العدد الثامن ـ السنة السابعة ـ ٢٠١١

مجلة فنون البصرة

مجلة فنية ثقافية محكمة

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

رئيس التحرير

أ .د.عبد الكريم عبود عودة

سكرتير التحرير

أ.م.د.طارق عبد الكاظم العذاري

هيئة التحرير

أ.د. صباح احمد الشايع

أ.م.د.حسين علي البدري

أ.م.د.مجيد حميد الجبوري

الهيئة الاستشارية

أ.د. صلاح مهدي القصب

أ.د. سعيد جاسم الاسدي

أ.د. سامي علي

أ.د. حاجم شاني عودة

أ.د. فاخر محمد حسن

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 وخارجه.

٣- تنشر الأبحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم نسختين من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد (A4) بالإضافة إلى نسخة على قرص حاسوب باستعمال (Word XP) يستعمل 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 والإنجليزية بحدود (١٥٠) كلمة لكل ملخص .

٥- يدفع الباحث مبلغ (٤٠٠٠٠) أربعين ألف دينار لتقويم ونشر البحث في المجلة .

٦- يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية .

٧- تعنون جميع المراسلات والاستفسارات إلى العنوان :

(كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة – سكرتير مجلة فنون البصرة)

E-mail: kreem611@yahoo.com

الرقم الرمزي ISSN ـ ١٣٢٩٤١٧

في هذا الإصدار

- كلمة العدد		
- فاعلية التأويل في النظم السريالية	أ.م. جنان محمد احمد كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة	٤-٢٤
- الوظيفة (الابستمية - المعرفية) للدراماتورجيا بين شخصتها ودمجها بالمنجز الإبداعي	أ.م.د. يوسف رشيد جبر كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد	٢٥-٣٩
- الوجه الآخر للسينما الاستعمارية في الجزائر	الإستاذ جي قدور كلية الاداب واللغات والفنون - قسم الفنون الدرامية جامعة وهران - الجزائر	٤٠-٤٣
- المرجعيات الإخراجية لمسرح الصورة (أحزان مهرج السيرك أنموذجا)	م.د. حازم عبد المجيد / م.م. سهى طه سالم كلية الفنون الجميلة / كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة جامعة بغداد	٤٤-٦٤
- دراسة العمارة البصرية في العهد العثماني	أ.م.د. طالب جاسم محمد الغريب مركز دراسات البصرة - جامعة البصرة	٦٥-٧٧
- تحليل عناصر النص المسرحي الموجه للأطفال ٢٠٠٠ - ٢٠٠٨	م.د. محمد إسماعيل الطائي كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل	٧٨-٨٨
- التحول الدلالي للمفردة المسرحية في العرض المسرحي	م.م. نشأت مبارك صليوا / م.م. بشار عبد الغني الغراوي كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل	٨٩-١٠١
- دور حقي الشبلي في المسرح في ميسان	م.م. محمد كريم الساعدي جامعة ميسان - كلية التربية الأساسية	١٠٢-١٠٩
- قياس اتجاهات تدريسي وطلبة الجامعة نحو استخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي _ بناء وتطبيق (بحث ميداني في مجال تكنولوجيا التعليم)	م.د. صلاح خليفة اللامي كلية التربية - جامعة البصرة	١١٠-١٢٩
- التذوق الجمالي	م.م. رسائل حسين عبد اللطيف كلية الآداب - جامعة البصرة	١٣٠-١٣٨
مسرحية العدد : موندراما - لا تنسَ فانا بليد		١٣٩ - ١٤٠
لوحة العدد		١٤١

** تصميم الغلاف

أ.م. محسن علي حسين

** تصميم ومونتاج فني

شذى مرسال محبوب

كلمة العدد

الأبحاث في الميدان

ميادين الحياة لا تنتهي ، والبحث فيها يستمر إلى الأبد ، حسب أهميتها وظهورها كعلاقة تدل على التجدد والايحاء والتأويل .
وعلى الرغم من تعالي بعض الباحثين على ميادين بحوثهم وتخصصاتهم فيها ، الا انها تبقى واحدة من المناهل الاساسية للتجارب ذات الخصوصية الانسانية والجمالية في تشكلاتها الاسلوبية والمنهجية .
ان خصوصية المشكلات الميدانية يمنحها جانب الاصالة والتفرد والتي تميزها عن سواها من الابحاث النظرية التي تنحو احيانا للتجريد والاجترار والسرقة والاخذ من الآخر دون وازع علمي او اخلاقي .
ان الابحاث الميدانية في الاختصاصات العلمية اخذت مداها في التشخيص والنتائج والمعالجات التي نفذت على ارض الواقع ، وشعر بها الافراد والمجتمعات ، واصبحت الحاجة لها كضرورة الحياة ونموها وعنوانا مفتوحا للاقتصاد والسياسة والصحة وادارة شؤون البلاد .
وصارت كبريات المؤسسات والشركات تكلف الباحثين وتحثهم على كتابة مواضيع تطور انتاجهم المادي في المعامل والمصانع وقنوات ارواء وغيرها من الاهداف التي تساهم في حل اختناقات ومشاكل المجتمع .
لكننا نلاحظ ان البحث الفني والجمالي عندنا لا يزال يرواح في منطقة البداية ، او بعدها بقليل ، وهذا مما يؤسف له ، وربما هذه المراوحة تعود لاسباب ذاتية في اغلبها ، ولعل من اول هذه الاسباب هي اشكالية العلاقة بين الباحث الجمالي ومعطيات الواقع ومستوى اشتغالاته فيه .
اذ يرى الباحث ان ما يحيطه غير جدير بالدراسة ، او ان دراسته تعد مغامرة غير مضمونة النتائج ، لانه اعتاد على نمط الابحاث الجاهزة في مادتها النظرية ومنهجها ومصادرها .
اننا نصبو الى بحث جمالي يتقدم البحث الحياتي لكن لا يقف حجر عثرة في طريق – نمو الثاني – من خلال الغموض والتعقيد والتسارع للاخذ بنظريات نضجت من مجتمع آخر في دروسه وعبره وتجاربه .
البحوث التي تنمي الحياة وتضاعف من قدرات الانسان على تحدي الصعاب ، والتي تشق طريق المغامرة المعرفية ، هي المعول عليها .
اما الابحاث والدراسات التي تناغم الدول والمستوى الآخر ليست في كل الاحوال تشكل اهمية في المجتمع المتخلف والذي تكثر فيه الأمية والفقر والذي تغلب عليه سلسلة من الارتدادات الاجتماعية كالطائفية ، والنعرات الشوفينية ، والجهل ، والطبقية المقيتة .
ان رؤيتنا الجمالية ، وابحاثنا تنصب اهميتها بقدر فاعليتها على تحريك الوسط الثقافي وتنمية حسه النقدي ازاء المشكلات التي يعيشها سواءا عن طرق الايحاء او الدفع المباشر .
اما اذا سارت الابحاث في وادي ومستوى اعلى او معقد او غامض ، فان الامر تفلت من ايادي الباحثين وتضيع حقائق كثيرة تغني روح الانسان والمواطن ، ويصبح عملنا شيء وبحثنا شيء آخر ، اما المتلقي فهو ضائع ومشتت بين اختلافات الرؤى والامزجة والانواق نأمل بنظريات وابحاث تتساوق مع ايماننا بالحياة التي نحياها ، ولا تخرج في نفس الوقت عن معايير الفن والجمال .

سكرتير التحرير

فاعلية التأويل في النظم السريالية

أ.م جنان محمد احمد
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

المقدمة

إن موضوع الفن باعتباره نتاجا إنسانيا ، غالبا ماكان يلتزم بعمليات تحليل مقننه تعتمد أسس ثابته لا تتجاوز الأفكار الخاصة بالمواضيع المقترحه من قبل الفنان والمرتبطة بالجانب الذاتي او الموضوعي، بالاعتماد على حياه الفنان ومحيطه الاجتماعي ، إلا إن اللوحه التشكيليه الحديثه مع ذلك التقنين قابله لتفسيرات شتى لا تفترض ان تعتمد على رأي فردي ثابت وسابق ، و هذه الأسباب كفيله بإيجاد طرق تحليل تكون بعيده عن الأطر التقليدية المرتبطه بالفنان ذاته والتركيز من جهه أخرى على العمل الفني ان الفن الحديث بشكل عام يتقبل الكثير من المفاهيم الجديده والقراءات التي لاتفترض تفسيرات تتقيد بمعتقدات الفنان وهذه الخصوصيه تمكن الناقد ان يكون قادرا على حمل مفاهيم جديده من خلال اقتراح قراءات اخرى للنتاجات الفنيه وهذا بطبيعه الحال يعتبر محاولـه للتوصل الى احداث تغيير في القراءه والتفسير من خلال التركيز على العمل الفني ذاته بعيدا عن ارتباطه بالفنان ذاته . وهو مادأبت عليه معظم المدارس النقديه الحديثه حيث ان البحث في اطار فن التأويل (الهرمينوطيقيا) يبحث في اخراج المعنى الخفي والعميق الذي تنطوي عليه الأعمال الفنيه والفن السريالي يعتبر ماده جيده للتأويل باعتبارها اعتمدت بالدرجه الأولى وبشكل اساسي على مجوعه علامات منتظمه في مركب تشكيلي متسق لذلك فأن مشكله البحث تتجلى في كيفيه فهم هذه العلامات المنتظمه وبالتالي على هذا الفهم ان يكشف عن جوانب العمل الفني السريالي من خلال اقترانه بعلاقه تأويليه باعتبار ان اللوحه السرياليه بنظمها المتعدده تعرض نصيات متنوعه فلسفيه ونفسيه في حدود مايتيحه الأستنطاق من امكانيات ان لهذا البعد النظري جزء من أهداف البحث الذي يقود الى أهداف اخرى تتطلب الكشف عن تنوع النظم في الفن السريالي وإحالتها الى قراءات اخرى جديده تعتمد على أسس فن التأويل استنادا الى مرتكزات نفسيه وفلسفيه وهي مؤسسات اعتمدها البحث تمثلت بالفلسفه الوجودية ونظريه التحليل النفسي لفرويد . ان البحث في هذه المؤسسات وربطها بالسرياليه يتطلب الخروج عن عمليه التحليل التقليديه القائمه على التفسيرات المرتبطه بالفنان ذاته وتصوراته التي دعته لهذا الإنجاز. واعتماد الهرمينوطيقيا (كفن للتأويل) يسهم في إعطاء تفسيرات جديده للعمل الفني من خلال التأكيد على إن هناك معنى خفي وراء المعنى السطحي الظاهر للعمل الفني وبالتالي عدم الأقتصار على قراءه واحده للوحه . ان البحث التطبيقي يؤسس افقا معرفيا في ضوء نظريه التأويل الفني وهي عند تطبيقها على الفنون التشكيليه تتطلب معرفه بنظم التأويل أولا ومن ثم النظم التشكيليه التي يراد تأسيس معنى اخر لها بفعل تغيير الزمان والمكان المحيط بالعمل الفني حين ظهوره . لذلك فأن المنهج المتبع يعتمد على تأويل اللوحه السرياليه انطلاقا من تقسيم نظمها الى النظام الواقعي والتجريدي للكشف عن مدى فعاليه التأويل لكل نظام باعتبار ارتباط كلا النظامين بمرتكزات رئيسيه واحده لذلك فأن فعل التأويل وتطبيقه على كلاهما يكشف عن مدى فاعليه هذه المرتكزات التي هي (علم النفس الفرويدي والفلسفه الوجوديه) ومدى تأثير كل مرتكز على تلك الأنظمه . تبنى البحث بعض المصطلحات ذات الفعاليه في اضافه مزيد من المفاهيم لما يطرحه فمصطلح التأويل يعني بشكل دقيق (تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل واعاده صياغة المفردات والتركيب من خلال التعليق على النص) وهو يرتبط بمعنى الهرمينوطيقيا من جانب عام الا ان الهرمينوطيقيا لها تخصص لأنها (تقال خصوصا على ماهو رمزي) ويعتبر بول ريكو إن التأويل الهرمينوطيقي هو : (فن تأويل النصوص التي تفصل عن

القارئ بفعل المسافة الجغرافيه والتاريخية والثقافيه وهذه المسافه يمكن تجاوزها بالقراءة المتعدده للنص والتي تؤدي إلى تأويل للمعنى متعدد الأبعاد) من هنا يمكن اعتبار التأويل في العمل الفني هو : تفسير العمل وبحث معناه الكامن خلف المعنى الظاهر وتأويل العمل الفني هو تفكيك المعنى المتداول له وإخراج المعنى المتعدد الأبعاد .

أما النظام : فهو (مايمثل مجموعه المكونات سويه مع العلاقات الرابطه لها لتشكيل وحده كليه). بذلك فان النظام المعني في هذه الدراسه يتمثل بمجموعه من الوحدات المتراكبه فيما بينها والمترابطه علائقيا فيما بينها بعلاقات تركيبيه داخل المركب الكلي لها مولده بذلك وحده للبناء الكلي اعتمادا على شروط وخصوصيه العمل الفني ضمن مستوى نظمي جديد ، ويمكن اعتباره : بأنه الناتج البنائي الكلي لشروط بنائيه تسوغ وجود الوحدات وتتحكم هذه الشروط في تعالقها .

أما الرمز الذي يعتبر من المسوغات الأساسيه للدراسه التأويليه فيصفه امبرتو ايكو ، بأنه نظام من الأستعارات المسترسله والذي يشير إلى أي وحده كانت من أي بنيه قابله للتحليل لذا فالرمز يمثل وحدات تبرز تماثلا في وجوه التناسب بين العمل الفني وخارجه بذلك يكون هو الصوره التي تربط بين الداخل والخارج .

مفهوم التأويل

التأويل عمليه تشير الى امكانيه الكائن البشري في الانتباه الى مايحيطه من مظاهر متعدده ومن ثم الكشف عن تفاصيل ماظهر منها ومعرفه ماخفي منها من خلال لجوئه الى عمليه تأويل تلك الظواهر لتصبح منسجمه مع معارفه الخلفيه ، " فالكائن البشري يعتقد في شيء انه أصل أو أول أو أساس ، وان هناك شيئا ثانويا أو فرعيا يمكن ان يرجع الى الأصل أو الأول " . وبذلك يسعى التأويل في الرجوع الى المصادر الأصلية والبدايات الأولى بقصد الحصول على فهم جديد ومتجدد لمعنى سابق ، بمعنى ان هناك فعل تفكيري يتوجه نحو الأشياء الجزئية القائمه في العالم نحو موضوع معين للوعي بحيث يكون لهذا الموضوع سمه للشيء الماثل أمام الذات ، وفعل التفكير هذا هو فعل قصدي ينتج بالتالي مضمونا وهذا المعنى الموضوعي للشيء الذي يتمخض عن وصف ذلك الشيء من خلال وصف المعنى الموضوعي الذي تحققه الذات الماثلة أمامه وبالتالي يتمخض عن وصف معنى الشيء أو الموضوع " . ان التأويل الوصفي هو (الوصف الظاهراتي) اذ ان (هيرش) يبين ان هناك وصف لمعنى شيء ما كأن يكون نص أو عمل فني ، لذا فأن تأويل الشيء هو فعل معرفته وما يوفره فعل المعرفة هذا من فهم ، فالتأويل يبدأ مع المؤول الذب يقوم بمحاوره الموضوع القابل للتأويل كأن يكون نصا ادبيا أو عملا فنيا وذلك بإعادة خلق الهوية الخاصة به أي المؤول " الذي يقوم بإعادة تفسير الأثر الفني اعتمادا على انطباعاته الذاتية " . لذلك فأن" المؤول عندما يحاور النص يعني انه يمتلك أفقا معرفيا ووعيا وفكرا مشكل من قبليات أو خلفيات تضم مجموعه من الأحكام والقناعات والمعلومات والتوقعات والتطلعات المسبقة " ، وبالتالي فأن الفهم يستدعي ان نعرف:

* هل هو مقابل للمعرفة أم انه حاله نفسيه أو عقليه مختلفة ؟

* وهل ان الفهم يستدعي التفسير والتأويل أو ان الفهم حاله سابقه للتفسير ؟

وحيث ان التأويل تطور من معناه الوصفي الظاهراتي الى التأويل الهرمينوطيقي ليتغير من الجانب الوصفي الذي يعني بقصد المؤلف ، الى التأويل الفني الذي يعتمد على ذاتيه العمل الفني فأن دراسة تأويليه للأعمال الفنيه تتطلب التأويل الهرمينوطيقي الذي يعني بالنص أو العمل الفني لذاته.

الهرمينوطيقيا

هي كلمه مرادفه لكل تأويل وهو مصطلح ذو تاريخ قديم " يضرب جذوره في التأويلات الرمزيه التي خضعت لها أشعار هوميروس في القرن السادس قبل الميلاد" ، وهي عند افلاطون : ان الشعراء يؤولون الآلهة مثلما يفعل الكهان الذين تتحدث على السنتهم .

وعند أرسطو : تؤول اللغه الأفكار مساهمه في تجسيدها

وقد ابتكر اليونانيون مايسمى بالقراءة الرمزية باعتبار ان هناك حقيقه عليا محتجبه ولكنها تشير الى نفسها تحت غطاء غير كامل ، وواجب القارئ الذي يقوم بالتأويل ان يكشف الغطاء عنها . يؤكد معظم الباحثين على النشأة الدينية للهرمينوطيقيا التي انطلقت من تطبيق فيلون اليهودي الأسكندراني الإغريقي القراءة الرمزيه على العهد القديم ، ثم انتقل الى المنظور المسيحي للعهد الجديد الذي جعل اكتمالا للوعود الرمزيه التي تضمنها العهد القديم . أن محاوله التأويل تعني ان تأويل الكتاب المقدس يعني الاعتقاد بوجود معنى خفي وراء المعنى السطحي الظاهر كما انها تعني ان الكتاب المقدس يمكن ان يقرأ ويؤول بهدف تعريف العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد ، أي انها هنا وحدت النصوص والآثار المتأخره بما هو حاضر الآن باعتبار ان كل النصوص ينبغي ان تحيلنا في النهايه الى الحقيقه الواحده التي تصورها حتى وان كانت تمثل النصوص ألمقدسه .

يؤكد سبينوزا : " ان بالإمكان تأويل الكتابات المقدسه ... وهذا يعني فك الحلقه الرمزيه والقول بأن النص المقدس ليس مغلقا على نفسه "

ان التحول في قراءه الأنجيل بشكل أكثر حريه أدى الى اتساع مفهوم الهرمينوطيقيا وانتقلت من مجال علم اللاهوت الى العلوم الأنسانيه ومجال الأدب والذي أتاح إمكانات غنيه تثري النص الإبداعي " فمنذ القرن التاسع عشر اصبحت الهرمينوطيقيا بصفه عامه نظريه التأويل التي تعني تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمه في الوصول الى معاني النصوص المكتوبه . ويشير غادامير إلى انه قام بترجمه كلمه هيرمينوطيقيا بفن التأويل تمييزا لها عن التأويل بمعنى باعتبار ان الأخيرة مشتقه من الكلمه الأغريقية المتضمنة على كلمه التي تحيل الى الفن او الاستعمال التقني للآليات ووسائل لغويه بقصد الكشف عن حقيقه شيء ما. وعليه فأن غادامير عمل على صياغه جديده للتأويل اللغوي لشلايرماخر ودلتاي الذي يعتمد على تأسيس المقاصد الأوليه للشخص المؤلف والتركيز على البعد النفسي البحت في القراءه ، فبعد ان كان الوصف الظاهراتي يعني بمضامين الخبره قام غادامير بتجاوز هذا التطور الكلاسيكي للتأويل الذي وصفه كل من شلايرماخر ودلتاي اللذان يعتبران ان هناك حقيقه ممكنه نستخلصها من فاعليه قرائتنا للنص ، حيث ترتبط علاقه وثيقه بين المؤول والنص يسميها غادامير (الحوار). وبالتالي فأن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق في ذلك الخطاب . "وهذه العلاقة الحوارية بين المؤول والنص هي علاقه فهم وإدراك المعنى اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ضمنيه يختزنها النص وهي إدراك القيم الدلاليه والمعرفيه والجماليه التي ينطوي عليها النص " . ان التأويل الظاهراتي "يشدد على فعل التوسط بين المؤول والمؤول فيكون التأويل هو اتخاذ مكن في المابين ، وبالتالي فان التاويل هو فعل ينتج فهما في حاله نجاحه وانتاجه يعني الوصول الى فهم للمؤول " ان الخطاب في حقيقه أمره نظام قوانين مكون من أشياء منطوقه ومكتوبه فهو يصنع من صلب عمليه التأمل .. لذلك فهو ليس سوى لعبه كتابه في ألمرحله الأولى ، ولعبه قراءه في ألمرحله الثانيه ، ولعبه تبادل في المرحله الثالثه . وفي المراحل الثلاث هذه تعتمد الكتابه على الرموز . يطبق ذلك على العمل الفني حيث يمكن اعتبار اللوحه هي الخطاب التشكيلي الذي يصل الى الآخر ، وهذه المراحل هي :

المرحلة الأولى // الحوار

من هنا يمكن الانطلاق لتأويل العمل الفني من خلال التأكيد على بعض الارتباطات التي يطرأ عليها التغيير أولها ارتباط موضوع العمل الفني بالمؤول نتيجة للموقف التحاوري بين المؤول والعمل الفني فيتداخل القصد الذاتي للمؤول ومعنى الخطاب / اللوحه ، بحيث ان فهم مايعنيه المؤول وما يعنيه الخطاب/ اللوحة أمرا واحدا . يكون هناك تداخل في الموقف الحواري بين الذاتيات المتفاعله وهنا يقوم التاويل " بنقل الآلية الحوارية بين الذوات"

المرحلة الثانية // المعنى

تختلف الاتجاهات النظريه والنقديه الحديثه حول موقف النظريه الأدبيه من المعنى حيث يرى أصحابها انه ينبغي " تحليل المعنى سواء المعنى الذي يتم توصيله الى القارئ

او المعنى الملازم لكلمات النص " . فالنص في علاقته مع المؤول يحدث تأثيرات كثيره على مستوى المعنى ربما لم تكن في حساب المؤلف ، بينما تسقط تأثيرات اخرى كان المؤلف قد عني فيها الكثير ، أي ان الفعل التأويلي بمقتضى التأويل الظاهراتي (الهرمينوطيقي) لايشغل نفسه بقصد المؤلف / الفنان ولاحتى بماهيه معينه تتمخض عن فعل المؤلف/ الفنان ، ومن الضروري الاعتماد على مايستنتجه المؤول من خلال علاقته بالعمل الفني وهذه العلاقه " ينتج فيها المعنى من خلال لغه جديده مختلفه "

المرحلة الثالثة // الفهم

تعني عمليه مشاركه تقوم على الحوار بين المتلقي وبين العمل الفني ويتحقق الفهم "باستخلاص الذات المعرفه عن موضوع العمل الفني ، من خلال الاهتمام بالموضوع تلجأ الذات الى التفسير الذي يتم إيصاله بواسطه اللغه" . هذا يعني ان الفهم يتشكل من أفقين هما المفسر والنص لذلك فأن طبيعه التفسير هنا لاتكون نهائيه او ثابته باعتبار ان الفهم بطبيعته تركيبي ." ان أفق المفسر يتغاير بتغاير التركيبات والتفسيرات . بهذا فأن امكانيه تعدد المعاني والتأويلات تكون متاحه مادام بالإمكان رؤيتها على انها تؤسس فهما فعالا للعمل الفني

السيمياء التأويلية

إن ما يحمله العمل الفني من دلالات متنوعه تتطلب التفسير جعلت من احد فروع المعرفه ان تتعامل مع العمل الفني ليسهل الكشف عن تلك الدلالات وهي السيموطيقيا والهرمينوطيقيا اللتان تتعاملان كل على حده مع المنتج الأبداعي من اجل تفسيره . ان فعل التأويل يتطلب سيمولوجيا هيرمينوطيقيه او (تأويليه) ، فالسيمياء (السيموطيقيا) بوصفها علم العلامات العام فأنها "تقدم منهجا من اجل اكتساب معرفه تدور حول البنى المؤسسه للنص". لأنها تسعى الى تعريف العلامات التي يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها . أما الهرمينوطيقيا بوصفها فنا للتأويل تتوجه نحو إنتاج الفهم بعد دخولها في الفعاليه التأويليه لإنتاج المعنى وكشفه . "أي انها تسعى الى كشف الطرق والوسائل التي تمكن من فهم العمل الفني لذا يمكن اعتبار ان السيموطيقيا والهرمينوطيقيا هما منهج يمكن ان نسلكه لقراءه العمل الفني (كنص) وعلاماته هناك ما يسميه بيرس بالسمطقه اللامتناهيه او السمطقه اللامحدوده وفقا لأمبرتو ايكو وكلاهما يأخذان معنى أحادي تتمثل بكونها سلسله لامتناهيه من علاقات العلامات وإنتاجها . السيمياء التأويلية يقدمها الفيلسوف الايطالي (كارلوشيني) كتتمه للهرمينوطيقيا والسيمياء وهي تقابل بين الاثنتين . فالسيمياء التأويليه تترجم الى عمليه الرمز او التمثيل بمعنى انها حركه تشترك فيها ثلاثه عناصر متحركه ... وعندما يعرف بيرس العلامه بأنها تمثيل لشيء ما لتوصيل بعض طاقاته الى شخص ما ، فأنه يعني ان هناك ثلاثه مكونات مترابطه هي : العلامة ، والشيء الذي تمثله هذه العلامه ، والعامل المفسر لها ، وهذا الأخير (العامل المفسر) تترجم بالمؤولة . ولكن ما هو موضوع العلامة ؟ وما هو مؤولها ؟ وماهو ماثول هذه العلامه ؟ وحسب تعريف بيرس للعلامه (أو الماثول) فأنه يعني بأنها شيء يعوض بالنسبه لشخص ما شيئا بأي صفه وبأيه طريقه انه يتوجه الى شخص ما أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامه موازيه اوربما علامه تكثر تطورا هذه العلامه التي يخلقها اسمها مؤولا للعلامه الأولى وهذه العلامه تحل محل شيء ما ، موضوعها انها لا تحل محل هذا الموضوع تحت أي علامه كيفما كانت بل عبر الأحاله على فكره اطلقت عليها أحيانا عمليه الماثول

الاستعارة والرمز

يؤكد ريكو ان الخطوة الأولى لفهم الأستعاره تكمن في التخلي عن نظريه الاستبدال التي ترى ان الأستعاره قائمه على استبدال كلمه بأخرى مماثله لها ، لذلك فهو يصفها بأنها تمثل "فائض معنى ووظيفة انفتاح النص على عوالم وطرق جديده للوجود في العالم ... لذلك فهي لغة تتجه إلى المستقبل لتبشر بطريقه وجود لم يتح تجريبها " . إن العلاقه بين الدال والمدلول لها جانب تحفيزي يكمن في الدوافع اللاشعوريه والعمليات الأوليه (الأزاحه والتكثيف) التي تعضد الترابط الاعتباطي لدال معين بمدلول معين

ويعنى بالتكثيف : تعدد للمدلولات في دال معين . أما الأزاحه : فتتضمن عدولا نحو دال مجاور وهذا التجميع للمدلولات في دال معين يقدم على انه هو الأستعاره توصف الأستعارة بأنها آليه سيميائيه تتجلى في جميع انظمه العلامات وهي "الصور التي تعطى للكلمات دلالات ليست بدلالاتها الحقيقية" . لأنها لا يمكن ان تؤول حرفيا بل ينبغي تأويلها باعتبارها صوره "لأنها لاتقول الصدق أي لاتقول أبدا شيئا يمكن للمتلقي أن يقبله بكل اطمئنان على انه صادق ". ان عدم صدق الأستعاره يكمن في انها تنتج موقفا يشهد توسيعا في الدلاله " هناك تعدديه في المدلولات لكل دال " . وعمليه توليد الدلاله تُظهر حالات يجد فيها المؤول نفسه موجها عبر استعاره او أكثر نحو تأويل رمزي فهي على أساس ذلك يمكن ان تعني حديث عن الرمز والأنموذج والحلم والرغبه والهذيان والطقس والأسطوره والمثال والأيقونه .

ولابد لكل فعل لغوي من رمزيه والتي تتطلب كما الاستعارة تخليصها من اسر الفهم الحرفي ومن ضيق النظريه الوضعيه التي تحاصرها بتحويلها الى مجرد استعاره قائمه على المماثله ... فهي لاتعمل الا حين يتم تأويل بنيتها لذلك "تمتاز الأستعارات والرمز معا بتوتر دلالي يجعلها في حاله سباق مع ذاتها بين ماتضمره وما تصرح به ، بين ماضيها ومستقبلها فالصورة التي تفهم بحسب معناها الحرفي قد تعني شيئا لايشير الى عالم معتقداتنا الممكنة لذلك ينبغي البحث عن معنى آخر . ان العمل الفني يكتسب معاني رمزيه لأنه قابل لأن يؤول بصفه لانهائية فمضمونه يحمل الكثير من التأويلات الممكنه وبالتالي يكون مفتوحا الى تحولات متواصله من مؤول الى مؤول آخر دون ان يشير النص الى شرعيه احد التأويلين بصفه نهائيه ،"الرمز موجود ليوحي بأنه قد يقال شيء ولكن هذا الشيء لايقال بصفه نهائيه وإلا كف الرمز عن قوله ". ان ما يميز الرمز عن الأستعاره هي ان ألصيغه الرمزيه لاتعطل التماسك الدلالي كما انها لاتتعسف في استعمال سلطتها كما يحدث مع الأستعاره بل تتركنا احرارا بعد تأويل الأستعاره .

المغزى والإحالة

المغزى هو الدلاله المستحصله من المضمون الفعلي الذي ينقله الخطاب . أما الأحاله فهي المدلول الخارجي الذي يحيل عليه . وفي هاتين الحالتين " يعتبر الخطاب بوصفه بنيه منقسمه وذات وظيفتين هما وظيفه الهويه ووظيفه الإسناد " . فكل نص ينطوي ضمنا على قصد يحيله الى الخارج وما يقوم بربط المدلول الداخلي بالخارجي هو علم السيمياء وهنا يحدث الاتصال الذي يعتبر مشروعا لانفتاح الذات على العالم الخارجي وهكذا يتكون الفعل الاتصالي من عنصر معنوي يوجد في النص وعنصر يحيل الى الخارج من حيث هو تصور على مباشره الوجود في العالم بأي طريقه كانت . المغزى بنظام هيرش يحدد العلاقه بين المعنى وشخص او فكرة أو ظرف يمكن تصوره فهو بالتالي "يعني ربط معنى المؤلف بشيء خارجه فهو المعنى بالنسبه الى شيء ما وليس المعنى في ذلك الشيء . عند استخدام السيمياء للربط بين المغزى والأحاله فان هذا يعني ربط التكوين الداخلي بالقصد المتعالي ، فالعلامات تشير الى علامات اخرى في داخل النظام ومع الجمله تتوجه اللغه الى ماوراء ذاتها ، وهنا تعبر الأحاله عن الحركه التي تتعالى بها على ذاتها . "يقترن المغزى بوظيفه التحديد والوظيفه الأسناديه بالجمله بينما تربط الأحاله اللغه بالعالم .

عناصر القراءة التأويلية

هنالك مجموعه ضوابط يشترط توافرها في القراءه التأويليه بحيث تعمل على تأسيس هيكل القراءه التأويليه التي يمكن تطبيقها على اللغه والأدب والفن وهي :

المعرفة القبلية //

ان تأويل العمل الفني ينطلق في قراءته من معرفه قبليه به وتمثل هذه المعرفه أبجديات الإدراك الجمالي فالمعرفه الأوليه بالعمل الفني تنطلق من المعارف المسبقه للمؤول والذي يفترض انه يمتلك وعيا وفكرا مشكل من هذه القبليات التي تضم مجموعه من التطلعات المسبقه التي يتوقف عليها نجاح التأويل بأعتبار ان التأويل يتضمن بالضروره الرجوع الى دليل يكون مرتبطا "بمعرفه اوليه

بخصائص ذلك العمل الفني / اللوحه ، من خطوط والوان وشكل وتوظيف رمزي والأفكار " . وحسب غادامير فأن هذه القبليات "تشكل شرطا وجوديا لحصول الفهم وبالتالي فهي ضروريه للتأويل " . بذلك يمكن ان يمنح العمل الفني فهما يقود الى التأويل من خلال اثنان :

الأول : أفق النص / العمل الفني الذي أودع فيه ذاكرته الوجودية عن الماضي .

الثاني : أفق القارئ / المتلقي / المؤول الذي يريد فتحه على المستقبل .

ألمقصديه //

تمثل ألمقصديه عنصر آخر من العناصر التي تساعد على ضبط القراءه التأويليه وتوجهها وهي عنصر مكمل للعنصر السابق ويعني به قصد المؤلف وعلى الرغم مايدعيه بارت من موت المؤلف الا ان التأويل هنا لايلغي أعاده بناء القصد الأصلي للمؤلف " . يقول روبرت شولز: " لا يمكننا ان نتحدث عن تأويل محدد مالم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التاويل " ولكن قصد المؤلف هنا يكون مرتهنا بجانب مهم فالمؤلف هنا لايُقصد به الذي ينطق نصا ويكتبه انما هو مبدأ لتجميع الخطابات وكأصل وحدة لدلالاتها وبؤره تماسكها ". ان النص هنا لايحتوي على أي عمليه من عمليات البنوه التي تسود العمل (كعلاقه العمل بالمؤلف من موقع ابوي) ، وعندما يعود المؤلف الى النص فأنه يعود اليه ضيفا لأن النص متعدد ومعانيه متعدده غير متمركزه ولا مطلقه ." فالنص يشارك في تكاثر إنتاج العلامه وحسب بيرس سيكون النص تركيبا من العلامات مع مؤولتها .

الحلقة التأويلية (الدائرة الهيرمينوطيقيه)

" هي أداه منهجيه تتناول الكل في علاقته بأجزائه كما تتناول الأجزاء في علاقتها بهذا الكل " اذ ان فهم المعنى المراد تأويله لايتم الا من خلال معرفتنا بالعمل باعتباره كلا والذي لايمكن فهمه الا بعد فهم أجزائه الصغرى المكتوبه له فالحلقه التأويليه التي توصل اليها دلتاي عند شرحه لنظريه التأويل تقول :" إننا كي نفهم أجزاء أي وحده لابد ان نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي ". ان سمات الدائرة الهرمينوطيقيه التي يصفها هيدغر تؤكد على الفعاليه التأويليه التي تنتج تكشف الحقيقه في فضاء الاختلاف ، ذلك الفضاء الذي ينتج عن علاقه الكائنات بالكينونه فهناك علاقه ثالوثيه : " ان الكائن هو مصدر الكائنات مادامت الكائنات تحصل على طبيعتها من الكينونه واخيرا فان كل من الكائنات والكينونه تحصل على هويتها من الكائن الذي يؤسسها او يفهمها في فعل تأويل ذاته " ولو تمت إحاله هذه الدائره الهرمينوطيقيه على العمل الفني لأصبح العمل هو اصل الفنان وان الفنان هو اصل العمل وان الفن هو اصل كلا من الفنان والعمل .

السريالية

ابتدأت السريالية كحركة أدبيه فلسفيه الجوهر اتخذها الشعر كوسيله لإثبات وجوده إزاء الوجود والأنسان والمجتمع . في عام ١٩٢٤ عند التوقيع على بيان السرياليه الأول بعد ان عثر اندريه بريتون وفيليب سوبو عام ١٩١٩ عليها ككلمه كان استخدمها ابولينير في وصف مسرحيته الساخره (انداء تريسياس) عام ١٩١٧ والتي اطلق عليها تعبير الدراما السرياليه حيث كان يطمح الى فنانين يشاطرونه سعيه في العثور على وسيله لتجاوز اليومي المألوف الى حاله عليا اسماها (فوق واقعيه) ." والسرياليه اسم يعني تلقائيه نفسيه خالصه يراد بها التعبير الشفوي او الكتابي او أي تعبير آخر عن عمليه الفكر الحقيقيه ويكون مايمليه الفكر حرا من أي سيطره عقليه ومستقلا عن أي انشغال جمالي او خلقي . هذا يعني من جانب ان العقل من وجهه نظر بريتون كان قادرا على بلوغ حاله من الانسجام يمتزج فيه كل ماهو متعارض في قوه واحده ومن واقع مطلق هو الواقع السريالي ، ان في ذلك تأكيد على عمل الفكر اللاشعوري بأعتبار انه " أكثر واقعيه من عمله العقلي ". لذلك فأن السريالية ترتكز على الاعتقاد بالواقع المتفوق لبعض أشكال الأفكار المتداعيه التي سبق وان كانت مهملة ، وكما اكدوا في بياناتهم " ان هذا يعني استغلالنا للقوى التي كنا نمتلكها في الماضي قبل ان تضعفها الحضارة

المادية ، تلك القوى التي لايملكها الآن سوى الأطفال والشعوب البدائيه والمجانين ". ان السرياليه عندما تلغي سيطره العقل فإنها بذلك تضمن اعترافها باللاوعي سواء المكشوف عنه بواسطه استغلال المصادفه او بالأرتباط الخلاق للصور اللاعقلانيه . كما انها من جانب آخر عندما تؤكد على الاستدراك الفني بالأستدلال عن أي انشغال جمالي ، بأعتبار ان السرياليه كانت قليله الاهتمام بالقيم الجمالية فبريتون يشجب علم الجمال (لأنه غير حيوي ومتبع للفصل بين العمل والحياة ويرفضه على أساس الفوارق التي تمنع البشر كلهم من النزوع نحو الشعر) هذه السرياليه التي دعى إليها بريتون من خلال بياناته تقوم على ازاحه عوامل السيطره التي يمارسها المنطق عليها لذلك (ابتعدت عن الانشغال الجمالي والخلقي الكامل الذي يمكن ان يقال عنه الجمال الواعي الانهماك الخلقي). ان السرياليه (لم تعد الفنان صانعا للأشكال بل صورته إنسانا ذا قدره على التجاوب مع الصدفه ومع البواعث الداخليه غير الواعيه ، لذا فهذا الفنان سيكون مرحبا بكل مايحدث تلقائيا) . ان هذه التلقائيه يصل اليها الفنان في عمله الفني بأزاله الواقعيه عن عمله اليومي ولأجل ذلك قام بالبحث عن تقنيات غالبا مايلجأ فيها الى المفاجاه بدفع الشيء الى التخلي عن معناه بالذات وذلك بأحاله توقعنا المعتاد لتفسير الشيء الى معنى اكثر غرابه وغموضا . شجع بريتون بعض الفنانين على العمل في اللوحه بالألتجاء الى الطارئ بالمصادفه وتتلخص هذه الفكرة في قيام الفنان بلطخ لطخه بلا سيطره واعيه ثم استثمار الإيحاءات المتضمنه في اللطخه . بذلك تكون اللوحه قابله للتأويل لخروجها عن الواقعيه المعتاده للأشياء ، وازاله الواقعيه لدى جميع السرياليين ليست إلا وسيله على مثال التمرد الذي يجعل بريتون يصرح (ماالذي يمنعني عن إدخال الفوضى على نظام الكلمات وبهذا قد أكون انتهكت حرمه الوجود الظاهري للأشياء) فهي اذن في نظرهم ثوره على المجتمع وأثاره الفوضى لتحرير الأنسانيه ، حيث سارع السرياليون بتطبيق ذلك التحرر المبالغ فيه عندما قال أراغون : (سوف نبذر بذور الفوضى في كل مكان) .

أن لجوء السرياليون الى هذه الطرق العديدة غير المألوفة كان رغبه في تحقيق الهروب التام من سلطان العقل الواعي الذي لايمكن ان يصل الفنان في ظله الى تلك المنطقه الغامضه من النفس البشريه ــ منطقه تلاقي وتوحد الأضداد ــ تلك المنطقه التي اعتقد السرياليون انها تحوي الحقيقه الخالصة للنفس البشريه والتي وصفها بريتون : (انها تحوي الحقيقه الخالصه للنفس البشريه) لقد كان ذلك هو الهدف المنشود للسرياليين والذي يعني بالجمع بين مجالين متباعدين في وحده مزدوجه أولها : مجال يتمثل بوحدة الإنسان مع نفسه ثم وحده الإنسان مع العالم . أما المجال الثاني فيتمثل بالتشديد على الطابع المنهجي والعلمي التجريبي . هنا يكمن التناقض بين التقليدي والموضوعي ، والغرض الرئيسي بين ملائمه البحث والتفكير الفلسفي تمييز بين العالم الخارجي وبين العالم الداخلي وعلى هذا الأساس يمكن تحديد مرتكزات السرياليه لكلا المجالين :

المجال الأول يتمثل في :

ــ الرغبه الفرديه (الصراع ضد العقل والمجتمع)

ــ اولويه العقل الباطن

ــ الثوريه وعداء الثقافه

المجال الثاني يتمثل في :

ــ الأعتقاد بالواقع المتفوق لبعض أشكال الأفكار المتداعيه

ــ القدره الخارقه للحلم

ــ الأعتقاد بعمل الفكر العفوي

بين المجال الأول والمجال الثاني تنوعت السرياليه بين تمثيل اللاوعي موضوعيا بحيث توظف الماده الفكريه اللاواعية بناءا على المفاهيم الفكريه الفلسفيه للوجود يمكن تسميتها بالسرياليه الخارجيه ، والتي تتبنى افكار الفلسفه الوجوديه ، واخرى تمثل الوعي الذاتي اعتمادا على كوامن النفس الداخليه وهي السرياليه الداخليه . بذلك هدفت السرياليه الى (التزام أساليب تعطيها منفذا لداخل الوعي وفرصه لمزج عناصره مع الصور الأكثر كشفا للوعي ، ومع العناصر الشكليه للأنواع المألوفه للفن) مستفيدة بذلك من التيارات الفنيه السابقه لها

كالتعبيريه في كشفها عن مكامن النفس الداخليه والواقعيه التي تعتمد ظاهر الأشياء ، والميتافيزيقيه التي ارتفعت بالخيال الى أوج مداه . لقد كان للميتافيزيقيا الدور الكبير في إمداد فناني السرياليه بخيالها الذي مارسه فناني الفنطازيا وهم مارك شاغال ورسوماته المستوحاة من الحلم اليومي (شكل ١) الى جورجيو دي شيريكو الذي تمثل لوحاته تلك الحاله من العزله القاهره والقلق الذي يعتبره كجزء من الحاله الأنسانيه (انظر الملحق)

في اتساق مع نظريه فرويد معتمدا على ذكريات سابقه محاولا في جميع اعماله اقتناص ذلك الحس النيتشوي الخاص بالهاجس والإدراك والإحساس بأن مظهر العالم السطحي الخارجي يخفي حقيقة أعمق (شكل ٢) ففي لوحاته تجاورات لاواقعيه واستعارات بصريه ينقل فيها الصور الى ماوراء المادي الملموس وبشكل تكون فيه هذه الصور قادره على فرض ذاتها بصوره غير متوقعه على الفضاء الصوري بمحاولة للتمييز بين الوهم والحقيقه (انظر الملحق)

وحتى هنري روسو الفنان البدائي بأجواته الفنطازيه التي كانت مفعمه بالخيال والواقع المُزاح (شكل ٣) . لقد أكد هؤلاء الفنانين على ذات الأهداف التي ارتكزت عليها السرياليه ، الحلم واللاعقلانية وهي ذات الوسائل المستمده من علم النفس الفرويدي والفلسفه الوجوديه .

(انظر الملحق)

السريالية والفرويدية

إن غاية السريالية هي كشف الفكر ذاته وإدهاشه من خلال الكشف عن الخطأ الذي يرتبط به السير الأعتيادي للفكر ، فالسرياليه (تستعمل طريقه جديده للتعبير بغيه الوصول الى طريقه جديده للمعرفه يكون غرضها (الأنا) المطلقه المستقله عن عادات الفكر المتغيره والمخلصه من التغيرات التي تفرضها عليها ضرورات الحياة الأجتماعيه والعاديه) . لذلك آمن السرياليون بحقيقه وجود قوى مجهوله تتحكم بالإنسان فأرادوا أن يؤثروا عليها من خلال السعي لاكتشافها وعرفوا ان الإنسان تتجاذبه قوتان تحركانه (القوه الأولى عقل متشامخ ، والقوه الثانيه عالم مجهول يشعر انه المحرك الحقيقي لجميع اعماله وافكاره وحياته يتجلى له اثناء النوم) وجاءت سلطه فرويد لتدعم هذه الأدعاءات وافكاره عن اللاوعي حيث قدم افضل تفسير للنفسيه الأنسانيه التي تخفي ثروات طائله في أعماق لايسودها وضوح العقل ، وهذا الجزء الذي لايلتزم بالمنطق والعقل الذي لم يسبق ان اهتم به الآخرون انما يشكل الأهميه الأعظم ، ومن خلال هذا الأكتشاف انهار الجدار الذي كان يفصل الحياة الخفيه عن الحياة الظاهرة ـ واللاوعي عن الوعي والحلم عن الفكر المنطقي . لذلك عد بريتون الفرويديه وعيا ثوريا للذات فكتب : (ان السرياليه قائمه على الأيمان بالحقيقه الساميه لأشكال معينه من الأقتران كانت مهمله حتى الآن بتلاعب الفكر الحر) ان هذا الأكتشاف الفكري للاشعور والذي يراه فرويد (المصدر الحقيقي للفن) كان هو الأهم لدى السرياليين (فاللاشعور هو مستودع الدوافع البدائيه وتقر الرغبات والحاجات الأنفعاليه المكبوته التي تظهر في عثرات اللسان والأخطاء الصغيره والهفوات واثناء بعض المظاهر الغامضه لسلوك الإنسان (فهو مستودع ذو قوه ميكانيكيه دافعه وليس مكان تلقي إليه الأفكار والذكريات غير الهامة) ان إصرار السرياليون على سبر خفايا العقل جعلهم يثقون بقدره العقل على إمداد نفسه بأسباب الحياة أمام حاله اللاتكون (كلما زادت قوى التحول سيكون هناك احتمال كبير في انتصار الرغبات) . اتبع السرياليون في بحثهم عن اللاشعور طريقتين رئيسيتين للتخلص من سيطره الشعور هما : التلقائيه والأحلام ، وهاتان الطريقتان مطابقتان لتكنيكات التحليل النفسي ، التداعي الحر وتحليل الأحلام بحيث يمكن تطبيقها كوسائل ممكنه للخلق الفني ، من هنا تتحدد الطبيعه العلميه للارتباط القائم بين التكنيكات الفرويديه والسرياليه .

التداعي الحر

كان تأكيد نظريه التحليل النفسي الفرويديه لما يسمى (التداعي الحر) والذي يقترح استخدام التداعي بين الأفكار والكلمات ويستحث احلام اليقظه بأعتبارها وسيله للخلق

الفني سبب لظهور مايسمى بالكتابه التلقائيه . او الكتابة الذاتية الحركة وهي طريقه تخلص الأنسان من منطقه الفكري بالتأكيد على سير حياته النفسيه بحيث تتجلى الوحده المترابطه بين العالم النفسي والعالم المادي ، هذه الطريقه التي تستخدم الكتابه الحره تتكرر بسرعه كبيره باعتبار ان بعض أشكال التداعي الحر (قد تمتلك واقعا أسمى من واقع التسلسل المنطقي او الانتباه) . هذه الكتابة الآلية التي قال عنها بريتون : (ضع نفسك في اشد الحالات السلبيه او الأيجابيه ، ثم اكتب بسرعه دون موضوع سبق لك التفكير فيه ... بسرعه كبيره لاتسمح لك بالحفظ ولابقراءه ماكتبت مره أخرى ... واستمر وضع نفسك تحت تصرف الهمس وإذا ماهدئك السكوت فضع حرفا أيا كان وافرضه جدلا بحيث يصبح الحرف الأول للكلمة التاليه) . هذه الطريقه تكشف عن عمليه الفكر الحقيقيه بمعزل عن سيطره يمارسها العقل وبعيدا عن كل المحصلات الجماليه والأخلاقيه السابقه (هي طريقه تقود الى ان يطرح العقل كل ماعنده) فهي من الوسائل التي يعتبرها السرياليون الأكثر مباشره لتحرير اللاشعور . بعد ان طبق بريتون هذا الأسلوب على المصابين بالأضطرابات العصبيه من مرضى الحرب العالميه الأولى أراد ان تطبق السرياليه هذا الأسلوب في التدفق ليمارسها الشعراء وفيما بعد أصبح الرسم الآلي يخضع لنفس القواعد لأنه لاحظ ان الصور المستنبطه بهذه الطريقه يكمن ان تمد الفنان بالمادة الخام .(كما ان الإنتاج الفني يكون قد خلق تصورا جماليا فوق العادة وصورا كثيره) وبخصوص الحرية التلقائية في التعبير الناتج عن ذلك التداعي الحر للأفكار وطبيعه الأشكال الناتجه والبعيده عن التفكير المسبق ، يقول خوان ميرو (حين ارسم لا ابدأ بتحديد ما ارسم ... انني ابدأ ارسم ومع الرسم تبدأ الصوره بتحديد نفسها او توحي بنفسها تحت فرشاتي ... الشكل قد يصبح علامه لأمرأه او طير ... المرحله الأولى تكون حره ولاشعوريه ... والمرحله الثانيه هي مرحله تجميع تتم بعناية) . وكذلك ماسون الذي اعتمد مبدأ التلقائيه عندما كان يترك يده هائمة على ورقه الرسم الى ان توحي له بخيال معين فيعمل من ثم على إنماء هذا الخيال . ان هذه الطريقه التلقائيه في استحضار الأشكال تقود الى السماح للعمل الفني بالأنطلاق دون ادراك مسبق ، بالاعتماد على العمليه شبه التلقائيه في اكتشاف قانون الصدفه الذي استهوى السرياليون ، لذلك كان تأكيد بريتون على هذه الضروره باقتراحه (وجود اتصال موروث بين الصدفه او مايسمى ــ الآليه ــ وبين الوحده الأبقاعيه) وهذه الصدفه يفترض بموجبها هربرت ريد قانونا يتطابق مع القوانين الجماليه .

تحليل الأحلام

أكد فرويد على ضرورة التوازن الديناميكي بين الشعور وماقبل الشعور واللاشعور كضرورة لتأمين سلامه العقل ، إلا ان بريتون أهمل ماقبل الشعور وحدد نظريته بفكرة اللاشعور ، هذه الفكرة التي ربطها فرويد بشكل مباشر بنظريه الأحلام وهي نظريه تعد الركيزة الكبيره في التحليل النفسي (ان تأويل الأحلام هو الطريقه الكبرى التي تؤدي الى معرفه اللاشعور في الحياة النفسيه) فخلال الحلم تتمكن محتويات اللاشعور من ان تظهر الى الذات والشعور ، اعتبر السرياليون ان الأحلام عباره عن مواهب اسطوريه تتضح في الليل . لذلك اقترح بريتون من اجل تحقيق هدفه السريالي تطبق نظريه فرويد في الأحلام لأنه آمن بأن الحلم حاله متساميه لها حقيقتها الموضوعيه الخاصه في الكشف المنهجي للاوعي . بريتون يؤمن ان الحلم والحقيقه حالتين متناقضتين في الظاهر ولكن يمكن التوصل الى حقيقه مطلقه او عليا من خلال الوحده بين الحلم والواقع . لأن من الخطأ ان توضع حاله اليقظه لتعارض حاله الحلم . ان للأحلام دورها في التحليل ولها محتواها الظاهري الذي يكون رمزا لمحتوى آخر باطن هو الرغبات اللاشعورية التي لايمكن التنكر لها ولكن التعبير عن طرحه يصادق رقابه في شكل النواهي والزواجر المستديمه ومن ثم يقتضي ان تمر هذه الرغبات في أشكال رمزيه إذا أريد لها ان تتحقق .

من هنا تعتبر الأحلام ذات طبيعه رمزيه / استعاريه / مجازيه . وان تكون الأحلام ذات طبيعه استعاريه فأنها تعني حسب مفهوم التأويل ليس على الأستبدال وانما

تؤدي عند استخدامها في العمل الفني وظيفه انفتاح هذا العمل على عوالم جديده وطرق لم يسبق الخوض في أدائها وبالتالي فأن الأحلام عندما تتبنى وظيفه الأستعاره تصبح لغه تتجه للكشف عن وجود آخر لم يسبق تجربه حقائقه المتخفيه . وحيث ان الأستعاره بوصفها آليه سيميائيه تتوضح بشكل مباشر في نظم علاماتيه فأن الأحلام عندما تستخدم وظيفه الأستعاره تصبح قادره على إعطاء الأشياء الممثله دلالات ليست بدلالاتها الحقيقيه وعند ذلك فأن فعل التأويل بالنسبه للعمل الفني المتضمن لصفات الحلم لايؤول حرفيا بل يؤول بأعتباره صوره تنتج تعدديه في الدلالات وتوليد الدلالات تجعل من المؤول متوجها لاستعارات متعددة لتأويلات رمزيه وبذلك فأن العمل الذي يتبنى خاصيه الحلم يتطلب تخليصه من اسر الفهم الحرفي فاللوحه التي تفهم وتفسر وفقا لمعناها الحرفي قد تعني شيئا لايشير الى حقيقه العالم الداخلي الآخر . (ان مبدأ الرمزيه في تفسير الأحلام قانون عام شامل يرى في الرمز انه من خواص التفكير اللاشعوري) بمعنى ان هذه الرموز تكمن في مخابئ ما وراء المألوف دون ان تستلفت النظر اليها . لقد حاول الرسامون التركيز على تلك العوالم المليئه بالدهشه غير المتناهيه لتصوير عالم الأحلام الذي يضيف للأشياء الواقعيه درجه عاليه من الخيال .

ما فوق الواقع

بعد ان أخذ السرياليون بالتركيز في الكتابه الذاتيه والأحلام توصلوا الى مجالات يكون فيها الخيال معطاءا الى درجه كبيره ، كان ذلك احياءا لعمليه التوازن بين العقل والخيال ، بين الوعي واللاوعي . ان عالم ما فوق الواقع هو العالم الذي يعطيه بريتون في البيان (الواقعيه المطلقه) (على قدر مايبدو له ان هذا العالم يعمل في تركيب العالم المرئي والعالم المتخيل) وهاتين الحالتين المتناقضتين في الظاهر هما الحلم والواقع اللذان يرتدان الى نوع من الواقع المطلق او السريالي . كتب بريتون في ذلك يقول: (ان السرياليه قائمه على الأيمان بالحقيقه الساميه لأشكال معينه من الأقتران كانت مهمله حتى الآن بسطوه الأحلام بتلاعب الفكر الحر) من خلال الخيال سعى السرياليون للتركيز على مايتخيلونه من أشياء محيطه بهم ويرفعوا عنها صفه الواقعيه ليؤكدوا ان تلك الأشياء كلما كانت واقعيه اصبحت تناقض نفسها .

السرياليه والفلسفة الوجودية

تعد فتره مابين الحربين مرحله فكريه خصبه ساعدت على تطور الوعي الثقافي خصوصا في مجال الرسم وقد اتطبع تطور الأحساس العام بالحياة في فلسفه العصر آنذاك والتي أرادت تجديد الفلسفات السائده التي نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ارتبطت السرياليه بشكل مباشر بالفلسفه الوجوديه ، وحيث ان السرياليه كمذهب كانت تريد نمطا جديدا للحياة ، وانسان محرر الى درجه كافيه من الظروف الأجتماعيه ، فأن جماعه الفنانين كان عليهم ان يسلكوا سلوكا معينا يتخلصون الى درجه ما من الضروريات الأجتماعيه ، يتلاشى فيها العقل والمنطق واللياقات الأجتماعيه لصالح غير المألوف والمفاجأه . كل ذلك من اجل فعاليه ثوريه في الفكر تطرح القيم كلها لتسمح بتغيير الحياة ، وماكان بنظرهم هو إلغاء القيود والعيش في عوالم الطفوله والحريه والخيال والجنون ، تلك العوالم البعيده عن كل قيد ، التي يحاول الفنان الوصول اليها بفعل الحريه التي يمنحها لنفسه . فالسرياليه لا تستعمل القول الفعلي الا من اجل نفيه باتخاذ عكس القوانين المشكله له ، ولاتنتج مطلقا عن نظام من المعقولات وهذه التجربه السرياليه تتشابه مع تجربه كيركجارد الذي (اكتشف الذاتيه بتمرده على المنظومه وبرفظه ان يكون احد أجزائها وإحدى لحظاتها) فالوجود لدى كيركجارد يجب ان يعاش ولايعبر عنه ، وفلسفته ليست بحثا في الوجود بقدر ماهي بحث في الفرد الموجود ، إذا كان لابد لهذا الموجود ان يكون موضوعا للتفكير فينبغي لهذا التفكير ان يرجع الى التجارب المفرده ... ويستمد منها حقيقه الوجود . لأن الحقيقه تتواجد في ذلك التفرد الذي يستمد منه حقيقه الوجود باعتبار ان الفكر الحقيقي ماهو معاش فعلا . تقترح السرياليه قبل كل توسع وقبل كل تأصل فيها الأمل

بالوجود وتضع الوجود في نوع مما وراء الحياة الطبيعيه ، والموجود البشري لايمكن تصوره كذاتيه مغلقه على نفسها لأن السرياليون يتصورون ان هذا الموجود موجه نحو عالم خارجي . يقول هيدغر: (ان أول مقوم من مقومات الكينونه البشريه هو – الوجود في العالم – فالعلاقه بين الأنسان والعالم ...انما هي علاقه وجوديه قوامها الشعور بالأهتمام وليست مجرد علاقه بين موجودين كائنين في المكان) ولأن الوجود يشير الى الطريقه الأنسانيه في الكينونه فأن الفلسفه الوجوديه تعتبر (ألإنسان وحده الذي يملك ذلك الضرب الخاص من الوجود) ولكن الأنسان لايمكن ان يكون وجوده مشروعا الا اذا كان وعيه حرا بشكل مطلق وبذلك تكون الحريه بنظر سارتر هي خاصيه تميز الأنسان وهي صميم وجوده ، الا ان تحقيق حريته يتطلب من الأنسان ان ينتزع نفسه من الماضي والبيئه التي يحيا فيها بكل مقوماتها من آداب وتقاليد وعقائد وأديان وفلسفات والتزامات لكي يحدد موقفه من الحاضر ، وهو (عندما يكون قد حقق ذاتيته فقد حقق حريته التامه المطلقه التي هي أساس الفلسفة الوجوديه) . لاحظ السرياليون التشابه بين الإبداع الفني ومظاهر القلق النفسي رغم انهم ليسوا أول من لاحظ ذلك ولكن الفلسفه الوجوديه كانت تعتبر القلق جزءا من فلسفتها فالقلق يكشف للإنسان حريته كما يؤكد سارتر مع هيدغر (القلق هو كيفيه وجود الحريه بأعتبارها شعورا بالوجود) فالأنسان الحر هو الذي ينفصل عن الوجود ويصبح (أنا) في القلق الذي يدعوه الى ان ينتزع نفسه من الماضي والحاضر ومن هنا يتولد القلق الذي هو الشعور بالانعزال لأن عصر هذا الأنسان هو عصر القلق اصلا ، العصر الذي ولد وسائل الدمار والتي انشأها العلم الحديث وويلات الحربين العالميتين مما أدى بالإنسان لأن يواجه القلق وبشاعة وجوده ، ولكنه في الوقت ذاته يكون القلق مساعدا في توليد التفكير في المستقبل والإحساس بالمسؤوليه . (ان السرياليه تسعى الى حذف الواقع الأصيل من إمبراطوريه المعرفة العقليه والمنطق) وبذلك تلتقي السرياليه مع الفلسفات الميتافيزيقيه التي تسعى الى خلع الصفه الواقعيه عن العالم وبنيته المنطقيه . يرى (برادلي) ان الميتافيزيقيا هي (محاولته لمعرفه الحقيقه في مقابل الظاهر او دراسه المبادئ الأولى او الحقائق القصوى) مما يعني العمل على فهم الكون بما هو كل لاعلى نحو أجزاء متفرده ، وماقاله برادلي يتفق مع التأملات الميتافيزيقيه التي قامت عليها فلسفه مارسيل والتي تستند الى الوعي الأولي – السابق لكل معرفه – ان هذا الوعي الذي يسبق كل معرفه يعتمده ميرلو بونتي الذي يرى (ان الإدراك الحسي يعني عوده الى الأشياء ورجوع الى المعرفه الأوليه السابقه على كل معرفه علميه)

إزاحه الواقع / بين الواقعي والمتخيل

السرياليه كثوره تؤمن بأن الواقع المباشر لايمكن ان يغير أي شيء في النظام الظاهري للأشياء ، انما يهدف الى خلق حركه في الأذهان تهدف الى الجوهر الباطني) وهذا الجوهر الباطني في حاله تحرره يحمل كم هائل من الثروات الباطنيه المتمثله في مجموعه هائله من التشكيلات الفنيه التي لاتعرف الحدود .باعتبار ان الشيء (هو مجموعه صفات مرتبطه بعضها ببعض بعلاقات ثابته وهي قوانين حقيقيه) تحاول السرياليه ازاحه صفه الواقع عن كل العالم ، وذلك بإلغاء العلاقات المنطقيه التي تجمع بين الأشياء وفي داخل هذه الأشياء ، فالفنان السريالي يقوم بإسقاط الأهميه اسقاطا تاما عن الواقعيه بذلك يتحول ماهو واقع الى خيالي بتأكيدهم مسؤوليه الأنسان تجاه المعاني التي تتضمنها الأشياء . (ان أزاحه الواقعية هي ثمره تجربه لدى السرياليين ولا تستعمل القول الفعلي الا من اجل نفيه باتخاذ عكس القوانين المشكله له ، وهي لاتنتج عن نظام من المعقولات) لأن الوعي لا يمارس وظيفة التخيل بطريقه اعتباطية فظهور المتخيل هنا يكون مشروطا بالموقف الخاص للوعي داخل العالم فما هو واقعي مدرك / لون / نغم / .. الخ هو الذي يدعو الوعي الى تخيل اللاواقعي دون أي مساس لتلقائيه الوعي . ولأن الخيال مثل مايدعو سارتر بأنه حريه فانه يربط بين الوعي كونه قادرا على تحقيق حريته بتجاوز الواقع . ومهمه المخيله كما يقول سارتر هي في رفض

الإدراك الحسي لذلك فأن عمليه الربط هذه تنحصر في رفض الأدراك الحسي فالوعي هنا لايمارس وظيفه التخيل بطريقه اعتباطية بل يظل ظهور المتخيل مشروطا بالموقف الخاص للوعي داخل العالم . ان الخيال لدى الفنان السريالي في كون الموضوع غالبا ماينتج صوره فنيه متخيله ذات بناء لاعقلي الا ان هذا الموضوع يكون له واقعيته في صميم الماضي الذي ينحصر في الذاكرة وبذلك فأن الموضوع المتخيل يزيح الواقع الذي يتمتع به موضوع الذاكره

قراءه العمل الفني تأويلا

يقول هيدغر(ان كل عمل فني يفتح عالما على طريقته ولكن هذا العمل يمضي في الحين الى صورته الباقيه الكامله ليستقر فيها) فالعمل الفني عند تأويله يكون منغلقا على ذاته حالما يكشف فيه العالم يختفي مره اخرى في كثافه وجود ذلك العمل ، هناك إذن فعل يظهر ويختفي وما ينتج عن هذا الظهور او الاختفاء هو الحقيقه التي تحدث في العمل بوصفها عملا فنيا، انها (إظهار موجود لم يكن موجودا من قبل ولن يكون له وجود مره اخرى) كل ذلك يعتبر منطلقات موجوديه في العمل الفني وبناءا على الظاهره التأويليه لفهم الذات فأن هناك ا أشكالا وجوديه ليس من الممكن ملاحظه وجودها ببساطه وهي شيئيه الأشياء ، فالعمل الفني لايعني شيئا آخر الا بتجاوزه لكينونته الشيئيه وهذا يشير الى شيء بوصفه رمزا او مجازا بوصف بطريقه وجود العمل الفني انطلاقا من النموذج الأنطولوجي الذي ينجم عن اسبقيه المعرفه العلميه القبليه . ان قراءه العمل الفني تتطلب خبره في ادراك اللوحه ومحاوله للتعرف على مكوناتها وبالتالي فهم مكونات هذا العمل الذي يتضمن الوظيفه والمعنى بذلك فأن عمليه قراءه العمل الفني تستلزم قدرا اكبر من تدخل الوعي لذا لابد ان تكون هناك مراحل ومستويات يمر بها المؤول للوصول الى المعنى والفهم . وهناك اربعه مستويات :- المستوى الأول : (الأدراك) : ان ادراك العمل الفني يعتمد على ادراك حسي من قبل البصر للوحه كشيء مادي موجود في عالم الواقع .

- المستوى الثاني : (التعرف) : ينطوي على عمليه ذهنيه رغم ان اللوحه هي مدرك مادي ينتمي الى عالم الواقع أي انه علامه وهي شيء مادي مزدوج البنيه له جانب مادي بصري وجانب أخر معنوي هو الدلاله .
- المستوى الثالث : (الفهم) : هو محاوله فك شفره العلامات وهو المستوى الأولي للتوصل الى الدلاله كما انه مستوى يتطلب درجه كبيره من التعلم والخبره لأن الدلاله تسند الى الشيء بفعل الأصطلاح والمواضعه .
- المستوى الرابع : (التفسير) : في مستوى الفهم قد تتوقف عمليه قراءه العمل الفني عند مستوى تفسير التي تعني بأنها عمليه البحث عن شفره جديده تكمل الشفره الأولى وتوصل الى المعنى الآخر اومعنى المعنى . ان اللوحه كنص تكون قابله للقراءة او اعاده قراتتها (على وفق الشفرات وانظمه العلامات وبنيتها التي تحتويها)

قراءة تأويلية للوحة السريالية

لجأ السرياليون الى الفن لأنه يبقى الوسيله الأفضل لتسجيل الحياة الداخليه ، ولإضفاء الواقعيه على الأمور الذاتيه المتخيله ويبقى كذلك الوسيله الأفضل لتسليط الضوء على الرغبات ، مع ذلك يبقى العمل الفني عند السرياليين وسيله أكثر مما هو غايه لنشاطهم لذلك يعتقد مالكولم برادلي : (ان من العبث التفتيش عن أسلوب او تكنيك موحد للأعمال التي أبدعها السرياليون) الا اننا يمكن ان نكشف عن اتجاهين متميزين ومتناقضين في السرياليه اولهما يوصف بأنه أكثر واقعيه في هدفه وتهلستيته لأنه كان يعتبر استمراريه لحركه الدادائيه . كما انه يتعارض مع المفاهيم التقليديه للفن الجميل وجميع أصنافه الجماليه الخاصه ، أما الأتجاه الآخر فهو أكثر سيطره على المفاهيم الجماليه وهو الأتجاه التجريدي

النظام الواقعي

يجمع السرياليون في هذا النظام أشياء حسب نظام المصادفه فهم يسعون الى توظيف المفردات الواقعيه لكثير من المظاهر الأجتماعيه والدينيه والأسطوريه ليظهروا فيما بعد ان توحيد تلك الأشياء (غير المتوقعة) ليس معقدا تعقيدا مطلقا (لأن علاقات التبعيه التي تجمع

بين المجموعتين السببيتين (الطبيعيه والأنسانيه هي علاقات دقيقه ومتبدله ومثيره للقلق وتضيئ احيانا بأضواء ساطعه خطوات الأنسان المتعثره) فالصورة التشكيلية الناتجة عندما توجد بين اثنين من العناصر التي يعدها العقل بعيده كل البعد عن بعضها البعض غالبا ماتولد اشراقا خفيا لامفر منه . ان خاصية الصورة السريالية في هذا النظام على الرغم من انها أكثر سرياليه الا انها صادره عن التقارب الفوري لواقعين متباعدين تماما ، حيث لايبقى الرسم السريالي من الشيء المرئي الا مايرتبط بقوانين الرؤيه باستخدام الذاكره ، ومايبقى يعتمد على الفهم . هذا الأسلوب الذي يحمل كثيرا من الواقعيه يخرج الصوره التشكيليه من شروط الزمان والمكان المنطقي السائد في مجال الخيال اللاعقلاني المفترض وبشكل ينطبق مع الرؤى الهذيانيه بالنسبه لـ (سلفادور دالي) (شكل ٤) حيث صوره ألحلميه التي توضح قدره الخيال بمستوى التركيب الذي اخذت منه الصوره خياليا لاشعوريا (بتأثير فرويد) تكون به الصوره عباره عن مدركات تقوم على تجسيد اللامعقولية المحسوسة بدقه واضحة في تصوير الأشياء في الطبيعه الواقعيه .أشكال تتجاوز مجال التصورات الضمنيه وتستخدم الحلم والهستيريا بالتحايل على الواقع لتخرج من امكاناته الطبيعيه والمعهوده بعض الغرائب التي تحيل الى ماوراء الواقع وبما يؤسس لمشاهد خياليه ، ان استخدام الواقع يتأسس بالتحريف المشوه لمفرداته لتنتج سرياليه تعتمد الدقه المحاكيه لمفردات الطبيعه وبالمقابل يتم توزيع تلك المفردات بصوره لامنطقيه ولاعقلانيه وبشكل يدعو للارتباط مع الحلم . ان محاولات الهروب من الواقع تفشل جميعها فهناك فعل قسري للكائن للعيش في الوجود ولكنه فعل غير متكامل لأنه يجعل الكائن يتوقف في منطقه – المابين – العدمية الوجوديه تتوضح هنا لفرض الوجود مما يوحي بأنه وجه انساني ماهو الا انسان منسلخ من وجوده يتحول الى شيء وهذا الشيء منسلخ عن إنسانيته ولكنه مرتبط بوجوده .حاله الحلم تبدو بشكل ظاهر كما هو التداعي الحر للأفكار والذي يمنح حريه للمخيله بتوقع الغريب والمدهش ان يتحول ماتتوهمه انسان الى شيء أشبه بالخرقه التي تتكئ على أعمده واهيه هو بالفعل فلسفه وجوديه توضح عدميه الموجود في وجوده . مع هذا يبقى الكائن كمفرده واقعيه مثيره للقلق لكنه يخرج من شروط الزمان والمكان المنطقي . الوجه / القناع مفرده واحده احدهما تمثل الحقيقه الماثله أمامنا والأخرى إخفاء الحقيقه بداخلها ونحن نفترض ان هذا الكائن المتلاشي يختزل جسده المتحول الى شيء آخر يصلح لأن يكون رمزا فكل شيء غامض ، المفردات ، المحيط ، الآخرون . كلهم في طبيعه غامضه مبهمه (انظر الملحق)

رينيه ماغريت أيضا نراه يحمل الواقعيه في لوحاته ليخرجها من نطاق الزمان والمكان التقليدي في لوحته (شكل ٥) توحد مابين أقدام واحذيه ، الأحذيه أشياء من مجموع الأشياء التي يواجهها المرء في حياته وخبرته اليوميه وهي ليست أشياء بل أداة .الأداة يفترض ان تتمتع بقابليه على تقديم المنفعه ولكنها هنا لاتنفع كنموذج فهي تتداخل بين غداة ومستفيد ، علاقه الأداة بالكائن ومدى ارتباطه بها يبقى ارتباط الكائن بوجوده كأرض ، فعلاقه الكائن بوجوده وحاجاته وهمومه وقلقه تعطي معنى للعالم الذي يستحضره ماغريت ، ان اللوحه وليس الشيء الممثل هي التي تقدم الطبيعه الأدائيه . ما علاقه الأرض بالقدم ؟ وما علاقه الاثنان بالحذاء ؟ وماعلاقه الكل بالوجود ؟ بين الأرض والجدار يتجلى الغموض في السياق الذي يمنح نوعا من الحريه في التأويل (انظر الملحق)

ليست جميع الأعمال الفنيه لها العلاقه ذاتها بالأشياء الممكنه او المعاد انتاجها او حتى مايتم تأويلها فالعالم في تغير مستمر وبالتالي ستتغير معقوليه الأداة التي لم تعد تصلح هنا لأداء فعاليتها ، اذن لايبقى الشيء كما هو ، انها احاله من مستوى الفعل الحقيقي للأداة المفترضه والمقتطعه من القدم . الحذاء هو شيء ، وهذا الشيء مفترض ، والشيء لايظهر بوصفه موضوعا ممثلا لأن تعيين هويه الموضوع ليس سهلا لاشيء متكامل الحذاء يفتقد لجزئه الأمامي والأقدام تفتقد لسيقانها فمن يكمل الآخر ؟ وهذه الأشياء تفتقد الذات التي تجتمع بها . هنا

يجب البحث عن الذات المفقودة والمتواجده في مكان ما هناك كائن ما موجود له علاقه بجزئه المقتطع والمتداخل مع شبه الأداة / الحذاء . ولكن هذا الكائن محتجب ربما هو ماغريت نفسه ، اذن فهويه الذات التي تكمل الأقدام تقع خارج العمل وهويه الذات الخارجه هي إطار العمل والأقدام هي هامش لهويه العمل من اجل ان يؤسس العمل هويته. هنا مزج لكينونه الكائنات فالقدمين متجاورين وهذا التجاور والتقارب يؤكد علاقه الكائنات بالكينونه . قد يبدو هذا ضياعا في عالم وجودي فلسفي ان تفقد الأشياء ارتباطاتها مع بعضها ولكننا نفترض ان الأربطه تقوم كوظيفه اوليه لها بربط ماهو منفصل وبالتالي تحقق ارتباطا تزاوجيا مابين الحذاء والقدم هذا الارتباط يمارس فيه تفسيرا نفسيا فرويديا تتخذ فيه الأشياء ثنائيه جنسيه بين الذكر والأنثى . التصوير الواقعي للأشياء يكسب العمل الفني جماليه تقنيه ولكنها ايضا تساعد في احاله الأشياء الى غير ماتعنيه بفعل التداخل بين ماهو مفتوح ومغلق في العمل .على الرغم من ان الموضوع الجمالي في هذا النظام السريالي يمثل حقيقه غيبيه او كما يصفه سارتر بأن هذا الموضوع الجمالي (يكون لاواقعي من جهه ولكنه شيء يمثل حقيقه عينيه ماثله أمامنا في واقعيه تتجلى في صميم اللوحه ، اما مايعنيه الجمال اللاواقعي فهو ذلك العنصر المتعالي / مافوق الخبره الذي يتجلى في المعنى . في النظام السريالي الواقعي يبرز بشكل مباشر ازدواج بين الموضوع الحسي المباشر أمام المتلقي وهناك معنى لاواقعي يخرج عن الأدراك الحسي (ان الأحساس بالجمال هو إحساس وإدراك بالنسيج الجمالي وهو نوع من الاتحاد بين الذات الكائنه وبين الشيء الجميل وهذا الأتحاد أساسه الخيال الجمالي) . هذا الخيال الجمالي الذي بإمكانه ان يتجسد بمنظر ذهني يشير الى قدره انفراد المخيله الفنيه التي تتعلق داخليا بتنوع حادثات الكون والذي يتجسد بالرغبه في تحقيق هذا التخيل في صور تفرض ذاتها على الأنسان وتفرده . مع ايف تانغي (شكل ٦) تبدو الصور شبيهه بصور السوعي ، تتقدم للأنسان بشكل طاغ وتفرض نفسها على انها صور واقعيه فهي كائنات سرياليه اقرب للكائنات الطبيعيه تترتب في مساحات مترامیه وتتكون بشكل غير واقعي بالتالي فهي تصوير لعالم لاواقعي يتأسس بمظاهر أصلها طبيعي وضعت في غير محلها تتألف من مواد متشكله بفعل المخيله التي تحيل لا واقعيتها الى تكوينات بشريه بصوره قسريه تجبرنا على الاعتقاد بإنسانيتها وواقعيتها . كائنات بشريه متحوله تبقى محتفظه بجزء من حقيقتها الصخريه المتحوله بفعل تعبيرات فرويديه لتقابلات الذكر والأنثى تلك الثنائيه التي تتكرر باستمرار لتشكل أساس وحقيقه الوجود ولكن لماذا كائنات تبتعد عن إنسانيتها . بإمكان كل الموجودات ان تتحول الى كائنات إنسانيه بدون رموز وبدون إحالات فالأشياء تعطي لنفسها أحقيه تحولها الأنساني ولكنها قد تكون كائنات إنسانيه في الأصل وتحولت الى تلك الأنصاب الحجريه . المغزى يكمن في ماوراء اللوحه التي تخلق هذا الوجود الساكن المتصلب بكائناته ، فضاء لتخيلات حلميه .

