ، تر شريف شاكر ، (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ) ، ١٩ .

٢١. روستم بهاروشا : المسرح والعالم والأداء وفن السياسية الثقافية ، تر أمين حسن الرباط ، (مصر: أكاديمية الفنون ـ وحدة الإصدارات ـ مسرح (١٦) ، د ت ) ، ١٠ .

٢٢. اريك بنتلي : نظرية المسرح الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٢٧ .

٢٣. ينظر: سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر،(الكويت: سلسلة عالم المعرفة (١٩) ، ١٩٧٩) ، ص١٠١ .

٢٤. جيمس روس ، ايفانز: مصدر سابق ، ص ١٢١ .

٢٥. اريك بنتلي : مصدر سابق ، ص ١٣٦ .

٢٦. المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .

٢٧. باز كير شو : الراديكالية في الأداء المسرحي بين بريخت وبودريلارد ، تر محمد السيد ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ، د ت ) ، ص ٢٣ .

٢٨. بوريس زاخوفا: فن الممثل والمخرج ـ محاضرات ومقالات ، تر عبد الهادي الراوي ، (عمان : مطابع الدستور التجارية ـ منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٦) ، ص ١٢ .

٢٩. هنري برغسون : الطاقة الروحية ، تر علي مقلد ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) ، ص ٣٠ .

٣٠. ريكاردوس يوسف : توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي – دراسة انثروبولوجية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ـ قسم الفنون المسرحية ، ٢٠٠٣ ، ص ٣ .

٣١. عدد من المؤلفين ـ سيمياء براغ للمسرح ـ دراسات سيميائية ، تر ادمير كورية ، (دمشق : وزارة الثقافة ، سلسلة دراسات نقدية عالمية (٣١ ) ، ١٩٩٧ ) ، ص ١٥٢ .

٣٢. قاسم البياتلي : مصدر سابق ، ص ٢٣٧ .

٣٣. مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل،(مصر: قليوب ـ مطابع التجارية المصرية ، ٢٠٠٦ ) ، ص ٢٥ – ص٢٦ .

٣٤. اتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، تر ميشال عاصي، (بيروت ـ باريس : دار عويدات ، ط ٢ ، ١٩٨٢) ، ص٣١ .

# وظائف السرد في رسوم عصر النهضة

**المدرس / حسن طالب جنزي**
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

***تناول*** البحث **(وظائف السرد في رسوم عصر النهضة)** وقد احتوى على أربعة فصول، تضمن **الفصل الأول** الإطار المنهجي للبحث والذي تمثل بمشكلة البحث وهدفه (كشف وظائف السرد و تقنياته في رسوم عصر النهضة) أما حدود البحث فقد اقتصرت على دراسة وظائف السرد في رسوم عصر النهضة للمدة (١٤٢٥– ١٥٦٣) الذي اختارها الباحث من الكتب وشبكة الانترنت وتم تحليلها وفق المنهج الوصفي . أما **الفصل الثاني** الاطار النظري والدراسات السابقة ، الذي تضمن مبحثين ، المبحث الأول: أنماط السرد وتقنياته ووظائفه . أما المبحث الثاني فتناول: السرد البصري تطبيقات في رسوم عصر النهضة. وتضمن **الفصل الثالث** إجراءات البحث التي احتوت مجتمع البحث و عينته و منهجه و تحليل العينة البالغة (٥) أعمال فنية. بينما تضمن **الفصل الرابع** نتائج البحث والاستنتاجات ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث ما يأتي :

* تعتمد وظائف السرد على العلاقات الرابطة نحو السياق الحاصل بين الاشكال التشخيصية التي تعمل على ايصال معنى وفكرة السرد التي تعتمد على التجميع والعلاقات الرابطة بين الوحدات البصرية الشكلية والتنظيمات الحاصلة .

* هنالك وظائف رئيسة للسرد تعمل على بناء الية السرد البصري وهي: الوظيفة التواصلية والوظيفة التوصيلية والوظيفة الايديولوجية والوظيفة التعبيرية و الوظيفة المرجعية ، كما ان هنالك تقنيات تابعة لهذا الوظائف يمكن لها تاسيس وبناء السرد البصري في الرسم وهي تقنية الاسترجاع وتقنية الزمان والمكان.

**الكلمات المفتاحية : السرد ، السرد البصري ، وظائف ، عصر النهضة.**

**Research Summary:**

The research dealt with (narrative functions in Renaissance paintings) and it contained four chapters. The **first chapter** included the methodological framework for the research, which was represented by the research problem and its goal (revealing the functions and techniques of narration in Renaissance Paintings). The limits of the research were limited to studying the functions of narration in paintings. The Renaissance period (1425-1563), which the researcher chose from books and the Internet and was analyzed according to the descriptive method. As for the

**second chapter**, the theoretical framework and previous studies, which included two tpics, the first topic: Narrative styles, techniques and functions. As for the second topic, it dealt with: visual narration, applications in Renaissance paintings. The **third chapter** included the research procedures that included the research community, its sample, its methodology, and the analysis of the sample of (5) works of art. While the **fourth chapter** includes the results of the research and conclusions, among the findings of the researcher the following:

▪ The functions of narration depend on the interrelationships towards the current context between the diagnostic forms that serve to convey the meaning and idea of the narration, which depends on the grouping and the linking relationships between the formal visual units and the organizations taking place and not on the structure of the narration.

▪ There are main functions of narration that work to build a visual narration mechanism, which are :

- The communicative function, the communicative function, the ideological function, the expressive function, and the reference function, and there are techniques affiliated with these functions can establish and build visual narratives in drawing, which are the

retrieval technique and the time and space technique.

**Keywords: Narration, Visual Narration, Functions, Renaissance**

## الفصل الأول

### الاطار المنهجي

**مشكلة البحث**

تعد نظرية السرد إحدى الإسهامات النقدية المهمة التي كان لها صدى بارز في الدراسات الشكلانية والبنيوية لما ترتبط به خصائصها من إفراد واضح للعمليات التي في ضوئها يتم بناء الخطاب سواء اكان على مستوى النص المكتوب او النص البصري ، وهذا لا يعني ان النص المكتوب يكون بعيدا عن الخاصية السردية المزدوجة فهو يجمع ما بين الكتابة كصوت سردي مرسل للخطاب ، وما بين الصورة البصرية التي تحضر من خلال الصورة ، فالنص البصري بوصفة لوحة تشكيلية (رسم)، فهو يحيل كل المفاهيم السردية الى خانة

(البصري) لانه نص بصري صرف ، ومن ثم سيكون امتصاص النص البصري لمجريات السرد مدفوعاً بشمولية كبرى . ان خاصية السرد بوصفها نقطة جامعة ما بين النص الادبي والنص التشكيلي – اللوحة المرسومة– تجعل من تحري المشتركات والمفترقات الجامعة بين الاثنين امراً ممكناً، وهي ايضا تفتح الابواب لرؤية صريحة تفصح عن كيفية افادة الفن من العلوم المجاورة . علاوة على ذلك يحاول البحث الاجابة عن التساؤلات : هل ان النظرية السردية تنطوي على مفاهيم فاعلة تكشف في مجرياتها عن الكيفية التي يتم بواسطتها رصد المتحرك البصري في اللوحة المرسومة ؟، هل يشكل السرد معرفة يمكن ان يشار اليها في الحقل البصري الرسم ؟ ماهي الكيفية التي تتم بها ومن خلالها ممارسته السردية ، فمثلما يكشف السرد عن ايديولوجيا معينة يتبنى تصديرها عبر وظائفه السردية ، كما يسعى الباحث الوقوف على طريقة التشكيل السردي في الأعمال الفنية فن الرسم وكيف تتجلي وكيف يتشكل وما هي الوظائف الخاصة للسرد المصري، ماذا يريد النص السردي ان يبين ؟ ماالرسالة التي تنوي وراء العناصر والصور والاشكال كيف يمكن لهذه العناصر والمتعاملات ان تميز النص البصري بصورته السردية؟

**أهمية البحث**

على الرغم من تعددية الاشكال السردية ، فسوف تعمل الدراسة على رصد الوظائف السردية البصرية للوحة المرسومة ، فالبحث يمنح قراءة تفاعلية تفصح عن الكيفيات التي يبنى من خلالها وظائف السرد البصري في رسوم عصر الهضة كما يسهم البحث في وقد المكتبة الفنية بجهد علمي وفني لما يمتلكه من معلومات معرفية وبذلك يكون له فائدة لكن المتخصصين في الفن (الفنانين النقاد، طلبة الدراسات الأولية والعليا) والمختصين في حقل الرسم .

**حدود البحث**

**الحدود الموضوعية** : وظائف السرد في رسوم عصر النهضة السرد

**الحدود المكانية** : رسوم عصر النهضة

**الحدود الزمانية** : (١٤٢٥ – ١٥٦٣)

**السرد لغة** : "تقدمه شيخ الى شئ ، تاتي به متسعا بعضه في اثر بعض متتابعة، سرد الحديث ونحوه سرده سردا اذ تابعه " (ابن السرد اصطلاحا السرد هو الخطاب الشفري أو المكتوب الذي يتعهد الاخبار عن حدث ما ، او واقعة ما او سلسلة من الوقائع غير نظام معين لتتابع المشاهد ضمن سياق معين ، (نبيل و محمود، ٢٠٠٩، صفحة ٨٥٢)

**التعريف الاجرائي للسرد** : هو المحال الذي تتمظهر من خلاله الوحدات الفنية الشكلية عبر ربط متلازم تتابع به ضمن سياق فني معين يحمل دلالة وسعى لتكوين الحدث أو المعنى بصورة بصرية هو نقل الصورة الفنية من ذهنية الفنان ومتخيله الى صورة بصرية تربطها العلاقات والعناصر الفنية ضمن نسق بناني او دلالي لتوصيل المعنى القص او الحكي .

## الفصل الثاني

### الاطار النظري

**المبحث الأول // انماط السرد وتقنياته ووظائفه**

**أولا // أنماط السرد وتقنياته**

لقد أخذ السرد عند القدم وما زال المكانة المهمة والرئيسة في المجتمع ، فلا يمكن للنص أن يدرك ويستوعب دون تكوين لبنيته الفنية ومعزل عن محيطه، ولا يكتسب عن معناه الا عبر السرد ، الذي يشمل على قص الحدث أو نقل الخبر بواسطة اللغة أو الصورة ، فيو اداة لنسج العلاقات والعناصر الفنية الذي يقوم عليه النص البصري .

**السـرد والحكي** : السرد هو الطريقة التي تحكى بها (القصة أو الرواية أو الشعر) في المجال الأدبي من خلال سلسلة من الاحداث تريم مجموعة من العلامة التكوين مشهود ما . فهو ظاهرة حكانية او كما يعرفها (غريماس) (خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من غيرها ) (وغليمي، ٢٠٠٤، صفحة ٩) فالحكي بطبيعته يعتمد على الفعل والقول يتم ارساله من مرسل إلى مرسل اليه فالراوي هو من يقوم بسرد الاحداث عبر انماط وانواع الحكي.

**السرد والقص:** يعد السرد القصصي احد الوسائل التي تعمل على توصيل الأفكار والوقائع المهمة الى المتلقي باسلوب تشويقي عبر محاكاة وجدانه وشد انتباهه (عبدالامير و حازم، ٢٠١٧، صفحة ٤١) . فدراسة لغة القص تعتمد على دراسة الأساليب المتجسدة في بنية النص الفني ضمن السياق التعبيري ، فمثلا القصة تعتبر نظام لغوي يتشكل من مجموعة من الانساق تعتمد على مبدأ اختيار وتوزيع الوحدات ضمن حدث يؤسس لبنية القص سواء كان واقعي او متخيل عبر التشكيلات اللغوية وضمن تسلسل زمكاني .

**السرد والوصف:** يعتبر الوصف عنصرا من عناصر السرد مهما وفاعلا في نقل الصورة او الاشياء في مظهرها الحسي وللمتلقي. له سماته وخصائصه ووظائفه بغية منح ابعاد جمالية منها الوصف كوظيفة إخبارية والوصف كوظيفة نص (وصف الأشياء والأماكن) والوصف كوظيفة رمزية . ومن أنواع الوصف :

**كرونولوجيا (وصف الزمان)**

**طوبوغرافيا(وصف الأمكنة والمشاهد)**

**بروزوغرافيا ( وصف المظهر الخارجي للشخصيات )**

**ايطوبيا (وصف كائنات متخيلة غرائبية)** (نجمي، ٢٠٠٠، صفحة ٧٠)

**ثانيا // وظائف السرد**

**الوظيفة التواصلية:** تعمل الوظيفة التواصلية توجيه رسالة من المرسل الى المرسل اليه ولكي تكون الرسالة فاعلة كما يقول(سوسير) تقتضي سياقا تحيل عليه، وسننا مشتركة كلية وجزئية ، مع الزام ان تكون هنالك ربطا عاطفيا لقناة فيزيقية بينهما.

يعني التواصل (الاستمرارية) وهو يعني الاستمرارية وأشار اليه (جان مارك فيري) في اطروحته ( فلسفة التواصل) إيصال رسالة ما عبر التراتبية بين المرسل والمرسل اليه . (جان مارك، ٢٠٠٥، صفحة ١٥). فالتواصل لا يقتصر على اللفظ فقط بل يشمل الكتابة والاشارة والعلامة والايمائة .

**الوظيفة التوصيلية:** إيصال الأفكار والانباء والحقائق والمعلومات بواسطة أنظمة ووسائل وقنوات(الشجيري، ٢٠١١، صفحة ١٧)

**الوظيفة التفسيرية** : تعتمد على مقطعين سرديين حيث يكون السرد فيهما حاملا للمعنى فهو وظيفة رمزية دالة على معنى معين في سياق النص . (الحمداني، ٢٠٠٠، صفحة ٧٩)

**الوظيفة الأيديولوجية:** في الادب هي تداخل الراوي في المروي بالوصف او التعليق او التقويم او التفسير ، وتعمل على التاثير على المتلقي لادراك المشهد، اما عبر النص البصري فهي تعني البنية الفكرية السردية للفنان بإحالة الاشكال والعناصر الفنية بمنظومة ايدولوجية تمثل الأسلوب الذاتي لادراك المعنى . ومن تقنياتها:

* **تقنية التخيل المنطقي** : هي القدرة على استحضار صور واقعية تعتمد على الترابط المنطقي الوظيفي في بنية تكوينها ووجودها المكاني.

* **تقنية التخيل اللامنطقي** : هي القدرة على استحضار صور متعددة غير منطقية غير عقلية .

* **تقنية الاسترجاع** : تعد هذه التقنية واحدة من اكثر التقنيات السردية تجليا وحضورا لما تلعبه من دور كبير في التحايل على الزمان والمكان في تموضعه داخل بنية السرد ( فهو شكل من اشكال الرجوع الى الماضي ويحيلنا عبره الى احداث سابقة ) (بحراوي، ٢٠١٦، صفحة ١٢١)

* **تقنيات الزمان:** للزمان السردي عدة اقسام وهي:

* **زمن تاريخي اجتماعي:** وهو الزمن الذي يعتمد على بنية سردية تقليدية عبر التسلسل المنطقي باعتماد السيرة الذاتية والموضوعية للشخصيات .

* **زمن نفسي سايكولوجي:** يعمل هذا الزمن بالاعتماد على تبديل التعاقب المنطقي بتعاقب غير منظم باعتماد الذاكرة وتداعيات السارد وحريته التعبيرية ، والخيال باعتماد علاقات عضوية ونفسية تتدرج باسلوب نفسي رمزي ، زمن داخلي : هو زمن خرافي اسطوري دائري. (يوسف، ٢٠٠٠، الصفحات ٦٧-٦٨)

* **تقنيات المكان:** يعد المكان البيئة الموصوفة التي تؤثر على الفرد او الشخصية والتي تحفزها على القيام بالاحداث وتدفع بها الى الفعل وتعتبر وصف الشخصية ومستقبلها في المجال الادبي ، وهي التي تحدد المكان بنوعين: تواجد الانسان ضمن المكان ، اي انه جزء من الابعاد المكانية ذاتها والثانية ، ان يقف المرء على حافة المكان او جانبه بمعنى التعرف على ابعاد المكان واستطلاعه عبر الشخصية.

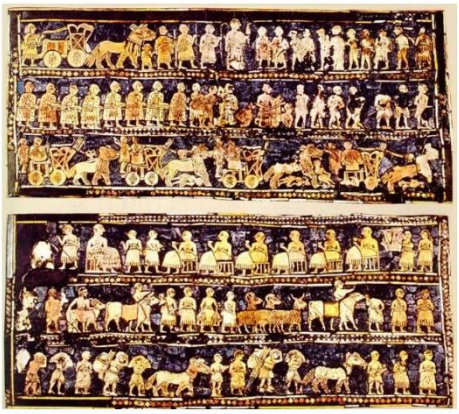
**الوظيفة المرجعية:** تشير الى مرجع الرسالة او السياق الذي يحيل السرد اليه بواقعية و موضوعية . (ياكبسون، ١٩٨٨، صفحة ٢٨) وتسلى وظيفة الغرض كالعنوان او التسمية تعد إحالة ضمنية الى الموضوع او المعنى العام .

**الوظيفة التعبيرية:** لتعبير الشخص عن حالته الوجدانية ، الداخلية التي تعتمد على مدى طرح المواضيع التي بدورها تحتاج الى متلق يقوم بفك شفرات البنى السردية التي تعتمد على مقدرة الفنان التعبيرية ، ومن تقنياتها:

* **تقنية الحوار:** يعد الحوار جزء رئيس من عمليات السرد وهو جزء مهم من الأسلوب التعبيري للسرد البصري فهو أنماط التعبير الشفاهي في الادب والمسرح . فهنالك حوار مباشر وآخر غير مباشر مضمر . أداة فنية ونمط من أنماط التعبير الشفاهي في الادب والمسرح ، فهنالك حوار مباشر وآخر غير مباشر مضمر.

**المبحث الثاني // السرد البصري تطبيقات في رسوم عصر النهضة**

يتبنى السرد منطلقات متعددة في بناء الخطاب البصري، هذه المنطلقات تمتاز بالحضور في الفن بصورة عامة والرسم بصورة خاصة فرسم الانسان القديم في عصر الكهوف اخذت استثناء في بناء السرد الصوري عبر دوافعه الذاتية والموضوعية فنان العراقي القديم ليبتدع طريقة السرد البصري بطريقة قصصية ( تعاقب الزمان والمكان) بتقسيمه سطح الى أفاريز وحقول متتابعة وضعت بشكل افقي بعضها شبيهة بالتوليف السينمائي ، تصور مشهدين ، متكاملين عما الجانب المظلم الذي صور فيه منظر الحرب بشكل د اربع عربات تجرها العديد من الخيول وشخصيات شرق من الحياة وشمل على منظر السلام ، قسمت على لكل منهما ومن الأسفل الى الأعلى . كما في **الشكل(1)**



الشكل (1)

"فقد كان النشاط الفني عند السومريين ينبع من صميم الحياة ارها نشاطا اجتماعيا تنحصر غايته في الحياة والواقع نفسه " ( صاحب، ٢٠٠٥، صفحة ٦٠) فجاءت مواضيع تحمل الطابع لوفان وعشتار ومأساة تموز وكلكامش وغيرها. اما في الفن المصري القديم فقد كانت الرسوم تصور العالم الآخر وآلهته وأقدارهم و تصور الطقوس الجنائزية التي تقام للميت قبل دفنه ، وأخرى تصور مشاهد الحياة المختلفة ومنها تأكيد التقاليد الدينية التي تجسد الاله ودوره الفاعل في المشهد البصري مثل استقبال عطايا الاله . (الدريد، ٢٠١٤، صفحة ١١)

## مرجعية واصول فن عصر النهضة

يعد فن عصر النهضة كنمط مميز موازيا مع التطورات التي حدثت في الفلسفة والأدب والموسيقى والعلوم والتكنولوجيا. أخذ فن عصر النهضة ، الذي ينظر إليه على أنه أرقى التقاليد القديمة ، بنيته من فن العصور القديمة الكلاسيكية ، لكنه غير نمط هذا التقليد من خلال استيعاب التطورات الحديثة في فن شمال أوروبا وتطبيق المعرفة العلمية المعاصرة، إلى جانب الفلسفة الإنسانية في عصر النهضة ، انتشرت في جميع أنحاء أوروبا ، مما أثر على الفنانين ورعاتهم من خلال تطوير تقنيات جديدة وحساسيات فنية جديدة. بالنسبة لمؤرخي الفن ، يمثل فن عصر النهضة انتقال أوروبا من فترة العصور الوسطى إلى العصر الحديث المبكر. (١٢١ . p 0, 1990,). يعتبر القرنين الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر في أوروبا اهم التأثيرات المشتركة للوعي المتزايد بالطبيعة وإحياء التعلم الكلاسيكي ، ونظرة أكثر فردية للإنسان. لم يعد العلماء يعتقدون أن عصر النهضة يمثل قطيعة مفاجئة مع قيم العصور الوسطى ، كما هو مقترح في الكلمة الفرنسية النهضة ، والتي تعني حرفيا "إعادة الميلاد". بدلاً من ذلك ، تشير المصادر التاريخية إلى أن الاهتمام بالطبيعة والتعلم الإنساني والفردية كانت موجودة بالفعل في أواخر العصور الوسطى وأصبحت مهيمنة في إيطاليا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، بالتزامن مع التغيرات الاجتماعية والاقتصادية مثل علمنة الحياة اليومية . هنالك الكثير من التأثيرات على تطور عصر النهضة في أوائل القرن الخامس عشر منها تاثيرات الفلسفة والأدب والعمارة واللاهوت والعلوم والحكومة وغيرها من جوانب المجتمع، كما تعتبر التغييرات في الظروف الاجتماعية والثقافية التي تم تحديدها على أنها عوامل ساهمت في تطوير فن عصر النهضة. كما أصبحت النصوص الكلاسيكية ، التي فقدها العلماء الأوروبيون لعدة قرون ، متاحة. تضمنت وثائق الفلسفة والنثر والشعر والمسرح والعلم وأطروحة عن الفنون واللاهوت المسيحي المبكر. شكل الوجود الصدفي داخل منطقة فلورنسا في أوائل القرن الخامس عشر لأفراد معينين من العبقرية الفنية ، وأبرزهم ماساتشيو ، وبرونليسكي ، وغيبرتي ، وبييرو ديلا فرانشيسكا ، ودوناتيلو ، وميشيلوزو ، روح انبثقت عنها أسياد عصر النهضة العظماء ، فضلا عن دعم وتشجيع العديد من الفنانين الأقل أهمية لتحقيق أعمال ذات جودة استثنائية.

## عصر النهضة في ايطاليا ١٣٠٠ – ١٦٠٠

غالبا ما يتم تقسيم فن عصر النهضة الإيطالية إلى أربع فترات: عصر النهضة البدائي (١٣٠٠–١٤٢٥) ، وعصر النهضة المبكر (١٤٩٥–١٤٢٥) ، وعصر النهضة العالي (١٤٩٥–١٥٢٠) ، والتأقلم (١٥٢٠–١٦٠٠)، تمثل تواريخ هذه الفترات الاتجاه العام في الرسم الإيطالي ولا تغطي جميع الرسامين حيث تداخلت حياة الفنانين الفرديين وأنماطهم الشخصية مع هذه الفترات. يبدأ عصر النهضة بروتو مع الحياة المهنية للرسام (جيوتو) ويشمل(تاديو جادي وأوركانيا وألتيشيرو) اما أسلوب عصر النهضة المبكر تمثل باسلوب (ماساتشيو) ثم تم تطويره بواسطة (فرا أنجيليكو) و (باولو أوشيلو) و (بييرو ديلا فرانشيسكا) و (ساندرو بوتشيلي) و (فيروكيو) و(دومينيكو غيرلانداير) و (جيوفاني بيليني) كانت فترة النهضة العليا في فترة ليوناردو دافنشي ومايكل

انجلو ورافائيل واندريا ديل سارتو و كوريجيو والاعمال الأخرى لجيوفاني بيليني وتيتيان ، شملت فترة (المانيريزمو) الاعمال الأخيرة لمايكل انجلو وكذلك بونتورمو وبارميجيانينو وبرونزينو وتونتيروتو. ( Baxandall, 1974, p. 144). طور الرسام الفلورنسي (جيوتو) أسلوبا للرسم التصويري الذي كان غير مسبوق طبيعيا نابض بالحياة وكلاسيكي ، عند مقارنته مع معاصريه ( تشيمابو. جيوتو) الذي كان أعظم أعماله هو دورة حياة المسيح في أرينا تشابل في بادوفا ، ومن وجهة نظر كاتب سيرة القرن السادس عشر (جورجيو فاساري) على أنه "إنقاذ واستعادة الفن" من "النمط البيزنطي الخام والتقليدي" السائد في إيطاليا في القرن الثالث عشر، (فعصر النهضة كان وليد امتزاج فريد لعنصرين هما الخبرة الامبريقية للفنانين الغربيين المستندة على اتقان الصنعة ، وطموحاتهم العقلانية التي تشكل الظروف التاريخية والاجتماعية ، فقد سعوا الى تجسيد المعاني الابدية في اعمالهم الفنية والى رفع مكانتهم الاجتماعيةس) (توبي، ١٩٩٧، صفحة ١١٠) . وكانت تقتصر في الغالب على الصور التذكارية المدنية مثل صور الفروسية لـ (فاجلينو) للفنان (ماترينو)، ١٣٢٧ ، في سيينا ، وفي أوائل القرن الخامس عشر ، جون هوكوود للفنان (اوشيللو) في كاتدرائية فلورنسا و رفيقه يصور نيكولو دا تولينتينو للفنان( أندريا ديل كاستاغنو) مع نمو النزعة الإنسانية ، تحول الفنانون إلى موضوعات كلاسيكية ، لا سيما للوفاء بعمولات لتزيين منازل الرعاة الأثرياء ، وأشهرها هو ولادة (بوتيتشيلي فينوس) للفنان (ميديتشي) على نحو متزايد ، كان ينظر أيضا إلى الموضوعات الكلاسيكية على أنها توفر مادة استعارية مناسبة للجان المدنية. أثرت الإنسانية أيضا على الطريقة التي تم بها تصوير الموضوعات الدينية ، لا سيما على سقف كنيسة سيستين لمايكل أنجلو. (Baxandall، ١٩٧٤، صفحة ١٤٩) . غالبا ما تم تسجيل الأحداث المهمة أو الاحتفال بها في لوحات مثل معركة أوشيلو في سان رومانو ، وكذلك المهرجانات الدينية المحلية الهامة. غالبا ما يتم تصوير التاريخ والشخصيات التاريخية بطريقة تنعكس على الأحداث الجارية أو على حياة الأشخاص الحاليين. كما كانت الصور الشخصية ترسم للمعاصرين تحت ستار شخصيات من التاريخ أو الأدب. فمثلا كتابات دانتي كانت مصادر مهمة للموضوعات.وبشكل متزايد ، وفي أعمال جميع الرسامين تقريبا ، تم تطوير بعض الممارسات التصوير الأساسية كمراقبة الطبيعة ودراسة علم التشريح والضوء والمنظور. ( Helen, 175, p. 256)

## عصر النهضة في فرنسا : ١٥٢٨-١٣٧٥

غالبا ما ارتبط فنانوا فرنسا مثل( بورجوندي) بالمحاكم ، حيث كانوا يقدمون مخطوطات وصورا مضيئة للنبلاء بالإضافة إلى اللوحات التعبدية والتحف. زار (جان فوكيه) ، رسام البلاط الملكي ، إيطاليا عام ١٤٣٧ ويعكس تأثير الرسامين الفرنسيين مثل(باولو أوشيلو) على الرغم من أن فوكيه اشتهر بلوحاته مثل صورة (تشارلز السابع ملك فرنسا) ، إلا أنه ابتكر أيضا إضاءات ، ويعتقد أنه مخترع الصورة المصغرة. كان هناك عدد من الفنانين في هذا التاريخ الذين رسموا لوحات (المذبح) . والتي تختلف تمامًا من حيث الأسلوب عن كل من الإيطاليين والفلمنكيين. ومن بين هؤلاء شخصيتان ،( إنجويراند كوارتون) ، الذي ينسب إليهما بيتا لفلينوف

ليه أفينيون ، و(جان هي) ، المعروف أيضا باسم (مولان) ، مولينز ألتربيس. في هذه الأعمال ، يتم الجمع بين الواقعية والملاحظة الدقيقة للشخصية البشرية والعواطف والإضاءة مع شكليات العصور الوسطى ، والتي تتضمن خلفيات مذهبة . (Helen، ١٧٥، صفحة ٢٠٥). اما في عام ١٤٩٥–١٥٢٠ طور "الفنان(ليوناردو دافنشي) جوانب الفن التصويري (الإضاءة ، المنظور الخطي ، التشريح ) التي شغلت الفنانين في عصر النهضة المبكر ، في حياة الدراسة وتسجيل ملاحظاته بدقة من العالم الطبيعي. كان اعتماده لتصوير بنية السرد البصري بشكل طبيعي أكثر وبتأثير دراماتيكي أكبر. كما وضع لوحته التي تمثل سردا للعاطفة الإنسانية في العشاء الأخير. اتخذ الفنان (مايكل أنجلو) اتجاها مختلفا تماما، لا يظهر (مايكل أنجلو) في رسوماته ولا منحوته أي اهتمام بملاحظة أي كائن طبيعي باستثناء جسم الإنسان، وبالتالي تم تكليفه من قبل البابا (يوليوس الثاني) برسم سقف (كنيسة سيستين) عن تحفة فنية رائعة للسرد التصويري ، والتي كان من المفترض أن يكون لها تأثير عميق على كل جيل لاحق من الفنانين الأوروبيين. (Barthes و Duisit، ١٩٧٥، صفحة ٢١٣). اما رافائيل يقف جنبا إلى جنب مع ليوناردو ومايكل أنجلو كثالث رسام عظيم في عصر النهضة العالي ، والذي رسم عددا كبيرا من اللوحات التي تتخذ من سرد الاحداث بنية الموضوعاتها فبعد أن تحرر الفن في عصر النهضة من معظم القيود التي كانت مفروضة عليه رغم تحفظه بالطابع الديني الا ان تغيرا طرأ على اسلوب فنانين هذه الفترة وهي الاستغناء عن الاساليب التي تتغلب عليها الصياغات الرمزية والتخطيطات الزخرفية لتحل محلها تحقيق الوحدة الزمانية والمكانية للموضوعات التي تصور الطابع الانساني العاطفي مع احياء الجمال المتجسد في في نماذج الفن الروماني القديم ، لم يعد النقاد يعتقدون أن عصر النهضة شكل انفصالا مفاجئا بقيم العصور الوسطى ، كما تقترح كلمة النهضة الفرنسية ، حرفيا "ولادة جديدة". بدلا من ذلك ، تشير المصادر التاريخية إلى أن الاهتمام بالطبيعة والتعلم الإنساني والفردية كان موجودا بالفعل في أواخر العصور الوسطى وأصبح مهيمناً في إيطاليا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، بالتزامن مع التغيرات الاجتماعية والاقتصادية مثل علمنة الحياة اليومية ، صعود الاقتصاد للائتمان النقدي ، وزيادة الحراك الاجتماعي بشكل كبير. ففي لوحة (حزن المسيح) **الشكل (٢)** للفنان (جيوتو) وهي لوحة جدارية مربعة. نرى اسلوب السرد القصصي واضحا عبر تجمع شخصيات عديدة حول جسد يسوع الميت، يظهر للجميع طابع الحداد، وملامح البكاء على مريم المجدلية على قدميه. شخصية تحمل الكفن كما تظهر شخصيات صغار في السماء ، تمثل الملائكة الصغار وهي في حالة من الهلع والحزن. لذا يتبين ان الفنان استمد ادواته التشكيلية عبر اعادة تشكيل السرد الادبي الى سرد بصري عبر تعامله مع تطويع الشخوص بنسق منتظم تحكمها سلسلة من الوحدات البصرية (الاشخاص) متراتبة تقتضي ايجاد معادل صوري تختزل الفكرة بأحالتها الى مفهوم او معنى ، ( Baxandall، ١٩٧٤، صفحة ٨٧)

