مجلة
فنون البصرة

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

العدد
27

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

bjfa.uobasrah.edu.iq

Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة

This work is licensed under a the creative common's attribution License 4.0.

مجلة فنون البصرة
Basrah Arts Journal

مجلة فنون البصرة
مجلة دولية علمية مُحَكّمة تتخذ سياسة الوصول المفتوح
تصدرعن كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة
العـــــــدد : (٢٧) .
تاريخ النشر: ٣٠ / ١١ / ٢٠٢٣م

هيئة التحرير

رئيس التحرير	أ.م.د. علي عبد الله عبود الكناني	العراق	ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
مـدير التحرير	م. حيدر جعفر الدغلاوي	العراق	hayderjs@uobasrah.edu.iq
المـحـــــررون	أ.د. بهاء عبد الحسين مجيد	العراق	bahaa.majeed@uobasrah.edu.iq
	أ.د. سالم عمر الشائبي	ليبيا	s.shaibi@yahoo.it
	أ.د. ريان عبد الله	المانيا	ra@rayan.de
	أ.د. ناصر هاشم بدن	العراق	nasser.badan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. علي حسين علوان	العراق	ali.alwaan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. كاظم نوير كاظم	العراق	fine.kadhim.nawir@uobabylon.edu.iq
	أ.د. سافرة ناجي إبراهيم	العراق	safera1951@gmail.com
	أ.د. سامي علي حسين	العراق	sami@uowasit.edu.iq
	أ.د. محمد جلوب الكناني	العراق	mohammedkinanh2020@gmail.com
	أ.د. جبار خماط حسن	العراق	dr.jabbarkhamat@gmail.com
	أ.د. هشام زين الدين	لبنان	hishamzd@hotmail.com
	أ.د. علي الحبيب الفريوي	تونس	alifrioui1234@gmail.com
	أ.د. فريد خالد علوان	العراق	fareed.alwan@uobasrah.edu.iq
	أ.د. منال هلال ايوب	مصر	drmnlhelal@gmail.com
	أ.د. جميلة مصطفى الزقاي	الجزائر	Jamila.ezzegai@gmail.com
	أ.م.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني	العراق	maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. سيف الدين عبد الودود	العراق	sayaf_adeen.uthman@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. حسن عبود النخيلة	العراق	hasan.abboud@uobasrah.edu.iq
	أ.م.د. قيس عودة قاسم	العراق	qays.qasim@uobasrah.edu.iq

التنضيد الطباعي
مدير اعلامي اقدم . شذى مرسال محبوب
هيام سعد خضير

رقـم الإيداع في المكتبة الوطنية / بغـداد ، (٧٤٧) لســـنة ٢٠٠٢م
ISSN: (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303
Email: basrah.finearts.journal@uobasrah.edu.iq
Website: bjfa.uobasrah.edu.iq

شروط النشر في مجلة فنون البصرة

١- تُـــعنى مجلة فنون البصــرة بالبحث العلمي الأكاديمي المتصــل بالموضــوع الجمالي الذي يشــمل مجالات الفنون التشكيلية ، والمسرحية ، والموسيقية ، والفنون السمعية والمرئية ، فضلاً عن بحوث التربية الفنية .

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

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

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

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

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

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

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

٩- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١٠- يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود .

محتويات العدد (٢٧) لسنة ٢٠٢٣

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحات
برنامج مقترح لتنمية الابداع في مقرر الخط العربي لدى طالبات الفنون البصرية (المنمنمات الإسلامية انموذجا)	مها محمد ناصر / بدور عبد الله منصور	٥ - ٣٣
فاعلية التطبيقات المختبرية لطلبة كلية الفنون الجميلة العروض الكوميدية انموذجاً	نور صباح عبد المطلب / هالة حسن سبتي	٣٥ - ٤٢
التقنيات المعاصرة لفن الكر افيك وتمثلاتها	رنا حازم سعيد	٤٣ - ٥٢
التقويض النفسي والاجتماعي للشخصية في نصوص المسرح العالمي.. الغوريلا انموذجاً	صلاح حمادي جازع / حسن عبود النخيلة	٥٣ - ٦٦
جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية	فـرح حسين كاظـم احمـد	٦٧ - ٧٩
تقنية الأثر في أعمال شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري (دراسة مقارنة)	فادية عقيل جبار	٨١ - ٩٦
اشكالية التغطية الاعلامية للتشكيل العربي المعاصر	اسعد عبد المحسن علي / بهاء عبد الحسين مجيد	٩٧ - ١٠٨
المقاربة الجمالية لمعايشة المعنى بين عمق الميدان السينمائي والعرض المسرحي (دراسة ظاهراتية)	بهاء عبد المحسن حسن / ماهر عبد الجبار إبراهيم / ماهر مجيد إبراهيم	١٠٩ - ١٢١
البنية الحروفية للخطابات المقدسة في الرسم العراقي المعاصر	حيدر صالح عبد الله / بان محمد علي	١٢٣ - ١٣٤
جماليات الأزياء في النحت العربي المعاصر	آلاء عيسى كريم / علي عبد الله عبود	١٣٦ – ١٤٢
صور العذاب في النص المسرحي العراقي	عدنان حسن علي	١٤٣ – ١٥٥
الاشتغالات الفلسفية المعاصرة للعقل و انتاجية التشكيل المعاصر	وسام عبد الخضر فيصل / علي شريف جبر	١٥٦ - ١٦٩