(انظر الملحق)

لدى ماكس ارنست (شكل ٧) تتجسد قوه الأسطوره بالأشكال الواقعيه المترافقه مع الرمز (شكل ٦) بما يمنح الصورة قوه يخاطب فيها اللاوعي . هناك استعارات تتداخل مع تأويلات اسطوريه في طائر الغراب والبيضه التي ينتظر خروج مابداخلها . الأنتقال الى واقع اسطوري بحت تتجسد فيه كائنات حيوانيه بعضها خرافي ولكنها موجودات واقعيه بأشكالها تعيش في عوالم خياليه تشكل مع بعضها رابطه غريبه . فعل الانتظار لدى الغراب بقدوم جديد لكائن اسطوري ، الغراب رمز فرويدي محمل بطاقات نفسيه تعود لتفسيرات اخرى ،عند الوصول الى المستوى الثالث / مستوى التفسير يتبين ان الدلاله هنا تنطوي على مستوى أعمق مما هي ، فالبيضه باعتبارها أصل الكون في الأساطير والفلسفة الأورفيه التي تتكون من الزمان لينبثق عنها النور وبالتالي يتشكل منها الكون شكل (٧) ماكس ارنست ذلك هو الارتباط بالزمان الأورفي . ليحيلنا الى معنى المعنى ولكن بشكل مغاير تماما

(انظر الملحق)

ان ما سينبثق هنا ليس النور إنما كائن خرافي ولنا ان نتخيل مستقبل العالم باكتمال ظهور هذا المسخ . الانتظار يتحول من المحيط الداخلي للوحه الى خارجها ليتحول بقلقه الى المتلقي بقرب ظهور ذلك الكائن فالطائر يثير كم من التساؤلات ،هل هو انتظار المخلص ؟ هل هو انتظار كامو لغودو الذي لايأتي ؟مشهد يثير الكثير من التساؤلات ؟ التي يتطلبها الفعل التأويلي وهو اثاره التساؤلات دون محاوله الأجابه عليها . مابين غرابه المشهد في الأعلى تظهر دقه وفخامه الأشياء الأخرى التي تقترب من رمزيه سابقه ، الأسطوره والرمز تتجسد بواقعيه تفرضها سطوه الحلم وهذه الأشكال تكونت بفعل إزاحتها لعوامل السيطره التي يمارسها العقل والمنطق وأبقت على تلك المنطقه من النفس التي توحد الأضداد وتجئ بالغريب الى عالم الواقع لتحيله الى عوالم التغريب . الفنان في النظام الواقعي السريالي يجعل من كل شيء غامضا بجماليه ترتبط مع مفهومه عن الوجود الذي يمثل في جوهره صراع في اشتباك الأضداد وسط محيط غامض لأن الوجود أساسا وفي طبيعته مبهم ومختلط وغير محدد مثلما يصفه ميرلو بونتي .

النظام التجريدي

يتبع فيه الفنان تخيل موجودات لاشكل لها تتحول عند البعض من الفنانين الى شيء يصعب إحالته الى الأشياء المرئية الخاصه بالعالم الواقعي لأن الفنان هنا يحول ان يصور فقط مايشعر به دون الأستعانه بصور العالم المرئي المدرك ذهنيا . يستخدم السرياليون حسب هذا النظام الشكلي للسرياليه أسلوب التداعي الحر في خلق الأشكال اعتمادا على قانون الصدفه التي تكون بسبب التقاء سببيه خارجيه معينه مع قصديه داخليه كشكل من التعبير عن ضروره خارجيه تشق طريقها في اللاشعور الأنساني تؤكدها تكوينات جان أرب (شكل ٨) فهي تكوينات موزعه وفقا لقوانين الصدفه التي يحكمها التداعي الحر للمخيله والتي يمكن استغلالها كوسيله لتحقيق اللاوعي في علاقته مع الفن ، تكوينات تجريديه ممكن ان تحمل العديد من الأستعارات في الواقع ، ان فعل التأويل يتركز على استخدام اللون الذي يعطي جانبها الأزرق انفتاح على العالم الواقعي واللون الغامق عالم الغموض واللاوجود ، لامكان للكائن فهو خارج حدود المكان بصفته المتطلع دائما على مظاهر الغربه والدهشه التي تترافق معه . الثنائية المتضادة دائما بين الليل والنهار / الحياة والموت لكن الواقع المباشر يخلق حركه ذهنيه تحيل الى الجوهر الباطني . لا رموز واضحة إنما الشكل التجريدي ينفي الواقع تماما من خلال التشكلات اللامنطقيه التي نتجت بفعل التداعي الحر للمخيله فأن التكوينات اللونيه تكون قادره على ان تغير من كينونتها متى شاءت وكأنها تكوينات هلاميه قادره على التشكل السريع . كثير من التأثيرات الفرويديه للمخيله تكون قادره على إسقاطها لخلق هذه التكوينات المتغيره في كل لحظه والمتحركه بفعل نشاط ذهني . هكذا تكون الصورة المتحققه هي عباره عن فعل المصادفه او الجانب العرضي وكيفيه توحيده باعتبار ان اجتماع الظروف غير المتوقعه وحتى غير الواقعيه ليس تعقيدا مطلقا .

(انظر الملحق)

اذ ان هناك استثمار للأيحاءات المتضمنه في الطبيعه الناتجه بفعل الصدفه لدى ماكس ارنست (شكل ٩) طبعات وزخارف متنوعه تنتج بفعل اللون المتداخل وفرت الصدفه التي استحضرت بفعل اللون اثارا استعاريه لكائنات غير معروفه ورموز تمتلئ بها هذه الكتل التي باجتماعها وتداخلها مع بعض تزيح عدميه الشكل لتجعله يندمج في تكوينات طبيعيه تحيل الوجود الظاهري للشيء غير المتشكل الى كتله بشريه . ماتعثر عليه هو أشياء غامضه بجماليه ترتبط بما تخلقه عفويه الأداء في التشكل النهائي للوحه تجريديه الأشكال تتجمع فيها رؤى وخيالات وعوالم غير قابله للتحديد ، هيئات عشوائيه متكونه بفعل الصدفه مما يحقق نسيجيه تحكم فيها جماليه اللوحه بصوره عامه . التقنية هي المتحقق الجمالي في والناتج عن حريه في توزيع اللون لكنها حريه واعيه في النظر الى ماوراء المشهد الذي يحدد عوالمه الأرضيه والعليا ، القمر متشكل بهندسيه تجبر الفضاء العلوي بالانصياع للتكوينات الهندسيه التي تحكم الكون وتنظيمه . بالمقابل

تكون العوالم الأرضيه أكثر تحررا في عفويتها بينما لا أشكال واقعيه تتحدد لكي نحملها بمغزى متعدد من التأويلات على الرغم من ان الوعي قادر على ممارسه التخيل بطريق واعية ، ماهو واقعي هو اللون والقمر الذي يحاول الابتعاد عن واقعيته وتشكله التلقائي باستدارة محيطه الى تكسرات ناتجة عن تحول في بنيه الفضاء الكوني . ان الرؤى والخيالات اللاواعيه عي تعبيرات عن وساوس ورغبات (انظر الملحق)

ان اللوحه السرياليه التجريديه تتجمع فيها كل المكونات التي يبتغيها الذهن فنجدها تجمع رؤى وخيالات لاواعيه وذكرى وعوالم طفوليه ولكن بشكل يقوم بتحطيم قوانين الصوره المألوفه من خلال العمل على اقتناص اللحظه العفويه بالعوده الى اصل الشيء . فلدى خوان ميرو (شكل ١٠) إشارات تؤكد عوده وحنين الى طفوله تلقائيه وبهجه . وعند محاوله تطبيق التأويل وبالوصول الى (مستوى التعرف) كعمليه ذهنيه تستدعي ان نفصل بين ماهو مادي ظاهر وبين ماهو معنوي باطن ، هناك الكثير من العلامات التي يتضمنها الجانب المادي أي بنيه الأشكال الموزعه . كثير من الرموز التي تتداخل لتكتسب اهميتها بفعل ارتباطاتها بالتكوينات الأخرى ، بالتالي فأن فك شفره هذه العلامات توصل حتما الى دلالاتها هنا يتم التوصل الى مستوى الفهم قد نجد رموز مرجعيه للشكل الذي يقترب من ميرو حصان بيكاسو في الجورنيكا قد تكون جورنيكا اخرى لكنها في عالم طفولي يخلو من الرعب هي اذن شفره مرجعيه ترتبط بشفرات أخرى لتكون نظام من العلامات الذي يسهل تكوين الواقع المتجرد من واقعيته سوى الإحساس بوجود الموجودات الأخرى (انظر الملحق)

الشكل الإنساني تحول الى إيقونات مجرده لم تبق الا على صفات تؤكد كينونه هذه الكائنات إنها لغه مطوره لتصور الشكل الإنساني ولكنه تطور الى البدائية في الشكل . يحاول جان دوبوفيه انتحالها (شكل ١١) حيث الصوره التي يمكن ان تتجسد بشكلها الإنساني تتحول بفعل بحثها عن التجريد الى تكوين مبسط يحيل الى بدائيه وسذاجه وتلقائيه بالتفكير المصاحب لعمليه التشكل تضاف تقنيات تقبض على معرفتنا للأشياء وهذه المعرفه تكون صادره عن تفكير عقلي يعتمد على شرائط تجريبيه تشتغل على وفقها هذه الأشياء المتكونه وتكون قابله للتحول . الرعب والجمال يمكن ان يمتزجا معا بالتخلص من العناصر الماديه الصرفه واكتشاف المؤثرات الأختزاليه بتجاهل المؤثرات المستقبلية والعودة الى الماضي بأشكال بدائيه تستنبط خيالا كأنها بقايا لحضارات اكتشفت حديثا . التقنيه يمكن ان تخلق أشكالا بالإمكان استبدالها بتكوينات اخرى ، فرديه الكائن هي نوع من التوحد الذي يحيل الى حاله الأغتراب ، انها وسيله لازاله الحواجز النفسيه بين الوعي واللاوعي فالمفرده او الشيء المهيمن كشفره رئيسيه هي تكوين واقعي ينحو نحو الخيال ليستقر في منطقه المابين (انظر الملحق)

ان الأشكال اللامشخصة تبدو بشكل عام منبسطه ومختزله تخضع لنظام مرتب يحقق توازن الكتل في محاوله لتغليب اللامعقول ، لذا فأن النظام التجريدي السريالي يتخذ تجريد لاشكلي في هيئات عشوائيه تحاول ان تقيم من الفوضى واللامعقول تشكيلا فنيا قد لايهدف الا بنحو مااسماه كاندنسكي الضروره الداخليه التي تجعل من اللامرئي مرئيا وبشكل اقرب للتعبير في استخدام العفويه في الحركه والصدفه . ينكشف الجمال في هذا النظام السريالي بشكل لايمكن معرفته بصفه من مواصفات معينه يمكن ادراكها في شيء من الأشياء الموزعه في اللوحه وانما يتعين وجوده عن طريق شيء ذاتي بحيث يتزايد الحس في التطابق بين المخيله والعقل وهو بعث الحياة في اللعب الحر للمخيله .

النتائج التأويلية للوحة السريالية

ان التأويل الفني يقوم بأزاحه المعاني السابقه للعمل الفني ويفتح اطر جديده من المعاني . حيث يعمل التأويل على كشف موجودات لامرئيه لم تكن موجوده من قبل وهي قابله للتجديد بتأويلات اخرى تبعا للظروف الزمانيه والمكانيه . وهذا ما يستدعي ان تلتزم عمليه التأويل بمستوى من الوعي والمدركات الذهنيه السابقه . وعمليه التأويل الفني تتطلب مشاركه سيميائيه لتحليل العلامات

والنظم المشفره في العمل الفني . وفيما يتعلق بالنتائج المرتبطه بتأويل العمل الفني السريالي فتم التوصل الى مايلي : ان الفن السريالي بنظمه الواقعيه والتجريديه يتقبل فعل التأويل لكشف المعنى الكامن فيما وراء الشكل فالنظم الواقعيه يتقبل فيها الأسلوب السريالي قراءات تأويليه متعدده لعدة اسباب منها: ان خاصية الصورة التشكيلية في هذا النظام تحمل كثير من الواقعيه التي يسهل إخراج الصوره عن الزمان والمكان السائد وإحالتها الى رؤى تأويليه متعدده كما ان تعدد المعاني والرموز بأشكالها الواقعيه التي يسهل إحالتها الى معاني ومن ثم تفسيرات شتى ويأتي التزام النظام الواقعي السريالي بتطبيق نظريه الأحلام الفرويديه بشكل واضح ومكثف مما يحمل العمل الفني رموزا للمحتوى الباطني والرغبات اللاشعوريه التي يسهل تأويلها بإحالتها الى مرجعيه سابقه كان لتأثير الفلسفة الوجوديه الدور البارز في هذا النظام السريالي لارتباطه المباشر بالكينونه والوجود وسهوله ارتباطه بمفرادات ورموز واقعيه اما بالنسبة للنظم التجريديه السريلية فيكون فيها الأسلوب اقل تقبلا للقراءات التأويليه مما لدى النظام الواقعي السريالي ان خاصيه الصوره التجريديه في السرياليه تعتمد تخيل موجودات لا شكل لها مما يصعب إحالتها الى العالم المرئي وغالبا ما تكون الرموز المستخدمه متخفيه في معاني متداخله كما ان الاعتماد على فعل الصدفه الناتج من تأثيرات التداعي الحر في علم النفس الفرويدي والذي يبتعد عن التشخيص الشكلي للرؤى واللأفعالات ويأتي استخدام اللعب الحر للمخيله في الأسلوب التجريدي السريالي يحيل الصوره الفنيه السرياليه الى مستوى عالي لتأثيرات الخيال بحيث تتحطم فيها قوانين اللوحه التي تظهر بصوره غير تشخيصيه .

المصادر

١. زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفه المعاصره ، ج١ ، دار مصر للطباعه ، القاهره ، بدون سنه طبع

٢. ــــــــــ : الفلسفه الوجوديه ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٦ .

٣.الرويلي،ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط٣ ، ٢٠٠٢ .

٤ . آلكيه، فردناند : فلسفه السرياليه ، ترجمه وجيه العمر، منشورات وزاره الثقافه، دمشق ، ١٩٨٧ .

٥ . الحفني ، عبد المنعم : الوجوديه في حياه سارتر وفلسفته ، دار الكاتب العربي ، القاهره ، بدون سنه طبع .

٦ . ايكو،امبرتو: السيميائيه وفلسفه اللغه ، تر، د .احمد الصمعي، مركز دراسات الوحده العربيه ،بيروت ،٢٠٠٥

٧ . برادبري ،مالكولم وجيمس ماكفارلن : الحداثه ،ت مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧

٨ . برتليمي ،جان : بحث في علم الجمال ، تر: انور عبد العزيز ، دار نهضه مصر ، ١٩٧٠

٩ . باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث : تر: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠

١٠ . تيغيم ، فيليب فان : المذاهب الأوربيه الكبرى في فرنسا ،تر: فريد انطونيوس ،منشورات عويدات،لبنان ، ١٩٨٣

١١ . جوليفيه ، ريجيس : المذاهب الوجوديه ، تر: فؤاد كامل ، الدار المصريه للتأليف ، بدون سنه طبع

١٢ . خشبه ، دريني : اشهر المذاهب المسرحيه ، وزاره الأرشاد ، دمشق ، بدون سنه طبع

١٣ . دالبير ، رولان ، طريقه التحليل النفسي والعقيده الفرويديه

١٤ . راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتيه الى التفكيكيه ، تر: نوئيل يوسف عزيز، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧

١٥ . ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، تر:لمعان البكري، دار شؤون ثقافيه ، بغداد، ١٩٨٩

١٦ . ريكو، بول: نظريه التأويل الخطاب وفائض المعنى ،تر: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي،بيروت، ٢٠٠٣

١٧ . ــــــــــ : البلاغه الشعريه والهرمينوطيقيا، تر: مصطفى النحال ، فكر ونقد

١٨ . سلفرمان، هيوج :نصيات بين الهرمينوطيقيه والتفكيكيه ، تر:علي حاكم وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ٢٠٠٢

١٩ . شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي ، المؤسسه العربيه للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٤

٢٠ . قاسم حسين صالح : الأبداع في الفن ، وزاره التعليم العالي ، بغداد

٢١ . صليحه ، نهاد : المدارس المسرحيه المعاصره ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ، ١٩٨٢

٢٢ . شاكر عبد الحميد : العمليه الأبداعيه في فن التصوير ، عالم المعرفه ، الكويت ، ١٩٨٧

٢٣ . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبيه الحديثه، الشركه المصريه العالميه للنشر ، بيروت

٢٤ . غادامير ، هانز جورج : مدخل الى اسس فن التأويل

٢٥ . جماعه من الفلاسفه الأنكليز : طبيعه الميتافيزيقيا ، تر: كريم متي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨١

٢٦ . فرانس ، ايمانويل : قضايا ادبيه عامه، مجله عالم الفكر ، الكويت ، ٢٠٠٤

٢٧ . فرويد ، سيجموند ، معالم التحليل النفسي ، تر: محمد عثمان نجاتي ، دار النهضه العربيه ، القاهره ، ط٤ ، ١٩٦٦

٢٨ . فوكو ، ميشيل : جينالوجيا المعرفه ، تر: احمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال ، المغرب، ١٩٨٨

٢٩ . سيزا قاسم : مدخل الى السيموطيقيا ، دار الياس ، القاهره

٣٠ . عمر كوش : الأتجاهات النقديه الحديثه ، دار كنعان ، دمشق ، ٢٠٠٣

٣١ . نور الهدى لوسن : علم الدلاله دراسه وتطبيق ، منشورات جامعه قان يونس ، بنغازي ، ١٩٩٥

٣٢. لالاند ، اندريه : موسوعه لالاند الفلسفيه ، تر:خليل احمد خليل، بيروت،منشورات عويدات،٢٠٠١

٣٣ . لويس معلوف : المنجد في اللغه والأدب والعلوم ، المطبعه الكاثوليكيه ، ط ١٨ ، بيروت ، ١٩٦٥

٣٤ . محمد مفتاح : التلقي والتأويل مقاربه نسقيه ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠١

٣٥ . نادو ،موريس : تاريخ السرياليه ، تر: نتيجه الحلاق ، منشورات وزاره الثقافه ، دمشق ، ١٩٩٢

٣٦ . عاطف نصر جوده : النص الشعري ومشكلات التفسير ، دار نوبار ، القاهره ، ١٩٩٦

٣٧ . هيدغر ، مارتن : اصل العمل الفني ، تر: د.ابو العيد دودو ، منشورات الجمل ، ٢٠٠٣

٣٨ . في مفهومي القراءه والتأويل ، د، محمد المتقن ، مجله عالم الفكر ، العدد ٢ ، المجلد ٣٣ ، ٢٠٠٤

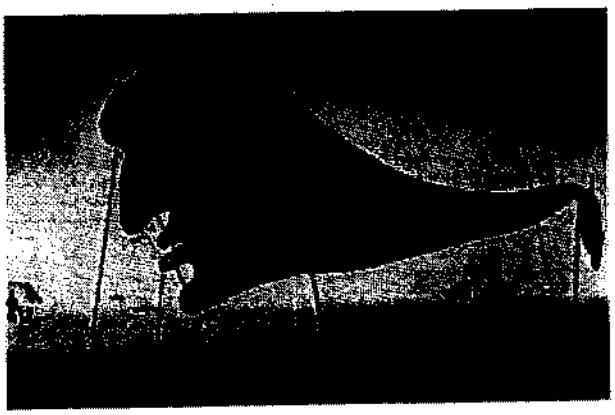
٣٩ . القارئ والنص من السيموطيقيا الى الهرمينوطيقيا ، سيزا قاسم ، مجله عالم الفكر ، العدد ٢ ، المجلد ٢٣ ، ١٩٩٥

الملاحق

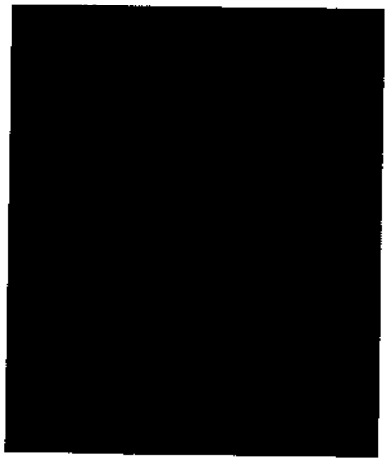
شكل (١)

شكل (٢)

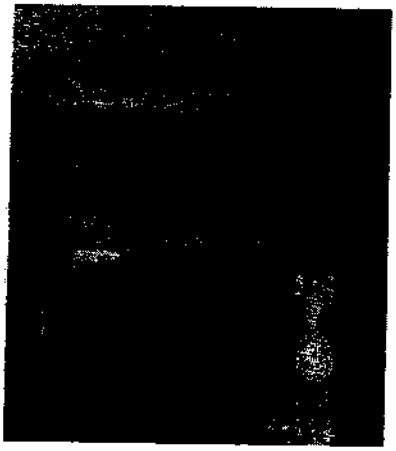
شكل (٣)



شكل (٤) سلفادور دالي



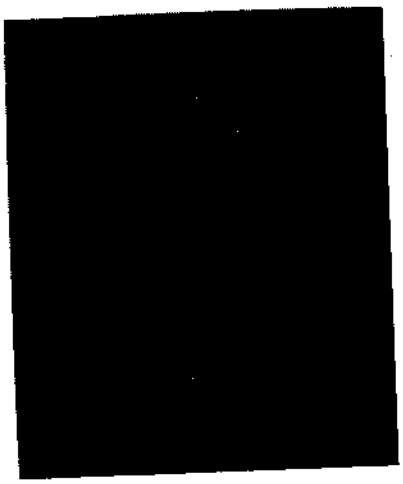
شكل (٥) رينيه ماغريت



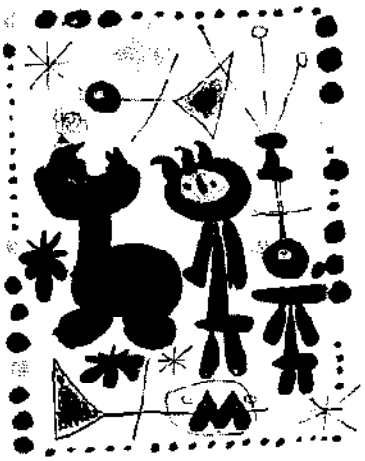
شكل (٦) ايف تانغي

شكل (٧) ماكس ارنست

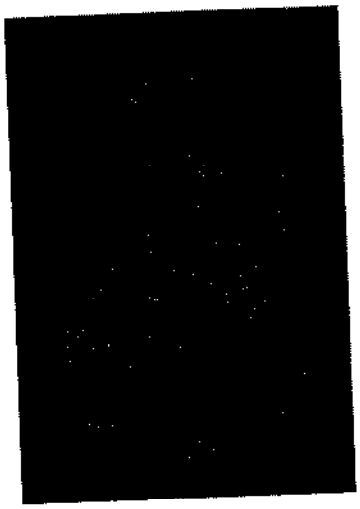
شكل (٨) جان آرب



شكل (٩) ماكس أرنست



شكل (١٠) خوان ميرو



شكل (١١) جان دوبوفيه

الوظيفة (الأبستمية – المعرفية) للدراما تورجيا
بين شخصنتها ودمجها بالمنجز الإبداعي

أ.م.د يوسف رشيد جبر
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

الإطار المنهجي

أهمية البحث والحاجة إليه

مشكلة البحث

لما كانت حتمية التجدد، هي الحتمية الملازمة لحركة التاريخ، فان تجدد الرؤى يتغير تبعا لمتغيرات حياة الانسان في ظل حياة المدينة وحركة مجتمعها، فيشمل ذلك التجدد جميع مفاصل الابداع تبعا لتلك المتغيرات. ولعل المسرح في علاقته بالمجتمع بوصفه جزءا من نتاجه، فانه بالضرورة سيتخذ لبنيته هيئة تتصل ببنية ذلك المجتمع، فيؤسس شعريته انطلاقا من شعرية وبلاغة المجتمع. ولكي يكون كذلك لابد ان يوثق الصلة بين جميع تمفصلاته التكوينية وبشكل مستمر. وربما من هنا كان قد وجد منظموا (مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر) ظالتهم في تحديد محور الندوة الفكرية لهذا المهرجان بواحد من موضوعات الدراما وتحديدا ففي علاقات انتاجها عبر موضوع (الدراما تورجيا والمسرح) والذي دار حوله الحوار لتحديد اشتقاقاته الاصطلاحية، وقراءات في البحث عن المفهومية ودراسات وشهادات شخصية غاب عن بعضها التوسع في تحليل عينات تطبيقية من شانها ان تفصل او تدعوا الى فصل المهمات الوظيفية بين شخوص العملية الابداعية المسرحية(مؤلف – مخرج – ممثل) تساوقا مع التطور الذي اصاب اشكال المسرح الراهن، وطبقا لحركة العصر وتكنولوجيا ابداعه، وفي سياق هذا التغاير والتبدل الذي احدثته هذه التكنولوجيا تبعا لتطور البنى الثقافية والمعرفية المعاصرة فما هي (الدراما تورجيا؟) هل هي خلخلة ام انها تاويل وانتاج معنى معرفي وجمالي، ام انها قراءة محايثة؟ وهل هي جزء من عمل المؤلف والمخرج ام انها وظيفة مستقلة يقوم بها شخص ناقد ناقد بذائقته الفنية والجمالية، ثم هل هي تداخل مستهلك للتجربة الابداعية، ام انها وساطة(ابستمية) بناءه بين النص والعرض– وما هو موقف المبدع منها ، هل يتعامل معها بوصفها (تغذية راجعة Feed back) واتباع قرائتها التاويلية،ام انها كيان قرائي غير ملزم بداعي اختلاف القراءة بين المؤول الدراما تورجي والمبدع، كاتبا ام مخرجا. فالدرما تورجيا كمفهوم اكتسبت بعدا تاريخيا، وهي كخاصية تميزت بها الاعمال الدرامية عن غيرها وفي المسرح تحديدا بوصفها (مسرحة) اذا اقترنت بالكتابة الدرامية المسرحية. ومنذ اليونان قديما كان قد انحدر مصطلح (الدراما) –اشتقاقا (الفعل المسرحي) ولكن المصطلح (دراما تورج) قد ظل مرتبطا بالمؤلف الدرامي بوصفه الشخص الذي يحسن التصرف في الحدث الرئيسي للعمل المسرحي. وقد شهد المسرح تعددا في مهمات (الدراما تورجيا) وتنوعت اساليبها طبقا لما داخلها من اختيارات ادبية وجمالية وايديولوجية التزمها فيما بعد المؤلف والمخرج– ومع الظهور الجديد للانتاج الجماعي للفرقة المسرحية وظهور الورش المسرحية وتعدد اعمالها صارت الحاجة الى (الريبراتور) اكثر وصار ثمة شخص اخر وعينا اخرى، وبعد ان منحت بعض الدراسات الكثير من المهام لذلك الشخص(الدراما تورج) بقي الصراع محتدما حول قيادة الرؤية الفنية وتوجيهها يخالط مهمات المؤلف والمخرج بحيث حاول البعض من المخرجين العمل على طمس هذه الوظيفة وايقاف فاعليتها واستمرارها بداعي انها قد تأكل من هيمنته وجهده الابداعي. لذا فان هذا البحث يحاول رصد ابعاد وظيفة(الدراما تورجيا) بين المؤلف والمخرج والناقد المتخصص الذي صار شخصا ثالثا في هذه العملية التي يكفل وجوده فيها مؤهله التخصصي. فقد يستطيع هذا البحث فك بعض الاشتباك بادوات تتصل بحدود

التطور الذي اصاب العمل المسرحي اولا ومهمات النقد واتجاهاته ثانيا عبر اسهامها في شخصنة الوظيفة (الابستمية) المعرفية للدراما تورجيا.

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث في انه يسلط الضوء على (وظيفة) او (مهمة مسرحية) كانت قد وجدت لاول مرة في عام ١٧٦٩ ولا تزال موضع اهتمام المسرحيين حتى يومنا هذا لذا فهو يمكن ان يفيد المشتغلين في المسرح من كتاب ومخرجين وممثلين ونقاد.

هدف البحث

يهدف البحث الى تسليط الضوء على مهمة الدراما تورجيا وهي مندمجة مع مهام عمل المؤلف والمخرج المسرحي، اولا ثم وهي (مشخصنة) في مهام شخص ثالث هو (الناقد).

حدود البحث

تحددت اجراءات هذا البحث في التعرض لتجارب معروفة في الدراما تورجيا بنموذجين :

١ــ عالمي في تجربة (مسرح الرور) الالماني الدراما تورج (هلموت شيفر).

٢ــ عراقي في تجربة (الفرقة القومية العراقية) الدراما تورج (ياسين نصير).

التعريف بالمصطلح

١-الدراما تورجيا Dramaturg

قبل الولوج الى التعريف بالمصطلح لابد من التاكيد بان الطبيعة الوظيفية للتسمية واشتغالها في المسرح عبر التاريخ قد باتت اكثر اتساعا في المهام واكثر اتفتاحا في حدودها- فإذا كان الدراما تورج هو منظم للربرتوار (برنامج أعمال الفرقة) وهو الحافظ للتوازن المميز لكل ما يدخل في العمل المسرحي فان الموسوعة البريطانية تعرف الدراما تورجيا بأنها "فن او تقنية التأليف الدرامي او التقديم المسرحي وتلك الكلمة استخدمها (ليسنج) في سلسلة مقالات بعنوان (دراما تورجيا هامبورغ) وقد نشرت من الفترة من (١٧٦٧-١٧٦٩) وهي كلمة مشتقة من الإغريقية وتعني (التأليف الدرامي) او (الحدث المسرحي) . ولما كانت التسمية (Dramaturg) يقابلها في اللغة العربية مصطلح المستشار الأدبي فان (جون رسل تيلر) في موسوعته المسرحية يشير الى انه "مصطلح الماني بقي يقاوم المحاولات المستمرة لأقلمته رغم فائدته كما هو عليه يعني قارئا يتولى مهمة محرر ادبي في فرقة مسرحية دائمة وكانت مسؤوليته الاساسية اختبار المسرحيات لانتاجها والعمل مع المؤلفين (عند الضرورة) في تنقيح نصوصها واعدادها وكتابة الملاحظات عن البرامج وغير ذلك للفرقة وقد عين المسرح الوطني (national theater) في لندن (كنيث تيبان) في منصب من هذا النوع باسم (المدير الفني).

التعريف الإجرائي

رصد الباحث ان ما تقدم من تعاريف للمصطلح ينتمي لبدايات ظهوره لذا فقد وضع البحث في اعتباره ما اصاب العمل المسرحي في الورشة والفرقة المسرحية من تطور فاشتق التعريف للدراماتورجيا :- (هي مهمة تتصل اولا بفن وتقنية التاليف المسرحي وتشترط لوجودها (فرقة او ورشة مسرحية) تعمل بالمشاركة الجماعية في المهام ليتسنى لهذه المهمة ان تتطور وان تكون اكثر انفتاحا ليمارس فيها دور للنقد المسرحي الذي يتداخل في انشاء العرض ثانيا من خلال تقديم المشورة والملاحظات التي يمكن ان ترتقي بالعرض فنيا وجماليا وهذا يستدعي ان يكون الدراماتورج (الناقد) على جانب عال من التخصصية والخبرة في تذوق جميع جوانب العملية المسرحية)

٢-الربيرتوار

تعريفا تاريخيا "هو ما كان يقوم به (ليسنج) من انتقاء للنصوص المسرحية المتوفرة انذاك بما يتلائم والتوجه الذي يجعل من المسرح منبرا قوميا لجميع الالمان، بغرض وضع سياسة ثقافية واضحة المعالم لموسم عروض كامل (ريبراتور) هدفه التاثير في الجمهور من اجل اذكاء الشعور القومي لديه فكريا وسياسيا واقتصاديا وأخلاقيا".

الريبرتوار فنيا : يذهب (فيسفولد مايرهولد) الى ان "الريبراتور هو قلب كل مسرح، مكونا من مجموعة مسرحيات تؤلف بينها خطة فكرية عامة، واساليب

تكنيكية مشتركة"، كما يشير (مايرهولد) الى ان اسلوب تشكيل (الريبراتور) له خصوصياته من مسرح لاخر من حيث مكوناته الفكرية والجمالية تبعا لخصوصيات ذلك المسرح . وعرفه (حمزة) بأنه " ذخيرة الفرقة المسرحية من الاعمال الجاهزة للعرض امام الجمهور كما يمكن جدولة هذه الاعمال او بعض منها من جدول شهري يعلن بشكل مسبق، لذا فهو سلسلة متدفقة للمسرحيات الجاهزة للعرض. ويتفق الباحث مع هذا التعريف اذ يمكن اعادة تقديم لاعمال موسم مسرحي كامل على غرار ما تقوم به فرقة دائرة السينما والمسرح العراقية سواء بتقديم العروض تباعا او من خلال مهرجان خاص بالعروض.

المبحث الأول

المفهوم المعرفي للدراما تورجيا

تتجه الدراما تورجيا وبشكل واضح الى فعل ذا علاقة (بمسرحة الحكاية) منذ بدايات ظهور المصطلح وهذا ربما ما يستدل عليه من صيغته التي وجد عليها وهو نوع من البحث بمنزلة الاعداد (والمقصود هنا بالاعداد الدراما تورجي dramtorgia (دراما تورجيا) تعني فنية وتقنية التأليف المسرحي وإنتاجه) . فمنذ بداية هذا التعريف نستوضح ان مهمة الدراما تورجيا تتصل بتقنية المنجز واشتغالها وسبل انتاجها، وصولا طبعا الى معنى هو يشتمل على إعادة الإنتاج و (لقد تطور مفهوم المصطلح وكثرة دلالاته واصبح يعني الكاتب المسرحي او المعد للنص او عضو مكتب الفرقة الذي يقرأ لها المسرحيات الجديدة ويشارك في وضع خطة الموسم، ويلقي محاضرات في المسرح ويكتب عنه مقالات وتعليقات في الصحف والمجلات ونحوها في وسائل الإعلام). ولعل هذا الاستطراد في رسم حدود مهمة (الدراما تورجيا) في معجم المصطلحات يلمح الى اكثر من ملمح يستطيع المتابع تحليلها واحتساب حجم مساهمتها في الجهد الابداعي لانتاجه وبالتالي تحديد اهمية الدراما تورجيا بوصفها وظيفة فنية ذات اهمية لمسرحنا المعاصر خصوصا بعدما شهده من تيارات واتجاهات في عوالم التجريب والبحث في مناطق مجهولة في هذا العالم السحري المترامي في حدوده الجمالية واجتهاداته المعرفية، والذي تعالت فيه صيحات ودعوات مختلفة مثل- موت المؤلف والاخراج الجماعي والارتجال وما الى ذلك من اجتهادات صارت تؤكد ومن دون اعلان صريح حاجة المسرح الى هذه الوظيفة. فاذا كان ثمة من يقول بان (الدراما تورجيا) قد انطلقت من فكرة الكتابة وذهبت بعيدا لتعود فيما بعد الى فكرة الكتابة فان هكذا فرضية هي مناسبة فعلا اذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ان مفهوم الكتابة بحد ذاته أصبح مفهوما أوسع واشمل اذا اكتسب هذا المفهوم بعدا معرفيا على وفق اشتراطات مناهج النقد الحديث حيث ان هذا القراءات الجديدة على وفق منظور إعادة الإنتاج للمعنى- ومفاهيم التلقي الحديث قد أعطت المشروعية في هذه الكتابة لاي شخص له علاقة بهذا المنجز كان يكون المخرج أو مصمم السينوغراف او الناقد او اي شخص اخر بوصفه فاعلاً في عملية ذات هدف واحد ، شخصاً عارفاً بالدراما وعارفاً بتقنياتها وكذلك عارفا بالبعد الجمالي والمعرفي، فالدراما تورجيا هي التي تشتغل على تكنولوجيا الفن الدرامي ولعل (باتريس بافيس) كان قد حدد معنى الدراما تورجيا بانها تقنية او (شعرية) الفن الدرامي فهي تسعى الى وضع مباديء تاسيس النتاج او المنجز عبر الاستقراء والاستنباط والتحليل أي عبر منظومة من المباديء المجردة ومن ثم فان هذا المفهوم يفترض مجموعة من القواعد ذات الخصوصيات المسرحية. لذا فان مفهوم(الدراما تورجيا) المعاصر هو ثمرة جهود في العمل التطبيقي المتعدد الجوانب مسرحيا في (مؤسسة المسرح القومي في هامبورغ) اذ تشير الدراسات الى ان المفكر الالماني المسرحي(ليسنج) عندما اصدر كتابه (دراما تورجيا هامبورغ) في عام ١٧٦٩ كان قد وضع الافكار التأسيسية للدراما تورجيا المعاصرة ، فقد اراد (ليسنج) للمسرح ان يكون منبرا قوميا لجميع الألمان، بعد ان دعت برجوازية المدينة الى تاسيس مسرح يعبر عن طموحاتها في مواجهة البلاط الارستقراطي والذي كان مهتما بصورة أساسية بالاوبرا وبالأعمال الكلاسيكية الفرنسية وتنظيرات (بوالو) الجمالية وحيث ان (ليسنج)

يعد ابن البرجوازية ومؤسس الدراما البرجوازية الالمانية، فقد استلم الادارة الفنية والفكرية للمسرح وكان همه الاول هو الجمهور وكيفية مخاطبته، وما هي مادة الخطاب الموجه اليه بغرض وضع سياسة ثقافية واضحة المعالم لموسم عروض كامل (ريبرتوار) هدفه التاثير في الجمهور من اجل اذكاء الشعور القومي لديه فكريا واقتصاديا وسياسيا واخلاقيا لذا فقد اشتغل على نصوص محلية وأجنبية وأخضعها لعمليات إعداد وترجمة، واضعا في اعتباره الجانب الفكري والتقني والاهتمام بأسلوب الأداء التمثيلي على صعيد التعبير الحركي والالقاء وطالب في مقالاته بمشابهة الواقع والابتعاد عن التصوير النمطي والركون الى الكلاشية الجاهزة والمبالغات. ويستمر (دبرن ليسنج) هذا في تطوير مفهوم (الدراما تورجيا) ففي نهاية القرن كان عملاقا الادب الألماني (كوته وشيلر) قد التقيا ليقيما في دوقيه (فايمار) الصغيرة مشروعا مسرحيا هو غاية في الطموح وكان كلاهما قد تاثر بافكار (ليسنج) وتعلمها من تجربته في (هامبورغ) واستفاد الكثير من دراما تورجيا مسرح شكسبير وموقفها من سياق تطور الامة الانكليزية، وهكذا فقد تطورت مفاهيم(الدراما تورجيا) عبر الزمن اذ تاتي بعد ستين عاما تجربة (جورج الثاني دوق ساكس مينتجن) الذي ساهم في ازاحة الاويرا من مسرح البلاط وتوجه نحو الدراما المسرحية ولاسيما التاريخية متوخيا الدقة في تصويرها فحسب اهتمامه على طريقة التمثيل والمناظر و مكملات العرض عبر تجربة كان لها الاثر الكبير في المسرح العالمي ولاسيما في تجربة (ستانسلافسكي) ومن الجدير بالذكر ان تلك التجربة اعتبرت تاريخا رسميا لظهور المخرج من المسرح عام١٨٧٤. ولعل المتتبع لمفهوم (الدراما تورجيا) وحيثياته وتعريفاته وتجاربه عبر السياق التاريخي والأيديولوجي الذي مر به هذا المفهوم يستدل على انه مصطلح المأني عني به من يتولى مهمة التحرير الادبي والتحليل في الفرقة المسرحية حيث كانت من مسؤولياته اختيار المسرحيات لانتاجها والعمل مع المؤلفين ان اقتضت الضرورة وتنقيح النصوص واعدادها وكتابة الملاحظات عنها والتي من شانها ان تحقق قراءة جديدة ومميزة لاثراء النص الادبي ، اذ انه وفي ضوء ما تقدم عن الدراما الالمانية عضو في الفرقة المسرحية ومن مهامه ان يقوم باختيار (الريبراتور) وان يساهم في عملية تنظيم الانتاج المسرحي، ويبدو ان المباديء الايديولوجية وتجليات التغير الاجتماعي كانت قد بقيت ملازمة لهذه الوظيفة (الدراما تورجيا) حتى في العصور المسرحية التي جاء بعد (لسينج) بسنين طوال حيث امتد اثره الى (بريخت) ومثله ذلك الاثر الذي اشرنا اليه عند ستانسلافسكي الذي ذهب الى ترسيخ مباديء تتعلق بالعمل الابداعي في دراماتورجيته اذا كان يؤكد ضرورة وجود العقيدة في العمل الفني مما يؤدي الى التغير في النظام الحياتي بشكل عام وهذا ما اسماه بـ(الهدف الاعلى) الذي من خلاله يقوم الفنان بالتاثير في وعي الناس ولنلاحظ من هنا اشتغال (الدراما تورجيا) على المتلقي ايضا ، حيث يرى (بوريس زاخافا) (ان الهدف الاعلى في منهج – ستانسلافسكي- لا يعني مطالبة الممثل بفكرية الفن فحسب، ولكن يعني مطالبته بالنشاط العقائدي الذي يكمن في اهمية الفن كعنصر من عناصر التغيير الاجتماعي) ، فنلاحظ هنا ان (ستانسلافسكي) يسير على خطى (ليسنج) فكان يعتقد منذ تاسيس (مسرح الفن) بالفصل بين الجانب الادبي والفني للعملية الانتاجية للمسرحية وكان يشير في ثنايا كتبه ومنها (حياتي في الفن) الى الحقوق التي يمنحها (لدانشينكو) بالاعتراض على المسائل الادبية في مقابل عدم الاعتراض على المسائل الفنية التي هي من صلب عمله في حين انهار ذلك الفصل في الحادثة الشهيرة عند اخراجه (لطائر البحر) . ثم ادرك (ستانسلافسكي) ان من المستحيل الفصل بين الشكل والمضمون وعلى اية حال فان (ستانسلافسكي) كان يدرك اهمية وجود شخص يكون بمثابة المشرف الاعلى للفرقة، وهذا الدور كان يقوم به (دانشنكو) اذ كان (دراماتورج) الفرقة وكان يختار نصوص (الريبرتوار) لانه كان صاحب معرفة ودراية وثقافة واسعة وهو نفسه كاتب ومخرج مسرحي في الوقت نفسه. وحتى عند بريخت فان (الدراما تورجيا)

مؤثرة وقادرة على تحقيق اهدافه فكان هو (الدراما تورج) والمنظم لكل الجهود التي ادرك ان بتضافرها جميعا تتحقق اهداف التغيير الاجتماعي فكانت (دراما تورجيا) بريخت اداة في تعرية المجتمع مما يؤدي بالتالي الى ظهور نزعة توجه جماهيري للتغيير المجتمعي فكان بريخت (دراماتورجاً) رائدا في القرن العشرين تداخل بين عمله الاخراج والتاليف بالاضافة الى وجهة نظره في الاداء التمثيلي من اجل منع الجمهور من الاندماج بالعرض وبالتالي منعه من (التطهير) وصولا الى التغيير... الامر الذي يذكرنا بدور ليسنج في زمانه). ولعل جعل (بريخت) للمتلقي هدفا للدراما تورجية ما هو الا تاكيد لفاعلية هذا الهدف الذي صار يتطور بتطور الفن المسرحي ومفاهيم (الدراما تورجيا) في مقابل التطور الذي شمل عملية التلقي وما تبعها من تنظير لهذه العملية على مستويات الادب والفن.

فمنذ ظهور اول مؤشر للدراما تورجيا في الدراما الإغريقية واشتقاقها عن صفة (التأليف الدرامي) او (حدوث الفعل المسرحي) فان الاشتغال العلامي بين الشعر وما ينطوي عليه من ابعاد كان موجها الى المتلقي وكان فعل الجوقة الإغريقية فاعلا شعبيا فالمسرح منذ الإغريق يبني علاقة مع المدينة وكما ان المدينة تاخذ عناصر فكرها وجمالها من المسرح، ورغم تطور المفهوم ليركز على دور الوسيط بين الممثل والمخرج فانه يبقى منظما عظيما لحفظ ذلك التوازن المميز لكل ما يدخل في العمل المسرحي من جهة ومفعلا مثيرا وموجها لعناصر تلقي ذلك العمل المسرحي من جهة اخرى. ومن الجدير بالذكر ان كل قراءة لمفهوم(الدراما تورجيا) منذ بيانها (الهامبورغي) كلها تشير الى ان وجود نظام الفرقة المسرحية هو الشريطة الأساسية لاشتغال التجربة وانضاجها. كما ان هذا المفهوم وتطوره قد ارتبط ايضا بالمفاهيم النقدية والقراءة التاويلية حتى من قبل ان يتبلور التاويل نفسه في شكل نظرية نقدية ذلك لان الدراما تورجيا وخصوصا الحديثة قد "اصبحت تشكل عالما من الابتكارات والكشوفات التي تراعي في الاساس العلائق القائمة بين المواد النصية وتحرص على ابراز الدلالات المعقدة وذلك بإخضاعه او بتوجيه المشاهدة الى غاية منشودة". وهذا يعني ان المنهج التاويلي للدراما تورجيا صار يضع في مقدمة مهماته ان يجعل من المتلقي ليس مجرد متأمل او متفرج وانما مشاركا في حوار التاويل الذي تنضجه له (الدراما تورجيا) بحيث تصبح الدراما الحديثة ميدانا تواصليا قصدياً لخلق ارضية الحوار المقنع في متواليات انتاج المعنى وتوريط المتلقي في تلك اللعبة الجمالية والمعرفية الخلاقة. ولا يكتفي المتلقي بان يكون باثا معاكسا لإشعاعات العمل الجماعي وانما فاعلا في ان ينفي ويختار ويرفض في اطار تلك التبادلية التي تثيرها محددات تاويل العمل الجمالي الذي يتلقاه، من هنا فان مهمة (الدراما تورجيا) ومفاهيمها هي في تطور مستمر مع تطور منطوق الشعريات الاتجاهية للعرض المسرحي فهي (أيديولوجية) عندما يكون المسرح (أيديولوجي) وجمالية صرفة عندما يصبح المسرح جماليا، وهي بإمكانها ان تنزع أثوابها المفهومة كلما تقادم عليها الزمن وتحدثها بالشكل الذي يجعلها صالحة لكل ازمنة المسرح واتجاهاته وهي ليست رهينة بمفاهيمها الغربية الاولى التي عنيت بروائع الدراما البرجوازية ولا رهينة بالدراما الاجتماعية بقدر ما هي مرتبطة بكل نوع من انواع الكتابة ومادتها سواء كانت من الأشكال السالفة او كانت مادتها من القراءة الجديدة للميثولوجيا والبدائية ومن السحر او الطقسية وبكل الاتجاهات حتى انها تعيد دورتها في انثروبولوجيا المسرح وفي جميع الاشكال والتيارات المسرحية حداثوية كانت ام كلاسيكية. لذا فان (الدراما تورجيا) كمفهوم يصلح لكل زمان ومكان وتصلح لجميع اتجاهات العرض المسرحي وهي من اشكال القراءة الابداعية وليس غايته مصادرة وظيفة معينة وانما هي كيان قائم بذاته وله اهدافه المشتركة مع جميع وظائف المسرح. لاننا اذا ما حاولنا ان ننظر اليها بتجرد وبروح الفريق المسرحي لوجدنا ان(الدراما تورجيا) وظيفة بمقدورها ان تكون رهن اشارة المخرج والممثل والسينوغرافي من خلال ما تقدمه لهم من خدمة في المراقبة التاريخية والفكرية والجمالية ومن خلال ما تقدمه من مجموعة مقترحات

وقراءات وتاويلات بامكان الفريق الفني ان يستفيد منهـا أي ما فائدة.

المبحث الثاني

الدراما تورجيا بين المؤلف والمخرج والناقد

- الدراما تورجيا والمؤلف

اشارت معظم الدراسات التي تصدت لموضوع الدراما تور الى ارتباط هذه الوظيفة بـالمؤلف المـسرحي منـذ بداياتها حيث ان او تنظير لها وكما اسلفنا كـان لأديـب وكاتب مسرحي وان جميع محاولات تقصي بداياتها كانت قد انطلقت في الوحدة العلاقية بين المفهوم وعملية العمل للمؤلف المسرحي ذاك لان (الدراماتورجيا) اذا ما نظـر اليها على انها حسن التصرف بالحدث المسرحي او انها مسرحة حكاية ما او موضوع ما، فان ثمة ما يدعو الـى التساؤل عن مهمات المؤلف نفسه ووظيفته وهل هنـاك تداخل بين هـذه المهمـات ومهمـات (الـدراماتورجيا) وللإجابة الاوفق على هذا التساؤل فان عمليـة الكتابـة بمفهومها التقليدي هي اعداد مدونة لشبكة حدثية وبنيـة علاقية تتسم بالسبك والصياغة وان تداخلها المـشروع مع الدراما تورجيا فهو متاتي من ان العلاقة هـي بـين الصياغة وبين الجدل، او بين الـصياغة وبـين الفكـر فالكتابة للمدونة هي عملية تنظيم للفكر وعملية تجـسيد للتاويلات التي ينسجها الدراما تورج الضمني في التاليف فالحكاية او الموضوع اذاً هي منطلق المدونة وتأويلهـا الجمالي والفكري وتنظيمها بالشكل الملائـم، فـالمؤلف الدراما تورج هو المنظم لكل ما تقدم من حكاية وتأويلها الجمالي والفكري واعدادها من خلال الاطار الفني الـذي توضع فيه— اذن أن يكتب المؤلف نصاً كلاسيكيا فهـو اختيار للإطار الكلاسيكي اذا ما كان قد وجد سلفا وكـذلك بالنسبة للاتجاهات التاليفية الاخرى على وفق المـذاهب الادبية والمدارس الفنية. اعتقد من هنا يمكن ان تكـون الدراما تورجيا وسيطا بين النص واصله، سواء كان هذا الاصل حدثا او حكاية معينة او حتى خرافة معينة لذا فان مهمة الوسيط هذه قد كانت موجودة منذ النشأت الاولـى للتاليف أي من قبل ان يصبح (الدراماتورج) شخصا اخر من خارج العملية التأليفية للنص الكتابي، لذا فان المؤلف الدرامي ، الدراما تورج هو الذي يعيـد انتـاج الحـدث بصياغته الفنية اذا ما افترضنا ان ذلك الحدث نصا، فهو يعيد انتاج النص بالكتابة الجديدة بـنص آخـر رديـف يراعي فيه طريقة تلقي النص المنتج، فالمؤلف الـدرامي ولاجل ان يوظب طريقة التلقي عليه ان يصب جهده فـي صياغة الشكل الفني- أي ان يضع النص الاول في اطار (الوحدات الثلاثة) مثلا وان يرسم حدود ملامح الشخصية ووعيها وعلاقاتها، وان يبني الدوافع التي تحـرك تلـك الشخصية في بنية حدثية لها مسارها في البيئـة التـي يحركها فيها واضعا فيها من الفاعلية ما يجعلها منظومة اشارية يحتمل اشتغالها تأويلا لدى جميـع مـن يتلقاهـا محتسبا للفئة المخاطبة من متلقيه ومستويات ذلك التلقي ، لان فن الكاتب الدرامي هنا هو في الواقع وكما يقـول (ارنست كاسيرر) (هو فن رمزي يرمـي الـى تجـسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعاني بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية(واقعيـة) او غريبـة غير مالوفة تنتمي الى عالم ما فوق الحواس كمـا هـو الحال عند الرومانسين او الرمزيين). لذا فان كل نوع من الأنواع الأدبية له جمالياته وله أسـلوبه فـي القـراءة والتلقي، وان المؤلف الدرامي (الدراما تورج) هو متلقي ومبدع في ان معا ويتعامل مع افق التوقع ويـشتغل فـي مسافة جمالية يعمل من خلالها على إعادة تشكلات الحدث او إعادة انتاج الحكاية بوصفها نـصا قبليـا، فالتـاليف المسرحي هو الاخر (كتابة على كتابة) كما يـشير نقـاد الحداثة وهو استعارة شخوص من حياة معينـة وتفعيـل رموزها وعلاماتها للاتجاه نحو النص الاكثـر شـعرية، فالنص المؤلف، هو نتاج دراماتورجيا التأليف لـشخص واحد هو (المؤلف الدرامي) وان هذه الدراما تورجيا تضع (النص السابق) في فضاء الزمـان والمكـان والقـابلين للتشكل والصياغة في (نص لاحق) – (نـص التـاليف). نستدل مما تقدم ان الوظيفة في الدراما تورجيا والتأليف هي عبارة عن تداخل في هيكـل واحـد مـن المهمـات الوظيفية التي تتخندق في مخيلة واحدة لعملية انتاجيـة واحدة لم يداخلها سوى مؤهلات شخص واحد هو المؤلف

الدرامي ذاته وما ينبغي ان يتوافر عليه في امكانيات ومواصفات هي مؤهلات (الكاتب الدرامي).

- الدراما تورجيا والمخرج

تنطلق الى قراءة الدراما تورجيا في الاخراج المسرحية من الفرضية التأسيسية التي ترى بان المخرج هو المؤلف الثاني للنص، او ان المخرج هو (مؤلف عرض) لذا وبما انه مؤلف ثان فان تكرار هذه التسمية (مؤلف) يبرر شرطية الاحالة الى مقاربة اجبارية بين عمل المخرج وعمل المؤلف في العرض المسرحي وبالتالي التعرف فيما اذا كانت هناك اية حدود فاصلة لدى المخرج بين الاخراج و الدراما تورجيا، اذا ما عرفنا ان الاخراج هو التصدي لنص معين او عدة نصوص بالاستبطان والتحليل والتجسيد لتفجير كوامنها وفق قراءة فلسفية معينة وبرؤية معاصرة وباسلوب اخراجي معين، او هو التصدي لفكرة معينة او نص معين بقراءة جمالية وفلسفية عبر خطاب بصري وسمعي وإدراكي متحرك تشيده ذائقة جمالية مثقفة هي ذائقة المخرج ومخيلته، ومنها ان تكون للمخرج مهمات وظيفية في العمل على توظيف الاشكال الدرامية وتداخل العلاقات بين الفعل الدرامي ونظرية الدراما والاشتغال على طبيعة القيم الدراماتيكية والجو النفسي العام والفكرة التي تشكل البذرة الاولى لمنطلقات عمله الاخراجي. لذا فهو والمهمات هذه يكون تداخل وبشكل طوعي مع مهمات الدراماتورجيا واصبحت وظيفة الاخراج التي من شانها ان تؤكد دائما هويتها المتفردة والقائدة للعمل الابداعي هي هوية مزدوجة على نفسها لما تنطوي عليه من مهمات في الاخراج و الدراما تورجيا، اذا ما وضعنا بالحسبان ان الدراما تورجيا منذ بداياتها الاولى هي الاشتغال على بنية النص وتشييد اركانه، لذا فان الدراما تورجيا وفي اكثر وجهات النظر تطرفا نحو جماليات الاخراج المسرحي تؤكد انها تتناسل داخل المكون الاخراجي في خضم التحول والتوليدية التي ينطو عليها عمل المخرج، اذ ان المخرج مثلا (صلاح القصب) ينطلق (من مكونات الرسالة الجمالية لدراما تورج في قراءاته للمكون الاخراجي ومن فرضيات فلسفية تتيح تشكل العناصر ضمن علاقات زمنية خارجة عن صيغ التعاقب والترتيب لانه يبحث عن زمن القراءة وفضاءات الرؤيا في بنية العرض المسرحي المنبثقة من خارج الادراكات الحسيه لنمنح العرض فرصة مكونات جديدة). ولعل هذا الراي وغيره من الاراء في عمل المخرج المسرحي على تؤكد سواء بالدعوة الى الانضمام، الدمج الوظيفي او (بالشخصنة) لفرد ما من خارج هذه الوظيفة وجود رؤية نقدية في خضم هذه العملية الإنتاجية الثانية بعد تأليف خطاب النص، والتي هي (تأليف خطاب العرض) اخراجيا، فاذا افترضنا ان المخرج هو دراما تورج في ان واحد كما سبق للمؤلف الدرامي، فان هذه الفرضية تستدعي بالضرورة ان تكون لدى مخرج رؤية نقدية، اذ كلما تمكن المخرج من هذه الرؤية واستثمر معطياتها في عمله الاخراجي كلما كان بعيدا عن الحاجة الى شخص ثالث يقدم له تلك الخدمة، ولعل بعض المخرجين يعتقد (من وجهة نظر الباحث) بان تلك الشخصية الثالثة (الناقد) بوصفه دراماتورج قد تنال من سلطته وقيادته الرياديه للعملية أو انها قد تشتت رؤاه ، وعلى اي حال فإننا اذا ما شددنا على ان يكون المخرج المسرحي ناقدا فهو لا يستطيع تحقيق ذلك دون ان يتوافر على ذخيرة معرفية كافية باصول ومناهج وقواعد النقد، تسعفه في عملية تحليل النص، وتمهد امامه امكانيات التفسير اولاً ثم الانتقال به الى التاويل ضمن مساحات وفضاءات التجريب المتفردة، لانه اذا امتلك مواصفات الناقد وتمكن من مهماته فهو سيستطيع حتما من تحقيق الرؤية التحصيلية الواعية والمدركة لمكونات النص وامكاناته الفكرية والجمالية المتاحة- ان هذه المعرفة اذا ما التقت مع الاسلوب والدقة في التعامل معه فان العملية الاخراجية ستصل حتما الى مقترح جمالي وفكري تتشكل من خلاله الرؤيا الاخراجية للعرض،فالدراما تورجيا في عمل المخرج هنا تكمن في امكانية اضفاء بعدا جديدا على شكل ومضمون النص او الفكرة التي يتصدى لها المخرج وذلك عبر وسائلاه التكنيكية التي يوظف من خلالها جميع ما يتوافر عليه العرض من عناصر. وعليه فان للاسلوب الاخراجي ايضا علاقة بمفهوم المخرج للدراما تورجيا

فلما كان الاسلوب (ليس الا النظام والحركة التي يصنعها المرء لافكاره) ، فان هذا النظام هو الذي سيحدد طبيعة الدراما تورجيا من خلال الموقف من النص السابق، فالناقد الدراما تورجي الكامن في شخصية المخرج هو الذي يستحثه على الابداع في النص السابق والنص اللاحق (الاخراج) أي في قراءته لنص المؤلف وفي قراءاته الاخراجية له اذ في كليهما والحالة هذه ابداع اذ يرى (كوردن كريج) بان المخرج المبدع هو (الذي يبدع كامل العمل بما في ذلك النص واخراجه على حد سواء) . فالمخرج هنا هو بمثابة خبير درامي في داخل مكونه الاخراجي فهو يقوم من خلال ما يضطلع به من مهمات في التفسير والتاويل بدراسات وقراءات للنص المسرحي- اذ ان (المخرج الواعي هو الذي يستطيع ان يجري ابحاثا نقدية حول النص) . ومن هنا يمكن ان نتلمس ايضا دور التنظير للتجربة الابداعية فاننا كثيرا ما نجد في الدراما تورجيا (المشخصنة) بشخص ثالث ان هناك تنظيرا في خدمة التجربة المسرحية فاذا ما استطاع المخرج ان يقوم بذلك فتلك فضيلة تحتسب لصالح ابداعه الفكري والفني في العملية الاخراجية، فالمخرج المنظر هو المخرج الذي يعرف بجميع تفاصيل الاسلوب في المعالجة بما انه هو الذي يستطيع ان يحكم بناء تجربته بشكل راسخ وبرؤية واضحة. فالمدخل التأويلي للدراما تورجيا اذا ما توافر عليه المخرج بالإمكانيات النقدية واشتراطاتها فانه سيوفر لنفسه فضاءا ابعدا واكبر من فضاء التفسير، اذ انه سيتمكن حتما من تحقيق التوازن بين شعرية المعالجة الاخراجية وشعرية المحتوى الداخلي للنص، وهذا ما سيجعل اعادة انتاج من جديد عبر الاخراج هو انتاج للمعنى الجديد عبر المدخل التاويلي الذي انتهجه ذلك المخرج عند ذاك يستطيع المخرج ان ينتهك ذلك النص بان يحرك قداسته الثابتة ويخلخل كيانه لبناء كيان جمالي جديد مستحدث ولكن ليس من عدم وانما من (نص سابق) كان قد احتواه وتجاوزه لكي يكون ذلك (المخرج اقرب الى ان يكون كاتبا من ان يكون الكاتب مخرجا) . اذ ان إبداعه لا يمكن ان يحتويه احد ولكنه يظل ابداعا قابلا للقراءة مرة اخرى لان كل خطاب هو قابل لتعددية القراءات وان شعرية الاخراج بوصفه ابداعا هي بنية مفتوحة وان العمليات الإجرائية لنقد النقد هي عملية ستحتم وجود قراءة جديدة ربما مغايرة تماما تبعا لمداخلها التأويلية ولكن الوظيفية الدراماتورجية للناقد اذا ما أستضافتها حلقة الابداع المسرحي فانها حقا ستضع أهدافها في خدمة العملية الابداعية وتحقيق التطور في معطياتها.

<u>- الدراما تورجيا والناقد</u>

ان (شخصنة الدراما تورجيا) تصبح ضرورة عندما تبرز الحاجة الى فك الاشتباك بادوات التطور المعاصر لمفاهيم النقد واتجاهاته من خلال شخصية الناقد فهو يتقصى العلاقات الموجودة داخل النص الاصلي وما يمكن ان يؤول اليه في العرض من خلال التحولات التي ستطراء عليه عند الاخراج وهو من اجل ذلك يحاول ان يلتقي مع فكر المخرج في قراءة النص وتفكيكه، وتاويله لاقامة رؤية جديدة ترسم ارتباطا بين النص والبيئة في الزمان والمكان حيث تلتقي قدراتهما معا للعمل على صياغة النص وبناء المشهد، ومن دون أي تقاطع في المسؤوليات خصوصا اذا كان ذلك في ورشة او فرقة مسرحية. اذ مما تقدم يتضح ان ثمة مادة اساسية تشكل المنطلق الاول لعمل كل من المؤلف والمخرج والناقد حيث ان المادة الاساسية في عمل المؤلف هي (الحكاية والحادثة) والمادة الاساسية في عمل المخرج هي (النص) وفكرته التي ينطوي عليها اما الناقد ويحكم ان النقد لاحق للعملية الابداعية وليس سابقا لها فانه يستثمر معطيات (النص والاخراج) معا كمادة اساسية لعمله، وعليه فان قراءة الناقد هي قراءة تراكمية، فضلا عن كونها القراءة الاكثر (استرخاءاً) من سابقاتها (اقصد قراءة المؤلف وقراءة المخرج) وان هذه القراءة كلها تراعي ذلك الشرط في وجود قاسم مشترك هو (التلقي) في هذه السلسلة (الدياكرونية) التي تتسع مهماتها ويتطاول فيها المعنى لادائهما كلما اتسعت حلقاتها، فالقاريء الاول للمادة الاساسية هو متلقي فضلا عن انه ينتج ويعيد انتاج تلك المادة لمتلقي اخر وهكذا لان تحديد طريقة تلقي (النتاج هي التي ادت بالمخرج الى كتابة نص او نصوص داخل

النص الاصلي (نص المؤلف) وبما ان طبيعة النص تفرض تصورات متعددة وتوجهات نظرية مختلفة فانه لم يعد يكتسب مشروعيته الا في اطار عملية تواصلية تقوم على الانجاز المسرحي الذي ينتج عن ما يمكن تسميته بالتواصل الجمالي) ، وعليه فان مهمات الناقد في الدراما تورجيا تصبح اكثر تعقيدا في كونه قارئا للعرض ومادته (النص والعرض) فهو امام عمل وواجبات وظيفية عدة يمليها سلوك الاشتراطات التي اوجبها تنظيم الفرقة المسرحية منذ القدم. ولكن هل ان هذه الاشتراطات تصلح لكل زمان ومكان، من المؤكد ان مكان التجربة وزمانها سيكون لهما الاثر في صياغة شكل التجربة وعلاقات الناقد من خلالها فهو في الساند عند الغرب والغير مشاع لدينا يشارك في تمارين عمل الفرقة وينخرط في تفاصيل العملية المسرحية ويلم بعمل السينوغراف والممثل والمخرج كما يسهم في تقديم كتابة درامية للعمل من شانها ان تعبرعن وجهة نظر ورؤية مغايرة من الممكن ان تكون اكثر ثراءً على ان يتم ذلك من خلال الحوار الخلاق مع المخرج وفريق العمل ، الدراما تورج الناقد المميز هو الذي يستطيع ان يكون الواسطة بين النص والعرض- بين النص والعناصر المختلفة المكونة للعرض، أي انه يمكن اعتباره عقلا موظفا للعرض او (مؤلفا محايثا) في قراءاته الدرامية للنص وجسرا لذلك التواصل الجمالي الذي اشرنا اليه، فهو في الوقت الذي يشتغل فيه على المعطيات المعرفية والفكرية في تقصي منشئة العمل الجمالي وقصديته من خلال فاعلية التاويل، يدرك (ان المسرح ذو جوهر طقسي اكثر من أي فن اخر وهو يرصد ويراقب اشتغالات هذا الطقس وهو يتحول الى قيم جمالية.

لذا فان الطقس يوظف الميثولوجيا والحركة والرقص والموسيقى وكل الاشكال التعبيرية المتفجرة ليجعل المتلقي امام نسق فني مفتوح) . فالناقد الدراما تورج والمؤول هو الذي ياخذ على الدوام بتبادل المواقع بينه وبين المتلقي مستحضرا تلك المسافة الجمالية وابعادها ومناورا مع افق التوقع بين مشاكس ومتفق مع فرضياته، وربما كانت هذه المهمة متداخلة مع عمل المؤلف والمخرج في بعض تمفصلاتها الا انها لابد ان تكون كذلك لان روح الورشة المسرحية ونظام الفرقة يجيز هكذا تداخل طالما ان الهدف هو واحدا ولعل تجربة (مسرح الرور) في المانيا يمكن ان نعتبرها في التجارب المعاصرة التي جسدت ايمانها بروح العمل الجماعي فكان للدراما تورج الناقد دورا فاعلا في عملها وذلك ما سياتي بحثه من خلال الدراسة النظرية التي قدمها لنا الباحث والمخرج الراحل عوني كرومي عن هذه التجربة. وعلى اية حال وكما اشرنا سابقا ان هذه الشخصية (الدراما تورج الناقد) هي شخصية تاخذ شكل الزمان والمكان والتجربة التي توضع فيها لذا فانها قد تظهر بمسميات عدة تبعا لانحسار وانفتاح دورها في التجربة المسرحية ومن هذه المسميات (الرؤية المسرحية) و(المراقب الجمالي) و(الخبير الدرامي) و(المدير الفني) و(المستشار الدرامي) و(المشارك في الرؤيا) وغيرها بينما تراوحت مهماتها تبعا لتخصص (الدراما تورك) نفسه بين ان يكون ناقدا ادبيا متخصصا في الأدب فقط وبين ان يكون ناقدا مسرحيا متخصصا في المسرح وأدبه، المهم انها في حالة الدراما تورجيا والناقد تأخذ شكلا اخر حيث يكون الناقد عينا ثالثة وشخصا ثالثا من خارج عمل المخرج او المؤلف في دراما تورجيتهما.

المبحث الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته

لما كانت تجربة الدراما تورجيا في المسرح هي من التجارب المحدودة التداول خصوصا في مسرحنا العربي والعراقي فان تحديد مجتمعا يتشكل منه ميدان هذا البحث المتواضع قد يكون من الصعوبة بمكان لكون ان هذا البحث هو في الاساس يدعو الى تاصيل هذه التجربة وتفعيلها للخروج بها من اطار المحدودية، والضمنية الوظيفية الى شكل من اشكال الشخصنة والتخصصية. وعليه فقد وجد الباحث ان يتناول عينة قصدية تتالف من تجربتين احداها عالمية فيها من المواصفات والمؤهلات ما يكفل ترشيحها للبحث والثانية تجربة عراقية لناقد

مسرحي عراقي مميز في عمله مع الفرقة الرسمية للدولة. وهي على النحو التالي :

١ــ تجربة الناقد الدراما تورج الالماني (هلموت شيفر) مع المخرج (ربرتو تشوللي) في فرقة (مسرح الرور) المعروفة بنظام العمل الجماعي الذي تتضامن فيه الجهود الابداعية لجميع العناصر من اجل ابداع العرض المسرحي.

٢ــ تجربة الناقد الدراما تورج العراقي (ياسين النصير) مع المخرج (ابراهيم جلال) في مسرحية (دزدمونة) للفرقة القومية الرسمية التابعة لدائرة السينما والمسرح العراقية.

وعليه فان الباحث يعتقد في ضوء ما تقدم ان الاختيار القصدي للعينة قد تضمن ما يبرره في ضوء ما تقدم من اطار نظري أولاً، ولكون التجربتين موثقتين وممكن الرجوع اليهما ثانياً وتوافرها على شرط التنوع الميداني ثالثاً.

اولا- تجربة الدراما تورج الالماني (هلموت شيفر) مع المخرج (ربرتو تشوللي) (فرقة مسرح الرور الالمانية) قدمت (فرقة مسرح الرور) الالمانية نفسها من خلال زيارة الفرقة للعراق على انها نموذجا للفرقة التي تعتمد اساليب التجريب في العمل الجماعي واختبار المقترحات الجمالية-الابداعية للمنجز المسرحي، وكانت تهدف من زيارتها تلك وزيارات لدول اخرى تحقيق اللقاء الحضاري الذي يمنح المسرح سمة مدنية حديثة تخترق حدود الجغرافيا وحدود اللغات والتصنيفات القسرية للمسرح في الدويلات والمدن بحثا عن اثراء للحياة الثقافية والروحية للمجتمع البشري في كل مكان، ونظرا لضيق مساحة هذا البحث ومهماته المحددة فاننا سوف نسلط الضوء عمل الدراما تورج في هذه الفرقة بوصفه (شخصا) من ضمن الفرقة المسرحية يعمل الى جانب المخرج في عمل يهدف الى ترسيخ تجربة مسرحية هي نتاج الفن الجماعي التعاوني- والذي يمهد لذلك وجود (الربرتوار) المسرحي، ونظام الفرقة الذي من خلاله (يرفض روبيرتوتشوللي) سلطة المخرج، مثلما يرفض أي سلطة اخرى للمؤلف او الممثل ولا ينظر الى المسرح كحلبة صراع بين السلطات والتصورات، انما مكان تتجمع فيه كل الافكار والاجتهادات من اجل الوصول بالعمل الفني الى ناحية النجاح). وان موقفا كهذا يمكن ان يشكل الدعامة التاسيسية لفسح المجال امام الدراما تورجيا كي تاخذ دورها الفاعل وهذا بحد ذاته ليس بالامر الهين لان سلطة المخرج ومنذ زمن بعيد لم تكن لتسمح ابدا بان تداخلها اية سلطة مجاورة لا بل تذهب معظم العروض المسرحية وفعاليات الثقافة المسرحية الى اسناد دور البطولة والقيادة المتفرد الى المخرج المسرحي حتى بات هذا الامر من المسلمات التي لا يمكن ان تقبل النقاش خصوصا في مسرحنا العراقي والمسارح العربية، غير ان نظرة اكثر سعة وايمانا بالعمل الجماعي للفرقة يمكنه ان لا يلغي تلك الهيمنة والسطوة على الموقع بل يعززه كلما تمتع المخرج بنكران ذات وشعور متقدم بالهدف الاعلى للفرقة المسرحية ، ذلك لأن المجاورة النقدية التي تحققها الدراما تورجيا المرافقة لعمل المخرج والفرقة من شانها ان تسلط الاضواء على الكثير من المناطق غير المأهولة والتي لم تطنها معاول البحث والتقصي من قبل ذلك المخرج والفرقة ربما بفعل الانشغال في لجة التصورات وزحمة الهم الابداعي او ربما محدودية النظر في افق معالجة واحدة هي معالجة المخرج للهدف الاعلى في العملية الابداعية دون النظر بالبدائل التي يمكن ان تقدمها التاويلات المجاورة القادمة من منطقة (النقد- الدراما تورجيا). ان المتابع لفاعلية الدراما تورجيا في مسارح وسط اوربا وفي المانيا تحديدا يجد انها اكثر رواجا وانتشارا كون المانيا هي منشا الدراما تورجيا منذ (دراما تورجيا هامبورغ عام ١٧٦٩) بحيث اكتسب المفهوم مهمات توظيفية متقدمة على ما عرفت فيه من مهمات تنحصر في الوظيفة الادبية، ففي (مسرح الرور) "ينظر اليه على انه عالم، يعني بالمذاهب والمناهج الادبية والنقدية (يقصد الدراما تورج) يجمع المعلومات التاريخية في النص والمؤلف وفترة وقوع الاحداث الاجتماعية او التاريخية، ومعلومات عن الشخصيات والمفردات اللغوية ومرجعياتها (يقصد مهمات التاويل) واعداد برنامج العرض، ويعمل في بعض الاحيان الى جانب المخرج ويخدم عملية الاخراج في جوانب

التحليل ومناقشة بناء المشهد وهناك مرحلة يدخل فيها الدراما تورج في عمل المخرج في منافسة بناء التكوين والحركة واسلوب الاداء الى جانب الممارسة النقدية". لذا فان الناقد (هلموت شيفر) الذي يضطلع بمهمة (الدراما تورج) في (مسرح الرور) كان قد وجد في عمل الفرقة الجماعي مساحته الحقيقية التي يخرج بها عن حدود العمل الادبي ليشارك في اقتراح شكل العرض على وفق ما يستنبطه من النص المسرحي وان مقترحه هذا الذي يقدمه للمخرج هو نتاج لتاويل النص نقديا، حيث يرى (شيفر) (ان العمل داخل الفرقة هو عمل حقيقي وان الخطورة تكمن في ان تبقى المواد الادبية والافكار المكتوبة على الورق دون أي علاقة بالتجسيد او بطرح الرؤية التي يريدها المخرج والممثل). ومن هنا فان فرقة مسرح الرور لها نمط عمل محدد وواضح حيث لا اهمية فيها لمجهودات الدراما تورج في جميع المواد الادبية والاشتغال عليها ما لم تدخل هذه المجهودات في حيز التبني والتجسيد. لذا ينبغي ان يكون عمل الدراما تورج واضحا حيث يصف (كرومي) عمل (هلموت شيفر) بانه يقدم تصورا ملموسا عن العمل المقترح تقديمه... ويشمل هذا التصور اجوبة عن العديد من الاسئلة التقليدية منها والمعقدة بحيث تكون من بينها اسئلة ذكية حول الرؤية المعاصرة تكشف عن مخيلة تقدم للعمل قراءة ابداعية بطريقة اعادة الانتاج بالابداع والمغايرة فالدراماتورج يقدم تحضيرات وتخطيطات ومقترحات مجردة، كلها يمكن ان تكون مادة اولية ويمكن ان ينطلق منها العمل او يتجاوزها، ذلك لان التصورات التي يضعها (شيفر) امام التجربة لا تشكل الا بداية الطريق للشروع بالعمل. وهي تطمح لان تشكل حافزا على اكتشاف الافق الاوسع للعملية الابداعية لتطويرها الى النحو الارقى- فهو يضع في اعتباره قصدية ومنشئية العمل الفني الجمالي كما يضع في اعتباره الانسان بالدرجة الاساس بوصفه المتلقي لانه يؤمن (ان قوى عديدة تحاول ابعاد الانسان عن مركزه الانساني وتحويله الى استهلاكي وضعيف، وفي المسرح نعيد للانسان فعاليته كونه كيانا يخلق الحياة). ان الدراما تورج في (مسرح الرور) لا يقف عند حدود مرحلة معينة من مراحل انتاج العمل المسرحي وانما يواكب جميع مراحل العمل ويتداخل مع كل صغيرة وكبيرة في العمل ويقدم مقترحاته الجمالية المبنية على تصوراته الابداعية لفكر العرض وشكله الفني وهذا يستدعي ان يكون الدراما تورج ناقدا ملما بجميع عناصر المسرحية لذا فهو على ما يبدو لم يأتي من منطقة الادب الى المسرح وحسب وانما هو مسلح بجميع المؤهلات التي نهلها لتكوينه الشخصي المنبثق من رحم العملية المسرحية كان يكون (ممثلا او مخرجا) فهو ناقد و مسرحي بمعنى الكلمة يبني تصوراته واشتغالاته التطبيقية من مكونه الشخصي والابداعي ، ومن هنا فان مفهوم الدراما تورج في مسرح الرور يعني ببساطة شديدة التفكير الحسي وانه مختص يشارك في العملية الفنية ويكون جزءا منها ويشغل نفسه بالاسئلة التطبيقية لهذا يبدا سير عمليته التطبيقية على المراحل التالية :

<u>المرحلة الاولى :</u> هي عمل الدراما تورج مع المخرج ومصممي الفضاء والملابس والإضاءة.