الشكل (2)جيوتو : حزن المسيح

اما ليوناردو دافنشي في لوحته (العشاء الاخير) التي تسرد قصة حول مخاوف الطبقة الدينية اليهودية في المجلس الاعلى حيث تعرض القصة في انجيل متى منح ثلاثين قطعة من الفضة ثمنا لقاء تسليم يهوذا ليسوع المسيح . فمن خلال اللوحة التي تسرد. حضور يهوذا في لقاء العشاء الاخير مع الحواريين الذي يعلن فيه المسيح ان شخصا حاضرا معهم على وشك خيانته. فالعمل التخيلي بما يحمله من احداث وشخصيات يظل حبيس التشخيص الذ يقوم عليه العمل البصري عبر الشخوص مكونة علما نصيا بصريا قائما بذاته يلعب فيه كل مكون دوره الوظيفي التي تتضامن مع بقية (الشخوص التي تشترك كل من السرد التاريخي والسرد القصصي اللذان يتبعان من العمليات التصورية المسماة المحاكاة ) (ريكور، ٢٠٠٦، صفحة ٢٢) . يبدو السرد البصري في لوحة (يوم القيامة) لمايكل انجلو( ١٤٧٥– ١٥٦٤ ) ) التي تتحدث عن نبوءة عودة المسيح ضمن مشهد يمثل المسيح وهو يقوم بتوجيه ضربة للشيطان بينما يده اليسرى وباشارة تطلب الرحمة والمغفرة للرب، وبجانب السيد المسيح كانت مريم العذراء وهي تنظر إلى الحشود الغفيرة المنبثقة من القبور جميعهم من الكهنة والصالحين توحي حركتهم بالصعود نحو الجنة صورهم (مايكل انجلو) عراة وبجسد ضخم ربما ليؤكد النبوءة التي تقول بانهم سيعودون صحيحي الجسد والروح.عليه يبدو السرد البصري محمل بدلالات رمزية فمثلا يصور الفنان السيد المسيح او العذراء بحجم اكبر من بقية الاشكال كذلك منحها الموقع المهيمن وهي اشارة محركة لمكون السرد البصري من حيث تفعيل فكرة قدسية الشخصية واهميتها في بنية اللوحة كما ان تصوير الاشخاص وكانها ملائكة يرتبط بجانب روحاني من حيث أضفاء جو من الحضور الالهي . اما في المشهد البصري السردي لوحة ( المهد Nativity) أنطونيو أليغري دا كوريدج (١٤٨٩ . ١٥٣٤) **الشكل (٣)** هي مشهد ميلاد المسيح

الذي تظهر فيه سرد شخصيات مثل السيدة العذراء وهي تحتضن ابنها ، التي تنبثق منه الإضاءة الرئيسة كنقطة الاهتماموالشد البصري لباقي اطراف العمل الفني وشخصيات أخرى اعلى يسار اللوحة تظهر كانها ملائكة . تميز العمل الفني بالعلاقة السردية التشخيصية لمضمون العمل الفني وهي ولادة المسيح (بمعنى تحديد الشخصية ومكانها ودورها عبر العلاقات التكوينية في النص البصري كوضع الشخصية الرئيسية كمرشد دال لتحديد بناء العمل الفني ومضمونه )(مبروك، القاهرة، صفحة ٢٩).

*الشكل (3) انطونيو الغيري/المهد*

اخذت رسوم الفنان تيتسيانو فيتشيليو (١٥٧٦ – ١٤٨٨) طابعا اسطوريا ودينيا فلوحته (باكوس وأريادن) **الشكل (٤)** تعد من اشهر قصص ميثولوجيا الاغريق والرومان الذي تمثل (باكوس) وهو قافز لحماية (اريادن) من الأشخاص التي حواليها . فالاشخاص لا يمكن عزلها عن بعضها البعض وعليه تكون بناء العلاقات التي ترسم المشهد البصري بشكل مباشر فهي تؤدي دور الوسيط المرئي لبنية حدث النص البصري. ( Barthes & Duisit1975, p. 237) .

الشكل (4) تيتيان باكوس واريادن

ومن هنا فان النص البصري السردي يتشكل داحل بنيته التشخيصية عبر حضورها التي يتم التعرف على وظيفة الربط بينها من خلال الإشارات التي يوجهها معنى اللوحة وموضوعها. وعليه ومن خلال ما عرضناه في هذا المبحث يتضح ان السرد البصري عبارة عن واسع يعنى باستنباط القواعد الداخلية للاجناس الداخلية والسردية تعنى باستخراج النظم التي تحكم هذه الاجناس ونصوصها وتوجه ابنيتها كما تحدد خصائصها وسماتها .فالصورة الفنية هنا متحققة في السرد عن طريقتين الأولى مواجهة الواقع بوصفة مجموع الوقائع المنتجه فيه الحادثة في الزمان ومن ثم تحويلها إلى ابنية صورية دالة من وقائع قائمة في الزمان إلى وقائع منتجة من خلال ابنية معرفية صورية محكومة بنظام دلالي محدد. اما الطريقة الثانية هو وعي الانظمة التي يصاغ بواسطتها العالم السردي وهو ما يحقق بدوره وعيا أمثل لعالمنا الذي لا يتشكل الا عبر سرد بصري ومرويات قصصية ،يكون تاريخ السردية تاريخ ما تحقق من منجزات دلالية ولسانية في مرحلة البحث عن نظمة الفكر الانساني وهو يحول تجاربه الواقعية منها وغير الواقعية كالاحلام والرغبات والمخاوف والامنيات والاساطير والافكار الدينية الى خطابات ومنظومات صورية دالة ، تنتظم ضمن مؤلفات ومدونات كبرى استطاعت الثقافة الفنية التشكيلية منها الرسم أن تنجز من خلالها بياناتها من مختلف اصولها . قدمت الاعمال الفنية عبر نسق السرد مساحة مهمة للتعبير عن الذات والعالم يختلف هذا التعبير في طرائقة واساليبة عما دأب الرسم على تقديمه . فنحن ازاء منطقتين منطقة التعبير الصوري وهي منطقة محكومة بالافق الاستعاري ومنطقة التعبير السردي وهي منطقة محكومة بالافق الكنائي. ثمة منطقتان مختلفتان في منطقة الكناية بما تنتجه بالتوصيف للعالم ومنطقة الاستعارة بما تنتجه من تخييل للعالم .

## مؤشرات الاطار النظري

١- يختلف البناء الحدثي للسرد في حقل الادب عنه في حقل الرسم ، عبر تعدد الحوادث والشخوص بالاستعمال الجمالي للغة مثل التقديم والتاخير والحذف والالتفات وسمة التكرار في الزمان والمكان.

٢- تعمل المحددات السياقية على بيان او اضاءة النص البصري السردي وهي بانواع (سياق وجودي / سياق نفسي)

٣- تعدد البناء السردي البصري باشكال :

* **سرد بصري ذو خطاب ديني**
* **سرد بصري ذو خطاب نقدي اجتماعي**
* **سرد بصري سايكولوجي – اجتماعي دنيوي**

٤- للسرد عدة وظائف منها :

* **الوظيفة التواصلية**
* **الوظيفة التوصيلية**
* **الوظيفة الأيديولوجية**
* **الوظيفة التعبيرية**
* **الوظيفة المرجعية**

٥ – من تقنيات السرد :

* **تقنية الاسترجاع**
* **وتقنية الزمان والمكان**

## الدراسات السابقة

بعد الاطلاع على البحوث المنشورة و الرسائل والاطاريح تم العثور على دراستين سابقتين لها علاقة في بعض المشتركات في اولا: دراسة (شبر، ٢٠١١) تمثل هدف الدراسة (تعرف بنية السرد في الرسم الأوروبي الحديث) فقد شمل الإطار النظري المبحث الأول (السرد بين المفهوم والدلالة) والمبحث الثاني (صور السرد بين التأسيس ومعطيات التداول) والمبحث الثالث (مقتربات السرد في الرسم الأوروبي الحديث) اما الفصل الثالث تكون مجتمع البحث من ١٦٠ لوحة فنية تقع ضمن فترة زمنية (١٨١٢-١٩٣٧)،وجاءت عينة البحث التي بلغت ٢٠ لوحة فنية لتيارات الرسم الأوروبي الحديث، اعتمدت الباحثة المنهج: (الوصفية التحليلي) ومن أهم نتائج الدراسات السابقة :

**– تنفتح عناصر البنية السردية دلاليا، باتجاه تأكيد النزعة الأسلوبية للتيار الحداثي الأوروبي.**

**– تعمل البني السردية في الرسم الأوروبي الحديث على ربط المرويات الحكائية للحدث مع السياق على النص للصورة.**

**- تتأثر طبيعة التمثل السردي بالأنساق الشكلية والخطية واللونية، والتي ترتبط بالمغزى الدلالي للصورة الكلية.**

بعد عرض الدراسة السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة الحالية كانت هناك نقاط تشابه واختلاف بين الدراسة الحالية والدراسة السابقة من النواحي التالية: الدراسة السابقة تناولت السرد من مفهوم البنية اما الباحث الحالي تناول السرد عبر وظائفه كما افترقت الدراسة الحالية في تناول رسوم عصر النهضة.

اما الدراسة الثانية (القرة غولي، ٢٠١٣) جاء هدف البحث بالتعرف التوصيف السردي في الرسم العراقي الحديث حيث تحدد البحث بالدراسة السردية للرسوم الزيتية للفنانيين (فاخر محمد وعاصم عبد الأمير) جاء الفصل الثاني متمثلا بمبحثين جاء المبحث الأول بدراسة مقاربات السرد في رسوم عاصم عبد الأمير (الارتداد إلى عوالم الطفولة) أنموذجا والمبحث الثاني فجاء بدراسة إيقونوغرافيا الأنساق السردية في رسوم فاخر محمد اما الفصل الثالث فقد تناول نتائج البحث منها :

**- تنطوي خاصية السرد في الرسم العراقي المعاصر على محمولات سردية ومشهدية تؤطر اشتغالات الرسام بنزعة استعارية يتم من خلالها توطيد دعائم العلاقة بين الفكرة السردية ومعطياتها الواقعية.**

**- تتحدد صور السرد باستجابات سردية افتراضية تهيمن على نسق الترابط بين الشكل والمضمون.**

فقد افترقت دراسة (القرة غولي) عن الدراسة الحالية بتناول السرد في التشكيل العراقي المعاصر

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

**أولا- مجتمع البحث:-** نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة نتاجات الفنية وأعداد الفنانين فقد اطلع الباحث على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية وكذلك ما توفر منها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحث رصد أكبر قدر من العينة التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي.

**ثانياً- عينة البحث :-** قام الباحث باختيار عينة للبحث البالغ عددها (٥) أعمال فنية تم اختيارها بصورة قصديه بعد أن صنفها الباحث وفق انتمائها بحسب موضوع البحث وقد تم اختيار عينة البحث وفقا للمبررات الآتية :

**١. أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافيا لما يمثله السرد .**

**٢. شهرة الأعمال المختارة وانتشارها عالميا.**

**٣. تم استبعاد الأعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها .**

**ثالثا: اداة البحث :-** من اجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري والملاحظة بوصفها موجهات رئيسية لعملية بناء الاداة وتحليل عينة البحث.

**رابعا: منهجية البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث لكشف وظائف وتقنيات اشتغال السرد في رسوم عصر النهضة.

**خامسا: تحليل عينة البحث:** اعتمد الباحث استخدام خطوات في تحليل كل نموذج من عينة البحث وهي كالاتي: (السرد والوصف: وظائف السرد منها والوظيفة التوصيلية والوظيفة الايدولوجية والوظيفة التعبيرية والوظيفة المرجعية : تقنيات السرد منها تقنية الاسترجاع وتقنية الزمان والمكان)

**عينة (1)**

مازاتشيو / جامع الضرائب / فريسكو / 255 cm × 598 cm / 1425/ فلورنسا

**السرد والوصف:** تعتبر اللوحة جزء من دورة عن حياة (القديس بطرس) وتصف مشهدا من انجيل متى حيث وجه يسوع بطرس للبحث عن عملة معدنية في فم سمكة لدفع ضريبة هيكل يواجه جابي الضرائب مجموعة المسيح والتلاميذ بأكملها ، يطلب جامع ضرائب روماني (الشكل) يظهر في المقدمة اللوحة يرتدي سترة برتقالية قصيرة أموالا ضريبية من المسيح والرسل الاثني عشر الذين ليس لديهم المال لدفعه ويتم سرد المشهد بأكمله الى ثلاثة اجزاء منظمة بالتتابع ، يتوسطه المسيح ، الذي يشير هو وبيتر إلى الجزء الأيسر من اللوحة ، الذي يمثل المشهد التالي خلفية اللوحة اما الجانب الايسر يصف المشهد استخراج بيتر) المال من فم السمكة، اما المشهد الأخير وهو على يمين اللوحة حيث يدفع بيتر لجامع الضرائب ، يفصل المشاهد إطار هيكل معماري ومنظر طبيعي.

**الوظيفة التوصيلية:** يقوم الربط الحاصل لوظيفة السرد البصري بعملية توصيلية عبر تقسيم اللوحة الى ثلاثة مشاهد جميعها يكون ( بطرس) ظاهرا فيها لتاكيد مضمون اللوحة(جمع الضرائب) الذي يظهر هو الآخر مرتين في نفس الزي لجمع الجزية للتعبير عن ما يسمى بكارثة عام ١٤٢٧ ؛ الذي اعتبر شكل جديد من استحداث ضريبة الدخل او باتفاقية البابا مارتن الخامس لعام ١٤٢٣ بشأن إخضاع الكنيسة الفلورنسية لضريبة الدولة. كما لم يغفل الفنان على توصيل فكرة رئيسية وهي اعتبار الأموال الموجودة في فم السمكة تعبيرا عن كيفية

استخلاص ثروة فلورنسا من البحر كوظيفة ايدولوجية في فكرة بناء السرد البصري. عمد الفنان على تأكيد توصيف بصري للزي كمرجع الذي يظهر البابويه و تلاميذ المسيح والزي الروماني واظهار معالم مدينة فلورنسا. بناء السرد البصري.

**الوظيفة الايديولوجية:** عمل الفنان على تصوير فكرة جمع الضرائب ضمن ايدولوجية سياسية ببعد انساني تاريخي من حيث تصوير الواقع السياسي انذاك وتاثيره على حياة الطبقة الاجتماعية مرتبطة بايدولوجية دينية عبر سرد فكرة اعجاز يسوع .

**الوظيفة التعبيرية:** صور الفنان اللوحة لدعم الإصلاح الضريبي لروما وفلورنسا عبر فكرة سرد الاحداث في مشهد واحد لجمع القصة في صورة واحدة خلف يسوع ، كان التلاميذ ينظرون في اتجاهات مختلفة: بعضهم ينظر إلى يسوع وآخرون أن. ينظرون إلى بطرس. للتعبير عن شكوك اليهود ، و إثبات حق بطرس في أن يكون خليفة يسوع حيث ينظر التلاميذ الآن إلى بطرس. للتعبير عن مسألة المال والسلطة للقوة والحق .

**الوظيفة المرجعية:** تستمد القصة جذورها من (إنجيل متى) حيث واجه جامع الضرائب يسوع والتلاميذ. ثم طلب يسوع من بطرس أن يجد عملة معدنية في فم سمكة ليدفع ضريبة دخولها المدينة.

**تقنية الاسترجاع ( الزمان والمكان)** : تصور اللوحة القديس بطرس في ثلاث مواقف زمنية مختلفة . كما تصور جامع الضرائب في صورتين متناوبة لتاكيد التتابع في الية السرد القصصي . كما تتناول اللوحة تصور قصة حياة القديس بطرس ، ومؤسس الكنيسة الرومانية الكاثوليكية كنيسة. كما عمد الفنان على تاكيد دلالة استخراج الاموال من فم السمكة وربطها بفرض ضرائب على الكنيسة في فلورنسا. كان (فيليس برانكثي)، وهو ، تاجر حرير وشارك في تجارة البحر الأبيض المتوسط وفي مجلس إدارة مارتي كونسلس. تم دعم هذه الفكرة من خلال اللوحة نفسها عندما أخذ بيتر المال من فم السمكة ، حيث تحصل فلورنسا على ثروتها من البحر.

عينة (٢)

تبنيان / اندروميدا و بيرسويس/ زيت على قماش / ١٥٥٦/ ١٧٥cm x 189.5cm / لندن

**السرد والوصف :** اللوحة تعد واحدة من روائع الفنان تيتيان ، تظهر على يسار اللوحة صورة امراة عارية (اندروميدا) وهي مقيدة بالسلاسل على شاطئ محاطة بعتمة الظلال اللونية بينما يظهر (بيرسويس) وهو قافز نحو كائن غريب خرافي وبيده رمح او سكين محاولا الهجوم عليه وقتله لتحرير السيدة .

**الوظيفة التوصيلية:** ربط الفنان عبر دمج العلاقة الثلاثية بين البطل( بيرسويس) وهو قافرا لاظهار صفة انقاذ (اندروميدا) المقيدة من الوحش الاسطوري ،لتكوين وظيفة سردية تواصلية عبر المكونات القصة الرئيسية بدمج هذه الاشكال مع عنصر الطبيعة كمسرح للحدث السردي بغياب المكونات الغير رئيسية وحضور المكونات المهمة في المشهد السردي حاول الفنان بنجاح في توصيل فكرة مهمة ورئيسة وهي عنصران ( اندروميدا و بيرسويس) وهما عنوان اللوحة وموضوعها وبطلا القصة الاسطورية . اراد الفنان توصيل فكرة اسطورية من مرويات الزمن القديم باسلوب سردي معبر .

**الوظيفة الايديولوجية:** تعتبر اللوحة انموذجا للسرد الاسطوري الذي يظهر ثراء الشكل والقيمة العالية تقنيات التلوين والتكوين ، يتم غير الربط الحاصل بين العلاقات التشخيصية (اندروميدا) المقيدة بالسلاسل والبطل (بيرسونس) وفعل الانقاذ من الوحش في البحر . حيث لعب عنصر الخيال دورا في انتاج المشهد السردي الاسطوري ذات بعد انساني . الوظيفة التعبيرية: يعمل التجسيد الحاصل في وظيفة السرد البصري بعملية

توصيلية عبر حضور التشخيص في الاشكال البشرية وهي تؤدي وظيفة او فعل (الانقاذ) ذو طابع غريب درامي عبر التكوين الحاصل والتمظهر وربطها مع الكائن الخرافي ليبين التجانس والانسجام الشكلي في سرد القصة عبر تأكيد العلاقة (فعل الانقاذ) وتأكيد محاولة الصراع مع الكائن لتوصيل المعنى الوظيفة المرجعية: تعمل البنية السردية في هذا العمل الفني عبر الفعال درامي اسطوري للجسد وتكوين غرائبي يشير الى حالة التفكير الاسطوري التي اظهرتها وافرزتها الروايات والقصص الاسطورية من سرد المواضيع الغرائبية الاسطورية لاحالتها الى ايدولوجية الذات والتحرر من قيود المواضيع المنطقية .

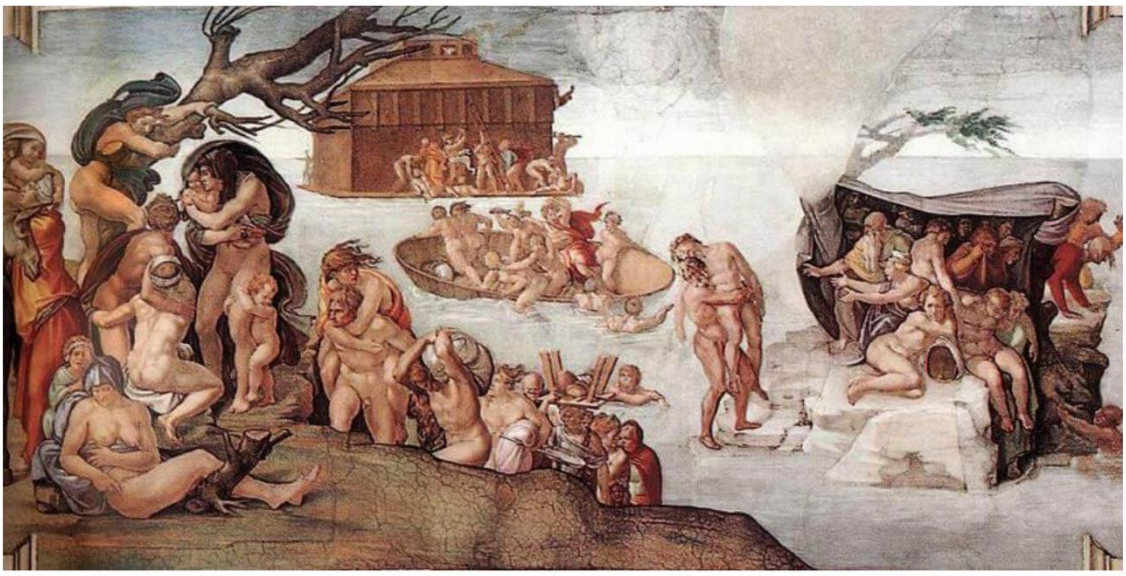
**تقنية الاسترجاع (الزمان والمكان) :** عمل الفنان على اظهار حالة بطولية من اليأس والعزلة والظلام عبر تكوين سردي فانتازي يمكن مشاهدته في المشاهد المسرحية الدرامية ، تشكل اللوحة بنية سردية لقصة أسطورية موجودة في الميثولوجيا الإغريقية *

بعمل الفنان على استرجاع شخصية اسطورية العريقية (برسويس) وربط فعل القصة بالاشكال التشخيصية (الوحش) والمرأة (اندرومدا) تنظيم الشخصيات في الزمان والمكان (البحر والشاطئ) عبر ربط البنية الشكلية الاسطورية مع الموضوع العام أن الزمن المسردي هنا هو زمن التفاعل بين حركة الشخصيات وهو زمن زمن اسطوري يعتمد العلاقات الغير المنطقية في تعاملها مع بقية العمل الفني والاشكال.

يصور الفنان سورة السرد عبر توظيف مكان الحدث ( البحر والشاطي) الذي اتسم بصفة الماكن الموحش يعمل على احتقان العناصر في النص البصري ودمجها ضمن مكان مادي حمي يثير الرعب والخوف والقلق.

* حيث حكمت مملكة إليوبيا الملكة الجميلة ولكن عيلية ، كاسيوب. وأكدت أن جمالها ، وجمال ابنتها أندروميدا ، كان أفضل من جمال حوريات البحر ، اللواتي كن بنات بوسيدون ، إله البحر عندما علمت الحوريات بادعاء انها ، احتجوا على والدهم ، الذي انتقم باستدعاء (وحش البحر) التدمير ساحل تيوما مما وضع مملكة كاسيوب في خطر. . قررت الملكة مع زوجها سيفيوس التضحية بابنتها أندروميدا للوحش (1974,Baxandel)

عينة (٣) مايكل انجلو / الطوفان / فريسكو عالجص 1509 / (cm 20 cm 570) / سيستين



**السرد والوصف :** صور الفنان مشهدا من مشاهد التي رسمها على سقف كنيسة سستين وهي مشهد الطوفان وهي واحدة من مشاهد سفر التكوين وتحكي هذه القصة الطوفان العظيم الذي اغرق الله بها الأرض ومن عليها الا من صعد السفينة في عهد النبي داود عليه السلام. حيث يصور الفنان مجموعة كبيرة من الشخصيات وهم عراة ( اطفال شيوخ نساء) في محاولة للهرب من الطوفان ارتفاع المياه في الجهة اليمنى مجموعة تتسلق صخرة كبيرة واخرى تتجمع داخل ملجأ و منتصف اللوحة مجموعة تحاول النجاة غير قارب وفي يسار اللوحة تظهر مجموعة تحاول تسلق جذع شجرة عارية مقطوعة الأطراف ، اما في عمق اللوحة فقد ظهر مجموعة من الأشخاص الذين صعدوا السفينة.

**الوظيفة التوصيلية:** على الرغم من أن المشهد البصري السردي الذي يحمل في طياته مدلولات وقائع حادثة الطوفان الا ان الفنان اراد توضيح مشاعر القلق والياس والذعر في ملامح الشخصيات في مختلف مقاطع السرد الصري ، ليبين ان الاشخاص الذين صعدوا السفينة هم الذين لم تبدوا او تظهر عليم حالة الذعر والياس من هول الطوفان. وفق سياق الخطاب البصري في لوحة الطوفان فقد ظهرت الشخصيات بحالة هروب وطلب النجاة وهي سفينة التي تعتبر هنا رمزا للنجاة فاللوحة تتموضع نحو ( السفينة النجاة – المكان / الملجا من الطوفان ) تم ربط الوحدات لتاكيد الحالة السردية التي تحقق منظومة المعنى (الطوفان).

**الوظيفة الأيديولوجية:** تظهر اللوحة عبر خطابها البصري السردي دلالات رمزية انسانية و في نفس الوقت دينية إنسانية عبر كتصوير الاشخاص وهم يحاولون الخلاص من هذه المحنة اما الخطاب الديني كصفة

ايدولوجية فهي قصة الطوفان التي صورها الفنان من الكتاب المقدس . باستعارة الفنان للمشهد الديني لقصة الطوفان .

**الوظيفة التعبيرية:** لقد جسد الفنان (انجلو) طابع درامي لسرد مشهد الطوفان، مانحه مضموناً رمزياً انسانيا.

**الوظيفة المرجعية:** يستمد الفنان مرجعيات سرد احداث اللوحة من الكتاب المقدس ( قصة الطوفان)

**تقنية الاسترجاع:(الزمان والمكان):** استعمل الفنان قصة الطوفان والسفينة وهلع الاشخاص وقلقهم للتعبير عن العواطف الإنسانية ، باسترجاع الحادثة كاحالة مرجعية دينية . كما اظهر الزمن في هذه اللوحة عبر ربط العلاقة بين الزمن النفسي السايكولوجي قلق الاشخاص و هلعهم والزمن التاريخي ( الديني) حادثة الطوفان ربطها بتقنية المكان حيث ربط الفنان حالة وجدانية وموضوع ديني في مكان طبيعي (البحر) لتوضيح طابع ماساوي اقل حدة مما هو عليه في لوحات أخرى.

عينة (٤)

رافائيل /مدرسة اثينا / فريسكو على الجص (٥٠٠cmx7.7cm ) سم/١٥١١ / الفاتيكان

**السرد والوصف :** توضح اللوحة مشهد لتجمع الفلاسفة مثل الفيلسوف اليوناني سقراط مع عالمة الرياضيات والفلكية الاسكندرية هيباتيا المراة الوحيدة في اللوحة، كما يجتمع ابن رشد الأندلسي بالفيلسوف فيثاغورس وارسطو . تظهر اللوحة تجمعات الفلاسفة من بينها ظهور افلاطون وهو يحمل كتاب تيموس وهو يشير بيده الى السماء ، بينما وقف بجانبه ارسطو وهو يحمل كتاب الاخلاق الذي بدى عليه وهو يشير الى الارض .

**الوظيفة التوصيلية:** تناول الفنان موضوعة فكرية ذات سباق معرفي عبر التركيز على تراتبية التكوين والانشاء وتموقع الفلاسفة وتجمعاتهم . فعملية الربط السردي يعتمد على هيئة الحوار ودلالات الشكل لما تحمله من اللوحة من حركات وايماءات . يكثف الفنان الفكرة عبر الاهتمام بمضمون اللوحة التعبيري للاهتمام بالمعرفة والتنوع ، محاولة توصيل الفكرة و السرد عبر الحالات الوجدانية للشخصية وطبيعة تمظهرات الانفعال والعلاقات الرابطة دلالات اشارة افلاطون الى السماء كمحاولة من لتاكيد فلسفته (المثل العليا) واشارة ارسطو للأرض للتاكيد على المحسوسات.

**الوظيفة الأيديولوجية:** تمثل اللوحة طرحا ثقافيا حالة القلق الانساني فهي تطرح تعبيرا مضمونيا واضح المعالم عبر التعبير عن حضور المعرفة والعلم والفلسفة الانسانية معا تحت سقف واحد، عبر تمثلات الايحاء والانفعال المتمثل في الشخصيات ، الرئيسية التي تتخذ من تجمعاتهت مكانا لها، من اجل ان يجمع بين الدنيوي بالسماوي والقديم بالحديث واختلاف توجهاتهم الفكرية والفلسفية وربط بين مزيج بين (الدنيوية اليونانية مع الهلنستية والرومانية) و(الروحية المسيحية مع العقائدية الإسلامية)

**الوظيفة التعبيرية:** كثف الفنان بنية عمله على التاثير التعبيري للتكوين والملامح التنشية لتو يل فكرة السرد او الحدث في مضمون اللوحة(مدرسة اثينا). عبر توظيف الشخصيات الفلسفية مع بعضها البعض عمد على ابراز ملامح الحركات في اللوحة لتوصيف حالة الحوار والمناقشة لما يحمله مسمى(عنوان اللوحة) كربط دلالي.