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.1

Original Article

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

OPEN ACCESS

A proposed program for the development of creativity in the Arabic calligraphy course among visual arts students (Islamic miniatures as a model)

Maha Mohammed Nasser [1], Bedoor Abdullah Mansour [2],

[1] College of arts, King Saud University , Kingdom of Saudia Arabia
[2] College of arts, King Saud University , Kingdom of Saudia Arabia
E-mail addresses: dr.maha.alsudairy888@hotmail.com , bedoor.alturki@gmail.com
Received: 18 July 2023; Accepted: 20 Augusts 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

The research deals with a proposed program to develop the creative ability associated with Arabic calligraphy among students of the fifth level of the Department of Visual Arts at the College of Design and Arts according to the creative activities and strategies used, and this study seeks to prepare a teaching program to develop the creativity of visual arts students to produce artworks related to Arabic calligraphy and Islamic art in a way General, and aims to raise the level of skill and technical performance of students at the fifth level in the Arabic calligraphy course based on the strategies and creative activities used for teaching, and allowing visual arts students to create artworks related to Arabic calligraphy and their Islamic heritage and to enhance the identity and pride in the Arab-Islamic heritage among visual arts students, and finally, after studying the investigations and objectives, The researcher reached some results, the most important of which is Arabic calligraphy, which is part of the Arab heritage and Islamic art, and is characterized by its ability to continue and communicate, which helped the students to create contemporary works of art derived from the Arab heritage and Islamic art. Islamic, and also Arabic calligraphy enjoys a huge amount of creative aesthetic values and rhythmic systems, and the multiplicity of their relationships, forms and types, which led to the presence of calligraphy in contemporary art and facilitated the production of creative works among visual arts students.

Keywords: Development, Creativity, Arabic Calligraphy, Islamic Miniatures

برنامج مقترح لتنمية الابداع في مقرر الخط العربي لدى طالبات الفنون البصرية (المنمنمات الإسلامية انموذجا)

مها محمد ناصر ١ ، بدور عبد الله منصور ٢

١ كلية الفنون، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية
٢ كلية الفنون، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

ملخص البحث

يتناول البحث برنامج مقترح لتنمية القدرة الإبداعية المرتبطة بالخط العربي لدى طالبات المستوى الخامس من قسم الفنون البصرية في كلية التصاميم والفنون وفق الأنشطة والاستراتيجيات الإبداعية المستخدمة، وتسعى هذه الدراسة إلى اعداد برنامج تدريسي لتنمية ابداع طالبات الفنون البصرية لإنتاج اعمال فنية مرتبطة بالخط العربي والفن الإسلامي بشكل عام، وتهدف إلى رفع مستوى الأداء المهاري والفني للطالبات المستوى الخامس في مقرر الخط العربي بناء على الاستراتيجيات والأنشطة الإبداعية المستخدمة للتدريس ،واتاحة المجال لطالبات الفنون البصرية لإبداع أعمال فنية مرتبطة بالخط العربي وتراثهم الاسلامي وتعزيز الهوية والفخر بالتراث العربي الاسلامي لدى الطالبات الفنون البصرية، واخيراً بعد دراسة المباحث والاهداف، توصلت الباحثة إلى بعض النتائج ومن أهمها الخط العربي جزء من التراث العربي والفن الإسلامي ويتصف بقدرته في الاستمرار والتواصل مما ساعد الطالبات على ابداع اعمال فنية معاصرة مستمدة من التراث العربي والفن الاسلامي، وكذلك استطاعت الطالبة إنتاج فن إبداعي معاصر من خلال دراسة قواعد الخط العربي وعناصر الفن الإسلامي، وأيضا يتمتع الخط العربي بكم هائل من القيم الجمالية الابداعية والنظم الإيقاعية، وتعدد علاقاتها وأشكالها وأنواعها، والذي أدى الى وجود الخط بالفن المعاصر وسهل من انتاج اعمال إبداعية لدى طالبات الفنون البصرية .