<u>المرحلة الثانية :</u> هي مرحلة التحليل والتفسير والتنظير والكتابة للنص.

<u>المرحلة الثالثة :</u> فهي العمل الحقيقي للدراما تورج والتي تكمن في المشاركة بالتمرين مع المخرج وحركة الممثلين. من خلال ذلك يبدو الدراما تورج اشبه بالمراقب الذي بمقدوره ان يلاحظ حركة جميع مفردات العمل من النص الى العرض وحركة جميع عناصره ومفرداته، فعلى الرغم من ان ليس من الضروري للدراما تورج ان يتقن العمل في هذه العناصر بحرفية عالية، الا انه ضروري ان يتحسس أي نشاز ممكن ان يصدر عنها حيث يتعامل (الدراما تورج) (هلموت شيفر) مع النص والعرض وكانهما اوكسترا وهي في حالة عزف، اي كما في داخل فرقة موسيقية لكن آلاتها تلعب لحنا مهما وهناك شخصيات تتناوب على الموقف والحالة لان الاعجاب في النهاية سياتي من خلال الشخصيات ومن خلال ما تثيره من ازمات وتوترات وافعال". ان عمل الدراما تورج (شيفر) مع المخرج (تشوللي) وفريق العمل عندما يكون بهذا المستوى من العمق وعندما يكون عمل الدراما تورج

بهذه المساحة التي قد نعتقدها اكبر من طبيعية في حدودها، لابد ان تكون مؤسسة على عمق من العلاقة الشخصية والابداعية بينهما، اذ ان التجربة المسرحية بين هذين المبدعين تمتد الى ما قبل تاسيسهما لفرقة (مسرح الرور) بسنوات طويلة.. فالعلاقة بينهما متينة ومتكاملة وطويلة الامد، وربما يكمن سرها في كونهما من دارسي الفلسفة غير انهما امتلكا قابليات وهموم ورغبات مختلفة بحيث يقول (شيفر) ان امكانيتي تكمن في التفكير النظري، اما الجانب الحسي التكويني فقد تطور عند (روبيرتو) اكثر مما تطور لدي ولقد كان التفكير النظري والحسي السبب في عملية التكامل والتوحد وابعادنا عن كثير من المتناقضات، وهذا ما جعل التواصل بينهما اكيد اذ حتى اثناء التمرين فيستمر هذا التواصل بين (شيفر) و (تشوللي) حيث ياخذ الحوار بينهما شكلين اساسيين اذ يناقشان في البداية عموم التمرين ثم في المرحلة اللاحقة يناقشان التفاصيل وياخذ (تشوللي) باراء وملاحظات (شيفر) في كل ما يدور في المشهد المسرحي عبر ملاحظاته المكثفة والمركزة، حيث ان الزمن الطويل بينهما خلق لغة مشتركة يفهم احدهما الاخر من خلالها من دون اطناب او حشو او اطالة، هي ملاحظات تكاد تكون برقية الا انها بناءة ومركزة تساهم في قيادة التمرين وحركته حيث يقول (شيفر) التي عندما يسألني عن رأي وتصوري يأتي الجواب بسرعة شديدة، ولاني افهم لغته وإحساسه، افهم ما يرغب بقوله وفعلا اشرح له وجهة نظري عما استطعت تصوره وتخيله. ان هذا المستوى من التواصل الخلاق قد مهدت له ظروف استثنائية هي طول مدى العلاقة بينهما في العمل المشترك عبر الزمن، ووجود نظام الفرقة ومشروعية العمل الجماعي المتجرد عن الفردية فضلا عن ثقة كل منها بوعي وقدرات الاخر. وذلك ما يهمنا في هذا البحث إذ إن قراءة تفصيلية في تجربة المعايشة هذه التي قام بها (د.عوني كرومي) في مؤلفه المخصص (لفرقة مسرح الرور) وتجربة الدراما تورج (هلموت شيفر) مع المخرج(روبيرتو تشوللي) تضعنا امام انفتاح كبير لم نعهده من قبل في عمل الدراما تورج مع المخرج في اطار الفرقة المسرحية، ولعل تجربة كهذه تستدعي بحثها بتفصيل اكبر وفي بحوث اكثر سعة لذا فان هذا البحث يكتفي بالتعرض لاهمية (شخصية الدراما تورج) من خلال هذه العينة.

ثانيا- تجربة الدراما تورج الناقد ياسين النصير مع المخرج ابراهيم جلال (بمسرحية دزدمونة) الفرقة القومية- العراق

تكاد تجربة (الدراما تورج) تختلف الى حد كبير في بعض مفاصلها في تجربة الناقد (ياسين النصير) في عمله بالدراما تورجيا مع فرقة مسرحية هي فرقة الدولة الرئيسية والرسمية وليست فرقة اهلية او تابعة لمؤسسة من مؤسسات المجتمع المدني- حيث ان (النصير) في هذه التجربة هو ناقد مسرحي معروف تم تكليفه رسميا بهذه المهمة الفنية من قبل دائرة السينما والمسرح وهو ليس عضوا في فرقتها القومية وان اعضاء هذه الفرقة المشاركون في هذا العرض هم غير الفريق المسرحي في (مسرح الرور) السالف الذكر، أي ممن يجمع بينهم هاجس العمل التضامني المشترك، ورغم انهم من اهم فناني المسرح العراقي الا انهم يعملون بصفة موظفين في هذه الفرقة التي يخلو منهاج عملها من (الريبرتوار) المسرحي المنظم لعروضها كما تخلو من وجود مسبق لوظيفة(الدراما تورج) وعليه فان ثقة المخرج والمؤلف بهذا الدراما تورج وبذائقته النقدية كانت هي الدافع التاسيسي لهذا التكليف الذي كان من دواعي سرور (الناقد النصير)* وحماسه لهذه التجربة. فضلا عن دراية (الناقد النصير) ومعرفته التي اكتسبها من اطلاعه على تجارب مسرحية وتواصله مع متطلبات الدراما تورجيا بحكم تواصله الدائم مع الرحل (عوني كرومي) الذي كان قد خبر التجربة المسرحية الالمانية .وللناقد النصير اراء مهمه في الحداثة ومنها ذلك التوصيف الذي يذكره عنها بقوله "ان شخصية الدراما تورج هي من نتاج حداثة المدينة، وقبل ان تصبح هذه الشخصية مفهوما يتداوله العاملون في حقول عدة، ومنها المسرح كان نواة في

* من الجدير بالذكر، ان الباحث كان مخرجا مساعدا في هذه المسرحية، مما تسنى له معايشة التجربة عن قرب.

رحم النصوص المقدسة والدراما وعلم السياسة والاقتصاد غير انها غير مسموع بها خارج العاملين بالمسرح تكفي لان نعرف انها اليوم اهم البنى المعرفية في ثقافة المدينة". وعلى الرغم من ان المفهوم لم يستقر في ثقافتنا المحلية على توصيف كامل كما صار له ان يستقر ويأخذ شكلا ابداعيا يتصل باعادة انتاج النص والعرض في المجتمعات الاوربية من خلال ما يتوفر له من مناخات ملائمة في عمل الفرقة المسرحية الا انه وكما اسلفنا لم يأخذ شكله المثالي لطبيعة المهمة في عموم التجربة المسرحية العربية لحد الان لان (فالدراما تورج اليوم هو جوهر فكرة الحداثة في مسرح الحياة، حيث جرى تعويم المؤلف واصبحت مرجعيات النص نصوصا ممتدة في التواريخ وهذا يعني ان الدراما تورج ما ان وضع قدميه على خشبة المسرح حتى هيمن على بنية النص والاخراج والتمثيل فالدراما تورجيا لغة مخزونة في كل تفاصيل العمل). ويضيف الناقد النصير عن فهمه للـ(دراماتورجيا) بما ينم عن وعي بالمهمة الانتاجية التي يضطلع بها الدراما تورج حيث يرى بان الدراما تورج لا يفكر بالنص فقط بل بالحركة وبالفعل وبالعلاقات بين لوحات العرض كما يفكر بالجمهور وبالصحافة والاعلان وبالنقد وبدور العرض وبالانتاج والدعاية وبالتسويق وبتطور التقنية المسرحية وبالعلاقة بينه كمفكر حركي فاعل وتطورات الحياة المدنية . واخيرا فان الدراما تورج من وجهة نظر (النصير) يفكر كيف يضع النص ضمن سياق الثقافة الوطنية وتياراتها المعاصرة وهذه الافكار كلها تجعل من الدراما تورجيا نافذة ابداع في القراءة لكل المعطيات والممكنات الفنية والايدلوجية لما يمكن ان يختزنه النص من خيالات قراءة.

<u>النصير وتجربته</u>

رغم ان النصير يرى ان تجربته كانت (قد شكلت تاريخا لدخول الدراما تورجيا الى فن المسرح العراقي) الا ان هناك من سبقه على حد علم الباحث ببعض التجارب المتواضعة والتي اتسمت بالمحدودية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تجربة (ماجد الاميري) في مسرحية (مكبث) لشفيق المهدي مخرجا حيث ركز فيها الدراما تورج جهده على قراءة النص قراءة نقدية، اتسمت بالتأويل والمحايثة في بناء فرضيات تأسيسية للإخراج. وكذلك لبعض التجارب والمحاولات المتواضعة التي سبقته الى ذلك، فمهما يكن من امر فان تجربة (النصير) في مسرحية (دزدمونة) تعد غاية في الصعوبة حيث كان محاصرا بين فكي مزاجين متشددين في وجهتي نظرهما الإبداعية، واعني المخرج (إبراهيم جلال) والمؤلف (يوسف الصائغ) فالاول متقلب الرؤى وصعب المراس والاخر شديد في التمسك والتبني لمنجزه الادبي الذي كان يزاوج فيه بين شعرية المفردة ورقة (التناص) اذا جاز لنا ان نسمي ذلك- اذا فان (النصير) رغم ما توافر عليه من وعي بمهمات الدراما تورجيا الا انه يرى بان تجربته حيال ذلك الحصار كانت قد وضعته في حلقة وسطية بين المؤلف والممثلين والمخرج وهو ليس في جانب احد منهم في تجربة وصفها (النصير) بتواضع في بداية الحوار معه بأنها لا يحتذى بها لفقرها ومحدوديتها. فقد بدا عمله مع المؤلف والمخرج بقراءة نقدية للنص ابدى من خلالها ملاحظاته ووضع امام المؤلف بعض المقترحات في تغيير بنية النص واستمع المؤلف الى ذلك بينما استمع المخرج هو الاخر الى ملاحظات الناقد (الدراما تورج) حول سياقات المعالجة الاخراجية التي طرحها المخرج، غير انه سرعان ما نسي (المخرج) ما تم الاتفاق عليه حينما بداء التمرين مما استدعى العودة الى طاولة الحوار بعد التمرين، حيث وجد (النصير) ان ثلاث ارادات بدأت تطرح افكارها وهي دراما تورجيات متعددة المشارب الابداعية- فالمخرج كان يصدد حذف مشاهد كاملة من النص، والمؤلف الذي كتب نصه وهو موقن بان نصه مكتمل البناء بحيث من الصعب ان تحذف منه او ان تظيف اليه ، نص فيه من الادبية الكثير وفيه من المسرحية الكثير ايضا فكان دور (الدراما تورج) كبيرا لتحقيق التوافق فيما بينهما مستعينا في ذلك بمعرفته بالمكون الفكري للمؤلف والمخرج وانعكاسه على قصدية العمل الجمالي المؤسس سلفا على نص ادبي مشهور ومعلوم مما يسر على الدراما تورج مهماته ووفر

عليه مرحلة جمع المعلومات. ولما كان الناقد (النصير) هو واحدا من الشخصيات المهمة في المشهد النقدي المسرحي العراقي فانه كان على دراية بالتكنيك الادائي للممثلين وقدراتهم وهذا ما خدمه في ان يكون فاعلا في خلق الاتفاق على توزيع الادوار وكان من شان هذه المحاورة البناءة ان تسهم في اعادة توزيع الادوار الرئيسة فمثلا تغيير الممثل لدور المحقق من (وجدي العاني) الى (جواد الشكرجي) كما تم اعتماد شخصيتين (لذزدمونة) (ليلى محمد) و (داليا فخري) بدلا من شخصية واحدة، حيث (ليلى) تميل لاظهار الفعل الخارجي جسديا ولفظيا و (داليا) تعتمد على البعد النفسي الدقيق لتظهر بصوت مفجوع وقوي) وهذا مارشحها للشخصية فيما بعد . وهكذا فان الاجراءات التنفيذية للاخراج قد بقيت بين اخذ ورد وفي حوار مستمر مع مخرج كان كثيرا ما يربك ما هو متفق عليه، اذ انه احيانا يعطي الحرية للممثل بالتصرف في اداءه واحيانا اخرى كان يقوض حرية الناقد الدراما تورج كشخصية ثالثة في التجربة، ومع ذلك فان الناقد الدراما تورج ياسين النصير كان قد خرج من هذه التجربة بخمس مفردات هي حصيلة تلك التجربة اشار للباحث في حواره معه عليها ، وهي:

الاولى- ان شخصا ثالثا قد دخل العملية الفنية هو(الدراما تورج) الذي رغم عدم انصياع المؤلف لجميع ملاحظاته اول الامر الا ان هذه (الشخصنة) قد حركت مفاصل النص والعرض لتتيح امكانية تمثيل النص بشكل جيد وهذا ما حصل فعلا فيما بعد عندما اخرج المسرحية ذاتها (ناجي عبد الأمير) فيما بعد .

ثانيا- ان المخرج في العراق لا يؤمن بالدراما تورج بقدر ايمانه بوجود ناقد او أي راي ثاني مواكب قد ياخذ به او يرفضه.

ثالثا- أثبتت التجربة ان النص المقدم على الخشبة هو ليس النص الأدبي المكتوب ولا هي الشعرية التي ظهر فيها رغم كل ما تقدم حيث كسرت حدة السردية في النص الحواري، وشذبته وأجلسته على قواعده المسرحية رغم ان الصائغ كاتب درامي شعري الأسلوب والرؤية مما أتاح امكانية مزج الواقع بالخيال.

رابعا- كان (الدراما تورج) حصيلة لمزاوجة هجينة بين مخرج ومؤلف وتداخل لفنون العمل بابداع نص للعرض ونص للقراءة.

خامسا- فرز مسرحنا العراقي مكانا للدراما تورج (كشخصية) ولكنه مكان صغير في حدود ظروف التجربة.

نتائج البحث

١- يتداخل مفهوم الدراما تورجيا لدى المؤلف والمخرج بوصفها وظيفة ضمنية مع المعالجة التاليفية للنص والاخراجية للعرض بحيث يصعب تبين الحدود بينه وبين المعالجة احياناً.

٢- تقف سلطة المخرج المنفرد في القراءات حائلا في معظم التجارب المسرحية دون وجود(الدراما تورجيا) بوصفها عينا ثالثة مشخصنة ولها كيانها المادي ورؤيتها الفنية، بداعي انها قد تاكل من هيمنته على العملية الابداعية.

٣- ان وجود نظام الفرقة المسرحية والعمل الجماعي المتجرد عن الفردية يمكن ان يكفل توفير فضاء اكبر لممارسة الدراما تورجيا، حيث تبرز المسؤولية الجماعية وتتضائل سطوة الفردية في انتاج المنجز الابداعي. وهذا ما ظهر باختلافاته في العينة القصدية للبحث.

٤- ان وجود (الريبرتوار) لدى الفرقة المسرحية او المؤسسة الفنية يتيح الفرصة اما (دراما تورجيا) مبدعة وفعالة بمقدورها رصد المنجز الابداعي في قراءة تهدف الى الارتقاء في اعادة انتاج العرض ومفرداته معرفيا وجماليا.

٥- ان مهمة الدراما تورجيا وظيفيا هي: الوساطة بين النص والعرض + الوساطة بين النص والعناصر المختلفة= عقل مجاور في العرض المسرحي يعني بمراقبة روح الدراما في النص.

٦- ان الاطار الانسب للوظيفة المعرفية للدراما تورجيا سواء في المؤسسات المسرحية التقليدية او في المسارح ذات الطابع التجريبي (البحثي) يحتاج الى تفكير مستمر بصيغ معرفية وجمالية طموحة، على الرغم من ظروف

واشتراطات الانتاج الصعبة المهيمنة المواجهة لجمهور يتعرض باستمرار لمتغيرات في ظروف التلقي المسرحي.

المصادر

١- Encyclopedia Britannica online ١١http://www.britannica.com/EBchecked/topic/١٧١٠٢٦/dramatugy نوفمبر ٢٠٠٨

٢ــ إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: ب.ت.

٣ــ بوريس زاخافا، اعداد الممثل، تر: توفيق المؤذن، مكتبة مدبولي، القاهرة،

٤ــ جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ج١، ت: سمير عبد الرحيم جلبي، إصدارات دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.

٥ــ فسيفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، دار الفارابي ،بيروت:

٦ــ حسن المنيعي: المسرح فن خالد، نماذج في إعلامه وأنساقه الدرامية، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

٧ــ قسطنطين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، تر: لويس بقطر، دار الكتاب العربي، القاهرة.

٨ــ سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩.

٩ــ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، ٢٠٠١.

١٠ــ عوني كرومي، روبرتو تشوللي وفرقة مسرح الرور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سنة ١٩٩٨.

١١ــ ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، من إصدارات مجلة المسرح، السليمانية، ٢٠٠٨.

الدراسات والدوريات

١ــ نبيل حفار، مفهوم الدراما توج وتجلياته في المسرح الاوربي المعاصر، دراسة مقدمة الى الندوة الفكرية لمهرجان دمشق عام ٢٠٠٩.

٢ــ مؤيد حمزة، ارتباط مفهوم الدراما تورجيا في المسرح الاوربي بالريبرتوار، دراسة مقدمة للندوة الفكرية، مهرجان دمشق، ٢٠٠٩.

٣ــ صلاح القصب، بحث في الاخراج و الدراما تورجيا، مقدم الى الندوة الفكرية لمهرجان دمشق المسرحي غير منشور، ٢٠٠٨.

٤ــ عبد الاله كمال الدين، المخرج في مرحلة استيعاب النص، مجلة الاقلام، الشؤون الثقافية، حزيران، ٢٠٠٥.

٥ــ ياسين النصير، مقابلة شخصية، للباحث في بغداد- كلية الفنون الجميلة ٢٠٠٩/٣/١٤ الساعة العاشرة صباحا.

الوجه الآخر للسينما الاستعمارية في الجزائر

الأستاذ : جدي قدور
كلية الآداب – اللّغات والفنون – قسم الفنون الدرامية
جامعة وهران – الجزائر
email :jeddikadour@yahoo.fr

لكل غزو استعماري، امبريالي هدف يبتغيه،ولكل سياسة استطانية خطة عدوانية تهدف إلى طمس هوية الضعيف المغلوب على أمره، وهنا تكمن خطورة الغزو الفرنسي على الجزائر في كونه اكتسى طابعا إيديولوجيا " استهدف تفجير البنية الاجتماعية الأصلية بخلاف الوجود التركي الذي حافظ عليها وأخضعها لنظام اقتصادي رأسمالي، حيث أدى إلى انفتاح المجتمع الجزائري على المجتمع الأوربي، مما جعل بعض الفئات تتأثر بالحياة الأوربية "[1] . وبذلك عملت فرنسا بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى على إنشاء مشاريع إصلاحية الهدف منها المراوغة السياسية والتنصل من وعودها للجزائريين وإبعادهم عن المطالبة بالاستقلال. وأمام هذه التحولات السياسية، كان طبيعيا أن يظهر رد فعل معاكس في الساحة السياسية لدى الجماهير ، وتمثل ذلك في إنشاء حركة سياسية لأول مرة في الجزائر سميت الجزائر الفتاة*[2] وبعدها بسنوات قليلة تأسس أول تنظيم سياسي تمثل في حزب نجم شمال إفريقيا* الذي تزعمه مصالي الحاج، ومارس الحزب نشاطه السياسي، وعبّر عن اهتماماته السياسية بطرق مختلفة، متجاوزا كل العقبات الفرنسية،حيث تزعم الإضرابات والمظاهرات، كما قام بإصدار جريدة جديدة تحت عنوان " الأمة" وراح يوجه من خلالها انتقاداته للسلطة الاستعمارية ويحرض على العمل الثوري.

غير أن الاستعمار وقف بالمرصاد لهذا الحزب وألقى القبض على زعيمه، ليتأسس فيما بعد " حزب الشعب " الذي قام على أنقاض مبادئ الحزب السابق وغيرها من الأحزاب السياسية التي ظهرت فيما بعد. لقد كانت الظاهرة الاستعمارية تتغير من شكل إلى آخر حسب ما تفرضه التحولات السياسية لدى المجتمع الجزائري، فكانت تبحث عن الحلول الناجعة من أجل إفشال كل الحركات والأحزاب التي من شأنها أن تشكل خطورة فعلية على الاستعمار الفرنسي، ولذلك فإن السياسة الاستعمارية استعملت كل الطرق والأساليب من أجل إخماد الحركة التوعوية والتثقيفية،وكانت السينما من بين الطرق الناجحة للتصدي لتلك الحركات . وتعتبر السينما من بين الوسائل الإعلامية الهامة في توجيه وترويج السياسات والإيديولوجيات من طرف الدول القادرة على التحكم فيها، وبما أن الفعل السينمائي منطلاقته الفكرية والجمالية تحتاج إلى رأس مال كبير، فإنه لا غرابة أن تتحكم الدول الغنية فيه، جاعلة منه ذلك الوسيط الإعلامي الذي يقوم بتقديم مواقف وتوجهات تلك الدول تجاه دول ضعيفة سائرة في طريق نموها. ولقد عمل الاستعمار الفرنسي منذ اكتشافه للسينما على أن يجعل منها منبرا لسياساته وثقافته في الجزائر والبلدان الأخرى المستعمرة. لقد حاول الصناع الأوائل في السينما، أن يتخذوها محطات للتأمل والاستمتاع بمناظر العالم والطبيعة، لذلك نجد البعض من الكولون الفرنسي الذي يهوى التصوير

---

[1] — تراث العيد ،الأدب المسرحي نشأته وتطوره، رسالة ماجستير،بإشراف عبد المنعم تليمة،جامعة القاهرة ، ١٩٨٦ ص ١٣.

[2] — حركة سياسية تأسست قبل ظهور حزب نجم شمال إفريقيا

* — حزب سياسي تأسس إبان الوجود الاستعماري في الجزائر سنة ١٩٢٦

وجمع الوثائق قد قام هو الآخر بتصوير الجزائر في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات وكانت فحوى تلك الصور هي الجزائر العميقة بما تحمله من مناظر خلابة وتنوع جغرافي استراتيجي، كما صوروا أيضا الحياة الطبيعية الهادئة لذلك الإنسان الجزائري ومدى التعامل الإنساني والأخلاقي بين المسلمين الجزائريين، ومن ناحية أخرى سجلوا أيضا الخيرات الطبيعية التي تنتجها الأرض الجزائرية. وكان الهدف من التقاط تلك الصور من أجل للحياة الأوربية في الجزائر. ولقد تم عرض تلك الصور في باريس نفسها، فعلى الرغم من بساطتها إلا أنها تركت أثرا عميقا في نفوس الفرنسيين، فالأشرطة المعروضة من طرف هواة الصورة والسينما أثارت جدلا كبيرا في الوسط السياسي الفرنسي والرأي العام العالمي، ذلك لأن الصور الملتقطة أعطت بعفويتها انطباعا حسنا على الوضع المعيشي السائد في الجزائر، وبالتالي يسقط القناع وتنكشف أكاذيب الحكومة الفرنسية للعالم، ومن هنا وقع جنرالات فرنسا في حرج من أمرهم أمام التيارات السياسية التي كانت تعارض بشدة الوجود الفرنسي بالجزائر وخاصة الأحزاب اليسارية منها. لقد سارعت فرنسا مستعملة سياسة جديدة في توجيه السينما، وذلك من خلال تصوير حالات الفقر والجوع والحرمان والجهل، فكل هذه الحالات حاولت السينما رصدها في مناطق معزولة، حتى تجد لها ما يبرر وجودها في الجزائر، كما حاولت في الوقت نفسه جلب بعض الأفلام الفرنسية إلى الجزائر، وقامت بعرضها في القرى والمداشر، حيث تقطن نسبة كبيرة من الجزائريين وكانت تهدف من وراء سياستها الجديدة، إلى صدم المتفرج الجزائري بهذه الصورة الغريبة والمروعة والعجيبة في الوقت نفسه. لقد وقف المتفرج الجزائري مذهولا وهو يشاهد تلك العروض الفرنسية المسلية، ومن هنا جعلت فرنسا من سينماها عالما جديدا يصنع الوهم المتخيل للجزائريين، كما عملت أيضا على إبعادهم من واقعهم سواء كان هذا على المستوى الفكري أو المادي الجسدي، ولما كانت السينما القوة الوحيدة التي أبهرت العقول وسيطرت عليها سيطرة كلية، فإن تعامل الجزائري مع السينما كان ولا يزال إلى الآن مسلوب الهوية ومستسلم لما يعرض دون بدائل ممكنة تخرجه من دوائره المغلقة التي أرادها المستعمر منذ أن استعمل السينما أداة لتخريب العقول وإضعافها. وعلى الرغم من كل هذا، فإن الجزائريين الثوار تفطنوا لأهمية السينما واستعملوها لأغراض مختلفة خدمت الثورة" ففرنسا التي اعتبرت السينما أداة لتدعيم نفوذها السياسي وهيمنتها الاستعمارية – الفن العصري من جهة واعتمادا على الأفلام الغربية من جهة ثانية– ستفاجئ فيما بعد بأن المواطن المغربي استطاع أن ينسج من خلالها أي السينما وشائج ثقافية متينة مع عمقه القومي العربي الذي حاولت عبثا فصله عنه، ويوفر لنفسه بالتالي مزيدا من أسباب المقاومة"[٣].حيث اتخذت كل من الجزائر والمغرب فيما بعد السينما كوسيلة وبديلا إعلاميا يعرف بقضيتهما ويفضح المستعمر . والمتتبع لتلك الأشرطة المصورة والمعروضة من خلال الشاشة السينمائية، يجد أن إنتاج هذه العروض قد اتسم بطابعين متميزين، فالطابع الأول يقدم الجانب الساخر الذي يستمد موضوعاته من الواقع الجزائري أما الطابع الثاني فيستعرض الجانب الجدي الذي يصور مغامرات الرجل الفرنسي وهو في أحسن حال، وكما يحاول في الوقت نفسه تصليح أوضاع الأهالي التي تبدو في نظره مزرية. وبما أن الجمهور الجزائري هو متلقي تلك العروض التي أنجزت لأجله فهو " لا يشعر عادة بوجود

[٣] – مصطفى المشاوي – عن السينما العربية تاريخها ونقدها – المغرب نموذجا – عالم الفكر – ص ٣٧.

علاقة بين تعبه وعجزه في تحقيق معظم أحلامه، وبين الاستغلال المباشر الذي يتعرض له... فيحاول البحث في الشاشة الفضية عن تحقيق لهذه الأحلام المكبوتة والتسلية للهروب من مشاكله الفردية"[4]. ومن خلال هذا النهج الذي انفردت به السينما الفرنسية دون غيرها من السينما في العالم، يبدو جليا لدى المشاهد نية المستعمر في إنتاج تلك الأفلام النوعية الموجهة، وبالتالي أصبحت السينما الكولونيالية لا تعبر عن أهدافها الحقيقية التي أنشئت من أجلها،بل وظفت لأغراض سياسية بحتة. ولقد عمل هذا التوجه السياسي للسينما " على تسريب الإيديولوجيات الجاهزة، ومختلف الأفكار المسمومة التي ساهمت في تطويل أمد السيطرة الفكرية الاستعمارية، وفي تأخير الوعي، وأهم ما تسرب من هذه الأفكار ، هو تلك التي دفعت الكثيرين من أبناء المدن خاصة وغالبا إلى التماثل مع الإنسان الغربي، التي قدمته السينما الغربية نموذجا بكل ما لديه من حسن التفوق"[5]. فعلى مستوى تمظهر الصورة في شكلها الخارجي، تبدو ملامح الحضارة الغربية في سلوكها الاجتماعي المتطور مثل اللباس، الأكل، المنازل العصرية، والآلات الصناعية والسيارات وكل ما يوحي بمظاهر الحضارة، ومن هنا سارع البعض من الجزائريين إلى تقليد الآخر في أنماط حياته، لكن إذا أردنا قراءة الصورة في عمقها الداخلي، يتضح لنا المسكوت عنه الذي لا يستطيع استنطاقه المتلقي الجزائري لمحدودية ثقافته والمتمثل أصلا في تسريب سلاحه الهدام بطريقة ضمنية لا يشعر بها المواطن الجزائري. ولقد عمدت تلك العروض المقدمة للجزائريين بأن لا تعلن فكرها وفلسفتها وعلومها لهؤلاء المستضعفين، بل قدمت لهم تسليات يلهون ويمرحون بها، حتى لا يتسنى لهم فهم الخطاب الآخر المتخفي وراء الصور المعروضة، وبهذا تحاول السينما الكولونيالية منذ أن وطأت كاميراتها أرض الجزائر أن تسلب عقل المتفرج، لتجعل منه تابعا يقلد ما سقط منها فقط. ولما كان الإنسان الجزائري آنذاك مسلوبا في أرضه وهويته، راح يتمايل كالأعمى مع نظيره الفرنسي متناسيا عاداته وقيمه الدينية وعروبته القومية، لذلك لا يوجد " تصور للفكر الاستعماري إلا من خلال تلك الإديولوجيا، أو ذلك النسق المنسجم من الأفكار والمعتقدات التي تتبناها وتدعو لها مجموعة اجتماعية داخل مجتمع ما...باعتبارها عقلية لتبرير مشاريعها الهادفة إلى إرضاء طموحاتها على حساب طموحات ومصالح، بل ومصير مجتمع أو مجتمعات أخرى"[6]. إن هذا الانتكاس الفكري والثقافي الذي وقع فيه البعض من الجزائريين الشغوفين بالسينما الفرنسية، لا يعدوا كونه أمرا غريبا انفرد به الجزائريين فقط، فمنذ الأزل يقلد المغلوب غالبه، حيث يحاول الأول أن يعيش في عالم الثاني والذي بدوره يتماهى للأول برأفة وإشفاق، ومن هنا يتوهم المغلوب أنه مثل الغالب في لباسه وأكله وتصرفاته لكنه لا يستطيع أن يفكر مثله، وبالتالي فإن المتخيل السينمائي لعب دورا أساسيا في هذا التماثل المتناقض شكلا ومضمونا، ولهذا السبب فرضت الثقافة السينمائية أنماطا أخرى على الحياة العربية والمغربية بالخصوص،وذلك في مستعمراتها الأساسية كالجزائر والمغرب وتونس. " فالآخر في اللاوعي...يقدم بوصفه عدوا غازيا، حاول إخضاع الإنسان المغربي لسياساته التوسعية بكل ما يملك من وسائل لتهديد ذاكرته وتشويه ثقافته، الآخر هو الذي أهل البلاد بدعوى

[4] — إبراهيم العريس — الصورة والواقع — كتابات في السينما — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — ط١- يوليو ١٩٧٨- ص ٢٣.

[5] — إبراهيم العريس — الصورة والواقع — م.ن- ص ٣١ . ٣٢.

[6] — بوخاري حمانه — فلسفة الثورة الجزائرية — دار الغرب للنشر والتوزيع — وهران — ٢٠٠٦- ص٥١.

القيام بمهمة حضارية ومارس أكثر أشكال الريبة بشاعة "[٧]. لكن بمرور الزمن تشكل في مخيال الرجل الجزائري السياسي نوع من النضج في وعيه الوطني والقومي، لذلك حاول أن يفهم جيدا تلك الممارسات السينمائية الفرنسية الموجهة خصيصا للمجتمع الغير مثقف، من أجل تطبيق الإيديولوجيات المنتهجة. ونظرا للممانعة واستعمال سياسة الضد والتصحيح، فإن الكثيرين من الساسة حاولوا أن يعيدوا المناخ من أجل وضع أسس جديدة من بينها السينما كإستراتيجية مستقبلية وبديل إعلامي من اجل التشهير بالقضية الجزائرية. ومن هنا بدأت السينما الاستعمارية تعاني الأمرّين، الأول مع السينمائيين الفرنسيين الذين يرفضون الاستعمار، أما الثاني تمثل في تأسيس السينما الثورية المقاومة. لقد انكشف غطاء ذلك الوجه الذي ظهرت به السينما الفرنسية وبدا للجمهور الجزائري أن ما كان يعرض لا يهدف في الأساس إلى توعية وتثقيف الشعب بل يعمل على تجهيله وتهميشه، ليصبح فيما بعد مجرد أداة سهلة يصنع بها الاستعمار ما يريد. إن مثل هذه البضاعة المعروضة والمستهلكة وعلى الرغم من دورها الإيجابي في خدمة الاستعمار الفرنسي إلا أنها وبعد مراحل عديدة أصبحت تمثل دورا عكسيا يخدم القضية الوطنية، فلقد تغير مسارها كليا وذلك عندما حُوِلت أثناء الثورة من وسيلة للدعاية والتهديم إلى سينما ملتزمة مضادة تقاوم بوعي فكري وسياسي، كل أشكال الظلم والمعاناة، ومن الطبيعي أن تجسد هذه العلاقة العكسية في الاتجاه والمضمون تلك المقولة المأثورة" من حفر حفرة لأخيه وقع فيها "* وفعلا بدأت فرنسا تشعر بالقلق تجاه البديل الإعلامي الذي يعتبر أداة رئيسية وقوية في مثل هذه الحالات من طرف أبناء جنسهم الذين عملوا بدورهم من أجل القضايا العادلة ولا ننسى جهودهم في تكوين سينمائيين ثوار آنذاك. ونظرا لهذا التأثر والعلاقة الجدلية الموجودة بين هؤلاء" فإن الآخر يبقى حاضرا في المجال العام للهوية وبشكل مفارق أحيانا"[٨] ولذلك فإن الحرفة السينمائية التي تعلمها سينمائيونا كان تأثيرها واضح سواء على مستوى التقنية أو مستوى المضمون الفكري فيما بعد، وإن لم نقل حتى الآن. لقد اعتبرت فرنسا منذ دخول السينما إلى الجزائر، أن الوسيلة الوحيدة لتدعيم نفوذها السياسي وفرض هيمنتها العسكرية هي السينما ولكن لم تشعر أن السينما كفنّ يمكن أن يكون وسيلة مضادة تستعملها الشعوب المستضعفة للتعبير عن واقعها المرّ، وبالتالي حاولت فرنسا بكل ما أوتيت من قوة أن تجعل من تلك الأشرطة المضادة، مجرد محاولات للتشويش عن أمالها الحقيقية، حيث قامت بعرض أشرطة أخرى" تقدم فيها الإنسان الجزائري على أنه إنسان متوحش...مثل المسلم المضحك علي باريوبو للمخرج جورج ميلس، حيث يظهر فيه الإنسان الجزائري على أنه مهرج ومضحك"[٩].

وكل هذه الأمور ساهمت إلى حد ما في تحريك الذات النائمة للشخصية الوطنية، التي واصلت عزمها على خوض الغمار في مجال السينما على الرغم من قلة الإمكانيات والمعارف، إلا أنها استطاعت في الأخير أن تكون السينما هي الأخرى بداية لمقاومة جديدة مثلما كان الكفاح المسلح هو الاختيار الأنسب والوحيد لطرد العدو.

---

[٧] ــ نور الدين آقايه ــ الآخر في المتخيل السينمائي المغربي ــ مجلة الثقافة المغربية ــ دار المناهل للطباعة والنشر ــ ع١ ــ ١٩٩١ ــ ص٧٩.

* ــ قول مأثور متداول بين الأفراد والمجتمعات ويهدف أساسا إلى تبيان عواقب المكر والخديعة.

[٨] ــ نور الدين آقايه ــ الآخر في المتخيل السينمائي المغربي ــ م.س ــ ص ٧٩.

[٩] ــ وفاء عدوان ــ السينما ودورها في الثورة ــ مجلة فنون ــ ٣١ أكتوبر ١٩٨٦ ــ العدد ١٣٦٩ ــ ص ٥.

المرجعيات الإخراجية لمسرح الصورة

(أحزان مهرج السيرك أنموذجا)

م.د. حازم عبد المجيد
كلية الفنون الجميلة
جامعة البصرة

م.م. سهى طه سالم
كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

الخلاصة

إن حاجة الإنسان لتغيير معطياته الحياتية من شكل الى آخر هذه المتغيرات خلفت صورة جديدة للحياة ومنها في المجال الفني بشكل عام والمسرح بشكل خاص . ان المنطلقات الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية للفرد جعلته ينطلق عبر ازمان وحضارات مختلفة ليحقق ما يعجز عنه النشاط العلمي لإعادة صياغة العالم بشكل محطات تأسيسية جمالية متجددة ومختزلة على مسلمات واطر فنية تقليدية . ان تطور الواقع الحضاري للإنسان عكسه على المسرح ضمن منطلقات جديدة لانبثاق المقومات الفنية بشكل جمالي بعيدا عن التسطح والمباشرة في تقديم عروض مسرحية ونتيجة هذا التطور تنوعت أساليب الإخراج في المسرح ضمن منطلقات ووفق متغيرات والى حجم التأثر ضمن أشكاله الحياتية والإنسانية المختلفة . ومن هنا جاء البحث ليكشف فرضية مركزية التي تمثل العرض المسرحي بوصفه صورة مسرحية تعبر عن المحتوى الجمالي للعرض . حيث يظهر العرض على هيئة نسق تنظيمي جمالي عبر آليات إنتاجه الجمالي بواسطة المخرج والقائمون على إنتاج العرض المسرحي من ممثلين ومصممين ، ومن هنا جاء هذا البحث ليكشف عن المرجعيات الإخراجية لمسرح الصورة ضمن صور مستلة من عرض مسرحية (أحزان مهرج السيرك) . ولهذا احتوت صفحات البحث على الإطار المنهجي وبالأخص (مشكلة البحث) والسؤال التالي:- ما هي المرجعيات الاساسية التي اعتمدها المخرج المسرحي في تكوين صورة العرض ؟ وكيفية الاستفادة عن طريق بناء الشكل الجمالي لماهية الصورة على اعتبارها هي الانموذج الاساسي الذي حمل اسم هذا الاسلوب ؟ وأهمية البحث تكمن في انه يتعرض لواحد من اهم الاتجاهات الحديثة في المسرح المعاصر . في حين شكلت أهداف البحث الكشف عن المرجعيات الاخراجية في تكوين صورة العرض المسرحي والقيمة الجمالية التي صاغت الشكل العام للعرض المسرحي اما الفصل الثاني – والذي تحددت فيه معطيات الاطار النظري على مبحثين : – الأول // مفهوم مسرح الصورة – حيث يتناول هذا المبحث موضوع الصورة في المسرح والرؤى والأفكار والمضامين وكيفية إظهارها في العرض بشكل يتسم بالأصالة والجدية في نمط مغاير يدعى (مسرح الصورة) . الثاني // فهو يتناول القيم الجمالية للصورة لدى الفلاسفة وما اوجدوا من نظريات تفسر الصورة وتقيمها . نستخلص من الاطار النظري جملة مؤشرات التي كونت النتائج ضمن أهدافها . أما الفصل الثالث – فقد تطرق البحث على عينته التحليلية مستندة الى مقدمة بسيطة ومكثفة حول المقومات الاساسية لأسلوب مسرح الصورة لاعتباره مقوما مركزيا نحو الدخول لتحليل عينة البحث والتي اختيرت لاسباب قد أعلنت ضمن حيثيات المبحث الاول في الفصل الثالث بسبب اختيار عينة البحث ، وقد توصل البحث من هذا النموذج جملة من النتائج بعد تحليل هذه العينة عن طريق التحليل الصوري الغير متسلسل لفضاء العرض وقد اعتبر هذا النموذج وافيا لاستخلاص نتائج البحث ومن ثم مناقشة هذه النتائج والتي استوفت الجواب المعلن في مشكلة البحث وتحقيق أهدافه .

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث والحاجة إليه

ارتبط مفهوم الصورة بالإنسان منذ بداية وجوده وعلاقته بالطبيعة ، ومحاكاته لها لكي يستطيع إيجاد

اجوبة لما يحيط به عن طريق اكتشاف مايدور في الطبيعة وعلاقتها بالانسان . ولما كان للشكل اهمية في محاكاة الظروف الحياتية المحيطة والغامضة وعدم فهمه لهذه الظواهر عكسها بشكل صوري غير منظم ثم بالتالي اصبح منظم عبر حركته كمجاميع وليس كأفراد . ان طبيعة الانسان الفسلجية يجب ان يلعب وان يقلد الاشياء وعن طريق هذا النظام الداخلي الذي يشكل جزء مهم من الطبيعة الانسانية كان لابد ان تكون هذه الاشكال الكرنفالية (الطقسية) تتحول الى انماط اكثر تنظيماً ضمن سياقات محددة الا وهي تحول هذا الطقس الى دراما غلبت عليها منذ البداية الطابع الشعري اللغوي البليغ لما كان يحتاج اليه الانسان في تلك الفترة لاستنادها الى اسس دينية ارتبطت مع الصيغ الفنية .وعني المسرح طيلة هذه الفترات وحتى بعد تجاوز المرحلة الدينية الاهتمام بالحوار الشعري دون الاهتمام بالشكل الصوري (حوار الصورة) . ولما كان طابع الحياة المتغير بظروف حضارية متطورة او ظروف طارئة على الفرد ، فقد شكلت هذه الاسباب اهمية قصوى تأسست من خلالها او تحولت الاساليب والاتجاهات الى بناء اسس في منهجية الاخراج وتحويلها ضمن رؤى العرض المسرحي . بأعتبار ان التطور الذي حدث كان مفترق الطرق لهذه التحولات وبالتالي اصبحت الصورة هي الشكل الاكثر اتصالا مع المتفرج من اللغة . ونعني هنا (الصورة) ، وحين قدم المسرح العراقي على مدى عقدين من الزمن العديد من العروض التي درجت تحت ما اطلق عليه (مسرح الصورة) على اعتبار ان المسرح العراقي هو احد اشكال المسرح العالمي . ضمن عديد من الاتجاهات التي ارتكزت عليها ضمن عروضها المسرحية وهي مثبتة مسبقا مثل .. التعبيرية .. الواقعية .. والمسرح الملحمي .. ولهذا شكلت الصورة في المسرح انموذجا متفردا يعتمد على اسلوبية خاصة لرؤية اخراجية محددة ومثبتة ضمن سياقات عروضه المسرحية واسلوب خاص . لقد كان للمرجعية اهمية في توضيح فهم الاسلوب نفسه لما تحمله من معايير اخراجية وفكرية واهمية في ايصال وبلورة صيغ الطروحات الخاصة في هذا الاسلوب ضمن عروضه المسرحية . فكان للباحث من ان يصل الى تحديد مشكلة البحث ضمن صياغة السؤال الآتي :ــ ماهي المرجعيات الاساسية التي اعتمدها المخرج المسرحي في تكوين صورة العرض ؟ وكيفية الاستفادة عن طريق بناء الشكل الجمالي لماهية الصورة على اعتبارها هي الانموذج الاساسي الذي حمل اسم هذا الاسلوب ؟

والحاجة الى هذا البحث هو التعرف الى الاسلوب او الطريقة التي انتهجها (صلاح القصب) في عروضه المسرحية .

اهمية البحث

١ــ تكمن اهمية هذا البحث في انه يتعرض لواحد من اهم الاتجاهات الحديثة في المسرح المعاصر .

٢ــ ان هذا البحث يمكن ان يفيد جميع العاملين في قطاعات المسرح بشكل عام ، سواء كانوا مخرجين او ممثلين او نقاد او دارسين مسرح بشكل تخصصي .

اهداف البحث

١ــ الكشف عن المرجعيات الاساسية في تكوين صورة العرض المسرحي .

٢ــ القيمة الجمالية التي صاغت الشكل العام للعرض المسرحي .

حدود البحث

الحد الزماني :ــ ١٩٨٦

الحد المكاني :ــ بغداد ــ مسرح الرشيد

بغداد ــ كلية الفنون الجميلة (المسرح الدائري)

الحد الموضوعي :ــ المرجعيات الاخراجية في مسرح الصورة .

تحديد المصطلحات

سيجد الباحثان ضرورة في تحديد المصطلحات وتعريفها وذلك منعا للالتباس .

١ــ المرجعية //

ورد مصطلح (المرجع) عند ابي الاصبع ــ ٦٥٤ هـ على انه ((ان يحاكي المتكلم مراجعة في القول ،

والمحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره)) . وفي علم (الدلالة) تشير المرجعية الى ((العلاقة بين العلامة اللسانية والمرجع او الشيء الخارجي خارج اللسانيات)) وفي المسرح عرف المرجع على انه ((العالم الخارجي الذي اشارت اليه العلامة في سياق العمل المسرحي)) وعرفت بانها ((مكونات السياق في بنية العرض فنيا وتشمل على جميع عناصرها لانها منبثقة عن هيئة ، وهي في العرض المسرحي العناصر البصرية والسمعية التي تساند الفعل الدرامي)). ومن مجمل التعريفات المتقدمة ((للمرجع)) وقد اتفقت الباحثان مع التعريف الاخير للمرجع كتعريف اجرائي بما يخدم مسار البحث .

٢ــ الصورة //

لغويا - (الصور) القرن ومنه قوله تعالى " يوم ينفخ في الصور " قال الكلبي الادري مالصور ، وقيل هو جمع (صورة) مثل بسرة أي ينفخ في صور الموتى الارواح ، وقرأ الحسن :ــ

" يوم ينفخ في الصور " بفتح الواو .

و (الصور) بكسر الصاد لغة الصَور جمع صوره ، و(صورته فتصور) لي . والتصاوير التماثيل و (صارة) اماله من باب قال وباع ، وقرىء " فصرهن اليك " بضم الصاد وكسرها ، قال الاخفش ، يعني وجههن و (صار) الشيء ايضا من البابين قطعة وفصله ، فمن فسره بهذا جعل في الآية تقديما وتاخيرا تقديره " فخذ اليك اربعة من الطير فصرهن "

سيميائيا – هي العلامة التي تقوم على علاقة تشابه بين الدال والمدلول كما الصورة التي تماثل موضوعها او التمثال يشبهه موضوعه)

الصورة جماليا – هي (ممطى جمالي فلسفي مثالي النزعة يساعد على خلق معالم روحية تفتقد الى حقيقة الروح ، تبحث في اجوائها مساحات وفضاءات عديدة من التامل المنطلق بذاتية الكون ومبادىء هذا المعطى هي الايماء والترميز والتشكيل .

الصورة :ــ هي فضاءات جمالية واسطورية وسحرية وطقوسية وماورائية يبحث عنها " مسرح الصورة ليظهر خطابه الفني " . والصورة تعرفها الباحثة (هي شكل ذو ابعاد محددة تكون موضوعة معينة وتقابلها بل وتطابقها في الحياة لتؤكد معطيات المضمون)

الصورة الفنية :ــ (هي نتاجا نوعيا يترتب على النشاط العملي والتطبيقي الادي ، ومن ناحية اخرى بوصفها نتاجا للنشاط النظري والرحي بصورة خاصة النشاط يتميز في مرحلة ما محددة بوصفه ظاهرة فذة مستقلة " تكتمل " اشكال الفكير الفلسفي ــ العلمي والاستيعاب الحسي المباشر) . الصورة الفنية يعرفها الباحثان (هي شكل مرئي او مسموع وفي بعض الاحيان يكون محسوس ويحدد ضمن اطار تشكيل موضوع للفهم بعينه او يحيل الى موضوع مغاير تؤدلجه المرجعية العامة للتلقي في شكل الصورة ومضمونها)

مسرح الصورة :ــ Theater of images

هو اصطلاح اطلقته الامريكية (بوني مارانكا ــ Bonnie marra) عام ١٩٧٧ لوصف الاعمال التي ترفض الحبكة التقليدية او التاكيد على اللفظ والمنطق المسرحي – narra to logicl ــ مسرح التقليدي لتؤكد بدلا من ذلك على وسائل العرض مثل الصوت والضوء والاشياء والمناظر وحركة الناس والمعدات بالاضافة الى التكنلوجيا والافلام وشرائط التسجيل وانظمة الصورة (.....)

ويمثل هذا الاتجاه محليا (عروض صلاح القصب)،

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول :ــ مفهوم الصورة

ان مفهوم مسرح الصورة هي تواصل تشكيلي للفضاء بما تخلقه من الوان ومن انطباعات متعددة خلال دخولها الى عالم سحري مثير للدهشة وهذا العالم له طقوس خاصة واللحظة التي فيها الى هذا العالم هي لحظة مزاحه اندماجية الى عالم الحالم دون العالم الواقعي او الحياتي . وبما ان الصورة بنظمها الفكرية ومنطوقها الفلسفي وتركيبها اللانهائية الغامضة والاثيرية تفتح للمتلقي فرصة تواصلية او تأملا مخيفا يعرف بسرية الكون والكشف عن كوامنه الغير معلنة . (ولهذا فان الصورة

اولية تتضمن اشارات دلالية متنوعة ومتشظية ومتناقضة عن عالم الخوف المخلق لمحيط الانسان) فالصورة هي دلالة الحلم التي تعتمد على عوالم واجوار طقسية متأتية من تاكيد الشكل وديمومة الافعال التي يقررها عالم اللاوعي في ادراكات الشخصيات كقول (موكارنس) ان (الفن يختلف عن غيره من العلامات بانه لايشير الى شيء محدد في الواقع بل يشير الى مجموعة الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية) . ان الصورة في الفن من اغنى الصور والوسائل المعبرة عن الافكار واكثرها مرونة انها تمثل اكبر مجموعات دلالية واكثرها اتساعا لتوصيلها الى المتلقي عبرها ، (ولقد شهدت الثقافة بخارطتها الممتدة بدأ من اول انتعاشة جدية في اعياد ديونسوس مرورا بالتيارات الفلسفية الاغريقية المزدحمة باسئلة الكون وهي اسئلة ممتدة ويتداخل بخارطتها كم من الطروحات تترك مابين فضاءات الجمالية والفضاء الميتافيزيقي او فضاءات الوجود) . ان الفترة التي تلت هذا العصر ومن خلال تدهور الحياة الثقافية والاجتماعية وابتعاد الفرد عن الدين والاخلاق واقتراب المسرح من اشكاله المتدنية من خلال معالجته لمواضيع غير ذات قيمة لافي الحياة ولا في الفن وجاءت الكنيسة وفرضت سيطرتها على مجمل المداخل الانسانية والاجتماعية والفنية حيث احتكرت الثقافة واعتبرت أي نوع من الافكار اذا ما ارادت الانتشار بشكل فني فانها يجب ان تتوافق مع رغبات المؤسسة الدينية وبالتالي فان (كل ما استنفذته جماليات الفن من هذا الموقف الكنيسي والمعلن هو ظهور فنون مسرحية ودينية مهدت فقط لميلاد عصر النهضة فيما بعد) فما برزت في المشهد الكنيسي ومعطيات الفضاء هو تكوين للصورة التي تقترن بمعطيات الفكرة الدينية المسيحية ويعني هنا اضافة عالم التخيل للعالم الآخر من خلال توظيف بعض العناصر التقنية بمساحات الحلم نحو ابراز قيم العالم الآخر بمعطيات ايجابية وانعكاسها على المتلقي بشكل تحفيزي ومعطياتها السلبية التي تتخذ شكلا لانفتاح المعرفة وانتشارها رغم الصراع المرير الذي واجه الشعب مع سلطة الكنيسة جعل من اوربا محفل للنزاعات لغرض التطور . (ان اهم خصائص عصر النهضة في اوربا ظهور الفرد وسط المجموع بعد ان كان تائها ممحوا الشخصية ومعنى ذلك بروز الشخصية الانسانية مكان الصدارة في المجتمع مما جعل من الطبيعي ان تتحول الى مسرحيات شخصيات) وهذا ماتجده في مسرحيات شكسبير وكورنيه وراسين وموليير في هذه الفترة اعتبرت من الفترات المستنيرة في مسيرة المسرح لما انتج من براعة في التوظيف وانتاج اللغة الشعرية التي بقيت سماتها الى الآن تتخذ فضاءات العرض الكلاسيكي بنائية متقنة في رسم الشكل العام . وهنا تستند الصورة المهيمنة الى اقتران معطيات الجو العام وبما تحمله من ممثل وعناصر العرض الى الارتقاء في شخصية البطل وهو العنصر الاساسي التي تركز سمات الصورة نحوه من خلال تأكيد كل العوامل والاسس في بنائية الفضاء والتسلسل المشهدي نحو تطويع خصائصها نحو ظاهرة اقتراب من الإحالات الرومانسية والتي بمعطيات بناء الشخصية وهي اهم مظاهر تكوين جمالية الصورة والتأكيد على هوية هذه الفترة (ان قدرة الانسان في المجابهة لكي يمرر ذاته ويعمل على تطوير قدراته فقد تغايرت الاوضاع بسبب الثورات العارمة التي ملأت اوربا ، ان الشيء الرئيسي في نظام البشرية الوجداني ابان عصر الثورة الفرنسية كان الاحساس البهيج بعدم ثبات أي شيء فالقديم ينهار والجديد لم يأت بعد أي ان الاشياء فقدت الاستقرار والشكل الدائم). حيث انبثقت الرومانسية في خضم الضرورات لم تتخلص في في بدايتها من الشكل الكلاسيكي واطره ويبدو انها اسبدلت نظام الوحدات الثلاث في الدراما ولم تتقيد بها ، اذ اصبحت عوامل العاطفة والشعر الشكل المهيمن الذي يخضع الى قوانين العقل والاعراف بغية ارضاء النفس تجاه ذاتها والواجب تجاه علاقاتها الاجتماعية حيث اصبح الشعر في المسرح هو الذي يعبر عن الروح الانسانية لتعميق دورها البطولي . ولهذا كان لهيمنة الشعرية والشاعرية ودورها لابراز في تكوين صور العرض والتي بقي لفترات عدة وحتى نهاية القرن التاسع عشر الى بعض الاثباتات الواضحة والمعروفة وخاصة في البناء المعماري للمسرح الداخل والخارج وتكوين صفات مميزة

، ولهذا فان الفترات التي نهض بها المسرح من خلالها طبيعيا متبعا للتطور الحضاري شهد حالة من تاكيد الجانب التزويقي الجمالي في ارتباط الصورة المتخيل مع صورة الشكل المعلن وتكوين صورة اخرى تضاهي ماهو موجود بل هي حالة معبرة عن خاصية الفرد ابان تلك الفترة . ان التطور الصناعي والحضاري جعل من الفكر الانساني يتغير وجعل منطلقاته تقف في مفترق الطرق مابين المادية وبحثه عن ذاته (فليست دول العالم الصناعي والرأسمالي والانسان اشياء مختلفة عن بعضها البعض لان دول العالم الحديث هو عن هذا الانسان الذي تحكمت فيه المادة فأتاحت للقوى الغير انسانية ان تخرب روحه وتتغلغل في كل جوانب حياته) ولذلك كان لابد من اتجاه يعمق الفرد ويعكس الظواهر النفسية والمشاكل التي يعاني منها فظهرت الاتجاهات المسرحية الجديدة التي اكدت على قوة تأثير الصورة في المسرح (واكد بانها محاولة لمحاكاة الحلم وهو شكل الذي يبدو منطقيا ولكنه في الحقيقة غير ذلك فان أي شيء ممكن ان يحدث وكل شيء محتمل ولا وجود للزمان والمكان وهنالك خليط من التجارب و التخيلات و العبثيات) وشكلت مظاهر الوظيفة في المسرح خصيصة اعطت طابعا مهما في تأكيد صيغ توظيف معطيات العرض من خلال حرفية العمل وابراز جوانبها من المصممين " مايسترو " العملية الفنية وهي وظيفة المخرج المسرحي والتي اكدت تعميق الصورة فكريا وجماليا عن طريق الاسس والعناصر والخصائص التي يستند اليها من خلال عمق الصورة المنخيلة وتخيل عنصر التطور الصناعي والحضاري في تشكيلها ظاهريا . أي فرضت لغة الصورة بعض سماتها التي شاكست العمق في البنية النصية وبدأت تأخذ دورا آخر يعطي الحركات الإخراجية واتجاهاتها حيناً تبرز معطياتها وعناصرها فمثلا شكلت الصورة لدى (لبولجبير) سمة واضحة من خلال اهتمامه بتوظيف السلالم التي تتخذ اوضاعا تقترن في توظيف الضوء والوانه وشدته ، فما كانت الصورة تعبر عن القيم الفكرية التي اسسها في ملء الفضاء عاموديا للتركيز على الظلال والكشف عن عوالم الحلم التي اكدت سمات التعبيرية بينما كان (ماكس راينهارت) يطمح في اظهار صورة متكاملة خالصة بعيدا عن النص الدرامي ، فكان يجمع بين الخيال والابهار لابراز اقوى مديات التأثير المسرحي . فما بين التاكيد على الوجوه الشبحية والهلامية فهو يقف مع كل الاسس التعبيرية باعتبار فضاء الصورة هو جزء من فضاء متخيل الذي يؤكد الحلم مابين الحقيقة والوهم خيط رفيع يستند الى وقائع غامضة وغير مفهومة ضمن بعد الصورة الفنية في الجانب التعبيري . و (كوردن كريك) اتفق معهم ايضا (بوصف فلسفة العرض المسرحي ويقدمان في الوقت نفسه رصيدا لاينفذ باكتشافاتها عن طريق الديكور والإضاءة والموسيقى) ، مركزا على الفعل البصري بالتلاحم معه . واستحدثت افكار وآراء (آرتو) صدمة مدوية لرفض المسرح السائد والبحث عن ماورائية المعنى وهو الغير معلن في استحضار الروح والطاقة الكامنة وتحريرها من المعنى وهو ضمن اطر طقسية العرض المسرحي السائد ، واهتم بلغة الفضاء التي الفت شاعرية الحدث في المسرح السائد واهتم بلغة الفضاء التي لاتلغي النص تماما وانما تؤسس قيمة باتجاه البعد الصوري المستند الى المنحنى الجمالي والفكري . ولهذا كان الطابع واللحظة التي تغيرت فيها صيغ العرض المسرحي الحديث هو شكل التعبير في استحداث الصورة التخيلية التي تؤكد الطموح في اللامتناهي والذي يؤكد سرمدية الشكل وسبل توظيفه وهذا ما تجسدت وفق معطيات وخصائص الاتجاهات الاخراجية المختلفة ابتداءا من (بيتر بروك وكروتوفسكي) وصولا الى الطابع الشكلاني لدى الاتجاهات الاخراجية البولونية . ولهذا فقد استندت التيارات او الحركات الحديثة على ارضية متعارف عليها وباتت من سمات المسرح البولوني حيث بدأت تأخذ خصوصية واضحة وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين حين اعتبر الفن التشكيلي احد الوسائل او الركائز الاساسية الذي يتلاقح بطبيعته الفنية مع خصائص وسمات العرض المسرحي باتخاذ سينوغرافيا العرض الاطار العام للتشكيل . ومن خلال مما سبق واستنادا للاتجاهات والتيارات الفنية الاخراجية الى كل العوامل والظروف التي ساعدت بل واثرت ربما على

مستويات الانسانية بالاتجاه السلبي الذي يعاكس الحالة الايجابية في بناء الصورة نحو الشكل يعبر عن هذه المعاناة فما كان لتأثيرها الشكلي الاكثر قربا من سماع اللغة الحوارية فالجانب السمعي انه يتشوش ما بين الاصوات المزعجة واحجلاتها وما بين القدرة على التغير او التعبير عن هذه الاصوات ضمن احالات الشكل المستند اولا الى الممثل لاعتباره جسدا او طاقة حيوية في التعبير والتشكيل ضمن الاتصال الفاعل على تقنيات العرض الاخرى ضمن وحدة الفضاء والصورة والعرض المسرحي فقد اعتمد (تادوش كانتور) على اللاشكل في مسرحه من خلال تنفيذ طابع الصورة المشهدية من عناصر غرائبية لاتنم عن معنى سياقي متعارف عليه كأشارات محددة بل هي اشكال رمزية ذات طابع تجريدي تحمل خصائص مشتركة ضمن فضاء لتولد المعنى العام من خلال التكوين الاجمالي . فالعرض المسرحي لديه عبارة عن مشاهد منتجة بشكل (كولاج) . لقد اقترب (كانتور) من مفاهيم السرياليين والدادائيين لانه (عبر عن رؤية واضحة في ابداع العرض المسرحي يخلو خلوا كاملا من فكرتي الايهام والوهم لتحل محلها فكرة الترحال المستتر للبحث الدؤوب عن حقيقته الفنية وليست الواقعية). اما الاداء فيتكون عن طريق ثنائية الجسد ــ العرض او الجسد ــ الفضاء ، وتأسيس صيغ بنائية الصورة من خلال اللحظة التي تقترب بمرجعية المتخيل التي تؤكد اصالة اللامنتظر الموضوعي وصياغته بالشكل العياني الظاهري المستند للقيمة الفكرية والجمالية ، فالجسد والاشكال هي المعطى الرئيسي الذي يظهر سمات الصورة في العرض المسرحي .

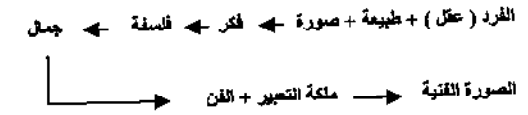
اما (جوزيف شانيا) جسدت ابعاد الصورة في مسرحه عن طريق اشغاله في مفردات مندثرة او نتاجات سلبية للحضارة وتشكيلها في لوحة سريالية كبيرة تعمق ديمومتها من خلال تحركها المستمر مع حركة الفضاء في اتصال جمالي وفكري عميق (ان السمة الغالبة على اعماله السينوغرافية ، التكوينات الافق وتشكيلها من بين عناصر معلقة ، مما يعطي المسرح خلفية مجسمة ذات ابعاد ثلاثة وتكوينات مساحية سريالية تمثل عنصرا شعريا للعرض المسرحي) لا يرتبط بمرجعيات اجتماعية او انسانية من حيث التأسيس وكان لها مرجعية من حيث التلقي واسنادها وفق قيم فكرية وفلسفية دون إحالاتها السابقة . ومن خلال مما سبق فالصورة او سمات المفهوم الفكري لها هو يتخذ من المنجز المتكامل الانطلاق الميز التي يعززها ويبرزها المسرح في تكوين فلسفة العرض ونقصد هنا القيم والآراء الجمالية التي اسست عمق بنائية وقوة هذا الفن وميزته عن الفنون الاخرى وبديهيا الصورة هي المحور الاتصالي في كل الفنون وما يميز المسرح هو تحرك الصورة على مستويات سريعة قابلة للفهم الجمالي والتلقي الفاعل وبالتالي ارساء قاعدة قوية ومهمة لاعتبار اللحظة هي نتاج تفاعل كل العوامل ولهذا تكون الاعمق فكريا ضمن تنامي الاحالة لدى تفاعل كل العوامل ولهذا تكون الاعمق فكريا ضمن تنامي الاحالة لدى التفاعل ما بين الدال والمدلول في الجو العام للاتصال ضمن المستويات الفكرية والجمالية .

(انظر الملحق)

المبحث الثاني :ــ القيم الجمالية للصورة

ارتبطت سياقات الاتصال مابين الفرد والحياة بتفاعل جمالي ويعني بان ملكة التعبير والحاجة للتعبير عن الذات وعن تفاعله مع الخارج يستخدم النمط الجمالي لاعتبار رؤية الانسان للطبيعة المثالية تأخذ نظرة الاتصال الملائم لهذه المعطيات (الطبيعة) وبالتالي فان كل العوامل المبهمة الطبيعية وغير الطبيعية يمكن التفريق بينها من خلال الصورة الجمالية التي تلائم المؤثر ، وهنا نتطرق الى مثال بسيط (ان الثور الهائج الذي يصارعه الفرد ويتغلب عليه فان شكل التعبير عن تجسد صورة رسم الثور بطريقة تستخدم ملكة الخيال ومن ثم ملكة التجسيد او طريقة نقل الحدث بشكل الاداء الصوري والتلبس في شكل الحيوانات والبطل والطريقة الادائية الاولى في اللعب والتعبير . ان الفرد امتلك ملكة التعبير التي صورت الفكرة الاولى وتجسدت عن طريق التطور الفكري ومن ثم الفلسفي وتعني (الفلسفة انها نظرة للعالم وشكل من

اشكال معرفة الواقع الذي هو الانسان والمجتمع والطبيعة) .