**الوظيفة المرجعية:** تشير اللوحة الى اظهار ومزج العلماء والفلاسفة والرياضيين والفلكيين في لوحة واحدة واسترجاع مدرسة اثينا مدرسة الفلسفة والمعرفة الحسية والقلية والحدسية والاشراقية معا.

**تقنية الاسترجاع(الزمان والمكان):** عمد الفنان على استرجاع تاريخ الفلسفة وتاريخ العلم والمعرفة التي ظهرت قبل ٣٨٠ سنة ( مدرسة اثينا) وكما تبين معرفة الشخصيات عبر ربطها بفعل حركاتها وايماءاتها ضمن مبنى على شكل صليب يوناني اراد الفنان ان يظهر الانسجام بين الفلسفة اليونانية الوثنية و اللاهوت المسيحي ، كما عمد الفنان على اظهار الشبه بين المكان المرسوم وكدرائية القديس بطرس . عمد الفنان على اظهار تمثال لابولو اله النور والرماية والموسيقى كوحدة استرجاع . ورسم تمثال الموجود على يمين اللوحة وهو (اثينا) اله الحكمة. يكما ظهر القوس الرئيسي ، فوق الأحرف ، تعرجا (يعرف أيضا باسم الحنق اليوناني أو تصميم المفتاح اليوناني) ، وهو تصميم يستخدم خطوط متصلة تتكرر في "سلسلة من الانحناءات المستطيلة التي نشات على فخار الفترة الهندسية اليونانية التي أصبحت مستخدمة على نطاق واسع في الافاريز المعمارية اليونانية القديمة .

عينة (٥)

بولوفيرونيز/ وليمة الزفاف / زيت على كانفاس (990 cm x666 cm)1563/ متحف اللوفر

**السرد والوصف:** في قانا الجليل . يدعى المسيح إلى وليمة زفاف يصنع من خلالها أولى معجزاته في نهاية المأدبة ، عندما ينفد الخمر ، يطلب من الخدم ملء الجرار الحجرية بالماء ثم تقديمها إلى سيد المنزل ، الذي يجد أن الماء قد تحول إلى خمر، هذه الحادثة ، التي رواها الرسول، يوحنا ، في مقدمة (للإفخارستيا) يجلس العريس والعروس في الطرف الأيسر من الطاولة ، تاركين المركز المركزي لشخصية المسيح وهو محاط بالعذراء، وتلامية ،وكتابه ، وأمرائه ، ونبلاء البندقية ، والشرقيون مرتدين عمائم ، والعديد من الخدم ، والسكان ترتدي بعض الشخصيات أزياء تقليدية قديمة ، بينما يرتدي البعض الآخر – ولا سيما النساء – تصفيفات وزينة فاخرة. يصور فيرونيز ، بكل سهولة ، نماذج كبيرة من رواد العيد ، يخلطون شخصيات توراتية مع رجال ونساء في تلك الفترة لا يمكن التعرف على هذا الأخير حقا ، على الرغم من أنه وفقا لأسطورة من القرن الثامن عشر ، تم تصوير الفنان نفسه باللون الأبيض مع فيولا دا جاميا بجانب نينيان وباسانو ، وكلهم يساهمون في الترفيه والعزف على الآلات الموسيقية، يمكن أن يكون أريتينو سيد الاحتفالات الملتحي ، الذي أعجب به فيرونيز كثيرا ، توجد كلاب وطيور وببغاء وقطة مرحة وسط الحشد صور الفنان مشهد تمثيلي تصور قصة مأخوذة من التوراة ( الزواج في قانا)

**الوظيفة التوصيلية:** صور الفنان إنشاء ديكور مسرحي لوضع شخصياته فيه، ينقسم التكوين إلى قسمين: في الجزء العلوي ، مثل السحب عبر سماء زرقاء : في القسم الأرضي السفلي ، هناك حشد مزدحم من الناس

الأعمدة المحددة التي تعلوها تيجان كورنثية تستحضر الإنشاءات الحديثة للمهندس (بالاديم) ربط الفنان مكونات المشهد والشخصيات لتوصيل فكرة التجمع والتواصل الاجتماعي الحضور وليمة الزفاف .

**الوظيفة الأيديولوجية:** تمثل اللوحة مفهوما فكريا لتحويل الثقافة الانسانية مع الروحانية المسيحية عبر تمثلات بنية التكوين السردي المتمثل في موضوع اللوحة حيث اشتملت اللوحة على صور لعائلة (باربارو) وفتحت الاسقف إلى السماء الزرقاء مع الشخصيات الاسطورية ، بالاضافة الى تحديد اختلاط الاجناس الشخصيات العربية والرومانية والدينية المسيحية ومشهد الطراز البناني لتمثيل الصفة الايدولوجية للمكان.

**الوظيفة التعبيرية:** عرض الفنان تكويناته الشكلية واللونية بطابع واقعي باسلوب (Mannerist) النمطية اي المبالغة في التصرف بالاشكال كتطويل بعض أعضاء الجسد فظهرت العناصر الفنية متناسقة من حيث اللون والاضاءة والظلال والعمق الفضاني والاختزال الى اشكال اكثر تعبيرية سردية بالاضافة الى الخطوط الحادة التي تعطي انطباع حدة المشهد وذهوله .

**الوظيفة المرجعية:** صور الفنان قصة ماخوذة من التوراة تحكي قصة زواج ( قانا) حيث يحول يسوع الماء الى نبيذ وهي المعجة الاولى المنسوبة ليسوع في انجيل يوحنا في رواية الإنجيل ، تمت دعوة يسوع وأمه وتلاميذه لحضور حفل زفاف . وعندما نقد الخمر ، يسلم يسوع علامة ألوهيته عن طريق تحويل الماء إلى خمر، حيث يتضح من خلال دمج عناصر النص البني وادراج الرموز الثقافية (الاجتماعية والدينية) معا .

**تقنية الاسترجاع (الزمان والمكان):** صور الفنان مجموعة كبيرة من الشخصيات من بينها ضيوف الحفل وهي شخصيات تاريخية ، مثل ملوك النمسا إليانور ، وفرانسيس الأول ملك فرنسا ، وماري الأولى ملكة إنجلترا ، وسليمان العظيم ، السلطان العاشر للامبراطورية العثمانية ، والإمبراطور الروماني المقدس شارل الخامس : الشاعرة فيتوريا كولونا والدبلوماسي ما كانتونيو باربارو والمهندس المعماري دانييل باربارو : النبيلة جوليا غونزاغا والكاردينال بول ، وآخر رئيس أساقفة روماني كاثوليكي في كانتويري ، السيد جيستر تريبوليه ورجل الدولة العثماني سوكولو محمد باشا – جميعهم يرتدون الأزياء الغربية والشرقية الفخمة التي تحظى بشعبية في عصر النهضة. وظف الفنان الزمان التاريخي عبر استرجاع الشخصيات التاريخية كما تم ذكرها في تقنية الاسترجاع اعلاه اضافة إلى استرجاع من القصة أو الحدث ( زواج قانا) الذي تم استرجاعه من قصة التوراة . يمثل المكان حالة احتضان لشخصيات تاريخية ، فهو يمثل موقفا ثقافيا لدمج عدة حضارات في مكان واحد. مكان الاحت حيث تظهر مجموعة كبيرة من الشخصيات وفي مواضع مختلفة يتوسطون اللوحة التي قسمتها بنايتان متناظرتان به ويسار اللوحة رسمت بنمط زخرفي من الأعمدة الرومانية ، والسماء الصافية.

## الفصل الرابع

### النتائج والاستنتاجات

**اولا // النتائج**

١. تعتمد وظائف السرد على العلاقات الرابطة نحو السياق الحاصل بين الاشكال التشخيصية التي تعمل على إيصال معنى وفكرة السرد ( الحدث والقصة) التي تعتمد على التجميع والعلاقات الرابطة بين الوحدات البصرية الشكيلية والتنظيمات الحاصلة (جميع النماذج)

٢. هنالك وظائف رئيسة للسرد تعمل على بناء الية السرد البصري وهي:

الوظيفة التواصلية والوظيفة التوصيلية والوظيفة الايديولوجية والتعبيرية والوظيفة المرجعية ، كما ان هنالك تقنيات تابعة لهذا الوظائف يمكن لها تأسيس وبناء السرد البصري في الرسم وهي تقنية الاسترجاع وتقنية الزمان والمكان (جميع النماذج)

٣. ان النظرية السردية تنطوي على مفاهيم فاعلة تكشف في مجرياتها عن الكيفية التي يتم بواسطتها رصد المتحرك البصري في اللوحة .

٤. يشكل السرد البصري معرفة يمكن ان يشار اليها في الحقل البصري الرسم .

٥. يكشف السرد عن ايديولوجيا معينة يتبنى تصديرها عبر وظائفه السردية .

٦. لقد أظهرت اللوحات الفنية، دمج قصص مختلفة ، أو مشاهد من نفس القصة ، في مساحة تصويرية واحدة و لأن الفنون البصرية الرسم ليس لها بعد زمني مطلوب لسرد القصص الفعلية ، كما هو معمول في مجال حقل الادب الذي يعتمد فعل القراءة باعتبار الاول يشتغل في نطاق مكاني وعلى سطح تصويري ثنائي الابعاد. وجد ان هنالك اختلافا كبيرا في مجال حقل الادب عنه في الرسم.

٧. ترتكز وظائف السرد على اهتمامها في مجموعة الضوابط والعلاقات المحكمة لتفسير النص بمعنى كشف العلاقات المتعاملة بين هذه الوحدات (الاشكال) وتحديد النسق الدلالي . (جميع النماذج)

٨. اعتمدت وظائف السرد في النص البصري (الرسم) على روايات او قصص الحدث (جميع النماذج)

٩. اعتمد وظائف السرد على مبدأ التحفيز عبر التاكيد على المركز او العنصر الرئيس ( جميع النماذج)

١٠. اعتمدت على مبدا التحفيز التاليفي لوظائف سرد العمل الفني مكونات الانساق كوظيفة الوحدات التشكيلية وتوزيعها في العمل الفني ، (جميع النماذج)

١١. حققت الاعمال الفنية سردا بصريا:

*** ذا معنى ضمني كما في النماذج (٢/٣/٤/٥)**

*** سرد يصري ذا معنى صريح كما في النماذج جميعها.**

*** سرد بصرى ذا معنى حواري كما في النموذج (١/٤/٥)**

١٢. هنالك وظائف رئيسة في السرد في الرسم وهي :

*** وظيفة توصيلية وايدولوجية وتعبيرية ومرجعية تعتمد على مكونات السرد في العمل الفني (جميع النماذج)**

١٣. هنالك تقنيات يعمل عليها السرد في الرسم وهي تقنيات استرجاع وتقنيات الزمان والمكان .

١٤. اختلفت مضامين السرد في رسوم عصر النهضة كلاتي:

*** سرد اجتماعي واقعي كما في الانموذج (١،٤،٥)**

*** سرد بصري يعبر عن الالم وصرعات الحروب والحزن والمعانات الانسانية كما في الانموذج (١،٣)**

*** سرد سياسي متمثل بالصراعات الطبقية والجغرافية والحروب والثورات كما في الانموذج (١،٣)**

*** سرد ديني بمضمون رمزي كما في الانموذج (٣)**

**ثانيا // الاستنتاجات**

١. عملت الطروحات السردية في الرسم كضاغط فكري على الفنان واثرت في منتجه الفني حيث ارتبط بواقع اجتماعي ضمن افكار ومعتقدات دينية سيطرت عليها الكنيسة لتكريس العقيدة الدينية واخرى سياسية واسطورية .

٢. ان النظرية السردية تنطوي على مفاهيم فاعلة تكشف في مجرياتها عن الكيفية التي يتم بواسطتها رصد المتحرك البصري في اللوحة المرسومة .

٣. يشكل السرد معرفة تسهم في تشكيل وتاويل وتوصيل معنى العمل الفني البصري في حقل الرسم .

٤. يعمل السرد البصري كوظيفة تفاعلية : بمعنى قيام أشكال التفاعل والربط البصري بين عناصر العمل الفني ومكوناته، ومن خلال هذا التفاعل يتم تأسيس وتعزيز وظائف السرد البصري وتكوين المعنى.

٥. يعمل السرد البصري كذلك كوظيفة نقلية : مهمتها نقل المعلومات والأفكار والثقافات والقصص للمتلقي باعتبار الصورة البصرية عنصراً فعالاً في توصيل موضوعات العمل الفني.

## قائمة المصادر والمراجع


١. ابن منظور، ((ب.ت)). لسان العرب (المجلد فصل السين)، لبنان، بيروت: دار المعارف.

٢. امنة يوسف. (٢٠٠٠). تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق. سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.

٣. ايمان عامر شبر. (٢٠١١)، بنية السرد في الرسم الأوروبي الحديث، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١١/. كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل : جامعة بابل

٤. بول ريكور. (٢٠٠٦). الزمان والسرد التصويري في السرد القصصي، (فلاح رحيم، المترجمون) لبنان ، بيروت

٥. حداد نبيل، و درابسة محمود. (٢٠٠٩)، تداخل الانواع الادبية. عمان، الأردن: جدار للكتاب العالمي.

٦. حسن بحراوي، (٢٠١٦)، بنية الشكل الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي.

٧. حسن محمد حسن. (١٩٧٤)، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربي.

٨. حسن نجمي، (٢٠٠٠). شعرية الفضاء. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

٩. حميد الحمداني. (٢٠٠٠)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (المجلد ط٣). المغرب: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع

١٠. رومان پاكبسون. (١٩٨٨). قضايا الشعرية. (محمد الولي، و مبارك الحنون، المترجمون) المغرب: دار توبغال.

١١. زهير صاحب. (٢٠٠٥). الفنون السومرية. بغداد: دار ايكال للطباعة والتصميم.

١٢. سحر كاظم الشجيري. (٢٠١١). نظرية التوصيل في النقد الأدبي العربي الحديث. عمان، الأردن: صفاء للنشروالتوزيع.

١٣. سيريل الدريد. (٢٠١٤). الفن المصري القديم. (احمد زهير، و محمود طه ماهر، المترجمون) القاهرة: مطابع هيئة الآثار المصرية.

١٤. عطية محسن علي. (٢٠٠٢). الفن والجمال في عصر النهضة . القاهرة: عالم الكتب.

١٥. فيري جان مارك. (٢٠٠٥). فلسفة التواصل. (عمر مهيبل، المترجمون) الجزائر، الجزائر: منشورات الاختلاف.

١٦. محمد علوان القرة غولي، (٢٠١٣). السرد في التشكيل العراقي المعاصر. مجلة العلوم الانسانية، ١(٢١).

١٧. مراد عبدالرحمن مبروك. (القاهرة). اليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية ٠ التحفيز انموذجا تطبيقيا). ٢٠٠٢ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

١٨. ميادة عبدالامير، و علاء حازم. (٢٠١٧). السرد القصصي في القصائد السبع العلويات لابن ابي حديد. مجلة أبحاث البصرة للعلوم الانسانية، ٤٢(٣).

١٩. هف توبي. (١٩٩٧). فجر العلم الحديث. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب.

٢٠. يوسف وغليمي. (٢٠٠٤). السردية والسرديات. مجلة السرديات، ١.

21-Gardner Helen .(175) .The Renaissance in northen Europe .New Yourk: Harcourt Brace.https://www.laetitiana.co.uk/2014/07/introduction-to-penaissance-movement.html .(بلا تاريخ) Michael Baxandall 22..

22-ntury Italy Newyourk: Century-FifteenthPainting and Experienc (1974) .Martenpoplesh

23-Individualism and the cult of creative personality, The Italian 1990 Jstor.NEW و ،Barthes Roland York: New Haven: Yale New Renaissance.

.(6 )LITERARY HISTORY .(1975) ,Lionel Duisit 2

# سيميائية فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث

**المدرس / اسعد جواد عبد مسلم**
جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

**يعني** هذا البحث ( **بدراسة سيميائية فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث** ) والذي يقع في أربعة فصول ، اهتم **الفصل الأول** بالإطار المنهجي للبحث الذي تمثل بمشكلة البحث التي تناولت تسليط الضوء على سيميائية فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث ، واحتوى الفصل الأول على هدف البحث ، المتمثل بالتعرف على سيميائية فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث . أما حدود البحث فقد تحددت الدراسة الحالية بالأعمال الخزفية التي تحتوي على نمط فن ديكو. وتضمن **الفصل الثاني** الإطار النظري الذي احتوى على مبحثين والدراسات السابقة وأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، حيث تناول المبحث الأول السيميائية مفهومها ونشأتها أما المبحث الثاني فقد شمل فن ديكو مفاهيميا وجماليا الخزف الأوربي الحديث ، فيما تضمن **الفصل الثالث** إجراءات البحث التي احتوت على مجتمع البحث وعينته ، ومنهج البحث ، وأداة البحث ، وتحليل عينات البحث البالغ عددها (٥) أعمال خزفية . واحتوى **الفصل الرابع** على نتائج البحث واستنتاجاته ، وقد توصل الباحث إلى جملة من النتائج أهمها :

١- اعتمدت سيميائية فن ديكو على الأشكال والرموز المرتبطة بالحضارات القديمة كعلامة معادلة لتحيق البعد الدلالي داخل بنائية العمل الخزفي كما في نماذج العينة (١، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) .

٢- ارتبطت سيميائية فن ديكو بطبيعة الموضوعات المستعارة من الحضارات القديمة والتي شكلت بحد ذاتها دلالات رمزية لطقوس وممارسات شعبية ومعتقدات والتي مثلت بحد ذاتها تعبير عن مظاهر ثقافية اتسمت بها الشعوب البدائية كما في نماذج العينة ( ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) .

وقدم البحث مجموعة من الاستنتاجات من أهمها:

١. اتسمت أعمال فن ديكو بالأصالة من خلال طرح أشكال ورموز ترتبط بالحضارات القديمة .

٢. امتازت نتاجات فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث بقيم جمالية وتعبيرية .

وتضمن الفصل الرابع أيضاً ، توصيات الباحث ومقترحاته فضلا عن ذكر الباحث لثبت المصادر والملاحق وملخص البحث باللغة الانكليزية .

**سيميائية فن ديكو الخزف الأوربي الحديث**

**أولاً : مشكلة البحث**

يعد فن ديكو واحد من أهم الطرز الفنية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين والتي أسهمت بشكل كبير في تحديث بنية الفن بشكل عام والخزف بشكل خاص فقد انطوى هذا الطراز على مجموعة من الأساليب والأنماط التي ارتبط بالتكعيبية والفنون البدائية كوسيلة لتحرر من الجوانب الوظيفية والنفعية التي سادت في تلك الفترة . وقد لعبت العيد من العوامل في نشوء هذا الطراز من الفن ولاسيما ظهور حركات فنية مختلفة مثل حركة فن نوفو في مجال الفن والعمارة ، والحركة التكعيبية ،والمستقبلية الايطالية ودعوات بعض المفكرين أمثال المصلح الاجتماعي السويدي (الين كي) والمؤرخ السيويدي الفلندي (غريغور بولسون) وقد لعبت هذه العوامل دورا مهما في نشأت فن ديكو وتطوره وتحديث بنية الأعمال الفنية بشكل عام . وقد ظهرت الملامح الأساسية لهذا الفن في عام (١٩٢٥) في المعارض الفنية في أوربا فبدأت اللوحات الفنية تجسد أشكالا معمارية و بدائية مستوحاة من الحضارات القديمة بأسلوب مبسط يتسم بالوضوح وذات قيم جمالية مؤثرة في كافة مجالات الحياة فظهرت العديد من التصميمات والأشكال في تلك الفترة ، ولم يقتصر هذا الطراز على فن الرسم والعمارة بل تأثر العديد من الخزافين بالأسلوب الفني الجديد محاولين بذلك تحديث بنية الشكل الخزفي والانتقال من الجانب النفعي والوظيفي إلى الجانب الفني الجمالي متجهين نحو استحداث قيم فنية وجمالية من خلال تجسيد أشكال بدائية ذات قيم رمزية مستوحاة من الحضارات القديمة تحمل في طياتها أشارات وعلامات رمزية مرتبطة بدلالات فكرية تحمل معاني مختلفة، وتعمل وفق منظومة نسقية شكلية تعمل على أنتاج المعنى . وعلى هذا الأساس تتحد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : ما سيميائية فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث ؟

**ثانيا : أهمية البحث والحاجة إلية**

١. تفيد هذه الدراسة في التعرف على أسلوب فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث .
٢. تهتم هذه الدراسة في تسليط الضوء على الأساليب الفنية التي ظهرت في بداية القرن العشرين .
٣. تفيد هذه الدراسة كافة العاملين في مجال فن الخزف ولاسيما طلبة الدراسات العليا والأولية .

**ثالثاً : هدف البحث**

تعرف سيميائية فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث .

**رابعاً : حدود البحث**

١. **الحدود الموضوعية** : شملت الحدود الموضوعية الأعمال الخزفية الأوربية التي تحتوي على نمط فن ديكو
٢. **الحدود الزمانية*** : ١٩٢٥ – ١٩٤٠ .
٣. **الحدود المكانية** : أوربا

* تمثل هذه المدة الزمنية نشوء فن ديكو وازدهاره في أوربا .

**خامساً : تحديد المصطلحات**

**السيميائية لغةً** // هي العلامة ، أو الرمز الدال على معنى مقصود ، لربط تواصل ما . فهي إرسالية أشارية للتخاطب بين جهتين أو أكثر ، فلا صدفة فيها ولا اعتباط . [١]

**السيميائية اصطلاحاً** //

– هي إعادة تقييم لموضوعها أو لنماذجها ، ونقد هذه النماذج ، أي العلوم يقتبس عنها ، ولنفسها ، كنظام حقائق ، وهي نمط تفكير قادر على تعديل ذاته ، دون انتصابه كنظام .

– دراسة لكل مظاهر الثقافة ، كما لو كانت أنظمة للعلامة ، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع . [٢]

**فن ديكو**

طراز فني ظهر في فرنسا عام ١٩٢٥ أثر بالعديد من الفنون كالعمارة، التصميم الداخلي، والفنون البصرية مثل والرسم، التصميم الرقمي، السينما، وتصميم المجوهرات جمع هذا الطراز بين العديد من الأشكال الفنية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، خصوصا التكعيبية، الحداثية، الفن الجديد. واستوحت خطوط هذا الطراز من العديد من الطرز البدائية كالإفريقية والهندية الأمريكية والازتكية واليونانية والفارسية .[٣]

**سيميائية فن ديكو : إجرائياً**

وهو طراز فني يعتمد على توظيف مجموعة من الأشكال والرموز البدائية من الحضارات القديمة كعلامات فاعلة ذات مدلولات رمزية داخل بنائية العمل الخزفي ترتبط بالحضارات القديمة من اجل تحديث بنية الشكل الخزفي وإنتاج قيم جمالية وفنية .

## الفصل الثاني

### الإطار النظري والدراسات السابقة

**المبحث الأول // السيميائية مفهومها ونشأتها**

أن الحديث عن ظهور هذا المنهج وتعدد اتجاهاته في النقد الأدبي الحديث يستدعي الالتفات إلى جذوره في تاريخ الثقافة الإنسانية أولا فالتفكير العلاماتي مرتبط بجذور قديمة في التفكير الإنساني ، إذ لا يمكن إغفال ما للرواقين من دور مهم في الفلسفة اليونانية التي استفاد منها العرب ، بوصفهم أول من أكدوا للعلامة وجهين هما الدال والمدلول وعلى أن الدال يدرك بالحواس والمدلول يفهم بالذهن أو يترجم به [١] . كما أن ما قدمه الثلاثي

---

[١] محمد ابن ابي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، ط٩ ، دار عمار ، ٢٠٠٥ ص ١٤٦ .

[٢] سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، الدار البيضاء المغرب ، ١٩٨٤ ، ص ٦٩ .

(٢)Edmund de waal :20th century ceramics, thames Hudson world of art,2003 .

[١] نفله حسن احمد : التحليل السيميائي للفن الروائي ، المكتب الجامعي الحديث ، ٢٠١٢ ، ص٩

الإغريقي (سقراط أفلاطون أرسطو) من معطيات فلسفية تدور حول المجال المعرفي الذي يحكم علاقة البشر بالموضوعات والظواهر الكونية ، وفي التراث العربي نجد أن الأصول العامة التي وضعت لنظرية السيمياء انضوت تحت عنوان (علم الدلالة) إذ يميل هذا العنوان إلى أن ( يحصر بحث الدلالة عند الفلاسفة المتقدمين كالفارابي وابن سينا والغزالي على الدلالة اللفظية وتعريفهم لها يتبع مفهوم أرسطو أي الدلالة بنظرهم تتناول اللفظة والأثر النفسي أي ما يسمى الصورة الذهنية والأمر الخارجي . وقد أسهمت هذه الفلسفات بمجملها في ظهور السيميائية فيما بعد[٢] . ومن الشائع اعتبار بيرس وسوسور معا مؤسسي ما يطلق علية عامة السيميائية لقد أسسا لتقليدين كبيرين. ويستعمل أحيانا مصطلح (السيميولوجيا) للإشارة إلى التقليد السوسوري بينما تشير السيميائية إلى التقليد البيرسي ولكن من الشائع في أيامنا استعمال (السيميائية) كمصطلح عام يشمل كل الحقل المدروس)[٣]. ونصت نظرية بورس في مجال السيميائية على مسلمات والتي انضوت على ثلاث لحظات محدده لميكانزم الإدراك وهي ما يحدد التجربة الإنسانية في مرحلة أولى كنوعيات وأحاسيس (ولانية) ومن ثم كوقائع وموضوعات (ثانيانية) في مرحله ثانية وكقوانين وعادات (ثالثانية) في مرحلة ثالثة . أن التجربة الإنسانية بهذا المعنى تجربه كلية وهذه الكلية لا يمكن أن تشتغل بشكل تام ألا من خلال وجود هذه الأبعاد الثلاثة [٤] . وان هذه المقولات الثلاث توجد في أساس التعريف الذي يمكن إعطاؤه للعلامة . فالعلامة في ذاتها يمكن أن تشتغل كأول وثانٍ وثالث . أنها تحتوي في داخلها على الإمكان والتحقق والقانون ( الفكرة أو الدلالة ) . أن تأكيد هذا معناه النظر إلى العلامة باعتبارها عنصرا داخل تصور نظري شامل يتناول الإنسان كتجربة متعددة الأبعاد انه منتج للدلالة ومروج لها وأول ضحاياها. وان العلامة عند بورس تشتغل وفق مبدأ الثلاثية ومبدأ الإحالة [١] . وقد شرع بيرس في نظريته السيميائية المسماة (سيميوطيقيا) التي قدم فيها عدة مفاهيم للعلامة وأنواعها وأساليب اشتغالها ، غير أن العلامة الفارقة في سيميموطيقيا بيرس تكمن في تحديد أركان العلامة وطرق اشتغالها وتلقيها وتأويلها [٢] إذ يقسم بيرس العلامة تقسيماً ثلاثياً كالأتي :

١. **الممثل** : وهو الشكل الذي تتخذه الإشارة وهو ليس بالضرورة ماديا مع انه يعتبر عادةً كذلك ويسميه بعض المنظرين حامل الإشارة .

٢. **تأويل الإشارة** : وهو ليس مؤولا (ذاتاً) إنما هو الأثر الذي تحدثه الإشارة .

٣. **الموجودة**: وهو الشيء الذي تتبني على وجوده الإشارة وترجع إلية ( المرجع ).

---

[٢] نفس المصدر أعلاه ص٩ .

[٣] دانيال تشاندلر : أسس السيميائية ، ط١ ، ت طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ٢٠٠٨ ، ص٣٠

[٤] سعيد بنكراد : السيميائيات والتاويل ، ط١ ، الدار البيضاء المغرب ' ٢٠٠٥ ، ص٧٣ .

[١] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، مصدر سابق ، ص٧٤ .

[٢] احمد العزري : من السيميائية إلى التفكيكة ، ط١ ، دار الحوار ، اللاذقية ، ٢٠٠٨ ص ١٨٦ .

إذ أن الحديث عن المعنى عند بيرس ليس سوى الحديث عن منطق اشتغال العلامة ، انه نتاج المبادلات الحاصلة بين الاقانيم الثلاثة للعلامة ويسمي بيرس هذه المبادلات الحاصلة بين الأركان سيرورة المعنى أو السيميوزيس [٣]. فسيميائيات بورس هي حديث عن تصوره لعملية الإدراك (أدراك الذات وأدراك الآخر) ، أدراك الأنا ، وأدراك العالم الذي تتحرك داخلة هذه الأنا ، وهذا أمر في غاية الوضوح في تصور بورس . فلا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها ولاشيء يمكن أن يدل اعتمادا على نفسه دون الاستناد إلى ما توفر العلامات كقوة للتمثيل ، فالتجربة الإنسانية بكافة أبعادها ومظاهرها تشتغل في تصور بورس كمهد للعلامات : لولادتها ونموها وموتها [٤] . في حين يرى فردينان دو سوسر تستقل العلامة اللسانية بوصفها كياناً نفسياً عن أرادة الفاعل المتكلم ، ولا تتحدد ألا ضمن المجال الاجتماعي الذي يستطيع إلغاء كل تلك الفوارق التمييزية للمؤسسة اللسانية ، ودمجها عبر مفهوم العلامة ضمن مجموعة الأنساق الدالة على الأفكار ، وتقوم الإستراتيجية السيميائية السوسيرية على دراسة اللسان بالتغاضي عن تلك الخصائص التي لا تعمل ألا على تميزية عن باقي الأنساق السيميائية ، وتبدو في المقابل مهمة للوهلة الأولى (كجهاز النطق مثلا ) وبهذا الفعل ، فان اللساني لا يستوضح المشكل اللساني فحسب بل سيلفي نفسه أمام انساق سيميائية متعددة[٥]. ويحتكم المشروع اللساني لسوسور إلى مجموعة من الأسس ومنها، اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، التفرقة بين اللغة والكلام ، مفهوم التزامن والتعاقب ، الدراسة الصوتية ، من المسلمات اللغوية الأساسية التي قوضها سوسور في الدرس اللغوي التقليدي . طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول ، التي اتسمت قبله بنوع من الثبات والشرطية بحيث أن كالاسم يقابله مسمى بشكل حتمي ومباشر ، فاللغة عند سوسور تمثل الجانب النسقي من اللسان الذي يشكل بنية الكلام والكتابة والعلامة ذات الوجهين الدال والمدلول [١] . وان مفهوم اعتباطية الدليل اللساني لدى دي سوسور هو القطيعة الابيستيمولوجية التي سجلها الفكر السوسوري و حول تصور اللغة فلم تعد اللغة لائحة من الدوال تقابلها لائحة أخرى من المدلولات ، بل ينتظم كل من الدوال والمدلولات وفق قانون نسقي يسميه دي سوسور النظام ( system)[٢] . ويقدم سوسور نموذج أشارة وهو التقليد الثنائي فقد حدد الإشارة على أنها تتكون دال ومدلول ويميل الشراح المعاصرون إلى وصف الدال بأنه الشكل الذي تتخذه الإشارة ، والمدلول بأنه الافهوم الذي ترجع إلية ، ويميز سوسور بين الدال والمدلول كالأتي :

ليست الإشارة اللسانية صلة بين شيء واسم ، لكن بين أفهوم (مدلول) وطراز صوتي (دال) وليس النموذج الصوتي صوتا لان الصوت محسوس وتتألف الإشارة عن سوسور من دال ومدلول لا يوجد دال لا يحمل أي

---

[٣] نفس المصدر أعلاه ، ص١٨٧ .