الكلمات المفتاحية : تنمية، الابداع، الخط العربي، المنمنمات الإسلامية

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

الفصل الأول

المقدمة: تعتبر الحضارة الإسلامية مصدر خصب لإثراء الفنان على مر العصور ، وتميز الخط العربي بمكانة بارزة منذ ظهور الفن الإسلامي حتى الفنون المعاصرة، ولم يجد الفنان المسلم صعوبة في محاكاة الطبيعة بالتجريد والزخارف الهندسية والكتابية، وتعتبر مواضيع الفن الإسلامي وزخارفه وتقنياته وتعدد الخطوط العربية وقواعدها واشكالها عاملاً مهم لإثارة ابداع الفنان المعاصر، فجمال وسلاسة الحروف العربية وتنوعها وما تتضمنه من تنوع وترابط من شأنه أن يثير حس وخيال الفنان وفكره ووجدانه وتصوراته الذهنية المرتبطة بمضامين الفن الإسلامي.

ويعد الخط العربي أحد المظاهر البارزة والرئيسية للحضارة العربية الإسلامية، منذ صيرورتها الأولى وحتى يومنا هذا، وتطور الخط العربي مع تطورها وكان أهم دوافعها والوسيلة الأساسية في نشرها وتعميقها وفي الوقت نفسه عُومل هذا الخط كعمل فني قائم بذاته، له خصائصه ومزاياه التشكيلية والتعبيرية والتي شهدت بدورها تطورا كبيرا. (Sheen,2012)

ومع تطور اساليب الخط العربي واهتمام الجامعات ومؤسسات تعليم الفنون في المملكة العربية السعودية بتطوير البرامج والمقررات الدراسية المتعلقة بالفن الاسلامي والخط العربي بما يواكب التطور العلمي والتكنولوجي، وللتأكيد على الاهتمام بالتراث والهوية وربط طلبة الفنون بتاريخهم وموروثاتهم الثقافية وكل ذلك بأسلوب ابداعي وفق اهداف الفنون.

ويعد التفكير الإبداعي من أحد أهم المهارات التي يجب تنميتها لدى طلاب الفنون، لذلك يجب ربط الابداع في تعليم الخط العربي لدى طالبات الفنون البصرية. ومن اجل الوصول لتنمية الابداع في مجالات الفنون يجب الاهتمام بتنمية المهارات الإبداعية مثل الاصالة والطلاقة والمرونة وبناء البرامج على الاستراتيجيات الابداعية، واعدت الباحثتان استراتيجيات لتدريس الطالبات حيث يستطعن الطالبات المزج بين قواعد الخط العربي التقليدية بالفن المعاصر والفن الرقمي والتعرف على الاسطح والتقنيات في رسم المنمنمات لأبداع فن معاصر قائم على قواعد الخط العربي والمنمنمات مع المحافظة على الهوية، و لاحظت الباحثتان اهتمام المملكة العربية السعودية بالخط العربي وذلك من خلال إضافة المقررات والبرامج، وبناء قسم الخط العربي في بعض كليات الفنون، وافتتاح المعارض وفعاليات الخط العربي وبنيالي الفن الاسلامي ومبادرة عام الخط العربي من وزارة الثقافة، وكل ذلك مع التأكيد على الابداع ومزج الخط العربي بالفن المعاصر مثل فن الضوء و التجهيز في الفراغ والفن المفاهيمي وغيرها من الفنون المعاصرة، ومن هنا تكمن أهمية دراسة فعالية برنامج مقترح لتنمية الابداع في مقرر الخط العربي لدى طالبات الفنون البصرية.

مشكلة البحث:

الفن الإسلامي مصدر ثري بالقيم الفنية والجمالية، وحظي الخط العربي خصوصاً بمكانة رفيعة في الفن الإسلامي والفنون عامة، لذلك لجأ بعض فناني الفن المعاصر في اطروحاتهم البصرية على الزخارف الإسلامية والخط العربي ، وذلك لما يتميز به الخط العربي من طواعيته ومرونته بالتشكيل بالإضافة إلى إمكانياته المتعددة، وهناك اساليب جمالية للخط العربي تثري خيال الفنان وقدرته الإبداعية، كما ذكر(Naserh,1995) من بين هذه الأساليب ؛ تحوير الحروف في صورة شرائط كتابية زخرفية ، والجمع بين نوعين أو أكثر من الخطوط العربية ، والتبادل والتماثل بين الشكل والأرضية، والكتابة المنعكسة، والكتابة المتضادة المنعكسة، جعل أحد الحروف مركز التكوين الخطي، وتحقيق الإيهام بالبعد الثالث من خلال التدرج في سمك الحروف.