(ان الفن عبارة عن اساليب مختلفة للتعبير عن الواقع الملموس ولهذا فان الفنان كثيرا ما يعبر عن اشياء مخالفة لمفهوم الرائع). واذا اعتبرنا ان الصورة موجودة منذ الازل في العالم الاعلى وبانها وجدت في عالمنا المحسوس فقد شكلت المادة الخطأ لتشكيل معطيات هذه الصورة وهي على اتم شكل الذي يقترب من المثال . ان جوهر الجمال في (الروح والشيء الرائع لايوجد في عالمنا بل في المثل وان الفنان لايفهم المعنى الحقيقي للوجود الرائع ولكنه يخلق انتاجا فنيا وبعبارة اخرى هو يحاكم العالم المحسوس ولكن الاخير ماهو نسخة لنسخة او ظل لظل) . فالصورة الفنية المتشكلة هي صورة المادة المجسمة والتي تخلق ظروفا اخرى بواقعية فنية دون الطبيعية منها ، ولهذا تتركز قيم نظريته بشكل فهمنا لها . اما المعطى الآخر هو الذي يظهر الصورة الفنية كونها تقترب من الواقع لابرازه لاعتبار حركة الفرد تجسدت في الواقع وارتقاء هذا الواقع عن طريق الصورة الفنية التي تجسد هذه الموضوعية بشكل جمالي ، (تبرز الصورة الفنية داخل نسق من وجهات النظر بوصفها بالضبط ناتجا نوعيا للعمل مدعوا " لتجسيد " مضمون روحي محدد) ، ولهذا فان الصورة الجمالية الاولى للفن اتخذت معطيين أساسيين ، الاول ارتقاء الصورة الفنية الى المثالية منها باقتراب ملكة التعبير من المثل دون البحث عن الواقع ، فالجمال هو مايقترب من الصورة الاولى للمثال والبحث عنها والابداع يصل حينما نصل الى المثال . من خلال نظرية افلاطون وحول رؤيته الجمالية استطاع ان ينقل النفس الانسانية الى الجمال المثل العلوي او جمال المطلق الذي يسمو الى ابهى صورة ممكنة لا يستطيع الفن ان يجسدها في هذا البهاء من وجهة نظره . فنظريته تعتمد بالشكل الاساس على (ثبات الصورة والمرجعيات الطبيعية في هذا الكون المتغير هو العالم الحسي) ، بمعنى ان كل الصور والمرجعيات الطبيعية في هذا الكون تتخذ مصدرا جوهريا واحدا وهو عالم المثل الذي يتصل بالمثال الاعلى ولهذا فان فلسفته مثالية تكمن حول تخيل نظاما للوجود . وان يرد اعمال البشر وسلوكهم الى مقياس من الخير والجمال ويرى ان العالم كما يجب ان يكون لاكما هو فعلا) ولقد اعتبر الفن هو تقليد للطبيعة ومحاكاته أي انه صورة لصورة عليا ويرى ان الفنان يستمد الوحي من الالهام وليس من العقل والمعرفة ومن هنا فهو يعتبره " الفن " احط من الفلسفة) ، وذلك لان افن حالة نسبية متغيرة لصورة المثال الموجود وحتى حين يحاكي هذا المثال فهو يتخذ عنده قنوات في التعبير واستنطاق الصورة المثالية . والهدف هو الارتقاء الفكري والفني للفرد وتحقيق سياقات التعبير ويظهر هذا بوضوح عند (ارسطو) فنظر الى الواقع بعيدا بل استخدم الوهم ليصل الى الحقيقة الوجود لكل ماهو الهي وسماوي له علاقة بالوجود الانساني وان ارسطو ذهن يتعامل مع الوقائع المادية). وهو لم يفصل العالم الحسي عن الواقع الانساني بل ادرك ان عالم الروحانيات وعالم الماديات يشكلان قوة كبيرة لا تنفصل هذه العلاقة المنسجمة في رايه لانها تجسد من خلال نظرته الى الوجود الطبيعي الذي يحمل كلا الطرفين وهي المادة والصورة ولا يمكن الفصل بينهما والواحد يكمل الآخر فلا مادة من غير صورة ولا صورة من غير مادة وهي متداخلة وموجودة في ماديات الحياة الانسانية ليطورها ليصل الى درجة السمو وهذا السمو يكون داخل الواقع الانساني ويعيش في ارضه . ولهذا جاءت رؤيته للفن والادب وصلتهم تجمعهما بالحياة الواقعية تعكس صور الحقيقة لوقائع يومية وصور بشرية حية تعيد اتباع ما ابتدعته الطبيع ، ولهذا كان رأيه في الفن انه محاكاة الطبيعة (فشكل الفن هو جوهريا تقليد للحقيقة الواقعية فهو يمسك بالمرآة أمام الطبيعة). وليس انعكاس الذي تعكسه المرآة الذي يشمل الشكل الخارجي فقط وانما بمعنى الباطن والصدق الانساني الذي يكون الحقيقة الواقعية للانسان حتى تصل النفس الى ان تتخلص من

انفعالاتها واخطائها أي تطير النفس من تلك الشوائب فما بين جمالية الصورة المثالية وبين البحث عن جمالية التعبير عن الواقع والانسان وتتجه الآراء الفلسفية والفنية نحو منحنيات المأساة مابين صراع الآلهة مع الفرد ومقتضيات الوجود او الغياب لاهداف التطهير الديني والاكتساب الفني وصيغ التعبير كانت اللغة هي الشكل الاساسي التي توحي بالصورة المثالية . ولهذا فان (كل شيء في العالم الذي نعيش فيه مؤلف من " صورة " ومن " مادة " فالمادة هي الشيء القاسي الذي تتالف منه الاجسام المختلفة فاكتسبت مادة الطاولة والباب وغيرها . اما الصورة فهي الشكل الذي يخلق من المادة اجساما فالمادة في الطاولة والكرسي واحدة). وكان يؤكد شكل التعبير تفسيرا لها فان نتاج المادة الصورية هو المتغير سواء كان يرتبط بالمثال او بالواقع . ان القيم الجمالية في العصر الحديث تاثرت كثيرا بالتطورات العلمية والبحوث التي تدرس علاقة الجمال بالمجالات الاخرى كالفلسفة والفن وعلم النفس والتشريح والهندسة والبحوث العلمية فارتبطت اكثر بموثرات المجتمع وتحولاته وصراعاته متغيرات القيم الجمالية لمعايير الفن حتى اصبح اهم معيار هو التجديد في الفكر او التقنية . ان الحقيقة التي يتضمنها العمل الفني حقيقة ليست ثابتة ولكنها تتغير من جيل الى جيل ومن عصر الى عصر طبقا لتغير افق المتلقي وتجارب المتلقي). لقد اصبح العمل الفني هو الذي يوحد الغايرة المتميزة والذي لايمكن تطبيق معايير سابقة عليه ، وقد تعددت الطروحات الجمالية والفلسفية في معالجتها لموضوع العلاقة بين الشكل والمضمون والعلاقة بين الشكل والمضمون فكان (احد هذه الاتجاهات ويرى اولوية المضمون على شكل وآخر ذلك الاتجاه الذي يرى ضرورة وجود علاقة وثيقة تكامل بين الشكل والمضمون). فمثلا النظري (الكانتية) تسند كون أي قيمة معرفية جمالية في الطبيعة هي ترتبط بالإرادة الكلية وهي في النهاية مفتوحة أي لها نهاية معينة تربط كما يسميه " كانت " (الجليل) ، ودون هذه الاتصالية فهو يقترن بقيم الواقعية المغلقة التي تخضع كل الأمور الى التفاعلات وأحكام معرفية فيسميها " كانت " (الجميل) ، لقد ميز " كانت " بين (الجليل والجميل) وربط العمليات الذهنية والتخيلية بالجميل وجعل العمليات العقلية والمنطقية مرتبطة بالجليل). وفي راي آخر اكد " كانت " (ان الشكل هو الذي يتغلب فهو الذي يحدد الاثر الفني ويعينه والأثر الفني وحده طبيعة نهائية داخلية وهي تؤلف كلا خاصا وهذه الخاصة تميزها عن كل شيء آخر وتسير الانفعال الجمالي). فان تجسيد الصورة في رؤية " كانت " اعتمدت الصورة التخيلية الغير معلنة والتي نسبت ضمن مستويات الجمال الأول ومديات التعبير المعنى الثاني ولهذا فهنا الصورة الفنية للجميل هي ما تنتجه الملكة التخيلية على اتساع مستوياتها وأنظمتها ، اما تجسيد الصورة التي تؤكد الحضور الإبداعي ما يرتقي بالفكر والفنان مابين ايصال الصورة الى انماط الابداع والاقتراب من الجليل الفني الذي يرتقي للمثال الاعلى . حيث يؤكد " كانت " على تغلب الشكل في الاثر الفني واهمية العناصر الشكلية فيه وأهمية الصورة مقابل إهمال دور المحتوى ولهذا فان الصورة تختلف مابين النمط التجسيدي لها وما بين استلال الموضوعة منها ، فالتلقي يخضع الى مقاييس خاصة والطابع التاثيري دون البحث عن الطابع الموضوعي فالصورة تحدد ذاتها وماهيتها اعتمادا على شكلها فاذا ارتبط بالجمال أصبحت تكون المنطقية (الجميل) وحين ترتبط بالمثال فانها تكون مقوماتها الإبداعية (الجليل) ، (فالشكل هو صاحب الأولوية وهو الذي يحدد ماهية العمل الفني ما ان يوجد شكل جديد حتى يوجد مضمون جديد فالشكل يحدد المضمون). اما " هيغل " فقد اختلف عن " كانت " حول رؤية الجمالية بالنسبة الى الشكل والمضمون وأولويته مبتعدا عن رأي " كانت " الا ان (هيغل وأتباعه لم يهملوا دور الشكل بل حاول " هيغل " ان يؤكد اهمية العلاقة بينهما ويصف طبيعة هذه العلاقة كما رآها ماثلة في الفن موضحا (ان الصورة لا تقوم بدون محتوى وان المحتوى الا فيضان المحتوى في الصورة وان هذا يعني ان اختيار المحتوى هو بمثابة عمل فني). وفي رأي آخر رأى " هيغل " (ان هناك تناظر يقوم بين المضمون والشكل الذي يجعل النخيل واقع مطابق فيكون الشكل معبر عن الفكرة

او المضمون افضل تعبير ذلك ما يحدث في الفن العالي). ولهذا فان موقف " هيغل " من الصورة في الاتجاهات الحديثة (انه يرفض الشكلية ويرفض الحركة الحديثة في الادب فيرى انها تؤدي الى تحطيم الاشكال الادبية التقليدية فحسب بل تؤدي الى هدم الادب كادب).كما يرى ان الرمز هو الشكل الذي يلعب دور مهم في الفن (وكان الغرض منه ان يكون له مدلول ولكن دون ان يكون في مقدوره التعبير عن ما يحدث في الفن). ان " هيغل " ينقد المزية في الفن وذلك لان الشكل هو المهيمن على المحتوى ويرى ان المز لايستطيع الوصول الى المضمون الذي يراد الوصول اليه . ان الفن في رأي " هيغل " هو (ادخال فكرة في مادة او التعبير عن الفكرة او الروح بوسائل مادية والاهمية ليست للمادة بل بالشكل). اما "شوبنهاور" اتضحت معطياته الجمالية للصورة عن طريق نظرته التشاؤمية الذاتية التي استند اليها في خلق المنطق الفكري والفلسفي ومن ثم ابراز الاتصال السياقي ما بين النظرية الفلسفية وتطبيقها في الفن . ان ادراك الاشياء ليس من الضروري بعدد سياقات المعنى بل الابتعاد عن ارضية الجسيد النمطي والتركيب الغير منطقي الذي كون الصورة الفنية يؤكد ارضية التخيل في ارتقاء في الصورة الفنية الى الصورة الجمالية أي بمعنى ان جمالية الفن في ما ورائية التجسيد والانسلاخ عن كينونة الوجود الى الابحار في سمفونية الفضاء للصورة في الفن ويمكن القول (ان ادراكنا العقلي لا حسي وان ذهننا هو المكون الحقيقي لصورة العالم الخارجي) . فالموسيقى مثلا (هي فن يستغني عن كل صورة مكانية وتتخذ صورة الزمان وهو يشبه حياتنا الباطنية في تعاقب ظواهرها ويعبر عن الافعال تجريديا لا عن السرور بالذات او حب الذات). أي ان الموسيقى هي صورة ظاهرة لكنها هي صورة الارادة نفسها . اما الرؤية الجمالية عند " برجسون " هي رؤيا مثالية من مبدئه الفكري (الديمومة الخالصة وهي الديمومة منبع دائم متحدد ويحوي كل ماهو موجود وعقول والمادة والحركة تشكل (ديمومة) فهي كما يعبر عنها (دفعة الحياة والوجود) فلديه المعرفة الحقة لا تدرك الا بالحدس وكانها نوع من المعرفة الصوفية وهي تشكل قدرة خارقة للانسان ليتوصل الى كشف عن حقائق مجردة دون الاستعانة بالفكر وآليات التفكير والادراكات الحسية . ان الحدس عند برجسون هو اداة لايجاد العلاقة بين هذه الاشياء). ولا تكتشف (المعرفة الا بواسطة الحدس ، ولهذا كان الحدس لديه هو الاساس الذي يستمد الفكر البديهي " غير مكتسب وغير متعلم ") . ويرى " برجسون " ان العقل لا يكشف سوى ظواهر او مع ذلك لم ينكر " برجسون " دور العقل و آليات الفكير . ان الإبداع لدى " برجسون " هو انفعال واهم ميزة لهذا الانفعال انه لا يلغي التفكير ولا يلغي التأمل وإثارة العاطفة على حين فجأة في تطورات الفكر فالصورة هي اقتراب الجمالية من سياقات (الحدس) واقترابها (الصورة) الى الحس الجمالي أي المثال . ويرى الباحثان ان القيمة الجمالية للصورة في الفن ارتبطت بالمعطيات والآراء الفلسفية التي حاورت الصورة الجمالية من خلال الاسس والبنائية للنظرة الفلسفية ولهذا شكلت اتصالية الفن بالاراء الفلسفية قيمة اتصالية مهمة في مكونات انشاء الصورة مابين المثل واعادة ما بينهما وكيفية الحوار ما بين الفكر الفسفي والفكر الجمالي للفن . فالشكل هو المكون للصورة وهو المنجز الذي يحاوره المفكر من خلال الآليات الفكرية الفلسفية والجمالية . اذن الصورة في المسرح لها سماتها الجمالية وقيمة فكرية واضحة يمكن تقاربها من خلال كل الابعاد في فهمنا للصورة وماهيتها وبالتالي فان دراسة الصورة في الفكر الجمالي هي نسخة من دراسة الصورة في المسرح ولهذا فان الآداء الجمالية الفلسفية هي اسناد مهم لابعاد الصورة في المسرح لاعتبارات الصورة الجمالية في الفن هي جزء مهم لا يتجزأ من مفاهيم الصورة المحاكية للرأي الفكري والجمالي للفيلسوف التي تقارب نمط الاداء والمنطلقات لفهم الصورة ومقوماتها في فضاء العرض .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا ــ منهج البحث

يعتمد البحث الحالي على منهج الوصفي التحليلي كونه انسب المناهج لتحقيق اهداف البحث .

اما طرائق البحث هي : ــ

١ــ الطريقة المنطقية وخصت الاطار النظري وتحديدا المبحث والمبحث الثاني .

٢ــ طريقة دراسة الحالة وخصت تحليل عينة البحث

ثانيا ــ عينة البحث

اتخذ الباحثان سمة اختيار العينة القصدية (مسرحية احزان مهرج السيرك) التي صاحبت مقومات عنوان البحث وذلك لعدة اسباب : ــ

١ــ اعتبار ان محصلة مجتمع البحث لمسرح الصورة هو كل الاعمال المسرحية التي عرضت لصلاح القصب على مدى مسيرته الفنية .

٢ــ اعتبار ان كل عمل او عرض من هذه العروض يوصل الى ذات النتائج ويحقق اجوبة وتساؤلات المشكلة ويحقق الاهداف باعتبار ان المنهج الاخراجي موحد الاسلوب ثابت ومن الوحدة الفنية يمكن ان يكون الاختبار قصدي ويحقق متطلبات البحث

٣ــ اختيار العينة الواحدة للبحث وتجاوز مجتمعه لاعتبار ان الموضوعة التي كرس الباحث لانجازها تاخذ سمة التكثيف ولان تحليل العينة الواحدة او اكثر هو يحقق ذات المعطيات عن البحث وللتأكيد على التكثيف فان النوع واختيار العينة النوعية كان افضل السبل بدلا من العينة الكمية والتي اختصرتها الباحثة ضمن مساحات عنوان البحث

٤ــ الاهتمام من خلال اختيار العينة على الانظمة الصورية بعيدا عن الفترات الزمنية والاهداف من اختيار هذه العينة ضمن فترة ما هو غير مقصود بل التركيز على القيمة الصورية لمسرح الصورة.

اداة البحث

اتخذ الباحث من اجل تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة وما ورد من مؤشرات في الاطار النظري على المشاهدة وصور الفوتوغرافية والمقاولات النقدية والدراسات والبيانات .

تحليل عينة البحث

عتمد الباحث على المشاهدة للعينة من خلال كونها مشاركة في العمل ورؤيتها للعمل من خلال كاسيت (VHS).

المبحث الثاني

مقدمة عن مسرح الصورة

بما ان الصورة في المسرح تؤكد دورها وهي تعكس صورة الشيء الذي تدل عليه بمعنى انها تظهر شكل الفعل عيانيا ضمن حيز فضاء العرض ليجدد ملامح وشكل الصورة المستنبطة منه التي تعكس مفهومها والمقصد الحقيقي لها . ان (مسرح الصورة) هو المنهج الذي عمد (صلاح القصب) تبنيه في عروضه المسرحية ونظر له عبر كتاباته (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) ، و(ما وراء الصورة ــ الاشارة الاولى لصورة الذاكرة) ، وصدرت له بيانات (الكتابات الجديدة والاشكال الجديدة ــ مسرح الصورة انموذجا). وعلى مستوى التطبيق في الاعمال التالية (هاملت ، قصة الخليقة البابلية ، طائر البحر ، الملك لير ، احزان مهرج السيرك ، الحلم الضوئي ، العاصفة ، عزلة الكرستال ، ماكبث) وقد جسدت هذه الاعمال نظرته الجمالية في هذا المجال . والصورة كبناء جمالي في العرض المسرحي هي تنتمي الى مستوى من مستويات التذوق الجمالي يوضع فيه المتلقي ازاء دلالة الصورة امام اشكالية فكرية جمالية ناتجة من ضبابية الصورة وارتقائها في الخطاب على اشكال الواقع في التكوين والبناء التشكيلي وهنا ينتج صداما دائما لتلقي العرض ، الدلالية الناتجة عن الافكار بحثا عن حقيقة الوجود الذي تتهشم على ضوءها صورة العالم الواقعي حيث تكشف الصورة التي تعتمد في انتاجها الدلالي على اللاوعي الذي يسيطر على التكوين

والانشاء الصوري لمفردات العرض انطلاقا من نص المؤلف الذي يعتبره المخرج افكار باقية عبر الزمن المتجدد ولذا فان احياء النص عن مفردات اشارية صورية تقربه الى عالم الوجود الانساني المتعلق ببناء وانشاء صورة قادرة على تفجير المرئي ضمن علاقات صورية لكل عذابات الانسانية وعبثيته ووجوده. اذن الصورة ان تفسر وتفجر في ذهن المتلقي دهشة باعثها دلالة الصورة . ان نظام مرجعيات الاخراجية لمسرح الصورة يعتمد على منطلقات فلسفية على مستوى الموضوع حيث ان الصورة تعتمد على مساحة لتوصيل رسالة تترجم العلاقات الكونية والوجدانية في محيط الذاكرة الانساني عبر التاريخ والحضارة ، ولذا يرى (القصب) ان رسالته الجمالية والفلسفية تتلخص في عرض مأساوية العالم ويطلب من المشاهد ان يعي هذه المأساوية ولذلك فهو يقصد الوضوح في هذا الجانب بل يحاول ان يثقل على المتفرج يتراكم حالات الاحباط واليأس والقهر لكي ينهض نظيفا من ادراته من خلال وعيه المستفز بالمأساة). وعلى ضوء هذه الفكرة يتعامل (القصب) مع نصوص مسرحية شمولية حيث يستطيع فيها ان يتجول فكريا في تحقيق مأساوية العلاقات ، فلجأ الى اختيار نصوص عالمية او مترجمة يصفها (محطات لصورة الذاكرة) حيث تفتح افق واسع لتطوير الرؤيا الفانتازية وتجسيد ملكة الصورة على ضوء فلسفة العرض . اما الشكل وهو المكان (المستودع) الذي يفجر فيه سرية النص ، ان الشكل في (مسرح الصورة) يعني عمق فلسفي في تفسير المضمون وعن طريق بحث المخرج عن لغة مسرحية خالصة طقسية اسطورية تحقق مدلولاتها المنبعثة من عمق المضمون كيانا جماليا يعتمد على تكوينات انشائية مبنية على صورة ثابتة ومتحركة تحمل معاني ودلالات عن عالم المسرح الحقيقي هو عام المطلق مضافا الى الصور المجنونة والمحسوسة التي تشكل بالنتيجة تلك الانشاءات الدلالية لطبيعة بناء الصورة ان العنصر البنائي الاول هو الجسد أي الفعل العضلي الذي يشكل منطلق دلالي يربط الصورة بمنظومة الافعال التي تمثل كم من الحركات المتداخلة والمتناقضة التي تشكل فعل الصراع وتوضح قيمه التشكيلية ، وبهذا نرى الحركة الحركة تتحول الى مدلول صوري الى عالم مطلق في اجواء سحرية من اللاوعي على شكل انتقالات او حركات تبدأ بالفوضوية الشكلانية وتنتهي بحالة اكثر تفجيرا وقلق لمكونات الصورة اللاشعورية . ان الصورة تحمل معها عوالم وتصورات ميتافيزيقية قادرة على تحقيق نوعية خاصة من المتلقي تنفجر مدلولاتها خلال الخطاب المسرحي . ان مسرح يقوم على شبكة من التكوينات والانسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية او عفوية وفق ايقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لايهدف ايصال معنى محدد كما هو المسرح التقليدي او تثبيت ما يسمى (التمركز المنطقي) لاستخدام عادة في العرض المسرحي التقليدي كما ان يلغي قدر المستطاع أي شكل من اشكال الحوار ويستعيض عنه بلغة الحركة والتكوين والإيماءة). حيث تبنى (القصب) الفضاء وجمالياته بدلا من الحوار وهذا الفضاء لا ينطق بشعره إلا من خلال ملئه بالشكل المادي لجسم الممثل مضافا اليه عناصر التشكيل الحركي ومكوناته الضوء والخط واللون ، وعليه فان الشكل الي يعتمد في توظيف الفضاء قائم على أشكال ومرجعيات رمزية أسطورية وأثيرية خاصة حيث تشكل فيه الصورة ركنا أساسيا ووسيلة مهمة من وسائل المخرج والممثل .

تحليل عينة البحث

مسرحية (احزان مهرج السيرك)

شكلت سمات هذا للانموذج مساحة وافية من الصورة الجمالية التي بلورت العديد من المفاهيم السابقة لمسرح الصورة وربما نتعبرها حيزا وافيا وشموليا يمكن من خلاله ايجاد الاسس والعناصر التي تؤكد مطيات بناء تراتبية العرض وانظمة فضاءاتهنحو بلورة قيم الاسلوب ومعطيات (مسرح الصورة). وسوف يتخذ الباحثان نمط اللا تنظيم في بنائية التحليل ضمن تسلسل منطقي على اعتبار ان مقومات هذا الاسلوب لا يمكن ان تتخذ معها أي مقومات تحليلية منطقية وخاصة عندما نركز على مقومات الصورة وانشاءها ضمن مساحة وافية لفضاء

عرض مسرحي متكامل ولهذا سوف تتركز سمات التحليل على عدد من المحطات الصورية التي تتخذها الباحثة نمطا لدراسة الحالة آخذة بنظر الاعتبار التأكيد على دلالات وعلامات الصادرة من المنظومات الصورية مؤكدة تجذر الثيمات الى عدد غير مركب دون احادية او ثنائية من المعنى المستل ودون التطرق الى التفسير المتسطح للاشكال لان مسرح الصورة هو افاق من ما ورائية القصد وانتاج المعنى وتأكيد دور الفعل ضمن محصلة الصورة واستنتاج فلسفة فضاءات العرض ومرجعياته ابتداءا من المخرج وصولا الى الابعاد الفكرية والاجتماعية والجمالية والفلسفية والفنية على اعتبار ان كل اسلوب في الفن هو محصلة عدد من الاساليب او الاشكال السابقة التي تأثرت بها واقتصت منها بعض المعطيات لتوظف بشكل مغاير ضمن حيز ومعطيات اخرى صيغت هنا ضمن (مسرح الصورة).

* فضاء العرض //

الصورة الاولى : ــ شكلت اللحظات الاولى سمة طابع العرض وروحيته من خلال ثنائيات (الغموض / الظلام) ــ (الجسد / الفضاء) ــ (الضوء / الظلال) ــ (الصمت / الحركة) وهي تتخذ مساحة التعارف الاولى لدى المتلقي ضمن حركة الفضاء ونمط الصورة المتكونة التي لاتخضع لازمنة معينة وتفتقد لثالوث الزمن ودون دراية لامكنة واضحة بل ابعاد مفترضة هلامية شكلت منظومة (الحلم / الكابوس) كدور في تأكيد صلات العرض بذاتية المخرج وافكاره دون الولوج المباشر بتأثيرات معينة ولكن بطابع مفهوم ضمن حيز فلسفيته في بناء الصورة الاولى وتتوالى الفرضيات وصولا الى النتائج المرجوة تجاه الفهم النهائي للمقصد الجمالي . ارتسمت كل معطيات العرض وتفاصيله ضمن النمط اول (الاجساد ــ التقنيات ــ المساحات ــ الفضاء) وارتحل الضوء ضمن شبحية غير معلنة عبر هوة العناصر مؤكدة تساؤلات وفرضيات مختلفة فالمعنى الصوري يظهر من خلال (الغموض ــ الوجوه ــ التعبير ــ الوقفات ــ التنظيم ــ المستويات البصرية) مؤكدة تجذر المعنى من خلال تأكيد لحظة الفعل حتى ولو بدا للوهلة الاولى بانه ثابت ولكن من الصمت الحركي يتولد القصد ومن فلسفة الضوء والوانه يتحد المتفاعل التام مع الاداء ضمن ثنائية (التعبير الوجه تعبير الضوء) و(اللون / الحالة الشعورية) مع الاخذ بنظر الاعتبار لحظة التعرف الاولى ما بين آليات والمستقبل ضمن وحدة الفضاء . اذن يجد الباحثان ان منظومة الدلالات او العلامات الصادرة والتي شكلت المنظومة الصورية الاولى والتي اتخذت عدد من المعاني والمقاصد التأويلية سوف تتخذ الشكل الآتي : ــ

(انظر الملحق)

الصورة الثانية : ــ لقد اعتمد معطيات التكوين الصوري على التركيز البؤري بأتجاه احادية التأثير نحو الشخصية المحورية عن طريق متشابهات (الزي) والتعرف اليها مع التأكيد نحو الشخصية المحورية عن طريق متشابهات (الزي) والتعرف اليها مع التاكيد نحو المعطى الرئيسي لمتتاليات الاجساد الاخرى من خلال انشطار ثنائية الانفعال او الاحساس الكامن والقابع في خفايا الشخصية المحورية في مناطق التأثير النفسي الداخلي دون التوضيح الانفعال الخارجي اداءا بل تشكيل من خلال ثنائية (المهرج / الزوجة) ضمن خصيصة التفاعل والمكونة لخواصم من خلال : ــ

(المهرج + الزوجة ⟵ المهرج ١ + المهرج ٢ + المهرج ٣ + المهرج ٤ .....)

وهنا تتأكد انفتاح عالم الاجساد الهائمة ضمن فضاءات التعبير المنسلخة عن محدودية الابعاد ضمن اطر الاداء الواحد متخذة متواليات لا حدود لها ضمن ذات (الزي) وذات الحركة مع اعتبار ان الاوجه المتعددة هي مخلصة لذات النفس وقد تتخذ معطيات التأويل مساحات اخرى دون المعنى الواحد كون ان الانسان يحمل خواص متعددة واوجه غامضة داكنة غير مكتشفة لا يمكن ابرازها ضمن خواص (الآنا) وارتحال الذات عبر ازالة الفرد من كينونته الآنية وهيامها واقتحامها عزلة الجاذبية المباشرة لتقتحم عزلة الحياة ومواجهة الموت ضمن فكرة فلسفية

نابعة من ثنائية ازلية قوامها التضاد بين فكرتي (الحياة / الموت) والبحث عن الخيط الغمض الذي يفصل بينهما شملت الصورة على الانفتاح نحو متخيل مفترض لمكونات العقل الباطن في خضم شخصية (المهرج) تجاه ما تتخذه هذه العوالم الصاخبة المليئة بالمتضادات والصراعات والاشكال المبهمة مع الذكريات (المؤلمة / المفرحة) في ثنائية التكوين الانساني واعتلاء مساحات اللافهم واللامنطق من الاشياء لمعطيات التخيل ضمن معطيات (الحلم / الواقع) وتأكيد على العنصر الاول الازاحة الآخر ضمن معطيات (الأنا / الآخر) وايجاد سرمدية الكون في عالم لا معقول تشمل (الاحلام / الكوابيس) واقترضته الصورة من خلال مساحات واسعة تحمل طياتها (اللعبة / الصراع) ضمن وحدة (المتعة / اللذة) والتي تتأتى من لعبة مصارعة الثيران التي تؤكد (اللذة / الآلم) وهي نمط فلادي فكلما زادت الدماء الدماء الحمراء والاحساس بالالم والشعور بالانتصار ازدادت اللذة في التعذيب والشعور بالنشوة هذا المفهوم الاول للصورة فهي مساحة حركية شاملة ذات اطار لولبي دائري ضمن خواص ذات ثنائية فكلما ازداد فعل التألم ازدادت صياغات اللذة وربما بقاربة الشكل واضواء القصدية تحور الافكار وتعدد القيم والثيمات وتأكيد الجوانب النفسية الانفعالي الكامنة ما بين اطراف الصراع الدائر والصور المتتالية التي تكون بالمركب العام الصورة المركزية والتي تؤكد مصداقية المعنى ومحوريته وباختلاف اساليب اللعبة ومساحات التنافس الانساني تتوالد متتاليات الحياة التي اقترنت هنا بصخب الآلات وانزعاجها ضمن الفضاء الموسيقي المصاحب الذي يضفي الجو العام الملائم لسمفونية العرض في هذه الصورة وكما يلي : ــ (انظر الملحق)

الصورة الثالثة : ــ ارتحلت التكوينات الصورية لبناء سمات طقسية الفضاء هذا العرض مؤكدة متوالية وصورة مصغرة لمعطيات الصورة الام مؤكدة تجذر المعنى المستل من تجذر الفعل المستل من تجذر الصورة المعطاة ولهذا فقد شكلت وظيفة الضوء مصدرا رئيسيا من حيث توظيف مفهوم تجدد الصورة الرئيسية والتي شكلت مستويات العرض منحا مقتعا لمستويات البناء الصوري ومن مستويات التلقي . ولهذا فقد اعتمدت مساحات الامكنة معطفا مهما تجاه بنية الفعل الجمالي والتي يشكل سمة توظيف (الجسد / الكتل) تلاحما وظيفيا في بلورة العلامات الصادرة من الصور الجزئية ولهذا فالشكل الصوري الاول فضاء الفعل ما بين (المهرج / الزوجة) الذي شكل مساحة التفاعل بين (آلة البيانو / السرير) بثنائية التوظيف ما بين (الانفعال الصوتي / الانفعال الموسيقي) ضمن متوالية (سلبية الذات / ضوضاء الصوت) والفعل الكامن المتضمن الاحالات النفسية وبلورتها تجاه الصوت الضوضائي المنزعج الصادر من (آلة البيانو) وبين وظيفة السرير والابتعاد او التباعد الانساني الفسلجي للقيمة الانسانية العاطفية للزوجين وابتعاد الجنسين من خلال لون السرير وصلابته والاصوات الصادرة منه التي تعكس غلائبية اللحظة وعدم منطقيتها للتحول الى انعكاسها الانساني المنطقي .

المعنى الصوري الآخر شكل حركة ذات ديمومة تواصلية مختلفة شكلت المستوى المكاني العميق في حركة اجساد مختلفة تحمل بعضها من الاكسسوارات المصاحبة لحركة الايدي (المظلات السوداء) والتي شكلت جزءا من فاعليته المتحركة التي تتخذ اشكالا متعددة غير ثابتة واتخذ المستوى المكاني الثاني الذي يشكل المستوى الدائري من فضاء العرض اجسادا اخرى كانت انعكاسا نفسيا تجاه خطوات التعبير الانساني العلائقي ما بين (المهرج / الزوجة) . ان خصيصة هذه الصورة برزت السمات السيميائية التي خصت معطيات الكولاج الذي شكل لوحات صورية متعددة لاتعتمد التسلسل المنطقي بل التسلسل الفكري لبقلسفي في بلورة جمالية الفضاء لتكوين الفكرة او العلامة الكبرى للعرض ضمن ذات الخواص الجمالية والفلسفية في بنائية (مسرح الصورة)(انظر الملحق)

الصورة الرابعة : ــ ارتسمت البنائية المحورية للصورة الاخرى التي شكلت نصوصا للتمة سيناريو العرض والتي تبلورت ضمن فكرة دائرية باتجاه ديمومة وخلود الزمن من خلال (الحياة / الموت) ضمن متتالية العودة للحياة ــ الحلم ــ الكابوس ــ العدم ـــ الموت وصولا الى الذات

المعنى دون التحديد لولادة ما فسوداوية الطرح وتفنين محتوى العرض بهذا الاتجاه شكل بعدا منطقيا تجاه تكوين الصورة النهائية لمنظومة فضاء العرض ولهذا فقد احتوت صيغ البناء الصوري على وجود (المهرج) ملقى على الارض كما بدأ في بدايته متقدمة (مرآة كبيرة) مستديرة ينظر باتجاهها مع قرب شخصية الزوجة وتشكيل الاجساد الادائية الاخرى في تكوين اعتمد القيمة الانفعالية الداخلية (المهرج / الزوجة) وتكوين حركة بطيئة تعتمد اطر جدران الصغيرة لـ (المسرح الدائري) وقصدية بحث المتفرج باتجاه نمط البناء الصوري الذي شكل بعدا طقسيا في فعل المشاركة لانسلاخه من مقعده واقترابه باتجاه معطيات العرض والتي شكلت صدفة او فكرة ارتجالية احتملت صدمة موقوته باتجاه منظومة العرض الحيوية (الممثل او منظومة المتلقي " المتفرج").

ان الفكرة التي شكلت سمة الدهشة او الصدمة هو الفعل التعبيري لشخصية (المهرج) الذي ينظر الى هذه المرآة بوجه شاحب بعيد عن حيوية الانسان والتي اعتلت الأوجه الأخرى في عدمية الحياة وسوداوية الكون في احالة الى فضاء اللا وجود والعتمة والامل والخوف تجاه المجهول الذي ينظر الى ذاته في (الأنا / الذات) (الآخر / العدم) وتكوين جملة او تساؤل فلسفي كبير تجاه فعل الحياة للإنسان من خلال اكثر البشر حيوية الا وهو تلك الشخصية الضاحكة المستمرة الحركة المتنقلة بين كوامن هذه الشخصية داخل الانسان بصورة عامة ان تتشظى الذات وتحركها في فضاءات العرض وصولا الى غربة الذات عن نفسها يخلق شكلا يقترب من معطيات القصدية رأى " آرتو " كون (الفرد ــ الممثل) ينسلخ عن ووجوديته المعلنة ويتخذ فعلا يضفي على الفضاء بروحه نمطا يؤكد وحده الطقس في وحدة التلقي الواعية باتجاه الاحساس بالمحيط وتأكيد قصدية الفعل وايجابية التلقي .

وحين اعتمد الباحثان على المعطيات الصورية فانها تؤكد على قابلية التلقي ضمن مستويات الصورية دون الدخول نحو خضم فعالية تقنيات العرض او بنائية ، ولهذا فان الصور التي تكونت هي لاتشمل مكونات الحدث او زمنية العرض بل هي تؤكد التشكيل الصوري المحوري لفضاء العرض ولهذا فان الباحثة لا تقصد شمولية حركة العرض بل الوصول الى محورية الصور التي اكدت المفهوم الجمالي للفكرة واكدت الضرورات الفلسفية لمسرح الصورة ومنها تتأكد ان عروض مسرح الصورة لايمكن الولوج الى حيثياتها من خلال دراسة مباشرة لأحداث العرض بل الدخول الى الأبعاد التشكيلية الصورية واعتلاء سمات ما ورائية المعنى والحركة والبناء ودراسة الصور دراسة فكرية وفلسفية ذات مدلولات المعنى المتضمن واتي تؤكد عليها تركيبة الأحداث وعدم تسلسلها المنطقي إضافة الى الابتعاد عن لغة النص او بنائية الشخصيات او التمسك المنطقي للأحداث مؤكدا سيناريو خاص لكل عرض في فضاء مغاير ومكونات غرائبية وسمات ضبابية هلامية تحمل نمطا سوداويا وتؤكد مرجعية الأسلوب وشخصيته وكذلك اللفظ الجمالي في التكوين.

(انظر الملحق)

نتائج البحث

١ــ شكلت معطيات عروض مسرح الصورة على متتاليات ثنائية استطرادية متضادة احتكمت الى مقومات فكرية وفلسفية وجمالية ومنها تتلخص منظومة فضاء العرض وصولا الى الفكرة المحورية العامة .

٢ــ التاكيد على سيناريوهات العرض لمسرح الصورة معتبرا النص منظومة تقنية تشتغل مع منظومات التقنية الاخرى وتؤكد احالات الفكرة المهيمنة وتأكيد دور الفضاء والتشكيل بدلا من اللغة والاداء .

٣ــ الولوج الى مركبات صورية متعددة داخل الصور المحورية مؤكدا تداخلات معرفية وازمنة مفترضة ضمن حيثيات الامكنة الفلسفية التي لا تحمل قنوات واقعية بل متخيلات ضمن ازمنة ر تخضع لسياقات زمن العرض او زمن النص .

٤ــ التركيز على منظومة (الحياة / الموت) كمحور اساسي تتفجر من خلالها صراعات الذات ما بين الآن والمجهول ضمن معطيات القيمة الفلسفية لفضاء العرض المسرحي .

٥ــ توظيف جسد الممثل لمعطى مهم لحيوية الصورة وحركتها ضمن ايقاع العرض والتأكيد على الجانب النفسي المتضمن لها مع محاكاة للكتل كونها جزءا من القيمة السيكولوجية للذات .

٦ــ الولوج الى عوالم (الحلم / الكابوس) كرؤية خاصة لمسرح الصورة .

٧ــ تستند معطيات التفسير الصوري جماليا منطلقا وجوهرا في تفسير وعطيات الصورة الفنية .

٨ــ التباين ما بين الصورة المثالية والفنية شكلت محورين متوافقين في النظرة الجمالية مابين الطابع التصوري والتطبيقي واعتماد سمة المبدأ والتعبير والارتقاء في الفن عن طريق الشكل الى عقبات المثال او عتبات الجمال الفني .

٩ــ الصورة هي المكون الجمالي الاخير لمركبات البناء وفق معطيات التلقي والتأويل وانتاج المعنى .

١٠ــ تأكيد صيغ المرجعيات الجمالية والفنية في تكوين الصورة المسرحية .

الفصل الرابع

مناقشة نتائج البحث

ارتبطت القيم الفنية جماليا باتجاه التكوين الصوري للشكل الذي يعمق من القيمة الموضوعية من خلال انتاج صور متعددة تخضع للعمق الفني ويرتبط بالمفهوم فكريا او اشتغالا .

١ــ الصورة هي النتاج الكلي الذي يجمع حيثيات التوظيف معتمدا على المقومات والمرجعيات التي تقترب من حيث البعد الجمالي والفكري أي ان لكل صورة مسرحية ابعاد ومرجعيات تؤسس مقوماتها لا تخضع لها بل تختزل ابعادها وتؤكد مدلولاتها ولهذا فان الاهتمام بالشكل وبالقيمة الاستنتاجية للمعنى من المحتوى ، اكدت عليه (مسرح الصور) وابرز سمات الاهتمام بالشكل بعيدا عن المضامين او مرجعيات النص بل تتخذ من عناصر العرض والافكار الفلسفية والمنطلقات الفنية المقاربة سمة محورية باتجاه ابراز هذه المقومات لمسرح الصورة

٢ــ اعتماد السمة الجمالية المتداخلة في الصورة ضمن تعددية اكدت التركيب الصوري والعمق الفني .

٣ــ اعتماد فلسفة تكوين الفضاء ومميزات الخيال والبحث في عوالم اللامنطق الحلمية في تأكيد وبلورة الفهم الجمالي كمرجع اساسي لتكوين الصورة في عروض مسرح الصورة

٤ــ التقنيات المسرحية مع الجسد الادائي هي محوريات التنفيذ بعيدا عن مقومات البناء الدرامي وبناء الشخصيات والتي اقتربت من كل الاشكال التي اعتمد النمط الصوري كمسرح (اللاشكل ــ مسرح الموت) او غيرها من المسارح البولوني ومقومات وآراء (انتونان آرتو)

٥ــ اعتماد الفكير الفلسفي والجمالي لبعض الآراء الفلسفية كمحور لهم في بناء الشكل وتأكيد هوية الصورة وابرازها وفق الاسلوب المقتن في (مسرح الصورة)

المصادر

١ـ الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ص ٢٥

٢ـ مجدي وكامل المهندس ، المصطلحات العربية في اللغة والادب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٧

٣ـ اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت ، المجلس الوطني الاعلى للثقافة والفنون والادب ، مطابع اليقظة ، ١٩٧٩

٤ـ ابو حامد ، سيزا قاسم ، انظمة العلامات في اللغة والادب ، ط٢ ، الدار البيضاء ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ٢٥

٥ـ اومينا كوف .م (ز ـ سيرنوفا) ، موجز الجماليات ، تر : باسم السقا ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٧٥ ، ص ٢٢

٦ـ جريمان ، كلود ريمون لويلان ، علم الدلالة ، تر : نولر الهدى لوشن ، دار الفاضل ، دمشق ، ١٩٩٤ ، د.ت ، ص١٧

٧ـ جلال ، زياد ، مدخل الى السيماء والمسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٢ ، ص٢٧

٨- بو زيد ، نصر حامد ، اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، الدار البيضاء ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ط٤ ، ١٩٦٦ ، ص٤١

٩- ديورانت ، ول ، قصة الفلسفة ، تر : فتح الله محمود ، بيروت ، مكتبة المعارف ، ص ١٠٤ ، ط٤ ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٢

١٠- رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ، ط٢ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٥ ، ص ١٣٩

١١- شوبناك ، باربارا لاسوتسكا ، المسرح التجريبي ما بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٦٩

١٢- فست ليليان ، الرومانسية ، ط ١ ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٤٩) ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ ، ص ٣٤٩.

١٣- كريم ، ثامر ، محاضرات في علم الجمال ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، قاعة جعفر السعدي ، ٢٠٠٢.

١٤- كولين كونسل ، علامات الاداء المسرحي ، تر : امين حسين ، الرباط ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٠) ، ١٩٩٨ ، ص٢٦٧.

١٥- -------- ، اضاءة تاريخية على قضايا اساسية (الصورة - المنهج - الطبع المتفرد) ، القسم الاول ، تر : جميل نصيف ، موسوعة نظرية الادب ، القسم الاول

١٦- مندو ، محمد ، في المسرح العالمي ، القاهرة ، دار النهضة ، ، مصر للطبع ، د.ت ، ص ٥ .

١٧- ميهاي ، زتمنير ، احزان مهرج السيرك ، تر : صلاح القصب ، اسفار ، بغداد ، العدد الاول ، ١٩٨٥

١٨- معوض ، احمد ، شبنهاور ، ط ٣ ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٥

١٩- عيد ، كمال ، علم الجمال المسرحي ، ط ١ ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٤٩) ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ ، ص ٣٤٩

٢٠- هيز ، ريجموند ، جماليات فن الاخراج ، ٢٢٧

٢١- ------ ، على طريق المسرح التعبيري ، تر : عبد الغفار مكاوي ، القاهرة ، الهيئة المسرحية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص٨

٢٢- ------ ، دراسات في الفكر الفلسفي الاسلامي ، ص٤٧

٢٣- هويدي ، يحيى ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ط ٨ ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤.

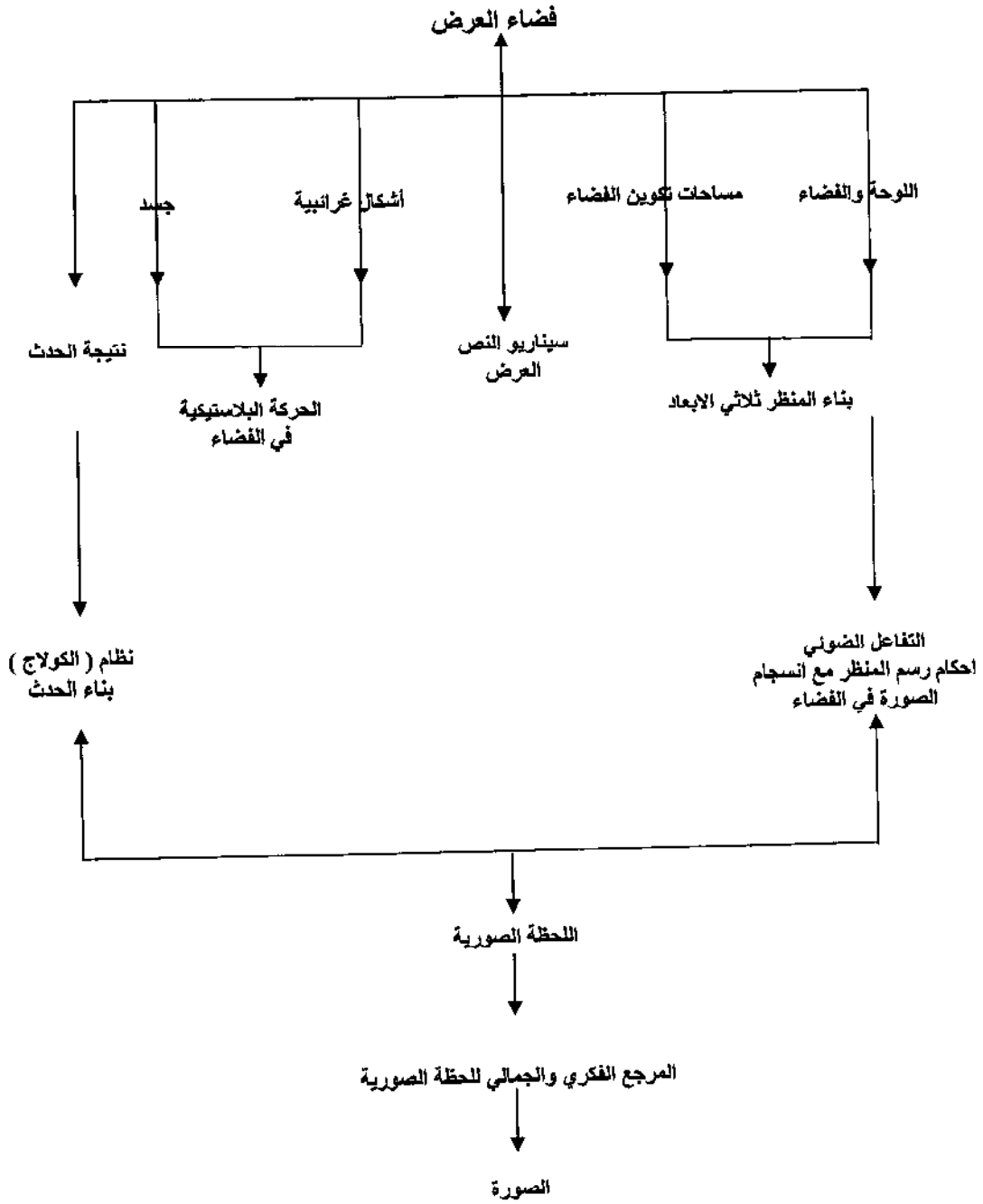
البيانات والدوريات

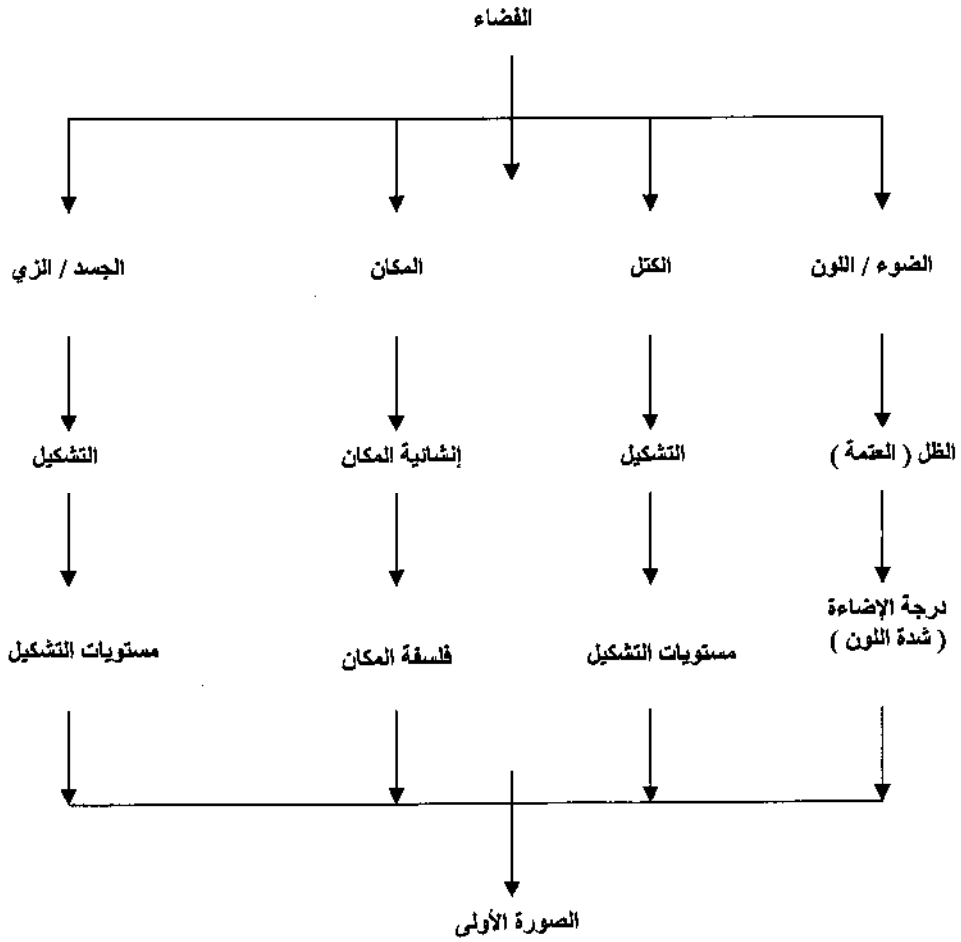
١- القصب ، صلاح ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، نيسان ، ١٩٨٦.

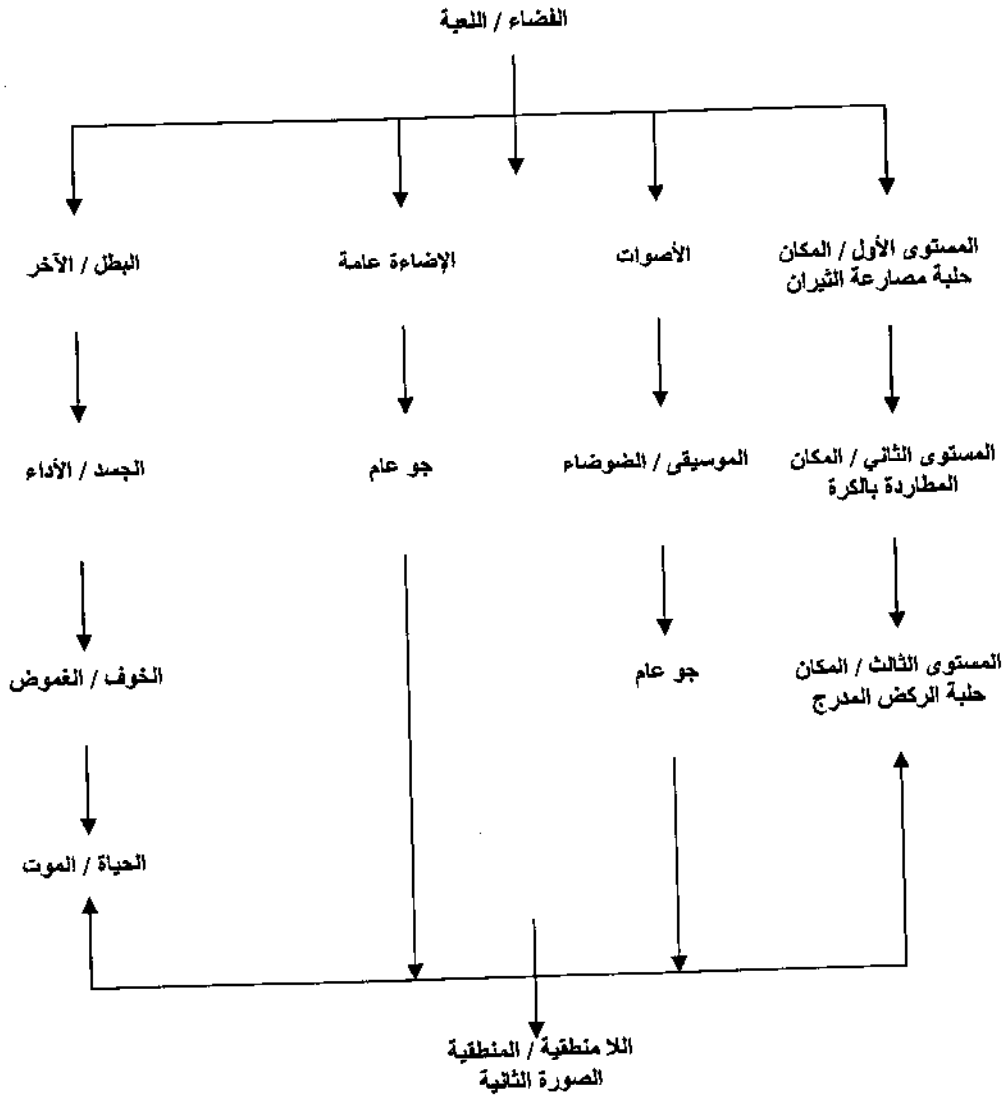
٢- ----- ، ---- ، ما وراء الصورة او الاشارة الاولى لصورة الذاكرة ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد ٢ ، شباط ، ١٩٩٠ .

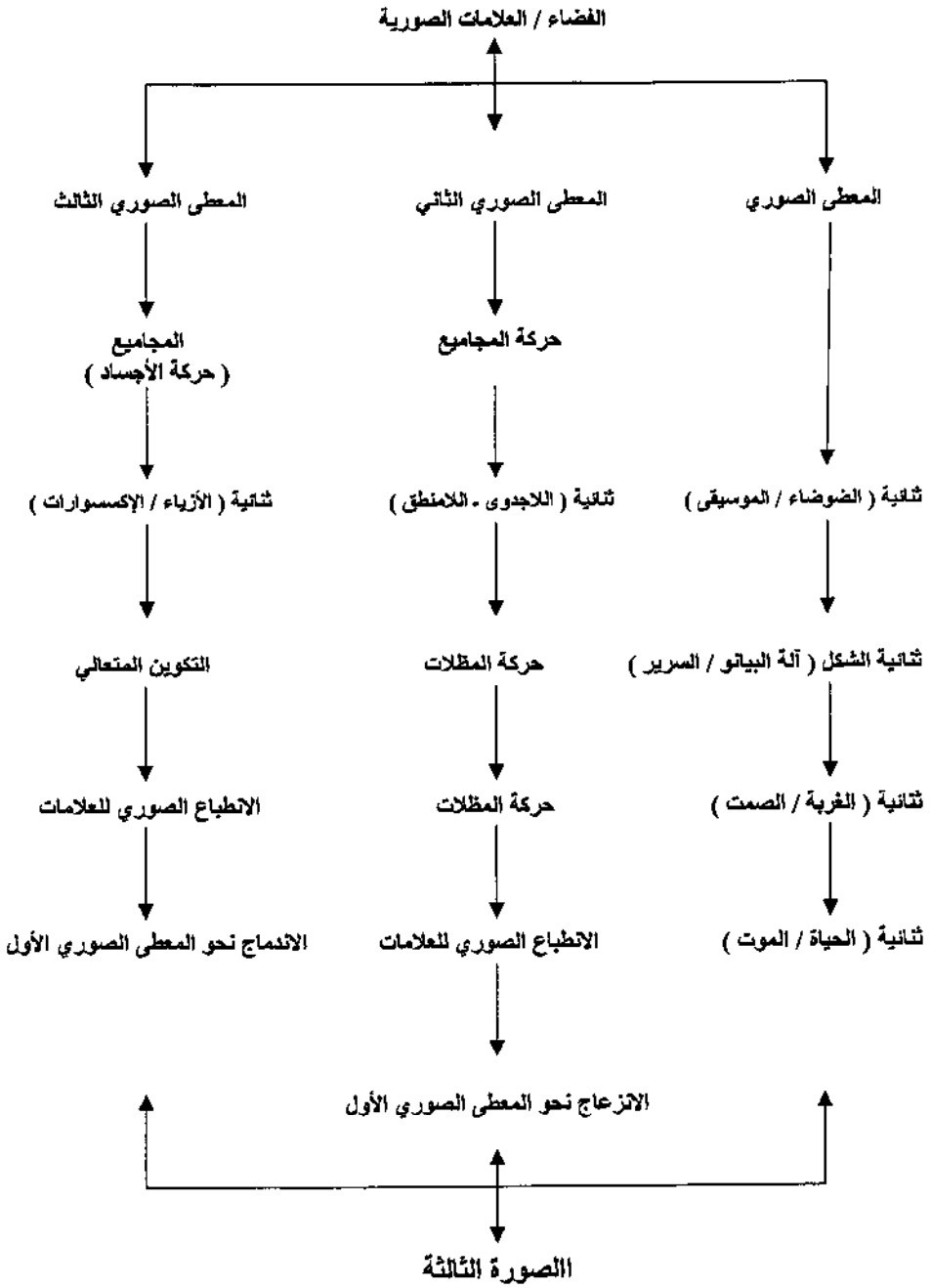
٣- القصب ، صلاح ، نقلا عن ياسين نصير ، ثلاثة نماذج في الاخراج المسرحي في العراق ، مجلة الاقلام ، العدد ٣ ، آذار ، ١٩٨٩ ، ص ٧٣ .

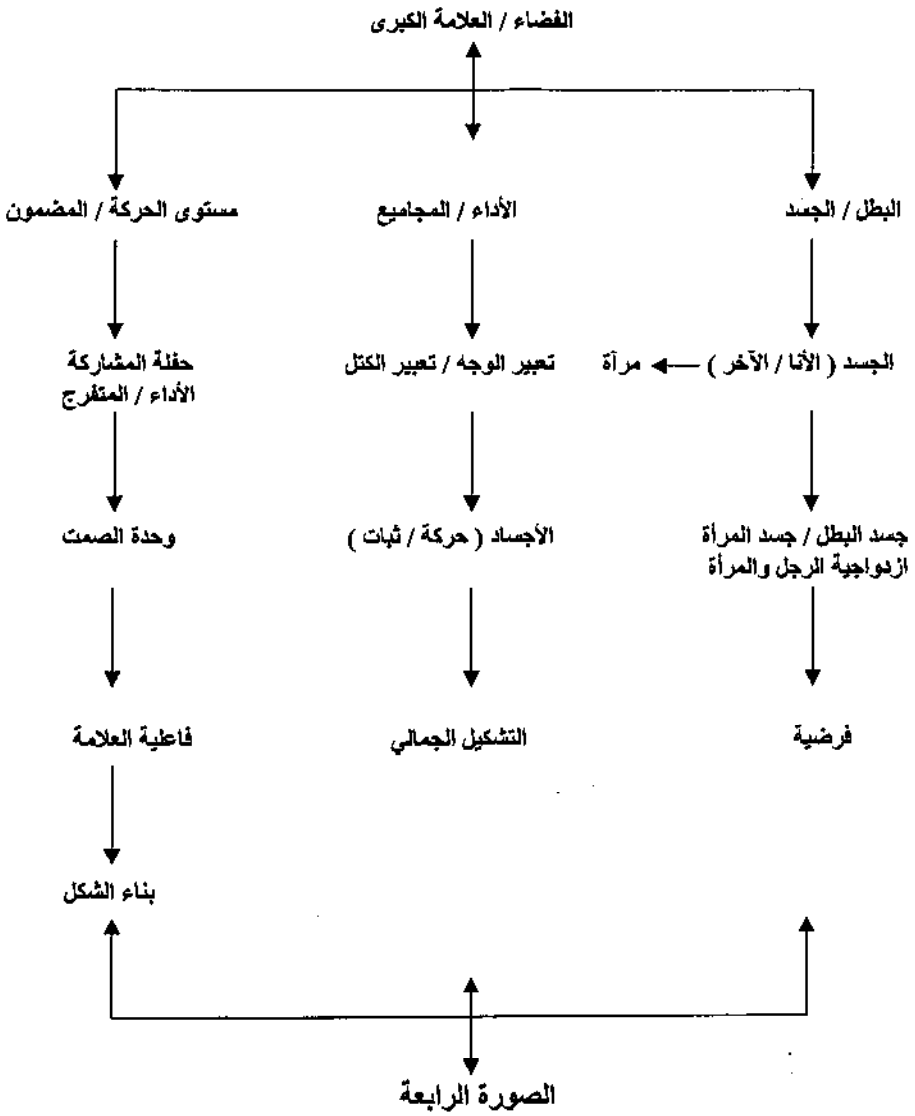
الملاحق


فضاء العرض
اللوحة والفضاء
مساحات تكوين الفضاء
أشكال غرائبية
جسد
نتيجة الحدث
سيناريو النص
العرض
الحركة البلاستيكية
في الفضاء
بناء المنظر ثلاثي الابعاد
التفاعل الضوئي
احكام رسم المنظر مع انسجام
الصورة في الفضاء
نظام (الكولاج)
بناء الحدث
اللحظة الصورية
المرجع الفكري والجمالي للحظة الصورية
الصورة


الفضاء
الضوء / اللون
الكتل
المكان
الجسد / الزي
الظل (العتمة)
التشكيل
إنشائية المكان
التشكيل
درجة الإضاءة
(شدة اللون)
مستويات التشكيل
فلسفة المكان
مستويات التشكيل
الصورة الأولى


الفضاء / اللعبة
المستوى الأول / المكان
حلبة مصارعة الثيران
الأصوات
الإضاءة عامة
البطل / الآخر
المستوى الثاني / المكان
المطاردة بالكرة
الموسيقى / الضوضاء
جو عام
الجسد / الأداء
المستوى الثالث / المكان
حلبة الركض المدرج
جو عام
الخوف / الغموض
الحياة / الموت
اللا منطقية / المنطقية
الصورة الثانية


الفضاء / العلامات الصورية
المعطى الصوري
المعطى الصوري الثاني
المعطى الصوري الثالث
ثنائية (الضوضاء / الموسيقى)
حركة المجاميع
المجاميع (حركة الأجساد)
ثنائية (اللاجدوى - اللامنطق)
ثنائية (الأزياء / الإكسسوارات)
ثنائية الشكل (آلة البيانو / السرير)
حركة المظلات
التكوين المتعالي
ثنائية (الغربة / الصمت)
حركة المظلات
الانطباع الصوري للعلامات
ثنائية (الحياة / الموت)
الانطباع الصوري للعلامات
الاندماج نحو المعطى الصوري الأول
الانزعاج نحو المعطى الصوري الأول
الصورة الثالثة


الفضاء / العلامة الكبرى
البطل / الجسد
الأداء / المجاميع
مستوى الحركة / المضمون
الجسد (الأنا / الآخر) ← مرآة
تعبير الوجه / تعبير الكتل
حفلة المشاركة
الأداء / المتفرج
جسد البطل / جسد المرأة
ازدواجية الرجل والمرأة
الأجساد (حركة / ثبات)
وحدة الصمت
فرضية
التشكيل الجمالي
فاعلية العلامة
بناء الشكل
الصورة الرابعة

دراسة العمارة البصرية
في العهد العثماني

أ.م.د. طالب جاسم محمد الغريب
مركز دراسات البصرة – جامعة البصرة

المقدمة

دراسة أنماط العمارة لها أهميتها ،لأنها تشكل انعكاسا لتراث الأمة الحضاري وقد أدت البيئة والخبرة المحلية دورا مهما في إبراز العمارة البصرية واستمرارها أن الاعتزاز بالتراث لدى الشعوب بصورة عامة والبصرة بصورة خاصة احد مميزات تلك الشعوب ولهذا حافظوا علية .ويأتي لبيت البصري كأحد نماذج البيوت التراثية لكون نمط البيوت التي لازال بعضها قائما في البصرة منذ العصر العثماني المتأخر وثيق الصلة بالنمط الذي كان سائدا في العصور العباسية . لذا فان دراسة العناصر المعمارية في البيت البصري انما هي تجسيد للواقع الذي عاشه المجتمع البصري اذ عدوه من تاريخهم الأصيل الذي يجب أن يحافظوا علية ،وما العمارة البصرية سواء أكانت بيوتا أم خانات أم مقاه ألا نماذج لذلك التراث . أن من المباني التراثية التي تستحق الدراسة البيوت التي تمتاز بأهميتها الخاصة ودور ساكنيها في الإحداث المهمة التي مرت بها مدينة البصرة خلال فترات تاريخية مهمة منها البيوت في محلة الباشا تمتاز بكثرة بيوتها التراثية ومنها بيت الشيخ خزعل أمير إمارة المحمرة ومجموعة بيوت النقيب في منطقة العشار وقضاء ابي الخصيب . ان هذه النماذج من البيوت التراثية تعطي فكرة واضحة وصورة صادقة عن تخطيط وعمارة البيت البصري في فترة تاريخية مهمة ومن خلال دراسة هذه النماذج يمكن إبراز أهم العناصر التي امتاز بها البيت البصري. وحفظا لهذا التراث فقد ساهم الباحث بهذا البحث المتواضع حول البيت البصري وعناصر وأسماء ومصطلحات تلك العناصر التي يحتويها البيت التراثي البصري . من هنا جاءت هذه الدراسة . آن أفضل صورة لمدينة البصرة القديمة هي بعض البيوت في البصرة والتي شيدت في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الميلادي ،ومازال بعض بقاياها قائما لحد ألان ،وهي في غاية الجمال والذوق الفني الرفيع .

المبحث الاول // عناصر البيت البصري

يسمى البيت البصري في العهد العثماني المنزل أو البيت في أللغة العربية ((الحوش)) وجمعها ((الاحواش) ويرى بعض المؤرخين أن مصطلح ((هاوس))(House) باللغة الانكليزية مقتبس أصلا من مصلح ((حوش)). ومصطلح المنزل استخدم نهاية القرن الثاني عشر الهجري، وهذا ما لاحظه الباحث في المحلات القديمة في البصرة .ففي محلة الديوانية احد محلات البصرة وأقدمها ((المنزل المشتمل على إيوانين بثلاثة بيوت وحمام وعلى إيوان فيه بيتين وإيوان فيه بيت وقاعة ومطبخ وكنفيان علوي وسفلي وديوان خانه المشتمل على إيوان وبيت ودهليز وكنيف)) وفي محلة المشراق ((المنزل المشتمل على بيتين بإيوان وغرفة بإيوان وغرفة بإيوان وكنيفين علوي وسفلي ((مرافق صحية)) ومطبخ وسقاخانة)) وفي محلة خان زكار ((المنزل المشتمل على بيتين وإيوان وبيتين وإيوان ومطبخ وسقاخانة وحمام وإيوان وكنيف ودهليز وغرف بإيوان وكنيف علوي ودكانين خارجية منه تابعة له)) وفي محلة المجموعي ((جميع المنزل المشتمل على بيتين بإيوان وثلاث نخلات)) في محلة ابي الحسن ((جميع المنزل الكائن في محلة ابو الحسن المشتمل على دارين وايوان وحجرة وحوش فيه خمس نخلات)). بعد ذلك التاريخ أطلق على البيت اسم الحوش بدلا من المنزل ((الحوش المشتمل على حجرة بإيوان وحجرتين منفردتين ومطبخ وشريعة ونخلة ودرج ومطهر)) ((الحوش المشتمل على حجرتين في إيوان وحجرة في إيوان وغرفة في إيوان ودهليز ودرج ومطهر)).وفي محلة الكوارخين (الحوش المشتمل على

حجرتين في ايوان ومطهر). وان البيت التراثي البصري يتألف من عدة عناصر وهي الباب والدهليز والحوش والايوان والسرداب والحمام والأروقة والممرات والمطبخ والحديقة والمرافق الصحية .

الباب //

يؤلف الباب احد العناصر الأساسية في البيت فهو المفتاح الذي يمنح الساكن من الاستقرار بعد غلقه من الداخل ،ومعظم الأبواب مصنوعة من الخشب الذي يختلف في نوعيته باختلاف المناطق وقدرة المالك المالية .ومعظمها مثبت عليه حلقة حديدية مربعة أو دائرية نحاسية في الغالب وهي بمثابة جرس البيت . والباب الكبير يسمى " الدروازة " أمامه عتبة مرتفعة يطلق عليها "الدكة" تليها من الداخل عتبة أخرى منخفضة تفضي إلى حجرات البيت . ويتميز باب البيت أو مدخل البيت بأنه لا يقع مباشرة في وسط الحوش وإنما يتم ذلك عن طريق صالة وسطية تعرف السفيفة لتضمن الخصوصية لسكان المنزل ،وتستخدم كمنطقة انتظار لغير أفراد العائلة .

المدخل (الدهليز) //

الدهليز (Vestibule) يأتي بعد الباب ،وهو عبارة عن ممر ضيق منكسرا مركبا يحقق وقاية أكثر لساكني البيت ، ففي مدخل البيت نلاحظ هناك الدهليز عبارة عن ممر ضيق كي لا يستطيع الذي يدخل من الباب ان يطل على العائلة مباشرة ،ويقع بين باب البيت وفنائه (الحوش). وقد اختلف من حيث السعة والدور الذي يؤديه وموقعه تبعا لطبيعة مواد البناء التي كان لها دورها في تحديد شكله في حين حددت الظروف الطبيعية والعلاقات الاجتماعية موقعه ،فضلا عن حالة المالك الاقتصادية ، ومعظم بيوت البصرة تحتوي على الدهليز _على سبيل المثال _ محلة المجصة (حجرة بايوان وحجرة منفردة ومطبخ ودهليز ومطهر ودرج)) وفي محلة العروة في السيمر (المشتمل على خمس حجر وإيوان ودهليز وعشر نخلات ودرج ومطبخ وبركة ماء))

الفناء (الحوش) //

الحوش يحتل الفناء المكشوف ويأتي بعد الدهليز ،وفناء البيت أي الحوش يقع في منتصف البيت ،وتكون بعض الغرف المطلة على تلك الباحة مرتفعة بنحو متر أو أكثر وواجهتها المطلة على الحوش تتكون من شبابيك خشبية ذات نقوش جميلة وزجاج ملون بنقوش هندسية رائعة في حين تتوزع حوله العناصر المكملة للسكن من غرف وتوابعها. يشكل الحوش مركز البيت وروحه النابض حيث لقاء الكبير والصغير ،وحركة النساء والأطفال الحرة بعيدا عن أعين الغرباء .وحيث بركة الماء التي تجمع ماء المطر وتخزنه في حين كانت أكثر البيوت تحتوي على حوش واحد . بينما بيوت طبقة الأغنياء تحتوي على أكثر من حوش مستقل كحوش الديوانية وحوش الحرم وحوش المطبخ وحوش المواشي . ان نظام الفناء في البيت البصري المفتوح نحو السماء من المميزات المعمارية البارزة في البصرة وعن طريقه يمكن تحقيق منظور للفضاء ليلا ونهارا .((المشتمل على حجرتين بايوان وحجرتين بايوان وثلاث نخلات احداهن داخل الحوش واثنان خارج الحوش ومطهر ودرج))

الإيوان //

يمثل الإيوان احد العناصر المعمارية الذي اختلفت اراء الباحثين في اصل اشتقاقه فمنهم من قال انه تطور بالبناء لاشكال الخيمة المفتوحة التي كان يستخدمها العرب في وادي الرافدين في حين يرى آخرون انه كان تجسيما لأكواخ القصب التي كان الاعراب يستخدمونها في العراق والتي ما زالت تستخدم في جنوب العراق . والإيوان أهم جزء من البيوت البصرية وتحتويه بيوت الاغنياء والطبقة المتوسطة وحتى الفقراء منهم ويدعى هذا الجزء من البناء التقليدي (إيوان) وتلفظه العامة (ليوان)،وهو عبارة عن مرتفعة السقف محاطة بثلاثة جدران يتجاوز ارتفاع سقفها طابقين ،وبذلك تتسامى فوق كل واجهة صحن البيت ،وتلفت إليها أنظار كل من في الصحن . والإيوان جزء من طراز البناء العربي في البصرة منذ القرن الثاني عشر الميلادي ،ولا يقتصر على بيوت

السكن فقط بل نجده أيضا في الأبنية العامة مثل الجوامع والبيمارستانات (المستشفيات) والمدارس والإيوان في البيت البصري مغطى بسقوف خشبية رقيقة طليت بدهان وزينت بقطع خشبية رقيقة (ترايش) اتخذت أشكالا مختلفة منها المتوازية والمعينية وتتوسط السقف عينات ذات أشكال عديدة ،ويستند سقف الإيوان في مقدمته إلى أعمدة خشبية مثمنة الشكل تطوها تيجان مقرنصة . والإيوان يبنى أمام الغرفة ليكون عبارة عن مظلة مسقوفة محمولة على أعمدة ، بغية صد أشعة الشمس المباشرة ، وتوفير الظل للغرف لتبريد أجوائها في فصل الصيف ثم المطبخ والطارمة . وهناك أكثر من إيوان في البيت الواحد ((المشتمل على فوقاني غرفة بإيوان وطارمتين وحجرة وسندرمة ومطهر وتحتاني في حجرتين إيوان وسقا خانة ومطبخ فيه حجرة سندرمة ومجاز ودرجين ومطهر)) ((المشتمل على خمس حجر وأربعة أواوين وغرفة ومطبخ وديوانية تشتمل على حجرة بإيوان ودهليز ومطهرين علوي وسفلي)) ((الحوش المشتمل على حجرة بإيوان وحجرة منفردة)) ((المشتمل على فوقاني في غرفتين بإيوان وتحتاني في إيوان بقاعة وحجرة وحجرة بإيوان وحجرة منفردة ومطبخ وسقاخانة ودراويش أربعة ومطهر فوقاني وتحتاني)).

الطارمة //

الطارمة مسقفة مطلة على الحوش بجانب المجاز (الممر) ، والطارمة مرتفعة عن الحوش إلا أنها ضمن الحوش ، وبذلك يكون الجلوس على حافتها كالجلوس على كرسي في حالة تناول الشاي .((المشتمل على فوقاني غرفة في إيوان وطارمتين بإيوان ومخزن وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ومطهر)) ((المشتمل على فوقاني غرفة بايوان وطارمتين وحجرة وسندرمة ومطهر وتحتاني في حجرتين بإيوان وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ودرجين ومطهر))

غرفة المنام //

يطلق عليه البيت او الغرفة او الدار قبل عام ١١٩٥ هـ المشتمل على بيتين بإيوان وبيت وإيوان وقاعة وإيوان ودهليز بين غرفتين وثلاثة كنف واحد علوي واثنان سفلي وأربعة أواوين ومطبخ ودرج وحوش) وأحيانا يطلق عليها الدار (جميع المنزل الكائن في محلة ابي الحسن المشتمل على دارين وإيوان)) ثم تغير اسمها الى حجرة والحجرة معناها الحرم وقول الله تعالى (حجرا محجورا) أي حراما محرما وحجرا أي سترا ومنها معنى الحجرة (الغرفة) فهناك البيت (ذو حجرتين في ايوان وحديقة تحتوي على عشر نخلات وثلاث شجرات ودرج) وهناك من يحتوي على اكثر من حجرتين ((المشتمل على حجرتين بايوان وحجرتين بايوان وثلاث نخلات احدان داخل الحوش واثنان خارج الحوش ومطهر ودرج) . وان هذا النمط منتشر في محلات البصرة ففي محلة السيمر (المشتمل على خمس حجر باربعة اواوين وغرفة ومطبخ وديوانية تشتمل على حجرة بايوان ودهليز ومطهرين علوي وسفلي)) وفي محلة الباشا (المشتمل على ثلاثة بيوت وايوان وحجرة خارجه وغرفتين ومطبخ ودهليز وديوانية وخان المشتمل على قاعة وكنف علوي وبقجة مشتملة على احدى عشر نخلة خارجة واشجر مثمرة وغير مثمرة وحوض ماء) وفي محلة الخشابة (حجرت بايوان وحجرة منفردة وايوان وغرفة ودهليز ودرج ومطهر) وفي محلة السيف (حجرة بايوان ودهليز ودرج وايوان ومطهر)

المطبخ //

كما يضم البيت البصري المطبخ الذي يقع في احد الزوايا بعيدا عن غرف المعيشة ، حيث التلوث بفعل الاخشاب المحروقة ورائحة الاكل ويكون المطبخ صغير الحجم (المشتمل على ديوان خانة فيها حجرة ودهليز وكنيف وحرم فيه بيتان بايوان وحجرة منفردة وبيتان في ايوان ومطبخ وغرفتان وكنيف علوي وسقخانة وكنيف سفلي) (المشتمل على بيتين وايوان وبيتين وايوان ومطبخ وسقاخانة وحمام وايوان وكنيف ودهليز وغرفة بايوان وكنيف علوي ودكاتين خارجية منه تابعة له) الحوش (المشتمل على حجرة بايوان وحجرة منفردة ومطبخ) (المشتمل على فوقاني في غرفتين بايوان

وتحتاني في ايوان بقاعة وحجرة وحجرة بايوان وحجرة منفردة ومطبخ وسقاخانة ودراويش اربعة ومطهر فوقاني وتحتاني)

السرداب //

تحتوي بعض البيوت على السرداب ، وهو الابرز في البيوت التراثية البصرية اذ يعد من ابرز العناصر المعمارية في هذا البيت . وهو عبارة عن غرفة (تحتية) تنخفض عن مستوى ارضية الفناء نحو ثلاث درجات والسبب قلة عمقه هو قرب المياة الجوفية من مستوى سطح الارض في حين في منطقة الزبير غرب البصرة تكون السراديب عميقة نوعا ما . ان تلك الاقبية ملاذ جيد لسكان البيت في اثناء وسط النهار للوقاية من حرارة الجو ، كما يمكن ان تستخدم في اثناء الشتاء لانها تكون دافئة وذلك لانها تحت مستوى سطح الارض ولا تتعرض الى اشعة الشمس المباشرة الحارقة ((المشتمل على ديوانية وحرم واخوار خيل المشتمل على قاعة كبيرة وعلى قاعة كبيرة ايضا وعلى طارمة وعلى ايوان وحجرة صغيرة وعلى دهليز وحجرة وعلى ايوانين علوي وسفلي ودرج والديوانية المشتملة على سرداب تام وفوقة حجرة وايوان غير مسقوفين وعلى حجرة كبيرة وعلى حجرة صغيرة في ايوان)) وقد يحتوي البيت على اكثر من سرداب ((المنزل الذي يشتمل على ثلاثة سراديب وثلاث طوارم وقبة في ايوان وقبة منفردة ودهليز وسقاخانة ومطبخ ودرج ومطهرين علوي وسفلي وتشتمل الديوانية على طارمة وقبة ومطبخ قهوة ودهلز وحجرة ودرجين ومطهرين علوي وسفلي))

القاعة //

القاعة غرفة كبيرة في البيت البصري ، جدرانها وسقفها من الخشب المطلي المزين بالزخارف الأعجمية الفارسية ، ولها فستقية ماء في عتبتها او فستقية ماء جدارية ، وهناك قاعة بطرز وقاعة بطرزين وثلاثة ، الطراز هو ما ارتفع عن أرض القاعة . كما يوجد في صدر عتبة القاعة "محسب"من الرخام توضع فيه المراة ((المشتمل على ديوانية وحرم واخوار خيل المشتمل على قاعة كبيرة وعلى قاعة كبيرة ايضا وعلى طارمة وعلى ايوان وحجرة صغيرة وعلى دهليز وحجرة وعلى ايوانين علوي وسفلي ودرج والديوانية تشتمل على سرداب تام وفوقه حجرة بايوان غير مسقوفين وعلى حجرة كبيرة وعلى حجرة صغرة في ايوان) ((المشتمل على تحتاني في حجرتين بايوان وحجرتين في ايوان مطبخ وقاعة وفوق غرفة بايوان وغرفة وارس ومطهر علوي وسفلي ودرجين)) ((المشتمل على بناء تحتاني وايوان وطارمة وقاعة وحجرة منفردة وحجرة ايوان وايضا حجرة في أيوان وحجرة وايضا ايوان وحجرة ومطبخ وبير ماء ونخلة ودهليز ويشتمل على فوقاني غرفة في ايوان ودرج ومطهرين علوي وسفلي).