[٤] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، مصدر سابق ، ص٧٢ .

[٥] الشيباني ، عبد القادر فهيم : معالم السيميائية العامة ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص١٢-١٣ .

[١] احمد العزري : من السيميائية إلى التفكيكة ، مصدر سابق ، ص١٩٠- ١٩١ .

[٢] نفس المصدر أعلاه ، ص١٩١ .

معنى ولا مدلول لا يعبر عنه الشكل ، والإشارة مزيج من دال ومدلول خاص ، مزيج يمكن التعرف إليه . ويمكن أن ينوب الدال نفسه عن مدلول آخر فيؤلف بذلك إشارة أخرى[٣]. ويشدد سوسور على أن الدال والمدلول لا يفترقان وأنهما يرتبطان ((ارتباطاً حميمياً)) في الفكر بواسطة صله رابطة يستدعي كل واحد منها الآخر فيقدم سوسور هذين العنصرين على أنهما يرتبطان ببعضهما ارتباطا كاملا ، لا يوجد أي منها قبل الآخر . ويرى سوسور أن المنظومة الشكلية العامة والمجردة هي التي تجعل الإشارات ذات معنى ، وهو يعتبر ان معنى الإشارات يكمن في علاقتها مع بعضها البعض في المنظومة وليس ناتجة من أي سمات داخلية في الدلالات ، ولاعن أي إرجاع إلى الأشياء المادية . [٤]

**المبحث الثاني // فن ديكو – مفاهيمياً وجمالياً**

يعد فن ديكو واحد من أكثر الأساليب جمالية وبراعة في تاريخ الفن الحديث الذي ظهر في فرنسا مابين عام (١٩٢٠ – ١٩٤٠) واحتضن العديد من الفنانين بغض النظر عن المجال الذي يعملون به في فترة مابين الحربين ، وان أنماط فن ديكو كانت مرادفا لأفكار التقدم الحداثية ، وتأثر فن ديكو في الأشكال الهندسية الجريئة للتكعيبية ، والفنون البدائية ( الأفريقية والفرعونية ، والهندية الأمريكية ، والصينية ، واليابانية ، وبلاد فارس ، والازتكية )[١]. واثر فن ديكو بالعديد من الفنون كالعمارة والتصميم الداخلي والفنون البصرية والسينما وبلغت شعبية فن ديكو بالحقبة التي سبقت سنوات الكساد الكبير التي أصابت أمريكا في الثلاثينيات . كما بالنسبة للعديد من الحركات الثقافية والفنية التي تتأثر سياسيا وفلسفيا ، وقد امتاز فن ديكو بالفخامة والبهجة والوفرة والإيمان بالتقدم العلمي والتكنولوجي وقد كان فن ديكو مساويا للعديد من الأساليب الفنية المختلفة[٢]. وقد أسهمت حركة فن نوفو ( art Nouveau) التي اهتمت في فنون الزخرفة والعمارة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حيث تلقى فنانوها الإلهام من الأشكال العضوية والهندسية، مستنبطين التصميمات المنمقة من نتيجة اتحاد الأشكال الطبيعية. ارتبطت الحركة بإلغاء التسلسل التقليدي للفنون، والتي تسمى بالفنون الليبرالية، مثل الرسم والنحت، والتي تتفوق على فنون الحرفية، مما أدى إلى خلق نمط مؤثر في أواخر الحركة مهد الطريق لطراز فن ديكو في عشرينات القرن الماضي[٣]. وبعد المعرض العالمي الذي أقيم في باريس عام ١٩٠٠ ، والذي شارك فيه عدد من الفنانين الفرنسيين والذين عرفوا باسم ( des artistes decorators) شركة فناني الديكور ، التي احتوت على العديد من الأسماء الفرنسية المعروفة في عالم التصميم كإيكتور غويمارد ويوجيني قراسييه وكان لهذه المجموعة الأثر الكبير في نشوء فن ديكو. حيث سعوا لإبراز الفن الفرنسي

---

[٣] ينظر : دانيال تشاندلر : أسس السيميائية ، مصدر سابق ، ص ٤٦ –٤٧ .

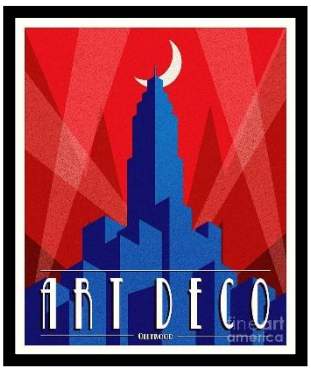
[٤] نفس المصدر أعلاه ، ص٥١ .

Patricia A .Soler : Art Deco And Brazilian Modernism, (unpublished Doctor thesis) Georgetown
[١] university , Graduate School of Arts and Sciences p8

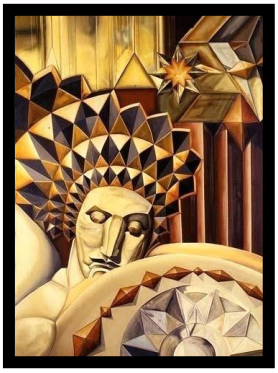
[٢] https://en.wikipedia.org

[٣] Edmund de waal: 20th century ceramic , op. cit ,p79.

وتقديمه للعالم كمثال للأناقة والجمال في عام ١٩٢٥ نظم (المعرض الدولي للصناعات الحديثة والفن)، مما ساهم في تفعيل مستقبل الفنون الفرنسية، في عالم التجارة والأعمال. سميت الحركة بداية الأسلوب المعاصر أما تسمية فن ديكو فإنها لم تطلق إلا بعد معرض عام١٩٢٥. واخذ فن ديكو تسميته من المعرض الدولي للفنون الزخرفية حيث عدت أعمال فن ديكو على أنها الهام جديد وآصاله حقيقية وهو نمط للتعبير الحديث والفني لكونه استكمال فني لعصر الآلة . ومن السمات الأساسية المميزة للأسلوب هو الاعتماد على الفردية في نتاجاتهم الفنية ذات الأشكال البسيطة ونظيفة وغالبا ما تكون ذات مظهر انسيابي ويعتمد على زخرفة هندسية أو منمنمات من أشكال تمثيلية أما الألوان التي استخدمت في هذا الفن فقد تمثلت بالألوان المحايدة والبني والأحمر والأزرق والألوان الباستيلية . كما في الأشكال (١، ٢، ٣)[١] .




(١)



(٢)

(٣)

وانتشر فن ديكو على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم ، استوحت خطوط هذا الطراز من العديد من الطرز البدائية . وأثرت بالعديد من المجالات الحياة ، فظهرت في العديد من التصميمات الخطوط المتكسرة، والمنحنيات الهندسية التي تميز بها الطراز، كما استخدم فيها الألمنيوم، والفولاذ والخشب بتصميمات جريئة. بدات سنوات الانحدار فن ديكو أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث اعتبر أن فن ديكو صورة زائفة للمجتمع، حيث بدا أن أشكال الترف التي كانت تتخذها حفلات العشاء والمناسبات، شكل من أشكال السخرية، وانتهت تقريبا بعد الحرب العالمية، حيث أصاب التقشف المجتمع.[٢]

- Elaine Leven: the History of American ceramics, Harry . Abrams, Inc publishers New york, 1988 [١],p136.

[٢] :French art deco,metropolitan of art , new York ,2014 , p208 . Jared Goss

**الخزف الأوربي الحديث**

خضع الخزف الأوربي الحديث في بدايات القرن العشرين إلى مجموعة من التحولات الفكرية ارتبط بجوانب سياسية واقتصادية أسهمت في تغيير المنظومة الجمالية للشكل الخزفي عبر تحوله من الجانب النفعي الوظيفي إلى فن قائم بحد ذاته . وشهد الخزف الأوربي الحديث تطورا كبيرا مابين الحربين العالميتين نتيجة الثورة الروسية التي أسهمت في ظهور حركات فنية مثل الباهاوس فضلا عن مجموعة من الفنانين التعبيريين والمستقبليين والبنائيين الذي ساهموا في تحديث بنية الشكل الخزفي[١]. فقد أسهمت الطروحات الجديدة في تغير منطق الشكل الخزفي فقد كان لفترة العشرينات من القرن العشرين دور فاعل في ازدهار فن الخزف من خلال تنفيذ زخارف على سطوح الأواني الخزفية فقد كانت هناك محاولات جديدة من قبل بعض الخزافين لتغيير منطق الشكل الخزفي والابتعاد عن الجانب الوظيفي [٢]. فشعور الإنسان الأوربي الحديث بانفصاله عن ما هو قديم وتشكيله عالم جديد من الأشكال ومن الصور التي تلبّي حاجات العصر، وقوانين العصر ونُظُم العصر ومفاهيم العصر الفكريّة. وقادت مثل هذه الثورة الجديدة في عالم الأشكال الخزفيّة، الفنّان الى وضع أشكال مُتعدّدة فمنهم من يصنع التفسير في أعماله من خلال صوره كاملة لبيئته وعصره ومنهم من اهتدى إليها من نظرته إلى المناخ الذي يعيش فيه والبيئة والآثار القديمة لبلاده، وهناك اهتمامات بفحص كل ما هو مميز في البيئة وترجمته فنيّاً بما يمكن أن يكون له تأثير على الثقافة العالمية [٣]. فتوجه الخزاف الأوربي الحديث نحو تنظيم شكلي جديد في فن الخزف وفق عملية تحليلية وتركيبية واعية ، تجتهد فيها الذات بكل مرجعياتها لإنتاج نظام تركيبي ذات سمة أبداعية تسيطر فيه ذهنية الفنان على آلية ، وعملية تنظيم وتركيب نظم العلاقات الرابطة بين الجزء والكل في التشكيل ، مستندة إلى مرجعيات معرفية ترتبط ببنائية الفكر كماً وكيفاً فقد سعى الخزاف الأوربي الحديث من خلال تكويناته الخزفية إن يجد نظاما جماليا معتمداً على التنظيم الشكلي للوحدات البنائية وإيجاد علاقات رابطة بين الجزء والكل[١]. فقد كان البحث عن الجديد، والخروج على القوانين الأكاديمية ، والبحث عن لغة فنية جديدة يستطيع من خلالها الخزاف ممارسة الحرية في التعبير عن المشاعر الداخلية ، بما يقتضية جوهر التعبير من صياغات جديدة ، ووسائل تقنية، تجعل العمل الفني الخزفي مقروءاً بلغة العصر ، هذا ما جعل الخزافين الأوربيين يبحثون عن وسائل مختلفة للتعبير عن أفكارهم ، وإيجاد المفاهيم المختلفة ذات أشكال متعدد التي

---

(١) Edmund de waal: 20th century ceramic , op. cit ,p59.

(٢) Ibid ,p36

(٣) الناصري ، ثامر : الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٦ ، ص٧٩ .

(١) السعيدي ، بهادر كاظم : الأبعاد الجمالية لمعالجة الكتلة في الخزف المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٣ ، ص ١٠٢ .

تعطي صورة عن المرحلة على أنها مرحلة بحث وتجربة للوصول إلى إدراك المفاهيم الجديدة ، مما أدى إلى أعاد النظر بمنطق الشكل الخزفي[٢]. كما في الأشكال ( ٤،٥ )

شكل (٤)

شكل (٥ )

وبرز في بدايات القرن العشرين عدد من الخزافين الذين كان لهم الدور الفاعل في تحديث بنية الشكل الخزفي وإبعاده عن الجانب الوظيفي النفعي امثال (توليو دي لابيسولا Tullio dabisola) وتشرلز كوت charles-catteau ، فيكتور شريكينجوست Victor Shreckengost ، جان مايودون Jean Mayodon ) فقد استطاعو إيجاد نمط جديد بالرغم من الاحتكام إلى المرجعيات مؤسسين بذلك خطابا بصريا ذات قيمة جمالية وتعبيرية تتلائم مع التطور الفكري الجديد الحاصل على صعيد الشكل والمضمون .

## المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. تخضع العلامة وفق رؤية بورس إلى ثلاث أركان متمثلة بالممثل (الشكل ) وتأويل الإشارة والمرجع .

٢. تعتمد آلية اشتغال العلامة عند بورس على المبادلات الحاصلة بين الأركان الثلاثة .

٣. يرى بورس لا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها ولاشيء يمكن أن يدل اعتمادا على نفسه دون الاستناد إلى ما توفر العلامات كقوة للتمثيل ،

٤. ان الرمز عند بورس هو عبارة عن أشارة وحالة كحال القرينة والأيقونة إذ انه يفتقد إلى خاصية الإشارة أذا لم يكن هناك مفسر .

٥. ويرى بيرس أن العلامة هي شيء ما ينوب عن شخص ما بصفة ما أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة ، أو ربما علامة أكثر تطور وهذه العلامة يسميها بيرس ( المفسرة ) للعلامة الاولى .

---

[٢] نفس المصدر أعلاه ، ص ١٠٥ .

٦. يرى بيرس ان العلامة تنوب عن شيء ما وهذا موضوعها وهي لا تنوب عن الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى الفكرة ( الركيزة ) .

٧. العلامة الايقونية عند بيرس تحتكم الى المشابه والمطابقة والمشار الية أي المدلول

٨. ارتبطت أنماط فن ديكو بالأفكار الحداثية .

٩. تأثر فن ديكو بالأشكال الهندسية التكعيبية ، والفنون البدائية (الأفريقية والفرعونية ، والهندية الأمريكية ، والصينية ، واليابانية ، وبلاد فارس ، والازتكية) .

١٠. تلقى فنانو فن ديكو الإلهام من الأشكال العضوية والهندسية، مستنبطين التصميمات المنمقة من نتيجة اتحاد الأشكال الطبيعية .

١١. اثر فن ديكو بالعديد من الفنون كالعمارة والتصميم الداخلي والفنون البصرية والسينما .

١٢. اعتمد فناني فن ديكو على الفردية في نتاجاتهم الفنية .

١٣. اتسمت نتاجات فن ديكو بالبساطة في طرح الموضوعات الفنية .

١٤. اهتم فناني فن ديكو بالألوان المحايدة والبني والأحمر والأزرق والألوان الباستيلية .

١٥. أسهمت الطروحات الجديدة في بداية القرن العشرين في تغيير منطق الشكل الخزفي والابتعاد عن الجانب الوظيفي والنفعي .

١٦. استثمر الخزاف الأوربي الحديث التجارب الفنية في مجال الرسم والنحت والعمارة في تحديث بنية الشكل الخزفي .

١٧. لقد أسهم توفر المواد الأولية والتقنيات إلى توفير مناخ خصب للخزاف الأوربي مما أدى إلى تنوع الأساليب الفنية

**الدراسات السابقة**

بعد اطلاع الباحث على ما منشور ومتوفر من رسائل واطاريح لم يجد الباحث دراسة تتفق مع أهداف البحث ونتائجه واستنتاجاته .

## الفصل الثالث

## إجراءات البحث

### أولاً : مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الأعمال الخزفية الفنية لمجموعة من الخزافين الأوربيين الذين كان لهم الدور الفاعل في تحديث بنية الشكل الخزفي للمدة المحصورة (١٩٢٥ – ١٩٤٠) واطلع الباحث على ما منشور ومتوفر من مصورات للأعمال الخزفية الخاصة في أوربا، فضلاً عن الانترنت ومن خلال ذلك تم حصر أطار المجتمع الذي بلغ عدده ( ٢٠ ) عملاً خزفياً ، لما لها من مواصفات تخدم هدف البحث .

**ثانياً : عينة البحث**

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار أنموذج عينة البحث ، لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث ، والبالغ عددها خمسة أعمال فنية خزفية ، وتم اختيار عينة البحث وفق المسوغات الآتية :

١. عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء* والأخذ بآرائهم حول اختيار عينة البحث .

٢. احتواء العينات المختارة على نمط فن ديكو .

٣. احتواء العينات المختارة على أشكال ورموز بدائية مرتبط بالحضارات القديمة .

٤. تتضمن العينات المختارة علامات واشارات ومدلولات رمزية .

**ثالثاً : أداة البحث**

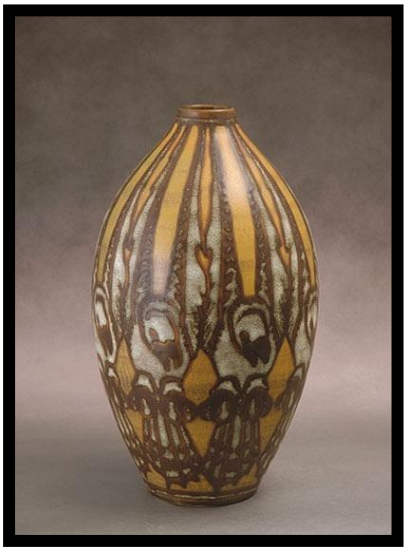
من أجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كمحكات في تحليل عينة البحث .

**رابعاً : منهج البحث**

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي ( التحليلي ) ، من خلال وصف وتحليل نماذج عينة البحث وذلك لتحقيق هدف البحث

**خامساً : تحليل العينات**

**أنموذج (١)**



اسم الفنان : تشارلز كاتو (charles catteau)

الموضوع: النسور الطائرة ( flying eagles )

القياس : ؟

تاريخ الانتاج : ١٩٢٥

المصدر : www.veniceclayartists.com

* ١.١.د محمد علي علوان / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / قسم الفنون التشكيلية .

٢.١.د سلوى محسن / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / قسم الفنون التشكيلية .

٣.١.م.د ابتسام ناجي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / قسم الفنون التشكيلية

**الوصف العام** : آنية خزفية بيضوية الشكل ذات عنق ضيق منفذ عليها نسر بوضعية الطيران وبأسلوب متكرر يؤطر غالبية الشكل العام واستخدم الخزاف ألوان متعددة في تنفيذ شكل النسر منها البني والأبيض المائل إلى الرمادي فضلا عن اللون الاوكر الذي يغطي غالبية ارض العمل .

**التحليل** : تشير البنية العلاماتية في هذا الأنموذج إلى استحضار الخزاف لعلامة فاعلة داخل بنائية النص متمثلة بالنسر المرتبط بالفنون القديمة ولاسيما الإفريقية منها ، والتي اهتمت بمفردة النسر كدلالة للحماية معتمدا على أدائية الإظهار في توظيف شكل النسر بطريقة بدائية تعتمد على التبسيط . فجاء هذا الأسلوب كوسيلة لطرح الفنون البدائية وفق رؤية حداثوية مبتعدا عن الجانب الوظيفي لشكل الآنية . فالخزاف وظف شكل النسر كعلامة معادلة داخل بنائية النص للتعبير عن الفكرة الأساسية المرتبطة بشكل النسر الذي يدل على القوة والحماية معتمدا على أيقونة لشكل النسر من خلال المطابقة مع الواقع فالنسر في حالة حركة أي في وضعية الطيران فحركة الجناحين والقدمين والحركة الإيمائية للرأس وتكرار شكل النسر تؤكد على المدلول الذي تقع وراء تمظهرات شكل النسر والتي أراد من خلالها الخزاف استحضار رمز القوة والحماية . وفي استقراء اشمل للمشهدية التي تمسرح من خلالها هذا الأنموذج نجد أن الخزاف اعتمد على جملة من المبادلات الاشارية داخل بنائية النص لتكوين علامة فاعلة ذات مدلول مرتبط بالمرجع الأصل ، فتمثيل البنية الدلالية العلاماتية في هذا الأنموذج تحقق من خلال ترابط وتناغم الإشارات الفاعلة داخل بنائية النص التي أكدت بمجملها المغزى الدلالي الذي يسعى الخزاف إلى إظهاره من خلال مفردة النسر ، والتي عملت على تحديث بنية الشكل الخزفي فقد شكل الأسلوب الفني المعتمد على التبسيط والاختزال لشكل النسر دلالة رمزية متكونة من بنية علاماتية أشارية عمل الخزاف على استحضارها لتحقيق قيم جمالية وتعبيرية عملت على جذب المتلقي وأبعدته عن الجانب الوظيفي النفعي لشكل الآنية الخزفية . فضلا عن طبيعة الألوان المستخدمة التي عملت على حضور الشكل البدائي من خلال ارتباط هذه الألوان بالفنون البدائية الإفريقية.

**أنموذج (٢)**

اسم الفنان : لتوليو دي لابيسولا ( tullio d Albisola)

الموضوع : آنية خزفية (أبريق )

القياس :

سنة الإنتاج: ١٩٢٩

المصدر :https://www.pinterest.com

**الوصف العام** : آنية خزفية على شكل أبريق تحتوي بداخلها قناع أفريقي ومجموعة من الخطوط المائلة والمنحنية وتحتوي على عدة ألوان منها الأسود والأبيض والأزرق والأخضر والاوكر .

**التحليل** : اتجه الخزاف في هذا الأنموذج نحو توظيف قناع من الفنون البدائية الأفريقية بأسلوب المستقبلية معتمدا على حركة الخطوط المائلة والمنحنية وعلى مناطق الظل والضوء، و قد شكل القناع علامة فاعلة داخل بنائية النص من خلال المطابقة الأيقونة للواقع بالرغم من محاولة الخزاف تحطيم الشكل وفق أسلوب الحركة المستقبلية عبر مجموعة من الدوال ارتبطت بالخطوط والألوان والسمات الأساسية لشكل القناع ، فاستخدام خطوط منحنية ومتماثلة للعين واتساعها والشفتين الكبيرتين واللون الأسود الذي يغطي غالبية الوجه فقد شكلت هذه السمات بمجملها أيقونة للواقع للتعبير عن ممارسات دينية واجتماعية اهتمت بها القبائل الأفريقية . فالربط بين الدال المدلول في هذا النص جاء وفق أشارة طبيعية من خلال تمثيلها للواقع عبر توظيف الألوان والخطوط كوسيط لتمثيل شكل مميز متمثل بالقناع . فالبنية العلاماتية في هذا الأنموذج جاءت وفق علائقية نصية مترابطة بالموضوع من حيث الألوان والأشكال والخطوط لتكون كلا واحدا في أنتاج الدلالة التي يحملها شكل القناع في طياته .فمن خلال ما تقدم نجد أن الخزاف استطاع تفعيل البنى العلاماتية داخل بنائية النص من خلال أيقونة شكل القناع الذي يحمل في طياته دلالات رمزية وفق أسلوب فني ارتبط بالحركة المستقبلية أضفى على العمل بعدا تعبيريا وجماليا متجاوزا بذلك الجانب الوظيفي لشكل الإبريق معتمدا على رموز الفنون البدائية لتفعيل الجانب التعبيري والانزياح عن كل ما متعارف علية من الجوانب التقليدية في النتاجات الخزفية لتحديث بنية الشكل الخزفي .

**أنموذج (٣)**

اسم الفنان : غودرون باوديش (Gudrun baudisch)

الموضوع : رأس امرأة (راقصة )

القياس : ؟

سنة الإنتاج: ١٩٢٩

المصدر: https://www.dorotheum.com

**الوصف العام** : عمل خزفي عبارة رأس امرأة موضوع على قاعدة مستطيلة الشكل ويلتف على عنقها وشاح منفذ بأسلوب مختزل ويحتوي العمل على مجموعة من الألوان منها الأزرق والأحمر والأبيض الذي يغطي غالبية الشكل .

**التحليل** : تنطلق البنية العلاماتية في هذا الأنموذج من تحوير واختزال بعض الملامح الأساسية للشكل الأنثوي المستعار من الفنون البدائية والمنفذ بأسلوب حداثوي فنجد أن الخزاف عمل وفق الرؤية الذاتية من خلال تفعيل مجموعة من الإشارات المرتبطة بالشكل الأنثوي ولاسيما اتساع العينين والمبالغة في صياغتهما فضلا عن القيمة التعبيرية للون لتكوين علامة معادلة وفاعلة تمثلت برأس امرأة (راقصة) ، فقد عملت السمات الشكلية المتمثلة ، بالرأس الممشوق القوام والوشاح الملتف على الرقبة المغطى باللون الأحمر كإشارات مرجعية مرتبطة بالمرجع الأصل و مكملة للعلامة مكونا بذلك أيقونه رمزية تنوب عن التجسيد الكامل لشكل المراءة الرقصة . فالشكل من حيث بنيته العامة يحتكم إلى مجموعة من العلامات والإشارات التي تجتمع في شكل المرأة التي عمد الخزاف على تنميقها لجعلها أيقونه رمزية ترتبط بممارسات اجتماعية في الحضارات القديمة ولاسيما الرقص فالخزاف استخدم مجموعة من العلامات الاشارية المرتبطة بحركة العينين وايمائة الرأس والألوان البراقة والسطح الصقيل لإيجاد شكل دلالي مماثل لمفردة المرأة الراقصة فعلى هذا الأساس نجد أن الخزاف استطاع تكوين بنية دلالية عبر الطريقة الأدائية المتعبة في إخراج العمل الفني متبعاً إستراتيجية علامية رمزية تقوم على أساس المبادلات الاشارية داخل بنائية النص ، فالخزاف اتجه نحو تأسيس منجز خزفي يعمل وفق مجموعة من العلامات التي بدورها تعمل على إنتاج المعنى .

**أنموذج (٤)**

اسم الفنان : فيكتور شريكينجوست (Victor Shreckengost)

الموضوع : وعاء خزفي

القياس :٢٨،٨ ×٤١،٥ ، ٤٢،٥

سنة الإنتاج : ١٩٣١

المصدر : Victor Shreckengost.com

**الوصف العام** : وعاء خزفي مغطى باللون الأزرق والأسود يتوسطه طائر منفذ بأسلوب مجرد ويحتوي جسد الطائر على مجموعة من الرموز متمثلة بالنجوم والخطوط المتموجة والوعاء مستند على قاعدة صغيرة الحجم دائرية الشكل .

**التحليل** : أن تجسيد الخزاف لمفردة الطائرة المجردة في مشهد تصويري يحتوي على أشكال معمارية في ظل مجموعة من الرموز ما هي ألا أشارة إلى علامة رمزية مشفرة يحملها شكل الطائر في طياتة من خلال طبيعة

الموضوع ، فالخزاف أرادة أن يجد علامة معادلة للحرية من الأفكار والمعتقدات القديمة التي تمثلت بالرموز المنفذة على شكل الطائر فقد جاء رمز النجمة مرتبطا بالتقديس والعبودية في الحضارات القديمة في حين جاءت الخطوط المتموجة في داخل الراية دلالة على الاستمرار فبذلك شكل الطائر علامة رمزية معادلة للحرية إضافة إلى تجسيد الخزاف مشهد من الحياة اليومية متمثل بالأشكال المعمارية ليكون مناخا اجتماعيا يفصح عن بنية موضوعية متكاملة مكملة للعلامة الرمزية التي تشير إلى الحرية كدلالة رمزية فحركة الدوال داخل بنائية العمل الخزفي جاءت متصاعدة لتأكيد المغزى الدلالي المرتبط بمفهوم الحرية . فالخزاف اتجه نحو تفعيل مجموعة من الدوال الحسية وغير الحسية داخل بنائية النص لتحقيق علائقية نصية مترابطة ومنسجمة تؤدي المعنى الدلالي الذي يقع وراء تمظهرات تلك الأشكال فهو بهذا اوجد علامة معادلة تنوب عن الموضوع الأساس وفق معطيات الموضوع للتعبير عن رؤيته الذاتية عبر استحضار عناصر الموضوع وفق منظور دلالي متكون من بنية علاماتية وأشارية تعمل على جذب المتلقي وتفتح باب التاويل . وبذلك استطاع الخزاف تجاوز الجانب النفعي الوظيفي للوعاء الخزفي من خلال الأسلوب المتبع في التنفيذ متجها نحو استحداث قيم تعبيرية وجمالية وفق أطار دلالي رمزي .

**أنموذج (٥)**

اسم الفنان : جان مايودون (Jean Mayodon)

الموضوع : آنية خزفية

القياس : ؟

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٤

المصدر : https://www.veniceclayartists.com

**الوصف العام** : آنية خزفية بيضوية الشكل ذات عنق عريض وقاعدة دائرية الشكل منفذ عليها مجموعة من الأشكال الأسطورية باللون البني الغامق وسط الآنية والقاعدة مغطاة باللون الأزرق تتخللها مجموعة من الخطوط المتموجة ذات اللون الأسود .