بركة الماء //

تتوسط الحوش بركة ماء تستخدم لخزن الماء الذي يجلب من النهر اذ تضيف منظرا جميلا الى تلك الباحة ((المشتمل على بناء تحتاني بايوان وطارمة وقاعة وحجرة منفردة وحجرة بايوان وايضا حجرة في ايوان وحجرة وايضا ايوان وحجرة ومطبخ وبير ماء ونخلة ودهليز يشتمل على فوقاني غرفة في ايوان ودرجين ومطهرين علوي وسفلي)) ((المشتمل على حجرتين في ايوان وحجرة منفردة ونخلتين وسدرة ومطهر ودرج وبركة ماء))

المرافق //

كان يطلق على المرافق الصحية في البيت البصري الكنف ((المشتمل على بيت بايوان وكنفين سفلي وعلوي)) وعادة ما يكون هناك كنف علوي وسفلي في البيت ((المنزل المشتمل على ايوانين بثلاث بيوت وحمام وعلى ايوان فيه بيتان وايوان فيه بيت وقاعة ومطبخ وكنفان علوي وسفلي)) واحيانا يحتوي البيت على ثلاث((ثلاثة كنف واحد علوي واثنين سفلي)). وبمرور الزمن تغير اسم الكنيف الى مطهر((المشتمل على حجرتين في ايوان وحجرة منفردة ونخلتين وسدرة ومطهر ودرج وبركة ماء)) كما تحتوي بعض البيوت

على مطهرين علوي وسفلي يستخدم العلوي الى العائلة ويستخدم السفلي الى من يأتي من الغرباء (المشتمل على حجرتين ومطبخ ومطهرين علوي وسفلي وغرفة ودرج وسقاخانة)).

غرفة الاستقبال //

لابد ان يتضمن البيت الكبير للطبقة المتنفذة مجلسا خاصا في داخل المنزل ، يطلق علية الديوانية والتي لها بابين احدهما يطل على الخارج والثاني يطل على داخل البيت ووظيفتها استقبال الضيوف وهي منفصلة عن البيت ((الديوانية تشتمل على بناء تحتاني في غرفتين في ايوان ومطهر علوي وسفلي وشريعة ماء ودهليز)) تسمى احيانا الديوان خانة (ديوان خانة المشتمل على ايوان وبيت ودهليز وكنيف وحجرتان في ايوان وفوقاني...)

السقاخانة //

تضم بعض البيوت مكان لشرب الماء تسمى السقاخانة ((المشتمل على حجرتين بايوان ومطبخ ومطهرين علوي وسفلي ودرج وسقاخانة)) ((المشتمل على حجرة بايوان وحجرة منفردة وسقاخانة)) ((المشتمل على فوقاني غرفتين بايوان وتحتاني في ايوان بقاعة وحجرة وحجرة بايوان وحجرة منفردة ومطبخ وسقاخانة ودراريش اربعة ومطهر فوقاني وتحتاني)) ((المشتمل على فوقاني غرفة بايوان وطارمتين وحجرة وسندرمة ومطهر وتحتاني في حجرتين بايوان وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ودرجين ومطهر)) ((المشتمل على فوقاني غرفة في ايوان وطارمتين بايوان وحجرة وسندرمة ومطهرين وعلى تحتاني حجرتين بايوان ومخزن وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ومطهر))

المخزن //

تحتوي بعض البيوت البصرية على مخزن والذي يعد احد اجزاء البيت ويقع بالقرب من المطبخ ، وفيه تحفظ المؤن الرئيسية مثل الرز والطحين والتمر ، وفي بعض المخازن تعمل مدبسة للحصول على الدبس (عصير التمر)(المشتمل على فوقاني غرفة في ايوان وطارمتين بايوان وحجرة وسندرمة ومطهرين وعلى تحتاني حجرتين بايوان ومخزن وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ومطهر))

السلالم (الدرج) //

يحتوي البيت البصري التراثي على درج للصعود الى سطح البيت أو إلى الطابق الثاني وهو عبارة عن عدد من المصاطب بعضها تبنى من الحجر والجص ((المشتمل على حجرتين بايوان وحجرة بايوان وحجرة منفردة ودرج وسقاخنة وغرفتين)) وبعض البيوت لاصحاب الدخل المحدود تبنى من جذوع ألنخل (المشتمل على حجرة ودهليز ودرج من الجذوع)) وبعض البيوت تحتوي على درجين (المشتمل على فوقاني غرفة وبايوان وطارمين وحجرة وسندرمة ومطهر وتحتاني في حجرتين بايوان وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ودرجين ومطهر))

الدكان //

بعض البيوت البصرية تلحق بها الدكاكين (حانوت) من ضمن البيت اذ يقوم صاحب البيت ببناء الحانوت من البيت نفسه ومثال على ذلك باع كاظم بن سلطان النصراوي الى السيد صالح بن السيد بدر الرفاعي البيت الذي (يشتمل على دكاكين وايوان وغرفتين بايوان ودرج ودهليز ومطبخ ومطهر)

الارسي //

وهي الشبابيك المطلة على داخل البيت،وتستخدم بها مختلف النقشات (المشتمل على تحتاني وحجرتين بايوان وحجرتين في ايوان ودهليز ومطبخ وقاعة وفوق غرفة بايوان وغرفة وارس ومطهر علوي وسفلي ودرجين) ((المشتمل على بنيان تحتاني وانبار وحجرتين وعلى فوقاني ارس وقبتين ومطهر ومطبخ ودرجين))

الحمام //

من خلال البحث ظهر ان البيت البصري لا يحتوي على حمام منفصل الا ما ندر ((المشتمل على ايوانين بثلاثة بيوت وحمام وعلى ايوان فيه بيتين وايوان وقاعة ومطبخ

وكنفين علوي وسفلي وديوان خانة المشتمل على ايوان وبيت ودهليز وكنف)) ظهر فقط في هذا النص ولكن من خلال الزيارات الميدانية لبعض البيوت التراثية في البصرة لاحظ الباحث ان الحمام يبنى في بعض الأحيان في زاوية الغرفة المعدة للمنام .

الحديقة //

تضم بعض البيوت حديقة داخل البيت (حجرتان بايوان وحجرتان بايوان وثلاث نخلات احداهن داخل الحوش واثنان خارج الحوش ومطهر ودرج) وبعض البيوت تلحق به حديقة خارج البيت تسمى البقجة ((وبقجة مشتملة على احدى عشرة نخلة خارجة واشجار مثمرة وغير مثمرة وحوض ماء)). وتلحق بالحديقة طارمة تحيط بالحوش وهي عبارة عن منطقة مسقوفة ترتكز من ناحية على جدران الداخلية للغرف ومن الناحية الثانية على اعمدة من الخشب يتكون اعلاها من تاج مزخرف بزخرفة جميلة .ان فائدة هذه السقوف هي لحماية جدران الغرف من اشعة الشمس المباشرة فتكون كالمظلات وانها مكان مناسب للجلوس تحتها في ساحة الحوش لما تكونه من ظل وعلى الاخص اوقات العصر عندما يعتدل الجو .

شريعة الماء //

عندما يكون البيت قريب من جدول متفرع من نهر العشار تبنى شريعة لغسل الاواني والملابس وهي عبارة عن عدد من المصاطب تشبه السلم بعضها تبنى من الحجر او من جذوع النخيل للنزول الى ماء النهر ففي محلة ابي الحسن تكثر مثل هذه البيوت ((المشتمل على حجرة ونخلتين وسدرة داخل الحوش وخارجه نخلتين وشريعة ماء)) وكذلك الحال في محلة السيمر دروازة الحمارة ((المشتمل على حجرتين في ايوان واربع نخلات وشريعة ماء))

السندرمة //

تحتوي بعض البيوت على سندرمة وهي التي تسمى في الوقت الحاضر (البالكونة) ((المشتمل على فوقاني غرفة بأيوان وطارمتين وحجرة وسندرمة ومطهر وتحتاني في حجرتين بايوان وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومطهرين ومجاز ودرجين ومطهر)) ((المشتمل على فوقاني وغرفة في ايوان وطارمتين بايوان وحجرة وسندرمة ومطهرين وعلى تحتاني حجرتين بايوان ومخزنه وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ومطهرين)). ومن الجدير بالذكر هنا هناك بعض البيوت البسيطة وخاصة التي يسكنها الفقراء لاتحتوي مثل تلك البيوت التي ذكرناها انفا وانما تحتوي على ::

- الكبر

هناك بعض الغرف تسمى الكبر وهو عبارة عن غرفة مستطيلة الشكل تبنى من الطين او اللبن او القصب ويكون سقفه على شكل هرم مبني من القصب وحصران القصب((البواري)) .ففي محلة العباسية مثلا هناك بيت ((المشتمل على ثلاث كبارة وكوخ واربع نخلات وشريعة)) وتوجد مثل هذه في بيوت الفقراء .

- الصريفة

وهناك نوع اخر من البناء يطلق عليه الصريفة وهي مبنية من القصب عى شكل مستطيل وسقفها من القصب وحصيرة من لقصب على شكل هرم اصغر من الكبر ففي محلة ابريهة تكثر مثل هذا النموذج ((المشتمل على اربع صرائف واشجار وخمس نخلات))

المبحث الثاني // انواع البيوت

تختلف البيوت البصرية من حيث الحجم والاتساع والجمالية تبعا للحالة المالية للافراد،فالاغنياء من التجار وملاك الاراضي بنوا بيوتهم الفخمة بالحجارة المقطوعة المزية او الكلسية او البازلتية السوداء بناء كبيرا محكما بشكل دقيق يستعمل في لصق حجارته بالجص والكلس والتراب كما يحتوي على القناطر والعقود السقفية ما يشيد بروعة البناء ،فضلا عن ذلك فان تلك البيوت تحتوي على طابقين كما هو الحال في محلة النقيب التي تعد من المحلات الغنية بسكانها اذ كانت سكنى لمتنفذي البصرة انذاك حيث تتميز بكونها تحتوي على طابقين ((المشتمل على فوقاني غرفة بايوان وطارمتين وحجرة

وسندرمة ومطهر وتحتاني في حجرتين بايوان وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ودرجين ومطهر)) ((المشتمل على فوقاني غرفة في ايوان وطارمتين بايوان وحجرة وسندرمة ومطهرين وعلى تحتاني حجرتين بايوان ومخزن وسقاخانة ومطبخ فيه حجرة وسندرمة ومجاز ومطهر)) ((المشتمل على ديوانية وحرم واخوار خيل المشتمل على قاعة كبيرة وعلى قاعة كبيرة ايضا وعلى طارمة وعلى ايوان وحجرة صغيرة وعلى دهليز وعلى ايوانين علوي وسفلي ودرج المشتملة الديوانية على سرداب تام وفوقه حجرة وايوان غير مسقوفين وعلى حجرة كبيرة وعلى حجرة صغيرة في ايوان)) وكذلك في محلة السيف التي تعد من المحلات ذات الشأن (المشتمل على تحتاني وحجرتين في ايوان ودهليز ومطبخ وقاعة وفوق غرفة بايوان وغرفة وارس ومطهر علوي وسفلي ودرجين) (المشتمل على ثلاثة سراديب وثلاث طوارم وقبة في ايوان وفيه منفردة ودهليز وسقاخانة ومطبخ ودرج ومطهرين علوي وسفلي وتشتمل الديوانية على طارمة وقبة ومطبخ قهوة ودهليز وحجرة ودرجين ومطهرين علوي وسفلي) ((المشتمل على اربع حجر وايوان وحجرة وينجر ومطبخ وسندرمة علوية ودهليز وكنفين علوي وسفلي ودرج)) ((المشتمل على سبع حجر واربع اولوين ومطبخين وغرفة ودهليز وياخور)) ((المشتمل على اربع حجر ومطبخ وفوقاني على غرفة)). وفي محلة القبلة التي كانت عامرة بأهلها يوجد مثل ذلك البناء ((المشتمل على بناء تحتاني ايوان وطارمة وقاعة وحجرة منفردة وحجرة بايوان وايضا حجرة ومطبخ وبير ماء ونخلة ودهليز ويشتمل على فوقاني غرفة في ايوان ودرجين ومطهرين علوي وسفلي)). وفي محلة ابي منارتين ((المشتمل على بنيان تحتاني انبار وحجرتين وعلى فوقاني ارس وقبتين ومطهر ومطبخ ودرجين)). فضلا عن ذلك كانوا يشيدون القبب عليها لتمنحها جمالية اكثر ((يشتمل على ثلاثة سراديب وثلاث طوارم وقبة في ايوان وقبة منفردة ودهليز وسقاخانة ومطبخ ودرج ومطهرين علوي وسفلي)) ((يشتمل على ثلاثة سراديب وثلاث طوارم وقبة في ايوان وقبة منفردة ودهليز وسقاخانة ومطبخ ودرج ومطهرين علوي وسفلي)). ولزخرفة تلك البيوت كانوا يبنون الشناشيل والشناشيل كلمة فارسية مركبة من "شاه نشين"بمعنى محل جلوس الشاه او محل جلوس الملك ،وتعد الشناشيل من الظواهر الرئيسية والمالوفة في البيوت البصرية ، وهي تدل على الثراء ويعود بناؤها الى اربعة قرون مضت ،ولكثرة شيوع هذه النمط من البناء في البصرة اطلق عليها اسم _ ام الشناشيل _ وقد خلدها السياب في شعره فكانت قصيدة شناشيل ابنة الجلبي شاهدا على روعة البناء وخلوده في التاريخ . وقد تنوعت الشناشيل في الشكل والمحتوى والذوق ومنح الخشب التنوع والتغير. كما تتميز تلك البيوت التراثية باستخدام الزخرفة باشكالها البنائية والهندسية واستخدام الخط العربي في تزيين الواجهات والجدران فضلا عن الاعمدة الخشبية ذات التيجان المربعة . اما الذين لايملكون الاموال من فقراء المدينة وعمالها فكانوا يستخدمون اللبن وهو التراب المجبول بالماء اذ يتم وضعه في قوالب خشبية مربعة الشكل ويتم تجفيفه ومن ثم بناءه ، وهناك بعض البيوت متوسط الحجم كما هو الحال في محلة السيمر ((المشتمل على حجرتين بايوان وحجرتين بايوان وثلاث نخلات احداهن داخل الحوش واثنان خارج الحوش ومطهر ودرج)) (المشتمل على خمس حجر باربعة اواوين وغرفة ومطبخ وديوانية تشتمل على حجرة بايوان ودهليز ومطهرين علوي وسفلي) ((المشتمل على ثلاثة بيوت وايوان وحجرة خارجة وغرفتين ومطبخ ودهليز وديوانية خانة المشتملة على قاعة وكنيف علوي وبقجة مشتملة على احدى عشرة نخلة خارجة واشجار مثمرة وغير مثمرة وحوض ماء)) . وفي محلة الخشابة ((حجرتان بايوان وحجرة منفردة وايوان وغرفة ودهليز ودرج ومطهر)) ((حجرة بايوان ودهليز ودرج وايوان

ومطهر) (المشتمل على حجرتين بايوان ومخزن ومطبخ وطارمة فوقانية ودهليز ودرج ومطهرين علوي وسفلي)) ((المشتمل على حجرة بايوان وحجرة بايوان ومطبخ ومطهر ودكان ودرج)) وفي محلة حسن داده (المشتمل على ثلاث حجر في ايوان ومطبخ وسقاخانة وغرفة ودهليز فيه حجرة ودرج ومطهرين علوي وسفلي) (وفي محلة جسر الغربان ((المشتمل على ثلاث حجر بايوان وحجرة منفردة وحجرة بايوان وغرفة ومطهر علوي وسفلي ونخلة)) ((مشتمل على حجرة بايوان وحجرة منفردة ومطبخ وايوان ومطهر ودرج وحديقة داخل البيت تحتوي على نخلة واحدة)) وفي محلة السبخة ((المشتمل على قاعتين وحجرتين ومطبخ ومطهر ودرج)) ((ومشتمل على قاعة وارنس وحجرتين ومطبخ ودهليز فيه حجرة ومطهر ودرج وسدرة)) ((المشتمل على حجرتين وقاعة وغرفة ومطبخ ومطهر ودهليز ودرج وست نخلات خارج الحوش)) ((المشتمل على ست حجر ودهليز والجوخان المشتمل على حجرة)) وفي محلة جسر العبيد ((المشتمل على حجرتين في ايوان وايضا حجرتين في ايوان وارنس وقاعة ومطبخ ومطهر وست نخلات)) ((المشتمل على حجرتين وحجرة بايوان وحجرتين بايوان وايوان وحمام ودرج ودهليز ومطهرين علوي وسفلي وثلاث نخلات مع البقشة المتصلة بالحوش من جهة الجنوب)) وفي محلة خان زكار ((المشتمل على حجرتين في ايوان وحجرة منفردة ونخلتين وسدرة ومطهر ودرج وبركة ماء) ((المشتمل على حجرة ونخلتين)) ((المشتمل على ايوان خانة فيها حجرة ودهليز وكنيف وحرم فيه بيتان بايوان وحجرة منفردة وبيتين في ايوان ومطبخ وغرفتين وكنيف علوي وسقاخانة وكنيف سفلي)) ((بيت من حرم وديوانية يشتمل الحرم على حجرتين في ايوان وايضا حجرتين في ايوان وحجرة في ايوان وحجرة منفردة وحجرة في ايوان ودرج ومطهر علوي وسفلي اما الديوانية تشتمل على بناء تحتاني في حجرتين في ايوان وفوقاني غرفتين في ايوان ومطهر علوي وسفلي وشريعة ماء ودهليز)) وفي محلة دروازة الحمارة ((المشتمل على حجرتين في ايوان واربع نخلات وشريعة ماء)). وهناك بعض البيوت التي تحتوي الا على غرفة واحدة كما هو الحال الى محلة الفرسي ((المشتمل على غرفة ومرافق صحية)) . وهناك بعض البيوت للفقراء بناؤها من القصب والبواري كما هو الحال في محلة العباسية ((المشتمل على ثلاثة كبارة وكوخ واربع نخلات وشريعة)) وفي بريهه ((المشتمل على اربع صرايف واشجار وخمس نخلات)).

من خلال ماتقدم نلاحظ ان عدد الغرف في البيت البصري يبدأ بغرفة واحدة ويصل عددها في البيوت الكبيرة الى اكثر من ٨ او ١٠ غرفة ، ليضم الاسرة التي تتكون من رب الاسرة وزوجاته وبناته وأبنائه غير المتزوجين والمتزوجين وبعض اقربائه . وقد عرف البصريون طرقا متعددة للبناء كان منها استخدام الخشب او اللبن في بناء الجدران كما استخدموا حجارة الغمس والغشم مع الطين والكلس كما استخدموا الحجارة البيضاء.

ومن أجل سقوف البيوت تستخدم أخشاب الصفصاف بحيث توضع الاخشاب افقيا وتغطى بالعوارض والقصب والاتربة الحمراء والتين والكلس وتخلط لتعطي مادة كتيمة تقي شر المطر وقد جعل السطح مائلا باتجاه المرزاب قليلا حتى تتجه المياه الى الشارع او الى ساحة الدار الداخلية . اما نوافذ البيت فهي نوعان خارجية صغيرة وضيقة ومصلبة بالحديد قليلة داخلية واسعة مشغولة بعناية ، يتم هذا في الطابق الارضي وفي الطوابق العليا فقد روعي اقامة شبابيك عديدة تطل على الشارع وهي مسيجة بالقضبان الحديدية او اغلاف خاصة منقوشة من الخشب كل ذلك بقصد حجب انظار المارة عن سكان البيت . وكان لكل مرحلة من مراحل البناء اسما خاصا عند البنائين يعرف به وقد بقي فن العمارة وهندسة البيت البصري محافظا على طبيعته المميزة والخاصة حتى نهاية القرن التاسع عشر . ولقد كان للبيلة اثر على بناء البيت البصري فالبيت الذي يتالف من طابقين تكون جدران الطابق العلوي اقل سماكة من جدران الطابق الارضي السميكة نسبيا كي تمتص حرارة الشمس الساقطة في فصل الصيف والأسقف مسطحة وعالية تميل لجهة الشارع لتسقط المياه عبر المرزاب الى الخارج ولا

تستقر على السطح والجدران مطلية على الاغلب بالكلس الابيض . اما الغرف الداخلية والخارجية في كلا الطابقين لم توضع نوافذها متقابلة لمرور تيار هوائي عبرها وهذا مرده الى تحفظ العائلات وقد استبدلت تلك بفتحات متراكبة مطلة على الباحة . بني البيت البصري عادة بمستوى اقل من مستوى الشارع بدرجة او درجتين وذلك لتسهيل انسياب الماء من طوالع الحرات الى حيرات البيوت وهذا ادى بدوره الى زيادة الرطوبة الأرضية في الطابق الأرضي والتخلص من هذه لمشكلة فقد عمد البناؤون البصريون الى بناء القاعات الارضية في تلك المنازل هيكل خشبي يرفعها عن التماس المباشر مع منسوب الابواب .

المبحث الثالث // بعض المنشآت التراثية الأخرى الملاصقة للبيت التراثي

فضلا عن البيوت هناك بعض المنشأت التراثية التي لا تقل عن البيت في فنها المعماري منها ومعظمها ملاصقة مع البيت التراثي

الخانات // خان لفظ فارسي دخل العربية في العصر الاسلامي وهو _ المنزل الكبير _ او الفندق_ الذي ينزل به التجار ويعرضون بضائعهم فيه ، وفيه يتم البيع والتداول ايضا وتستخدم الكلمة كذلك الى للاحترام والتبجيل لكل كبير المقام . والخان باللغة يعني المأوى او الحانوت ، والخان هو البيت او الفندق الذي يؤمن الراحة للزائر والسائح والمسافر من عناء السفر الطويل ، فوظيفة الخان بمثابة وظيفة الفندق في الوقت الحالي ظل الخان محتفظا بوظيفته في استقبال التجار واجراء المبادلات التجارية وفي تأمين المنام لهم اذ كان فندقا حتى اوائل القرن الماضي واهم الخانات في البصرة . خان عبد الله اغا والذي يشتمل على((دهليز واربع حجر ورواق بحجرتين ورواق فيه ثمان حجر بايوانين ورواق فيه تسع حجر وعلى ثماني عشرة حجرة وفوقاني بايوانين ودار ومطهر ودرج)). وهناك خان صغير يحتوي على ((دهليز بحجرتين وحوش فيه ثلاث حجر ومسقفين فيه سبع حجر بايوان ومطهرين وسقف فوقاني فيه اربع وعشرون حجرة بايوان ودار ومطهر)). اما خان ابراهيم بن نسيم بن يعقوب فكان(يشتمل على تحتاني في ايوان وثلاث حجر وايوان وسبع حجر وخمس عشرة حجرة ومسقف ومطهر ومطبخ)). اما الخان الذي في محلة الباشا ((يشتمل على خمس حجر وايوانين واربع غرف ودرج وكنفين علوي وسفلي وسقاخانة وتسع خانات ومطبخ وحوش ومسقف ودهليز)) وهناك خان اخر في المحلة نفسها ((المشتمل على حجرة في دهليز وحجرة منفردة وحجرة في ايوان وحجرتين في ايوان وحجرة منفردة ايضا ولكل تحتاني وعلى طارمة ومطبخ وسقاخانة ودارين فوقانية). وهناك محلة في البصرة تسمى محلات الخانات لكثرة الاخانات فيها ومن بينها هذا الخان الذي ((شتمل على ثلاث حجر ومطبخ وحجر صغيرة وايوان وطارمة ومطهر وتحتاني يشمل على اربع حجر وسراديب وايوان وبقشه وسقاخانة))

المقهى //

المكان الذي يجتمع به الناس في السوق وسميت القهوة لتعاطي شراب القهوة فيها ((وتتالف من طاقين وحجرة مع الدكة المقابلة للقهوة))، وبعضها يتالف من اكثر من غرفة كما هو الحال في قهوة محلة الحمام ((المشتملة على اربع حجر واربع اواوين واواوين بين بابين ومطهر وساحة الارض المسماة بالقطعة وبركة المتصلة بها)) واحيانا تسمى قهوة خانة ((القهوة خانة المشتملة على حجرتين وايوان ومستطيل وكنف وحوش فيه سدرة وست نخلات والات القهوة)).

الكارخانة //

وهي عبارة عن مصنع صغير لخراج مادة الراشي اذ يتكون من ((خمس طاقات وحجرة وغرة وجميع ادواتها واخشاب واحجارة وصخور)) ((المشتملة على جرة وغرفة وحوش وثيران وحجرتين فوقانية وصخرتين مال راش وصخرة تسم وخشبتين كبرتين ودوارة وخشبة تسمة فلكة وثلاث صخرات))

الاخوار //

تستخدم لتربية المواشي وتتالف من (مائة معلف وخمسين معاف داخل البناء وخمسون خارج البناء) (مائة وخمسون داخل البناء وخمسون خارج البناء)

الخاتمة

يتضح من خلال البحث التنوع الذي حدث في البيت البصري من خلال حاجة العائلة لتلك المرافق وبسبب اتساع وظائف البيت البصري من جهة وما يملكه صاحب البيت من نفوذ والمال من اجل أن يبني بيتا فتخر به . كما استطاع المعماري ان يلبي حاجة صاحب البيت من خلال نقل تجارب الاخرين من مناطق مختلف ولكنه لم يستطع ان يغير في مصطلحات تلك المرافق فبقي الدهليز والإيوان والشناشيل كما هي . ومن خلال الدراسة ظهر لنا ان البيوت ذات الشأن كانت مرتكز في منطقة البصرة والتي لا تتعدى محلة الديوانية والباشا كون الأولى تمثل دوائر الحكومة والثانية تمثل سكن الوالي او المتسلم البصرة آنذاك ولهذا فان البناء في هذين المنطقتين تميز عن المحلات الأخرى. وقد اختلفت محلات البصرة من خلال فن العمارة ففي المحلات التي كان يسكنها أصحاب النفوذ والتي ذكرنا تختلف عن المحلات التي سكنتها الطبقات الفقيرة والتي تمثل ضواحي البصرة كمحلات العباسية والفرس حيث ظهر فن الصريفة والكبر احد مميزات تلك المحلات . كما ظهر من خلال البحث ان الكرخانة والمقهى والخانات والاخور بعضها جزء من البيوت البصرية من حيث فن العمارة والاتصقها مع البيت البصري

المصادر

اولا : سجلات المحكمة الشرعية

١ــ سجل رقم ١،من ٢٠جماد الاول ١١٨٨-٢٦د١١٩٥

٢ــ سجل رقم ١٢٠ ، ٨ شوال ١١٩٤و١٤، ذي العقدة ١١٩٧ ـــ ٧ كانون الاول ١٧٨٠و١٢ تشرين الاول ١٧٨٣

٣ــ سجل ، ٩ ،١٧ شعبان ١٢٥٤- ٢٠ محرم ١٢٥٥ (٥ ،تشرين الثاني ١٨٣٨-٢٠ نيسان ١٨٣٩ .

٤ــ سجل ١٥ ، جماد الاخر ١٢٢٤- ١٣صفر ١٢٢٧

٥ــ سجل رقم ٢٠ ،٢١ ذي القعدة ١٢٥٦- ٤ رمضان ١٢٦٢ ،

٦ــ سجل رقم ،٢١ ، الاعلانات ٥ رمضان ١٢٦٢ – ٢١ جماد الاول ١٢٦٥

٧ــ سجل رقم ٢٣ ، الضبط ، ٢١ محرم ١٣٠٠- ٢٩ جماد الاول ١٣٠١

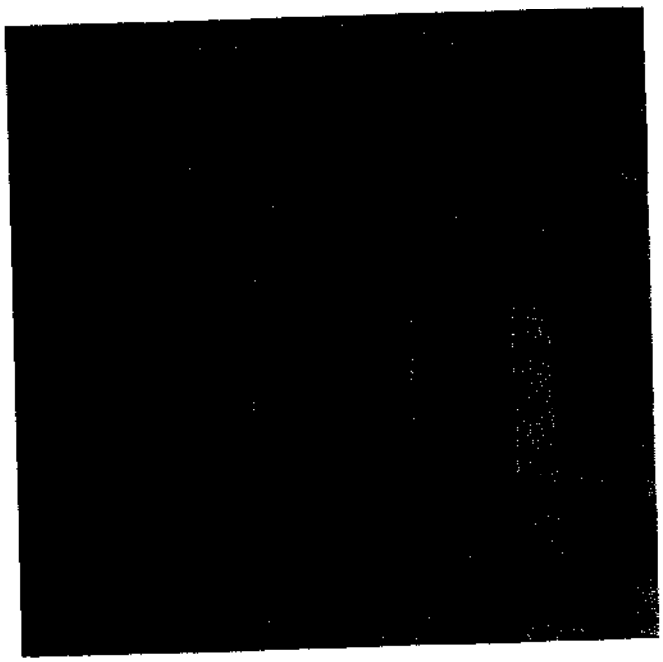
ثانيا : الكتب

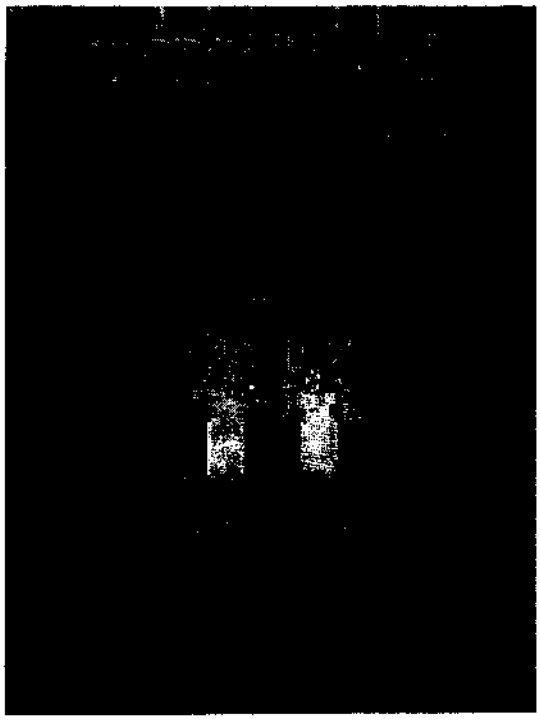
الدكتور طالب جاسم محمد الغريب ، محلات وقرى البصرة في العهد العثماني ، ، البصرة ، ٢٠٠٨

ثالثا : الدوريات

حميد محمد حسن ، العناصر المعمارية في البيت العراقي ، مجلة افاق عربية ، العدد ٧، السنة الثانية عشر

الملاحق





موقع العراق

تحليل عناصر النص المسرحي الموجه للأطفال
٢٠٠٠- ٢٠٠٨

م.د . محمد إسماعيل الطائي
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة الموصل

الخلاصة

إن مسرح الأطفال هو الأساس في تربية جيل متذوق لفن المسرح لدفع مستوى الدراما الوافية ، ولتطوير هذا الميدان فإننا بحاجة إلى دراسات علمية ابتداء من النص الذي يتأتى في مقدمة المستلزمات التي يجب أن تتوفر، يهتم هذا البحث بدراسة النص المسرحي المقدم للأطفال . وقد تضمن البحث (أربعة مباحث) الأول (تضمن أهمية البحث والحاجة إليه ومشكلة البحث وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات ، أما المبحث الثاني فاحتوى على النص الموجه للأطفال ، وعناصر النص المسرحي (القصة ، والحبكة والشخصيات والصراع والحوار) أما المبحث الثالث فتضمن (تحليل عناصر النص المسرحي الموجه للأطفال وهي مسرحية (انكيدو ومسرحية اشتار ومسرحية حنين في ضيافة الملك الحزين) .
أما المبحث الرابع فقد تضمن الاستنتاجات والتوصيات
ومن أهم الاستنتاجات
١ــ لقد حافظ المؤلفان على أسس وشروط النص الموجه للطفل من حيث البساطة والعقدة الواضحة وعنصر التشويق والوحدة والأحكام وتسلسل الأحداث
ومن أهم التوصيات
٢ــ ضرورة مراعاة المرحلة العمرية من قبل كتاب مسرح الأطفال بما ينسجم والقاموس اللغوي لديهم.

المبحث الأول

أهمية البحث والحاجة إليه

يشكل مسرح الأطفال وسيلة أكثر أهمية وأكبر قيمة وأعظم تأثيرا في الأطفال الذين يشكلون نسبة عالية في المجتمع ، وعليهم يتوقف المستقبل . إن مسرح الأطفال يشكل ركناً أساسيا في تكوين شخصية الأطفال وذلك من خلال إسهامه في جوانب النمو المتعددة / العقلية والنفسية والعاطفية وغيرها ، وهو وسيلة شيقة لقضاء أوقات الفراغ بأسلوب مفيد ، ويعمل رافداً من روافد الثقافة الحيوية والدقيقة من أجل تكوين شخصية متوازنة إنفعالياً وذهنياً ومتكيفة مع أهداف المجتمع ولعل تقديم المسرحيات أفضل الوسائل في تربية الأولاد . وتتأتى أهمية مسرح الأطفال أيضا كونه الأساس في تربية جيل متذوق لفن المسرح لدفع مستوى الدراما العراقية ، فالبداية الصحيحة هي الاهتمام بمسرح الأطفال وتقديم كل المساعدات الكافية لتوفير عروض مستمرة لهذا المسرح ولتطوير هذا الميدان فأننا بحاجة إلى دراسات علمية ، ابتداء من النص الذي يتأتى في مقدمة المستلزمات التي يجب أن تتوفر إذا كان على مسرح الأطفال أن يتطور فان به حاجة ماسة إلى فنيين مدربين ومؤلفين متخصصين وهذا يعني إن دراسة النص دراسة علمية تعتبر ضرورية وخاصة إن تجربة مسرح الأطفال وافية ويهم هذا البحث بدراسة النص المسرحي المقدم للأطفال .

مشكلة البحث

لعل من أبرز المشكلات التي واجهت البحث والباحث هي : ــ

١ــ عدم توفر أرشيف يحتوي على نصوص الأطفال وخاصة النصوص التي أخذت طريقها للعرض خلال الفترة التي شملها البحث .

٢ــ في النص المسرحي الموجه للأطفال وعدم تواصلهم في الكتابة

٣ــ إن البحوث التي أنجزت لم تتطرق إلى عناصر النص المسرحي مجتمعة أي (الحكاية ، الشخصية ، الحبكة ، الصراع و الحوار) بمعنى ندرة الدراسات السابقة في موضوع البحث

أهداف البحث

١ــ التعرف على عناصر النص المسرحي

٢ــ تحليل عناصر النص المسرحي الموجه للأطفال

حدود البحث

يتحدد البحث بـ :

١ــ مسرحيات الأطفال المقدمة في الموصل من سنة ٢٠٠٠ – ٢٠٠٥ والمسرحيات هي مسرحية (أنكيدو) تأليف طلال حسن أخراج د . محمد إسماعيل عرضت في كلية الفنون الجميلة عام ٢٠٠٢ ، مسرحية (أشتار) تأليف طلال حسن أخراج د . محمد إسماعيل عرضت في كلية الفنون الجميلة عام ٢٠٠٤

مسرحية (حنين في ضيافة الملك الحزين) تأليف :عبد الله جدعان ، إخراج : غانم العبيدي عرضت في مديرية الأنشطة اللاصفية ٢٠٠٢

٢ــ تحليل عناصر النص المسرحي الموجه للأطفال وهي (الحكاية ، الشخصية ، الحبكة ، الصراع ، الحوار) .

منهج البحث

اعتمد الباحث في كتابة بحثه على المنهج الوصفي التحليلي للنصوص المسرحية الموجهة للطفل

تحديد المصطلحات

مسرح الأطفال تعرفه وارد بـ (المسرح الموجه إلى الأطفال ابتداء من سن السادسة حتى بعد الثانية عشر بقليل) (٢٣ – ص٢٢) ، ويعرفه حمادة بـ (المكان المهيأ مسرحياً لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصاً لمشاهدين من الأطفال ، وهو مسرح متكامل العناصر من حيث الارتباط الجاد والجيد الذي يقوم بين المؤلف والمخرج والممثل ومصمم الديكور والمتفرجين من أجل توليد نفس الخبرة المسرحية التي يسعى إلى تحقيقها مسرح الكبار) (٦ – ص١٣٨) ، ويعرفه الباحث : شكل من إشكال المسرح التربوي يقدم خصيصاً للأطفال وتنطبق عليه شروط ومواصفات المسرح المحترف ويهدف إلى تقديم المتعة والفائدة في أن واحد .

المبحث الثاني

١ – النص الموجه للأطفال

قد يظن الكثيرون إن الكتابة للأطفال فن سهل المنال ما أن تضع قدمك فيه حتى يكون النجاح قاب قوسين منك ، لو صح هذا القول لأصبح بوسع قلم كل جد محب وكل والد شفوق أن يغدو بقليل من الذكاء منجماً للذهب . في الكتابة للأطفال يرجع الكبار البصر لعالم الطفولة بنظرة ثاقبة وخيال مكهرب إنهم يجوسون في رياض فرحة ، كما يتوغلون في أدغال أحزانه ليخرجوا برؤية موغلة بالحنين الطفولي (٣ – ص٨٨) ، إن كل مادة أدبية معدة للعرض المسرحي لا بد أن تضع في اعتبارها أنها ستساعد الصغار على بناء مهارات الأطفال وتعزز فهمهم ، وهذا يتطلب من الكاتب أن يمتلك الحرفية في التعامل مع الأطفال ، وذلك بقدرته على صياغة درامية لها لغتها المناسبة ومحتواها التعليمي التربوي و ويضع في حساباته القصور الذي توصل إليه الأطفال من خلال معرفة الشريحة التي يتوجه إليها (١٩ – ص٢٢) (فإذا كان على مسرح الأطفال أن يتطور فأن به حاجة ماسة إلى فنيين مدربين ومؤلفين متخصصين) (٢٨ – ص٩٨) أما (ليون جانسرل) فقد أكد في كلمته في المؤتمر العالمي الأول (للمسرح والشباب في باريس عام ١٩٥٢) على (فينبغي على كاتب الأطفال الناجح أن يدرك أن الأطفال هم فنانين بالفطرة ، حتى بدون معرفة لماذا الكبار هم اقل حساسية منهم في ((كمال النص ، محلية المرجع ، الصدمة في التشخيص ، الحتمية في تطور الحبكة ، الإخلاص في اللغة ، الملائمة في الأسلوب ، والعلاقة التي تمسهم) (٢٩ – ص٩٩) ، أن من يكتب مسرحاً للطفل يستطيع من خلال ما يقدمه من مضامين وأفكار أن يرفد الأطفال برافد ثقافي تربوي وسلوكي لا ينضب ولذلك كثيراً ما يلجأ إليه التربويون لبث مفاهيم أو قيم سلوكية أو أخلاقية لان الطفل غالباً ما يتقمص الشخصية التي يشاهدها ، فبطريقة الإيماء والاستهواء والتقمص والمشاركة الوجدانية يمكن أن ندعم القدوة الحسنة(٢٠ – ص٩) ، هذا إذا علمنا بأن الأطفال (من طبيعتهم أنهم يحبون أن يتعلموا ولكنهم يكرهون أن

يطمو أ) (٢١ – ص٢٣) . فقضية مسرح الطفل هي قضية صقل ردود فعل الطفل أولا ، أي شحن المعرفة التي تكمن وراء هذه الردود بموادها الأولية فسحر المسرح يكمن في الاستحواذ على مخيلة الطفل ، من هنا يصبح كل شي ثانوياً ، والمهم هو العمل على تطوير شخصية الطفل الإنسان والكامل الإنسانية (١٩ – ص٢٣) لان المسرح حالة متميزة ومهمة في سعيه المستمر لإنقاذ القيم والمبادى من طوفان المحدثُ الجديد الذي أفرزته التغذية المعاصرة التي عملت على (ترجيل الصغار – وتطفيل الرجال) ، يؤمن فريق كبير ممن يكتبون المسرحية للطفل باعتبارات عامة تتعلق بطول المسرحية وتخيل فعلها وحركة شخصياتها ومكانها وزمانها ولغتها ثم تلحق بها اعتبارات فنية خاصة لدى نقلها عبر وسيط ما المسرح العرائس ، أو مسرح الأطفال أي الموائمة لتقنيات هذا الوسيط الثقافي أو الاتصالي (١٩ – ص٢٠) ولان الأطفال ذوو نظرة أخلاقية أحادية للأشياء ، فالعالم في نظرهم أما ابيض أو اسود ليس ثمة لون رمادي ومثلهم الأعلى أبطال مكتملو الصفات وليس من الأنصاف (أن نقحم كل معارفنا ورؤانا في عقولهم فمن الخير لهم أن يؤسسوا أفكارهم ورؤاهم المستقلة فللمعرفة الحسية مقام يضاهي مقام المعرفة الذهنية عن لم يتفوق عليه) (٣ – ص١٠٥) ، ونجد أن الكتاب المسرحيين يجهدون دائماً لان تكون مسرحياتهم للأطفال مجالاً واسعاً تتنافس فيه العقول والعواطف ، وتقتسمه الأذهان والانفعالات أي أن تكون المسرحية ترفيهية تروح عن النفس ويستريح إليها الوجدان والعقل (١٣ – ص٤) ، من هذا المنطلق يعدّ دور الكاتب من أهم الأدوار في الفن المسرحي والكتابة للأطفال أمر ليس باليسير لأنها تحتاج فضلاً عن الموهبة الحقيقية الصادقة ، إلى تخصص وممارسة ومعاناة والى دراسات متعمقة في اللغة من زوايا معينة والى دراسات أخرى في أصول التربية وعلم النفس ومراحل نمو الأطفال وخصائصها المميزة والى معرفة علمية بالقواعد السليمة للكتابة الأدبية الفنية في القصة والمسرحية ، والشعر مع خبرات في دنيا الأطفال . علماً أننا مهما تمكنا في ذلك فأن أقدام خيالنا لن تجوس الأرض البكر التي ما فتئ الأطفال يزرعها أحلاما ولعل ابرز مقومات النص المسرحي الموجه للطفل هي :

١– أن يهتم به الطفل وينشغل بترديده والتواصل معه

٢– أن يعبر عن خصائص شخصية الطفل السلوكية واحتياجاته الإنسانية

٣– أن يتمثل السمات العمرية للطفل .

٤– أن يستوعب مشاعر الطفل ومنطقاته الذهنية ببساطتها وحدود رؤيته للأشياء والموجودات .

٥– أن يتوافر على قاموس الطفل بحدوده وصياغته وأساليبه .

٦– أن يتمسك بالقيم الشكلية والصوتية والحركية التي توم عليها شخصية الطفل وتستجيب لتأثيراتها . (٥ – ص٢٣)

٢– عناصر النص المسرحي

– الحكاية أو القصة Story

المسرحية هي قصة ذات أحداث ممسرحة يوظفها المؤلف وفق أحداث متسلسلة تجسد من خلال الشخصيات التي تعبر عن أفعال ودوافع وأفكار تقدم على المسرح ونتيجة لذلك تعد القصة نواة المسرحية (التي تتنزل منها منزلة الروح) (١ – ص١٩٨) كما يقول أرسطو الذي عد الحكاية (أساس الفعل) وهي جدار الشقاوة والسعادة وجعل الحكاية محور أهم النواحي الفنية والوظيفية للمسرحية من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير وعلى هذا الأساس نجد الحكاية المحكمة وذات الوحدة والموضوعية تصبح ضرورية بالنسبة للفعل فيشترط في الحكاية (أن تتوافر فيها الوحدة والأحكام ، ولهذا يشبه المسرحية بكائن عضوي حي منتظم الأجزاء يدركه العقل في وحدته وغلا فقدت صفة الجمال لان الجمال يقوم على الوحدة والانسجام المتكامل المنتظم) (١٧ – ص٤١) ومادام للفعل أهمية كبيرة في الحكاية ،وإن الحكاية أيضاً هي تولد الفعل ، فأذن أصبح لخط الفعل أهمية كبيرة في المسرحية ، وخط الفعل الأساسي للمسرحية كوحدة ، يسجل جريان الحدث في صعوده وهبوطه وبين الديناميكية الداخلية في زيادة أو نقص حدة توترها ومن ثم مدى ترابط المسرحية كلها لأنه بدون هذا

الترابط قد لا يوجد عمل فني حقيقي وبالتالي لا يتحقق التأثير المطلوب ، ويفترض من أجل تماسك هذا الخط أن تصب شخصيات المسرحية في حدث مشترك) (٢٢ – ص٨٥) . إن أهم ما يعجب الأطفال في أي مسرحية مقدمة لهم هي الحكاية أو القصة والتي تكون عادة بسيطة ومفهومة للأطفال وفق معايير العمر والثقافة ، ولها عقدتها الواضحة ، أما بالنسبة إلى أحداث المسرحية ومعالجتها فنياً وأدبياً فيتوافر فيها عنصر التشويق لخلق عملية المتابعة والإثارة منذ البداية ، والحكاية البسيطة الواضحة ه السبب الرئيس في إقبال الأطفال على فلم أو مسرحية معينة(١٤ – ص٥) فضلاً عن أن ميدان القصة من الميادين الهامة والضرورية لحفز الطفل ودفعه للنشاط والحركة تأثراً بشخصيات القصة والحكاية (والمسرحية يجب أن تبدأ بحكاية وتنتهي بها لما تمثله الحكاية في عالم الطفل و فضلاً عن استثارة خيال الطفل وتشويقه والإفادة من سرعة استجابته وانفعاله بالحدث مع التركيز على عنصر الحركة والعناصر المرئية) (١٢ – ص١٠٠)

– الحبكة Plot

سلسلة الإحداث في القصة تدعى حبكة القصة ، عادة تتمحور الحبكة حول الصراع الذي تواجهه الشخصية الرئيسية (٢٧ – ص٧٦٧) وهي أول الشروط التي وضعها أرسطو وهو على حق عندما زعم أن من الأركان التي تقوم عليها المأساة (الحبكة ، الشخصية ،المفردات ، الفكرة ، المنظر ، الغناء) (٢ – ص١٢) . ويصفها حمادة – هي التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد ،إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها ، فكل مسرحية حتى وان كانت عبثية لا تخلو من الحبكة ، أي من الاشتمال على اختيار الشخصيات والإحداث واللغة والحركة موضوعة في شكل معين ، ومن ثم فأن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً ، فقط لأنها هي روح العملية الدرامية ، وفي المفهوم الارسطي لها بداية ووسط ونهاية(٦ – ص٣٦) وتتميز الحبكة بمزج عدد من الجمل البنائية مثل (التقديمة الدرامية ، العرض ، نقطة الانطلاق ، الحدث الصاعد ، الاكتشافات ، التنبؤ والتلميح ، التعقيد ، التشويق ، الأزمة ، الذروة ،الحدث الهابط ، الحل)(٧ – ص٢٠ – ٢٢) . فالمسرحية لابد أن تبدأ بصيغة حدث أو محادثة لتقديم معلومات عن زمان ومكان الفعل وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المعالج وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة واللاحقة(٢٦ – ص١٥) والحبكة في مسرح الأطفال يجب أن تراعي جانب البساطة والوضوح في إحداثها وتسلسلها ويتوافر فيها عنصر الخيال لمساعدة الأطفال على رؤية الوجه الأخر للأشياء والحقائق ، وعدم الإسراف في الخيال وأبعادهم عن الواقع ، فضلاً عن العناصر أعلاه فهناك التشويق الذي يشد الانتباه ، ويثير الرغبة في معرفة ما سيحدث والالتزام بهذه الجوانب الايجابية (البساطة ، الخيال ، التشويق) ويجب مراعاة المرحلة العمرية للطفل من قبل الكاتب لكي تتحق المتعة والمتابعة والفائدة .

– الشخصيات Characters

كل شخص ، حيوان ، أو مخلوق متصور في العمل الأدبي يدعى شخصية ، الشخصيات المهمة تدعى الشخصيات الرئيسية ، الشخصيات الأقل أهمية تدعى الشخصيات الثانوية(٢٧ – ص٧٦٦) وهي العنصر الرئيسي في المسرحية والمكون الأساسي للصراع ، لان الإنسان يمتلك خصائص انفعالية تؤهله لان (يفعل) أو لا يفعل فضلاً عن الوعي والإرادة التي تميز الشخصية (٤٦ – ص٢٢) والشخصية في النص يشار عليها بعلامات لغوية يكمن وجودها في العناصر المكونة لها (الكلمة ، الحركة ، تعبيرات الوجه) فهي تخرج من العدم في بداية المسرحية وتعود إليه في نهايتها حيث تؤدي (وظيفة وفعل) في أن واحد لأنها تنتج عنها تحت وحدة اسم ، تعرف من خلال الخطاب الذي يقال باسمها ، حيث تبنى وفقاً لمحور الزمان تحت عيني المتلقي حسب شفرة معينة(٤ – ص٧٨) ، والشخصيات هي الأداة التي بواسطتها تضع الحبكة وتنفذ الأفعال وتنقل الأفكار وتوصل العواطف عن طريق اللغة والعناصر الأخرى (ولكل شخصية كيانات ذات ثلاث وجوه – الوجه المادي الاجتماعي / النفسي / والجسدي / ويتأثر الوجه النفسي

بالمادي والاجتماعي ويؤثران فيه وبالتالي تؤثر الوجوه الثلاثة بمواقف الشخصية وسلوكها)(١٨ – ص٢٧) والمؤلف المسرحي يهتم بجميع شخصياته بالدرجة نفسها ، ويعطيها الأهمية نفسها في أبراز صفاتها في النص أو العرض المسرحي ويكون تطور الشخصية ونموها تدريجياً ومقنعاً شريطة أن لا نجعل هذه الشخصيات متناقضة في صفاتها وأقوالها(١٠ – ص٨٦) . إن الشخصية عنصر أساسي من عناصر المسرحية وبعد' من أبعادها ، بالرغم من أنها تأتي في المرتبة الثانية في مسرحيات الأطفال ، إلا أن أهميتها تأتي من كون الطفل يتقمص الشخصية وليس شيئاً أخر فيتعاطف معها تعاطفاً شديداً ، ولا سيما تلك التي تعاني وتكابد من أجل تحقيق أهدافها ، لذا ينبغي أن تكون الشخصية واضحة ليسهل على الأطفال إدراكها وفهم حقيقتها ، وتستهوي الأطفال شخوص الشجعان والشخصيات النسائية الشجاعة ، والشخصيات الغريبة والهزلية والشريرة ، ويريدون أن يروا البطل أو البطلة تنتصر على الشرير وتنزل به العقاب(٢٣ – ص١٦٢) . فيجب أن يشعر الطفل بأن الشخصيات حقيقية بما تحمله من سمات لكي ينجذب أليها وتتفاعل منها ويتبناها وتضاف إلى تجارب الطفل الشخصية .

– الصراع conflict

المسرحية مجموعة أحداث تنشأ من تصور العلاقة بين إرادة واعية وأخرى او بين إرادة واعية وأية قوة ، وقانون الصراع الدرامي يؤكد على الإرادة التي تسعى لتحقيق هدف معين وهذا يعني أن الشخصية المسرحية لا ترسم ألان كشخصية لها هدف محدد تسعى إليه بل كشخصية تسيرها عواطفها على غير هدى وتؤثر فيها مؤثرات باطنية ونفسية لا تعيها الشخصية ، والدراما تتفاعل مع مواقف ذات أثر على حياة الإنسان والإرادة التي تخلقها ، هي صورة الفاعلية الشخصية ، لأنها القوة التي تكون قبل الفعل (٩ – ص٤٨) ، والصراع تصادم بين قوى متقابلة وعادة كل قصة ومسرحية تبنى حول الصراع الذي يواجه الشخصيات الرئيسية ، والصراع أما داخلي أو خارجي ، فالصراع الخارجي تصادم الشخصية والقوة الخارجية ، مثل المجتمع ، قوى الطبيعة او شخصيات أخرى أما الصراع الداخلي من الناحية الأخرى فهو تصادم في ذهن الشخصيات ويتبع عادة عندما تتخذ الشخصيات قرار صعباً أو تتوزع بين مشاعر متناقضة (٢٧ – ص٧٦٣) ، وتتفاوت قوة الصراع من مسرحية أي أخرى تبعاً لاختلاف الارادات المتصارعة حيث تكون الارادتان المتصارعتان في المسرحية متقاربتين من حيث القوة ، لأنها تصور أحدى الشخصيات بالضعف المتضمن قدراً من القوة ليتيح لها إمكانية التصارع مع الشخصيات الأخرى واستمرارية الصراع(٢٦ – ص١١) . وينبغي أن تكون عناصر الصراع في مسرحيات الأطفال مما يدور في مجالات اهتماماتهم ومن الملاحظ أن الحركة العضوية المجسمة هي التي تستهوي الأطفال ، أما الصراع الذهني الذي يتمتع به الكبار فكثيراً مما لا يكون مما لا يناسب الأطفال ، كذلك يجب أن يكون الصراع واضحاً ومثيراً لكي يشد انتباه الطفل ويتحمس إليه ويتخذ المواقف والحلول ، ونراه يتدخل بصورة لا إرادية لاندماجه في الأحداث المتولدة من خلال الصراع المحتدم فيقف موقفاً ايجابياً اتجاه إحدى الشخصيات دائماً بطل المسرحية ، وموقفاً مضاداً اتجاه الشخصية او الشخصيات السلبية .

– الحوار Dialogue

الكلمات التي تنطقها الشخصيات بصوت عال تدعى الحوار ، والحوار يحرك الحبكة باتجاه إظهار هويات الشخصيات ، والحوار في المسرحية هو الطريق الوحيد للكاتب لحكاية القصة (٢٧ – ص٧٦٥) والحوار يميز المسرحية عن باقي الصور الأدبية الأخرى ، ولأنها لا تأخذ شكلها النهائي إلا بواسطته فهو الوسيلة الوحيدة لتقديم الشخصيات والتعريف بها وبيان الصراع الذي يدور بينهما مما يرتب على ذلك سير الأحداث (١١ – ص٨٥) ، ويسهم الحوار في تطور الشخصية أو السير بعلاقاتها بالعقدة ، فوجه الأهمية فيه ما يمكن أن تثيره من انفعالات وما يحث من تشويق لأنه الناتج الطبيعي لكل من التحضير والتفكير الذي يجري من خلال الإحداث . ودور الحوار في النصوص الدرامية هو تحديد الشخصية والمكان والفعل ، ويبنى في شكله الأكثر شيوعاً بنظام

الـدور (Turn raking) أي ثنائيـة (المتحـدث – المستمع) التفاعلية وهي طريقة أساسية يمكن إرجاعها الى تبادل العبارة بالعبارة ، والتي تقوم على ما يسمح به الحوار بأن يخلق حدلا متبادلاً ضمن زمان الخطاب ومكانه وهو الإشارة(dvixis) التي تبني بواسطتها التـداولات بين (أنا وأنت) (٢٦ – ص٣٧) ، فالحوار يشتغل لإتباع دلالة النص وتجسيدها في الملفوظ ، إذ يتعلـق حـصراً بوظيفة الشخصية ، لأنها الفاعل ، صانع الحدث الدرامي ، وهي المعنية بالفعل ، حيث تـسعى لتحقيـق وعيهـا الذاتي واستقلالها عن باقي الشخصيات الأخرى لتصل إلى رؤية حوارية في النص الدرامي .

أما أهم مميزات الحوار في مسرحيات الأطفال فهي :

١ــ حسن اختياره وتركيـزه فـلا نكتـب إلا العبـارات الضرورية ، ونستبعد العبارات التي لا قيمة لها ما لم يكن هناك ضرورة لوجودها لتجعل الشخـصيات أقـرب إلـى الواقع فالشخص الثرثار على سبيل المثال – ينبغـي ان يظهر على حقيقته .

٢ــ أن يحقق أمور ثلاثة – توضـيح الموقـف ، سـرد القصة ، وإبراز الشخصيات .

٣ــ أن يكون ذا مسحة أدبية أو شاعرية بشرط أن تكون صادرة عن الشخصيات (غير مفتعلة)

٤ــ استحداث عبارات قصيرة ، فالحوار القصير يحقـق ويلائم طبيعة الأطفال

٥ــ اتجاهه نحو غاية بمعنى أن يـسير باتجـاه عقـدة المسرحية

٦ــ أن يكون باللغة الفصحى البسيطة

المبحث الثالث

تحليل عناصر النص المسرحي الموجه للطفل

– مجتمع البحث وعينته

أشتمل مجتمع البحث على عـشرة عـروض مـسرحياً مخصصة للأطفال قدم فـي الموصـل للفتـرة ٢٠٠٠-٢٠٠٨ وقد قدم الجزء الأكبر من هذه الأعمال من قبـل جامعة الموصل حيث قدمت الكلية خمسة أعمال وقـدمت مديرية النشاط المدرسي ثلاثة اعمال اما العملان الأخران فقد قدما من قبل مهد الفنون الجميلة في الموصل ونقابة الفنانين وقد اختار الباحث ثلاث نماذج من هذه العروض هي:

١ــ أنكيدو– تقديم كلية الفنون الجميلة.

٢ــ اشتار

٣ــ حنين في ضيافة الملك الحزين– تقديم مديرية النشاط المدرسي.

وقد اختار الباحث هذه النماذج لعدة اسباب:–

١ــ ان الباحث شاهد هذه العمال.

٢ــ عرضت في فترات زمنية متباعدة وغطـت الفتـرة الزمنية التي تناولت البحث.

٣ــ توفر المصادر الأرشيفية للأعمال الثلاثة.

مسرحية أنكيدو

تدور حكاية أنكيدو لمؤلفها طلال حسن حول (أسطورة كلكامش) العراقية بأسلوب مبسط يعتمد على الأسـطورة ولكن بمعالجة درامية جديدة وشخصيات مبتكرة تتفق مع عالم الطفولة وفيها مـن الإسـقاط الـسياسي والرؤيـة المعاصرة لتحاكي بعيداً عن أجواء الأسطورة الحقيقيـة ، فكالكامش ملك مستبد متسلط (لم يبق شاب لأبيه ولم يبق فتاة لامها) يسخر كل الشباب لبناء (سور أوروك ومجد أوروك والدفاع عـن أوروك) يـسوقهم عنـوة للعمـل المضني الشاق ولقتال الأعداء الخارجيين والـداخليين ، ويستحوذ على الفتيات الجميلات فيتخذهن خليلات وإمـاة وسبايا ولكن الفتاة (شالتي) تهرب من قبضته وتلجأ إلى كوخ لأحد الرعاة الذي يتبناها ويرعاها ويحميهـا مـن بطش جنود (كلكامش) ويحذرها دائماً مـن (وحـش) يجوب البراري ، شالتي فتاة جذابة وذكية ومتعلمة تلتقي عند النهر (أنكيدو) الوحش الذي حذرها والـدها منـه لكنها تجده إنساناً ينجذب نحوها رغم انه لا يعرف الكلام سوى المهمات والإيماءات والأصوات الحيوانية . فتتبنى (شالتي) رعايته وتعليمـه اللغـة والعمـل والزراعـة والرعي وغيرها من الأمور الحياتية ، وتشرح له قـصة (كلكامش) وجبروته وتسلطه وأخذه (لابـن الراعـي) وهروبها منه والبحث المستمر عنها من قبـل جنـوده ، وفي غياب (أنكيدو) عن الكوخ يفتح جنود كلكامش في العثور على شالتي وأخذها إلى كلكامش ليجعلها خادمـة

في القصر ، فيقسم (أنكيدو) على أن ينتقم من كلكامش واسترداد (شالتي) فتجتمع المدينة (للمنازلة الكبرى) بين كلكامش وأنكيدو وفي هذه الأثناء يتقدم (أكا ملك الفرس) نحو أوروك ، وفي أثناء المنازلة يذكر أنكيدو كلكامش بكل مساوئه واستبداده وانه أي أنكيدو يريد أوروك (حرة سعيدة) وقوة ' لكن كلكامش يقول له إن أوروك تتعرض لهجوم خارجي وعليهما أن يتوحدا لصد الهجوم ومن ثم يتجهان لبناء أسوار أوروك الداخلية ، فيتفقان ويتعانقان وتفرح المدينة والناس بأتحادهما وتباركاهما الآلهة ، وتنتهي المسرحية .

الحبكة // تنفرد مسرحية (أنكيدو) من بين مسرحيات طلال حسن الكثيرة برسم حبكة متماسكة وقوية وقد راعت جوانب مسرح الأطفال من حيث (البساطة ، والخيال ، والتشويق) كذلك أتسمت بالوضوح في أحداثها وتسلسلها فقد كانت روح العمل الدرامي وتضمنت البداية والوسط والنهاية ، وبهذه المواصفات فقد أتسم النص المسرحي – وكذلك العرض بالتشويق والإثارة والترقب الذي صعد (التوترات بين أنكيدو وكالكامش وصولاً إلى الحالة الأخيرة أعني التصالح من أجل أوروك)

الشخصيات // أتسمت شخصيات مسرحية (أنكيدو) بالكثرة وهي لا شك تعطي قيماً جمالية وتكوينية عالية لكن كثرتها بهذه الصورة لا تساعد الطفل على تتبع أفعال كل شخصية في المسرحية لكي يتخذ منها موقفاً ويحدد اتجاها هل هي شخصية ايجابية أو سلبية ، مما حدا بالمخرج إلى تقليص عددها واقتصارها على الشخصيات الرئيسية (أنكيدو ، كلكامش ، شالتي ، ننسون ، العجوز ، الراعي) وبعض الشخصيات الثانوية (جنود ، حراس ، مجاميع) فقد تصرف المخرج بالنص (الذي وضعه المؤلف فاختصر الحوار ولكنه لم يغير فيه واحترم كلمة المؤلف) فلم يكن الاختصار قاصراً على الحوار بل شمل (العديد من الشخصيات) غير المؤثرة على بنية المسرحية الدرامية وحبكتها وتسلسلها ، لكي يخلصها من الترهل ولاستفاضات الزائدة ، واحتوت المسرحية على شخصيات إيجابية (أنكيدو ، شالتي ، العجوز ، الراعي ، ننسون) وأخرى سلبية (كلكامش ، الجنود) فشخصية (شالتي) تؤكد على قيم النظافة والتعلم والأخلاق والحكمة ، فقد ساهمت بإدارة أحداث المسرحية وصعدت البناء والفعل بشكل درامي مؤثر ، كذلك شخصية (أنكيدو) المحبة للخير والعدل ومقارعة الظلم والاستبداد المتمثل (بكلكامش) أما ننسون والدة كلكامش فهي الحكيمة والعرافة والتي تلجم أفعال كلكامش الشريرة وتحفز فيه فعل الخير وتذكره (إن نظيرك كوكب السماء الذي سقط عليك وكأنه شهاب السماء انو ، إنما هو صاحب قوي ، ذو عزم شديد يمينك ويلازمك ولا يتخلى عنك مدى العمر) وقد تمكن المؤلف بإبراز صفات شخصياته (المادية والاجتماعية والنفسية) وكان تطورها متدرجاً ومقنعاً ولم تكن متناقضة في صفاتها وأفعالها فشخصية (أنكيدو) شجاعة مقدامة وكذلك (شالتي) وقد تحقق انتصار الخير على الشر من خلالها وهذا ما يستهوي الأطفال ، وقد تحقق لهم ذلك في النص والعرض معاً .

الحوار // لقد وفق الكاتب المبدع طلال حسن في صياغة حوار المسرحية رغم اعتماده على بعض مقاطع (الأسطورة) وضمنه في المسرحية غلا أن المخرج (أختصر الحوار) كما أشار د. عمر الكالب إلى ذلك دون الإخلال بقيمة العمل المسرحي لكي ينسجم مع مميزات وسمات الحوار الموجه للطفل ، فقد حافظ المؤلف على حسن اختياره و للمفردات التي ساهمت بتوضيح المواقف والإحداث وسرد القصة وإبراز شخصياتها كذلك أتسم بالصيغة الشاعرية المتدفقة وبالبساطة والسلاسة وكانت مفهومة وتتناسب مع مدارك الأطفال ومستوياتهم اللغوية واعتماده اللغة العربية البسيطة والحوارات القصيرة المتدفقة ، وبعبارة أخرى فقد كان حوار مسرحية (أنكيدو) يتضمن اغلب مزايا الحوار الموجه للطفل ولم تكن هناك أي مفردات غريبة أو صعبة أو مجازية أو مركبة معها واستطاع الحوار أن يعلم الطفل ويرشده إلى الخير والعدل والتعاون والتآزر لمحاربة الأعداء وقد توفر النص على المتعة والخيال الذي ينشده المتلقي الطفل في الخطاب الفني .

الصراع الدرامي // لقد تجلى الصراع في نص أنكيدو واضحاً جلياً بين أرادتين متعارضتين متقاربتين في القوة

(أنكيدو و كلكامش) وأستمر متنامياً متماسكاً قوياً متصاعداً حتى الذروة حتى في المشاهد التي غاب فيها أنكيدو أو كلكامش و فقد تمكن المؤلف من رسم خطوط الصراع الدرامي الواضح الذي اتسم بالحركة المستمرة المجسمة الدائمة والمثيرة الذي حفز المتلقي (الطفل) إلى اتخاذ المواقف الايجابية المتمثلة بشخصية (أنكيدو) بطل المسرحية رمز القوة والخير والعنفوان ، والوقوف ضد الشخصية (السلبية) المتمثلة بكلكامش ، بمعنى أخر إن الصراع الدرامي كان يتفق مع ما يستهوي الأطفال ويشد انتباههم إلى العرض المسرحي لأنه يدور في مجال اهتمامهم ، وابرز المشاهد التي تجلى فيها الصراع هو المشهد الأخير (مشهد المنازلة) بين أنكيدو كلكامش في ساحة المدينة فكل شخصية تحاول أن تثبت إرادتها لتحقق هدفها وخطابها الفكري .

مسرحية أشتار

تتحدث قصة مسرحية (أشتار) للمؤلف طلال حسن حول فتاة (أشتار) رومانسية ، حالمة ، خيالية في سن الزواج والقصة مستقاة من التراث العراقي السومري القديم قام بمسرحتها الكاتب لتتلاءم مع أسس وتقنيات مسرح الأطفال ، فاشتار تأبى الزواج إلا من فارس أحلامها الذي يمتطي (حصاناً ابيض) ويتمتع بصفات غير واقعية لكي ينتشلها من عالم الفقر والذل الذي تمارسه علها زوجة أبيها (ناورتم) الجشعة التي تفضل الخلاص من (أشتار) وزوجها للتاجر المرابي (لوندكرا) تأبى أشتار القبول بهذا (الزواج) الصفقة ولكن هناك فارس أخر قريب منها شجاع وفير وفارس يدافع عنها ويخلص لها ويحبها ويطلبها للزواج لكن أشتار غارقة في حلمها (قدوم الفارس) وتستمر زوجة الأب في محاولاتها لتزويج أشتار من (التاجر لوندكرا) فتقرر الهرب مع الشاب (تاشو) الذي يتمكن من تخليصها من أوهامها وقتل التاجر الجشع ومن ثم الزواج منها .

الحبكة // مسرحية أشتار من النصوص المتماسكة التي تمكن مؤلفها من صياغة الإحداث المسرحية وهندسة أجزائها وربطها ببعض وتضمنت أهم الجوانب التي يفترض مراعاتها في النص الموجه للأطفال كـ(البساطة ، والخيال ، والتشويق) فضلاً عن وضوحها وتسلسلها وملاءمتها للمرحلة العمرية مما يصعد الإثارة والمتعة للمتلقي الطفل .

الشخصيات // اقتصرت شخصيات مسرحية (أشتار) على شخصيات رئيسية فقط دون اللجوء إلى الشخصيات الثانوية قد تضمنت ستة شخصيات هي (أشتار ، تاشو ، ألام (ناورتم) ، التاجر (لوندكرا) ، الجدة ، الفارس) (كما كان لجودة النص الذي أستند إليه المخرج قد ساعد كثيراً في سبك الإحداث والشخصيات بطريقة جيدة إثارة اهتمام المتفرج) . وكما في مسرحيته السابقة فقد تضمنت تلك الشخصيات شخصيات ايجابية (أشتار ، تاشو ، الجدة) فاشتار تعاني وتكابد من أجل تحقيق طموحها في الزواج والخلاص من المعاملة السيئة من قبل (ألام) كذلك تاشو الشاب المضحي الشجاع والمحب لأشتار والمدافع عنها وعن قيم الحق والعدل ومحاربة الاستغلال والجشع والتسلط والذي يدعو إلى (إنصاف الإنسان المدافع عن قضيته حتى النهاية) ، أما شخصية (الجدة) المعلمة التي تدعو إلى التعاون والعمل وضرورة تبني الإنسان لقيم الخير والدفاع عنها وضرورة التمسك بالحب الجميل والنبيل وهو موجود فينا وحولنا وعلينا أن نسعى لاكتشافه ، أما الشخصيات السلبية (ألام ، لوندكرا ، الفارس) فالأم (زوجة الأب) الجشعة التي تسى معاملة (أشتار) وتفرض عليها العمل الشاق المضني وتحاول تزويجها من (التاجر لوندكرا) مقابل صفقة من المال ولا تتوانى في فعل أي شي لتحقق مأربها ، ومن الشخصيات السلبية الأخرى هي شخصية (الفارس) المخادع الذي يحاول الاستحواذ على أشتار رغم كبر سنه وبلادته ، تمكن طلال حسن بخبرته ودرايته في التعامل مع نصوص الأطفال لأكثر من نصف قرن من رسم شخصياته بمنتهى الحبكة والتمكن بشفافية وإنسانية عالية فضلاً عن وضوح وبروز الصفات المادية للشخصيات (النفسية والجسدية والاجتماعية) وقد تحقق أنتصار الخير بطريقة جيدة أثارت اهتمام المتلقي

الحوار // كانت لغة الحوار تسهم في صياغة الانتباه والدهشة لدى المتلقي لما تحمله من رقة واختزال في

التعبير ، وأكثر ما يتسم الحوار في هذه المسرحية الشفافية والشاعرية والوضوح والبساطة والسلاسة والتعليمة لكي تتناسب مع مدارك الطفل (المتلقي) وإمكانياته اللغوية ، فضلاً عن أن جميع نصوص طلال حسن اعتمدت على العربية البسيطة والحوارات القصيرة المتلاحقة ومسرحية أشتار نموذج واضح على ذلك وكل هذه المواصفات تشد الطفل إلى (النص والعرض) لأنها توفر له المتعة والخيال والتعلم بأسلوب أخاذ ينفذ إلى العقل والروح .

الصراع الدرامي // لقد تمكن المؤلف من رسم خطوط الصراع الدرامي الواضح في مسرحية أشتار وبما (أن المسرح أعادة لتجسيد الصراع فقد جاء هذا العرض باتجاه خلق الإلهام بما كان هذا الصراع وفتح للمتفرج إشارات متنوعة جعلته مستمراً على كرسيه حتى النهاية ، خالقة فيه انطباعات جديدة لا تضليل فيها عبر مجموعة من المواقف والمفارقات التي لا نستطيع أن ننكر نجاح المخرج في تحقيقها) . لقد تجلى الصراع في مسرحية أشتار بين قوتين متعارضتين (أشتار ، تاشو ، الجدة) يقابلهما (الأم ، لوندكرا ، الفارس) واستمر في النمو والتدرج والتصاعد المستمر حتى نهاية (النص / العرض) إن هذه المواصفات تسهم بشد الطفل الى العرض المسرحي وتشد انتباهه لأنه يدور ف مجال اهتمامه ، وقد تجلى الصراع واضحاً موثراً أخاذا في جميع مشاهد (النص / العرض) المسرحي

مسرحية حنين في ضيافة الملك الحزين

قصة المسرحية : تدور قصة المسرحية حول ملك يحزن حزناً شديداً لوفاة زوجته ويبقى أسير أحزانه ويتقدم كل الشعراء والمهرجون والمغنون ليخرجوه من حزنه لكن دون جدوى ، فتتقدم الفتاة (حنين) عازفة القيثارة مع أصدقائها (ديدوب ، ارنوب والقطة) ليقدموا فقرة إمام الملك وفعلاً ينجحوا بفضل (حنين) بإخراج الملك من حزنه ، لذا يقرر الملك بتعينها مستشارة له ، لكن الغيرة والحسد الذي يملأ قلب نسيب الملك (الخال أبو بسام) الذي يطمح في كرسي العرش يحاول خلق الفتن والدسائس من خلال خطف وسجن الأمير (همام) أبن الملك ، لكي يعود الملك إلى حزنه ويستولي على العرش لكن بجهود (حنين) وأصدقائها يفكو أسر الأمير ويولي (أبو بسام) هاربا إلى غير رجعة .

الحبكة // عن مسرحية (حنين في ضيافة الملك الحزين) لمؤلفها عبد الله جدعان الذي ألف أكثر من مسرحية للأطفال قدمت جميعها من خلال مديرية النشاط المدرسي والذي بدأ الكتابة للمسرح قبل سنوات قلائل ، فقد تمكن من صياغة حبكة المسرحية كي تتواءم مع مواصفات النص الموجه للطفل من حيث الاعتناء بنسج الإحداث وهندسة الأجزاء وربط أجزاء المسرحية فضلاً عن مراعاته لعناصر البساطة والخيال والتسلسل والملائمة للمرحلة العمرية ، مع كل هذا فقد ساد حبكة المسرحية بعض الترهل والتفكك في بنائها الدرامي ولكنه لم يؤثر على النسيج العام للنص لذا يرى الباحث أن المؤلف قد وفق في صياغة إحداث المسرحية لكي يثير المتلقي ويمنحه المتعة والفائدة .