**التحليل** : أن توجه الخزاف نحو تجسيد مشهد سردي مرتبط بالحضارة اليوناني والأساطير تفتح باب التأويل نحو بنية علامية أشارية لما تمتلكه تلك المشاهد من أبعاد دلالية رمزية فتوظيف الخزاف لمفردة (القنطور) ترتبط ببعد أسطوري دلالي ويمثل علامة فاعلة كون الإغريق لم يألفوا ركوب الخيل واعتبروا البشر الذي يركب الخيل يمثل جسدا واحدا في حين جاء الأشكال الأخرى لتكمل بنية العلامة ، لتمثل الأشكال مجتمعة حالة من الصراع داخل بنائية النص . فقد شكلت الأشكال الخرافية المتمثلة بالقنطور والأبطال وهم في حالة صراع بنية علامية وأشارية متكاملة تعمل وفق نسق بنائي سردي ذات معنى دلالي يحيل المتلقي الى الميثولوجيا الإغريقية

والأساطير التي احتلت مكانه مهمة على الصعيد الفكري .فالعلامة المعادلة تمثلت بالمشهد السردي الأسطوري وفق أيقونة رمزية تحققت من خلال سمات الأشكال المتمثلة بالقنطور والأبطال وهم في حالة صراع لنقل صورة معبرة عن المشاهد الأسطورية في الحضارات القديمة . فاستعارة الخزاف للمشاهد الأسطورية لم تكن اعتباطية وإنما جاءت عبر قصديه واعية لينقل صورة معبرة عن الممارسات الأسطورية عند الإغريق ، وفق أسلوب ادائي تمخض عن قدرات تقنية في طرح الموضوع المستعار لإبراز الجوانب الفكرية والجمالية والتعبيرية التي تقع وراء تمظهرات تلك الأساطير . فالمشهد السردي الأسطوري يمثل بحد ذاته أيقونه رمزية تعمل وفق نظام ميتافيزيقي يحمل في طياته أبعادا دلالية ، فالخزاف استطاع التوصل إلى بنية علاماتية واشارية من خلال ارتباط الأشكال بمدلولات رمزية ترتبط بالحضارة الإغريقية القديمة محولا بذلك الآنية الخزفية إلى مشهد فني ذات دلالات رمزية وقيم جمالية .

## الفصل الرابع

### النتائج والاستنتاجات والتوصيات

**النتائج**

١. اعتمدت سيميائية فن ديكو على الأشكال والرموز المرتبطة بالحضارات القديمة كعلامة معادلة لتحيق البعد الدلالي داخل بنائية العمل الخزفي كما في نماذج العينة (١، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) .

٢. ارتبطت سيميائية فن ديكو بطبيعة الموضوعات المستعارة من الحضارات القديمة والتي شكلت بحد ذاتها دلالات رمزية لطقوس وممارسات شعبية ومعتقدات والتي مثلت بحد ذاتها تعبير عن مظاهر ثقافية اتسمت بها الشعوب البدائية كما في نماذج العينة ( ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) .

٣. اعتمد خزافي فن ديكو على المشاهد السردية كعلامات فاعلة تعمل على تحقيق الدلالات الرمزية داخل بنائية العمل الخزفي كما في نماذج العينة (٥ ) .

٤. اعتمدت سيميائية فن ديكو على المطابقة الايقونية في تحقيق البعد الدلالي الرمزي كما في نماذج العينة ( ١، ٢ ) .

٥. اعتمدت سيمائية فن ديكو على أيجاد نوع من التواصل مابين الثقافات القديمة والحديثة من خلال طرح مفردات ترتبط بالحضارات القديمة وأخرى ترتبط بالعصر الحديث لتحقيق أبعاد دلالية ذات بنى عميقة ترتبط بذهنية الخزاف كما في نماذج العينة ( ٤ ) .

٦. اهتمت سيمائية فن ديكو بالبنى العلامية والاشارية المترابطة داخل بنائية العمل الخزفي لتحقيق البعد الدلالي كما في نماذج العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) .

٧. اعتمدت سيمائية فن ديكو على أدائية المظهر من خلال طبيعة الألوان المستخدمة ومدى ارتباطها بالفنون البدائية إضافة إلى أسلوب طرح الأشكال والرموز البدائية وفق منظور جمالي كعناصر مكملة لدلالات الرمزية كما في نماذج العينة ( ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) .

**الإستنتاجات**

١. اتسمت أعمال فن ديكو بالأصالة من خلال طرح أشكال ورموز ترتبط بالحضارات القديمة .

٢. امتازت نتاجات فن ديكو في الخزف الأوربي الحديث بقيم جمالية وتعبيرية .

٣. أن توظيف الخزاف أشكال ورموز مرتبطة بالحضارات القديمة أسهمت في تحديث بنية الشكل الخزفي .

٤. لعب الجانب التقني دورا مهما في أظهار البعد الدلالي الرمزي .

**التوصيات**

ضرورة الاطلاع على التجارب الفنية التي أسهمت في تحديث بنية الشكل الخزفي في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .

**المقترحات**

الأبعاد الجمالية لفن ديكو في الخزف الأوربي الحديث .

## المصادر


**المعاجم والقواميس**

١- محمد ابن ابي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، ط٩ ، دار عمار ، ٢٠٠٥ .

٢- سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، الدار البيضاء المغرب ، ١٩٨٤

**الكتب**

٣- احمد العزري : من السيميائية إلى التفكيكة ، ط١ ، دار الحوار ، اللاذقية ، ٢٠٠٨.

٤- الشيباني ، عبد القادر فهيم : معالم السيميائية العامة ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

٥- الناصري ، ثامر : الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ،٢٠٠٦ .

٦- دانيال تشاندلر : أسس السيميائية ، ط١ ، ت طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ٢٠٠٨ .

٧- سعيد بنكراد : السيميائيات والتاويل ، ط١ ، الدار البيضاء المغرب ' ٢٠٠٥ .

٨- نفله حسن احمد : التحليل السيميائي للفن الروائي ، المكتب الجامعي الحديث ، ٢٠١٢ .

**الرسائل والاطاريح**

٩- السعيدي ، بهادر كاظم : الأبعاد الجمالية لمعالجة الكتلة في الخزف المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٣ .

**المصادر الأجنبية**

1- Patricia A .Soler : Art Deco And Brazilian Modernism, (unpublished Doctor thesis) Georgetown university , Graduate School of Arts and Sciences .
2- Elaine Leven: the History of American ceramics, Harry . Abrams, Inc publishers New york, 1988.
3- :French art deco,metropolitan of art , new York ,2014 .. Jared Goss
4-Edmund de waal :20th century ceramics, thames Hudson world of art,2003

**شبكة الانترنت**

5- https://en.wikipedia.org

## Abstract

The first chapter deals with the method framework of the research, which is the problem of the research that focused on highlighting the decodality of deco in modern European ceramics. The first chapter contains the objective of research, By identifying the semiotics of deco in modern European ceramics. Limitations of the research The current study was determined by ceramic works containing the art deco style. The second chapter included the theoretical framework which included two studies, previous studies and the most important indicators that resulted from the theoretical framework. The first topic dealt with semiotics, its concept and its derivatives. The second section included the art of Deco The third chapter included research procedures that
included the research community and its sample, the research methodology, the research tool, and analysis of the five research samples. The fourth chapter contains the results of the research and its conclusions, and the researcher reached a number of results The most important
1-The art deco semiotics relied on the shapes and symbols associated with the ancient civilizations as an equivalent sign to imitate the semantic dimension within the structure of the ceramic work as in the sample models (1, 2, 3, 4, 5) .
2- The art of decoism was associated with the nature of the borrowed themes of ancient civilizations, which in themselves constituted symbolic connotations of rituals, popular practices and beliefs, which in themselves represented cultural manifestations of primitive peoples as in the sample models 1, 2, 3, 4, 5
The research presented a number of conclusions, the most important of which are
1-The art of Deco has been characterized by .
the introduction of forms and symbol associated with ancient civilizations
2- The art of deco in modern European ceramics has been distinguished by aesthetic .andexpres sivevalues
The fourth chapter also included the researcher's recommendations and suggestions, as well as the researcher's description of the sources, supplements and abstracts of the research in English

**emiotic Art Deco Modern European Ceramics**

# اشكاليات تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي

## (نماذج مختارة)

**المدرس المساعد / أيمن كاظم مغامس**
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

**ملخص البحث**

***يعد*** المسرح من الفنون الخطابية القديمة ، وسواء كانت العروض تتأسس من خلال الطقوس الدينية و الشعائر و الاحتفالات الطقسية في الحضارات البشرية القديمة ، ويطلق عليها المظاهر الدرامية ، إذ أن أغلب او معظم عناصر العرض المسرحي كانت موجودة ومتوفرة ، وقد تطورت تلك المظاهر و كانت الملاحم الركيزة الشعرية النصية التي تطورت الى نص مسرحي يعرض في الاحتفالات الدينية ، والنص توزع في المسرح الى تراجيديا و كوميديا و ساتير ، وهذه الأنواع الثلاث لها جمهورها و مريديها ضمن الجمهور الأثيني ، فكان النص المنطلق الأساس في العرض المسرحي و يجسد بشكل كامل دون تغيير ، و كانت عناصر العرض المسرحي الأخرى تتغير حسب الاحداث التي يتضمنها العرض من اضاءة وازياء وديكور، ويكون التواصل مع الجمهور المتلقي مباشرة ، دون حواجز الا من الجدار الرابع الوهمي الذي يفصل بينهما، بالمقابل نلاحظ أن السينما تعد من الفنون التي تتواصل مع المتلقين بشكل غير مباشر ، وعدم التواصل المادي لم يمنع من التواصل الروحي والعاطفي والوجداني بين المتلقي وما يعرض على القماش الأبيض الذي يشكل الشاشة السينمائية ، و شاشة السينما تكون عالما سحريا تناغي عقل وذهن وعواطف المتلقين ، الذين يشاهدون عرضا مؤلفا من احداث و زمن فني و مكان متغير بشكل دائمي ، و هذا يخلق إشكالية في إمكانية الفلم المسرحية في التوافق بين قصة النص المسرحي والإمكانيات الهائلة للسينما في تحولات الزمن والمكان وفترة حصول الحدث المسرحي سينمائيا ، وقد كان تساؤل الباحث في عموم البحث (هل استطاعت السينما ان تنقل النص المسرحي الى فلم سينمائي محافظا على روح النص المسرحي) ، لذلك فإن الباحث قد قدم هذه الدراسة على وفق العنوان الموسوم (اشكاليات تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي / نماذج مختارة) وقد ضمت هذه الدراسة أربعة فصول هي :

**الفصل الأول** : تضمن مشكلة البحث ، أهمية البحث ، هدف البحث ، حدود البحث ، تحديد المصطلحات.

**الفصل الثاني** : وقد ضم مبحثين هما :

المبحث الأول : ( الأركان و العناصر الأساسية للنص المسرحي ) .

المبحث الثاني:( المكونات و العناصر الأساسية للفلم السينمائي)

**الفصل الثالث :** فقد تناول به الباحث إجراءات البحث والتي تضمنت مجتمع البحث ، أداة البحث ومنهج البحث وكانت عينة البحث :

**الفصل الرابع :** فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع وكذلك الخلاصة باللغة الانكليزية .

**Problems of embodying the theatrical script in the cinematic film**


## Summary

Theater is one of the old rhetorical arts, and whether the performances are based on religious ritual, rituals, ritual ceremonies in an ancient human civilization , and they are called dramatic appearance, as most or most of the elements of the show are present and available, and these appearances have evolved and the epics were the poetic textual pillar that developed it to a theatrical text presented in religious ceremonies,. They are distributed in the theater, tragedy, comedy, satyr, the three types have their audience and fans within the Athenian, so the three texts were the basic premise in the theatrical show and embodying completely without change , and the other elements of the theatrical performance change according to the events introduced by the show, including lighting, fashion and decor And communication with the recipient audience directly, without barriers except from the imaginary fourth wall that separates them, on the other hand, we note that cinema is one of the arts that communicating with recipients indirectly, and physical communication did not prevents spiritual and emotional communication between the recipients and what is shown on white cloths .It is a magical world that harmonizes the mind, mind, and emotions of the recipients, who watch a show composed of events and artistic time in a place that is constantly changing, and this creates a problem In the possibility of the theatrical film in the compatibility between the story of the theatrical text and the tremendous possibilities of cinema in the transformations of time, place and the period of theatrical event cinema, and the researchers question in the whole of the research was (Has the cinema been able to transfer the theatrical text to the cinematic preserving the spirit of the theatrical text)the researcher had presented the study according to the tagged title (problems of embodying the theatrical text in a movie / selected models). This study has four chapters:

The **first chapter**: It includes the research problem, the importance of the research, the objective of the research, the limits of the research, and the definition of terms.

The **second chapter** included two topics:

The first topic: (The pillars and basic elements of the theatrical text).

The second topic: (the basic elements of the cinematic film)

As for the **third chapter** the researcher dealt with research procedures which include the research community ,the research tool and the research method.,

The **fourth chapter** included the results of research, consultations, proposals, a list of sources and references, as well as an abstract in English .

## الفصل الأول

### الاطار المنهجي

المسرح لم ينشأ من تلقاء نفسه ونما من خلال عوامل عديدة تأخذ بنظر الاعتبار منظومة الزمن الاجتماعي والمكان الذي يحدث فيه الحدث التاريخي ، ويتم توظيف الحدث الأسطوري او الواقعي في النص المسرحي ، و بالرغم من التغيرات التي تحصل على الحدث الواقعي من كافة الاوجه ، ولكن يبقى النص المسرحي يحمل فكرة رئيسة مهيمنه تظهر في العرض المسرحي ، والنص المسرحي يأخذ ابعاده الحقيقية على خشبة المسرح وحينما يتم تجسيد النص المسرحي في السينما فان الإمكانيات تكون هائلة في عرض الفكرة الرئيسة التي حاول المؤلف تضمينها في نصه ، باعتبار ان الفلم السينمائي يتشكل من امكانيات في تغيير نمط الشخصيات بحركاتها و سكناتها التي تتحرك من خلال الحدث المرئي والمسموع في وقت واحد باستخدام عدسات متنوعة ومتغيرة لإحداث التأثير المباشر في المتلقي ، إن التاثير الذي يحدثه المشهد المسرحي يختلف اختلافا كبيرا حينما تعرض السينما نفس الفكرة الواردة في النص المسرحي ، ومن هذا المنطلق كان تساؤل الباحث في بحثه بالآتي(هل استطاعت السينما ان تنقل النص المسرحي الى فلم سينمائي محافظا على روح النص المسرحي ؟)

**ثانيا : أهمية البحث :** تكمن أهمية البحث في : تأكيد الدور الذي يلعبه الفلم السينمائي بالحفاظ على أفكار و مضامين النص المسرحي من اجل إيصال المعلومة المعرفية الى المتلقي / المشاهد .

**ثالثا : هدف البحث :** يهدف البحث الى التعرف على المتغيرات التي تواجه النص المسرحي عند تحوله الى فلم سينمائي

**حدود البحث :** جاءت حدود البحث على وفق ما يأتي :.

**حدود المكان** : لندن بريطانية

**حدود الزمان** : ١٩٦٠

**رابعا : حدود الموضوع** : اشكاليات تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي (نماذج مختارة)

**خامسا : تحديد المصطلحات**

**إشكالية :** في معجم المعاني الجامع يرد مفهوم إشكالية بانه مصدر صناعي من إشكال : مجموعة المسائل البتي يطرحها احد فروع المعرفة(١). أما في قاموس المعجم الوسيط فيؤكد على انها قضية فكرية او ثقافية او اجتماعية ، تتضمن التباسا و غموضا ، وهي بحاجة الى تفكير و تأمل و نظر لإيجاد حل لها .(٢)

**النص : لغةً: تعريف البستاني:** "الإملاء أو الإنشاء"(٣). **تعريف ابن منظور** :" النَّص رفع الشيء وكل ما

---

١. موقع معاني المعاني ، https://www.almaany.com/ar/login/

٢. نفس المصدر

٣. بطرس البستاني، محيط المحيط، الجزء الثاني، (القاهرة: الدار العربية للطباعة والنشر، ب:ت)، ص٣٠٨.

أظهرَ، فقد نصَّ، نص الحديث نصاً. رفعهُ " (١). **تعريف قاموس الألسنية:**" إنَّ المجموعة الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة حيث تكون خاضعة للتحليل تسمى نصاً فالنص عينة من السلوك الألسني والعينة يمكن أن تكون مكتوبة أو محكية" (٢). **تعريف حنان العناني** للنص المسرحي: هو" أنموذج أدبي فني يحدث تأثيراً تربوياً فِي المتلقي، معتمداً عَلَى عدة عناصر أدبية أساسية منها، الحبكة الدرامية، الشَّخصِيَّات الحوار وتقنيات مساعدة منها الملابس، الإضاءة، المؤثرات، الديكور،..... إلخ " (٣). **تعريف عدنان بن ذريل** للنص المسرحي: هو "العمل الأدبي الَّذِي يحاول أن يسير عَلَى أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى فِي قواعد التأليف المسرحي (الحبكة).... ويضاف إلى ترتيب وتصاعد هذه العناصر وسائلُ أخرى مثل الراوي أو الغناء أو كليهما " (٤).

**النَّصُّ المسرحي اجرائيا :**

نسيج فعل تعبيري أو إنشائي بتركيب لغوي من مفردات وكلمات منتقاة تحتوي معان هادفةً ومرتبطة بالواقع المجتمعي وإن حيكت بنسج من الخيال وتحمل كلمات ذات أهميَّة فنية تعمل عَلَى تكلم اللغة، فيها وحدة موضوع تركز عَلَى قضية إنسانية تتميز بحادثة فردية أو حوادث مركزة قليلة التفاصيل .

**الفلم السينمائي :** فيلم من كلمة (filmen) ، وتعني غشاء ، أما الاتجاه الفوتوغرافي للمصطلح فقد ظهر عام ١٨٤٥ في قاموس أكسفورد ، و في مجال السينما فقد ظهر عام ١٨٩٧ ، إذ كانت تعني بكرة السيلوليد المستعملة للفلم السينمائي ، وقد كانت هناك تنويعات كثيرة للفلم السينمائي في بدايات القرن العشرين ومنها فيلم سينمائي او فيلم روائي طويل (٥) ، اما في معجم اللغة العربية المعاصرة يعرف الفيلم بانه " سلسلة من الصور تشكل مشهدا عند تحركها بسرعة ما من حركة الكاميرا" (٦)

**التعريف الاجرائي للفيلم :** صور منتظمة تحكي حكاية او قصة او برنامج وثائقي ولا يشترط ان تكون الصور المعبرة متسلسلة و لكن يشترط فيها بداية ووسط ونهاية .

**المبحث الأول // الأركان و العناصر الأساسية للنص المسرحي**

منذ التعديلات الأساسية على بنية المسرحية التي وضعها كل من اسخيلوس ومن بعده سوفوكليس بإضافة الأول شخصية ثانية متكلمة وكانت الشخصية الأولى من ابتكار ثيسبس الذي نقل الملحمة من مجرد نص

---

١. ابن منظور، لسان العرب، (مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب:ت)، ص٢٦٦.

٢. بايرس لاوس ، قاموس الألسنية ، (دمشق: منشورات المركز الثقافي العربي، ١٩٧٢)، ص٤٨٦.

٣. حنان العناني، الدراما والمسرح فِي تعليم الطفل، الطبعة الثانية، (الأردن: دار الفرقان، ١٩٩١)، ص٥٥.

٤. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.. دراسة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)، ص٢٦٥.

٥. ينظر : كيفن جاكسون ، السينما الناطقة ، ترجمة : علام خضر ، (دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما السورية ، ٢٠٠٨) ، ص ١٧٤ .

٦. احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، (القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٨) ، ص ٢٨٤ .

شعري مقروء الى نص شعري تراجيدي معروض على المشاهدين في أيام الاحتفالات الديونيزيسية وإقامة الطقوس والشعائر الدينية ، و كانت الملاحم البذرة الأولى للنصوص المسرحية وذلك لما تتصف بها الملحمة من مواصفات تؤهلها ان تكون معبرة عن المفاهيم الإنسانية كونها" لغة تواصل خطابي تساعدهم عَلَى تصوير الأشكال التي تظهر فيها الحياة كالخير والشر، الصدق والكذب وهذا ما يربي لديهم القدرة عَلَى التكيف والتمييز بين الحق والباطل"(١) ، وبطبيعة الحال فإن الملحمة تختلف عن باقي السرديات المروية و النى كانت معروفة في تلك الحقب القديمة ، لا سيما مع النص المسرحي ، فهي " قصة شعرية، موضوعاتها وقائع الأبطال الإنسانية المركبة العجيبة التي تضمن لهم حق الخلود (..) وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب وقد تبقى الحكاية هي العنصر الذي يسيطر عَلَى ما عداه، علماً إن الملحمة لا تخلو من الاستطرادات، وحوار الحوادث والمحاكاة عن طريق القصص، وقد تروى فيها الأحداث ولا تقدم أمام الجمهور، كما هو الحال في المسرحية ويجب أن تتوافر فيها الوحدة العضوية " (٢) ، ومن أوجه الاختلافات بين الملحمة والنص المسرحي هي كونها قد تأسست بناء على الميثولوجيا الدينية لحقبة معينة و حضارة محددة والتي ظهرت في تلك الحقبة وتلك الحضارة الملحمة كونها " الشَّخصية المركبة أو المدورة، أو الفردية ذات العمق السيكولوجي التي تنفرد عن سائر الشخصيات بآرائها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي مثل شخصية كلكامش " (٣) ، وكانت الملاحم تكتب شعرا وبأبيات تتجاوز ٤٠٠٠ بيت شعري ، والملحمة تحكي قصة الابطال والآلهة والعلاقة الثنائية بينهما والتي تتصف في بالصراع على الوجود والسلطة والمصالح التي يحاول كل طرف ان تبقى لصالح . وجاء سوفوكليس وأضاف شخصية ثالثة في النص وبالتالي في العرض المسرحي ، وظلت البنية المسرحية كما هي فلم تجر على النص اية تغييرات جوهرية حتى ظهور المذهب التعبيري ، في أوائل القرن العشرين ، لتدخل بعض العناصر الأساسية التي اشتغلت على تطوير هذه البنية و قوضت البنية التقليدية التي تميزت بها المسرحية ، بدءا كما قلنا بـ(اسخيلوس) وانتهاء بـ(ابسن) ، فقد حافظت على بنائها السببي التصاعدي (٤) . و البنية الداخلية الأساسية في النص تتمحور من خلال اركان معينة تبدآ من القصة و تنتهي بالوصول الى الازمة الى حلها الطبيعي و المعقول حسب المسيرة الحكائية للقصة :

---

١. سمير روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم.. قراءة نقدية، الطبعة الأولى ، (الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٧)، ص١٤٨.

٢. عمر منيب أدلبي، سرد الذات.. فعل الكتابة وسؤال الوجود، (الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨)، ص٦٩.

٣. عواد علي ، استراتيجية التشخيص في النص المسرحي ، مجلة الأقلام، (بغداد) ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، العدد الرابع والعشرون ، أذار ١٩٨٩، ص١٠٩ –١١٠.

٤. ينظر : الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة : عثمان نوية ، الجزء الأول ، (القاهرة : وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، ب .م) ، ص ٢٤ .

**أولاً: تمهيد في لذة الحكاية**

أ . الحكاية في المسرحية.

ب . خصائص القصة في المسرحية وعلاقتها بالحبكة.

**ثانياً: تمهيد في معنى الصراع المسرحي**

أ . التعريف الفني للصراع.

ب . الرؤية الاجتماعية في الصراع المسرحي.

ج . ملامح الصراع المعاصر .

**ثالثاً: الشَّخصية المسرحية (تمهيد عن التكثيف في الفن والأدب**

أ . أخطاء النقد في فهم الشَّخصية المسرحية.

ب . تعريف الشَّخصية المسرحية.

**رابعاً: موضوع المسرحية (تمهيد وتعريف)**

**خامساً: وظائف الحوار**

أ . تطوير الحبكة.

ب . تصوير الشخصيات.

ج . خصائص الحوار" ١).

ان أي نص ادبي يتشكل من خلال فكرة رئيسة ينطلق منها موضوع النص ، او ما يعرف اصطلاحا بالثيمة ، وهي تلك " الفكرة الرئيسة التي تسود العمل الفني ـ إنها موضوعه ـ والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات واحداث" (٢). وعند المرور بمختلف المذاهب والاتجاهات التي كتبت فيها النصوص المسرحية بدء من الكلاسيكية وانتهاء بما بعد الحداثة نلاحظ النص يجب ان يحوي فكرة رئيسة ، وان تباينت قوتها صعودا او نزولا ، في الكلاسيكية كان السبب الرئيس لخلودها هو قوة الفكرة الرئيسة في مجمل النصوص المسرحية للكتاب الأربعة التراجيديين (اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس) والكوميدي (اريستوفانيس) ، إذ انهم قد اختاروا موضوعات تمس ليس الانسان في حياته اليومية فحسب و انما كانت الفكرة الرئيسة في نصوصهم مستمدة من الاساطير وفلسفتها والقدر والالهة وعلاقتهما بإرادة الانسان وتقرير مصيره والالام التي يجترحها عندما يعارض مصيره الذي تم تحديده من قبل الالهة ، فكانت هذه الأفكار من الخطورة بمكان أنها تتعلق بمصير الانسان ووجوده(٣). إن المتغيرات التي تحيق بها المجتمعات الإنسانية

---

١. ينظر : فرحان بلبل، النص المسرحي ..الكلمة والفعل، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣) ص٣١-٥٥.

٢. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية ، (القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧٧) ، ص ١٢

٣. ينظر : اسخيلوس ، آغا ممنون و غيرها ، مقدمة ، د . علي حافظ ، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤ ) ، ب . ص . و ينظر : سوفوكليس ، مسرحيات اوديب ملكا ، مقدمة : د . محمد صقر خفاجة (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤ ) ، ب . ص .

وما يلحقها من اختلاف المنظومات السياسية و الاقتصادية وحاجة تلك المجتمعات الى التغيير في نمط حياتها تترتب عليها تغيير انماطا مختلفة من المنجز الفكري والفلسفي والادبي لتلك الفترة ، فكان الواجب والعاطفة والانتصار لقيم المبادئ الاخلاقية والمثالية التي كان ينادي بها المجتمع الارستقراطي الاقطاعي الذي كان ينتمي اليه أولئك الذين حولوا قوانين الكلاسيكية الى كلاسيكية متجددة ، وهم يتبعون مجتمعا يعلي إرادة الفرد ، وجعل الانسان يسمو على الصغائر ليكون ارفع مقاما واجل شانا ، وان يبقى مؤهلا لاحترام الاخرين وتقديرهم بالرغم من وقوعه في أخطاء صغيرة كانت او كبيرة (١) ، المواصفات التي يجب ان تكون عليها الفكرة الرئيسة لكي تؤثر على المشاهد و تدفعه الى الاقتناع بالأهداف التي يصبو اليها المؤلف حين كتابته للنص المسرحي ، وهذه السمات هي (الوضوح والتنفيذ والقدرة على إثارة الاحاسيس المتباينة والقدرة على الاسهاب والايجاز حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي)(٢) ، وهكذا فان الفكرة تأخذ ابعادها الحقيقية في بلورة الحدث الرئيس سواء في النص المسرحي او في تحولات النص من وضعيته القرائية الى تجسيده في العرض المسرحي . إن الفكرة يتم ترجمتها من خلال عنصرين مهمين لا يخلو النص / العرض المسرحي وهما الشخصية والصراع ، فالشخصية من الناحية اللغوية " شخص الشيء شخوصاً: ارتفع وبدا من بعيد ،أشخص الشيء فلانٌ إليه بعث به، شخص الشيء عنه وميزه سواه، ويقال: شخص الداء وشخص المشكلة، الشاخص: الشيء الماثل ويطلق عَلَى الهدف والعلاقة البارزة للحد وللقائم يحدد به القياس، أشخص: كل جسم له ارتفاع وخطورة الشخص أمر شخصي يخص إنسانا بعينه، الشَّخصية صفات تميز الشخص عن غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية مميزة وإرادة وكيان مستقل "(٣) ، اما من ناحية منظومة علم النفس والتي لها علاقة مميزة مع الشخصية في حركتها وسكونها و تصرفاتها والمواقف التي تتخذها فهي " مجموعة نسق للاستجابات الظاهرة الحقيقية التي تستثار كنتيجة لتعزيزات خاصة ظهرت في الماضي (..) وهي نتاج تأثير العالم الخارجي في السلوك الإنساني ولا شيء غير ذلك مما يجعل النظرة السلوكية ترفض تفسير السلوك الذي لا يقوم عَلَى هذا التأثير" (٤) ، اما في الدراما فقد ميزها ارسطو من خلال :

**"١ـ صلاحيتها الدرامية ومدى تأثيرها وأن تكون مؤثرة وقد يشمل ذلك كل الشخصيات.**

**٢ـ المهارة في الكلام.**

**٣ـ مطابقة للواقع و تصوير الملامح المميزة للإنسان ما يجعله مشابهاً للحياة الواقعية وطبائعه.**

**٤ـ ثبات الشَّخصية.**

---

١. رينيه وليك و اوستن وارن ، نظرية الادب ، ترجمة : محي الدين صبحي (دمشق : المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الادب و العلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢) ، ص ٣٠٦ .

٢. محمد حمدي إبراهيم ، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، (القاهرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، ١٩٧٧) ، ص ٣٩ .

٣. إبراهيم مدكور، مصدر سابق، ص٣٣٦.

٤. مقالة منشورة في موقع الجمان بعنوان: مكونات الشخصية وخصائصها

www.3agd.com/showolread.hp?t=256/27/4/2009

**٥ـ أن تخضع للاحتمال والضرورة: أن تقول وتفعل ما تقوله" (١).**

ومن هنا فان الحدث الدرامي قد تميز من خلال اظهار الشخصية بكل تفاعلاتها وعنفوانها وكما نلاحظ في شخصية اوديب لسوفوكليس وكما وضح خطوطها الرئيسة أرسطو" اكتشاف البطل لحقائق الأحداث الماضية التي كانت خافية عنه منذ البداية، ويتبع ذلك التحول في أقدار البطل من السعادة إِلَى الشقاء، ويمثل هذا الاكتشاف نقطة الذروة في الحدث الدرامي يتلوها بالحتمية التحول في أقدار أوديب اذ يتحتم عليه أخذ القرار في أن يفقأ عينيه لكي يدفع ثمن الخطأ المأساوي الذي ارتكبه في شبابه " (٢). و لابد ان تكون الشخصية لها علاقة متكاملة مع عنصر الحوار ، و هذه العلاقة هي التي تكشف عن رسم خارطة طريق للشخصية في النص ، و الشخصية بدورها يعد المرسل لمجمل الأفكار التي ترد في ذات النص الى المتلقي او القاريء ، لذا فإن مهمة الحوار هو " الكشف عن مواقف الشخصيات بعضها من بعض (...) والحوار يتيح لكل من الكاتب والقارئ الوقوف عَلَى تنوع الأداء ووجهات النظر عن طريق الانتقال من الراوي السارد إِلَى الشخص نفسه (...) الحوار قد يجعل من الشَّخصية موضوعاً لتأملات القارئ فمن خلال كلام الشَّخصية يكشف القارئ ثقافتها ومستواها الشخصي وعلاقتها بالمكان والمؤلف (..) يتعلق بمستوى الشَّخصية الاجتماعي والاقتصادي والسياسي وبقيمة المكان." (٣). وهذا ما نجده في النص المسرحي من امتلاء في التطور اللغوي والفكري ، ويعد الصراع من الأساسيات في النص المسرحي ومن خلاله تتطور الاحداث ، والفعل الذي يحركه مجموع الشخصيات لابد من وجود اصطدامات بينهم وصراع لكي تصل المسرحية الى نهايتها المنشودة ، وهنا يكون مراحل نمو الصراع بين الشخصيات والتي " تتابع لصراع مشتعل وصراع قائم وهذا المتتابعات تتصاعد الى ذروات من بداية مشروع مترابط الى نهايته "(٤) . وهذه المكونات يتم توظيفهم بشكل أساس في النص المسرحي مؤطرة بلغة درامية تتفاوت حسب مقدرة الكاتب او المؤلف المسرحي ، و هذه اللغة بالذات فقد يشعر المؤلف بفعل الكتابة لأنها " فعل وجود تؤسَّس عليه أكثر المعاني فاعلية في قهر الزمن، وذلك عبر الديمومة التي يمنحها فعل الكتابة لوجود الإنسان بعد زواله وتلاشيه ككيان مادي فيزيائي "(٥) ، واللغة " هي فن التعبير عن الأفكار بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين، والدراما اصطلاحاً يطلق عَلَى أي موقف ينطوي عَلَى صراع، ويتضمن أيضا تحليلاً لهذا الصراع عن طريق افتراض شخصيات تستخدم اللغة وسيلة للتعبير عن مشاعرها وأفكارها وعن الأحداث التي تتطور فيها التي تأخذ شكل حبكة (..) وتلتزم بالخلفية

---

١. أرسطو، مصدر سابق، ص١٨٠.

٢. د. سمير سرحان، مصدر سابق، ص ٦٥.

٣. د. خليل إبراهيم حمود، النقد الأدبي الحديث .. من المحاكاة إِلَى التفكيك، الطبعة الرابعة،(عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع،٢٠١١)، ص١٨٥.

٤. حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية و التطبيق ، (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، مطبعة الحرية ، ١٩٧٢ )، ص ٤٨٣

٥. عمر منيب أدلبي، سرد الذات.. فعل الكتابة وسؤال الوجود، (الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨)، ، ص٦٨.

وبالزمان والمكان " (١). شكلت اللغة في معظم المسرحيات الكلاسيكية القديمة والحديثة ومسرحيات عصر النهضة والمسرحيات المعاصرة، عاملاً أساسيا في تشخيص لغة النص واعتمدت بالدرجة الأولى عَلَى " كلام وحوار الشخصيات وعلى حبك الأفعال الفكرية (.) وتنظيم الأفعال عَلَى شكل علامات لغوية في بنية كتابية ومن نماذج المسرح الحديث في مسرحية بيت الدمية مزجاً بين الماضي والحاضر، بين الفعل والنتيجة (..) وقد أضاف أبسن إلَى تكنيك الكتابة الدرامية عناصر جديدة بالإضافة إلَى المناقشة مثل التحليل Terrospectiveandysis وهو إلقاء الضوء عَلَى ماضي الشخصيات الذي فيه قد تكون تحت أفعال ذات أثر فعال عَلَى تطور الحدث في مستقبل هذه الشخصيات كما إنها تستخدم طريقة سميت بتحطيم الوهم Disiliuionment وهي محاولة إيهام القارئ بقضية ما ثم خلخلة هذا الوهم خلال حوادث تنتهي بتحطيمه نهائياً"(٢). ثمة إشكالية عديدة في الحوار أبرزها " اللغة أي لغة الحوار، هناك المحكية السارية في التخاطب الدنيوي اليومي وهناك لغة القراءة السائدة كما في الصحافة والإعلام والإعلان والإرشادات والقصائد والأغاني والقصص" (٣). وبهذا فان النص المسرحي بما يمتلكه من عناصر في تأسيس بنيته الداخلية يتحرك ضمن منظومة الافكار و المضامين التي يأتي بها المؤلف او الكاتب المسرحي لحكاية او قصة قد تكون واقعية او من الخيال البحت ، إن مجموعة المعطيات التي تتعلق بالشخصيات والأحداث ، منحت الأولوية للمؤلف بأن يكون ابناً شرعياً لمؤلفاته وكل ما قدمه الكاتب خلاصة أفكار عصره ، تعد الكتابة المسرحية أداةَ إنجاز فكري عم الإنسانية بأكملها وبدأً من بلاد سومر إلَى وادي النيل وما تليه من عصور متعددة في المنجزات الثقافية . والكتابة بشكل عام من الناحية الفلسفية والأدبية ارتبطت أساساً بالحوار حتى عندما دونت لأول مرة فقد دونت كأشعار وكلمات للتخاطب الإنساني. إن الكاتب يعمل في بحث مستمر عن قارئ يخلق اللذة من خلال مفهومه للكلام وتكون الكتابة متعة للكلام ورغم صعوبة ذلك لا بد أن تكون دراسة القارئ دراسة نقدية موضوعية لا تخلو من البراهين وبذلك تتعلق لذة القارئ للكتابة بالكشف والبحث في تحطيم كل الشفرات اللغوية السائدة

**المبحث الثاني // المكونات والعناصر الأساسية للفلم السينمائي**

بين المسرح والسينما عشرات القرون ، كان الانسان في هذه الحقبة الطويلة يجتهد تارة في مجالات المنجز العقلي على صعيد العلم والادب والفلسفة والمنجز الميكانيكي ، وتارة أخرى يصيبه الكسل والفتور نتيجة للمتغيرات الإنسانية وظهور حضارات وضمور أخرى ، ومثلما عرف الاغريق المسرح بعد جهود إنسانية كبيره حصلت في حضارات مختلفة ، وبالرغم من عدم اتصالها وتواصلها فيما بينها الا ان الرابط الوحيد الذي كان يجمعها هو الطقوس و الشعائر الدينية التي كانت تعبر عن مجمل رؤاهم إزاء الكون والانسان ، فعرفت المظاهر الدرامية في حضارتي العراق ومصر القديمتين و غيرهما من الحضارات الأخرى ، ولم يتوصلوا الى

---

١. فاطمة عبد الرؤوف هاشم، المسرح والدراما للأطفال في مرحلة ما قبل المدرسة ، (جامعة القاهرة: دار الإيمان للطباعة،٢٠١٠)، ص١٤٦.

٢. د. فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ( الأمارات : مركز الشارقة للإبداع الفكري، ب:ت)، ص١٥٦.

٣. حميد مجيد مال الله، التدوير الدرامي ، (البصرة : إصدارات الاتحاد العام للأدباء ،٢٠٠٩)،ص١٨.

المقدرة الاستنباطية التي عرف بها (ثيسبس) والتي كانت السبب في تحول الملحمة الى نص مسرحي كتبه بناءا على الحضور المتواجد في إقامة القرابين واجراء الشعائر الدينية المستمدة قوتها وعنفوانها من الاساطير المختلفة في حياة الشعب الهيليني ، وعرف المسرح بعد ان كتب الأربعة الاغريق نصوصهم التراجيدية والكوميدية ، وأيضا عرفت السينما قبل ان تكون كما نعهدها الان متغيرات كثيرة بدءا من الحجرة المظلمة في عصر النهضة ، ومرورا في القرن ١٩ حينما سجل (لويس داجير) الفرنسي ، في أغسطس من عام ١٨٣٩ أختراعه لتسجيل صور شمسية حقيقية ، وفي بريطانيا وفي نفس العام تمكن (فوكس تالبوت) ، من تحويل الصور الفوتوغرافية السالبة (نيجاتيف) ، و إعادة طبعها مرة أخرى لتصبح موجبة (بوزتيف) (١) . إن السينما تختلف عن المسرح بميزة أساسية ، و هذه الميزة تتعلق بالتلقي ، في المسرح يكون التلقي عياني ، حاضر ، اما في السينما فيكون التلقي من خلال الشاشة البيضاء ، و هذه الشاشة لها ما يقابلها في المسرح حينما تم طرح مقولة الجدار الرابع ، بالرغم من ان هذا الجدار في المسرح يعد وهميا و افتراضيا في ذهن كل من الممثل و المشاهد ، و لكن في السينما ليس كذلك ، فهو ليس بذهني او مجرد خيال ، و انما يكون ماديا وواقع حال لكي تعرض على الصور المتحركة للفيلم المعروض ، و لكن هذه الميزة لم تمنع من ان يكون الاتجاه العام لتقبل الفيلم السينمائي في الحاضر الان زمانيا و هذا على الاقل بالنسبة للمتفرج" السينما بسبب تقنية العرض ، هي فن الحاضر من الناحية الزمانية حالها حال اية صورة إبداعية ، سواء كانت شعرية ام روائية " (٢) . حينما يشاهد المتفرج الجالس في صالة السينما الفلم المعروض امامه لا يفكر بالمراحل التي مر بها انتاج الفلم ، كما هو الحال عند مشاهدة عرض مسرحي ، و الفيلم السينمائي هو الاخر يبدأ من فكرة أساسية في ذهن المخرج ، و تتحول هذه الفكرة بواسطة الكاميرا السينمائية ، من خلال لقطات مختلفة و متنوعة ، يؤديها الممثلون ، ويرمز الى جانب من الحكاية او القصة السينمائية من خلال لقطات مكونة مشاهد معبرة عن حالة نفسية او رمزا للزمن ، ومن هنا فان الفلم السينمائي يختلف موضوعه من فيلم الى اخر ، وكما في العروض والنصوص المسرحية فان السينما قد مرت بمراحل تتبع الحقبة الزمنية التي مرت بها ، فهناك الفلم الواقعي والتعبيري والواقعية الجديدة وغير من المذاهب الأدبية التي اثرت عليها ، لاسيما في مرحلة الأفلام الصامتة والتي اصبحت فيما بعد أفلام ناطقة ، ان المكونات الأساسية لاي فلم سينمائي تنطلق من الجزء الأساس هو الكاميرا ، وفي الصورة التي تبثها الكاميرا تتحدد المكونات الأخرى و التي تساهم في تقديم الصورة او اللقطة من ضمن مشهد عام ، وهي :

**١ ـ اللقطات والزوايا ٢ـ المونتاج ٣ ـ الصوت ٤ـ الدراما**

---

١. ينظر : سعيد شيمي ، الصورة السينمائية من السينما الصامتة الى الرقمية ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٣) ، ص ٢٠

٢. حسن قاسم ، سيمياء الصورة السينمائية ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٦ ) ، ص ١٣

**١- اللقطات :** في الفيلم السينمائي عدد من اللقطات التي تتوافق مع مضمون الحدث في اللحظة التي تصور فيها المشهد السينمائي ، و تعرف اللقطة السينمائية هي " كمية المادة الداخلة ضمن اطار الشاشة "(١) ، و تختلف انواع اللقطات حسب استخدامها في تصور المشهد ، فاللقطات القريبة تؤخذ للموضوع المراد تصويره من مسافة قريبة جدا ، و هي تعبر عن الحالة النفسية للموضوع ، و بيان الوضع العام الذي يشغله الموضوع امام الكاميرا ، و هناك سبعة انواع من اللقطات في السينما وهي الأكثر شيوعا في الأفلام السينمائية ،"رغم ان هنالك في الواقع أنواع مختلفة من اللقطات في السينما ، إلا أن أغلبها يندرج تحت سبعة أنواع أساسية : اللقطة البعيدة جدا ، اللقطة البعيدة ، اللقطة الكاملة ، اللقطة المتوسطة ، اللقطة الكبيرة ، اللقطة الكبيرة جدا واللقطة ذات البعد البؤري العميق" (٢) ، وكما نوه الباحث سابقا فان لكل لقطة مهامها في تفسير المشهد ، فاللقطة البعيدة جدا " تعرض مساحة كبيرة من منظر طبيعي من مسافة بعيدة ، مثل مزرعة كاملة او حقل بترول او جزء من مدينة او ارض معركة يتحرك جيش خلالها او خلافه"(٣) . لكل فيلم سينمائي قصة تحكي عن حالة إنسانية معينة ، سواء كان هذا الفم فيلما روائيا او تسجيليا او من أنواع الأفلام القصيرة ، ويحكم هذه القصة اعتبارات عديدة تتعلق بالمصدر الذي جاءت نتها ، فتارة تكون القصة من رواية ، او ظاهرة اجتماعية ، او موضوع يتعلق باي منظومة من المنظومات التي تتعلق بالحياة اليومية للفرد ضمن مجتمع محدد ، وانطلاقا من المتن الحكائي للقصة بكل احداثها وشخوصها وتحولاتها ، فإن السيناريو الذي يكتب من قبل متخصص يراعي هذه النقاط الأساسية في إحداث ردود أفعال من قبل المشاهدين الجالسين في صالة السينما ، او حتى النوع الجالس في منازلهم بعد ان يتحول الفيلم السينمائي من بكرة شريط تدار في غرفة البث الى فيديو يبث من قبل القنوات التي تتخصص في بث الأفلام السينمائية ، والمهم هي القصة مع العناصر الأخرى في السيناريو تكون " ذات الفاعلية والتاثير تنجح في هذا لاستخدامها عنصري الرغبة والخطر لخلق التوتر لدى المتفرجين .ويعني هذا انها تهيئهم للحدث ، ثم تريحهم ، وفقا لخطة موضوعة من قبل ، إن الناس يقبلون على مشاهدة الأفلام لانهم يجداون في هذا التوتر ، بين تدفقه وانحساره مبعثا على الإثارة والتنبيه و المتعة"(٤) . إن السينما تمثل العالم الساحر بالنسبة للمتفرجين ، من خلال ما تقدمه الشاشة لهم من إمكانيات في التحليق بالخيال ، ويمكن ان نشبه السينما في لحظة محددة من غياب الوعي حينما تصطدم الذاكرة الفردية بصورة من المشهد السينمائي بحادثة معينة حدثت للرائي في زمن مضى ، وعملية الاستعادة هذه تشبه الرواية حينما تندمج ذاكرة القارئ بالأحداث التي يقرأها في حاضره ، وهذه الالتفاتة من ناحية الاندماج الكلي بين المشاهد والفيلم السينمائي وبين القاريء

---

١. لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، ط ٢ ، (بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١) ، ص ٢٤

٢. المصدر نفسه ، ص ٢٥ .

٣. د.احمد الحضري ، فن التصوير السينمائي ،( بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم)، ص ٦٥

٤. دوايت سوين و جوى سوين ، كتابة السيناريو للسينما ، ترجمة : احمد الحضري ، ( القاهرة ، دار الطناني للنشر و التوزيع ، ٢٠١٠ ) ، ص ٩٩.

للرواية و الحدث الروائي لا يمكن ان يحدث بين المتلقي و بين العرض المسرحي ، إذ لابد للوعي ان يكون حاضرا وان يمنع المخرج المسرحي لحظة الانفعال الكلي والذي يتحول في لحظة أخرى الى اندماج لا أساس له من التقويم الفكري والفلسفي ، وهنا تظهر إمكانية اللغة السينمائية في إعادة صياغة الفكرة المنبثقة من الحدث في الرواية حينما يرغب المخرج في الوصول الى أهدافه التي فكر بها اثناء الاعداد للفلم السينمائي " لا يقتصر عمل الفنان السينمائي على مهمة الترجمة الحرفية من النص الادبي الى الوضع السينمائي، وانما يجب عليه ان يخلق ويبتكر ويحقق اللغة السينمائية في احسن صورة " (١) ، وقد اجاد عدد من المخرجين السينمائيين في تحويل الرواية او القصة الى فلم سينمائي ومنهم (د.د.كريفيث*) ، الذي كان( بارعا في رواية القصص وتنحصر اهم اعمالهع في ابتكار طرائق جديدة لتركيب الفيلم و تطبيقها بشكل مكنه من تقوية سرد القصة عن طريق السينما)(٢). من الجدير بالذكر فان الواقع الذي ينهل منه كاتب السيناريو هو الواقع الاجتماعي نفسه الذي يعيشه كاتب السيناريو ، فالحياة المحيطة بالمخرج او بكاتب السيناريو مليئة بالصور التي يمكن ان ينهل منها ، و من هنا فان المنظر و الناقد السينمائي (اندريه بازان) ، إن " الواقعية من الناحية السيكولوجية غير مرتبطة لحد ما بدقة النقل و وانما باعتقاد المشاهد في اصل هذا النقل الذي يجذب انتباه المشاهد لنوعين من الاحاسيس الواقعية، الاول انها تسجل مكان الاشياء وما بين الاشياء، والثاني انها تفعل ذلك بشكل آلي اي لا انساني " (٣) إن السينما لا تأخذ من الواقع الحياتي المعاصر للمخرج ولكاتب السيناريو فحسب ، وإنما تنهل السينما من التاريخ بأحداثه وحكاياته و شخوصه وحتى المنجز الادبي كالمسرحية والرواية ، والتاريخ هو " فن عزيز المذهب جم الفوائد شريف الغاية اذ هو يوقفنا على احوال الماضيين من الامم في اخلاقهم. والانبياء في سيرهم. والملوك في دولهم وسياستهم. حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في احوال الدين والدنيا فهو محتاج الى مآخذ متعددة ومعارف متنوعة وحسن نظر وتثبت يفيضان بصاحبهما الى الحق وينكبان به عن النزلات والمغالط "(٤) ، ويندمج الفن مع التاريخ في تأسيس دراما تكون مؤثرة و مفيدة للمشاهد ، والاعمال الفنية التي تكون مضامينها باتجاه القاء نظرة للطبائع السلوكية و التصرفات سواء اثناء الحروب او الحكايات العاطفية ذات درتاما تعني " تصوير الفعل الإنساني ، لكن الحدث في المسرح لا يشمل فقط على الحركة او السلوك الجسماني ،

---

١. جوزيف وهاري فيلدمان، ديناميه الفيلم، ترجمة : محمد عبد الفتاح قناوي،(القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب ت) ، ص١٨.* )

٢. كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ط ٢، ترجمة : احمد الحضري، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، القاهرة ، ١٩٦٤) ، ص ٣٣.

٣. رعد عبد الجبار ثامر الشاطي، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٩١، ص٤٠.

٤. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت ، ٢٠٠١، ص ١٣.

وانما يصور أيضا ألانشطة الذهنية والنفسية التي تدفع الانسان الى السلوك بطريقة معينة، لذلك فعبارة الفعل الانساني تشمل على المشاعر والافكار والافعال جميعا (١) ، علما ان السينما لم تكن الوحيدة التي وظفت التاريخ في افلامها ، و انما كان المسرح سباق في الغوص بمجاهل التاريخ من اجل تقديم شخصيات و احداث يتم استلهام ما حصل لهم و معاصرتها في وقت كتابة نصوص مسرحية ، و كما فعل شكسبير حينما كانت معظم مسرحياته من التاريخ القريب او من التاريخ البعيد ، و ليس التاريخ بالنسبة لشكسبير او غيره من المبدعين على صعيد المسرح او السينما اتو الرواية مهما بحد ذاته ، و انما كما قلنا لاستخلاص الشذرات المهمة في ذلك الماضي من خلال شخصياته و احداثه ساكولوجيا و دراميا ، لذا فان شكسبير " لا يمسرح التاريخ فحسب بل يمسرح السايكولوجيه ويعطينا شرائح كبيرة منها. وفيها نجد أنفسنا "(٢) إن انتاج أي فيلم سينمائي يتحدد في مدى التعاون بين المخرج و كاتب السيناريو و العناصر الأخرى التي تدخل بشكل أساس في اكمال مهمة المخرج و المنتج في انتاج الفيلم السينمائي ، مهما كان نوعه او زمنه او المكان الذي تم تصويره ، و هذه التعاون الناجح يتوضح في إيجاد الفكرة الرئيسة التي ، " تتحكم في الحركة وتلونها، وهي بهذا تتحكم بلا شك في المضمون الذي يقع على عاتق المخرج مهمة التعبير عنه بالصور، وما لم يفهم المخرج الفكرة الاساسية فهما عميقاً فأنه لن يستطيع أن يعبر عنها في اثناء خلقه الفني للشكل النهائي المتكامل"(٣) ، إن المخرج في العرض المسرحي بمستطاعه التغيير و الإضافة و الحذف في تفاصيل العرض المسرحي و بما يستجد على الساحتين الاجتماعية و السياسية للمجتمع الذي يكون حاضرا للعرض المسرحي ، بينما نرى بان المخرج السينمائي حينما يضع اللمسات الاخيرة للفلم السينمائي و يبدأ في تسليم الفيلم الى الجهات المختصة بعرضه علة الجمهور الحاضر في الصالة تزول كل إمكانية في عملية التغيير و الأشياء الأخرى التي تكون متاحة للمخرج المسرحي ، لذا فلابد للمخرج السينمائي ان يكون قد الم بكل التفاصيل التي تدخل في انتاج الفيلم السينمائي ، وعليه لا بد ان تكون" طريقة المعالجة والعرض والتقديم واسلوب الفنان وتفرده في التعبير عن افكاره بما يوحي للمتلقي أنه لم يسبق أن رأى ما يراه في فيلم اخر" (٤) . لكل عرض سينمائي او مسرحي لغة خاصة يقدم المخرج في الفنين عمله بها ، من خلال عناصر العرض المسرحي او السينمائي ، وهذه العناصر تتفاوت في مدى استخدامه بشكل كامل في العرضين ، وإمكانية توظيف ذلك فلسفيا ، ومن هنا نلاحظ أهمية تلك العناصر التي يجب ان يتم الاهتمام بها في السينما لتدعم مسالة اللغة التي يقدمها المخرج بتوظيف عناصر الصورة في الفيلم ومن ضمنها الممثل وحركته و الإضاءة واللقطة والمشهد مكونة خطابا سينمائيا يكون الوسيلة الوحيدة في تقديم ذلك الكاميرا وامكانياتها في تصوير اللحظة الانية لكل ما يدور امامها ضمن سياق المشهد ،

---

١. مارتن اسلن، تشريح الدراما، تر. يوسف عبد المسيح ثروة ، ( بغداد ، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨)، ص٢٦.

٢- يان كوت، شكسبير معاصرنا، ترجمة . جبرا ابراهيم جبرا، ط٢ ، ( بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ ) ، ص٢٦.

٣. كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، المصدر السابق، ص ١٦٢.

٤. علي ابو شادي، لغة السينما، ( دمشق، المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٦)، ص٣٠.

وهذه العناصر و مكوناتها لا يراها المتفرج ولا يسمع عنها شيء اثناء مشاهدته للفيلم السينمائي " تلك البنى لا نراها ولا نسمعها ألا على الشاشة وقد اصطلح على تسميتها باللغة السينمائية، وهي أول وأقدم تصنيف أعتمده الناقد مارسيل مارتن في كتابه (اللغة السينمائية) ويشمل الصورة وخواصها من خلال الاستخدام المبدع لالة التصوير، وكذلك الاضاءة، والازياء، والديكورات، والسرد الفلمي بما يضمه من انتقالات ووجهات نظر، ومن ثم الاستخدام المبدع للشريط الصوتي"(١) . في السينما تعد الكاميرا الجزء الأساس ، بل هي الأولى و الأخيرة في اظهار الفلك السينمائي على شكله الختامي ، وهذه الميزة هي الأخرى غير متوفرة في المسرح ، بل ان المسرح في المدارس والمذاهب والتيارات الحديثة المعاصرة قد وظفت السينما في بعض عروضها المسرحية كالملحمية و التغريب التي نادى بها بريخت ، واللامعقول والتعبيرية والمسرح التسجيلي وغيرها من هذه التيارات ، فالكاميرا هي التي تترجم الفلم ورقيا (السيناريو) الى صورة مرئية يشاهدها المتفرج ، فالصورة التي يتم التقاطها من الكاميرا هي " أداة سحرية وموضوع للسحر أيضا وهي بديل يمكن من خلاله التحكم في ما يدل عليه. تمزيق صورة شخص هو تعبير عن عدوانية تجاهه "(٢) ، ويتوقف توظيف الكاميرا في علاقتها الحتمية مع الجمهور على مدى إمكانية المخرج في التعامل مع المزج بين الكاميرا والمادة الأدبية التي هي بيده و التي يروم الحصول على لقطة معبرة عن أفكاره وفلسفته في العرض السينمائي ، وهنا تكون الكاميرا قد تم تحديد نوع المشاركة مع الجمهور اما ان تكون ذاتية والتي تتحدث بلسان وعين الشخصية السينمائية مما يعطي الإيحاء الكامل بانها عين المتفرج في ذات الوقت ، والكاميرا الموضوعية والتي تكون لسان حال المتفرج الإيجابي وليس السلبي في التقاط اللحظة المناسبة للتعبير عن مكنونات النفس البشرية بما يتداخل معها باقي عناصر اللقطة المختلفة(٣) .

إن السينما بمثابة إعادة صياغة لما هو موجود في ذهن الانسان وتوظيف كامل لأحداث تاريخية مذكورة في النصوص المسرحية او في بطون النصوص الروائية او المسرحية ، واستلهام الواقع من اجل صناعة فيلم سينمائي يشد الجمهور المتلقي له ، والتي تكون مدعاة لانشاء سينما تتحلى بمضامين فكرية و ثقافية جادة تبهر المتلقي و تدعوه للتفكر الصائب عن مايدور في مجتمعه من احداث مختلفة على الصعيد السياسي والاجتماعي والاقتصادي و السلوكي بالنسبة للفرد الذي يكون بينة تجسيدية للمجتمع ، وهذا الفيلم الذ ي يتم تجسيد نص مسرحي قد كتب وفق معايير مختلفة عن المعايير التي توظف من اجل اكمال قيلم سينمائي ، وقد استخدمت الينما نصوص من سكيبير بالدرجة الأول والأساسية ، ومن باقي كتاب المسرح و الرواية مثل دستويفسكي ، وهذا الفيلم يكون ملكا للمتفرج في صالة السينما ومكونة فضاءا من الثقافة والفكر صيغت بمجملها من خلال الكاميرا .

---

١. طه حسن عيسى الهاشمي ، تجنيس السيناريو، ( القاهرة ، الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٠) ، ص٨٤.

٢. غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة : سعيد بنكراد ،(المغرب، المركز الثقافي العربي ،٢٠١٢ )، ص١٧.

٣. ينظر، تارلس ج . كلارك، التصوير السينمائي للمحترفين ، ترجمة : سعد عبد الرحمن قلج،( الامارات العربية المتحدة، وزارة الاعلام والثقافة ، ١٩٦٨ ) ، ص١٦٦...

## ما اسفر عنه الاطار النظري

١ـ النص المسرحي يدون ما يعتمل في داخل النفس البشرية و الاحداث التي مرت على الانسان من خلال الكتابة بلغات مختلفة ، و يتم تجسيدها كعرض مسرحي .

٢ ـ تشابه عناصر العرض المسرحي و الفلم السينمائي دفع بالفنين ان يرتقيا بالذائقة الجمالية للمتفرج لما للمخرج في كلا الفنين من مقدرة في تجسيد أفكار و مشاعر إنسانية على مر تاريخ البشرية .

٣ ـ الستارة في العرض المسرحي تقابل الشاشة البيضاء التي يتم عرض الفلم السينمائي عليها .

٤ ـ وجود الجدار الرابع عمق من عدم مساهمة المتفرج في إدارة العرض المسرحي وعدم التبادل والتلاقح الفكري و الثقافي بين المتفرج و العرض المسرحي .

٥ ـ عدم وجود جدار رابع في السينما ، مع وجود الشاشة البيضاء الا ان المتفرج في الصالة السينمائية يشارك بكل وجدانه في العرض السينمائي .

٦ ـ تم توظيف التاريخ في المسرح والسينما وكان ابرز الأمثل في ذلك شكسبير في نصوصه المسرحية و المخرجين السينمائيين الذين وظفوا نصوص شكسبير في افلامهم السينمائية .

## الفصل الثالث

### الإجراءات

**أولا : منهج البحث :** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي و بما يتوافق علميا و منهجيا مع هدف البحث الذي يصبو اليه الباحث من اجل الوصل الى نتائج تكون إجابة عن تساؤل الباحث

**ثانيا : مجتمع البحث :** قام الباحث بتكوين مجتمع بحث من خلال النصوص المسرحية التي تم تجسيدها سينمائيا ضمن فئة الأفلام الروائية الطويلة ، و كما هو واضح في ملحق رقم (١) .

**ثالثا : عينة البحث :** تم اختيار عينة البحث قصديا ، لما تتوفر فيها من مستلزمات البحث المنهجي الذي يتوافق مع عنوان البحث .وقد اختار الباحث مسرحية هاملت للكاتب وليم شكسبير وإخراج المخرج السينمائي الإيطالي (زيفيريللي) ، لغرض الحصول على نتائج دقيقة و تنسجم مع هدف و مشكلة البحث .

**رابعا : اداة البحث :** على سياق المؤشرات التي تم التوصل اليها في المباحث النظرية و توافقا مع هدف البحث في اظهار الإشكاليات التي تظهر في تجسيد النص المسرحي في الفلم السينمائي .