الشخصيات // امتازت الشخصيات في هذه المسرحية بعددها القليل فلم تكن هناك أعداد كبيرة أو مجاميع (ولكي تتحقق الاستجابة الجمالية لدى الطفل محب التركيز على شخصية واحدة) ، فكان التركيز على شخصية الملك وتحولاتها الانفعالية والنفسية وانقلابها من حالة إلى حالة من خلال استعراض الشخصيات الأخرى التي تتوالى أمامه لكي تخلصه من الحزن والوجوم المستديم الذي يمر به ، تضمنت المسرحية الشخصيات التالية (الملك ، حنين ، أبن الملك ، القطة ، الخال ، ارنوب ، المهرج ، ابن الخال) قسم منها شخصيات حيوانية حيث جعل هذه الشخصيات شأنها شأن الشخصيات الإنسانية تخطى وتصيب وتصمم على تجاوز العقبات التي تعترض طريقها بشجاعة ومثابرة وذكاء فضلاً عن الشخصيات الإنسانية وقد تمثلت الشخصيات الايجابية (الملك و حنين وأصدقائها الشخصيات الحيوانية والمهرج) أما الشخصيات السلبية فكانت (الخال وأبن الخال) اللذان يمثلان المكر والدهاء وصياغة المؤامرات لكي يتمكنان من الاستيلاء على العرش ، فما كانت حنين بذكائها وحبها للخير والعدل ومحاربة الشر تمثل الجانب الايجابي

في النص فضلاً عن أصدقائها والملك المقلوب على أمره ، كذلك جسد المؤلف الأبعاد الثلاثة للشخصية فبرزت واضحة جلية (النفسية والجسدية والاجتماعية) وقد تحقق من خلال تلك الشخصيات انتصار الخير على الشر وهذا ما يحبذه المتلقي الطفل أي إنزال العقاب بالشرير إمام عينه .

الحوار // تمكن المؤلف من صياغة حوار سلس ومفهوم وواضح ويتفق مع المرحلة العمرية التي وجه إليها الخطاب المسرحي رغم ما ساء بعض مفرداته الإبهام والغموض واللبس كمصطلح (المخدع ، والوقت كالسيف....الخ) من المفردات التي اعتمدت صيغ المجاز والتورية التي لا يستسيغها الطفل ، فضلاً عن ذلك فقد تمكن (النص / العرض) من شد انتباه المتلقي لما تضمنه من أغاني شفافة وسلسة ومحببة واستخدام صيغ توجيه الأسئلة إلى الطفل لك يحفزه إلى متابعة العرض وإمكانية نقده وفهمه ، لذا يرى الباحث أن اغلب المواصفات التي يتضمنها الجوار / العرض) وأستطاع أن يحقق الكثير من الجوانب الايجابية والتعليمية من خلال الحوار الذكي اللماع المعبر .

الصراع الدرامي // وفق المؤلف في رسم صورة واضحة لخطوط الصراع الدرامي الذي حفل به نصه الدرامي فهناك قوى متصارعة تمثل الخير والشر ، وكل منها تحاول فرض أرادتها ومنطقها وقوتها على الطرف الأخر ، مما جعل المتلقي الطفل ينشد إلى متابعة العرض الذي اعتمد النمو المتصاعد باتجاه الذروة ، بالرغم من أن هناك فجوة في تدفق الصراع من خلال عملية اختطاف (ابن الملك) فقد كانت سريعة ولم يمهد لها بشكل مدروس ، مع هذا كان الصراع ينصب في دائرة اهتمام الأطفال ومرحلتهم العمرية وقاموسهم اللغوي فاستمرت متابعة (النص / العرض) بسلاسة وشفافية وجمال

المبحث الرابع

الاستنتاجات

١ــ استقت المسرحيات الثلاث قصتها من التاريخ العراقي العربي ، فمسرحية أنكيدو وأشتار اعتمدتا على التراث الأسطوري العراقي و إما مسرحية حنين فارتكزت على التراث الإسلامي ، وقد حافظ المؤلفان على أسس وشروط النص الموجه للطفل من حيث البساطة والعقدة الواضحة وعنصر التشويق والوحدة والأحكام وتسلسل الإحداث .

٢ــ تمكن المؤلفان من رسم حبكات متماسكة وقوية وصياغة الإحداث المسرحية بما يتلاءم مع النص الموجه للطفل من حيث البساطة و والخيال والتشويق فضلاً عن تسلسل الحبكة ووضوحها وملاءمتها للمرحلة العمرية .

٣ــ كانت الشخصية المحورة تغط مساحة العنوان في المسرحيات الثلاث (أنكيدو ، أشتار ، حنين) وذلك لتوسيع مجال الفعل الذي تقوم به وإعطائها خصوصية حركية اكبر من الأداء ، وتهيأ المتلقي لاستقبال الحدث منذ الوهلة الأولى ، فضلاً عن انسجام تلك الشخصيات مع شروط وأبعاد الشخصية الموجه للطفل من حيث الوضوح والتطور المتدرج وعدم التناقض في الصفات والأفعال .

٤ــ تشكل الصراع في النصوص الثلاث من خلال ثنائية (الخير والشر) التي كونت حركية الصراع ، فالمقابلة بين الخير والشر خلف استمرارية أقوى في حركية الصراع الكائن في عناصر البناء الدرامي وقد تجلى الصراع واضحاً أخاذا في المسرحيات الثلاث وبما يتماشى مع اهتمام الأطفال من حيث النمو والتدرج والتصاعد المستمر .

٥ــ أستطاع الحوار أن يعبر عن الفكرة ويحرك الحبكة ويكشف عن هويات الشخصيات وبيان الصراع الذي يدور بينها في النصوص الثلاث ، واعتمد البساطة والتركيز والجمل القصيرة ذات المسحة الأدبية ، من اعتماد نص أنكيدو على مقاطع من أسطورة كلكامش وظفها الكاتب في ثنايا نصه ، وساد نص حنين بعض الكلمات والجمل التي اعتمدت المجاز والتورية التي لا تستقيم مع الحوار الموجه للطفل

المصادر

١ــ أرسطو ، فن الشعر : ترجمة شكري محمد عياد ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

٢ــ إليزابيث ، ديل : الحبكة ، ترجمة عبد الوهاب لولوة ، موسوعة المصطلح النقدي ، بغداد — دار الرشيد ، ١٩٨١ .

٣ــ ترتون و كاثلين : الكتابة للأطفال ، ت عبد الحكيم أمين ، ثقافة الأطفال و دراسات وأفكار ، كتاب ٢ ، دار ثقافة الأطفال ، العراق ، ١٩٩٠ .

٤ــ حبيب ، سامية : الشخصية المسرحية ، عالم الفكر ج١٨ ، ١٩٨٨

٥ــ حداد ،علي : أدب الطفل في التراث الشعبي العربي ، المفهوم والخصوصيات التعبيرية ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد١٤٤ ، ٢٠٠٥ .

٦ــ حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، مطبعة الشعب ، ١٩٧١ .

٧ــ حمادة ، إبراهيم : طبيعة الدراما ، سلسلة كتابك ، (٢٦) دار المعارف و القاهرة ، ١٩٧٧ .

٨ــ خضر ، سعد الدين : سلطة النص بين المؤلف والمخرج في مسرحية (أنكيدو) جريدة الحدباء ، ١٣٤٦ في ٢٦ / ٥ /٢٠٠٢

٩ــ رضا ، محمد حسين رامز : الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ .

١٠ــ رحيم ، منتهى محمد : مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

١١ــ رمضان ، خالد عبد اللطيف : البناء الفني للمسرحية ، الحوار الدرامي ، مجلة البيان ، العدد ٣٢ ، تموز ، الكويت ، ١٩٨٥ .

١٢ــ سلام ، أبو الحسن : مقدمة في نظرية مسرح الطفل ، مركز الأبحاث العلمية ، الإسكندرية ، ١٩٩٨ .

١٣ــ الشماس ، د . عيسى : مسرح الأطفال والفعل التربوي ، مؤتمر علاقة المسرح بالتربية وتنمية الفائقة الفنية من الطفولة وحتى الشباب و دمشق ٢١ — ٢٣ / ١١ / ٢٠٠٥ .

١٤ــ الشاروني ،يعقوب : الأطفال كمشاهدين للسينما ومسرح الأطفال ، مجلة المسرح والسينما ، بغداد ، ع ١٣ / ١٩٧٥ ،١٥ــــ الطالب ، عمر : أنكيدو في كلية الفنون ، جريدة الحدباء ، عدد (١٢٥٣) في ١١ / ٦ / ٢٠٠٢ .

١٦ــ الطائي ، د . محمد إسماعيل : تحليل الاستجابة الجمالية لعروض المسرح التربوي ، بحث ألقي في المؤتمر الثامن لكلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٥

١٧ــ عبد الرحمن ، بدوي : مقدمة كتاب فن الشعر : ارسطو طاليس ، فن الشعر ، ت عبد الرحمن بدوي ، بيروت دار الثقافة ، ط١ ١٩٧٣

١٨ــ ألعبيدي ، هدى هاشم : توظيف الدراما في المواد الدراسية للمرحلة الثانوية ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، ١٩٩٩ .

١٩ــ قرآنيا ، محمد : المسرح وتأثيره على شخصية الطفل ، مؤتمر علاقة المسرح بالتربية وتنمية الذائقة الفنية من الطفولة إلى الشباب ، دمشق ٢١ — ٢٣ / ١١ / ٢٠٠٥ .

٢٠ــ كنعان ، د . أحمد : المسرح وتأثيره في شخصية الطفل مؤتمر علاقة المسرح بالتربية وتنمية الذائقة الفنية من الطفولة إلى الشباب ، دمشق ٢١ — ٢٣ / ١١ / ٢٠٠٥ .

٢١ــ كولد برج ، موسيس : مسرح الأطفال فلسفة وطريقة ، ترجمة صفاء روحاني ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٩١ .

٢٢ــ هيجل : فن الشعر ، ت . سامي الدوري ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٩ .

٢٣ــ وارد ، وينفر يد : مسرح الأطفال ، ت. محمد شاهين الجوهري ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مطبعة المعرفة ، ١٩٦٦ .

٢٤ــ ياسين ، مروان : مشوار الأمل المسرحي في مهرجان مسرح الفتيان ، جريدة الإنقاذ ، العدد ٢٨ في ١٩ / ٦ / ٢٠٠٤ .

٢٥ــ ياسين ، مروان : في كلية الفنون الجميلة ، مسرحية أشتار ، جريدة الحدباء ، العدد ٣٩ ، ٢٠ / ٤ / ٢٠٠٤ .

٢٦ــ يونس ، احمد قنية : الصراع الدرامي في مسرحيات عبد الشرقاوي ، كلية التربية جامعة الموصل أطروحة دكتوراه غير منشورة ، ٢٠٠٣ .

27 – Mc Dougal , Lihel : The language of literature U. S . A 1997 .

28 –Mitchell , Albert o : children's theatre produce by adul Group , in siks , Geraldine and Dunnigton (eds) children's theater and creative Dramatics .wit. pr . university of Washington press , Seattle and London , 1974

29 – Siks , Geraldine Brain , Hazel Brain Dunnigton: Children's theater and reative ramatics ,with .pr .university of Washington press , Seattle and London , 1974

التحوّل الدلالي
للمفردة المسرحية في العرض المسرحي

م.م. نشأت مبارك صليوا م.م. بشار عبد الغني العزاوي
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة الموصل

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه

يرتبط كل ما هو جمالي في المسرح بالمفهوم الخاص للفضاء الدرامي ومكوناته المادية المتفاعلة مع الاداء المسرحي للممثل وفق أنساق دلالية تتغير بتغير الطريقة أو الحالة الموظفة فيها، لتدعم العرض بمرتكزات فكرية ومعنوية تحاكي العالم الخارجي وتعطي ابعاده الفكرية والحسية والعقلية. تحتل الفضاء المسرحي مجموعة من المفردات المحسوسة ذات علامات منتظمة ودالة، تلعب دوراً دلالياً في تشكيل الوحدة التعبيرية للفعل المسرحي ضمن دائرة موحدة مهمتها التعبير عن المضمون العام للعرض المسرحي ودواخل الشخصيات واحاسيسها، ولكل عنصر من هذه العناصر علاقته الادائية بالممثل الذي يؤدي دوره الدلالي والاتصالي من خلال توظيفه لهذه العناصر في وحدة أدائية دلالية تخدم العرض وتعبر عن كل ما يكتنفه من أفكار وحقائق، وعليه فأن التحوّل الدلالي للمفردة المسرحية يتحقق بتآلف جميع العناصر الادائية على خشبة المسرح بوحدة واحدة عن طريق العلاقات الادائية المشتركة والمتبادلة في العملية المسرحية.

ومن هنا فقد حدّد الباحثان مشكلة بحثهما في إطار العرض المسرحي، ومدى توظيفه للتحوّل الدلالي للمفردة المسرحية، مسخرّة جسد الممثل المسرحي ومديات تعبيره في المجالات كافة، من خلال التساؤل الآتي : ما مدى توظيف التحوّل الدلالي للمفردة المسرحية في العرض المسرحي؟ لذا دعت الحاجة الى صياغة عنوان بحثهما (التحوّل الدلالي للمفردة المسرحية في العرض المسرحي)

أهمية البحث

تبرز أهمية البحث من خلال:

١ــ تسليط الضوء على التحوّل الدلالي للمفردة في العرض المسرحي.

٢ــ مايضيفه من فائدة إلى العاملين والمهتمين في حقل التمثيل والاخراج والأنشطة الفنية ذات الصلة بالتجربة المسرحية العراقية.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

١ــ تعّرف خصوصية التحول الدلالي للمفردة المسرحية في العرض المسرحي.

حدود البحث:

٢ــ الحد الموضوعي: دراسة كيفية التحوّل الدلالي للمفردة المسرحية في العرض المسرحي.

٣ــ الحد المكاني: العروض المسرحية المقدّمة في مهرجان الحدباء المسرحي في محافظة نينوى.

٤ــ الحد الزماني: ٢٠٠٥-٢٠٠٦.

تحديد المصطلحات وتعريفها إجرائيا

١ــ الدلالة //

* عرفها الجرجاني بأنها (كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الاول هو الدال، والشيء الثاني هو المدلول) (١- ص ١٠٩).

* وعرفها (بالمر) بأنها: (اللفظة التقنية المستعملة للاشارة الى دراسة المعنى، وبما ان المعنى جزء من اللفظة، فأن الدلالة جزء من علم اللسانيات) (١٣- ص ١٢٣).

* ويعرفها (بيارغيرو) بأنها (القضية التي يتم من خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لان توحي بها) (١٢- ص ١٩).

* وعرفها (كيروزيل) بأنها: (العلاقة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول)، وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علاقة) تُكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي) (١٦- ص ٢٨٧).

* وفي ضوء ما تقدم فأن الباحثان يتبنيان تعريف (كيروزيل) لمفهوم الدلالة، وذلك لشموليته في قراءة العرض المسرحي بمكوناته الفكرية والجمالية والدلالية.

٢ــ التحول //

* عرفه (سعيد) بانه (علاقة بين موضوعين سيميائيين او اكثر كالجمل والمقاطع والخطابات والأنظمة)(١٠-ص-٢٢).

* وعرفه (ثامر) بأنه (علاقة بين مفردات بنائية واخرى سيميائية تختص بالمشهد المسرحي مثل علاقة الأجساد بعضها مع بعض، وعلاقة كل مادة موجودة في بناء المشهد).

* أما التعريف الإجرائي الذي يعتمده الباحثان هو:

(التحول دلالة تكتسبها المفردة المسرحية في العرض بفعل تقنية الممثل الادائية وما تفرزه من علامات مسرحية دالة لها تأثيرها الفكري والفني والجمالي، وفي إطار معرفي لإنتاج مرجعية جديدة غير المرجعية التي تتميز بها المفردة في الواقع).

٣ــ المفردة //

* (جاء مصطلح المفردة بمعنى الادوات وهي شيء ذو مشكل على خشبة المسرح، ويمكن أن تضم عرائس الماريونيت وإن كانت عملاقة، والمائدة، أو أي عنصر آخر من الديكور، أو قطعة ملابس اذا كان الممثلون يحركونه)(١٤- ص ١٢٢).

* وتعرفها (عتاب) بأنها: (علامة ترتبط بعلاقة إنشائية بالتكوين العام للعرض المسرحي، تحمل قيمه الفكرية والجمالية ، وقد تتوافر في النص أو قد يبتكرها المخرج ، ويمكن أن تضم عنصراً من الزي أو من المنظر المسرحي في حالة تعامل الممثل معها وعادة ما يمثل انتقالها شخص الى أخر تفعيلاً لمسار العرض، وتأخذ دور الريادة، وتُنتج أكثر دلالة) (٣- ص ٧).

* وفي ضوء ما تقدم فإن الباحثان يتبنيان تعريف (عتاب) لمفهوم المفردة المسرحية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول / المفردة المسرحية والنسق العلامي

تعتمد منظومة العرض المسرحي على مرتكزات وعناصر أساسية تشكل بمجموعها السينوغرافيا بوصفها فن تنسيق الفضاء المسرحي والذي يكشف عن القراءة التأويلية للنص المسرحي، تمتلك فيه المفردات المسرحية حضوراً مؤثراً يتشاكل مع سينوغرافيا العرض بواسطة شبكة من العلاقات تتكون بفعل تجانسها الادائي مع الممثل المسرحي في عملية التعدد الدلالي، لذا على الممثل أن (يُشكل من معطيات عناصر العرض المسرحي رؤية مسرحية تتمير بتكوينات بصرية- مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي ضمن سياقات العلامات المكونة لسينوغرافيا العرض المسرحي)(٣- ص١١)، وترتبط الدلالة المتحولة للمفردات بالموضوع المسرحي إذ يرتبط الدال مع المدلول بعلاقة التشابه، وتنحو هذه الدلالة منحاً طبيعياً أو ايهامياً، باعتبار أن الدلالة الاشارية ترتبط بالمشار إليه ارتباطاً سببياً، بحيث يمكن من خلالها استنطاق المفردة المسرحية بمدلولات متداولة وضمن السياق العام للعرض المسرحي، لذا فان (الدلالة التعبيرية للمفردة تنبني على الاجتهاد والوعي اولاً ومن ثم البحث والتقصي، لخلق جدلية العلاقة بين المفردة المسرحية وجسد الممثل دون ان نتجاهل كلياً استدعاءات الذهن العقلية التي يُفعّلها الفضاء الدرامي اثناء قراءة النص)(١٨- ص١٧٩). فعادة ما تكون علامات دالة تتصل بمرجعيات معينة وتأخذ مساحتها في ابتعادها عن وظيفتها المادية لتكون عندئذ دوال معرفية تؤول لتعطي مفاهيماً مغايرة تنصب في

تحقيق اهداف بعينها وتترك اثرها في ذهن المتلقي (فتجليات ذاكرة المتلقي تقابلها تجليات الذاكرة المرئية (صورة العرض) وبهذا تكون الصورة الكاملة مبنية على افق يبحث فيه المتفرج باتساع ذهني يشمل كل التصورات التي يبداء ببنائها من جديد خلال العرض المسرحي) (١٨- ص١٧٨) فعند استخدام اي مفردة في العرض المسرحي بوصفها شيئاً حقيقياً او كعلامة رمزية ، فان المتلقي سيقوم بتحميلها قيمة دلالية، محققاً الفعل الجمالي المنتقل اليه من خلال عملية المشاهدة ومؤكداً درجة التفاعل بينه وبين العرض المسرحي والمؤدين وصولاً إلى خلق مدركات عقلية وجمالية تعتمد التعبير الفني الدال. تتجاوز العلامة مجتمع المفردة المسرحية لتحوّل وظيفتها المادية المجردة وتخرجها من فرديتها وخصوصيتها الدرامية داخل المسرحية لتعطي معان ودلالات تطرح قيماً وافكاراً جمالية مغايرة وبمستوى تعبيري يحقق تأثيرات نوعية في نقل الافكار المرجوة في العرض المسرحي إذ (تنفرد العلامة باستقلالية تامة من خلال التأثير التواصلي لها، وتنطوي العلاقة المسرحية على عناصر تتأسس من خلالها امكانية العلامة على توصيل الرسالة الدالة للمتلقي وهي:

أولا : رمز محسوس يبدعه الفنان

ثانياً : معنى مودع في الوعي الاجتماعي

ثالثاً : علاقة تربط العلامة والشيء الذي تشير اليه العلامة في الواقع(٧- ص٦٢)

فمن المهم النظر الى المفردة المسرحية على انها جزء متكامل يؤدي الى خلق نسق من العلامات والدلالات داخل بنية العرض المسرحي والتي تكشف عن نتاج الافكار والرؤى والتواصل الانفعالي مع المتلقي.يعمل المسرح بوصفه نظام علامات من خلال توظيفه المتغير للمفردات المسرحية بفعل اداء الممثل إذ يشكل الممثل وحدة دلالية او وسيلة فعلية تضطلع بالدور الفاعل من خلال قدرته على اجتذاب نُظم من العلامات تعمل في شبكة معقدة وتتكشف في الزمان والمكان، وتُفهم العلامة على أنها (تؤدي وظيفتها من خلال العلاقة بين النص الدال ومدلوله، ومن خلال مرجعيتها (مرجعية الاصل والمحاكاة) داخل السياق العام للعرض، لتؤسس مقاربات دلالية في اطار معرفي يهيمن بطبيعته التأثيرية على جميع مكونات العرض المسرحي ذات العلامات السمعية والبصرية) (٧- ص١٠١)، فالعرض المسرحي هو نتاج تفاعل العناصر المتداخلة والمتناغمة في تركيبه، ولكل من هذه العناصر لغته التعبيرية الخاصة به، وللتنسيق العلامي موقعه المتميز بين تلك العناصر بعدّه امتداداً للمعنى والحالة المراد تقديمها. يضع المسرح شبكته الخاصة من نُظم العلامات بفضل العلاقات التي تحكم السلوك (سلوك الممثل) ومدى ارتباطها بمفردات العرض المسرحي حيث (تُفهم العلامة بوصفها مجموعة من القواعد المترابطة والتي تحكم صياغة علامات متعلقة بالمجموعة المترابطة والمشفرة في عرض معين) (٢- ص١٥٨) بينما تؤلف مواصفات الممثل داخل فضاء ما، طريقة مشفرة لتوليد المعنى، كذلك تفعل حركة الممثلين في إطار الفضاء المسرحي لتجد فاعليتها في جماليات التعبير والدلالة، عندئذ تتولد علامات وإشارات دالة تتأطر بإطار العرض المسرحي لتبث مضمونه وافكاره ضمن منهج ووظيفة معينة (وهذا يعني انه قد اصبح للعلامة (حامل) مكان وزمان وحدث، تتواصل عضوياً من خلال الممثل مع العلامات الأُخر في سياق عام يرتبط بالوحدة الكلية للعرض المسرحي)(١٨- ص١٤٤). يعد العرض المسرحي إطار معرفي ينتج مرجعية جديدة غير المرجعية التي يتضمنها النص وغير المرجعية التي تحملها مفردات العرض المسرحي باختلافها، ذلك لان العرض يتكون في نسيجه من منظومة علاماتية دالة تحمل في مكنونها رموز وإحالات فكرية وفنية (تستخدم في إثراء صورة العرض ، فهي في حقيقتها ذات مرجعيات ترتبط بالواقع، وتأخذ مظهراً فنياً وجمالياً يسمو على وظيفتها المادية المجردة في الواقع)(٣- ص ٤). لذا فان بنية العرض المسرحي تتكئ في احالة الفضاء إلى مستويات علاماتية عديدة ليشكل منها الممثل حالات من الأنماط السيميائية في الدال والمدلول للعناصر والمفردات البصرية، فتخلق

وهجاً تفاعلياً مع الملتقي يؤسس من خلاله قاعدة فكرية على الصعيد الفني تتجاوز في خطابها الجانب البديهي، محاولاً تأطير المسرح في مساحة تتجسد فيها لغة الخلق والابداع كضرورة أساسية للتواصل الخلاق والمثير للجدل، لبيان مدى امكانية إحالة لغة الابداع الى دوال معرفية (والعلامة هي كل عنصر مفرد من عناصر العرض المسرحي ، وسواء كان سمعياً او مرئياً، فإن الدلالة الناشئة عن هذه العناصر- العلامات، تعتمد في المقام الاول على تفاعلها مع الممثل المسرحي الذي يهمين على العمل المسرحي فضلاً عن تفاعلها مع المتلقي من ناحية أخرى)(٨- ص٨) ، فتؤدي المفردات المسرحية دوراً اساسياً في تشكيل الفضاء بلوحات صوَرية ذات دلالات ومعاني تنطوي على مدلولات متنوعة، لان كل ما يقدم في الاطار المسرحي هو علامة دالة، وقراءة هذه العلامة هي الطريقة الانسب لفهم الاحداث والمواضيع المختلفة (ويمكن أن تكون علامة رمزية دالة لواقع مادي او معنوي بشرط ان تكون الصلة بين الأداة وما ترمز اليه صلة نابعة من علاقة عشوائية الا انها تحدده بشكل مسبق) (ينظر٣- ص ١٣-١٤). هكذا تصبح الدلالة واضحة بالرغم من التحوّل الوظيفي في الأداة أو المفردة، لتعكس معاني تتخذ بُعداً ادائياً من خلال حركة الممثل وايماءاته لاظهار الموقف على مستوى الأداء التمثيلي وفيما يتعلق بفكرته الرئيسية (ففي العرض يندمج الاثنان في زخم من العلامات تتولد اساساً من عمل الممثل، وبهذا المعنى يمكننا ان نشير الى المؤدي باعتباره نقطة التقاء نُظم العلامات ونقطة انطلاق بث العلامات السمعية والمرئية المرتبطة بمنظومة العرض المسرحي)(٢- ص ١٤٧)، وهي علامات طبيعية تعمل كمعان موجهة في سياق العرض، وتكتسب دلالاتها على الخشبة لتصبح بدورها علامات موجهة داخل النسق العام وتخضع للتحكم لانها في النهاية تُقرأ بوصفها دالاً، وبقدر ما تقدم العلامة الدالة مفهوماً مغايراً، بقدر ما تكشف عن الكثير من الافكار التي تدفع بالعرض نحو الكشف عن الدلالات والمعاني اللفظية وغير اللفظية. تعمل المفردة المسرحية داخل النسق العلامي على تحفيز وإثارة ومجادلة ذهن المتلقي وذاكرته ليأخذ دوره الفاعل في إحداث مقاربات دلالية ما بين وعيه ووعي العرض المسرحي اي مقاربات بين الذاتي والمرئي (فالعرض المسرحي يكيّف عدداً من الانظمة والعلامات المتمثّلة في المفردات التي لها القدرة على توليد وتحديد المعنى ونقله إلى المتلقي)(ينظر ٣- ص١١) وهذه الرموز العلامية ما هي الا ضرباً من النشاط لخلق معنى دلالي مستخدماً في ذلك مكونات وعناصر مادية ترتبط بُنظم فكرية، تكتسب مكانتها من العرض من خلال اكسابها القدرة على تكوين افكار ودلالات تتبوأ مكانتها في التعبير بدقة متناهية لايصال المفهوم العام والدال (ويتولى المسرح مهمة تأويل المعنى إلى رموز وإحالات ، بحيث تكون المفردات قادرة على حمل المدلول بين ثناياها، وهذه العملية تتطلب تفسيراً للكيفية التي يستدل بها على الاشياء (المفردات) على المسرح وتوظيفها كمعاني وإشارات دالة)(١٥- ص١٥) لذا فمن المهم وضع نظرية الإشارات والمدلولات العلاماتية موضع الاهتمام على منصة العرض المسرحي، لابراز معايير التأويل وأهمية الدور الأدائي للمفردة وفق الدلالة التي تضاف الى معناها التوصيلي والتخاطبي لتتسم بخطاب شمولي يحقق الفعل المسرحي ويدل عليه، والمفردة المسرحية تستخدم في اثراء العرض لامتلاكها مرجعيات ترتبط بالواقع، وبعدّها تأخذ مظهراً فنياً وجمالياً يسمو على وظيفتها المادية المجردة في الواقع. ان العرض المسرحي هو إطار معرفي لإنتاج مرجعية جديدة غير مرجعية النص، ذلك لان النص يتكون من منظومة علاماتية، ومهمة العرض تحويل تلك العلامات الى نظام مرئي، بمعنى تحويل العلامات اللغوية الى علامات بصرية دالة داخل النسق العلامي للعرض المسرحي، ففي لحظة الفعل على الخشبة يتمدد النص ليتحول الى فضاء محسوس ومرئي تتشارك المفردة المسرحية في تكوين نسيجه وانساق علاماته المتصلة بمرجعيات معرفية معينة، وفي المسرح عادة (يفترض المشاهد أن كل ما يمثل على الخشبة يمثل علامة لها مغزاها الدال، فهو

دائما يبحث وراء المعنى في كل ما يقدّم أمامه، فتكون احداثاً مقصودة فيعيد المشاهد هذه العلامات الى نسيج الحبكة المسرحية)(١٥- ص٢١) إذ يُنظر إلى المسرح كمُحادث ومُحاور مُشارك في تبادل المعنى، وهو لا ينكب على الحدث المسرحي على أنه مجمع من كلمات وأحداث وصور خيالية نسجها العديد من الممثلين بفعل ارتباطها الادائي بالمفردات المسرحية ، ولكنه يتخاطب معها كوحدة متباينة ، وهذا يمهد السبيل لاختلاف مفاهيم ودلالات متباينة داخل نسيج النسق ألعلامي الموحد.

المبحث الثاني / تحوّل المفردة في العرض المسرحي

بدأ المسرح المعاصر بحكم حتمية التحول، متأثراً بالمفاهيم المتطورة للسيميولوجيا، كون العلامة حقلاً أكثر اتساعاً وشمولية من الكلمة، فهي تحتويها ولا تتجاوزها، وقد وجدت المفردة المسرحية فاعليتها في جماليات التعبير والتحوّل الدلالي من خلال عملية التمازج الأدائي بينها وبين الممثل لاعطاء فكرة او صورة يحكيان حكاية معينة لتتطور حسب تسلسل منطقي ، كل هذا بفعل التعبير الجسدي للممثل بعدّه إبداع يتأسس على طاقة كامنة في داخله يوجّه هذه الطاقة ضمن متطلبات محتوى المشهد أو العرض وبمرونة أدائية تشمل مكونات الفضاء المسرحي (فالمفردات تتحرك مع الممثل، وهي وإن تحمل صفة الادوات لكنها تبقى بالمنظور الديكوري كتلة تشتغل اليا بواسطة التحويل في العرض المسرحي الذي يتميز بقدرته على تحويل دلالة جميع المفردات المسرحية التي تدخل في خاصية إنتاج وتأويل المعنى)(ينظر ١٨- ص ٥٣) وتظهر الاهمية الادائية والجمالية للمفردة المسرحية بوصفها تمثل احدى اشتراطات الخطاب المسرحي في مغادرة الأُطر التقليدية للبناء الدرامي والتي تساهم في رسم الفضاء المسرحي بصرياً، فضلاً عن افرازها لمجموعة من العلامات الدالة التي تخدم العرض، كما تكمن جماليات المفردة الادائية في ارتباطها المباشر بالبناء الفكري للعرض المسرحي واشتغالها على الرمز والتحوّل لتعميق الفكرة الاساس، اذ تلجأ الى ابراز مُعادل دلالي للتعبير عن فكرة محسوسة واثرائها دلالياً، بحيث تنسجم ومعطيات النص المسرحي ليتولّد الفهم والانطباع المطلوب عند المتلقي مباشرة (فما أن يتحرك الممثل حتى تبدأ مكونات الفضاء المسرحي بالاشتغال تبعاً للعلاقة التي تمليها طبيعة المشهد ، لان المفردة هنا تبدأ بالتحوّل من قيمتها الشيئية (المادية) الى قيمتها العلاماتية (الدلالية) ففي المسرح تكتسب المفردة المسرحية مقومات ووظائف خاصة فضلاً عن الخصائص والصفات النوعية التي تمتلكها في الحياة اليومية)(ينظر ٤- ص ١٤-١٥). يُشكل فعل إضفاء المعنى الدال الى المفردة عاملاً ينفي الدلالات الواقعية الثابتة لمعطيات المفردة بحكم طبيعتها التحويلية لتوليد المعنى وبصفتها صيغة من صيغ الاتصال العلامي، فالمفردة المسرحية لا تبقى في حدود وظيفتها النفعية وانما تحمل دلالات متعددة في ضوء ارتباطها بالشخوص الدرامية، وبذلك فأنها تتحول الى وسائل فعّالة لتحقيق الفعل المسرحي (وإذا كانت طبيعة المفردة هي التعبير ونقل الافكار فان أهميتها تكمن في انها تقوم بدور فاعل في الربط بين الموضوع والمحتوى المطلوب الوصول اليه في الصورة المرئية، ولهذا فان نجاح اي صورة يرتبط ارتباطاً وثيقاً باستخدام المفردة التي تكون معبرة عن المحتوى المطلوب وطبيعة الموضوع)(ينظر ١٨- ص٤٤) فالعمق الفكري والدلالي للمفردة متصل ونابع من عمق فكر المسرحية بعدّها وسيلة أساسية في إنشاء فضاءات تمنح التشكيل والفعل المسرحي دلالة تعبيرية تلج اعماق الاشياء وتكشف الابعاد الموضوعية لمكونات العرض المسرحي وتضعها في بؤرة التعبير بوصفها مفتاحاً لفكرة الشكل المسرحي. إن التنوع في توظيف المفردة يتحقق بفعل قدرة الممثل واستيعابه للوسائل الادائية (حركة، ايماءة، رقص) لكي تحقّق هذه المفردات وظيفتها من خلال قدرتها على تجسيد الحقائق الواقعية، فالممثل بادائه المتميز يحوّل عالم المجردات الى عالم المرئيات والملموسات فيعطي لفضاء المسرح حياة متدفقة يشكل التحوّل في المفردة عنصره الجوهري (ويتبلور المنطلق الفكري في عمل الممثل مع المفردة المسرحية

ابتداءاً من توظيف دلالاتها المادية المبثوثة بين قنوات العرض المسرحي، بالاضافة الى امكانية قيامها بفعل الممثل بتفسير الحدث والحركة اللذان يتجسدان في تعبير بصري دال)(٩- ص١٠٤) فحركة الممثل تحوّل المفردة المسرحية من معناها السياقي الى معان توليدية خلال زمن العرض، فتنتقل بنا من مستوى تعبيري الى اخر، حتى يتكامل لدينا تشكيل ادائي معبّر يحقق تأثيرات نوعية في نقل الافكار المرجوة من العرض المسرحي، فضلاً عن الإيحاءات والدلالات والإشارات التي تمر عبر عقل المتلقي فيسبغ عليها ما يتخيله من أفكار وروىً متعددة (فالتجانس الأدائي بين المفردة المسرحية وحركة الممثل يدركها المتلقي من خلال التماثل والتقارب والتشابه، والتي تسهم في تدفق المعنى والتشكيل، فضلاً عن تعبيرها عن حالة الشخصية، لتساهم كلها في خلق ديناميكية العرض المسرحي)(ينظر ١٨- ص٢٢٩) وتتوقف هذه الفاعلية على اسلوب التعبير الفني والوظيفة التي تقدمها المفردة المسرحية بفعل تحولها الدلالي الذي يتشكل في صورة من الانساق المتوالية لبناء المشهد المسرحي وإدراك الشكل الذي تكمن فيه

فكرة العرض //

إن عملية توظيف المفردة المسرحية في العرض المسرحي تدخل في مجال خلق الدلالة، وضمن مقاطع بصرية تخضع الى نظام منسجم ناتج عن ترتيب المعاني والدلالات التي تفرزها المفردة في سياق موحد يؤدي الى خلق اشباع الرغبة لدى المتلقي المسرحي (وهذه التجربة تهيمن بطبيعتها التأثيرية على جميع مكونات العرض المسرحي ذات العلامات السمعية والبصرية، ومن هنا يشكل الاداء التمثيلي جزءاً حيوياً من هذه العملية بفعل توليدات الممثل الحركية والتي تأخذ فيها المفردة حيزاً كبيراً بفعل ما تفرزه من مفاهيم مغايرة لما تطرحه في الواقع من خلال تحولها الوظيفي ودورها التفسيري والتأويلي على منصة العرض المسرحي)(ينظر ١١- ص٩٠)، وقدرتها على قراءة المشهد المسرحي بدلالات متنوعة تتسم بخطاب شمولي وتخاطب المتلقي حسب مستواه الادراكي، بوصفه المستقبل الحي لرسالة لها وظيفتها الاتصالية المختلفة عن وسائل الاتصال الاخرى.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١ــ ينسج العرض المسرحي منظومة علاماتية دالة تحمل في مكنونها دوال وإحالات مرجعية جديدة غير المرجعية التي يتضمنها النص وغير المرجعية التي تحملها مفردات العرض، ويضع شبكة خاصة من نُظم العلامات الدالة التي تتأطر بإطار العرض المسرحي لتبث مضمونه وافكاره ضمن منهج ووظيفة معينة.

٢ــ تتجاوز العلامة مجتمع المفردة لتحوّل وظيفتها المادية المجردة، وتخرجها من فرديتها وخصوصيتها الدرامية داخل العرض المسرحي لتعطي معان ودلالات تطرح قيماً وأفكاراً مغايرة وبمستوى تعبيري يحقق تأثيرات نوعية في نقل الفكرة المرجوة من العرض المسرحي.

٣ــ ترتبط الدلالة المتحولة للمفردة بموضوع المسرحية، إذ يرتبط الدال مع المدلول بعلاقة التشابه، للكشف عن المعنى الظاهري والباطني للمفردة بمدلولات متداولة وضمن السياق العام للعرض المسرحي.

٤ــ يشكل فعل إضفاء المعنى الدال الى المفردة عامل ينفي الدلالات الواقعية الثابتة لمعطيات المفردة بحكم طبيعتها التحويلية لتوليد المعنى، وبصفتها صيغة من صيغ الاتصال الاعلامي.

٥ــ تتكئ بنية العرض المسرحي في إحالة الفضاء الى مستويات علاماتية، ليشكل حالات من الانماط السيميائية في الدال والمدلول للعناصر والمفردات البصرية فتخلق وهجاً تفاعلياً مع المتلقي ليؤسس قاعدة فكرية على الصعيد الفني، تتجاوز في خطابها الفني والفكري الجانب البديهي.

٦ــ يتحقق التنوّع في توظيف المفردة بفعل قدرة الممثل واستيعابه للوسائل الأدائية، فيتحول عالم المجردات الى عالم المرئيات والملموسات، ويعطي لفضاء المسرح حياة متدفقة يشكل التحوّل في المفردة عنصره الجوهري.

٧ــ تدخل عملية توظيف المفردة المسرحية في مجال الدلالة، وضمن مقاطع بصرية تخضع الى نظام منسجم ناتج عن ترتيب المعاني والدلالات التي تفرزها المفردة بفعل تحولها الوظيفي في سياق موحد يؤدي الى خلق إشباع الرغبة لدى المتلقي المسرحي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

يشمل مجتع البحث العروض المسرحية المقدمة ضمن مهرجان الحدباء المسرحي الاول في مدينة الموصل.

ثانياً : عينة البحث

اختار الباحث عيناته اختياراً قصدياً، لتوفر المصادر والدراسات عنها، فضلاً عن توفرها على اقراص CD .

ثالثاً: أداة البحث

١ــ ما كُتب عن المسرحيات المعروضة.

٢ــ مشاركة الباحث ومشاهدته للعروض.

٣ــ المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري.

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله لعينات البحث.

خامساً: تحليل العينات

اعتمد الباحث تحليل ثلاثة عروض مسرحية وهي:

١ــ مسرحية (فئران ومطابع) تأليف: د. جلال جميل، إخراج: محمد إسماعيل، ٢٠٠٦.

٢ــ مسرحية (شعر مستعار) تأليف: مروان ياسين، إخراج: بشار عبد الغني، ٢٠٠٦

٣ــ مسرحية (امادو) تأليف: ناهض الرمضاني، إخراج: منقذ البجدلي، ٢٠٠٦.

التحليل //

مسرحية (فئران ومطابع)

قصة العرض ...

تمحورت المسرحية حول فكرة (العسر في الهضم) نتيجة تناول بعض الرجال كميات هائلة من الكتب، كدلالة للبحث عن الخلاص الوجودي لوضعهم المأساوي، فيتنكر الرجال بزي (الفئران) وهو رمز للخنوع، لأن الفئران عرضةً دائماً للتجارب، ثم يبدأون البحث عن حل لأزمتهم من خلال انتقالهم إلى الواقع المعاش، فلا يجدون من يستجيب لهم إلا في مشهد الطبيب الذي يمثّل (القط) كرمز للتسلط والسيطرة، ولكن بأسلوب كوميدي فنتازي مبالغ فيه، فالقط يريهم أصناف التعذيب واللعب بمقدراتهم وشخصياتهم، ليقودهم بعدها إلى غرفة العلاج التي يخرجون منها وهم يقودونه بالعربة وهو يجلدهم بالسوط لأنهم استسلموا له ولم يتمكنوا من مقاومته ولا من التخلص من مشكلتهم الأساسية في الهضم والعسر الفكري.

تحليل العرض ...

احتل الفضاء المسرحي مجموعة من المفردات المكانية المحسوسة ذات الدلالة تجسدت بقطع الديكور والإكسسوار فضلاً عن أجساد الممثلين، وقد شكلت أداة ذات دلالة متفاوتة في العرض تتبادل وظيفتها الأدائية بفعل التحولات الأدائية لتكون في النهاية علامات منتظمة دالة تحمل في مكنونها إحالات مرجعية جديدة تبث المضمون الفكري وتخدم الصورة التكوينية للمشهد المسرحي. منحت مفردات العرض الفضاء الدرامي تماسكه الدلالي من خلال البحث في خلق معاني دالة ذات علاقة مرئية مع بعضها وعن طريق الأداء المسرحي الدقيق والمؤسس على الفضاء المسرحي، فتجاوزت العلامة مجتمع المفردة لتحوّل وظيفتها المادية المجردة وتعطي دلالات تطرح أفكار مغايرة ذات مستوى تعبيري يرتبط بموضوع المسرحية، فشكّل فعل إضفاء يحكم طبيعتها التحويلية لتوليد المعنى وتوظيفها كصيغة من صيغ الاتصال ألعلامي الدال، فضلاً عن ارتباطها بعلاقة إنشائية بالتكوين العام، فتحمل قيمه الجمالية والفكرية وبذلك فإنها تنتج دلالات متنوعة تجسد بنية العرض ومعطياته الدلالية تعبيراً و اتصالاً وتفعيلاً لمسار العرض. يتحول المعنى الدلالي للمفردة المسرحية بتعامل الممثل معها في فضاء العرض من خلال وضعها في سياق حركي

يثير جواً من العلاقة الأدائية لغرض تهيئتها لإقامة وحدة جمالية دالة ضمن فضاء العرض وخلق عملية تواز وتوازن بين عناصره برؤية شمولية تتجسد لها الأبعاد الدالة التي تتمحور في علاقة المفردة بالممثل والفضاء الدلالي الشامل، ويقاس المسرح طبقاً لدلالة عناصره ومكوناته من حيث تطبيق معايير التأويل والدور التفسيري والأدائي لتلك المفردات، فتفهم وفق الدلالة التي تعين الممثل على إفهام التفسير والمعنى العام للحدث والمشهد المسرحي.

أعطت مفردات العرض مفاهيم تنوعت بتنوع توظيفها، فمفردة (الأبواب) تعددت استعارتها الدلالية إلى جانب وظيفتها المادية، فأعطت دلالة المشنقة بفعل تحولها الوظيفي في سياق فضاء العرض وبتكوينات جمالية أسست قاعدة فكرية على الصعيدين الفني والجمالي لتتجاوز في دلالاتها الجانب المادي للوظيفة، وأعطت أيضا دلالة (أبواب المطبعة) حيث علقت عليها كتابات تدل على ذلك مثل (مطبعة١، مطبعة ٢، وهكذا) لغرض التقريب من المعنى المراد إظهاره وكمحاولة لاستنطاق المفردة بمدلولات متداولة ضمن سياق العرض المسرحي لتعزز أفعال الممثلين وأفكار العرض لتوليد المعنى بصيغة من صيغ الاتصال الاعلامي، فضلاً عن إعطائها دلالة مادية كأبواب للدخول والخروج، وأبواب للمقهى كوسيلة لتقريب الواقع الحياتي المعاش. وعززت مفردات (الجرائد) من أفعال الممثلين الدالة أثناء تمزيقها أولاً لتبين الحالة الانفعالية التي تعاني منها الشخصيات، وأكلها ثانية دلالة على اكتساب مزيداً من المعرفة بتحويل فعل القراءة إلى فعل القرض الذي أدى إلى عملية عُسر في المعرفة وتكويرها ثالثة لغرض اللعب كوسيلة للترفيه والتنفيس، فجاءت عملية التحول الدلالي للمفردة مرتبطة بشكل أساس بموضوع المسرحية وقاعدته الفكرية على الصعيد الفني الدال للمفردة مرتبطاً بشكل تام ناتج على تسلسل الأحداث وترتيبها وفق ما تفرزه المفردة من معان دالة تنتظم في السياق الموحد للعرض المسرحي . أشتمل العرض على مفردات وظفت لتساند الفعل المسرحي وتخلق وهجاً تفاعلياً مع المتلقي عبر تحولها الدلالي، فمفردة (السوط) استخدمت كدلالة على القوة والسيطرة والهيمنة ثم أداة لسحب الشخصيات أثناء تحولها إلى حبل، فضلاً عن مفردة (العربة) التي استخدمت لوضع المرضى عليها ثم استخدمت كوسيلة لنقل الموتى في المشهد الأخير، فأظهرت المفردات المسرحية قدرتها على الكشف عن الظاهري والباطني لتنحو منحاً علاماتياً عبر استنطاقها بمدلولات أشارية ضمن سياق العرض لتحقق تأثيرات نوعية في نقل الفكرة وبث المضمون الفكري للمشهد المسرحي ضمن منهج أو وظيفة تختلف عن ماديتها الواقعية لشحذ وعي المتفرج بالموضوع من خلال التجسيد الصوري الذي يمثل جزءاً مهماً من طبيعة البناء السينوغرافي ودور المفردة في تشكيل الفضاء، وجعل العرض نظاماً دلالياً ذا أبعاد متعددة يستكمل شروط بناءه بأنساق دلالية وصور تعبيرية موحية. تتكامل المفردة فنياً عن طريق تهيئتها للمكان الكلي المتخيل لتتالي الأحداث، لتكشف عن الثراء الفني لحركة الممثل عبر اتحادهما في سياق حركي يثير جواً من العلاقة الأدائية لتوصيل فكرة بعينها، بعدّ حركة الممثل وسيلة لخلق الصورة والتعبير عن الموجودات من خلال التأثير فيها، وبوصفها أداة التعبير عن الشيء مساحةً وحجماً وخصوصية، ونقل هذا التأثير إلى المشاهد بعدّه عنصراً يقظاً ونشيطاً في خلع المعاني والأوصاف على ما يقدم على منصة العرض من دلالات ورموز تعبر بمجملها عن الموضوعات المتنوعة، وهذا ما يدلل على الدور النشيط الفعال الذي يلعبه المشاهد في تحليل شفرة النص وفك رموزها وشفرتها بما يتناسب مع ما تعرضه المعالجة الموضوعية للعرض المسرحي.

لقد ساهمت مفردات العرض بفعل علاقاتها الأدائية مع الممثل في تحقيق نشاط إنساني يستند في مرجعيته إلى النص المسرحي، وقامة وحدة جمالية عضوية ضمن الفضاء لخلق عملية تواز وتوازن بين عناصر العرض برويه شمولية تتجسد فيها الأبعاد الجالية والتقنية، بمعنى إن العملية المسرحية تمحورت في علامة المفردة بالممثل

والفضاء الدلالي الشامل، مما أدى إلى التفاعل بينها لتكوين الصورة المعبرة التي تختزل مجمل البنى المكونة لذلك النشاط ويمنح العرض لغته البصرية بمنظومة دلالية تعتمد اساساً على العلاقات الأدائية لموجودات العرض المسرحي ككل.

مسرحية (شعر مستعار)

قصة العرض ...

تمحورت المسرحية حول صراع داخلي لشخصية تجزأت عملياً إلى ثلاثة أجزاء، يحاول كل جزء منها إثبات أحقيته في البقاء على حساب الجزء الآخر للتواصل مع الحياة من اجل خلق شخصية واحدة بمواصفات خاصة تمثل الأنموذج الأمثل للمواطنة الحقيقية.

تحليل العرض ...

تعامل المخرج في عرض (شعر مستعار) مع المفردات المسرحية كمسيطرة الرسام المتمكن من حرفته وخطوطه وألوانه، فضلاً عن نظرته للممثل المسرحي بعده جزءاً مهيمناً على عناصر اللوحة الفنية لتصبح المفردة جزءاً تتكامل أهميته مع الأجزاء الأخرى، فبدأ بتحريك الكتل وكأنها تقوم بدور الممثل أو تقوم بوظيفة تكميلية للمعنى في المشهد بحيث يضيف لتلك المفردات صفة الدلالة على أفكار الشخوص المسرحية. عمد المخرج في العرض إلى منح مفردات العرض قدرة دلالية تخرج من خلالها عن الأطر المألوفة، وتسهم في التشكيل الصوري لتحل بديلة عن مفاهيم متنوعة، وتطرح سنن حركية لها أبعادها الدلالية المختلفة اعتماداً على العلاقات الأدائية القامة بينها وبين الممثل المسرحي،وإبراز مفاهيم دالة عبر الاشتغال في الترميز إلى مدلولات تتحول وظيفياً لتخلق المعنى المناسب لكل حالة أو موقف في المشهد المسرحي. تشكل الفضاء المسرحي للعرض من خلال مفردات مختلفة تنوعت ما بين (سيارة جيب عسكرية، قطعة قماش بيضاء، عصي، برميل) لتكون أدوات المخرج في التعبير والاتصال مع متلقيه، بقدرتها الدلالية على الترميز والإملاء المكاني والفضائي للعرض المسرحي، ليتلمس المتلقي تلك الاستعارات المعتمدة على مظاهر حياتية مختلفة وجعله متواصلاً ومتفاعلاً مع المادة المسرحية بما تتضمنها من أفكار سعياً إلى تأكيد الذاتي الإنسانية، وطرح النوازع الذاتي والارتقاء بالروح وحدها إلى مصاف العوالم الأخرى، فجعل مفردات الفضاء المسرحي مرتبط بوظيفتها وتحولاتها الدالة إلى أكثر من معنى في العرض المسرحي، فهو يخضع المفردة لدراسة فكرية من خلال استخداماتها المتعددة بحيوية تمنحها وظائف لا تتمتع بها في الحياة العادية، وتتناغم مع منظر متوازن بين الثابت والمتحول لتحقيق رمزية تهدف إلى تبنير الأفكار في العرض المسرحي. وفي سياق إجراء عملية الاتصال مع المتلقي، وظف المخرج مفردات العرض كافة ليطرح سلسلة من الشفرات لتي تتطلب فك ألغازها خدمة لفكرة العرض، فالشيء لا يُلزم بأيقوناته الحياتية، بل يتعداها كمحاولة للخروج عن الأطر المألوفة، بإشراك مفردات العرض في التشكيلات الصورية التي تجد ما يجاريها في الحياة الاعتيادية، وهذا ما يعارض والنظر إلى المفردة المسرحية كونها ذات أداء ثانوي وأحادية المعنى مقارنة مع أداء الممثل وحواره. أعطت مفردات العرض مفاهيم متعددة عبر استخداماتها المتعددة، فالمفردة الأولى (سيارة الجيب العسكرية) انقسمت إلى ثلاثة أجزاء ليمثل كل جزء منها دلالة معينة بفعل التحول الدلالي الذي طرأ عليها، فكانت سرير الزوجية مرة، ومسرح دمى مرة أخر، وسفينة في بحر، وقفص للسجن، فتعددت الاستعارات الدلالية التي أفرزتها هذه المفردة عبر تجانسها مع الشفرات الجسدية للممثل المسرحي لتكون بدورها شبكة من الشفرات التي تبث الى المتلقي في سياق أحداث العرض لتفعيل دوره في ترجمتها وتفسيرها ضمن العملية المسرحية.

أما المفردة الثابتة التي تمثلت بـ (العصي) فقد شغلت حيزاً وفعلاً حركياً من خلال دورها الإشاري باعتبارها وسيطاً يرسل دلالات متنوعة في كل مشهد، مما أتاح لها كفاءة تتواصل وإياها والمرجع الحياتي، فقد هيمنت مفردة العصي على روح العرض مع تنوع توظيفها، فقد استخدمها الجنود كوسيلة لتنفيذ عملية القتل، فكانت

(بندقية) تارة، تأكد مفهومها منذ المشهد الأول، كما أعطت مفهوماً مغايراً حين بدأ الممثلون يتراقصون معها على أنغام موسيقى معينة فبدو وكأنهم يتراقصون مع إمرأة، إذ أضاف إليها المخرج مجموعة من الأشرطة لتعطي مفهوماً آخر إذ تحولت عبر ويفتها الأدائية إلى مجاديف لزورق، وتجسد هذا المفهوم عبر الطريقة الأدائية التي تعامل بها الممثل مع مفردات العرض ضمن مساحة الأداء تمنحها شبكة من العلامات الدالة والمرتبطة بالحدث المسرحي. وفي المقابل نجد أن قطعة القماش البيضاء قد دلته على كونها شراع لسفينة تارة وأمواج تارة أخرى، ومخدع الزوج والزوجة اخيراً، وذلك عبر تجانسها مع أجزاء السيارة، وقد برزت أهمية هذه المفردة من خلال تعدديتها الدلالية وإمكانيتها في إنتاج صور ومعان دالة لها أبعاد خارجة عن نطاق الاستخدام المألوف بفضل مشاركتها أدائياً مع حركات الممثلين، فالقماش مرجع ومعنى يبين قدرته الذاتية في رسم مفاهيم ذات كثافة رمزية متنوعة تصب في الحدث المسرحي مباشرة، وتتعلق بوظيفة التحول الدلالي للمفردة في اشتغالات العرض وأنساقها الدلالية، وفي تشابكها الأدائي لإبراز المعنى الكلي والضمني الذي ينطوي عليه.

أما مفردة البرميل فقد كان لها دورها في بناء المشهد عبر توظيفها أدائياً في عملية التطهير من الأخطاء إذ مُلِءَ بمياه لغسل رأس أحد الممثلين دلالة على تطهيره من أخطاء التي ارتكبها الجزء الشرير في شخصيته المنقسمة إلى أجزاء (الخير، الشر، الجانب الروحي) فعبر مفردة البرميل وظيفتها المألوفة كمفردة لاحتواء الأوساخ إلى مفردة استخدم في غسل الشر والأخطاء المرتكبة خلال العرض، لتؤدي دوراً فاعلاً في الشبكة التي حاكها المخرج لينسج أحداث العرض ونقل الرسالة إلى المتلقي لذا فقد ساهمت مفردات العرض الأربعة (سيارة الجيب العسكرية، قطعة قماش بيضاء، عصي، برميل) في إنشاء خطاب متجانس مع حركة الممثلين بعرض الأحداث المسرحية بكثافة دلالية وإشارية مكنتها من الخروج عن أطرها لدعم الأداء الحركي للمثل وسينوغرافيا العرض ككل، إلا أن العرض لم يستغني عن الحوار ليكون عاملاً مساعداً في تقديم الأحداث فضلاً عن شاشة السينما التي عرضت مجموعة من المشاهد، ساهمت في خلق فضاءات متنوعة ليس بالامكان تحقيقها على المسرح، لتدفع بالحدث إلى الأمام، كما جاءت عملية توظيف الإضاءة كعامل مساعد في رسم لوحات كانت المفردة المسرحية وجسد الممثل العنصر الأساسي في تكوينها، إذ حاول المخرج بكل الوسائل رسم لوحته البصرية (المرئية) التي صاغها عبر سلسلة متواصلة من الإيماءات والشفرات العلامية الدالة.

مسرحية (امادو)

قصة العرض ...

يتمحور نص امادو حول قصة جندي اختفى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وعُثر عليه بعد ثلاثين سنة ، ويروي النص قصص ثلاث ، في الأولى منها نرى امادو متروكاً وعاجزاً عن مغادرة الجزيرة لعدم استطاعته ذلك ، وفي الثانية نراه يرفض المغادرة رغم استطاعته لأنه كان قد نفّذ حكم الإعدام بحق رفاقه ، وفي السيناريو الثالث نراه يُصر على البقاء وتسجيل احتجاجه على كل الحروب ، ويفضّل الموت منتحراً أمام عدسات المصوّرين والتي تنقل هذا الاحتجاج الدامي إلى العالم كله ، وهناك مشهد ختامي يقوم فيه الراوي بتمزيق قناعه فيظهر مرتدياً الزي العسكري العراقي ، وبهذا تتوحد الرؤية ويكون(امادو) و (أبو خليل) وكل جندي شارك في أي حرب على قدم سواء .

تحليل العرض ...

تباينت الأساليب الإخراجية والحلول الأسلوبية للتشكيل المسرحي تبعاً لأفكار المخرج ومدى توظيفه للمفردات المسرحية في العرض المسرحي، بعدّها عنصراً اساسياً تكتمل من خلاله الرؤية الإخراجية على الصعيد التطبيقي وظّفت المفردات المسرحية في عرض (امادو) بحسب دلالاتها المادية في اغلب المشاهد مع تباين بسيط في مشاهد أخرى ، فحاكت مظهرها الواقعي (المادي) وصوّرت فكرة الحدث المسرحي بأسلوب معرفي (جمعي)

لم يحمل في مكنونه سوى الدلالة المرجعية التي تحملها مفردات العرض، لتبث مضمونه ضمن وظيفتها التي تشابهت مع ما هو في الواقع . وقد وظّف المخرج في مسرحية امادو مفردات مسرحية تنوعت في أشكالها لتعبر عن الحالة المراد التعبير عنها ونقل الفكرة وإحداث التأثير المسرحي على مستوى الخصوصية الدرامية والحفاظ على الفردية في الكشف عن المعنى ، فجاءت المفردات معبّرة عن معناها الظاهري فقط ولم يظهر فيها العامل الذي ينفي دلالاتها الواقعية الثابتة لتستقر وظيفتها بما تمتلكه في الحياة الاعتيادية واستخدامها كصيغة من صيغ الاتصال المسرحي. ففي المشهد الأول ، وظّف المخرج مفردتين أساسيتين هما (البندقية) والتي استخدمت كأداة للتصويب والقتل حين يُطلب منت الجندي امادو الاستعداد لتنفيذ الأوامر ، ولم تخرج هذه المفردة عن إطار دلالاتها المعرفية وواقعيتها في التعبير والتأويل لبث معاني متعددة تخدم فكرة العرض وتوحي بدلالات تُنتج مرجعية جديدة غير مرجعيته الثابتة، وثانياً (المقعد الدراسي) الذي دلّ على أجواء المدرسة التي كان يعمل فيها امادو بحكم طبيعة عمله كمعلم ، فكشفت هذه المفردة عن المعنى المرتبط فيها ظاهرياً ولم تتجاوزه إلى معانٍ أخرى تبث دلالات تختلف عن واقعيتها ، وقد تعامل الممثل مع موجودات الفضاء المسرحي على أنها مفرداته الأساسية في إبراز الأفكار التي يحتويها النص بشكل يخدم المعنى ويمنح العرض لغة سمعية وبصرية في آن واحد عن طريق خلق صلة أدائية مع المفردات لتكوين الصورة المعبّرة عن فكرة المشهد والحالة.

أما في المشهد الثاني فقد تنوّعت المفردات التي وظّفها المخرج لخدمة الفكرة الأساسية ، فجاءت (آلة التصوير) لتُستخدم بوظيفتها الواقعية من قبل الصحفيين الذين حضروا لتصوير امادو في الجزيرة، فضلاً عن (العكاز) الذي حمله الضابط مظهراً الفترة الزمنية التي مرت منذ وجوده على الجزيرة لآخر مرة ، إذ أكد في حواره إنها قد تجاوزت الثلاثين عاماً، أما السلاسل (قلادة الجنود) والتي حملت أسماء الجنود الذين قتلهم امادو لعدم التزامهم بالبقاء ومقاومة الأعداء ومحاولتهم الهرب من الجزيرة ، وأعطت هذه المفردة دلالة التعريف عن الجنود الذين يحملونها وهم (الجندي لو ، والجندي يوشي) ، وجاء كل ذلك في إطار تشكيل سينوغرافي عملت الإضاءة والموسيقى وإيقاعات الملابس بألوانها على تكوين جماليات مختلفة ، بكتلتها الفنية وألوانها وتشكيلها ، وكأنها لوحات فنية تخدم الفكرة وتعمق الفهم لدى المتلقي بوصفه المستقبل الحي لرسالة لها وظيفتها الاتصالية التي تساهم في خلق ديناميكية العرض المسرحي . وفي المشهد الثالث وظّف المخرج مفردة (الأعلام البيضاء) كدلالة للاستسلام استخدمها الجنود الذين قُتلوا وهم يلوحون بها ، فعبّرت عن المعنى المودّع في الوعي الاجتماعي وحافظت في خطابها الفني والفكري على الجانب البديهي في توصيل المعنى الدال ، وقد ظهر الاختلاف في توظيف المفردة المسرحية لدى توظيف المخرج لمفردة (صندوق الأحنية) إذ ظهر التحوّل الوظيفي فيها أثناء تحولها من وظيفتها المادية كوسيلة لصيغ الأحذية إلى آلة للقتل عندما يستخدمها الممثل وكأنه يطلق النار على الأعداء الذين انتظرهم على مدى ثلاثين عاماً ، كمحاولة لاستنطاق المفردة بمدلولات متداولة وضمن السياق العام للعرض المسرحي. أما مفردة السكين فإنها قد أُستخدمت في مشهد انتحار امادو عندما يعلن احتجاجه على الوضع المأساوي الذي مر به ، فأعطت دلالتها المادية كوسيلة للقتل ولعبت دوراً مهماً في تكثيف المعنى وإبرازه من خلال حركة الممثل وتعامله معها. ارتبطت المفردات في عرض امادو بوظيفتها ولم تخرج عنها في معظم المشاهد إلا أنها لعبت دوراً مهماً في توصيل المعنى العام والفكرة إلى المتلقي ، فخلقت وهجاً تفاعلياً معه لتحقيق التكامل الإبداعي في العمل المسرحي ككل.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١ــ جعل المخرجون في عرض (قران ومطابع وشعر مستعار) مفردات الفضاء المسرحي علامات رمزية

إيحائية دالة ، تعتمد في دلالتها على التحول الوظيفي ، والتأويل لأكثر من معنى ، في حين التزم المخرج في عرض (امادو) على دلالة المفردة المادية (الثابتة) في سياق إجراء عملية الاتصال مع المتلقي.

٢ــ ساهمت اغلب المفردات في عرض (فنران ومطابع وشعر مستعار) في إنشاء خطاب متجانس مع حركة الممثلين لعرض الأحداث المسرحية بكثافة دلالية وإشارية مكنتّها من الخروج عن الأُطر المألوفة لدعم الأداء الحركي ، بينما التزمت المفردة في عرض (امادو) بأُطر الاستخدام الحياتي لتكون عنصراً مكملاً للاداء الحركي للممثل المسرحي .

٣ــ منحت مفردات العرض في (فنران ومطابع وشعر مستعار) الفضاء الدرامي تماسكه الدلالي من خلال البحث في خلق معاني دالة تتجاوز مجتمع المفردة وتحول وظيفتها المادية المجرّدة وتطرح أفكار مغايرة ذات مستوى تعبيري يرتبط بموضوع المسرحية ، بينما عبّرت المفردة في عرض (امادو) عن معناها الظاهري ولم يظهر فيها العامل الذي ينفي دلالاتها الواقعية الثابتة لتستقر وظيفتها بما تمتلكه في الواقع كصيغة من صيغ الاتصال في العرض المسرحي .

٤ــ شكّل فعل التحول في عرض (فنران ومطابع وشعر مستعار) فعل إضفاء المعنى الدال إلى المفردة بحكم طبيعتها التحويلية لتوليد المعنى ، فتحمل قيمة الجمالية والفكرية وتُجسّد بنية العرض ومعطياته ، أما في عرض (امادو) فلم يعتمد المخرج على وظيفة التحول الدلالي للمفردة في إبراز الفكرة ، بل اعتمد على دلالاتها الواقعية فضلاً عن خلق صلة أدائية بينها وبين الممثل المسرحي لنقل فكرة العرض.

الاستنتاجات

١ــ تشّكل الفضاء الدرامي في العروض الثلاثة من مفردات مسرحية تنوّعت حسب توظيفها في نقل فكرة العرض المسرحي ، لتكون أدوات المخرجين في التعبير والاتصال مع المتلقي المسرحي بقدرتها الدلالية على الترميز والإملاء المكاني .

٢ــ ساهمت المفردات في العروض الثلاثة في إنشاء خطاب متجانس مع أداء الممثلين لإبراز فكرة العرض وأحداثه ، كون المفردة عنصراً فاعلاً يساعد في تقديم الفكرة وتحقيقها على منصة العرض.

٣ــ لعبت المفردة المسرحية في العروض الثلاثة دوراً رئيساً ومهماً في توصيل المعنى العام والفكرة إلى المتلقي ، فخلقت وهجاً تفاعلياً نعه وحققت التكامل الإبداعي في العرض المسرحي ككل .

المصادر

١ــ الجرجاني ، علي بن محمد الشريف: التعريفات ، مكتبة لبنان، بيروت ، ١٩٦٩.

٢ــ ألين ، أستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات ، ترجمة ، سباعي السيد ،وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٦.

٣ــ الدوري ، عتاب جاسم نصيف : الملحقات المسرحية ودلالاتها التحويلية في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠.

٤ــ إيلام ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة: رئيف كرم ، بيروت ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢.

٥ــ جعفر ، عباس علي: السينوغرافيا والفضاءات الأخرى ، مجلة الأكاديمي ، مجلة متخصصة في الفنون ، العدد(٣٢) المجلد التاسع ، السنة التاسعة ، بغداد ، ٢٠٠١.

٦ــ حبش ، ضياء أنور: الدلالة البيئية في تصميم المنظر المسرحي العراقي ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، تقدم بها إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧.

٧ــ رشيد ، أمين : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر (أنظمة العلامات) ، مجلة كواليس مسرحية، مجلة فصلية تعنى بشؤون المسرح ، دار الإمارات للطباعة والنشر ، العدد (١٣) ، سبتمبر ٢٠٠٥.

٨ــ سليمان ، علاء عبد العزيز : انتقاد بريخت في مسرح يونسكو ، ديسمبر ،٢٠٠٥.

ينظر الانترنت www.diwan alarab.com

٩ــ علي ،عباس : الأنماط السيميائية في نص (الفزاعة) لمعتصم البيك، مجلة كواليس مسرحية، مجلة فصلية تعنى بشؤون المسرح ، دار الإمارات للطباعة والنشر ، العدد (١٠) ، سبتمبر ٢٠٠٣.

١٠ــ علوش ، د. سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٥.

١١ــ عودة ، عبد الكريم عبود : مفهوم الإيقاع ودراسة مكوناته البنائية في الأداء التمثيلي ، مجلة الأكاديمي ، مجلة متخصصة في الفنون ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، العدد (٣٢)، المجلد التاسع ، السنة التاسعة ، ٢٠٠١.

١٢ــ غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ترجمة ، أنطوان أبو زيد ، بيروت ، منشورات عديدات ، ط ١، ١٩٨٦.

١٣ــ ف، بالمر : علم الدلالة ، ترجمة : مجيد الماشطة ، الجامعة المستنصرية ، د، ط، ١٩٨٥ ، بغداد.

١٤ــ قلعه جي ، عبد الفتاح : المكان في المسرح ، مجلة كواليس مسرحية، مجلة فصلية تعنى بشؤون المسرح ، دار الإمارات للطباعة والنشر ، العدد (١٣) ، يناير٢٠٠٥.

١٥ــ كولين ، كونل : علامات الأداء المسرحي ، ترجمة ، أمين حسين الرباط، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٨.

١٦ــ كيروزويل ، اديث : عصر البنيوية ، ترجمة ، جابر عصفور ، دار الشؤون الثقافية العامة، مطبعة آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥.

١٧ــ لطيف ، عباس : السيمياء والمسرح (قراءة في جماليات العلامة) ، مجلة الأديب ، السنة الأولى ، العدد ٤٥، بغداد ، ٢٠٠٤.

١٨ــ مرعي ، عبد الصاحب نعمة: التشكيل الحركي (الميزانسين في العرض المسرحي) ، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، ٢٠٠٣.

المقابلات

١٩- مقابلة أجراها الباحث مع الدكتور ثامر كريم / كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل ، بتاريخ ٢٠٠٧/٥/٤ الساعة الثانية عشر ظهراً.

دور حقي الشبلي في المسرح في ميسان

م.م.محمد كريم الساعدي
جامعة ميسان - كلية التربية الأساسية
قسم التربية الفنية

أهمية البحث والحاجة إليه

بدأت الحركة المسرحية في ميسان في عام ١٩١٧ عندما عرضت أول مسرحية في قضاء (قلعة صالح) التابع لمحافظة ميسان . وهي مسرحية (النعمان ابن المنذر) لمؤلفها الشاعر (محمد مهدي البصير) ، والتي اشرف عليها الشيخ فالح الصيهود ، وقدمت هذه المسرحية لغرض جمع التبرعات لبناء مدرسة في القضاء آنذاك . ونشطت هذه الحركة في نهاية العشرينات، وذلك بتقديم عروض مسرحية في مدارس المحافظة ومنتدياتها الثقافية عندما استقبلت المحافظة عدد من الفرق المسرحية العربية والعراقية الزائرة، ونتيجة لتلك الزيارات بدأت الحركة المسرحية في ميسان تأخذ منحى أخر وخصوصاً في الثلاثينات والأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، حيث تشكلت فرق مسرحية* في المحافظة استطاعت من خلال الاحتكاك بالفرق المسرحية الزائرة أن تطور المستوى الفني المسرحي لديها ، ومن بين هذه الفرق الفرقة (التمثيلية الوطنية) والتي شكلها الفنان (حقي الشبلي ١٩١٣-١٩٨٥) وكانت أولى زياراتها وتقديمها عروض في ميسان عام ١٩٢٨، وهذه الزيارة لم تكن الوحيدة لحقي الشبلي بل تكررت مع فرق مسرحية عربية وعراقية ومن بينها" (فرقة حقي الشبلي) التي ظلت تكافح خمس سنوات متواصلة في سبيل دعم الفن المسرحي في العراق عن طريق التمثيل في العاصمة والرحلات الفنية إلى أقاليم الشمال والجنوب "، والتي أراد من خلالها الشبلي أن يطور الحركة المسرحية في العراق ومن بينها ميسان . ومن هنا يأتي السؤال التالي هل استطاع الفنان (حقي الشبلي) من خلال زيارته الفنية إلى ميسان أن يدعم ويطور الفن المسرحي فيها ؟ وهذا ما سيحاول الباحث الإجابة علية من خلال بحثه الموسوم (دور حقي الشبلي في المسرح في ميسان).

هدف البحث

يهدف البحث في التعرف على دور حقي الشبلي في المسرح في ميسان .

حدود البحث

١ــ الحد الزماني : عام ١٩٢٨ الى عام ١٩٧٥ .
٢ــ الحد المكاني :- في محافظة ميسان .
٣ــ الحد الموضوعي :- ويتحدد البحث موضوعياً في الدور الذي لعبة الفنان (حقي الشبلي) في المسرح في ميسان واهم ما قدمه الشبلي في هذا المجال .

المبحث الأول

دور حقي الشبلي في المسرح العراقي

تشير الدراسات والبحوث المختصة في تاريخ المسرح العراقي إن للفنان حقي الشبلي دور الريادة في هذا المجال، وقد عده الدكتور (علي الراعي) بأنه المحرك الأساسي للمسرح العراقي المتمثل بمسيرته الطويلة وما قدمه من أعمال مسرحية ممثلاً ومخرجاً ، ابتدأها الشبلي في دور ثانوي مع فرقة (جورج ابيض)** التي زارت العراق في عام (١٩٢٦) فصعد الشبلي معها خشبة المسرح ليؤدي شخصية (ابن اوديب) في مسرحية (اوديب ملكاً) وقد أعجب به (جورج ابيض) و بموهبته في التمثيل وحبه وشغفه للمسرح وتنبأ له بمستقبل كبير

* سيأتي ذكر الفرق المسرحية في ميسان في سياق البحث لاحقا

** جورج ابيض (١٨٨٠-١٩٥٩) وهو مخرج مسرحي درس المسرح في فرنسا واخرج أعمال مسرحية عديدة من بينها مسرحية (عطيل) لشكسبير مع الفنان يوسف وهبي و (اوديب ملكا) - ينظر : اردش سعد : المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : عالم المعرفة :١٩٧٩) ص٣٣٠ ص٣٣١ .

في مجال المسرح العراقي. وبعد مرور عام من صعوده على خشبة المسرح مع فرقة ابيض عمل الشبلي بتكوين فرقة مسرحية في عام ١٩٢٧ وأطلق عليها اسم " (الفرقة التمثيلية الوطنية) وشارك معه فيها عبود الشالجي واحمد حقي الحلي وعبد المجيد الخطيب وعثمان الشيخ سعيد وصبري الذويبي وناصر عوني وفاضل عباس ومحي الدين محمد وعبد الله العزاوي وسليم بطي وعزيز علي والياهو سميرة وفوزي الأمين وحسقيل قطان واوكست مرمرجي وعزه دانو وزهدي علي وإبراهيم عبد اللطيف ولويس ناصر وعبد اللطيف داود وعزه عوني ويوسف النقاش ونور الدين المصري ونديم محمود وعبد الهادي صالح ومديحه سعيد وعبد المنعم الدروبي وعبد الحميد الدروبي " ، حيث أصبح الشبلي مديراً لها وساهم في إخراج إعمالها المسرحية ومثل اغلب الأدوار الرئيسة فيها، مما يعطي انطباعاً لدى البعض بأن الشبلي كان يمارس سلطة الدكتاتور في الفرقة، أو يريد أن يظهر للآخرين بأنه الشخص القادر على القيام بكل شيء في فرقته وهو الوحيد الذي يستطيع أن يخرج ويمثل الأدوار الرئيسة والمهمة في الإعمال المسرحية المقدمة ،أو قد يدلل هذا التصرف من الشبلي تأكيده على حبه للمسرح واندفاعه في تأسيس مسرح عراقي أصيل جعله يقوم بهذا الدور الريادي في الفرقة والتي جعل منها " الجزء الأصدق تطلعاً نحو الأحسن بين أجزاء الحركة العامة للمسرح في العراق لان عناصرها المكونة لها تملك مناخات ثقافية ونفسية تسمح بنمو الرغبات الكامنة داخل النفوس وتحويلها الى كيانات حية ملموسة كنتاجات التي قدمتها فرقة حقي الشبلي في العشرينات ، مثل جزاء الشهامة والبرج الهائل ويوليوس قيصر والحاكم بأمره ولولا المحامي وقاتل أخيه والسلطان عبد الحميد " ، وكذلك ضمت (الفرقة التمثيلية الوطنية) بالإضافة الى الممثلين العراقيين ممثلين مصريين وسوريين ومنهم "بشارة واكيم وعبد اللطيف المصري وعبد النبي محمد وغيرهم . وتحولت(فرقة حقي الشبلي)*** في العراق تدعوا الى التمثيل وتقدمه للجمهور وكانت أولى رحلاتها الى جنوب عام١٩٢٨ ". لم تكن مشاركات الشبلي المسرحية في العشرينات مقتصرة على الفرقة التمثيلية الوطنية فقط ، بل شارك مع فرق عربية زائرة إلى العراق وكما ذكرنا سابقاً ابتداءها مع فرقة (جورج ابيض) أولا ثم مع فرقة (فاطمة رشدي)**** وهي فرقة مصرية زارت العراق وقدمت عدد من المسرحيات في بغداد وعدد من المحافظات العراقية في عام ١٩٢٨ وأثمرت تلك المشاركة بعقد " اتفاق بين الفرقة والأستاذ حقي الشبلي على إن ينظم إليها ، فسافر إلى مصر للعمل والتدريب تحت إشراف (عزيز عيد)***** وبقي الشبلي بمصر في سفرته الفنية هذه ما يقرب من عام " ، درس فيها من التمثيل والإخراج إذ " يقول حقي الشبلي . إن تلك كانت فرصة للتعرف على فنون المسرح وتقنيات الممثل و العرض المسرحي إذ أن (عزيز عيد) كان يركز على تدريب الممثل وتفسير النص وتحليله وتحسين طريقة الأداء عند الممثل". ولكن رغم السنة الكاملة التي قضاها الشبلي في مصر كانت دراسته على يد (عيد) غير كافية وينقصها الجانب العلمي والأكاديمي، على اعتبار إن (عيد) ورغم كونه " فنانا موهوباً في التمثيل والإخراج ، ولكن كانت تنقصه الدراسة العلمية ولو انه حصل على فرصة للدراسة في أوربا كما أتيح للمخرجين****** الذين أتوا من بعده لكان قد سد الثغرة العلمية في أعماله" ، وهذا يدل على أن الشبلي لم يحصل على دراسة علمية أكاديمية في مجال المسرح ، وعندما عاد إلى العراق مع فرقة (فاطمة رشدي) عام ١٩٣٠ لم يشارك معها في تقديم عروض مسرحية ،بل توجه إلى العمل المسرحي وشكل فرقة

*** بعض المصادر تذكر فرقه حقي الشبلي في فتره العشرينات والمقصودة (الفرقة التمثيلية الوطنية) وهي تختلف عن(فرقة حقي الشبلي) التي شكلها في بداية الثلاثينات .