**نموذج العينة :** النص المسرحي (هاملت) للكاتب الإنكليزي وليم شكسبير واخراج المخرج السينمائي (زيفيريللي) ، قام بأداء دور شخصية هاملت الممثل الأمريكي (ميل جبسون) ، اما دور اوفيليا فادته الممثلة الامريكية (جيل كلوز) ، تعد نصوص شكسبير من النصوص التي تأخذ مديات كبيرة في التحليل والتفسير ، ونرى في مضامينها الكوامن النفسية للشخصيات ومجموعة كبيرة من السلوكيات والتصرفات والطبائع التي يتحلى بها الانسان من

مختلف مشاربه وبيئاته ، وتعبر عن الوجود الانساني في لحظة زمنية معينة ، والنص يكون محكوما باللحظات الحاضرة و المستقبلية و تتكون بالضرورة من الماضي ، ولا يتحكم بجودته وحضوره أي النص باي معايير من الأزمنة المختلفة في لحظة قراءته ، و بالتأكيد الالية التي يتم تقديم النص الى القارئ او المشاهد تختلف عن تلك المتوفرة في الفلم السينمائي ، من خلال الفضاء المسرحي او نوعية اللقطة السينمائية ، و نلاحظ ان العديد من الإمكانيات التي تكون بيد المخرج السينمائي غير متوفرة لدى المخرج المسرحي ، والإشكالية التي تعترض المخرج المسرحي هي في إيجاد حالة توازن بين نوعية اللقطة و المشهد وبين الطريقة التي الف فيها المؤلف مسرحيته من ناحية الحبكة المسرحية وتنوع الشخصيات والحدود المرسومة في اعلان ذلك للمشاهدين ، ان الفضاء الداخلي في اللقطة يكون واسعا بعكس الفضاء المسرحي الذي يكون محدودا بالاطار المعماري لخشبة المسرح ، إن مسرحية هاملت تركز على ثلاثة مناحي في فكرتها الرئيسة : **المنحى الأول :** فكرة القتل من اجل المطامع السياسية و العاطفية ، قتل والد هاملت من قبل عمه والزواج من امرته والدة هامل ، **المنحى الثاني :** النقاء الإنساني الذي يتجلى بشخصية (أوفيليا) ابنة عم هاملت و حالة الحب و الرومانسية التي تتصف بها تجاه هاملت وتكون نهايتها ان يختل عقلها وانهيارها حين تهلم ان هاملت قد قتل والدها ، اما **المنحى الثالث :** والذي وضع فيه شكسبير كل طاقته في الكتابة حينما يتجلى بالاضطراب النفسي لهاملت من جراء تردده في قتل عمه بالرغم من معرفته الاكيدة بان عمه هو الذي قتل والده ، إن هذه الاتجاهات المختلفة تتحدد في فيلم زيفيريللي السينمائي باللقطات المختلفة التي يتم فيها التعبير الدقيق للانفعالات الداخلية في النص المسرحي ، وهنا تكمن إشكالية التوجه بين ما أراده المؤلف المسرحي وبين ما يرغب فيه المخرج السينمائي من تأكيدها وابرازها الى المتفرج ، ان المخرج السينمائي زيفيريللي وهو أيضا ممثل من ضمن الطاقم التمثيلي في الفيلم السينمائي ، يحاول المخرج ان يعطي الابعاد النفسية لشخصيات النص المسرحي ما يتلائم مع الفيلم السينمائي ، لا سيما أن الثيمات الرئيسة في النص المسرحي تأخذ دورا كبيرا في معالجة النص المسرحي الشائك و المعقد بأسلوب يتضمن تلك الأفكار ، لا سيما فكرة الموت التي تدور في فضاء النص ، والحب النقي والصافي الذي تكنه اوفيليا لهاملت وفكرة الانتقام التي تراود ذهن هاملت في كل لحظة وما كان تاخيرها الا مراعاة لدور الام في عملية القتل التي قام بها عم هاملت ، ان السرد السينمائي يختلف اختلافا كبيرا عن الشرح في النص المسرحي ، في المسرح تسيطر اللغة المقروءة واشتغال الخيال في ذهن القارئ ، والسرد في السينما يتحول الى لقطات عديدة ومتنوعة تنوعا كبيرا في كل لحظة وفي كل ثانية ، او انها تبقى لعدة داقائق ، إن الابتعاد عنم الأجواء المسرحية باتجاه التغير الدائم و الترحال السببي في تغير اللقطات تحتم على المخرج ان يمنح لقطاته المقاربة الاكيدة من الحالة النفسية التي أرادها المؤلف المسرحي لشخصياته المسرحية ، والتي تتحول الى شخصيات سينمائية ذات حرية كبيرة في الداخولف الى عوالم اللقطات القريبة والوسطى والبعيدة من خلال كاميرا غير يحددها المخرج حسب التغير الدائم في التبعية النفسية للشخصية الدرامية ،من خلال هذه العناصر المتميزة التي يستند عليها المخرج السينمائي زيفيريللي في الاستعانة بالدقة التي يريدها من اجل لا يخرج عن الاطار الذي

أراده شكسبير لنصه المسرحي الذي ظهر في أجواء وبيئة مختلفة عن مثيلاتها في زمن اخراج الفيلم السينمائي فكان لا بد من عناية فنية و جمالية تضيف الى المشاهد السينمائية جمالا باهرا في اختيار اللقطات والمشاهد مما يسهل من عملية السرد السينمائي مستفيدا من حالة التوازن في بداية الفيلم ، يحاول زيفيريللي ان يوجد حالة التوازن بين الشخصيات في النص المسرحي والفيلم السينمائي و تأكيده على الشخصيات الرئيسة والابتعاد عن الشخصيات الثانوية التي تعرقل العمل السينمائي من ناحية الإنتاجية التي كان الشركة المنفذة تصر عليه ، إن المخرج السينمائي يجب ان يختار اللقطات التي تصب في تقدم الفكرة التي يريد المخرج ان ينفذها ، فاللقطات السينمائية من الأسفل الى الأعلى لم تكن موجودة في النص المسرحي ولكنها ضرورية في الفلم السينمائي ، في هذه اللقطة كما في باقي الأفلام السينمائية توحي بعلو الشخصيات او ضخامتها و خطورتها في الحدث المروى ، و بالعكس من ذلك نلاحظ ان المخرج السينمائي زيفيريللي قد اختار في اللحظة التالية لقطة أخرى من الأعلى للاسفل للايحاء بتفاهة الشخصيات و انحطاطها و لكل لقطة الشخصيات والحالة النفسية التي تتمتع بها تلك الشخصيات ، و المشاهد في النص المسرحي لا يمكن ان تكون في خارج خشبة المسرح ، و ان كان ينوه اليها اثناء الحوار بين الشخصيات ، و لكن السينما بإمكانها ان تستعيض عن هذا التنمويه من خلال أماكن معينة تجري فيها الاحداث ، وقد راينا ذلك في فيلم ماكبث بكثرة ، في لقطة الساحرات في بداية النص المسرحي و المعركة الأخيرة التي دارت بين مكبث و الاخرون ، وهنا في فيلم هاملت كان على المخرج ان يبحث عن مكان ليبين المقبرة التي تم دفن الملك (والد هاملت) ، وظهور الشبح عندما زار هاملت المقبرة ، ، لذا فإن زيفيريللي قرر نقل مشاهده الخارجية في النص المسرحي الى فضاءات مغلقة في اقبية السراديب ، وكان بامكانه ان يبقيها في قاعات مغلقة وبخدعة سينمائية توحي للمتفرج ان الحدث يجري في فضاء طبيعي ، وهذا ما حدث حينما استحدث لقطات مختلفة من ظهور شخصية هاملت في العراء و الفضاء الطبيعي حينما كان يلقي مونولوجه (ليت هذا الجسد الصلد يذوب) ، وقد كانت اللقطات تؤخذ في غرفة داخل سرداب داخله مقبره لوحشة المكان و عزلته بتوظيف نوع من الإضاءة تكون ذات تأثير كبير على المتفرج من خلال البقع المركزة على وجه هاملت للدلالة على العتمة والظلمة الطبيعية التي يمر بها هاملت و ما يشعر به من حيرة واضطراب من جراء قتل والده من قبل عمه ، إن الدقة التي تميزت بها نصوص شكسبير كانت تقف في بعض الأحيان في طريق اخراج فيلم سينمائي منها ، ولكن الإمكانيات الكبيرة التي تتصف بها الكاميرا من خلال اللقطات وزواياها المتعددة جعلت من هذا الموضوع غير ذي اهتمام لدى المخرجين السينمائيين . إن شكسبير قامة كبيرة في المسرح ، و يحاول المخرج السينمائي انم يقف في نفس المصاف الذي يقف فيه شكسبير ، لذا فان الأفلام السينمائية تكون في الدرجة الثانية في تصنيف التفسير والتحليل لعموم الفيلم السينمائي في معالجته لاي نص من نصوص المسرح المختلفة سواء كانت لشكسبير او لغيره من كتاب المسرح .

## الفصل الرابع

### النتائج والاستنتاجات

**النتائج //**

١ـ يعتمل نص هاملت في داخله الشخصيات المعقدة والمركبة باتجاه تحقيق أهدافها المختلفة المشروعة وغير المشروعة ، من خلال عناصر النص المسرحي المقروءة و التي تشاهد ضمن فضاء مكثف ومبستر من حيث امكانياته في اطلاع المتفرج عليها .

٢ـ تعد السينما ذات إمكانيات هائبة في ترجمة تلك الاحاسيس والمشاعر من خلال الصورة بمخلف نواع اللقطات و زوايا التصوير فيها .

٣ـ أسهمت التقنية السينمائية في إيجاد توازن بين النص المسرحي المقروء وترجمته الى صورة وسرد سينمائي ، بالرغم من وجود إشكالية محددة في إيجاد معادل موضوعي بين الكلمة المقروءة و بين اللقطة السنمائية المجسدة لتلك الكلمة او المفردة .

٤ـ الإشكاليات الموجودة في نقل النص المسرحي الى فيلم سينمائي تتجسد في إيجاد توازن كمي و نوعي لما يمر به النص المسرحي من امنكانية فقيرة في التعبير عن المشاعر والاحاسيس ، سواء كان من ناحية الحبكة المسرحية و الشكل النهائي للنص المسرحية بالفصول والمشاهد المختلفة .

الاستنتاجات :

١ـ يندفع المخرجون السينمائيون باتجاه النصوص المسرحية لشهرة كتابها و اسقاط افكارها على الوقت المعاصر من خلال استخدام و توظيفلا الكاميرا السينمائية .

٢ ـ النص المسرحي ملك دائم للمؤلف المسرحي و الفيلم السينمائي تانتاج ثاتي لما تم تدوينه في النص المسرحي بغض النظر عن الأفكار التي يتمتع بها المخرج السينمائي .

٣ـ سواء كان المخرج السينمائي يعتمد على أفكاره في بلورة و توليف النص المسرحي او كانت أفكاره امتداد طبيعي لافكار المؤلف المسرحي لا سيما بالافكار الانسانية الشاملة او تلك التي تختص بالشخصيات و سلوكياتها و تصرفاتها ، فان المخرج السينمائي لا يمكن الخروج على التسلسل الطبيعي لاحداث النص المسرحي الذي اعتمد المؤلف عند كتابته لنصه المسرحي .

## المراجع و المصادر

١ ـ اسخيلوس ، آغا ممنون و غيرها ، مقدمة ، د . علي حافظ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤ .

٢ ـ ابو شادي ، علي ، لغة السينما، دمشق، المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٦ .

٣ ـ اسلن ، مارتن ، تشريح الدراما ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد ، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨
٤ ـ أدلبي ، عمر منيب ، سرد الذات.. فعل الكتابة وسؤال الوجود، الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨ .
٥ ـ إبراهيم ، محمد حمدي ، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، (القاهرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، ١٩٧٧
٦ ـ بايرس ، لاوس ، قاموس الألسنية ، (دمشق: منشورات المركز الثقافي العربي، ١٩٧٢)، ص,٤٨٦
٧ ـ بن ذريل ، عدنان ، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.. دراسة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ,٢٠٠٠
٨ ـ بلبل ، فرحان ، النص المسرحي ..الكلمة والفعل، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣ .
٩ ـ بن خلدون ، عبد الرحمن ، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت ، ٢٠٠١ .
١٠ ـ جاكسون ، كيفن ، السينما الناطقة ، ترجمة : علام خضر ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما السورية ، ٢٠٠٨ .
١١ ـ جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، ط ٢ ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ .
١٢ ـ حمود، د. خليل إبراهيم ، النقد الأدبي الحديث .. من المحاكاة إلَى التفكيك، ط٤ ، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع ،٢٠١١ .
١٣ ـ الحضري ، د . احمد ، فن التصوير السينمائي ، بيروت ، المركز العربي للثقافة و العلوم ، ٢٠١٣ .
١٤ ـ سوفوكليس ، مسرحيات اوديب ملكا ، مقدمة : د . محمد صقر خفاجة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٧٤ .
١٥ ـ سوين ، دوايت و جوى سوين ، كتابة السيناريو للسينما ، ترجمة : احمد الحضري ، القاهرة ، دار الطناني للنشر و التوزيع ، ٢٠١٠ .
١٦ ـ شيمي ، سعيد ، الصورة السينمائية من السينما الصامتة الى الرقمية ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٣ .
١٧ ـ الشاطي ، رعد عبد الجبار ثامر ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٩١
١٨ ـ العناني ، حنان ، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، الطبعة الثانية، الأردن: دار الفرقان، ١٩٩١ .
١٩ ـ عمر ، احمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٨ .
٢٠ ـ غوتبي، غي ، الصورة ...المكونات والتأويل، ترجمة: سعيد بنكراد ، المغرب، المركز الثقافي العربي ،٢٠١٢
٢١ـ الفيصل ، سمير روحي ، أدب الأطفال وثقافتهم.. قراءة نقدية، الطبعة الأولى ، الأمارات: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٧ .

٢٢ ـ فيلدمان ، جوزيف وهاري ، ديناميةالفيلم، ترجمة : محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب ت .

٢٣ ـ فهمي ، د. فوزي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الأمارات : مركز الشارقة للإبداع الفكري، ب : ت

٢٤ ـ قاسم ، حسن ، سيمياء الصورة السينمائية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٦ .

٢٥ ـ كوت ، يان ، شكسبير معاصرنا، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا، ط٢ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ .

٢٦ ـ كلارك ، شارلس ج. ، التصوير السينمائي للمحترفين ، ترجمة : سعد عبد الرحمن قلج، الامارات العربية المتحدة، وزارة الاعلام والثقافة ، ١٩٦٨ .

٢٧ ـ محمد رضا ، حسين رامز ، الدراما بين النظرية و التطبيق ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، مطبعة الحرية ، ١٩٧٢ .

٢٨ ـ مال الله ، حميد مجيد ، التدوير الدرامي ، البصرة : إصدارات الاتحاد العام للأدباء، ٢٠٠٩ .

٢٩ ـ الهاشمي ، طه حسن عيسى ، تجنيس السيناريو، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٠ .

٣٠ ـ نيكول ، الارديس ، المسرحية العالمية ، ترجمة : عثمان نوية ، الجزء الأول ، القاهرة : وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، ب .م .

٣١ ـ رايس ، كاريل ، فن المونتاج السينمائي، ترجمة : احمد الحضري، ط ٢ ، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٣٢ ـ وليك ، رينيه و اوستن وارن ، نظرية الادب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، دمشق : المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الادب و العلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ .

المعاجم

٣٣ ـ البستاني ، بطرس ، محيط المحيط، الجزء الثاني، القاهرة: الدار العربية للطباعة والنشر، ب . ت .

٣٤ ـ ابن منظور، لسان العرب، مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب . ت .

٣٥ ـ حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧٧ .

**منظومة النت :**

٣٦ ـ موقع معاني المعاني ، https://www.almaany.com/ar/login/

٣٧ ـ مقالة منشورة في موقع الجمان بعنوان: مكونات الشخصية وخصائصها
www.3agd.com/showolread.hp?t=256/27/4/2009

**المجلات**

٣٨ ـ علي ، عواد ، استراتيجية التشخيص في النص المسرحي ، مجلة الأقلام، (بغداد) ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، العدد الرابع والعشرون ، أذار ١٩٨٩

## الملحق ١

| ت | النص المسرحي | المؤلف | الفلم السينمائي | المخرج | السنة |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | طائر الشباب الجميل(امريكا) | تينيسي وليامز | طائر الشباب الجميل | ريتشارد بروكس | ١٩٦٢ |
| ٢ | عربة اسمها الرغبة(امريكا) | تينيسي وليامز | عربة اسمها الرغبة | إيليا كازان | ١٩٥١ |
| ٣ | قطة على سقف من صفيح ساخن(امريكا) | تينيسي وليامز | قطة على سقف من صفيح ساخن | ريتشارد بروكس | ١٩٥٨ |
| ٤ | وشم الورد(امريكا) | تينيسي وليامز | وشم الورد | دانيال مان | ١٩٥٥ |
| ٥ | روميو وجوليت(بريطانيا) | شكسبير | روميو و جولييت | كارلو كارلي | ٢٠١٣ |
| ٦ | تاجر البندقية (ايطاليا) | شكسبير | تاجر البندقية | مايكل رادفورد | ٢٠٠٤ |
| ٧ | مكبث (امريكا) | شكسبير | مكبث | جستن كرزل | ٢٠١٥ |
| ٨ | هنري الخامس(بريطانيا) | شكسبير | هنري الخامس | لورنس اوليفيه | ١٩٤٤ |
| ٩ | هاملت(ايطاليا) | شكسبير | هاملت | زيفيريللي | ١٩٩٠ |
| ١٠ | الاخوات الثلاث فرنسا | تشيخوف | الخوف و الحب | مارغريت فون تروتا | ١٩٨٨ |
| ١١ | فويسك (المانيا) | كارل جورجبوخنر | فويسك | فرنر هرتزوغ | ١٩٧٩ |
| ١٢ | ١٩٠٠الأسطورة (إيطاليا) | الساندرو باريكو | ١٩٠٠الاسطورة | جوزيني تورناتوري | ١٩٩٩ |
| ١٣ | دانتون (فرنسا) | ستانسلافا بريبيروسكا | اندريه فايدا | فرنسا / المانيا | ١٩٨٣ |
| ١٤ | الاب (فرنسا) | فلوريان زيلر | الاب | فلوريان زيلر | ٢٠١٢ |
| ١٥ | بيجماليون (بريطانيا) | برناردشو | بيجماليون | ليرلي هوارد | ١٩٣٨ |

ملخصات اطاريح دكتوراه ورسائل ماجستير (تشكيلي - مسرح - موسيقى)

# تمظهرات التدميرية في النحت المعاصر

بإشراف
**أ.د. محمود عجمي جاسم الكلابي**

طالب الدكتوراه
**قحطان عدنان كامل عبد العالي**

**ملخص البحث**

***تناول*** البحث الحالي (تمظهرات التدميرية في النحت المعاصر) من خلال دراسة مفهوم التدميرية ودوره في تشكيل ما بعد الحداثة ، وما رافقه من تطور ظروف المجتمع الغربي المعاصر، اذ تعد هذه الظاهرة مهمة بطروحاتها الفكرية والمعرفية، وخاصة في مجال التشكيل النحتي، وشعور النحات المتزايد نحو استبدال الرؤية الفنية بشكل بنائي جديد، مختلف تماماً عن السابق، ومدمراً لحدوده ، وقد تضمن البحث أربعة فصول ، خُصص **الفصل الأول** منها لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات. وتحددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل: ماهي التدميرية؟ وما هي الافاق التي فتحتها تمظهرات التدميرية في البناء النحتي المعاصر، اما أهمية البحث فقد سلطت الضوء على تمظهرات التدميرية ومدى علاقتها في التركيب البنائي النحتي المعاصر، وما اعطته من قيم فنية وتعبيرية مغايرة ، اثارت جدلاً ذا اهمية في مجال تشكيل نحت ما بعد الحداثة، بغية وضع الخطوط الواضحة لفهم هذا المصطلح ، من خلال الكشف عن مبررات طرق استخدامه؛ كما هدفت الدراسة الى التعرف على تمظهرات التدميرية في النحت المعاصر، وقد حدد الباحث حدود بحثه في الفترة الزمنية الممتدة من (١٩٥٠م-٢٠١٦م) المتضمنة دراسة المنجزات النحتية المعاصرة في اوربا وامريكا، ومن ثم حدد الباحث اهم المصطلحات الواردة في الدراسة وتعريفها. أما **الفصل الثاني** ، فقد احتوى على ثلاث مباحث، خصص المبحث الأول منها في تناول : مفهوم التدميرية فلسفياً، اما المبحث الثاني فقد عُني بدراسة التدميرية في التشكيل الفني المعاصر ( فكراً ونتاجاً)، فيما عُني المبحث الثالث بدراسة المقاربات البنائية في تيارات النحت المعاصر. أما **الفصل الثالث** فقد تضمن إجراءات البحث، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث واختيار عينته البالغة (٢٠) منجزاً نحتياً. وانتهى **الفصل الرابع** بعرض نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث هي :

**١. اتخذ مصطلح التدميرية مظهراً سلبياً، عند قراءته للوهلة الاولى، لكنه اخذ مجالاً واسعاً في الفن، من خلال خلخلته لمجمل النسقيات الفنية السابقة، فهو لا يعني هدم وتحطيم الفكرة والنسق بالكامل، وانما انتاج مفهوم**

**اخر جديد يحل محل ما هو سابق، فالقديم بات يذوب بالجديد وكلاهما يصنعان صنفاً جمالياً متحركاً رجراجاً ، بمعنى اخر، ان فكرة تمظهرات التدميرية في العمل الفني تكون ذات اهمية كبيرة، لأنها تعيد البناء الشكلي والمضاميني وفق الية حداثوية تواكب متطلبات روح العصر الفكرية والفنية على حد سواء، وهذا ينطبق على جميع نماذج عينة البحث.**

**٢. اخذت تمظهرات التدميرية مدى واسعاً في الاتجاهات التشكيلية لمرحلة ما بعد الحداثة ، اذ طبقت فكرتها على الكثير من المنجزات الفنية ، وبما ان هذه الفنون اعتمدت الكثير من اساليب وتجارب التكعيبية والدادائية، الا انها احدثت قطيعة معرفية معها وقامت على تطويرها، وقد أخذت مضامينها الشكلية في النزوع صوب اللاوعي واللامنطق، فضلا عن تحولاتها السريعة والمغايرة نحو التجدد في البناء الفني المخترق لصور ما هو مألوف في الفن التقليدي ، واعادة بنائه بشكل جديد يحفز ذات الفنان للخوض في تقنيات لامعقولة ضمن تجارب فنية استفزازية تشكك بالحقائق وتتلاعب بها ، وتحول الواقع الى واقع مفرط ، يسوده التشكيك وعدم اليقين ويلغي اتصاله بالواقع الحقيقي، وقد تجلى تطبيق مفهوم هذا الفعل التدميري الخلاق ، في نماذج عينة البحث كافة.**

**٣. لعبت التدميرية بتمظهراتها في الفن على هدم الرؤية الجمالية المألوفة في الفن وعملت على استبدالها ، فالتدمير بحد ذاته هو رد فعل ضد العالم المفارق والقيم المقدسة، اذ يلغي الوجود المتعالي والحقيقة ويعيد بناءها بشكل ابداعي غير مألوف سابقا ويقدمه برؤية جديدة مغايرة ، اذ ان التدمير والهدم والتفكيك والغموض وغياب التنظيم وتقويض انساق العناصر والعلاقات التكوينية وتشويهها، له اثر واسع في ابراز الصفات المظهرية لحالة الفوضى والضياع التي يعيشها الانسان ، لذا توجب عليه ان يتحرر من كل وسائل التعبير التقليدية، ويستبدلها برؤية مغايرة للواقع تختلف كل الاختلاف بتعبيراتها وتجريداتها الفنية الجديدة، لأن بناءها سيعاد وفق آلية جديدة تواكب مجمل طروحات ومتطلبات العصر الحداثوية، الفكرية والفنية على حد سواء. وهذا ينطبق على جميع نماذج عينة البحث.**

وفي الختام توصل الباحث للاستنتاجات ثم التوصيات والمقترحات مع الملخص باللغة الانكليزية .

# أثر النص المسرحي في تنمية السلوك الاستقلالي لدى الشباب

بأشراف
أ.د. ايمان عباس علي / أ.م.د. حسن عبد المنعم عبد المحسن

طالب الدكتوراه
صلاح نعمه عبد العالي

**الخلاصة**

***يحظى*** السلوك بأهمية كبرى في الدراسات الحديثة ، وذلك لارتباطه المباشر بتكوين شخصية الفرد ، وتكاملها الأمثل ، ويمثل السلوك الاستقلالي مقدمة لعملية النضج والبلوغ والتكامل ودعم وتنمية قدرات الشباب ، لتشكيل شخصياتهم في مواجهة تحديات الحياة ، وفي تنظيم افعالهم وتصرفاتهم الذاتية من أجل البناء المتكامل لقدراتهم الإبداعية ، كما يعزز السلوك الاستقلالي قدرات الشباب في ثقتهم الذاتية التي تساهم بشكل كبير في اتخاذ القرارات الصحيحة في مواجهة تحديات الحياة وفي العمل وبناء المجتمع ، ومن هنا تكتسب عملية تعديل السلوك الانساني وصولا للاستقلالية الاهتمام الكبير لما تمثله من جوانب مهمة في إطار بناء الشخصية الانسانية بشكل عام وشخصية الشاب بشكل خاص من أجل تقدم ورقي المجتمعات البشرية ، وتتطلب عملية تعديل السلوك الاهتمام المباشر بالجوانب العلمية والتربوية والفنية بوصفها داعما رئيسا لمثل هذا النوع من عمليات التربية عن طريق اشراك المتعلمين بالأنشطة والمهارات الفنية التي تسهم في توجيه طاقات الشباب نحو اكتساب المعارف الخاصة بهم بما يساهم في توجيهها بالشكل الصحيح ، ومنذ القدم كان للفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص الدور الريادي في بناء قدرات الأشخاص وفي تبني همومهم ومشاكلهم عن طريق طرحها بواسطة الفن وتجسيدها على مختلف المستويات ، وقد تبنى الفن المسرحي هموم الإنسان وخصوصا ما يتعلق بعملية بناء الشخصية وتوجيهها التوجيه الأمثل عبر العديد من النصوص المسرحية التي كان لها صدى واضح في هذا الإطار ، ومن هذا المنطلق فقد مثل هذا البحث تجربة عملية مهمة في أطار تنمية الشخصية الشبابية وتعديل سلوكها وصولا للاستقلالية والذاتية عبر الأثر الذي يتركه النص المسرحي في عملية تعديل السلوكيات المختلفة التي تعاني منها فئة الشباب في واقعنا الحالي .

وقد جاء هذا البحث في أربعة فصول وكما يلي :

**الفصل الأول** وهو الإطار المنهجي للبحث والذي احتوى مشكلة البحث التي تم صياغتها بموجب عنوان البحث والمتعلقة بعملية تعديل السلوك نحو الاستقلالية ، ومن ثم اهمية البحث وأهداف البحث وحدود البحث وتعريف المصطلحات. **الفصل الثاني** وهو الإطار النظري والدراسات السابقة واحتوى على ثلاثة مباحث وكما يلي:

١- **المبحث الأول :** المضامين التربوية والسلوكية في النص المسرحي.

٢- **المحث الثاني :** النظريات السلوكية والتربوية والنفسية والاجتماعية وأثرها في الشخصية.

٣- **المبحث الثالث :** طرق ونظريات القياس والاستجابة وتطبيقاتها العملية في البحوث التجريبية

ثم أهم ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات وبعدها الدراسات السابقة.

**الفصل الثالث** وهو الفصل الاجرائي الذي تضمن اجراءات البحث إذ قام الباحث بأنشاء برنامج مخصص لتعليم كتابة النص المسرحي الموجه لتعديل السلوك وصولا للاستقلالية وبناء مقياس لقياس الأثر الذي يتركه البرنامج التعليمي على المجموعات المشركة في البرنامج ( المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة ) .

**الفصل الرابع** وهو الفصل الذي عرض فيه الباحث ما توصل إليه من نتائج واستنتاجات توصل إليها بعد تنفيذ خطوات البرنامج التعليمي. واختتم البحث بقائمة المصادر وخلاصة البحث باللغة الانكليزية .