**** وهي فنانه مصرية زارت العراق مرات عديدة مع فرقتها وقدمت أعمال مسرحية منها مسرحية (الصحراء) ليوسف وهبي .

***** مخرج مصري توفي عام ١٩٤٢ أخرج عدد من المسرحيات منها (الملك لير) لشكسبير، ينظر: أردش،سعد : المصدر السابق نفسه ،ص٣٣٢، ص٣٣٤.

****** أمثال المخرجين(زكي طليمات) والمخرج(فتحي نشاطي) وغيرهم .

جديدة حملت اسمه واستمرت في العمل لفترة خمس سنوات قدمت خلالها أعمال مسرحية في بغداد وعدد من المحافظات الجنوبية الهدف منها نشر المسرح في تلك الأماكن واستقطاب عدد من الأشخاص المهتمين بالمسرح للعمل في هذا المجال. ولكن بقيت فكرة دراسة المسرح في مؤسسات علمية تراود (حقي الشبلي) حتى تحققت له تلك الفكرة و ذلك عندما قدمت فرقته " مسرحية (الحاكم بأمر الله) التي قدمت على مسرح الثانوية المركزية في عام ١٩٣٤ وكان من مشاهدي هذه المسرحية السيد (ياسين الهاشمي) رئيس الوزراء في ذلك الوقت الذي أعجب بالعرض وأشار بجهود الشبلي وتعبيراً عن تقديره هذا أكد الهاشمي على وزير المعارف إرسال الشبلي في البعثة العراقية القادمة لدراسة التمثيل خارج العراق " . حصل الشبلي على بعثة وسافر إلى فرنسا لدراسة العلوم المسرحية هناك وذلك في عام١٩٣٥وعاد بعدها إلى العراق في عام ١٩٣٩ ، وقد فتحت للشبلي الدراسة في خارج العراق مجالا واسعاً في نقل التجربة العلمية في المسرح إلى العراق ، حيث يرى الأستاذ (سامي عبد الحميد) في أهمية بعثة الشبلي الى فرنسا فيقول: " وما من شك في أن الظاهرة الإخراجية وسماتها الفنية والعلمية لم تتبلور في قطرنا إلا بعد رجوع الشبلي من بعثته في الخارج ".

وعندما عاد الشبلي من باريس عينته " وزارة المعارف مشرفا على النشاط الفني في المدارس وبعد مرور سنه واحدة ، نقل إلى معهد الفنون الجميلة ليفتح فرعاً للتمثيل وليشغل وظيفة المدير وكان ذلك سنه ١٩٤٠ ، وصار لفتح فرع التمثيل بمعهد الفنون ببغداد صداه في البلد آنذاك فقد اعتبر احد الأحداث الهامة والبارزة في تاريخ الحركة المسرحية " ، بذلك وفر الشبلي فرصة ثمينة لدارسي المسرح وليعطي للحركة المسرحية في العراق نقلة جديدة ونوعية في تاريخها وذلك لأمرين مهمين هما:-

أولا - سوف تصبح دراسة المسرح بشكل علمي متخصص في داخل البلد أسوه بالعلوم الأخرى وليسهل على دارسي هذا العلم تلقيه في داخل العراق .

ثانياً- تخريج دفعات من المسرحيين سيعملون بعد تخرجهم على تطوير المسرح في العراق. وفعلا تم ذلك لحقي الشبلي" وما أن تأسس الفرع الجديد في المعهد حتى تهافت عليه العديد من الشباب للتسجيل في صفوفه ، وما إن مضت أربع سنوات على ذلك حتى حدث ما كان متوقعاً حيث نشطت الحركة المسرحية وكان خير تجسيد لهذا النشاط هو كثرة الفرق التمثيلية التي تأسست في الأربعينات ومن هذه الفرق فرقة (أنوار الفن) التي كونها (توماس حبيب وحلمي مصطفى وإسماعيل حقي) وكذلك تخرج من المعهد مجموعة جيدة من الفنانين المسرحيين كان لهم دور بارز في تطوير المسرح العراقي ومنهم (جعفر السعدي وإبراهيم جلال وجاسم العبودي واسعد عبد الرزاق) وغيرهم ، ويرى الأستاذ (سامي عبد الحميد) في التأثير الذي حققه الشبلي في طلبته والذي تجسد في الحصيلة التي" تلقاها الطلبة والممثلون من أستاذهم الشبلي هي الدقة والضبط والانضباط وقدسية العمل المسرحي وهي أهم عامل من عوامل نجاح العمل المسرحي ،لقد ساعدت تلك الحصيلة ذلك الرعيل من الممثلين الذي تدربوا تحت إرشاداته على تمكنهم من الإلقاء وحسن التلفظ وسلحهم ببعض التقنيات المسرحية الأخرى مما لم يحصل عليه من تتلمذ أو تدرب على يد غيره ". ولم يتوقف نشاط الشبلي في مجال المسرح عند التدريس والتدريب فقط بل قدم عدد من الإعمال المسرحية في داخل المعهد وخارجه ومن بينها مسرحية (فتح الأندلس) لمحي الدين الخطيب وهي مسرحية شعرية ومسرحية (يوليوس قيصر) لشكسبير عام ١٩٥٣ ومسرحية (شهرزاد) عام١٩٥٦ ". وفي فترة الستينيات وما بعدها توقف الشبلي عن تقديم إعمال مسرحية، واقتصرت مشاركات الفنية في تقديم شخصية في الفلم الروائي الطويل (النهر) عن قصة لـ (محمد شاكر) وإخراج (فيصل الياسري) في عام ١٩٧٧ ، وإثناء تصوير الفيلم سأله الياسري عن سبب توقفه عن النشاط المسرحي فكان الجواب بأنه لم يشأ إن يسيس الفن المسرحي في الستينيات عندما انتقل الصراع الحزبي والأيدلوجي إلى خشبة المسرح، وكان الشبلي يدعو إلى

أن يكون المسرح بعيد عن الصراعات السياسية وهذا ما أكده في أول عريضة قدمها للسلطة للحصول على إجازة لفتح (الفرقة التمثيلية الوطنية) في عام ١٩٢٧ والتي وضح فيها بأن عمل الفرقة سينصب على الرقي بالفن المسرحي لتقديم روايات أخلاقية وأدبية بعيدا عن السياسة وهذا ما جاء أيضا في المادة السادسة من النظام الداخلي للفرقة والتي تبرأ فيها من أي مشاركة في السياسة ونشاطاتها ، فحقي الشبلي كان من دعاة الفن من اجل الفن لهذا ينادي دائما بأن يبقى المسرح بعيداً عن الصراعات السياسية وهذا ما عمل عليه في سيرته الفنية الممتدة من العشرينات وحتى وفاته في عام ١٩٨٥ ومن خلال استعراض أهم المحطات المسرحية في حياة حقي الشبلي نستطيع الخروج بمؤشرات تبين دور في المسرح العراقي وكالاتي :

أولاً – تبين لنا البدايات الأولى لحقي الشبلي في المسرح بأنه كان يمتلك وعي فني وموهبة مسرحية عمل على تطويرها وتدعيمها من خلال ثلاث خطوات مهمة وهي:-

١– احتكاكه بالفرق العربية الزائرة كفرقة جورج ابيض وفرقة فاطمة رشدي .

٢– دراسته للمسرح في مصر على يد (عزيز عيد) .

٣– دراسته لعلوم المسرح في فرنسا.

ثانياً – نقله التجارب المسرحية التي تلقاها الى الفنانين المسرحيين العراقيين سواء أكانوا على مستوى الفرق المسرحية التي شكلها في بداية حياته أم طلبته الذين درسوا المسرح على يديه وكذلك الى فناني المحافظات التي زارها وقدم فيها عروض مسرحية .

ثالثاً– الاهتمام بالجانب العلمي في دراسة المسرح واستطاع من خلالها النهوض بالحركة المسرحية في العراق وتجسد ذلك في فتحه لفرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة والذي احدث نقله مهمة في تطور الحركة المسرحية في العراق في فتحه.

المبحث الثاني// دور حقي الشبلي في المسرح في ميسان

ينقسم هذا المبحث الى مرحلتين تحدد نوعية الدور الذي قام به حقي الشبلي في المسرح في ميسان وهما كالأتي

المرحلة الأولى :– وتبدأ من عام ١٩٢٨ وهي أول زيارة فنية لحقي الشبلي الى ميسان وتنتهي ف عام ١٩٣٥ عندما سافر الشبلي لدراسة المسرح في فرنسا .

المرحلة الثانية :– وتبدأ من عام ١٩٤٠ وتنتهي في عام ١٩٧٥ وهو عام تشكيل الفرقة القومية للتمثيل في ميسان .

المرحلة الأولى

يرى احمد فياض المفرجي بأن " كل تفتح في الحركة المسرحية في العراق يتبعه مجيء فرقة جديدة من الأقطار العربية (...) اثر كل انتعاش نعمت به الحركة المسرحية عندنا ، ولا شك إن فرقة حقي الشبلي قد حققت ما يكفي لان يجلب لنا عدداً جديداً من الفرق العربية إلى بغداد والمحافظات العراقية الأخرى ومن بينها ميسان حيث تشير عدد من المصادر[*******] إلى إن الزيارة الأولى لحقي الشبلي إلى الجنوب ومنها ميسان كانت في عام ١٩٢٨ وذلك عندما سافر برفقته فرقة (فاطمة رشدي) وذلك لتقديم عروض مسرحية في عدد من مناطق العمارة ومدارسها حيث كان أكثر المشاهدين لتلك العروض هم من طلبة ، وقد ساهمت الزيارة الأولى للشبلي في تحقيق انجاز مهم تجسد في قيام حركة مسرحية في ذلك القطاع من البلاد . تكررت زيارات الشبلي مرات أخرى وكانت هذه المرة ليست فنية فقط بل كانت تجارية ،فقد عرف عن الشبلي بعلاقات التجارية التي كانت تربطه بالتاجر العماري المعروف آنذاك (كرم الوتار)[********] ، أو (كرم المصرتجي) الذي ارتبط مع الشبلي بتجارة (المصارين) التي كانت رائجة آنذاك وكان يحضر أثناء زياراته التجارية بعض العروض المسرحية والتي كانت تقدم في مدارس العمارة وخصوصاً مدرسة (السنية) . وجاءت زيارة حقي الشبلي الفنية الثانية والتي تزامنت أيضا مع زيارة فرقة (فاطمة رشدي) الى ميسان، وانت هذه المرة بعد عودته من مصر في عام

[*******] ومنها كتاب الحركة المسرحية في العراق،وكتاب المسرح في الوطن العربي وكتاب تاريخ التعليم في العمارة

[********] وهو والد المخرج التلفزيوني صلاح كرم الوتار .

١٩٣٠ ، حيث كانت الظروف في المحافظة خلاف الحالة الأولى ، وذلك لان مدارس العمارة لم تفتح أبوابها إمام عروض الفرقة الأهلية ومن بينها (فرقة الشبلي) وذلك لان توجيهات (مدير المعارف) في لواء العمارة كانت تنص بأن يكون المسرح المدرسي " ملتزماً تماماً بالأهداف التربوية، ولم يعد يستوعب الأنشطة الأخرى فكان ذلك إيذانا بتشكيل الفرق الأهلية والتي كان للشبلي الدور المؤثر في انبثاقها وتسهيل مهمة القائمين عليها وخاصة بعد زيارته الثالثة برفقة فرقته (فرقة حقي الشبلي) ، ومن الفرق الأهلية التي تشكلت في ميسان (فرقة التمثيل) في العمارة وقدمت مسرحية (الصحراء) على سينما النجاح في ميسان وكان العرض مقدم لمصلحة جمعية مكافحة الأمية عام ١٩٣٢ ،علماً إن الفرقة حصلت على هذا النص من خلال زيارات فرقة الشبلي وفرقة فاطمة رشدي الأولى والثانية وقام المشرفون على هذا العمل بوضع تعديلات على النص الأصلي ليكون مناسباً للبيئة الاجتماعية لأهالي العمارة ، وقد اشترك في تمثيل مسرحية (الصحراء) عدد من أبناء ميسان ومنهم (نعيم إبراهيم نعمة يوسف والحاج رضا و رشيد حسين و عبد الخالق حسين وتوفيق لازم وعبد الخالق كرم الوتار) وغيرهم ،وإذا ركزنا قليلاً على اسم (عبد الخالق كرم الوتار) فهو يعود بنا الى التاجر العماري الذي يرتبط بحقي الشبلي بعلاقة تجارية، وعلى الأرجح إن (حقي الشبلي) كان له دور في صعود (عبد الخالق كرم الوتار) وتشجيعه لممارسة فن المسرح آنذاك . وكذلك قدم الشبلي عدد من النصوص المسرحية في ميسان قامت بتكرار تقديمها فرق أخرى في المكان ذاته ومن بينها مسرحية (شهامة العرب) التي قدمها الشبلي أولا في مدرسة المفيد في مدينة الكاظمية عام ١٩٣١ ، والتي قدمت فيما بعد في مدرسة الكحلاء في عام ١٩٣٣ في مركز المدينة وبحضور متصرف لواء العمارة ومدير منطقة المعارف ، وكذلك قدم الشبلي في نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات مسرحية (قاتل أخيه) وقد قدمتها (فرقة أنصار الفن) أيضا في ميسان وقد مثل الأدوار كل من عبود عبد الغفور وإبراهيم لفته حمادي وعيسى عبد الكريم ،وقدمت مسرحيات أخرى كان لحقي الشبلي الدور الأساس في تقديمها أوفي إيصال نصوصها المسرحية للمحافظة وذلك من خلال زيارته الى ميسان . لقد لعبت الفرق المسرحية العراقية والعربية الزائرة الى ميسان دور في تطور الحركة المسرحية فيها ، ولكن يوجد اختلاف في نوعية الدور الذي لعبته كل من الفرق العراقية والعربية، حيث يرى البعض أن الفرق العراقية كان لها التأثير الأكبر من الفرق العربية وهذا ما يوضحه (عبد الله العزاوي) وهو احد أفراد (الفرقة التمثيلية الوطنية) بقيادة الشبلي حيث يقول : أقمنا " عدة حفلات تمثيلية في لواء العمارة في الوقت الذي كانت فيه (فاطمة رشدي) ومعها الفنان الكبير (عزيز عيد) تقدم هي الأخرى حفلاتها التمثيلية في العمارة كان ذلك عام ١٩٣٣ واستطعنا أن نقف أمام فرقتها في (٣٧) حفلة مقابل (٦) حفلات فقط كانت قدمتها (فاطمة رشدي) . ويرى كذلك (وليد طه العبيدي) وهو احد رواد المسرح في ميسان ، أن سبب تأثير الفرق العراقية في المسرح في ميسان أكثر من الفرق المصرية، لان المسرح المصري في بدايته كان مسرحاً " مرتجلاً أكثر منه علمياً فهو يعتمد على التطريب ويعرض حفلة راقصة ووصلة غنائية في تمثيلية شعرية تقليدية غير ناجحة أحيانا أو مقتبسة من بعض المسرحيات الأجنبية وبدأ ذلك واضحاً عندما جاءت الى العمارة الفرقة المصرية التي ترأستها (فاطمة رشدي) وقدمت عدة رقصات أو أغان خلال الفصل الأول والثاني والثالث في إحدى المسرحيات . وإذا لاحظنا في إجابة كل من العزاوي والعبيدي سوف نخرج بمؤشر مفاده ان تفاعل الجمهور في مدينة العمارة وخصوصاً من المهتمين بمجال المسرح كان مع الفرق العراقية أكثر من الفرق العربية ، ومن بين هذه الفرق العراقية تقف (فرقة حقي الشبلي) في الصدارة وذلك لكثرة زيارتها لمحافظة ميسان وكذلك تقديمها عروض مسرحية هادفة استطاعت أن تجد الإذن الصاغية لها من الجمهور الميساني .

المرحلة الثانية

وتبدأ هذه المرحلة من بداية الأربعينات وذلك عندما عاد حقي الشبلي من فرنسا وعين في وزارة المعارف

مشرفاً على النشاط الفني في المدارس كانت من ضمن زيارته في هذا الإطار إلى محافظة ميسان للاطلاع على واقع النشاط الفني في المحافظة وخصوصاً الجانب المسرحي فيها.وبعد فتحه فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة استمرت زياراته (حقي الشبلي) إلى العمارة حيث حضرة عرض مسرحية (قاتل أخيه) والتي قدمتها (فرقة أنصار الفن) والتي تأسست في العمارة سنة ١٩٤٢ ، وهو أول عمل تقدمه الفرقة بحضور حقي الشبلي. لقد دعا من خلال زياراته في الأربعينات إلى ميسان أبناءها للالتحاق بفرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة ، وقد التحق في هذه الفترة مجموعة من أبناء المحافظة ساهموا بعد تخرجهم في تطوير الحركة المسرحية في ميسان ، ومن بينهم الفنان (زاهر الفهد) و (مكي البدري) و (توري إبراهيم) وغيرهم . وفي الخمسينات تأسست في العمارة (جمعية الطليعة) والتي كان لها دورٌ بارز في الحركة المسرحية في ميسان و خصوصاً في الخمسينات والستينات ، ترأسها (عيسى عبد الكريم)*********** ، وضمت عضويتها عدد من فناني ميسان من بينهم (عبد المحسن مله خصاف ، خالد نجم ، محمد سعيد حسون ، زاهر الفهد ، إبراهيم غزال) وغيرهم . وقدمت الجمعية أعمال مسرحية عديدة من بينها مسرحية (تيمورلنك) ومسرحية (وليم تل) ومسرحية (قسمتي). وقد حضر حقي الشبلي مجموعه من العروض المسرحية لجمعية الطليعة ومنها (في سبيل التاج) والتي عرضت على مسرح مدرسة الإمام الصادق ١٩٥٦ ومسرحية (اقبض من دبش) التي عرضت على قاعة الفنون البيتية ومسرحيه (الصحراء) ليوسف وهبي والتي عرضت على مسرح ثانوية العمارة ، ومن الجدير بالذكر إن حضور حقي الشبلي لم يقتصر على المشاهدة فقط بل كان يعطي الإرشادات والملاحظات للمخرجين والممثلين بعد كل عرض مسرحي. وفي الستينات والسبعينات كان اهتمامه بالمسرح في ميسان وقد وصل الى أعلى درجاته ، وخصوصاً بالمسرحيات الغنائية وكان حضوره هذه المرة ليس للمشاهدة وإعطاء الملاحظات بعد العرض المسرحي ، بل كان حضوره في البروفات أيضا ، حيث يقول المخرج (كاظم جبر العبودي) في هذا الصدد :"لقد حضر الفنان حقي الشبلي عدد من البروفات النهائية للمسرحيات الغنائية ومنها مسرحية (يولدون من جديد) للمخرج رضا جابر الساعدي و (كل ليالينا كمر) و(شموع المحلة) للمخرج كاظم العبودي ، وقد شارك الشبلي المخرجين في البروفات وقام بإعطائهم التوجيهات والإرشادات للطريقة الإخراجية الصحيحة في كيفية رسم المشاهد ، وكان من ضمن الأمور التي يؤكد عليها لدورها المهم في المسرحيات الغنائية هي الموسيقى الفلكلورية وكذلك اللوحات التعبيرية المقدمة من قبل الممثلين ، وكان يشجع كل لمسه فنية في العمل ويقول بعدها: نعم أولادي أريدكم هكذا، ويقصد به التميز في الأداء. ولعل الملاحظة المهمة التي تؤكد زيادة اهتمامه بمسرح المحافظات الجنوبية في فترة الستينات ومتابعته ورعايته يعود الى الأوضاع التي وصل إليها المسرح العراقي في تلك الحقبة التي جعل المسرح قاعدة للصراعات الحزبية والأيدلوجية فيها، بينما كان يدعوا الشبلي الى مسرح تطرح فيه القضايا الفكرية والأدبية فهو "يؤمن بالدور الاجتماعي ويعد مهمة المسرح إنسانية ثقافية لا دعائية !!! وكان يردد كلمات مثالية جاهزة عن إن المسرح معبد مقدس ... المسرح يطهر النفس... إبعاد المسرح عن الصراعات السياسية الانية . وأخيرا وصل دعمه في ميسان بأن طالب فنانيها بفتح فرقة قومية للتمثيل ، وقد أطلق هذه الدعوة في منتصف الستينات ، وكان يكررها في اغلب الزيارات إلى أن تحققت في عام ١٩٧٥ عندما شكلت الفرقة القومية للتمثيل في ميسان وكان أول مدير لها الفنان (عبد الجبار حسن)**********.

*********** مؤلف ومخرج مسرحي من ميسان له العديد من الأعمال المسرحية ومنها مسرحية (قسمتي) ومسرحية (اقبض من دبش) .

********** مخرج ومؤلف مسرحي ، يعود له الفضل في تشكيل فرقة المسرح الريفي في اهوار الكحلاء في ميسان ومن أعماله مسرحية (الصليب) لمحمد عفيفي.

النتائج

أولا :- لقد ساهم الفنان الرائد (حقي الشبلي) في قيام نهضة مسرحية في ميسان وتحديداً منذ نهاية العشرينات وحتى منتصف السبعينات وذلك من خلال مايأتي :-

١ــ جلب فرق مسرحية عربية وعراقية إلى جنوب العراق خصوصاً في ميسان ، وجعل الفنان المسرحي فيها على التواصل مع تجارب مسرحية جديدة استطاع من خلالها ألاحتكاك مع الفنانين المسرحيين آنذاك ، وعمل على تطوير إمكانياته المسرحية.

٢ــ قدم لأبناء ميسان مجموعة من العروض المسرحية التي استفاد منها المسرحيون في محافظة ميسان واستلهموا النصوص المقدمة وأعادوا عرضها مرة أخرى.

٣ــ رعايته وتشجيعه لأبناء ميسان ودعهم لتشكيل فرق مسرحية أهليه قادرة على تقديم عروض مسرحية.

ثانياً :- تخريجه لدفعه من أبناء ميسان من فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة اخذوا على عاتقهم تطوير الحركة المسرحية فيها حيث يعود الفضل له بفتح فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة ببغداد.

ثالثاً :- مشاركته في البروفات وإعطاء النصائح والإرشادات لمخرجي ميسان ما هو إلا دليل على الحرص الذي يبديه الشبلي لأجل تطوير الحركة المسرحية فيها .

رابعاً :- دعواته المتكررة لفتح فرقة قومية للتمثيل وتشجيع أبناء المحافظة على فتحها للارتقاء بواقع الفن المسرحي في ميسان .

المصادر

الكتب

١ــ اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر(الكويت : سلسلة عالم المعرفة،١٩٧٩).

٢ــ الجويراوي،عبد الجبار عبد الله : تاريخ التعليم في العمارة ١٩١٧-١٩٥٨ (بغداد: مطبعة وزارة التربية،٢٠٠٠).

٣ــ داغر،عبد المحسن:الحركة المسرحية في ميسان(العمارة:مكتب الأثير،رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق في بغداد (٩٤٩)٢٠٠٢).

٤ــ الدليل العراقي لعام١٩٣٦.

٥ــ الراعي،علي: المسرح في الوطن العربي(الكويت:سلسلة عالم المعرفة،١٩٧٩).

٦ــ المفرجي،احمد فياض: الحركة المسرحية في العراق (بغداد : مطبعة الشعب،١٩٦٥).

٧ــ المفرجي،احمد فياض: حقي الشبلي رائد المسرح العراقي(بغداد:١٩٨٥).

الدوريات

١ــ العاني، مثري : جعفر السعدي الإبداع في الإخراج (بغداد : مجلة الأقلام، العدد (٥-٦) أيار- حزيران،السنة الأربعون،دار الشؤون الثقافية،٢٠٠٥).

٢ــ عبد الحميد، سامي :تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي (بغداد:أفاق عربية،السنة السابعة،آذار،العدد (٧)،١٩٨٢).

٣ــ العبيدي، وليد طه: مسرح المحافظات (ميسان) (بغداد:المسرح والسينما، ملحق الإذاعة والتلفزيون، العدد السادس،السنة الثانية،نيسان،١٩٧٢).

٤ــ جريدة الكحلاء الأسبوعية ذي العدد (١٧) الخميس ،آب،١٩٣٢.

٥ــ جريدة الكحلاء الأسبوعية ذي العدد (٧٤) ، ٩ تشرين الثاني ١٩٣٣.

٦ــ جريدة كل شيء العدد (١٦) في١٩٦٤/٩/٢١.

الانترنت

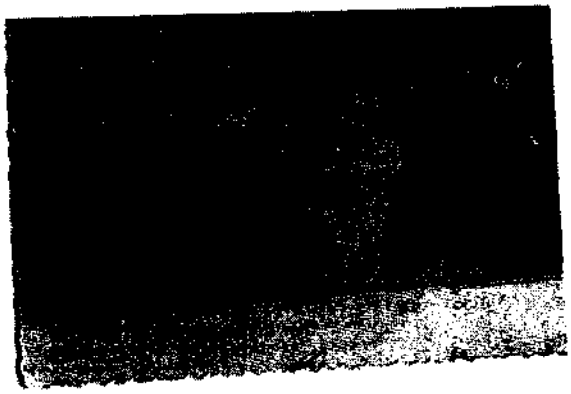
الياسري، فيصل : غربال الذاكرة، حقي الشبلي (الانترنيت :www.alnoor.com/١٩/١١/٢٠٠٧).

المقابلات

١ــ مقابلة مع الفنان والرائد المسرحي محمد سعيد حسون في يوم الأحد ٢٠٠٥/٦/٥.

٢ــ مقابلة مع المخرج المسرحي كاظم جبر العبودي في يوم٢٠٠٨/٢/١٠

صورة تذكارية لحقي الشبلي مع كادر مسرحية (يولدون من جديد)



(حقي الشبلي) يحضر بروفات المسرحية الغنائية (كل ليالينا كمر) مع المخرج كاظم جبر العبودي

(حقي الشبلي) يبارك كادر مسرحية (كل ليالينا كمر) بعد انتهاء العرض

(حقي الشبلي) يلتقي مجموعة من فناتي ميسان

قياس اتجاهات تدريسي وطلبة الجامعة نحو استخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي

(بناء وتطبيق)

(بحث ميداني في مجال تكنولوجيا التعليم)

م.د. صلاح خليفة اللامي
كلية التربية – جامعة البصرة

الفصل الأول

أهمية البحث والحاجة إليه Significance of the study

تعتبر التربية بشكل عام في عالمنا العربي على التربوي وتقنية الأدوات والمواد في الممارسة والتطبيق لتحقيق الأهداف التربوية ، بدلاً من التأكيد على عمليات التصميم . وتهتم أيضاً بتبني الأفكار والابتكارات دون المحاولة على تعديلها أو تغييرها ، ولكن الوقت تغير ، وأصبح من الضروري إيجاد منحى نظامي أفضل للتربية ، وكانت الفكرة في الماضي تستمر لعدة أجيال وأصبحت الآن تستمر لفترة بسيطة اقل من عمر جيل واحد ، وذلك بسبب التقنيات (أو التكنولوجيا Technolohy) التي أصبحت تؤثر تأثيراً مباشراً في جميع جوانب حياتنا فأصبحنا نعيش في غير مستقر وعالم متغير ، وخاصة عندما أصبحت المهارات الميكانيكية المبنية على استخدام الآلة تستبدل بالمهارات المبنية على المعلومات وتقنيات المعرفة . ولإعداد أنفسنا لمثل هذا الدور تتطلب التربية إطاراً مفاهيمياً يعتمد عليه اتخاذ القرارات بخصوص الابتكارات التربوية والتغيير في الأنظمة التربوية وتطويرها ، وذلك بالاستفادة من التقدم الهائل في المعارف العلمية والتقنيات وإمكاناتها الواسعة ، بالإضافة إليها . ولتحقيق ذلك ظهرت دعوات كثيرة في الوطن العربي إلى استخدام التقنيات في التعليم واستغلال التقنيات التربوية . ونتجت عن ذلك أراء وأفكار تتضمن استخدام مفهوم التقنيات التربوية جزئياً او كلياً لتطوير هذا المكون أو ذلك من مكونات النظام التربوي دون توضيح العلاقة الصحيحة بين هذا المكون ومكونات النظام الأخرى الذي تتفاعل معه لتخرج نظاماً سليماً يتوقع منه تحقيق الأهداف المنشودة . أي إن هذه الدعوات لم تحاول معالجة النظام التربوي ككل . ولم يكن لها أي صدى في عالم التطبيق والممارسة لتطوير الواقع إلا في المدى البسيط التي تحاول ترميم الواقع وسد الثغرات هنا وهناك . ويمكن إن يعزى هذه الدعوات على جانب معين من جوانب النظام التربوي إلى اختصاصات أصحاب هذه الدعوات واهتماماتهم ورغباتهم في تطوير هذا الجانب دون ذلك . كما يمكن أن يعزي إلى مدى استيعابهم لمفهوم التقنيات التربوية ومجالاتها أو الأسس والجذور التي انبثقت عنها ، والإطار الذي تطورت فيه . فالوعي الشامل ، والفهم العميق لهذه العناصر ، والتطبيق الدقيق والممارسات النامية لها ، كفيل بأن تحدث تغيراً في النظام التربوي يحقق طموح الأعداد الهائلة من طلبة المعرفة لأجل التنمية ، إذا ما توافرت البيئة الصالحة لذلك . والرؤية الشاملة للأمور مطلب أخلاقي وأنساني في آن واحد (غزاوي ١٩٨٧ ، ص ٩–٨) . ومهما يكن من أمر فأن التقنيات التربوية عملية منهجية منظمة في تصميم عملية التعليم والتعلم وتنفيذها وتقويمها في ضوء أهداف محددة تقوم أساسا على نتائج البحوث في مجالات المعرفة وتستخدم جميع المواد المتاحة البشرية وغير البشرية للوصول إلى تعليم أعلى فاعلية وكفاية (العابد ، ١٩٨٥ ، ص٤٥) . وعلى هذا الأساس فالتقنيات التربوية ليست ميكنة فقط ، ولا تعني الوسائل والمواد والأدوات ، وإنما هي اشمل واعم ، فهي أسلوب في العمل وطريقة في التفكير ، والتنفيذ والتقويم ولهذه التقنيات أهمية كبيرة في تطوير عناصر المنهاج التربوي ، تنبع وباختصار من : –

١– مواجهة الانفجار المعرفي الذي أدى إلى استحداثات وتقنيات جديدة للمعرفة حتى لا يصبح المعلم المصدر

الوحيد للمعلومات وهذا يعطيه فرصة التفرغ لعملية التعليم والتعلم وتوجيه وإرشاد المتعلمين .

٢ــ استخدام التقنيات في مواجهة الانفجار السكاني والزيادة الكبيرة في السكان وهي من اخطر المشكلات التي تواجه العالم اليوم وما يصاحبها من تعقيدات اقتصادية واجتماعية وتربوية ، مما يجعلها ضرورة لمواجهة زيادة معدلات الأعداد التي تطلب العلم والثقافة وازدحام الفصول وقاعات المحاضرات والاتجاه نحو التعلم كمطلب لكل فرد والإيمان بحقه في العلم والتعليم وتكافؤ الفرص وإدراك الدولة لوظيفة التربية كعملية استثمار للبشر(الطويجي ، ١٩٨٧ ، ص ٤٨).

٣ــ مواجهة انخفاض الكفاءة في العملية التربوية وزيادة الفاقد في التعلم من تسرب للطلبة وارتداد نحو الأمية ، وعدم إسهام البرامج التعليمية في الحياة الواقعية وتركيز الكثير من المربين على الحفظ والتلقين وتجاهلهم لاكتساب المهارات وتربية القيم والاتجاهات وتكوين أنواع التفكير السليم .

٤ــ مواجهة مشكلة عدم تجانس المتعلمين نتيجة لاتساع قاعدة التعليم وبروز مشكلات الظروف الفردية واختلاف الإفراد في قدراتهم واستعداداتهم . ولذا فالتقنيات التربوية تتيح فرصاً للتعلم الفردي فتعني بالجميع وتتيح لهم حرية التعلم وتنميته باستخدام أساليب التعلم الذاتي المتعدد كالتعليم المبرمج والحقائب التعليمية والوحدات النسقية والتعليم المصغر وغيرها من البرامج التي يقوم بها المتعلمون فرادى وجماعات وفي مجموعات صغيرة ، وفي هذه الطرق تكون المواد والأجهزة التعليمية مركزاً للنشاط التعليمي وليس للمعلم فقط ... ولذلك أسهمت في تحسين الأداء العملي للمعلمين وتطوير عمليات التدريس بالكليات والمعاهد ومراكز التدريب إثناء الخدمة بما ينعكس أثره على تحسين وتطوير العملية التربوية .

٥ــ الإسهام في الارتفاع بمستوى المعلمين ليقوموا بأدوارهم الجديدة في العملية التعليمية كمرشدين ومواجهين للمتعلمين ، ومنظمين للخبرات والمواقف التعليمية المتنوعة وتغييراً أنماط التدريس وتعددها واستخدام أساليب متعددة في حل المشكلات .. وبما يزيد جودة عملية التعليم وينمي القدرة على التفكير .

٦ــ آثارة اهتمام المتعلمين وتشويقهم وجذبهم للدرس .

٧ــ تستطيع التقنيات التربوية إن تجعل التعليم فورياً بما توفره من أساليب تعليمية تتميز بالديناميكية ... مع إمكانية نقل مواقف صفية وتفاعلات لفظية وغير لفظية وأنماط من النشاطات إلى قاعات الدرس ، إضافة إلى قدراتها على التسجيل والخزن والاسترجاع .

٨ــ تقوم التقنيات في تطوير المنهج ببدائل متعددة وأساليب تعليمية مختلفة حيث تعمل النشاطات المتنوعة من تسجيلات صوتية وأفلام وشرائح وشفافيات ومحاكاة وتمثيل ادوار ، وإنتاج مواد تعليمية متعددة الأنواع محل الأساليب التقليدية في طرق وأساليب التدريس وفي الاعتماد على المحاضرات وبعض المناقشات وبذلك تثرى خبراتهم وتزيد من معارفهم وعطائهم بما ينعكس على فاعلية العملية التعليمية

٩ــ تقدم التقنيات التربوية أدوات وأساليب ابتكاريه لاختبار وتقويم أداء المعلمين والمتعلمين ، حيث يمكن اختبار مدى اكتسابهم للمعارف والمعلومات والمهارات عن طريق نشاطات مختلفة يقومون بادائها من خلال العديد من المواقف .سواء عن طريق تحليل ومناقشة مايعرض ، او تقدم مواقف تعليمية من إنتاجهم ومساهماتهما الفعلية حيث يترجمون ما اكتسبوه من معارف ومهارات إلى أنماط سلوكية ممارسة (المنشى ، ١٩٨٥ ، ص ٢٨- ٢٩) .

١٠ــ تساعد التقنيات التربوية على بيان مافي المناهج من ثغرات عن طريق تحليل المضمون ، حيث يمكن ان توضح أي المهارات التي نالت قدراً مناسباً من التدريب والتركيز وأيها الذي لم ينل مثل ذلك الأمر مما يسهم في تشخيص ما في المناهج من عيوب وتلافيها بإعادة النظر والتطوير(الفرا ، ١٩٨٧ ، ص ٩ - ١٢) .

ولكن الذي يؤسف له إن مشكلات النظام التعليمي بصورة عامة قلة استخدام التقنيات التربوية بسبب عدم توافرها في الأعم والأغلب أو بسبب عدم التدريب الكافي على استخدامها ان هي توفرت . بيد أنه يلاحظ ان بعض الدول

العربية أدخلت الأفلام التعليمية وأجهزة العرض في التعليم ، وان بعضها الآخر ادخل المخابر اللغوية والأشرطة المسجلة والتلفزة ، الا أن ثمة قصوراً كبيراً في مجال استخدام التقنيات التربوية في البلدان العربية المحدودة الموارد ، اذ جل ماطرأ على ميدان التقنيات التربوية فيها لا يتعدى إدخال بعض الوسائل المساعدة في عملية التعليم . وتعد هذه الوسائل في أغلب الأحيان أولية وبسيطة هذا إلى جانب قصور تعميمها على القاعدة الطلابية العريضة ، فما زال الكثير من المدارس العربية ولاسيما الرسمية فيها ، يفتقر إلى التجهيزات اللازمة من وسائل تربوية مساعدة في عمليتي التعليم والتعلم ، وان توافرت بعض الوسائل والأجهزة فأنها في الأعم الأغلب مخصصة لجانب واحد من العملية التعليمية الا وهو جانب التعليم فقط ، أي يستخدمها المعلم لمساعدته في إلقاء درسه .

إما تقنيات التعلم التي يستخدمها المتعلم نفسه دون الحاجة الى الاستعانة بالمعلم فمازال استخدامها محدوداً في التربية العربية وتكاد تخلو الأدبيات العربية المتعلقة بطرائق التدريس وتقنيات التربية من الإشارة إلى الوسائل التي تستخدم في التعليم الفردي . ويمكن تحديد المشكلات الأساسية التي تواجه المناهج التربوية في مجال التقنيات التربوية وذلك في ضوء التقارير والاستبيانات التي وزعتها المنظمة العربية للتربية ، والثقافة ، والعلوم على المعنيين بالأمور الآتية :

١ــ عدم وضوح مفهوم التقنيات التربوية الحديثة ودورها في العملية التعليمية لدى الغالبية العظمى من العاملين في الأجهزة التربوية المختلفة ، إذ إن المفهوم الحديث للتقنيات التربوية يؤكد أنها جزء لايتجزأ من العملية التعليمية ، وهي عملية منهجية منظمة في تعميم هذه العملية وتنفيذها وتقويمها في ضوء أهداف محددة تقوم أساسا على نتائج البحوث في مجالات المعرفة المختلفة واستخدام جميع الموارد المتاحة البشرية منها وغير البشرية للوصول إلى تعلم أعلى فاعلية وكفاية .

٢ــ عدم توفر الخبرة الفنية الكافية في استخدام التقنيات التربوية .

٣ــ عدم توافر القدرة الإنتاجية العالية في معظم البلدان العربية التي من شأنها إنتاج الوسيلة أو المادة التعليمية مما يضطر هذه الدول إلى استيرادها من الخارج .

٤ــ عدم توافر الدراسات والبحوث الميدانية التي تساعد على تطوير التقنيات التربوية استخداماً وإنتاجا .

ومن الملاحظ أيضا إن الكثير من المعينات السمعية والبصرية ومواد التعليم المتعددة وخاصة في الدول العربية الغنية لا يمت إلى الحضارة العربية الإسلامية وواقع المنطقة العربية بصلة ، وفي كثير من الأحيان لا ينسجم والسياقات الاقتصادية والاجتماعية لبلدان هذه المنطقة مما يؤدي الى التعريب الحضاري وفرنجة طرائق الاستيعاب التي تؤثر بدورها في نوعية التعلم والتعليم . ولا يفهمن من ذلك إن ثمة دعوة إلى عدم استيراد الأجهزة والتقنيات وإنما الدعوة موجهة إلى مايبث عبر هذه الأجهزة من مواد وبرامج لاتتلاءم وثقافتنا العربية ، كما إن الدعوة موجهة إلى ايلاء صنع الوسائل التعليمية والتقنيات التربوية من مواد البيئة المحلية الاهتمام الكافي (السيد ، ١٩٩٨ ، ص ١٧ – ١٩) وتأسيساً على ما ذكرناه أعلاه ، فقد اجتمعت : (ندوة دمشق عام ١٩٧٨ ، وندوة بغداد عام ١٩٧٩ ، وندوة الرياض عام ١٩٧٩) التي عقدها المركز العربي للتقنيات التربوية وهي تعالج موضوعاً واحداً هو برنامج التقنيات التربوية وتطويره على مستويات مختلفة والتي أولت اهتمامها إلى دراسة واقع التقنيات التربوية في الكليات والمعاهد والمراكز المؤولة عن إعداد المعلم او المتخصصين ، إلى تلخيص المشكلات التي تعوق استخدام برامج التقنيات التربوية بفعالية وكفاية ، إلى ما يلي :ــ

١ــ الحاجة إلى زيادة وضوح المفهوم الحديث للتقنيات التربوية اذ مازالت التقنيات تفهم غالباً على أنها مجرد أدوات أو آلآت او أجهزة أو مواد .

٢ــ ندرة المتخصصين في مجال التقنيات التربوية المختلفة سواء في مجال التدريس أو التصميم أو الإنتاج أو الاستخدام أو البحث .

٣ــ قلة عدد الساعات المعتمدة او المخصصة في مجال التقنيات التربوية مما لايساعد على تأهيل أو أعداد

معلمين قادرين على استخدام التقنيات التربوية بعد تخرجهم أو أعداد متخصصين يعملون في مراكز التقنيات التربوية المتخصصة .

٤ــ النقص في المواد والأجهزة التعليمية مما لايتيح لجميع أساتذة الأقسام المختلفة استخدامها الاستخدام الأمثل .

٥ــ عدم توفر التجهيزات المادية الكافية في قاعات الدروس التي تساعد المدرسين على استخدام التقنيات التربوية بسهولة ويسر .

٦ــ عدم وجود برنامج متكامل للتقنيات التربوية في كليات التربية أو معاهد المعلمين والمعلمات أو مراكز التدريب والتأهيل الخاصة بأعداد المعلمين يعمل على تطوير الممارسات التربوية داخل الكليات أو المعاهد وخارجها .

٧ــ قلة المخصصات المالية كصفة عامة مما لايتيح لكليات التربية تطوير مراكز أو أقسام التقنيات التربوية التابعة لها (العابد ، ١٩٧٩ ، ص٥٩) .

وبالإضافة إلى ما جاء أعلاه ، فقد شخصت هذه الندوات الثلاث أن عناصر الضعف تكمن أيضاً في برامج الأعداد والتي يمكن إرجاعها في تركيز هذه البرامج على الجانب النظري وعلى إتباع الأساليب التقليدية في الأعداد مما ينتج عنه .

١ــ قلة الممارسات العملية بمهارات التعليم التي ينبغي إتقانها لتحقيق فعالية التعليم .

٢ــ الممارسة العلمية رغم قلتها لا تمس كافة جوانب العملية التعليمية ٣ــ عدم تحديد مهارات التعليم تحديداً إجرائياً يسهل التدريب عليها .

٤ــ عدم توفر النماذج والأنماط المناسبة لعرض هذه المهارات وتوضيحها لكي يتمكن الطالب ــ المعلم من التدريب عليها وإتقانها (المصدر السابق ، ص ١٦) .

أما فيما يخص الاتجاهات نحو استخدام الوسائل التعليمية وتقنيات التربية ، فأننا يمكن أن نقول : لا يعني توفر الوسائل في المؤسسات التعليمية إقبال التدريسيين أو المتعلمين على استخدام هذه التقنيات ما لم يكن لديهم التفهم والأيمان بقيمتها التربوية والتعليمية العالية ، وهذا الاتجاه أو التفهم والأيمان لا يفي بدوره ما لم يواكبه الإلمام الكافي بالأصول الصحيحة لاستخدامها . حيث أن سوء الاستخدام قد يؤدي إلى نتائج عكسية تماماً هذا فضلاً عن أن مجال استخدام الوسائل مجال جديد لم تدرس مناهجه إلا حديثاً وبالتالي تبدو أهميته من التركيز على الأمور الآتية :ــ

١ــ أهمية الوسيلة التعليمية : ويتضمن هذا تحليلاً للعملية التعليمية من حيث هي عملية اتصال يكون دور الوسيلة فيها كوسيلة اتصال مع تعريف بالقوانين والنظريات العلمية المؤيدة لذلك .

٢ــ بيان الوسائل اللازمة في خطة التدريس : أي الوسائل المناسبة للموضوعات المناسبة فلكل وسيلة سمات تجعلها أصلح من غيرها في تحقيق أغراض تعليمية معينة .

٣ــ معرفة مصادر الوسائل : بعد أن يحدد التدريس في خطته الوسائل التي تحتاج إليها يسعى إلى توفيرها من مصادرها وكلما أزداد معرفة بهذه المصادر كلما نجح في توفير وسائله .

٤ــ انتقاء الوسيلة : يقوم التدريس بانتقاء أفضل ماهو موجود من وسائل لدى هذه المصادر بعد أن يتأكد من توافر الشروط العامة بها مثل الدقة والسلامة من الناحية العلمية ثم توفر شروط كل وسيلة على حدة وهي تتعلق أساساً بالجوانب الفنية والإيضاحية الخاصة بها .

٥ــ الأعداد لاستخدام الوسيلة : فهي تحتاج إلى مهارات وخبرات خاصة في استخدامها ولا يقتصر هذا على الأجهزة المعقدة فحسب بل أن السبورة وهي أبسط الوسائل تحتاج لمعرفة الأصول في عرض المادة التعليمية عليها .

٦ــ تحديد التوقيت المناسب لاستخدام الوسيلة : أي استخدامها في الوقت المناسب بالضبط من الدرس حتى تحقق كفاءة تامة .

٧ــ أسس استخدامها في القاعة الدراسية : وهي تتعلق بالخبرات والمهارات التي يجب أن يحملها التدريسي في برامج التدريسي حتى يحقق اتصالا ناجحاً عن طريق الوسائل مع طلبته والمعروف أن العملية التعليمية

الناجحة هي التي تحدد مشكلات دراسية معينة لكي تفتح المجال لمشكلات أخرى تشكل تحدياً لأذهان كل من التدريسيين فتثري العملية التعليمية .

ومن المفيد أن نقول أن هذا الاتجاه العلمي السليم للأساتذة والطلبة على استخدام الوسائل التعليمية يحتاج إلى جهود استثنائية لتحقيق الهدف التربوي المنشود (خفاجي ، ١٩٨٩ ، ص ٤٢) . ومن هذا المنطلق فأن أهمية الدراسة الحالية تنبع من :

١ــ أهمية التطور العلمي ، وإدخال العديد من المعطيات التكنولوجية كالتلفزيون وأجهزة العرض والكومبيوتر وغيرها إلى المؤسسات التربوية ومنها الجامعات ، حيث أصبح وجود عدد منها يعتبر من مستلزمات تطوير التدريس الجامعي وبات أمر معرفتها وحسن استخدامها من قبل الهيئات التدريسية في الجامعات أمراً لامناص منه ، بالإضافة إلى المستحدثات التربوية في طرق التدريس وأساليبه والأنظمة الجامعية التي تمثل بمجموعها اتجاهات حديثة في التعليم الجامعي .

٢ــ أهمية نمو المعرفة العلمية والتي أصبحت في جميع التخصصات ضرورة حتى في مجال التدريس الجامعي لتحسين كفاءة أداء التدريسيين وتطوير ونشر مجالات أختصاصاتهم العلمية بين الطلبة والمجتمع بسهولة ويسر

٣ــ أهمية أستخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي ، فهذه المواد لم تعد ينظر إليها على أنها مواد أضافية يمكن أستخدامها أو الأستغناء عنها فالنظرة الجديدة والشمولية تنظر الى المواد التعليمية بأعتبارها عنصراً هاماً ولاغنى عنه في عملية التعليم والتعلم .

٤ــ أهمية دراسة الأتجاهات النفسية وقياسها والتعرف عليها فهي أحدى الأساليب المهمة لغرض تفسير السلوك الأنساني وأحتمالاته . ومعرفة نتائجه الأيجابية والسلبية ، ففي ميدان التدريس تتشكل شخصيات الطلبة ويصاغ مستقبلهم . ولهذا تبقى دراسة أتجاهات التدريسيين والطلبة المقبلين على مهن مختلفة متعددة متباينة أمراً ضرورياً . أن أنجاز الجامعة لأهدافها ، يرتبط بمدى تنميتها لنواحي السلوك المختلفة لدى طلبتها أو تغييرها ومنها الأتجاهات .

٥ــ لقد جاءت هذه الدراسة في الوقت الذي تشهد في الساحة العراقية الكثير من المتغيرات الأقتصادية والأجتماعية والتربوية والنفسية بسبب الأحتلال وتداعياته مما ترك الكثير من الآثار السلبية على مستوى الأفراد تدريسيين وطلبة وعلى أتجاهاتهم وقبولهم وهم يمارسون ماعليهم من واجبات (تدريس ، ودراسة أي تعليم وتعلم)

مشكلة البحث Statement of The Problem

لقد تبين للباحث وهو يتصدى لدراسة أتجاهات تدريسي وطلبة الجامعة نحو أستخدام التقنيات التربوية ، عدم وجود مقاييس أو دراسات سابقة تعرفت على أتجاهات أو ميول أو وجهات نظر التدريسيين والطلبة نحو أستخدام التقنيات التربوية ،استخدامها أستخداماً فعالاً ومؤثراً وذا كفاءة عالية مستوعباً خصوصيات البيئة العراقية ، وأن وجدت فأنها أجريت قبل فترات طويلة جداً وفي ظل ظروف عابرة غير الظروف الحالية التي تكتنف التعليم العالي في وضعه الراهن .

أهداف البحث Aims Of The Study

يهدف البحث الحالي الى معرفة ما يلي :

١ــ هل هناك فروق ذات دلالة أحصائية في متوسط استجابات الطلبة على مقياس الاتجاهات الذي أعدة الباحث ، وتبعاً لمتغيرات الجنس (ذكور ،إناث) والقسم العلمي (علميات وأنسانيات) من طلبة المرحلة الرابعة وكما يلي : ــ

أ ــ ذكور علميات وإنسانيات مقابل أناث علميات وأنسانيات .

ب ــ علميات (ذكور وأناث) مقابل أنسانيات (ذكور وأناث) .

ج ــ ذكور (علميات وأنسانيات) من التدريسين مقابل (أناث علميات وأنسانيات) من التدريسيين .

د ــ علميات (ذكور وأناث) من التدريسيين مقابل أنسانيات(ذكور وأناث) من التدريسيات

و ــ علميات (ذكور وأناث) من التدريسيين مقابل أنسانيات (ذكور وأناث) من التدريسيين .

٢ــ التعرف على أتجاهات أفراد عينة الدراسة بصورة عامة نحو أستخدام الوسائل التعليمية .

فرضيات البحث Hypotheses of The Study

هل توجد فروق دالة أحصائياً في أتجاهات طلبة الجامعة وتدريسييها نحو أستخدام الوسائل التعليمية تبعاً لمتغيرات :

ــ الجنس

ــ المرحلة الدراسية

ــ القسم العلمي

ــ المتغيرات الفرعية : (ذكور وأناث) علمي وأنساني ، طالب تدريسي

حدود البحث Limitation Of The Study

سوف تقتصر الدراسة الحالية على مايلي :

١ــ عينة من طلبة جامعة البصرة .

٢ــ عينة من طلبة المرحلة الرابعة : (علميات وأنسانيات) .

٣ــ عينة من تدريسي الجامعة ومن كلا الجنسين : (ذكور وأناث) .

٤ــ العام الدراسي ٢٠٠٦ /٢٠٠٧ .

تحديد مصطلحات البحث Definition Of The Terms

١ــ الأتجاه (Attiud)

هناك العديد من التعريفات التي أعطيت لمفهوم الأتجاة ، والتي تشير في محورها العام الى الأتساق أي أعتبار الأتجاة كوحدة الأتساق في السلوك الأجتماعي حول القضايا الخلافية بين الأفراد بالنسبة لمشاعرهم وأعتقاداتهم وسلوكهم نحوها ، (بلخير ، ٢٠٠٠ ، ص ١٤) .

أ ــ تعريف البورت **Allbort** : (يعرف البورت الأتجاه بأنه حالة من الأستعداد العقلي والعصبي من خلال خبرة الشخص لتمارس نوعاً من التأثير التوجيهي أو الدينامي على أستجابته نحو الموضوعات والمواقف المرتبطة أو تستثيرها من (١٤٥٤، **Allport . Po45**) ب ــ تعريف وبستر **Webster** : الأتجاه هو أسلوب التصرف والشعور والتفكير الذي يعبر عن ميل الفرد وآرائه (١٢٢ . **p** ، ١٩٧٨ ، **Webster**) .

ت ــ تعريف (**Husen et . al**) : الأتجاه يوصف بأنه تركيب معقد من المشاعر والرغبات والمخاوف والأعتقادات أو أية نزعات أخرى تعطى الشخص الأستعداد للفعل بسبب الخبرات المتنوعة (**Husen and Potleth Wait .1985. P . 559)**

أما التعريف الأجرائي لأغراض هذا البحث فهو : أستعداد نفسي مكتسب نحو مختلف الأشياء والمواضيع ويأخذ طابع الثبات النسبي والشمولية بالأتجاة الأيجابي أو السلبي والتي يستدل عليها من خلال أجابات أفراد عينة الدراسة على مقياس الأتجاهات المعد لأغراض هذه الدراسة وكما تقيسها الدرجة التي يحصل عليها الفرد المستجيب على فقرات المقياس .

٢ــ التقنيات التربوية

أ ــ تعريف رونتري **Rowntree** : أن التقنيات التربوية علم له حيويته ووظيفته ، وهو باق بقاء التربية ذاتها ، متسع أتساعها وهو العلم الذي يعني بتصميم المواد التعليمية وتخطيط الخبرات التعليمية وتنويعها (رونتري ١٩٨٤ ، ص٨)

ب ــ تعريف جلبرت **Golbrait** : بأن التقنيات هي التنظيم الفعال لخبرة الأنسان أو أي معرفة منظمة من أجل أغراض علمية (**Assocation . 1977 . p.151**) .

ت ــ أما تعريف تيريوس **Tiberius** : فأنه يؤكد على أستخدام الأجهزة والأدوات والمواد في التربية والتعليم (**Tiberius. 1986 . b.145**)

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

لم تعثر الدراسة الحالية على دراسات تناولت أتجاهات التدريسيين أو الطلبة نحو أستخدام الوسائل التعليمية بصورة مباشرة الا بعض من دراسات لها صلة غير مباشرة بالدراسة الحالية منها :

١ــ دراسة روز نبرج Rosenberg 1978

((What is the School Media Specialist s Role))

لقد أشارت هذه الدراسة الى أن الأدوار التقليدية لأختصاص وسائل التعليم كانت ترتبط أساساً بالمواد

التعليمية فأقتصرت على مساعدة المدرس في أختيار هذه المواد وتوضيح كيفية أستخدامها وتطويرها بما يخدم أهداف الدرس ثم تطوير الأمر وأصبحوا مطالبين بأكتساب مهارات خاصة تساعدهم على تصميم مجال التعليم وتقوية العملية التعليمية والمساهمة بدور فعال في تطوير عملية التدريس .

وهكذا أصبح لأختصاص وسائل التعليم وظائف جديدة لم تكن مقبولة من قبل مثل مساعدة المدرس في تحديد أهداف الدرس وتصميم النشطة التعليمية والتعريف بمصادر التعلم المختلفة والتقويم وتدريب المدرسين على أستخدام المواد التعليمية كجزء متكامل من أستراتيجية الدرس وأنتاج بعض المواد التعليمية وإجراء الدراسات والبحوث اللازمة للتعرف على أفضل الأساليب لزيادة فاعلية أستخدام هذه الأساليب الجديدة في التعليم)

Rosinberg . 1978 . P .12)

٢- دراسة منصور ١٩٨١

(أتجاهات التدريب الحديثة في مجال التقنيات التربوية كيفية أعداد المتخصصين والنهوض بالعاملين في هذا المجال مهنياً وفنياً وتربوياً بمستويات التعليم المختلفة).

مقالة بين في مقدمتها التغيرات الجذرية التي شهدها العالم في السنوات الأخيرة من تطور المعرفة والعلوم والتكنولوجيا ، وركز على العملية التعليمية والتقدم التكنولوجي في مجال التربية المتزايد وأتجاهات التدريب الحديثة في هذا المجال وأعطى توضيحاً للمعلم المثالي بين فيه مهارته في المادة العلمية ، مهارته في علم النفس التربوي والمناهج ومهارته في تكنولوجيا التعليم .

وحدد خطوات أستخدام التكنولوجيا التربوية في تدريب المتخصصين والعاملين فيها وتضمن :

أ ــ الدقة في أختيار التكنولوجيا .

ب ــ التعرف الكامل على طبيعتها وخصائصها وطرق أستخدامها.

ت ــ أعداد المناخ التربوي والعلمي لدى الأستاذ والطالب لتقبل هذه التكنولوجيا .

ث ــ وضع معيير لأختيار مدى ملآئمة هذه التكنولوجيا والأستفادة منها .

ج ــ تقييمها وتحديد مدى صلاحيتها ونقاط الضعف والقوة وبين كيفية النهوض بالعاملين بمجال تكنولوجيا التعليم أكاديمياً ومهنياً وفنياً ... (منصور ١٩٨١)

٣- دراسة عبد الوهاب ١٩٨٧

(بعض الأتجاهات المعاصرة في التقنيات التربوية في مجال التعليم المفرد بأستخدام الحاسوب وأثره على العملية التربوية) .

تستعرض هذه الدراسة تطور أستخدام الحاسوب في التعليم وطرق وأنماط أستخدام وميزات التعليم بمساعدة الحاسوب التي ظهرت نتيجة لتجارب العديد من الدول والعقبات التي لازالت تقف أمام أنتشاره كما تشير الدلائل الى آفاق أستخدام الحاسوب في التعلم في الوطن العربي وأنتشاره ، أمر واقع لا محالة وبرغم أنتشار أستخدامه جهود العاملين في التعلم لتطوير نوعية التعليم وتطوير المناهج وتأهيل الجيل الحالي لمتطلبات العمل المستقبلية التي سيكون الحاسوب الأثر الكبير فيها . ويخلص البحث الى أهمية التعاون العربي لتطوير لغة مبرمجة عربية للحاسوب وتدريب المعلمين وتطوير المناهج وتوسيع الأستخدامات من خلال توفير ثقافة العربية في مواجهة الغزو الثقافي الجديد والأستفادة القصوى من الميزات التي توفرها هذه الوسيل الجديدة في تقنيات التعليم والتعلم (عبد الوهاب ، ١٩٨٧ ، ص٥)

٤- دراسة النقيثان ٢٠٠٢

(أتجاهات الدارسين نحو أستخدام التقنية الحديثة في التدريس الجامعي)

تهدف الدراسة لكشف طبيعة الأتجاهات لدى الدارسين بمختلف مستوياتهم الدراسية وطبيعة جنسهم نحو أستخدام وسائل تعليم تعتمد على التقنية الحديثة (غرض تقديمي **Present ation**) المعتمدة على الحاسوب وبرامجه المتنوعة أضافة الى جهاز عرض (عرض البيانات **data show**) مع أستخدام أسلوب المحاضرة بين فترات العرض . وقد أعد الباحث أداة لقياس أتجاهات الدارسين من ذكور وأناث نحو أستخدام تلك الوسيلة التعليمية في تدريس المقررات التي يدرسونها ، وقد مرت

الأداة بخطوات بناء الأدوات التربوية والنفسية وحصلت على صدق وثبات عاليين ، وتتكون من ستة عشر بند الأجابة عليها بمدرج من ثلاث مستويات أضافة الى المعلومات العامة . وتكونت عينة الدراسة من ١٤٨ دارس ودارسة ، فيهم ٤٢ دارساً في برنامج دبلوم ، و١٩ دارساً في برنامج دورة مدراء المدارس ، والباقي طلبة وطالبات بكالوريوس ، وتم معالجة بيانات الدراسة باستخدام كأ وتحليل التباين الأحادي ، بالأضافة الى التكرارات والنسب المئوية . وخلصت الدراسة الى وجود فروق ذات دلالة إحصائية لصالح الأتجاهات الإيجابية نحو فاعلية أستخدام وسيلة العرض التقديمي في زيادة التحصيل وفي زيادة الفهم للمقرر ، وكذلك في شد الأنتباة أثناء المحاضرة وزيادة التفاعل داخل القاعة وأزدياد الدافعية نحو التعلم . وختم البحث ببعض المقترحات والتوصيات ذات العلاقة بموضوع البحث .

الفصل الثالث

إجراءات الدراسة

يتضمن هذا الفصل الأجراءات المنهجية التي أتبعها الباحث لتحقيق أهداف البحث الحالي ، وكما يلي :

أولاً : تصميم أداة الدراسة **The Design Of the Tool**

لأتباع الطريقة العلمية في البحث تم القيام ببناء أداة لقياس الاتجاهات نحو استخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي ، وقد تطلب ذلك عدة أجراءات بدأت بعملية أعداد فقرات الأداة وتحديد أسلوب وصياغة الفقرات والشروع في صياغتها ثم دراسة صدقها . وفيما يأتي وصف لتلك الأجراءات .

١ – أعداد الصيغة الأولية للأداة :

تم الأطلاع على طرق بناء مقياس الأتجاهات والقواعد المتبعة في ذلك من حيث صياغة الفقرات بلغة الحاضر مع الأبتعاد عن الفقرات التي تشير الى الحقائق أو التي تحتل عدة تفسيرات وروعي أن تكون الفقرات إيجابية أو سلبية الأتجاه وذلك لكي نتمكن من بناء مقياس مصمم على البيئة العراقية . ولبناء هذا المقياس تم أتباع الخطواعت الآتية :

أ ــ الأطلاع على مقياس الأتجاهات في مجالات العلوم التربوية والنفسية والتعليمية والتدريسية .

ب ــ صمم أستبيان (أستطلاعي) **pilot study** وزع على عينة عشوائية بلغ عددها (٢٠) تدريسياً ممن هم بدرجة أستاذ ومن الجنسين الذكور والأناث ومن كليات علمية وأنسانية وعلى عينة بلغ عددها (٥٠) طالباً وطالبة ومن كليات علمية وأنسانية في المرحلة الرابعة . وقد تضمن الأستبيان المفتوح في صفحته الأولى على مقدمة تمهيدية توضح الهدف من البحث . وتضمن في الصفحة الثانية سؤالاً هو :

ماهي اتجاهاتك كأستاذ جامعي أو طالب جامعي نحوأستخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي وكما يلي :

* إني أحبذ أستخدام الوسائل التعليمية للأسباب الآتية :

١ــ

٢ــ

٣ــ

* إني لا أحبذ أستخدام الوسائل التعليمية في التدريس للأسباب الآتية:

١.

٢.

٣.

٤.

وبعد الحصول على أجابات العينة الأستطلاعية ، تم تفريغها وتحويلها الى مجموعة من الفقرات والتي تمثل كلاً منها أتجاهاً إيجابياً أو سلبياً نحو أستخدام التقنيات التربوية بلغ عددها بصورتها الأولية ٤٨ فقرة .

جـ– تم القيام بالأستفادة من فقرات مقاييس الأتجاهات والدراسات والأدبيات ذات العلاقة بموضوع البحث وأستجابات العينات الأستطلاعية ومشاورة ذوي الأختصاص والخبرة والقيام بتحليل هذه الحصيلة فأزداد عدد الفقرات الى (٥٥) فقرة .

د – تم أختيار ميزان ثلاثي (دائماً ، أحياناً ، نادراً) لأداة البحث لأنه يستوعب درجات المخالفة أو الموافقة

فقد أعطيت الفقرة الأيجابية درجات من (٣-١) على الميزان بالشكل الأتي :

(دائماً ٣ درجات) ، (أحياناً درجتان) ، نادراً درجة واحدة) وعكست الدرجات بالنسبة للفقرات السلبية (دائماً درجة واحدة) (أحياناً درجتان) ، (نادراً ثلاث درجات) ثم تجمع درجات البدائل للمستجيب لتكون في مجموعها درجته الكلية على المقياس والتي تشير الى أتجاهه نحو أستخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي .

٢- التطبيق الأستطلاعي للأداة :

للتأكد من وضوح الفقرات ومناسبة لغتها لعينة البحث اختيرت عينة عشوائية من مجتمع البحث مكونة من (١٠) تدريسين ، و(٢٥) طالباً وطالبة يمثلون مختلف متغيرات البحث ، وطلب منهم قراءة فقرات المقياس وإبداء رأيهم في مدى وضوحها لهم وأستيعابهم لدلالاتها اللغوية في قياس المطلوب منهم . وقد تبين أن هناك (٨ ثمانية) فقرات غير واضحة تم حذفها من المقياس وبهذا أصبحت الفقرات المتبقية (٤٧) فقرة. وبعد ذلك ولغرض أستكمال الصورة الأولية للمقياس بغية التمكن من تطبيقه على أفراد العينة الأساسية ، تم أعداد التعليمات الخاصة بالمقياس والتي منها الإجابة على جميع فقراته وأنه لاتوجد إجابة صحيحة أو خاطئة مع أعطاء مثال توضيحي يبين طريقة الإجابة .

ثانياً – صدق المقياس Validty

أ- الصدق الظاهري Face Validty : من أجل التأكد من صلاحية الفقرات وقابليتها على قياس الاتجاهات نحو استخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي فقد عرضت على لجنة من الخبراء والمختصين في العلوم التربوية والنفسية والتقويم والقياس ومن ذوي الاختصاص في المناهج وطرق التدريس والتقنيات التربوية وبيان فيما إذا كانت الفقرة صالحة لقياس ماتريد أن تقيسه أو غير صالحة ، وأطلب منهم كذلك اقتراحات صياغات بديلة ... وقد تم اعتماد نسبة ٨٠% فما فوق من آراء الخبراء للأبقاء على الفقرة أو حذفها . وبعد مراجعة ملاحظات الخبراء الذي بلغ عددهم (١٥) خبيراً جرى حذف وتعديل ودمج بعض الفقرات وبذلك أصبحت الأداة تتكون من (٣٨) فقرة .

ب- القوة التميزية للفقرات Discriminativ Power : لقد أبدى بعض الباحثين أن صدق المحكمين لايضمن صدق أدوات القياس (الخليلي ، ١٩٩٠ ، ص ٦٢) . وهذا مما دعاني الى اعتماد وحساب القوة التمييزية لفقرات المقياس وذلك عن طريق تطبيق المقياس على عينة مكونة من طلبة وأساتذة عاملين في الجامعة بحيث تمثل هذه العينة جميع متغيرات البحث ، اختيرت العينة بطريقة عشوائية . بلغ عددها (٢٠٠) طالباً وطالبة وأستاذاً جامعياً .

وكما في الجدول رقم (١) انظر الملحق

وبعد تصحيح الاستجابات وإعطاء الدرجات (المجموع الكلي) لكل فرد من الأفراد من أفراد عينة البحث وتثبيت الدرجات تنازلياً من الأعلى إلى الأدنى . وقد تبين من التحليل أن بعض الفقرات غير مميزة عند مستوى دلالة إحصائية (٠٫٥٠) حيث كانت قيمتها التائية المحسوبة أقل من القيمة الجدولية .وبذلك تم استبعاد (٨ ثمانية فقرات) وأصبح المقياس في صيغته النهائية يتكون من (٣٠ فقرة) فقط .

٣- ثبات المقياس Reliobility

يشير الثبات إلى مدى الدقة التي يتصف بها المقياس كلما أستخدم ويعني ذلك أن درجات الأفراد على المقياس لاتتغير جوهرياً أذا ما أستخدم أكثر من مرة وفي ظروف متشابهة (جابر كاظم ١٩٨٩ ، ص٢٧٦، Tyler 1971.p50) .

لقد تم اختيار إعادة الاختبار Test - retest method لتقدير ثبات المقياس من خلال تطبيق وإعادة تطبيقه مرة أخرى بعد فاصل زمني . ويشير الثبات بهذه الطريقة إنه كلما تقارب درجة المفحوص في الاختبارين كلما قلت فرصة الصدفة في قياس السمة المراد قياسها (Tyler 1971 P3) . ولتحقيق هذا الغرض تم إعادة تطبيق الاختبار بعد مرور (١٥) يوماً من تاريخ التطبيق الأول على عينة مكونة من (٤٠) من طلبة الكليات الإنسانية والعلمية و(٢٠) تدريسياً وتدريسية من نفس الكليات

يمثلون متغيرات البحث اختبروا بصورة عشوائية وبعد تصحيح أوراق الأجابة وتفريغ الدرجات حسب العلاقة بين التطبيقين بأستخدام معاملة أرتباط بيرسون pearson حيث بلغت قيمة هذا المعامل (٨٨ر٠) وهو معامل أرتباط عال .

٤ــ الخطأ المعياري للأداة Standard Error

هي واحدة من الوسائل التي نستعين بها على تقدير ثبات الأختبار ، حيث يوضح لنا الخطأ المعياري درجات الأفراد الحقيقية وهي درجاتهم في الأختبار + قيمة الخطأ المعياري . وعند حساب الخطأ المعياري للمقياس كانت قيمته (٣٨ر٥) .

٥ــ تطبيق المقياس:

بعد أن تحقق صدق ثبات الأستبيان وصلاحيته للأستخدام ثم تطبيقه على عينة عشوائية من طلبة وتدريسي جامعة البصرة ولكلا الجنسين ذكور وإناث في الكليات العلمية والأنسانية بلغت (٢٠٠) طالباً وطالبة من طلبة المرحلة الرابعة و (٩٠) تدريسياً وتدريسية من الكليات العلمية والإنسانية .

وكما في الجدول رقم (٢) انظر الملحق

٦ــ الوسائل الإحصائية Statistical Means

استخدمت في هذا البحث الوسائل الإحصائية الآتية : ــ

١- النسبة المئوية = الجزء / الكل × ١٠٠

للتعرف على مدى الاتفاق بين المحكمين حول صدق الفقرات

٢ــ ارتباط بيرسون : لاستخراج معامل الارتباط

$$ر = \frac{ن \text{مجـ} س ص - (\text{مجـ} س)(\text{مجـ} ص)}{\sqrt{[ن \text{مجـ} س^2 - (\text{مجـ} س)^2][ن \text{مجـ} ص^2 - (\text{مجـ} ص)^2]}}$$

٣- الأختبار التائي T. tean

$$ت = \frac{س'_1 - س'_2}{\sqrt{\frac{ع^2_1 + ع^2_2}{ل - 1}}}$$

لفحص فرضيات البحث وحساب القوة التمييزية للفقرات بدلالة الوسط الحسابي والأنحراف المعياري .

الفصل الرابع

عرض النتائج وتفسيرها

يتضمن هذا الفصل عرضاً لنتائج البحث وتفسيرها ، وكما يلي

ــ هل هناك فروق ذات دلالة إحصائية في متوسط إستجابات الطلبة على مقياس الأتجاهات المعد لأغراض هذا البحث وتبعاً لمتغيري الجنس (ذكور وإناث) والكلية (علمية إنسانية) من طلبة المرحلة الرابعة وكالاتي :

ــ ذكور (علميات وإنسانيات مقابل إناث)

ــ علميات (ذكور وإناث) مقابل أنسانيات (ذكور وإناث)

فيما يخص متغير الجنس ذكور (علميات وإنسانيات) فقد بلغت درجة الوسط الحسابي في مقياس الإتجاهات (٧١،٣٦) والتباين (١٠٧،٧٣٠) . بينما بلغت درجات الوسط الحسابي للإناث (علميات وإنسانيات)عن مقياس الإتجاهات (٧٠ر١١) والتباين (١٧٦ر٨١٧) . حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية في إتجاهات أستخدام التقنيات التربوية في التدريس الجامعي بين الطلبة الذكور والإناث . إذ بلغت القيمة التائية المحسوبة هي (١ر٤٠) في حين كانت القيمة التائية النظرية الجدولية هي (١ر٩٦) عند مستوى دلالة (٠ر٥٠) .

وكما في الجدول رقم (٣) انظر الملحق

اما فيما يتعلق بمتغير الكليات العلمية (ذكور وإناث) فقد بلغت درجة الوسط الحسابي في مقياس الأتجاهات (٨٦،٨٤) والتباين (١٠٤،٣٣٤) بينما كانت درجة الوسط الحسابي لدى طلبة الإنسانيات (ذكور وإناث) على مقياس الاتجاهات (٥٨،٨٨) والتباين (١٨٩،٣٨٩) . وقد بلغت القيمة التائية النظرية الجدولية هي (١،٩٦٠) عند مستوى دلالة (٠،٠٥) وهذا يعني أن هناك فروقاً ذات دلالة إحصائية لصالح الطلبة في الكليات العلمية

وكما في الجدول رقم (٤) انظر الملحق

وفيما يخص متغير الجنس لفئة التدريسيين من الذكور (علميات وإنسانيات) فقد بلغت درجة الوسط الحسابي في مقياس الأتجاهات (٧٦،٥١٢) والتباين (١١٩،٩٠٢) بينما بلغت درجة الوسط الحسابي على نفس المقياس لفئة التدريسيات من الإناث (علميات وإنسانيات) ، (٧٥،٩٤٢) والتباين (١١٨،٧١٨) . حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية على مقياس إتجاهات إستخدام التقنيات التربوية في التدريس الجامعي بين التدريسيين من الذكور والإناث في الكليات العلمية والإنسانية ، إذ بلغت القيمة التائية المحسوبة (١،١٦٤) في حين كانت القيمة النظرية الجدولية هي (١،٩٦٠ر) عند مستوى دلالة (٠،٠٥ر) . كما في الجدول رقم (٥) انظر الملحق.

أما بالنسبة لمتغير التخصص الدراسي : علميات (ذكور وإناث) من التدريسين فقد بلغ الوسط الحسابي على مقياس الإتجاهات (٧٣،٤٤٥) والتباين (١٢١،١١٩) . بينما بلغ الوسط الحسابي لفئة الإنسانيات (ذكور وإناث) من التدريسيين والتدريسيات (٦١٧،٧٢) والتباين (٤٤٩،١١٩) . حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية على مقياس إتجاهات إستخدام التقنيات التربوية في التدريس الجامعي بين التدريسين من (الذكور والإناث) تبعاً لمتغير التخصص الدراسي (الكليات) (علميات مقابل إنسانيات) . حيث بلغت القيمة التائية المحسوبة (١،٤٤٣) في حين إن القيمة التائية الجدولية النظرية هي (١،٩٦٠) عند مستوى دلالة (٠،٠٥)

وكما في الجدول رقم (٦) انظر الملحق

وفيما يخص متغير الجنس ذكور (طلاب وتدريسيون) في الكليات (العلمية والإنسانية) فقد بلغ الوسط الحسابي على مقياس الإتجاهات (٧٩ر١٧٩) والتباين (١٢٢ر١١١) بينما بلغ الوسط الحسابي لفئة إناث (طالبات وتدريسيات) من الكليات (العلمية والإنسانية) (٧٨ر٤٠٩) والتباين (١٢١ر٦١٧) . حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية على مقياس إتجاهات إستخدام التقنيات التربوية في التعليم الجامعي فيما بين هاتين الفئتين ، حيث بلغت القيمة التائية المحسوبة (١ر٢١٣) ، في حين بلغت القيمة الجولية النظرية (١ر٩٦٠) عند مستوى دلالة (٠ر٥٠)

كما في الجدول رقم (٧) انظر الملحق

وفيما يخص متغير التخصص الدراسي : علميات (ذكور وإناث) من الطلبة والتدريسين فقد بلغ الوسط الحسابي على مقياس التجاهات المعد لأغراض هذاالبحث (٧٧،٥٤٩) والتباين (١١٦،١١٧) . بينما بلغ الوسط الحسابي لأقرانهم من الأنسانيات (ذكور وإناث) من الطلبة والتدريسين على نفس المقياس (٧٥،٨٠٩) والتباين (١١٩،٣٢٢) . حيث لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية في مقياس أتجاهات أستخدام التقنيات التربوية فيما بين هاتين الفئتين الرئيسيتين والمتغيرات الفرعية التي تكونها ، حيث بلغت القيمة التائية المحسوبة (١،٨١٥) في حين إن القيمة التائية الجدولية النظرية هي (١،٩٦٠) عند مستوى دلالة (٥%)

وكما في الجدول رقم (٨) انظر الملحق

وفيما يخص الكشف عن أتجاهات أفراد عينة الدراسة بصورة عامة فقد بلغ الوسط الحسابي على مقياس أتجاهات أستخدام التقنيات التربوية (٧٥،٧٨١) والتباين (١١٥،١١٥) . في حين كان الوسط الفرضي للمقياس (٦٠) وإنحرافة المعياري (١) . حيث كانت هناك فروق ذات دلالة إحصائية ولصالح أفراد عينة الدراسة ، حيث بلغت القيمة التائية المحسوبة (٤٨،٢٠٩) في حين إن القيمة التائية النظرية الجدولية عند درجة حرية (٢٨٨) ومستوى دلالة (٠،٠٥) هي (١،٩٦٠) .

وكما في الجدول رقم (٩) انظر الملحق

الفصل الخامس

الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً : الاستنتاجات

على ضوء ماتوصل إليه البحث الحالي ، فإننا يمكن أن نستنتج ما يلي:

١- لقد ظهر أن هناك اتجاها قوياً وميلاً ذاتياً يتصف بالإيجابية نحو استخدام التقنيات التربوية في عمليتي

التعليم والتعلم الجامعي عند تدريسي الجامعة وفي مختلف الاختصاصات والمشارب سواء كانت اختصاصات علمية وإنسانية .

٢- لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية عند التدريسيين وحسب متغير الجنس (التدريسيين والتدريسيات) ، فهما على وفاق واتجاه إيجابي نحو أستخدام واستثمار التقنيات التربوية عندما يمارسون عملية التدريس في التعليم الجامعي . العلمية أو في الكليات الإنسانية ومهما كانت تخصصاتهم وفروع دراساتهم في أن يتم استخدام التقنيات التربوية إثناء عملية التدريس .

٣ــ كذلك لوحظ هذا الاتجاه الإيجابي أيضاً واضحاً فيما بين الطلبة وحسب متغير الجنس ذكور أو إناث . فالجنسان يرغبان أن تصاحب عملية تعليمهم وتدريسهم استخدام التقنيات التربوية من قبل أساتذتهم إثناء التدريس . أو هم يقومون بذلك أثناء الفعاليات العملية التي تتطلب ذلك .

٤ــ إن الاتجاه الإيجابي الذي لمسناه لدى التدريسيين والطلبة يؤكد ضرورة توفير هذه التقنيات وجعلها في متناول أيدي التدريسيين والطلبة في آن واحد .

٥ــ إن فاعلية التدريس والتعليم والتعلم تتوقف وبشكل جاد وفعال عند توفر واستخدام هذه التقنيات باعتبارها وسطاً تربوياً وتعليمياً في نقل المعلومات وتوصيلها واستيعابها .

ثانياً : التوصيات

في ضوء ماتوصل إليه البحث من نتائج فإن الباحث يوصي بما يلي :

١- ضرورة إنشاء مراكز متخصصة بالوسائل التعليمية أو التقنيات التربوية على مستوى الكليات أو الجامعة تعني بأعداد هذه التقنيات وتصنيعها وإدامتها وتهيئتها وصيانتها بأستمرار .

٢- أن تقوم الكليات والأقسام العلمية والإنسانية بتوفير التقنيات التعليمية الحديثة في قاعات الدرس .

٣- زيادة الاهتمام بمراكز تطوير طرائق التدريس والتدريب الجامعي التابعة للجامعات وتزويدها بكل التقنيات التربوية والوسائل التعليمية التي يمكن استخدامها في التعليم الجامعي ، وإعداد دورات خاصة لتأهيل أساتذة الجامعة على كيفية استخدام هذه التقنيات بصورة علمية سليمة وكيفية صيانتها . أي تبني برامج تطويرية وتأهيلية خاصة بذلك .

٤- الأستعانة بالخبرات العربية والأجنبية في الدول المتقدمة في مجال أساليب وطرق التدريس وأستخدام التقنيات التربوية من خلال أتفاقيات التعاون الثقافي والفني أو المنظمات الدولية في مجال التعليم والثقافة والعلوم والتكنولوجيا .

٥- إدخال مادة التقنيات التربوية ، كمقرر أساسي في الأقسام العلمية كافة وفي كافة الكليات التربوية .

٦- إدخال مقرر دراسي بأسم مناهج وطرائق التدريس والتقنيات التربوية في مناهج الدراسات العليا على مستوى الماجستير والدكتوراه ولمختلف التخصصات العلمية والإنسانية .

٧- تشجيع النمو المهني والتربوي لأعضاء هيئة التدريس في الجامعة ووضع الخطط لتعزيز ذلك عن طريق عقد المؤتمرات والندوات التي تعقد على المستوى المحلي والقومي والدولي .

٨- إنشاء بنك عربي للمواد التعليمية والتقنيات التربوية لجامعات البلاد العربية يتم فيه إنتاج وخزن المواد التعليمية والوسائل التربوية وتبادلها بين الجامعات .

٩- أن تقوم وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ووزارة التربية بتأسيس وتطوير مراكز خاصة للتقنيات التربوية وإدارتها ، وتدعيمها بالتربويين والمتخصصين ضمن مشروعات شاملة للتطوير لا تقتصر فحسب على زيادة المخصصات المالية أو شراء الأجهزة فقط ، وإنما بصورة تتفق والمفهوم الحديث للتقنيات التربوية .

١٠- أن يقوم المركز العربي للتقنيات التربوية بتزويد الجامعات بنسخ من مطبوعاته وكتبة المترجمة ومجلة تكنولوجيا التعليم والنشرات والأدلة التي يصدرها لغرض وضعها في متناول أيدي التدريسيين في الجامعات العراقية لغرض الاستفادة منها .

١١- أن تقوم وزارات التربية والتعليم في الأقطار العربية ومراكز تقنيات التعليم والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بإنتاج برامج ومواد تعليمية موجهة للطالب العربي بلهجة مفهومة لتحسين تعلمه وفقاً لثقافته العربية .

١٢- متابعة الطلبة الخريجين للوقوف على مستوى أدائهم وهم يمارسون مهنة التعليم والتدريس في المؤسسات التربوية ذات العلاقة من أجل تقويم برامج الكليات التربوية بضوء ذلك .

ثالثاً : المقترحات

يقترح البحث الحالي مايلي :

إجراء دراسات وبحوث مختلفة ومتباينة تتناول مختلف جوانب عمليات التدريس وأستخدام التقنيات التربوية بمختلف أشكالها وأنواعها وأستخدامها وفي كل المجالات التربوية والتعليمية والتدريسية ونشرها وتعميمها على المسؤولين والمراكز الخاصة والتدريسيين في الجامعات والطلبة .

المصادر

أولاً- المصادر العربية

١- بلخير ، عبد الرحمن سعيد فرج : أتجاهات طلبة كلية التربية بجامعة حضر موت الجمهورية اليمنية نحو مهنة التدريس ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٠ .

٢- خفاجي ، زكي : أسس التخطيط والأختبار والأستخدام والتقويم في مجمل التقنيات التربوية ، مجلة تكنولوجيا التعليم ، العدد الحادي والعشرون ، السنة الثانية عشرة ، حزيران ١٩٨٩ .

٣- الطوبجي ، حسين حمدي : وسائل الأتصال ، والتكنولوجيا في التعليم ، الكويت ، دار العلم ١٩٨٧ م .

٤- رونتري ، ديرين : تكنولوجيا التربية في تطوير المنهج ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم السيد ، المنظمة العربية للتربية والثقافة ، والعلوم المركز العربي للتقنيات التربوية ، ١٩٨٤م .

٥- السيد ، محمود أحمد : مشكلات النظام التعليمي ، سلسلة أوراق شهرية المركز العربي للدراسات الأستراتيجية ، السنة الثانية ، العدد ٦ ، مايو ١٩٩٨ .

٦- العابد ، أنور : إتجاهات وتوصيات حول برامج التقنيات التربوية في كليات التربية ومعاهد إعداد المعلمين في البلاد العربية ، مجلة تكنولوجيا التعليم ، العدد الثالث ، السنة الثانية ، حزيران ١٩٧٩م .

٧- عبد الوهاب ، هاشم محمد سعيد : بعض الاتجاهات المعاصرة في التقنيات التربوية في مجال التعليم المفرد باستخدام الحاسوب وأثره على العملية التربوية ، بحث منشور في وقائع المؤتمر التربوي السابع عشر : التقنيات التربوية ودورها في تطوير العملية التربوية ، من ٢١- ٢٦ م .

٨- غزوان ، محمد ذيبان : تطوير مفهوم التقنيات التربوية وأهميتها في النظام التربوي ، المؤتمر التربوي السابع عشر ، التقنيات التربوية ودورها في تطوير العملية التربوية في ٢١ مارس ١٩٨٧ .

٩- الفرا ، فاروق حمدي : دور التقنيات التربوية في تطوير بعض عناصر المنهج المدرسي ، ورقة مقدمة من مكتب التربية العربي لدول الخليج ، المركز العربي للبحوث التربوية لدول الخليج ، المؤتمر التربوي السابع عشر لجمعية المعلمين الكويتية ، الكويت ، مارس ١٩٧٨م

١٠- منصور ، أحمد حامد : إتجاهات التدريب الحديثة في مجال التقنيات التربوية كيفية إعداد المتخصصين والنهوض بالعاملين في هذا المجال وفنياً وتربوياً (لمستويات التعليم المختلفة) الكتاب الدوري في التقنيات التربوية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الكويت ، ١٩٨٣م .

١١- المنشي ، آنية : دور التقنيات التربوية في تطوير مناهج إعداد المعلمين ، مجلة تكنولوجيا التعليم العدد عشرة . السنة الثامنة ، ديسمبر ١٩٨٥م .

١٢- النقيثان ، أبراهيم بن محمد : أتجاهات الدارسين نحو أستخدام التقنية الحديثة في التدريس الجامعي ، ورقة عمل مقدمة لندوة تنمية أعضاء هيئة التدريس في مؤسسات التعليم الجامعي ، الرياض ، ٢٠٠٢م ، ١٤٢٤ ، ١٤٢٥هـ .

ثانياً : المصادر الأجنبية

1- Allport , c.w: The Nature of Prejudice , Addison Wesly, Cambridge, 1954 .
2 Association for Education Communications and Technology, the definition of Educational Technology , Washington , 1977.
3- Husen, T. and Postlethwait, t.N.: The International Encyelopedia of Education Vol. 1. Pergman Press, New york, U.S.A, 1985
4-Glass, G.V.stanley J.C.: Statistical Methods in education and Psychology, Prentice – Hall- Americal, 1971.
5- Rowntree, D. : Educational Technology and urriculum Development,Harper and Row Publisher , London, 1982 .
6- Rosenberg , Marc ,j .: What is the School Media Specialist s Role" ,Andiovisual Instruction, Vol.23, No.2 February, 1978 .
7- Thorndike , R.L. and Hagen, E.P. : Measurment and Education in Psychology, 4ch ed. New yok, 1977.
8- Tyler , L.E. : Test And Measurement , Printic- Hall , New yok, U.S.A. 1971 .
9- Tiberius,R. : Metaphors Underlying The Improvement of Teaching and Learning. British Jounal of Education Technology, 17 , 144, 156, London, 1986.
10- Webster, N. : Webster S New Twentieth Century Dickionary , 2 nd . ed. Collins World 1978
11-Write, S.R. : Statistics, 2 nd ed. College Publishing, U.S.A. 1985.

بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق رقم (٢)

جامعة البصرة/ كلية التربية

قسم الإرشاد التربوي

م/ استبيان الاتجاهات

عزيزي التدريسي ... عزيزتي التدريسية

عزيزي الطالب ... عزيزتي الطالبة

تحية علمية طيبة ...

يروم الباحثان القيام بدراسة علمية حول اتجاهات طلبة الجامعة نحو استخدام الوسائل التعليمية في التدريس الجامعي ، ولكونك من أحد أفراد عينة الدراسة المذكورة أعلاه ، فأن الباحثين يتوجهان إليك بفقرات المقياس المرفقة طياً راجياً منك الإجابة عليها بصراحة وعلمية وموضوعية ومانعنية إليك هذه الفقرات ، وذلك من خلال وضع علامة ( ) في الحقل الذي تراه ينطبق على اتجاهك فعلاً ، وأمام كل فقرة من الفقرات – علماً إن هذه الإجابات لن يطلع عليها أحد سوى الباحثين ، ولاتستخدم إلا لأغراض البحث العلمي السليم ، كما إنه لاحاجة لذكر الاسم .

مع شكرنا الجزيل لحسن تعاونك معنا

معلومات عامة

الجنس :

ذكر ..... أنثى .....

الفرع العلمي :

علميات..... إنسانيات.....

المهنة :

تدريسي..... طالب.....

المقياس بصيغته النهائية

ت	الفقرات	دائماً	أحياناً	نادراً
١	من الضروري استخدام الوسيلة التعليمية حينما تطلب منك			
٢	لقد عمقت الوسيلة التعليمية من فهمي للموضوع			
٣	الوسائل التعليمية تشدني للموضوع وتجذب انتباهي أكثر			
٤	إن دروسي واختصاصي العلمي تتطلب استعمال تقنيات التعلم الممكنة			
٥	الوسيلة التعليمية ليست ضرورية في كل المواضيع			
٦	أحس بأن الوسيلة التعليمية تمتلك من الطاقة العقلية في فهم الموضوع			
٧	إن تقنيات وسائل التعليم تحضر عندي علميات التفكير المنظم والعميق			
٨	لقد ارتفعت درجاتي في المواضيع التي يتم فيها استخدام الوسائل التعليمية			
٩	تزايد الوعي والأهمية للوسيلة التعليمية في مجال التعليم الجامعي			
١٠	بالرغم من أهمية الوسيلة التعليمية إلا إنها ذات فائدة محدودة على فهمي			
١١	أستطيع أن أفهم دروسي بصورة جيدة حتى بدون معينات التعليم			
١٢	أشعر إني أفكر بصورة جيدة عندما تعرض علي تقنيات تعليمية تزيد من درجة الوضوح المادة وفهمي لها			
١٣	الوسائل التعليمية ضرورية لطلبة السنة الأولى في التعليم الجامعي			
١٤	من الضروري وجود قسم متخصص بالوسائل التعليمية في التعليم الجامعي			
١٥	من الأفضل أن يكون الأستاذ الجامعي ملماً بأصول عرض تقنيات التعليم			

ت	الفقرات	دائماً	أحياناً	نادراً
١٦	الوسائل التعليمية تزيد من فهم الطالب والأستاذ الجامعي للمادة الدراسية			
١٧	يجب على الأستاذ الجامعي صنع معينات التعلم الخاصة بمادته			
١٨	يجب أن يكون الطالب الجامعي على فهم المغزى العام من جراء استخدام الوسائل التعليمية			
١٩	الوسائل التعليمية تكون محببة ومشوقة للدرس ولا تثير الملل والضجر			
٢٠	تعقد تقنيات ومعينات التعلم جعلني لا أحبذها في الدرس			
٢١	كثرة استخدام الوسائل التعليمية ولد لدي الملل والسأم			
٢٢	الوسائل التعليمية تكلف أموالاً طائلة لا داعي لها			
٢٣	إن استخدام الوسائل التعليمية ضرورية جداً للتعليم الجامعي			
٢٤	بالرغم من وجود وسائل تعليمية متخصصة إلا إنها لم تأخذ دورها في زيادة فهمنا للموضوع			
٢٥	قلة استخدام وسائل ومعينات تعليمية تساعد على هبوط مستوانا العلمي			
٢٦	ضرورة تنظيم مهرجانات تعرض فيها أحدث الوسائل التعليمية المتطورة			
٢٧	بالرغم من وجود مركز للوسائل التعليمية في الجامعة إلا إنه لم يأخذ دوره الطبيعي			
٢٨	الوسائل التعليمية ضرورية للدراسات العلمية وأقل أهمية من المواضيع الإنسانية			
٢٩	من الضروري إطلاع الطالب والأستاذ الجامعي على مختلف الوسائل التعليمية			
٣٠	للوسائل التعليمية دور أساسي في فهم واستيعاب وتحصيل أفضل للطالب الجامعي			

جدول رقم (١) يوضح توزيع افراد عينة التمييز

الفئة	الاختصاص	العدد
طلاب	علميات	٢٥
طلاب	إنسانيات	٢٥
طالبات	علميات	٢٥
طالبات	إنسانيات	٢٥
تدريسيون	علميات	٢٥
تدريسيون	إنسانيات	٢٥
تدريسيات	علميات	٢٥
تدريسيات	إنسانيات	٢٥
المجموع		٢٠٠

جدول رقم (٢) يوضح عينة الدراسة حسب متغير المهنة والكلية والجنس

الكلية	الجنس/ طلبة		الجنس / تدريسيون		المجموع
	ذكور	إناث	ذكور	إناث	
الكليات العلمية	٥٠	٥٠	٢٤	٢٤	١٤٨
الكليات الأنسانية	٥٠	٥٠	٢١	٢١	١٤٢
المجموع	١٠٠	١٠٠	٤٥	٤٥	٢٩٠

جدول رقم (٣) يوضح الوسط الحسابي والتباين والقيمة التائية المحسوبة والجدولية
في اتجاهات الطلبة نحو استخدام التقنيات التربوية في التدريس الجامعي

التغير المدروس	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	ت المحسوبة	ت الجدولية	الدلالة الإحصائية
ذكور علميات / وإنسانيات	١٠٠	٣٦ر٧١	١٠٧ر٧٣٠	١٩٨	١ر٤٠	١ر٩٦٠	غير دال إحصائياً عند مستوى دلالة (٠ر٠٥) و(٠ر٠١)
إناث علميات/ وإنسانيات	١٠٠	١١ر٧٠	١٧٦ر٨١٧				

جدول رقم (٤) يبين الوسط الحسابي والتباين والقيمة التائية المحسوبة والجدولية
على مقياس اتجاهات الطلبة عند استخدام التقنيات التربوية في التدريس الجامعي

المتغير المدروس	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة الجدولية المحسوبة	الدلالة الإحصائية
علميات ذكور/ إناث	١٠٠	١٩،١٤	١٠٤،٣٣٤	١٩٨	٨ر٩٣٧	١ر٩٦٠	دال إحصائياً عند مستوى دلالة (٠،٠٥)و(١%)
إنسانيات ذكور/ إناث	١٠٠	٥٨،٩٩	١٨٩،٣٨٩				

جدول رقم (٥) يوضح القيمة التائية المحسوبة والجدولية على مقياس اتجاهات
استخدام التقنيات التربوية بين الذكور والإناث من التدريسيين

فئة المتغير	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة الجدولية المحسوبة	الدلالة الإحصائية
تدريسيون ذكور علميات/ إنسانيات	٦٠	٧٦،٥١٢	١١٩،٩٠٢	٨٨	١ر١٦٤	١ر٩٦٠	غير دال إحصائيات عند مستوى دلالة (٠،٠٥) و(١%)
تدريسيون إناث علميات/ إنسانيات	٣٠	٧٥،٩٤٢	١١٨،٧١٨				

جدول رقم (٦) يوضح القيمة التائية المحسوبة والجدولية فيما يبين التدريسيين (ذكور و إناث)
حسب الكليات العلمية والإنسانية

فئة المتغير	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة الجدولية المحسوبة	مستوى الدلالة
الكليات العلمية تدريسيون (ذكور وإناث)	٤٨	٧٣ر٤٤٥	١٢١ر١١٨	٨٨	١ر٤٤٣	١ر٩٦٠	غير دال إحصائيات عند مستوى دلالة (٠،٠٥) و(٠ر٠١)
الكليات الإنسانية تدريسيون (ذكور وإناث)	٤٢	٧٢ر٦١٧	١١٩ر٤٤١				

جدول رقم (٧) يوضح القيمة التائية المحسوبة والجدولية فيما بين المتغيرات
(الجنس والفئة – طلبة وتدريسيون)

فئة المتغير	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة الجدولية المحسوبة	مستوى الدلالة
ذكور (علميات وإنسانيات) طلاب وتدريسيون	١٦٠	٧٩ر٧٩	١٢٢ر١١١	٢٨٨	١ر٢١٣	١ر٩٦٠	غير دال إحصائياً عند مستوى دلالة (٠،٠٥) و(٠ر٠١)
إناث (علميات وإنسانيات) (طلاب وتدريسيون)	١٣٠	٧٨ر٤٠٩	١٢١ر٦١٧				

جدول رقم (٨) يوضح القيمة التائية المحسوبة والجدولية فيما بين متغير التخصص الدراسي
(الكليات العلمية والإنسانية) على مقياس الاتجاهات

فئة المتغير	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة الجدولية المحسوبة	مستوى الدلالة الإحصائية
الكليات العلمية (ذكور – إناث) من الطلبة والتدريسيين	١٤٨	٧٧،٥٤٩	١١٦،١١٧	٢٨٨	١ر٨١٥	١ر٩٦٠	غير دال إحصائياً عند مستوى دلالة (٠،٠٥) و(٠ر٠١)
الكليات الإنسانية ذكور – إناث من الطلبة والتدريسيين	١٤٢	٧٥،٨٠٩	١١٩،٣٢٢				

جدول رقم (٩) يبين الوسط الحسابي للعينة والفرضي للمقياس ودلالته الاحصائية

الوسط الحسابي للعينة	التباين	الوسط الفرضي	الانحراف المعياري	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية	الدلالة الإحصائية
٧٥،٧٨١	١١٥،١١٥	٦٠	١	٤٨،٢٠٩	١،٩٦٠	دال إحصائياً عند مستوى دلالة (٠،٠٥) و (٠،٠١)

التذوق الجمالي

م.م. رسال حسين عبد اللطيف
كلية الآداب ــ جامعة البصرة

مقدمة

تعد التجربة الجمالية تجربة معقدة حيث يتدخل في تكوينها عدد من العناصر منها ماهو حسي ومنها ماهو غير حسي، فهناك العمل الفني وهناك الفنان كما ان هناك الاحساس والشعور والذوق والحكم .....الخ. فهذه العناصر وغيرها تؤلف التجربة الجمالية بمجملها،تلك التجربة التي تتفاوت في تكوينها وابعادها ومضمونها بين فرد واخر وبين مجتمع واخر وبين ثقافة واخرى فتكون تجربة جمالية ثرية وعميقةعند البعض ،أوتكون تجربة سطحية وبسيطة عند البعض الاخر. وتبعا لتلك التجربة ومداها وكينونتها تتشكل قيمة العناصر التي تؤلفها فنراها تختلف بين صورة واخرى ، ومنها عنصر الذوق الذي يعد من العناصر المهمة في اغناء التجربة الجمالية. وقد لايكون بالامكان الوصول الى نتائج وتعريفات دقيقة بشأن الذوق الجمالي بما فيه من نسبية واختلاف وتغير ولهذا نجد ان كل ما يمكن ان يقال في هذا الموضوع يبقى قابلاً للأضافة والزيادة تبعاً لوجهات النظر المختلفة ووفقاً لطريقة تناول هذا الموضوع وعرضه ولهذا فأن مسألة الحسم في امر كهذا تبقى غير ممكنة وهذا هو الحال بالنسبة لأكثر موضوعات الاستطيقا.

التذوق الجمالي //

قد يطلق الذوق على حذق النفس في تقدير القيم الخلقية والفنية كقدرتها على ادراك المعاني الخفية في العلاقات الانسانية او قدرتها على الحكم على الاثار الفنية كالشعر والادب والموسيقى بطريق الاحساس والتجربة الشخصية دون التقيد بقواعد معينة،فتسمى القدرة على تذوق الفن الا انه ينبغي لنا عند بدء الحديث عن موضوع التذوق الجمالي ان نميز بين ظاهرتين مختلفتين رغم اقترابها من بعض باعتبار ان الفن هو الميدان الارحب للجمال – هما (الظاهرة الفنية) و (الظاهرة الجمالية) ،اذ تشير الاولى الى عملية الفعل او الصناعة اوالابداع ،في حين تشير الثانية الى عملية الادراك والتذوق والاستمتاع ، فالظاهرة الفنية تعبير عن وجهة نظر المنتج بينما الظاهرة الجمالية تعبير عن وجهة نظر المتذوق. وعليه فان عملية التذوق الجمالي تكون مرتبطة بالظاهرة الجمالية كونها تعبيرا عن موقف المتذوق الذي يكون ملزماًبالدخول في تفاعل بين المثير والاستجابة موظفا قدرته المميزة للاستقبال الحساس للعمل،وبهذا المعنى فان الفنان يقدم منتجا(عملا) مكتملا– من وجهة نظره – بنية ان يلقى ذلك المنتج التقديروالاستقبال كما هو. فالعمل الفني باعتباره شكلاً متكاملا ومتفرداً ومتوازناً يشكل في الوقت نفسه منتجا مفتوحاًبفضل قابليته لتفسيرات لاحصر لها لاتتصادم بالضرورتمع خصوصيته الصرفه، اي انه يبقى قابلاً لمواقف ذوقية متعددة ومختلفة. وبهذا يكون تذوق الجمال والتمتع به امرا نسبيا بين الافراد والمجتمعات وفقاً للاختلافات الثقافية والنفسية والفكرية مما يجعل الاحكام الجمالية احكاما مختلفة بالمقابل نظرا لاختلاف المتذوقين

التذوق والإدراك //

يشار بالذوق الى اي عملية ادراكية يكون فيها الانسان على صلة مباشرة بالشيء (المدرك) سواء أكان ذلك الشيء مرئياً – كمشاهدة لوحة فنية – او مسموعا – كالموسيقى والشعر، ويشرح برجسون في كتابه (التطور الخلاق) حقيقة (الحدس الجمالي) فيقول " ان لدى الانسان الى جانب ملكة الادراك الحسي العادي – ملكة اخرى يصح ان نسميها " الملكة الجمالية " تعبر الاولى عن الادراك الحسي الخارجي بينما تعبر الثانية عن الحدس الجمالي الباطني"، وهي ما يعنى اكثر بعملية التذوق وترتبط به، فعملية الادراك عملية كلية تحدث دفعة

واحدة، فحين نرى في اللوحة (شجرة) لانقول هذا غصن وتلك ورقة فاتحة واخرى غامقة كما يحدث في الحياة لان الفن يخلق ادراكاً كلياً لدى المتلقي فعملية الادراك تعبر عن نشاط معقد وليس مجرد استجابة لمنبه خارجي . اذ ان الادارك الجمالي ماهو الا مرحلة مهمة من مراحل الوعي بالقيم الجمالية مثلها مثل مراحل الاحساس والخبرة والمعياروالسلوك التربوي الجمالي الذي يقودالى اهم المراحل بعدها وهي مرحلة التذوق الجمالي. ألا أن الادراك الجمالي وحده لايعني بالضرورة خلق امكانية التذوق الجمالي رغم ارتباط التذوق الجمالي بعملية ادراك القيم الجمالية لان هنالك فرقاً بين عملية الادراك وبين عملية التذوق،اذقد تكون لدينا القدرةعلى ادراك الالوان اوالاشكال او الاصوات في علاقاتها وارتباطاتها المختلفة دون ان تكون لدينا القدرة على تذوقها لان التذوق عملية تحتاج الى وعي مضاعف والى حالة ذهنية خاصة (حضور ذهني) والى تأمل، فنحن – مثلما يقول كانت– حينما نتذوق لذة جمالية فلابد من ان نتهيأ لنا لحظات خاطفة من السلام العميق والصفاء المثالي في وسط محيط زاخر بشتى انواع الصراع التي تطوي في العادة سائر قوانا الحية ،وهكذا يحقق لنا التأمل الجمالي ضرباً من التوافق بين المعرفة والوجدان ،فيؤلف بين ماهو عام وماهو فردي ويجمع بين ماهو كلي وما هو ذاتي ،حيث اننا في هذه الحالة (التأمل) نحس بأن قوانا العديدة التي هي في العادة مشتتة متباعدة قد اتحدت وتألفت، اذا امام الموضوع الجميل يجيء الانسان الشاعر والانسان العارف والانسان الراغب المريد فيكونون جميعاً اناساً واحداً منسجماً متوافقاً.

التذوق والنقد الفني //

ان الاختلاف بين عملية الادراك وعملية التذوق تنقلنا للحديث عن اختلاف اخر مهم للغاية وهو الاختلاف بين التذوق والنقد او (الحكم الجمالي) فمثلما هو معروف ان العمل الفني والتذوق والنقد هي ثلاثة عناصر مهمة في التجربة الجمالية فإلى جانب العمل اوالموضوع الفني نجد النقد أو (الحكم الجمالي) الذي لايفرق غالبا بينه وبين التذوق في حين ان كلاً منهما يختلف عن الاخر سواء بالمعنى او الترتيب. فالتذوق هو مواجهة العمل الفني مواجهة مباشرة (فنتذوقه بالحاسة الملائمة له بالعين اذا كانت صورة وبالأذن اذا كانت موسيقى...الخ) وهنا لا يستلزم الامر نطقاً او كلاماً حين ننفذ الى باطن العمل ونتذوقه فيحدث ضرباً من التقارب بيننا وبينه وكل هذا يتم بصمت فلا نقد ولا حكم لان النقد يقتضي التعليق على ما تذوقناه تعليقا نبين به– بعد التحليل– لماذا جاء تذوقنا له على هذا النحو من أعجاب أو نفور،أما مرحلة النقد(الحكم) فهي مرحلة ثانية تأتي بعد مرحلة التذوق وهي مرحلة يقوم فيها الناقد بعملية تحليلية أي بعملية فكرية إذ يحاول ان يلتمس المواضيع والعناصر التي تدخل في تركيب الموضوع الفني المُتذوق والتي كان من شانها أن تحدث ما أحدثته من أثر أثناء عملية التذوق . لذا فأن تذوق الجمال مختلف عن تقويمه لأن التذوق لايقتضي عادة الماماً بأصول البحث المعرفي وبمناهجة المختلفة ومصطلحاته وإنما هو أمر نابع من الاحساس الانساني ومن أمكانية الروح الانسانية في الاتصال والتعاطي مع اشكال الجمال المختلفة او رفضها ببساطة احيانا وبعمق ودراية في احيان اخرى وفقا لفهم الناس للجمال واحساسهم به وتقديرهم له ،في حين ان النقد يتطلب معايير ومقاييس تلازم النشاط الفني وتحافظ على رصانته ضمن حدود ينبغي ان لاتخترق الى مديات تخرج عن الحقل الابداعي بحيث لاتختلط الحدود والاتجاهات، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فان النقد يستنتج أو يستخلص من مجموع الاثارالفنية وبذلك يعمم قوانين موثوقاً بها تاخذ جانبا من النشاط أو الأتجاه الفني ذاته وتاخذ جانبا ثانيا المحيط العام لهذا النوع او ذاك. وهذا يجعل النقد يتحدث بلغة الفن لان النقد الموسيقي يتحدث بلغة الموسيقى ومصطلحاتها والنقد المسرحي يتحدث بلغة المسرح ومفرداته ، أما من الجانب الاخر وهو جانب

المحيط فيتناول كل ما يزامن الفن ولهذا يقال ان اتجاه خط النقد يكون دائماً مع المعطيات الجديدة. كما ان عملية النقد محصورة في نطاق الفنون على اختلافها ولاتتناول الطبيعة- اذا ما اعتبرنا ان الطبيعة جمالٌ لادخل للانسان فيه- لذا فان ادراك الجمال والحكم عليه اونقده يتم دائمافي نطاق الفنون بوصفها الصورة الابرز لاهتمام الانسان بالجمال وعلية فاذا كان من الضروري ان تسبق عملية النقد ،عملية التذوق، فليس من الضروري ان يكون هناك نقد بعد كل تذوق اي يجوز يكون هنالك تذوق بدون نقد لانه ايضاً ليس كل متذوق للجمال هو ناقد بالضرورة.

التربية الجمالية //

وللتربية الجمالية اهمية كبرى وصلة وثيقة بموضوع التذوق الجمالي فالعديد من المشتغلين بالفلسفة الجمالية قد أكدوا على ضرورتها في بناء الذوق الانساني وتعويد الفرد على الاحساس بالجمال ، وقد اختلفت الطرق والنظريات والمناهج حول هذا الموضوع فهناك من يعتبر ان للتربية الجمالية الدور الاساس لتنشئة قابلية الفرد الذوقية وبدونها لايمكن ان يكون له القدرة على تقدير الجمال وتذوقه وبانه يجب اعتمادها منذ الطفولة وهناك من يعتقد ان مسألة الذوق هي امر فطري عند الانسان سواءخضع لأصول التربية الجمالية وقواعدها ام لم يخضع- واذا كان للتربية الجمالية اهمية ما فلانعتقد بانها تتعدى عملية صقل الموهبة الفربية وترصينها بمعنى ان دور التربية سيكون تكميليا ومساندا للذائقة الفطرية عند الانسان ولن يكون خالقا لأمكانية التذوق عنده،اذا مافترضنا ان تربية الانسان يجب ان تستهدف تنشئته على ماجبل علية في الواقع ونفترض وجهة النظر هذه ان كل فرد انما يولد ولديه امكانيات معينة ذات قيمة لذلك الفرد وان مصيره الحقيقي هو ان يطور هذه الامكانيات في نطاق مجتمع حر بدرجة تسمح بقيام تشكيله من الانماط السلوكية غير المحدودة اذ لاتتعدى التربية كونها صقلا لطرائق التعبير. فليس من الممكن دائما تدريب الطفل على حب الموسيقى او الرسم او التمثيل ان لم تكن لديه منذ البداية استعدادات فطرية تتذوق تلك الفنون على اختلافها فتكون التربية داعما لتقويتها. اذ لو كان الامر كذلك لتشابهت الاحكام والأذواق ولم يعد هناك إختلاف بين ذوق واخر وبين حكم جمالي واخر ولم تعد بحاجة أصلاً إلى الحكم أو النقد طالما ان النتائج محسومة ومعروفة ومتشابهة منذ البداية وكانها مفاهيم أو أحكام قطعية مطلقة ومعدة سابقاً أشبه ماتكون بالحقائق الفكرية في الفلسفة في حين ان الأذواق نسبية ومختلفة تبعا لعوامل كثيرة تتعلق بالفروق الفردية للمتذوق.ومثلما يذهب "هربرت ريد" إلى ان هذا النوع من التربية لايمكن ان يكون مجرد تربية فنية تقصد لذاتها بل ان مايقدم يجب ان يضم جميع أشكال التعبير الذاتي وان تشكل موقفاً تكاملياً تجاه الحقيقة التي يجب ان تسمى بالتربية الجمالية والتي يعنى بها تربية الحواس التي يقوم ذكاء وحكم الفرد على اساسها في نهاية الأمر وبضمان انسجام هذه الحواس وتوافقها مع بيئتها الموضوعية تبنى الشخصية المتكاملة ويعد هذا التوافق أكثر الوظائف أهمية للتربية الجمالية. فلو سلمنا بضرورة التربية كخالق للذوق الانساني فاننا بذلك سنسلم (باحكام جمالية موحدة) بين كل الافراد الذين تلقوا منهجا مشتركاً في التربية الجمالية والواقع ان مايمكن أن تحققه التربية الجماليةهو الوصول الى نوع من التقارب بين الاحكام الجمالية بالنسبة لموضوع جمالي بعينه بحيث ينتفي التباين الصارخ والتشتت المفرط بين الاحكام. وعلى الرغم من ان التربية الجمالية صورة من صور التربية الحديثة وان الاهتمام بهذه المسالة تحديداً لم ياخذ مساحته الافي فترة متأخرة مقارنة بباقي موضوعات الجمال الاانا نجد بدايتها مع اليونان وتحديداً مع أفلاطون الذي أكد في الجمهورية أهمية الفن وأعطى قيمة كبيرة للجمال المرتبط بالفضيلة في ان يقيم الخير والحق. وربما يكون من الضروري التطرق لأهم طرق التربية الجمالية والتي اعتبرت في

بادىء الامر ضرورية لأصدار اي حكم جمالي وبأنه يجب البدء بها منذ وقت مبكر من حياة الانسان أي منذ الطفولة ومنها طريقة الأسقاط أو الحذف التاريخي لكل ماهو قبيح، وطريقة المقارنة وطريقة تكرارالمثول امام الموضوع.

١ / طريقة الإسقاط أو الحذف التاريخي لما هو قبيح:-

أي البدء تدريجيا باستبعاد ماهو اكثر قبحا والتدرج حتى الوصول الى ماهومتوسط القبح ،ثم الى ما ينطوي على ادنى درجات القبح حتى الوصول الى خط الحياد بين ماهو قبيح وجميل،اي الى الشيء العادي الذي لايستثير احساسنا بالجمال صعودا او هبوطاً. ويظل المتذوق مستمراً في هذه العملية حتى يتبين له الجمال في موضوعات تتراوح بين الهبوط والصعود وبتراكم الخبرات الجمالية تدريجياً يتولد لديه معنى للجمال وهذا المعنى غير محدد او معين كصيغة معدة للتطبيق في كل الحالات لانه ليس فكرة معقولة بل هو اقرب الى الشعور والوجدان منه الى المعقول وقدانتقدت هذه الطريقة لأسلوبها الجدلي الشاق وغير العملي ،فضلاً عن انها توقع فيما يشبه " الدور"المنطقي حيث يترتب ادراكنا لماهو قبيح على ماهو جميل وبالعكس.

٢ / طريقة المقارنة :-

ويقارن فيها الباحثون بين عمل فني واخروفقا لما لديهم من مواقف جمالية اذ يلجأون عن طريق المقارنة الى تصنيف منهجي للاعمال الفنية المعروضة فيلحقون كلا منها بمدرسة او بموقف معين ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة وبعدها يكّون الباحث حكماً ذاتياً على ماشاهده من اعمال فنية ،والغاية من هذه الطريقة الوصول الى احكام جمالية بطريقة علمية،وانتقدت كونها لاتصل بالفرد الى تذوق متكامل للجمال الااذا كان لديه استعدادمسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة ،واذا لم تكتمل حاسة التذوق الجمالي عند الباحثين فسيؤدي اسلوب هذه الطريقة الى نتائج اشبه ماتكون بنتائج العلوم الطبيعية.

٣ / طريقة تكرار المثول امام الموضوع :-

ويقصد بها البدء بالاشياء البسيطة التي اصطلح على عدها اشياء جميلة كالاثار والتماثيل والاعمال الفنية والادبية الكبير.....الخ، وبتكرار القراءة الواعية او المشاهدة لتلك الاعمال على اختلافها يستطيع الفرد ان يلمس بنفسه مواطن الجمال دون ان تكون لديه اي تربية جمالية سابقة، ومع هذا فهو لن يصل الى مستوى التقدير الجمالي المتكامل الابعد تجارب كثيرة تتعدل معها بالتدريج احكامه الجمالية. ولهذه الطريقة اثر كبيرفي تربية الذوق الجمالي لدى الفرد وتعد من ابسط طرق التربية واكثرها يسراً اذ لاتحتاج الا للتواصل مع مظاهر الجمال سواء تمثلت في الاعمال الفنية او في الطبيعة.

<u>الذات والموضوع.. وأهميتهما في عملية التذوق //</u>

تتطلب عملية التذوق عنصرين رئيسيين هما وجود الموضوع (العمل الفني) وحضور الذات المتذوقة لذلك العمل اذ لا يحصل التذوق أساسا دون وجود هذين العنصرين .الا ان هناك اختلافاً في الاراء حول تحديد اهمية احدهما على الاخر حيث أن هناك من يجعل للذات الاهمية والدور الاكبر بالنسبة للموضوع وهناك من يفعل العكس ويعطي للموضوع اهمية اكبر من الذات ، وهناك من يماثل بين اهمية الذات والموضوع ،وبغض النظر عن عملية التذوق فقد تنبه الفلاسفة منذ القدم الى اهمية هذا الامر (اي الذات والموضوع) وارتباطهما بالادراك الحسي فـ (افلوطين) مثلاً يقرر ان الادراك الحسي بشكل عام يتطلب حالة من التواصل والمشاركة بين الذات والموضوع. واذا انتقلنا الى المشتغلين بفلسفة الجمال سنجد الكثيرين من المهتمين بهذا الموضوع ، فـ (باش) مثلا قد اكد ان مايهم في التجربة الجمالية انما هو الذات وليس الموضوع لان الطابع الجمالي لاي موضوع من الموضوعات ليس مجرد خاصية مميزة لهذاالموضوع بقدر ماهو (طريقة خاصة بنا في تصوره وتامله والاستماع اليه والحكم عليه، وتأويله) ، وقد اطلق (باش) على الفعل الجمالي اسم التعاطف الرمزي او الرمزية

التعاطفية، حيث تقوم الذات بعملية(اسقاط ذاتي) مقترن بضرب من الامتزاج او الذوبان في الموضوع فتشيع في الشيء الذي تتأمله حياتها وروحها ونوازعها ورغباتها ومشاعرها وشتى مظاهر الاحساس. اما مع كانت فأن للموضوع اهمية اكبر من الذات حيث اعتبر ان العمل الفني في صميمه (مثارانتباه) يربي فينا ملكة الفهم وترقي مالدينا من مقدرة على النفاذ الى عالم الفن، ولذا فأنه حصر دور الذات في الالتفات الى الموضوع والتنبه له دون الانحياز او الميل لمتطلبات تلك الذات ورغباتها كالمتعة والمصلحة واللذة، وهو مايفسر جعله حكم الذوق حكماً استطيقياً خالصاً متصفاً بالكلية وليس مدركاً عقلياً . وهو الأمر نفسه الذي ذهب اليه (بابير) عندما قرر ان نسبية الحكم ليست هي التي تكون ثبات الموضوع او تسنده وانما الذي يحددقيمة الحكم ويدعمهاهو القانون الذاتي الباطني للموضوع،فليست الذات واستجاباتها هي كل شي في الحكم الجماعي وانما هناك شيء يظل خارجاً عنها الا وهو مافي الموضوع نفسه من توازن في حجم بناءه الجمالي وهذا الشيء بالذات هو العامل الفيصل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطاًبه دائماً،ولأننا في العادة (متحيزون) في احكامنا الجمالية لمجرد اننا (جزئيون)،لا نكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالي بتمامه فأن مايعين ادركنا ويتحكم فيه انما هو(الموضوع) نفسه. واذا انتقلنا الى "ديوي" وكتابه (الفن خبرة) و(كولنجود) في كتابه (مبادئ الفن) وحديثها عن التقاء الكيفيات الحسية والنفسية ،فسنجدهما يتحدثان عن عمل وادرك فنيين توجد فيهما حقاً هذه الكيفيات فالموضوع (العمل) يملك قيماً توجد فيه لاتحضراليه ولاتفرض عليه من قبل الذات ،ورغم ان ذات المتلقي ذات حية يتميز نشاطها بالحركة والفعل،الا انها لا تجلب معها عند المتلقي قيماً تتخيلها ولا تمنح الموضوع (العمل الفني) قوى غيرموجودةفيه فعلاً. فليس للذات من اهمية حسبما يرون سوى اكتشافها للقيم الباطنة للموضوع وفي اختلاف هذا الكشف وتفاوت قوته وعمقه ودلالته يتميز التذوق وتختلف نسبته بين متلقي واخر . أما مع سارتر فنجد ان نظريته في (الموضوع الجمالي) لا تكاد تنفصل عن نظريته العامة في الخيال فهو يقرر ان الموضوع الجمالي اشبه مايكون بنداء يوجهه الفنان الى المتذوق مهيباً بتخيله ان يعمل عمله من وراء ادراكه الحسي، فليست مخيلة المتذوق مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الادراكات الحسية بل هي وظيفة تركيبية تقوم بعملية اعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداءً من تلك الاثار التي خلفها الفنان . اذ ثمة (نداء) تتردد اصداؤه في اعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب الاوهو ذلك النداء الذي يهيب بالمتأمل او القاريء ان يعمل مخيلته في سبيل العمل على تذوق الكتاب ،او التمثال او اللوحة وهنا تظهر العلاقة بين "المخيلة" و "الادراك الحسي" فالموضوع الجمالي لايبدو اول مرة كمدركاً حسياً بل يبدو مجرد دعوى او نداء نحن مخيرون في الاستجابة له او الانصراف عنه. فسارتر يعادل بين اهمية الذات والموضوع فمثلما يعطي للموضوع اهمية ،يعطي للذات اهمية بالمقابل ،فالموضوع هو المحرك او المثير الذي يلفت انتباه الذات اليه وتبقى الذات حرة في قبوله اورفضه (ي تذوقه اوعدم تذوقه) وبأستجابتها للموضوع تلعب الذات دوراً اكبر اذا تبدأ مسؤليتها في فهم الموضوع واستيعابه . وبمقابل من قال ان الاولوية للموضوع في عملية التذوق هناك من فعل العكس واعتبر الذات الجانب الاكثر فعالية واهمية فقد لقيت النزعة الموضوعية معارضة شديدة من جانب اللذين اعتادوا تصور التذوق الفني على انه فعل ذاتي رومانتيكي وكأن ليس في الموضوع الجمالي الا ماتنسبه اليه العين ومايخلعه عليه الخيال وماتضفيه عليه الذات وهكذا تحلق الاستطيقا الذهنية في افاق الخيال وتسترسل في الحديث عن (التعاطف الرمزي والمشاركة الصوفية والحدس المباشر، في حين ترفض الاستيطيقا العلمية ذلك. وقد يكون د. زكي نجيب محمود احد القائلين بأفضلية الذات وضرورتها في عملية التذوق ،اذ يشير في كتابه (الشرق الفنان) الى ذلك بقوله "ان الادراك الجمالي

للاشياء امر ذاتي ومباشر ،واما ان تكون لك العين التي ترى او لاتكون وتلك هي بداية المطاف ونهايته على السواء". ومن ثم فأن ماقيل عن اهمية الذات او الموضوع في عملية التذوق الجمالي انما هو اختلاف يوصلنا الى نتيجة هي ان الفعل الجمالي الحقيقي والتجربة الجمالية المتكاملة انما يستلزمان حضور الذات والموضوع بشكل متآلف يمكنهما من الالتقاء معاً فلا يفرض الموضوع شروطه على الذات ولاتفعل الذات ذلك بغية الوصول الى حكم جمالي صحيح.

الجمهور المتذوق //

يقول "هربرت ريد" في كتابه (معنى الفن) انه لا احد ينكر العلاقة بين الفنان والمجتمع ،لان الفنان يعتمد على المجتمع وهويحصل على نغمته وايقاعه وقوته من المجتمع الذي هو عضو فيه. وقد يكون في استهلال الموضوع بمقولة ريد هذه تأكيد على اهمية الجمهور (المجتمع) في العملية الابداعية للفنان ، فأذا لم يكن هناك متذوقين او متلقين على اقل تقدير للعمل الفني فكيف سيكون شكل الابداع وكيف ستعزز ثقة الفنان بماينتج اذا كان يحتفظ بما ينتجه لنفسه دون اعتبار للصلة بينه وبين المجتمع . وعملية التذوق هي عملية تبادل وجداني وفكري ونفسي لها صفة الترابط الاجتماعي التي هي من اهم وظائف الفن ودوره في توحيد افكار ومشاعر واحاسيس افراد المجتمع ،فأذا كانت افعال الحب والطاعة والاحترام اتصالات اجتماعية في صميمها مثلما يرى "شيلر" فأن (التامل الجمالي) وهو- شرط لعملية التذوق – هو في حقيقته فعل اجتماعي ايضا. ولعل هذا ماعناه "كانت" حينما نسب الى حكم التذوق صفة كلية صورية بوصفه شيئاً مشتركاً بين الناس فالجمهور الذي يتذوق العمل الفني هو جماعة حقيقية لان من شأن الموضوع الجمالي ان يقوم بدور "العامل المشترك" بين الاذواق التي تستشعر مابينهما من توافق فيتألف من توافقها هذا نوع من التماسك الاجتماعي ،فيكون الموضوع الجمالي هو نقطة تلاق يتجمع عندها الافراد في مستوى عالٍ لاترقى اليه الاهواء والمنافع فيتحقق بينهم نوع من التماسك او التضامن دون أن يتخلى كل واحد منهم عن فرديته. أذ أن المتذوق الحقيقي هو من يترك ميوله ورغباته جانباً ويعطي لموضوع جمالي معين امكانية ان يبرز اكثر من الموضوعات الجمالية الاخرى. فالموضوع الجمالي لا يحقق بين الافراد مجرد اتصال عابر،بل هو يخلق فهم تلك (النحن) التي ترقى بهم الى مستوى الجماعة،فيتنازل كل منهم عن اوجه الخلاف التي تفصله عن الاخرين لكي يتجاوب مع أقرانه ويشاركهم إعجابهم ببعض الموضوعات الجمالية المشتركة. وبهذا يبرز دور الجمهور المتذوق الذي ليس للفنان غنىً عنه في ترصين تجربته الجمالية ودعمها،فكلما ازداد عدد المتذوقين للعمل الفني، كلما اتيح لذلك العمل فرصاً اكبر من التأويل، وبأزدياد تلك التأويلات سيصل العمل الفني الى مرحلة الحكم على نجاحه واستمراره او فشله. وقد يطرح سؤال مهم في هذا الشأن وهو هل أن بأستطاعة الجمهور المتذوق أن يصل الى حكم كلي دائم او الى مايطلق عليه بعض علماء الجمال (عالمية الاحكام الجمالية)، وللاجابة عن ذلك نلجأ الى التحليل الاجتماعي للتذوق الجمالي المعاصر والذي يكشف عن تعدد معايير التقييم داخل المجتمع الواحد فترة زمانية معينة،فألأحكام المقبولة هي بالتحديد احكام جماعات من الناس تشغل موضعاً ستراتيجياً في المجتمع (الأكاديميون،المفكرون،النقاد...الخ) وفي هذه الحالة لن نندهش كثيراً عندما نرى اعضاء اخرين دداخل المجتمع لديهم تذوق ثقافي مختلف كلياً عن تلك الجماعات،وربما نجد هذه الاجابة تأكيداً على نسبية الذوق الجمالي حتى مع الجمهور المتذوق،اذ قد تتفق جماعة ما على جمالية الموناليزا او موسيقى بيتهوفن، في حين لاتجد جماعة اخرى اي جمالية في ذلك. وأياً ما كان الامر فأن صفة الفعل الاجتماعي للتذوق تقتضي بالاضافة الى اهم شروط التذوق كالاستعداد للنظر والفهم والاستجابة ،شروطاً اخرى تتمثل بالمشاركة او التبادل ، وقد تأخذ المشاركة

او التبادل شكلين مختلفين،يظهر الاول من خلال مشاركة الجمهور بعضهم لبعض في الاتفاق على حكم جمالي معين،ولذا فأن مشاهد العمل الفني حتى حينما يكون بمفرده لابد من ان يشعر باته ليس وحده لأن من طبيعة الادراك الجمالي ان يولد في نفسه الشعور بالانتماء الى جمهور يشاركه اعجابه بالعمل الفني ،وبذلك فأنه يتشارك معهم متناسياً ميولة الذوقية الفردية،فلا يستخف اويستهزء بلوحة فنية يشاهدها،او يصفر في حفلة موسيقية بدلاً من ان يصغي أوينصت لأنه بذلك ينأى بنفسه عن الجمهور.

أما من جهة اخرى فقد تكون مشاركة الجمهور جانباً مكملاً لتجربة الفنان،وذلك من خلال استجابة الجمهور المتذوق لما اراد الفنان ان يفصح عنه،وهنا سيشعر الفنان بالارتياح لأن ماالحس به قد وصل الى جمهور المتذوقين ، كما أن انفسهم سيشعرون بنفس الارتياح لأنه قد عبر عنهم وكما يشعرون به ،وبهذه الحالة لن تكون صلته بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نمتائج تجربته الاستاطيقيا بل جانباً مكملاً لهذه التجربة.لأن ماسيتحقق لن يكون اتصال بين الفنان والمتذوق بل مشاركة بين المتذوق والفنان ،ومن ثم فأن الفنان بحاجة دائمة للجمهور،لأنه لن يكون قادراً لوحده على منح عمله الفني الاستمرارية والنجاح ولن يضمن له بالتالي الشيوع والانتشار. الا ان هذا لايعني مطلقاً التسليم بماذهب اليه "هربرت ريد" حينما اعتبر الرساميين والشعراء والموسيقيين الذين لم يقدموا على عرض اعمالهم لايملكون اية مميزات عالية وأن اعمالهم مفتقرة للاصالة وهو مايبرر احتفاظهم بها وعدم الافصاح عنها. وقد يؤخذ على ريد مثل هذا الرأي لان عزوف الفنان عن تقديم اعماله لايعني بالضرورة قصورا في تلك الاعمال ،وانما قد يكون هناك دوافع ذاتية ونفسية تحول دون ذلك، هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى ليس كل عمل فني يثير اعجاب الجمهور او يكتب له الذيوع والانتشار هو عمل مستوفٍ لكل الشروط الجمالية والفنية.

التذوق الجمالي والتغير التكنولوجي //

للبيئة الاجتماعية والثقافية اثرٌ لاينكر في تشكيل الذوق،فلكل مجتمع ذوق عام وتفضيلات معينة تتشكل تبعاًلعاداته وتقاليده وعقائدته ومعرفته.ومستوى النمو التذوقي يحكمه مستوى النمو الثقافي من حيث البساطة والتعقيد ولذا فأن الذوق ينتمي في الغالب الى بيئة اجتماعية معينة فهناك ذوق خاص بالريف واخر بالمدينة واخر خاص بالمثقفين ...الخ، ومع انتشار المجتمعات الصناعية ذابت الى حدٍ كبير التميزات بين اذواق الطبقات المختلفة،فأصبح الذوق العام خليطاً بين ماهو محلي وبين ماهو مجلوب من الخارج. وازاء التغير التكنولوجي الهائل الذي طال كل شيء تقريباً، اصبح العالم في حالة تبدل وتحول فكري وقيمي ، ينظر اليه البعض بأيجابية والبعض الاخر بسلبية . ولم يستثنَ الجمال بأعتباره احد القيم الانسانية من ذلك،فالبشاعة والرعب والسخافة المنتشرة في كل مكان وانحسار الفن قد ترك المكان فارغاً لبث عالم جمال جديد متفشٍ بغزارة فتحول العمل الفني الى مجرد افكار واجراءات ولم تسلم كل القطاعات الفنية الاخرى من ذلك بل تجاوزت ذلك الى جراحات التجميل ايضاً. وهذا التغير الحاصل في ميدان الفن والجمال قد ادى بدوره لتغير في مفهوم الذوق الانساني عامةً ولعملية التذوق الجمالي تحديداً، فأصبح هناك مأأطلق عليه "ايف ميشو" تسمية (تصنيع الذوق). فلم تعد الموضوعات الجمالية المألوفة في السابق مقبولة الان بالشكل نفسه والتناسب نفسه والدرجة نفسها،بل ربما اتيح للعديد من الموضوعات التي لاتتصف بالجمال بالظهور.وكأن الحياة المعاصرة والحضارة الحديثة قد اختل فيها التوازن بين الجانب العملي والجانب الجمالي فبات الانسان مفتقداً لجانب الذوق الفني ولتنمية الخيال وللقدرةعلى تقييم الجمال، وكأنما هناك مسار لألغاء علم الجمال ولتعريف الفن ليصبح التلفيق سيد الموقف،حين أزيحت اللوحة الفنية التي تحتاج الى تامل وتعمق لتحتل مكانها الصورة الفوتوغرافية التي لاتحتاج الى اكثر من

ثواني معدودات لمعرفة فحواها وبسطحية، وهو مايؤكد ارتباط التذوق بمقاييس نسبية تختلف من مرحلة الى اخرىومن ثقافة الى اخرى ومن عصر الى اخر . مما يؤدي بالتالي الى تغيير في ظروفه وعناصره، فالتأمل والاستيعاب والتفكر والانفعال والتواصل وما الى ذلك من عناصر تشكل الذائقة الجمالية ،لم تعد مطلوبة ضمن التجربة الجمالية المعاصرة وانما حلت محلها عناصر اخرى عابرة وبسيطة ومكررة ،فما الذي تحمله هذه التجربة ليس هو المهم ،ولكن المهم هو ان يكون حدثاً جديدا لايقيم ماسبقه بقدر مايصبح موضة لااكثر وهو مايولد شعوراً بالتسطيح والملل في ظل النظام الجديد لعلم الجمال الذي لايهتم بالتجربة بحد ذاتها وانما بأن تكون مقبولة من قبل الجمهور.

النتائج

تم التوصل الى عدد من النتائج المتعلقة بموضوع البحث ومنها:

١- تختلف الظاهرة الفنية عن الظاهرة الجمالية رغم اقترانهما ببعض حيث تشمل الاولى عملية الابداع في حين تشمل الاخرى عملية التذوق.

٢ – يمكن التمييز بين نوعين من التذوق هما،التذوق الشخصي القائم على الابعاد الذاتية والميول الفردية وعناصر التجربة الخاصة دون الاهتمام بالمشاركة،والتذوق الجماعي الذي يتجاوز الميول الخاصة والاراء الشخصية من اجل المشاركة في اصدار حكم جماعي عام .

٣- تعتبر التربية امراًضرورياً لتنمية القدرة الانسانية على التذوق الجمالي لكنها لاتعتبر عنصراً اساسياً في خلق تلك القدرة وهذا ماثبته فشل النظريات الموضوعة في هذا المجال والتي تلغي دور الفطرة الانسانية في الميل نحو الجمال وتذوقه.

٤- رغم الخلاف القائم بين اهمية الذات او الموضوع في تشكيل التذوق الجمالي الا ان هناك دوراً للذات مثلما ان هناك دوراً للموضوع وان العمل الفني الحقيقي هو من يتيح لهما معاً فرصة الالتقاء، حيث تغتني الذات بالموضوع وبالعكس.

٥- اختلف مفهوم التذوق الجمالي باختلاف النظرة الجمالية للاشياء بسبب التغير العلمي والتكنلوجي،فتبدلت المعايير والنسب بين ماكان مقبولاً ومااصبح مقبولاً وهومادى بدوره الى اختلاف الحكم الجمالي كذلك.(ماكان جميلاً سابقاً لم يعد كذلك اليوم).

المصادر

١ – صليبا،د.جميل ، المعجم الفلسفي،الشركة العالمية للكتاب،ج ١.

٢ - ديوي،جون، الفن خبرة،دار النهضة العربية، ١٩٦٣.

٣- آراء في الفن الحديث ، نخبة من النقاد والفنانين المعاصرين، ت.محمود البسيوني، دار المعارف،مصر،١٩٦١.

٤- هارتلي ،جون، الصناعات الإبداعية ، ت.بدر السيد سلمان الرفاعي،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،ج١، ٢٠٠٧.

٥- إبراهيم ، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة،١٩٦٦.

٦- مهدي،عقيل، القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١ ، ٢٠٠٥.

٧- الإدراك الجمالي والتذوق الفني،مقال عن الانترنيت.

٨- ابراهيم،زكريا،مشكلة الفن،مكتبة مصر،١٩٥٩.

٩- محمود،د.زكي نجيب،فلسفة وفن،مكتبة الانجلو المصرية،١٩٦٣.

١٠- محمد،د.جاسم عبد القادر،النقد والتذوق الجمالي في التربية الفنية،مكتبة الفلاح،الكويت،ط١ ،١٩٩٤.

١١- مهدي،د.عقيل، الجمالية بين الذوق والفكر،مطبعة سلمى، بغداد، بدون سنة.

١٢- ريد،هربرت،تربية الذوق الفني،ت.يوسف ميخائيل،بدون سنة.

١٣- أبو ريان،محمد علي،فلسفة الجمال والإبداع الفني،دار المعارف الجامعية،الإسكندرية،١٩٨١.

١٤- التكريتي،د.ناجي،الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام،دار الأندلس للطباعة والنشر،ط١، ١٩٧٩.

١٥- كوبلستون،فردريك، تاريخ الفلسفة،ت.إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١ ، ٢٠٠٢.

١٦- كرم،يوسف،تاريخ الفلسفة اليونانية،دار العلم،بيروت،١٩٦٩.

١٧- اليافي، د.نعيم حسن،الشعر بين الفنون الجميلة،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٦٨.

١٨- محمود،د.زكي نجيب،الشرق الفنان،سلسلة الكتاب للجميع،دار المدى للثقافة والنشر،٢٠٠٧.

١٩- ريد،هربرت،معنى الفنان،ت.سامي خشبة،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والإعلام،بدون سنة.

٢٠- شبلول،احمد فضل،الجمال والفن،بين علم الجمالية وعلم اجتماع الفن،مقال عن الانترنيت.

٢١- كولنجود،روبين،مبادئ الفن،ت.احمد حمدي محمود،الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، مطبعة المعرفة،١٩٦٦.

٢٢- عطية،د.محسن محمد،تذوق الفن،عالم الكتب، ٢٠٠٥.

٢٣- ميشو،ايف،الفن،ت.فاطمة الحاج، مجلة العربي،العدد٥٩٩،وزارة الإعلام،الكويت،٢٠٠٨.

٢٤- مطر،أميرة حلمي،مقدمة في علم الجمال،دار النهضة،١٩٧٢.

٢٥- Kant, The Critique OF judgment, Translated By James Creed Mendeth.clandon; oxford.١٩٥٢.P٢٠٣-٥٥١.

((موندراما))

لا تنسَ فأنا بليـــد

عبد الحليم مهودر

شخوص المسرحية

فرد

فرد يدخل المسرح ورقة ملصقة علـى صـدره مكتوب بها : لا تنسَ العودة إلى البيـت الرجـاء الاتصال على الرقم (٠٧٨٠٢٤١٠٥٣١)

الفرد / أثناء دخوله للمسرح يتعثر فتسقط الورقـة يتحسس جسمه ثم يبحث عن الورقة

(يشير بيده)

الفرد / من لي من ينوب عني
أصبحت لا اعرف نفسي
نفسي لا تعرف نفسي
استحلفكم بالله أن تعـــ ... استحلف من ...
لا احـــد
أنا وحيد وسط الضجيج
أنا بليـــد

(صمـــــــت)

صوت / هو بليد

(صمـــــــت)

الفرد / هذا ((يشير إلى رأسه)) لا يعرف شـيئا كـفّ من التـذكر والتفكيـر الآن لا يعرفهـا لا يملكها الهموم السابقة تركتها هناك (إشارة بيديه)
نعم أنا في هم آخر الآن
هم نفسي
أن اعرف نفسي
أن اعرف بعدما تعرت روحي

(صمـــــــت)

صوت / هو بليد

(صمـــــــت)

الفرد / أين تذهبين بيّ يا قدماي المتعبتان
أود أن الحق بنفسي
أن تقودني قدماي إلى نفسي
أحب شيخوختي ،، إلا أني ارغب أن استعيد نفسي
لا أفضل أن احمل رأساً ينسى
فرئسي جرة احملها فوق رأسي (أشارة بيديه)
ليس فيها ذكريات
عن أي ذكريات أتحدث
كلها هم وغم
كل ذكرياتي رحلت
افـــلـت ..
كيف اقدر أن ...
أن ماذا ؟
نسيت !! نسيت !!!
داء النسيان تسرب في كل مفاصل حياتي .

(صمـــــــت)

صوت / هو بليد

(صمـــــــت)

الفرد / ها أنا ابيض
ابيض كما خلقت ، خالي من أي هم ، خالي من أي حمل .. الأبيض لون جميل حتى انه يجمع كل الألوان (ينشر قطعة قماش بيضاء)
أرجوكم لا تنسوا البياض كما نساني كان الزمن بيده مقص (أشارة بيده لمقص لقطعة القماش) قص من هنا ومن هناك وانتهت المسألة ..
ها أنا أمامكم ابيض
عندها جعلني أنسى
نسيت نفسي
نسيت نفسي ، نسيت
وها أنا هيأت جسمي لكي يضيع وسط الضجيج ، بقيت من جسمي يحاول أن يرثيني ..
يرثي من ولمن ؟
أنا ارثي نفسي فأجدني ارثي الهرم الذي حل بيّ لماذا أنسى حتى اسمي ؟ لماذا ؟

(صمـــــــت)

صوت / هو بليد

(صمـــــــت)

الفرد / لاني أصبحت بليـــد
ليكن

لعل البلادة جزءاً من حل

لأني أصبحت أعوم في الفراغ
لعلها نعمـــــة
في زمن الضجيج أن تكون بليـــداً
بليد في بلاد البلادة
العودة إلى زمن البلادة والسير في الشوارع بلا هم لا تعتبروا هذه إهانة بل هي مدح
لكن يا سامعين الصوت ، الفراغ الذي أعيش فيه ضيق

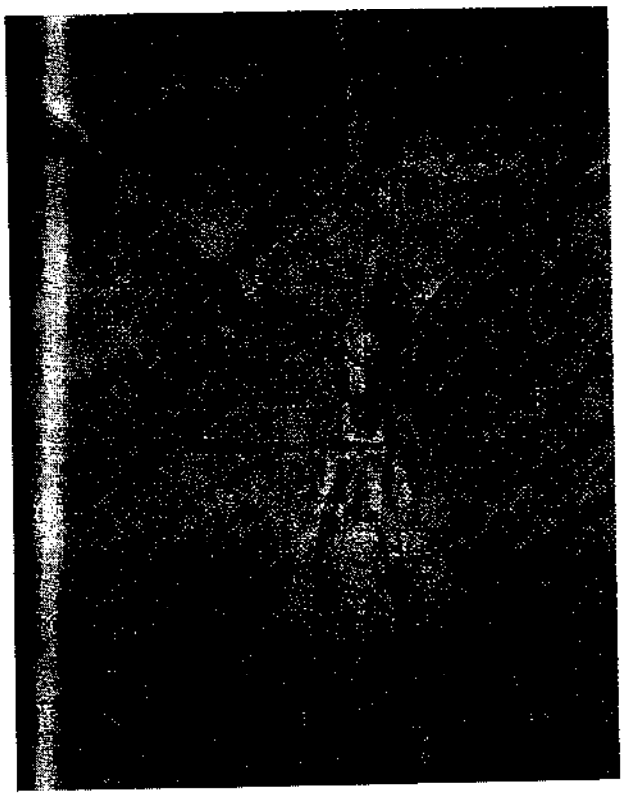
ومع ذلك أود أن تشاركونني
(صمـــــــــــت)
صوت / هو بليد
(صمـــــــــــت)
الفرد / هذا ما تيسر لي
وسوف يأتيكم لاحقـــاً
لا تشتكوا
لا تشتكي يا نفسي فقد أكثرت الشكوى
اشتكي لمن !
حواس معطلة حتى الانفعالات تهمس همساً
ربما حواسي فرحة بهمسها
لن اشتكي من حواسي ، لكنني بتُّ أتلمس بعض الأشياء ، أصبحت أتأكد من وجودها حولي مع هذا تبقى غريبة عني .
(صمـــــــــــت)
صوت / هو بليد
(صمـــــــــــت)
الفرد / أنت لا تسمع ما أقول ، لن تفهم ؟ هذه لغتي ، يا الهي حتى لغتي أصبحت غريبة لغة باتت لا تعرفني تمارس لعبة المجاز معي
بل تجردت
لماذا تتوارين عني ؟
أنت لغتي وعشت هذا العمر السخيف أتحدث بكِ
ها أنت تتلبسين عليّ
تصور أحداً لا يملك لغة
ما كنت املكه منها أصبحت تجافيني وغريبة عني
عندما اسكت تتفاقم البلادة
اللغة كل ما تبقى لي
ولا أريد أن أفرط بها
(صمـــــــــــت)

صوت / هو بليد
(صمـــــــــــت)

الفرد / لا أريد أن اخرس ، أخاف هذا المصير !
الخـــــــــــــــــــــــــرس
لا لا .. الخرس يملكون أعظم وأجمل وأبهى لغة في الكون ليتني املك ما لديهم (لغة الإشارة) لا املك لغة أتخاطب بها بشكل صحيح فالكلمات تتعسرما عادت تطاوعني ما عادت معانيها صادقة معي

تبقى اللغة صديق
صديق آخر هـــو أنت
فكيف لا املك أنت
نعم لا املك أنت
تخيل مثلي لا يملك أنت
هل تهت عني
تاهت عني ، أنت والأخر ونفسي
أنت ماضي منهوب
ومستقبل بلا ماضٍ
كشجرة تتدلى في الفراغ
شجرة المنتهى تتصدى لكل ما يقذف نحوها
شجرة الشيخوخة لن تعرفونها ، ليس العيب فيكم
وإنما العتب على لغتي
أريد أن أقول يا سادة يا ... زمني ولى
زمني مقياس للحقيقة بيني وبين الأخر ..
بين أنا الهرم وبين أنت من منكم حوسم رقعتي ، هويتي !!

لوحة العدد



حامد مهدي

- بكالوريوس فنو ن جميلة / بغداد
- عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين / فرع البصرة
- عضو نقابة الفنانين العراقيين

Introduction		
Effectiveness of interpretation in surredistic systems	Assistant prof. Jinan M. Ahmad	4 – 24
Function of Dramatoge between personification and its merging with contribution	Ass.prof.Dr.Jusif Rasheed Jabr College of Fine Arts Baghdad University	25 - 39
Other Side of Colonial Cinema in Aljeria	Ass. Juddi Qadoor College of Arts – Languages and Arts – Drama department wahran University - Aljeria	40 - 43
Directing authorcties of " image theatre " – Mourns of circus Mihraja as a sample	Lecturer Dr. Hazim Abdulmajeed Basrah University Lecturer Dr. Suha Taha Salem Baghdad University	44 - 64
Study of Basri Architecture during othoman ere	Ass.prof.Dr. Talib Jasim M.Alghareeb Basrah Studies Center	65 -77
Analysis of Dramatic context elements of children theatre 2000-2008	Dr. Mohammad Ismeal Ta,i College of Fine Arts – Musal University	75 - 88
Semantic transformation of Dramatic idion in the theatric show	Lecturer Nash,at Mubark Sleiwa / Bashar Abdulghani College of fine Arts – Musal University	89 - 101
The Role of Haqi Alshibli in Mesan Theatre	Lecturer Mohammad Kareem Alsudani Mesan University – basic ductior college	102 - 109
Measurement of trends (attitudes) of teaching – staffs and students in using educational techniques of university learning structure &application (field research in teaching technology)	Lecturer Dr. Salah Khalefa Alami College of Education – University of Basrah	110- 129
Aesthetic Taste	Lecturer Resal Hussein Abdul lateet College of Arts – University of Basrah	130 -138
Issue " Play "		139 - 140
Painting		141

Eight Issue – 8 year - 2011

Funon Al - Basrah

Cohereut Artistis Cultural Magazine

Issued by Ministry of Higher Education

and Scientific Research

College of Fine Arts - Basrah University

Chief Editor

Professor. Abdul Kareem Aboud Udah

Editorial Secretary

Dr. Tariq Abdul Kadem Alethari

Consulting Board

Prof. Salah Mehdi Alqas

Prof. Saeed Jassem

Prof. Sami Ali

Prof. Hachim Shani Shain shati

Fakher Mohamad Hasan

Editorial Board

Prof. Sabah Ahmd Al Shaya

Ass.Prof. Hussein Ali Al badri

Ass.Prof. Majeed Hamed Al jubori

Terms of Publication

1- The magazine aims publishing only the original scientific researches of distinct level which haven,t been issued before in the field of fine arts .

2- All researches are subject to be evaluated by speaialist experts inside and outside

3- All presented researches issued in Arabic the researcher has to pass over two copies of the context – one face typed in **(A4)** besides **CD** copy on work **XP** simplified Arabic dimension **(14)** for the line and **(16)** for main titles , with black broad letter : one space between **(2)** lines ; double space among paragraphs.

4- Arabic and English abstracts of 150 words for each , should be handed over to the editorial **60** ard.

5- **I.D 40,000** – Fourth thousands Iraqi dinners should be paid by the researcher to cover the fees of

6- Serial of materials issued is due to technical consideration..

7- All correspondences and enquires are to be directed to .

E-mail: kreem611@yahoo.com

1329417 – ISSN

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٧٤٧) لسنة ٢٠٠٢