# البناء اللحني والإيقاعي لاغاني الخشابة في البصرة
## (دراسة تحليلية)

بإشراف
**أ.م.د. قاسم مؤنس عزيز / أ.م.د. ناصر هاشم بدن**

طالب الماجستير
**حسنين نواب هاشم**

**ملخص البحث**

*جاء* البحث متكوناً من خمسة فصول مع قائمة بالمصادر والملاحق ٠ تناول **الفصل الأول** الإطار المنهجي للبحث ، بعرض مشكلة البحث التي تلقي الضوء على أغاني الخشابة ، التي ارتبطت مضامينها وموسيقاها وطرائق أدائها بحياة المجتمع في مدينة البصرة ولكونها احدى مصادر التراث الغنائي والموسيقي في العراق ، ويتطلب الحفاظ عليها من الاندثار والتشويه والضياع بجمعها وتوثيقها ودراستها ، ظهرت الحاجة الى إجراء دراسة تتناول البناء اللحني والايقاعي لأغاني الخشابة في البصرة. ثم بيّنا أهمية موضوع البحث ، أما الهدف من البحث الكشف عن خصائص البناء اللحني والايقاعي لأغاني الخشابة في البصرة ٠ أمّا **الفصل الثاني** فتضمَّن الاطار النظري والدراسات السابقة ، وتكّون من ثلاثة مباحث ، جاء في المبحث الاول نبذة مختصرة عن مدينة البصرة ومراحل تطور أغاني الخشابة فيها عبر التأريخ ، ثم الفنون الشعبية الغنائية في هذهِ المدينة . من ثم تأريخ فن الخشابة ، ثم طبيعة تكوين فرقة الخشابة ، ثم فرق الخشابة وأهم أعلامها ، وفي المبحث الثاني تناولنا خصوصية الإيقاع في أغاني الخشابة ، إذ تحدثنا عن الإيقاعات في مدينة البصرة والآلات الإيقاعية المستخدمة في فرق الخشابة وكيفية العزف عليها ، أمّا المبحث الثالث فقد تضمّن البناء اللحني لأغاني الخشابة ، وضمَّ المبحث أيضاً موضوع اللحن في الأغنية وأجزاء فاصل الخشابة والمقامات المستخدمة في أداء أغاني الخشابة ومن ثم طريقة أداء نص هذهِ الأغاني ، أما بشأن الدراسات السابقة فلم نجد أية دراسة علميّة وأكاديميّة تناولت أغاني الخشابة التي هي محور بحثنا٠واحتوى **الفصل الثالث** على إجراءات البحث ، إذ حددنا مجتمع البحث ثم اختيرت عينة البحث قصديّاً ، ثم تحدثنا عن أدوات البحث موضحاً المعيار التحليلي الذي قمنا بإعداده من أجل تحقيق هدف البحث ، بالاعتماد على ما ورَدَ من معايير في بحوث ورسائل الماجستير السابقة ، ثم تناولنا منهج البحث ومُستلزمات البحث ثم صدق وثبات المعيار . أما **الفصل الرابع** فقد تضمن التحليل الموسيقي للعينات (النماذج) الخاضعة للتحليل ٠وفي **الفصل الخامس** خَرجنا بمجموعة نتائج مُحَققين بذلك هدف البحث ، ثم توصّلنا إلى الاستنتاجات ، وبعدها وضَعنا بعض التوصيات والمقترحات ، وجاءت بعدها قائمة بالمصادر ثم الملاحق وخلاصة البحث باللغة الانكليزيّة

# الوباء وتمثّلاته في التشكيل العراقي المعاصر
# (كورونــا أنموذجــاً)

بإشراف
**أ. د. تحرير علي حسين**

طالب الماجستير
**داود سلمان حسن**

**ملخص البحث**

***تعد*** الأوبئة ومنها وباء (كورونا) احدى الموضوعات التي مثّلها الفنانون في أعمالهم التشكيلية، حيث استمده الباحث عنواناً لبحثه (**الوباء وتمثلاته في التشكيل العراقي المعاصر – كورونا انموذجاً**)، وعلى هذا الأساس شكّل الباحث منظومته البحثية في متن دراسته المتكونة من أربعة فصول، إبتدأت **الفصل الأول** (الإطار المنهجي للبحث) وتضمّنَ مشكلة البحث، والتي تضمنت التساؤلات الآتية: هل مثّلت ظاهرة وباء كورونا ضاغطاً مهماً في فكر الفنانين العراقيين؟ وما هي الأبعاد الفكرية والتقنية لهذه التمثّلات في أعمالهم؟ وكيف استلهم الفنانون العراقيون التأثيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي رافقت هذا الوباء في منجزهم المعاصر. وأُختِتَمَ الفصل الأول بالإشارة إلى أهمية البحث والحاجة إليه، ثم تحديد هدف البحث، وحدوده، ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها. ثم تلاه **الفصل الثاني** الذي تضمّن ثلاثة مباحث، المبحث الأول: مفهوم ظاهرة الوباء، والذي انقسم إلى ثلاثة محاورَ رئيسيةٍ، في الأول تم التطرق إلى الوباء في الفكر الفلسفي، والثاني فكان مفهوم الوباء كظاهرة نفسية، بينما الثالث كان مفهوم الوباء كظاهرة اجتماعية. اما المبحث الثاني: تمثّلات الوباء في العملية الإبداعية، فقد تم تقسيمه إلى محورين هما: تمثّلات ظاهرة الوباء في الحقل الأدبي، والوباء وعلاقته بعزلة الفنان. أما المبحث الثالث فكان: مقاربات لظاهرة الوباء في مسيرة الفن التشكيلي، والذي انقسم إلى محورين رئيسيين: الأول تطرق فيه الباحث إلى مقاربات لظاهرة الوباء في الفنون الكلاسيكية وعصر النهضة، أما الثاني فكان مقاربات لظاهرة الوباء في فنون الحداثة وما بعدها، ومن الإطار النظري بمجمله إستشفّ الباحث عدداً من المؤشّرات لتكون طُرقاً ومساراتٍ مساعدةٍ لتحليل العينة. أمّا **الفصل الثالث** (إجراءات البحث) فقد تضمّن مجتمع البحث، وعينة البحث التي ضمت (٢٠) أنموذجاً، والمنهج المستخدم، وأداة البحث، وآلية التحليل التي يُبنى الفصلُ الرابعُ على نتائجها. وبناءً على ما سبق توصّل الباحث في **الفصل الرابع** (النتائج والإستنتاجات) إلى عددٍ من النتائج منها:

**١. شكلت ظاهرة الوباء انعكاساً مباشراً وآنياً في المنجز الفني العراقي، وذلك نتيجة لتأثر الفنان بالواقع المعاش، وما سببه هذا الوباء (كورونا) من هزة نفسية عميقة وخوفٍ شديدٍ أصاب المجتمع العراقي، كما في باقي دول العالم.**

**٢. شكلت ظاهرة الوباء لاسيما (وباء كورونا) ضاغطاً فكرياً مباشراً مثلتها موضوعات تشير إلى الموت، والفتك، والدمار، وتمثيل الجانب الدرامي المشحون بالأفكار الدالة على معاناة الإنسان، وتمثيل الحدث الكوني الذي هزّ العالم في أعمال الفنان العراقي.**

**٣. من تبعات الوباء هي حالة العزلة المفروضة على الناس، ومن ضمنهم الفنانين، والتي تم تمثيلها على وفق رؤية الفنان، ومدى تأثيرها على الحالة النفسية والمزاجية له.**

وتأسيساً على كل ما سبق توصل الباحث إلى عدد من الإستنتاجات منها:

**١. لعب الفن التشكيلي دوراً مهماً في نقل المعاناة التي مر بها الناس من جراء الإصابة بالفيروس وما يتبعه من حالات الاختناق والموت، أو من التبعات المصاحبة له من قبيل الحجر الصحي، والعزلة الإجبارية، وفقدان مصدر الرزق نتيجة فقدان الوظائف والتوقف عن العمل، فتم توثيقها من قبل الفنانين العراقيين المعاصرين كل حسب وجهة نظره.**

**٢. في الأحداث الكبرى التي تمر على الإنسانية، دائماً ما يكون هناك عدد من الرموز، أو العلامات، أو الإيقونات، التي ترتبط بها وتصبح دالة عليها، وفي حالة جائحة كورونا ظهرت العديد منها، مثل: الكمامة، والكفوف الواقية، وشكل الفيروس.**

بعد ذلك جاءت التوصيات، والمقترحات، ثم ضمّن الباحث المصادر التي اعتمدها في البحث الذي تم ختامه بشكل كامل بالملخص باللغة الإنجليزية.

# المعالجة الإخراجية للقبح في العرض المسرحي العراقي المعاصر

المشرف
**أ.م.د. فرزدق قاسم كاظم عبد الله**

طالبة الماجستير
**رشا رعد مطشر**

**خلاصة البحث**

***شكلت*** المعالجات الاخراجية البوتق التي من خلالها يستطيع المخرج التعبير عن مايجول في فكره من صور درامية ينقلها من ساحتها القيمية المجردة الى صور مادية حسية بها يستطيع ايصال الرسالة الفكرية التي يقرائها مع المتلقي بصوت السمع والبصر ولما كان القبح احد تلك المفاهيم التي اشتغل عليها فكر المخرج في حدود الساحة المسرحية ليجسدها باشكال متنوعة ترتقي وقوة الموضوع المقدم امام المتلقي وحتى نستطيع رصد كل تلك الصورة التي قدمها المخرج في المسرح العراقي عن القبح كان لابد من تتبع ذلك عن طريق دراسة علمية هدفها ذلك الموضوع فكان عنوان الدراسة " المعالجة الاخراجية للقبح في العرض المسرحي العراقي المعاصر" حيث قسمت هذه الدراسة من قبل الباحثة وفق معيارها العلمي الى اربعة فصول هي،**الفصل الاول،** وقد عرف بالاطار المنهجي للدراسة وقد اشتمل على مشكلة البحث والحاجة اليه والتي كانت عبارة عن التساؤل التالي" كيف استطاع المخرج في المسرح العراقي من معالجة القبح كمفهوم مجرد وتحويله الى صور مادية محسوسة عن طريق اليات اشتغالات عناصر العرض المسرحي"، اما الحاجة للدراسة، فكمنت في استكناه مفهوم القبح وتجسيده صوريا في العرض المسرحي عبر بوابة المعالجة الاخراجية التي يمارسها المخرج في ادائه، ان هذه الدراسة تفيد الباحثينوالمتخصصين في هذا مجال الفن بصورة عامة، ايضا ضم هذا الاطار، اهداف البحث وحدوده وتعريفا بالمصطلحات الواردة في عنوان الدراسة الرئيس ومنها(المعالجة، القبح، الاخراج). **الفصل الثاني،** عرف هذا بالاطار النظري للدراسة وقد اشتمل على ثلاث مباحث وهي موزع كالاتي:

١ . المبحث الاول، القبح في الفكر الفلسفي الغربي .
٢ . المبحث الثاني، صور القبح في الاتجاهات المسرحية المعاصرة .
٣ . المبحث الثالث، المعالجة الاخراجية للقبح ودلالاتها في المسرح العالمي .

كما ضم هذا الاطار الدراسات السابقة التي بحثت في نفس موضوع هذه الدراسة، لكنها في تخصص واتجاه اخر بعيد عن قراءة الدراسة الحالية للقبح، وايضا جاء في هذا الاطار المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، نوجز بعض منها " ١ . تكمن صورة القبح في عدم تشكيل بنيتها على خشبة المسرح من خلال عدم تناسق وانسجام عناصرها مع بعضها مما يرسم شكلا بصريا غير مستقر، ٢ . تستثير صورة القبح المركبة في العرض المسرحي الاسمئزاز والنفور منها مما يسبب الارباك النفسي الداخلي للانسان المتلقي" .

**الفصل الثالث،** يعرف هذا الفصل بالاطار الاجرائي ويشمل،(١- مجتمع البحث، ٢- منهجية البحث، ٣- طريقة اختيار عينات البحث وتحليلها، وقد تالفت من العروض التالية :

١ . عرض مسرحية " جنون الحمائم " اخراج، ( عواطف نعيم) .
٢ . عرض مسرحية " احلام الكارتون " اخراج (كاظم نصار).
٣ . عرض مسرحية " السينما" اخراج ( كاظم نصار ) .

**الفصل الرابع،** وقد شمل هذا الفصل على، (نتائج البحث ومناقشتها، والاستنتاجات، والمقترحات والتوصيات).
واخيرا قامت الباحثه بتثبيت قائمة المصادر والملاحق وخلاصة البحث وعنوان البحث في اللغة الانكليزية .

# (لهـــــا بقيـــــة)

**تأليف: أ.م.د. حازم عبد المجيد إسماعيل**

جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

***اللوحة الأولى***

المرأة ١ : متى أدرك لحظات الاحتواء في ذاكرتي المغلفة بالفوضى التي تتهافت إليها أناس كثر تتراكض دونك أيها (الوحيد) تشترك معك قوافل الأصوات المنادية بالعتمة ... التي تذيب عزلتي واستنشق فيها كل حلم تهاوى بين ساعات انتظارك ..منا احتضنتني رياح تدخل عبر نوافذ البيوت الخربة ....

المرأة ٢: اسمعها معك دائما ذلك الصوت الراحل دون لحاقك به ... أبواقه جعلتني أتقيأ الغد.

المرأة ١: أنا لا أتحدث معك .... قطارك الخرب هذا لا ارغب في الصعود إليه

المرأة ٢: ولا ارغب بسجال معك ... نحن امرأة واحدة

المراة١: لست مني انك دائمة التواجد رغما عني لا اقدر طردتك مني أو عني انك ملزمة أعتاب أيامي فكيف مغادرتك والغياب عنك نحو الحياة

المرأة٢: هل هناك بقية منها عني ... أنا حاضرة معك وحدك دون البشر لا احد يسمعني أو يعرفني ... أنا إطار منك بل ربما صورة تكرهين تواجدها دائما كملابس المرغمة ارتدائها أو أقنعة ملزمة الاحتماء بها

**(تسمع صوت الباب يدق)**

المرأة ١: من ..... من يدق الباب دون موعد .... (تركض متخوفة تحت غطائها)

المرأة ٢: عادت مرة أخرى

المرأة١: إن كان الذي في الخارج رجلا فمن أنت ؟؟؟ عمرك .... صنفك ... عقيدتك .... نبرة صوتك .... لهجتك .... لغتك

المرأة ٢: ثرثري أكثر أبطيء حركتك عن فتح الباب

المرأة١: كفي عني .....اخبرني ما انتمائك ..... رغبتك ... أفكارك ... شرك ... خيرك ... من أنت قل ولا تكن ظلا تخيف الأزقة بصوت الموت ... قل ..... ربما صبي ....كيف سيكون ... وان كان كهلا... ربما امرأة ....

المرأة ٢: ما أكثر خوفك وعجز أفكارك

المرأة١: ربما فتاة ضاع جسدها لذة فهربت منه لي ...آيا كنت اعترف بأنك خاوي من أي شي وكل شيء وترغب بلحظة دفء حتى لو كان من إطار أجوف.....

المرأة ٢: اهو من يرغب أم أنتي

المراة١: كيف لا تعشق في وجودا يحتويني وأنت من تنتظر ذاك الحيز الدافئ في محيط ما اعرف ...

المرأة٢: بقايا....أتربة تتراكم لتضع منحوتة تخشين أن يراها أي كان في مرايا النساء ... اخفي ملامحي المنسية

المرأة١: تعال فأنا مستعدة لفتح الباب

المرأة ٢: (تضحك) لست كذلك

**(موسيقى أو صوت غنائي يصدح من بعيد)**

***اللوحة الثانية***

المرأة١: عتمة لا أبصر معها في حيز لا يتسع فراغ جوفي اخذ النفس مني وتاه ... لما لا اسمع الأصوات التي تعترف بوجودي .... غرباء .. دوما أقابل الوجوه المتعددة الغائبة عني والباحثة بعيونهم عن ما تشبع غرورهم مني دون التفكير بأني كلي هنا يرغب في أن يعرفني احد ...

المرأة٢: لا متسع لكل ذاك الضجيج ... يخلصون فيه الساعات دون انتماء .. كاذبة معهم بكل محتواك لا تبحثين فيها إلا عن تضييع الزمن شتاتا والذي يحتبس فيه ضيق الحياة لديك ...

**(صوت الباب يدق بطريقة مغايرة)**

المرأة١: هذه المرة اعتقد بأن من في الخارج يقصد بيتي .... علي أن أجهز نفسي لاستقباله

المرأة٢: ابحثي عن حجة جديدة ترغبين بها ترتيب بقايا الزمن في وجهك بماكياج كاذب

المراة١: اغربي عني ...علي البحث في أكوام ما تبقى تجهزني للقاء .... نعم انتظر دقائق سآتي لأفتح لك باب قلب ينظر سكناك أيها.....أين وضعت مفتاح ذاك الباب العتيق وأين وضعت علبة ماكياجي وملابسي وأين.....

المراة٢: ابحثي هنا ... هناك ربما في ذاك الصندوق أو تلك الأكياس ....

المرأة١: انك تشتتين أفكاري اتركيني لحظات

المرأة٢: أنتي من تأتين بي ولست أنا

المرأة١: لا استطيع صرفك بأمر مني

المرأة ٢: لأني منك وحدك

المرأة١: اخبريني ...أين ..... نسيت كل ما جمعت وملأت به أماكني .... ساعديني

المرأة٢: أنا أساعدك حين تستطيعي أنتي ذلك

المرأة١: ها أنا احضر نفسي إليك ...من ما كنت هناك ... فلن اخسر فرصة أخرى لفتح بابي إليك ... إن كنت رجلا بائسا ... مخمورا ... متعبدا ... منحطا .... قاتلا .... خجولا ... أو مريضا ... آيا كنت فأنا ارغب أن أرى ملامحك خلف الباب ... لا تستعجل الرحيل وأنا لا اعرف متى تأتي ومتى تغيب ...

المرأة٢: هل من عدالة ان لا تعرفي متى يدق بابك.. لا تتنازلي عنه هذه المرة ...

المرأة١: انتظر قليلا أنا مستعدة ....لما سكتت ضربات الباب ... هل تعبت يديك ... أم أصابك اليأس فغادرت دون أن تعرف من أنا.....

المرأة٢: ليس له الحق بالقدوم والغياب دون أن يكون لها قرار معك ...

المرأة١: انتظر .... أحس بنفسك ...

المرأة٢: ستفتحي الباب بعد أول ضربة جديدة له حتى وان كانت خفيفة أو يائسة أو ضجرة

المرأة ١: فقط دق بابي ...أرجوك سيمحى كل ما أعددته من جديد ...

المرأة٢: رحل.... لم ينتظر ... ضعي في أذنيك قطن حتى لا تسمعي رغبتك من جديد ... سأمت ما يدور في فلكك من صحو ونوم ... وأصوات اجهل فيها ذاتك

المرأة: سأمت منك أيها الباب الذي لم يفتح ولا مرة واحدة ....سأعود بعيدة عنك ... أمام نافذتي وغطاءي وأنتي أيتها.....

المرأة ٢:.....( تغني مع نفسها)

***<u>اللوحة الثالثة</u>***

المرأة ١: تسيرين بدون كلل أو راحة وكأنك قلب امرأة توقف خشية تحولها جثة يخاف منها الجميع ... كم أكرهك أيتها الساعة الجارية وتدعيني الهث وراءك دون أن أجد محطة راحة أو أحساس بأني أعيش ... كم ولدت لحظات في عمري الراكض وراءك دون استشعر فيك وقتا لنفسي ... أنا الخاسرة دوما ... متى يكن ذاك التاريخ الذي سيكتب عدمي .... سأبحث بأوراق ذاكرتي عن سنوات ... أيام ... ساعات .... كنت فيها أنثى .... كنت فيها صوتا مسموعا ... كنت فيها حقيقة فكرة لم تبتلعها خرس أفعالي .... كنت فيها قادرة على أن أقرر...(يدق الباب مرة أخرى)

المرأة٢: (تضحك)

المرأة ١: ابحث عنها مرات بخوفي المتكرر ... سأكون ولو مرة واحدة فكرة تتحقق .... بل أنا سأكون ألمتقدمه على دقات أصابعك على بابي ... سأنهض فرحة بل راقصة ... بل مودعة انتظار... لن احمل بين يدي آية ملابس قديمة عاشت معي أيام الاختناق ... سأترك كل أوراقي وأقلامي وكل دموع نامت على وسادتي...

ساترك آلامي وجراحي التي حطمت ملامحي البائسة التي أخفيها في ألوان ماكياجي ... سأكون طبيعية جدا .....ها أنا مغادرة كلماتي وأحلامي وافتح بابي بسرعة ... أو تهور ... أو مغامرة ... أو محاربة ...

***اللوحة الرابعة / لوحة تعبيرية مع الرجل***

***اللوحة الخامسة***

**(يدق الباب من جديد) ...**

المرأة١: هل التفت القدر لي هذه المرة فخاطبه عني ليأتي الآن .... لن أجهز شيء آخر... سأفتح الباب سريعا....(تقف برهة) ربما الذي بيني وبينه باب ذاك الذي أوصلني لهذا النحت القابع في غرفي المظلمة... من أنت .. هل أنت لسان حال مجتمعي أو لسان قانون الحاضر ..... هل أنت طوق خانق أم أنت نفس البحر المتهاوي بين أرصفة تتلاطم بأضلعي المتحجرة ... اهمس فقط .... لا تجعل خوفي رعبا يتمدد في كياني المنهزم لأني فقط قد خلقت امرأة في بيئة لا تعرف الهزيمة ..اعد سنواتي الراحلة .... إن كنت راهبا أو داعية تجعل سحر الكلمات مجموعة ألبسة تمتلئ فيها أشلائنا في حيز خانق ...

المرأة١: (تضحك) أتعرف ....يدي ترغب في فتح الباب ألان رغم إني اعرف انك رحلت عنه قبل فكرتي هذه ... دوما ترحل عني لتأتي أفكاري المتأخرة تعيد المشاهد مرة أخرى في فضاءات متلونة دون لون ... وحينها ارسم كل ما تعرفه واعرفه دون أن أبلغك عنه أو ستدركه مني يوما بعد أن ينتهي كل شيء.. أعيد فيه أي شيء لأنتهي منك وتنتهي مني.. ونحن لم نلتقي ولم اعرف منك حتى صورة واحدة أو تعرف مني حتى نظرة أنثى... كم شجاعتي وأفكاري تستعيد ذاتها بعد رحيل كل حقيقة تذكر فأرمي بكل أسلحتي المنتظرة أمام سواد الليل الباهت الذي لا يعرف عني وما يحتويني إلا ملامح السراب ... سأفتح الباب ...

***اللوحة الخامسة***

المرأة٢: استميحك عذرا من تكتب لحظات التعاسة أن تغير ألوان القلم وحروف العزلة وتحيك لها كلمات تجعلها امرأة ولو لمرة واحدة ... وتحس من بعدها أنفاس التواجد وتحضر ذاكرة لصور لا تقتبسها من العدم وتشطب الانتظار من جدرانها.

المرأة١: أتوسل ... أتشبث... بل اسطر لك كل توسلات الكون أن تجعل قشة النجاة تعينني على البقاء ... فدون النوم لا أجد لذاتي احتواء ...اسمع صوتا على الباب.... هذه المرة ليست ضربات ... بل صوت الأنفاس ... من أين له بمفتاح بابي ...ومن أين جاء بهذه الجرأة التي ترغب باحتلال حياتي ... أترقب خوفا أو لهفة أو صحوة موت ... أيها الباب من خلفك الذي يعبث بكومة البقايا هنا وبفتح صندوقي المعتم..

المرأة١: سأفعلها

المرأة٢: ستتمرد..

المرأة١: أخاف اللحظة التي تقود يدي إلى مقبضه

المرأة٢: سرق الزمن منك الكثير بالتردد..

المرأة١: لا اقدر هناك من يكبلني

المرأة٢: حطمي الغلال الواهمة

المرأة١: دائما تحسسني بالاختناق

المرأة٢: تحركي بدون عقل...

المرأة١: لا توجد في زمني المعجزات ..

المرأة٢: جبانة

المرأة١: كلهم هكذا

المرأة٢: اطعنيه ذلك الواهم

المرأة١: سأفتحه

**..... تمت .....**

# السيرة الذاتية

**الاسم : عمار صباح عبدالله**

**التولد** : ١٩٨٣

**الديانة** : مسلم

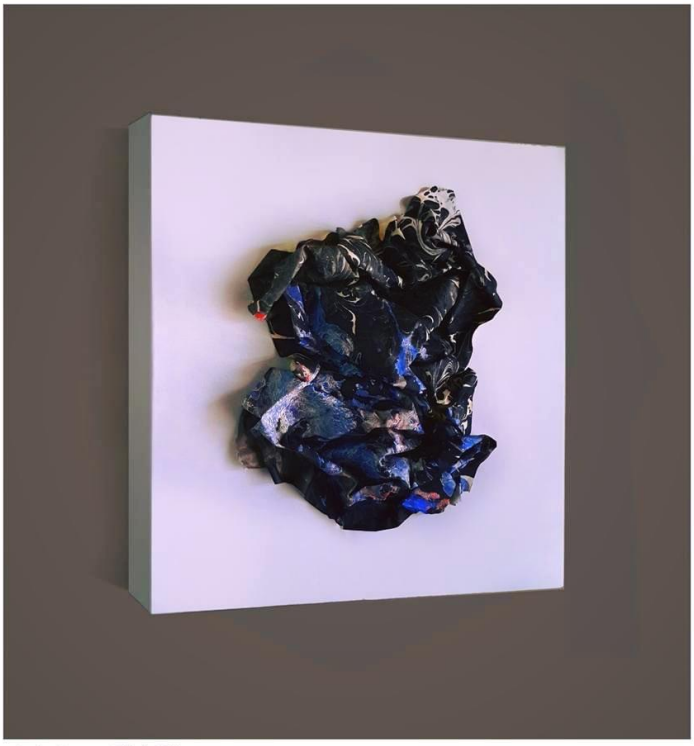
**التخصص** : فنون تشكيلية

**الوظيفة** : مدرس جامعي .

**الدرجة العلمية** : مدرس مساعد .

**عنوان العمل** : جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية .

**البريد الالكتروني** : ammarfox@gmail.commailto:hayderjs@gmail.com



Artist Ammar Sabah Taha
Cardboard & multiple materials / 2014

**اولاً : المؤهلات العلمية**

| الدرجة العلمية | الجامعة | الكلية | التاريخ |
|---|---|---|---|
| دبلوم | | معهد الفنون الجميلة | ٢٠٠٢ |
| بكالوريوس | جامعة البصرة | الفنون الجميلة | ٢٠٠٧ |
| الماجستير | جامعة البصرة | الفنون الجميلة | ٢٠١٣ |
| الدكتوراه | جامعة البصرة | الفنون الجميلة | في فترة الدراسة حاليا |

**ثانياً : التدرج الوظيفي**

| ت | الوظيفة | الجهة | الفترة من – الى |
|---|---|---|---|
| ١ | م.باحث | كلية الفنون الجميلة | ٢٠٠٧-٢٠١٥ |
| ٢ | مدرس مساعد | كلية الفنون الجميلة | ٢٠١٥ – لحد الأن |

**ثالثاً : التدريس الجامعي**

| ت | الجهة ( المعهد / الكلية ) | الجامعة | الفترة من – الى |
|---|---|---|---|
| ١ | قسم الفنون التشكيلية | جامعة البصرة | ٢٠٠٧- ٢٠١٤ |
| ٢ | قسم التربية الفنية | جامعة البصرة | ٢٠١٤ – لحد الأن |

**رابعاً : المقررات الدراسية التي قمت بتدريسها**

| ت | القسم | المادة | السنة |
|---|---|---|---|
| ١ | الفنون التشكيلية | تخطيط | ٢٠٠٨ |
| ٢ | التربية الفنية | تخطيط والوان م اولى | ٢٠١٤-٢٠١٧ |
| ٣ | التربية الفنية | تشريح م ثانية | ٢٠١٤ |
| ٤ | التربية الفنية | تخطيط والوان م٢ | ٢٠١٥-٢٠١٨ |
| ٥ | التربية الفنية | تخطيط والوان م١ | ٢٠١٦- ٢٠٢٢ |
| ٦ | التربية الفنية | انشاء تصويري م٣ | ٢٠١٦ |
| ٧ | التربية الفنية | مشروع تشكيلي م٤ | ٢٠١٦-٢٠٢٢ |
| ٨ | التربية الفنية | خط وزخرفة م٢ | ٢٠١٦ |
| ٩ | التربية الفنية | تاريخ فن حديث م٤ | ٢٠١٨ |

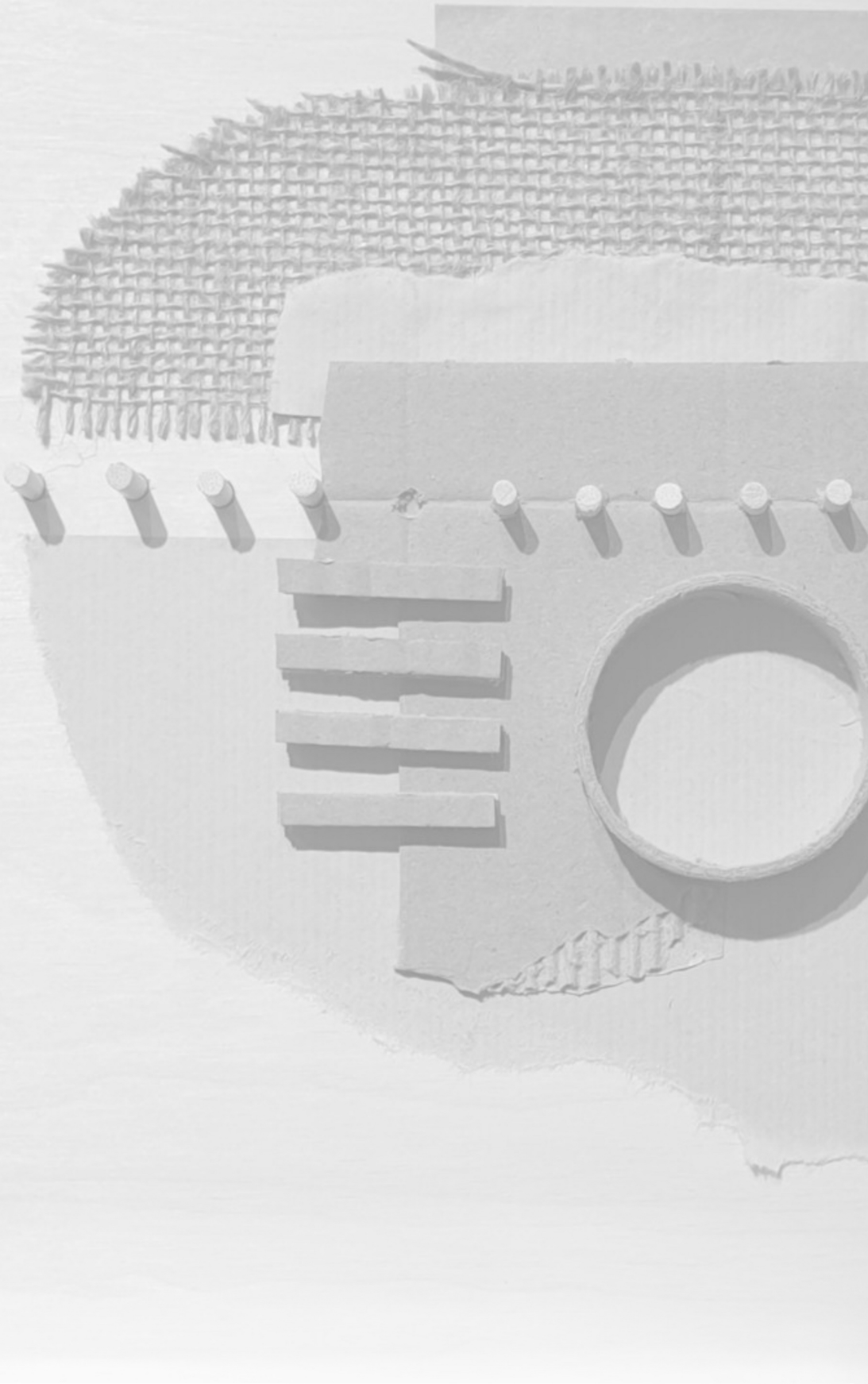
**خامساً : المؤتمرات والندوات العلمية الي شارك فيها**

| ت | العنوان | السنة | مكان انعقادها | نوع المشاركة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | الخطاب الاشهاري وإنتاج المعنى في الملصق الدعائي (الفلم الأمريكي انموذجا) | ٢٠١٦ | المؤتمر الدولي الأول لفنون الجرافيك وخدمة المجتمع/ جامعة جنوب الوادي / مصر | بحث غير ملقى |

**سادساً : اللغات**

| ت | اللغة | كتابة | قراءة | محادثة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | العربية | %١٠٠ | %١٠٠ | %١٠٠ |
| ٢ | الإنكليزية | %٦٥ | %٨٥ | %٨٥ |

22
2022
FUNOON ALBASRAH



كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة- رئيس تحرير مجلة فنون البصرة
Basrah.finearts.journal@uobasrah.edu.iq
الرقم الرمزي ISSN 2305-6002
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (747) لسنة 2002