ويتضح أن للخط العربي أساليب جمالية متنوعة ومقومات تشكيلية غنية كالمد والبسط، والتدوير، والتزوية، وتتعدد أنواع الخط العربي وتتميز حيث كل خط يتفرد بقواعده ورسمه وشكله عن الاخر، وكذلك للخط أهمية لحفظ التراث العربي والإسلامي وكل هذا يزيد من فرص الفنان الإبداعية وبذلك يشكل الخط العربي والمنمنمات مصدر خصب لإبداع الفنان التشكيلي وطلبة الفنون البصرية.

وكما يرى (Hussein,2015) أن الحرف العربي يمثل عنصرًا مهما، سواء كان ضمن طرز الخط العربي، أو كعنصر تشكيلي حيث يتميز بإمكانيات غير محدودة من حيث استلهامه في بناء العمل الفني تشكيليا، ويجب على الطلاب اكتساب خبرات فنية وعملية لإدراك جماليات ودلالات الحروف العربية كمصدر هام للاستلهام في مجال الفنون التشكيلية وإدراك مكانة الحروف والخطوط العربية في التراث العربي الإسلامي.

وفي ضوء ذلك ترى الباحثتان أن من الاجدى ان تعود طالبات الفنون البصرية إلى الفن الإسلامي عامة والخط العربي خاصة ، وإلى مورثهن الثقافي للاستفادة من خصائص الفن الإسلامي وقيمه الفنية والجمالية ، والرجوع لتقنيات الخط العربي وقواعده، وكافة مفردات الفن الإسلامي من زخارف ومنمنمات لإبداع أعمال فنية مرتبطة بالفن الإسلامي ؛ معتمدة على استخدام الإستراتيجيات

والأنشطة الإبداعية لأثراء العملية التعليمة وتنمية الابداع ، ولاحظت الباحثتان قلة الدارسات (على حسب علم الباحثتان) التي اهتمت بمزج تعليم طلبة الفنون قواعد الخط العربي والمنمنمات في الفن المعاصر والفنون الرقمية والتكنولوجيا المعاصرة ، لذلك جاء هذا البحث لرفع مستوى الأداء المهاري والابداعي والفني لدى طالبات الفنون البصرية في مقرر الخط العربي وعليه تتمثل مشكلة البحث في السؤال التالي:

تحدد مشكلة البحث بالسؤال التالي:

ما فعالية برنامج مقترح لتنمية الابداع في مقرر الخط العربي لدى طالبات الفنون البصرية؟

فروض البحث:

١.يمكن اعداد برنامج تدريسي لتنمية ابداع طالبات الفنون البصرية لإنتاج اعمال فنية مرتبطة بالخط العربي والفن الإسلامي.

٢.يمكن استفادة طالبات الفنون البصرية من الإستراتيجيات والأنشطة الإبداعية المستخدمة لتدريس مقرر الخط العربي.

أهداف البحث:

١-إعداد برنامج تعليمي مقترح لتنمية الابداع لدى طالبات الفنون البصرية لإنتاج اعمال فنية مرتبطة بالخط العربي والفن الإسلامي.

٢-رفع مستوى الأداء المهاري والفني للطالبات المستوى الخامس في مقرر الخط العربي بناء على الاستراتيجيات والأنشطة الإبداعية المستخدمة للتدريس.

٣-تعرف طالبات الفنون البصرية على فن الخط العربي وتطويره بطريقة إبداعية تواكب العصر.

٤-اتاحة المجال لطالبات الفنون البصرية لأبداع أعمال فنية مرتبطة بالخط العربي وتراثهم الاسلامي وتعزيز الهوية والفخر بالتراث العربي الاسلامي لدى الطالبات الفنون البصرية.

أهمية البحث:

الأهمية النظرية: تكمن أهمية الدراسة في تناولها:

١-التأكيد على الهوية الثقافية الإسلامية والعربية في إنتاج اعمال فنية مرتبطة بالفن الإسلامي والخط العربي.

٢-إعلاء القيمة التشكيلية للخط العربي من خلال إبراز أهمية الخط العربي كعنصر تشكيلي وتراثي لدى طالبات الفنون البصرية.

٣-إدراك المقومات والعلاقات التشكيلية التي يضيفها الخط العربي كعنصر إسلامي عربي في الفنون المعاصرة.

الأهمية التطبيقية:

١- إيجاد مدخل ابداعي لتطوير العملية الإبداعية في تدريس مقرر الخط العربي في كليات الفنون في جامعات المملكة العربية السعودية.

٢- الإفادة من المنمنمات الإسلامية في انتاج اعمال فنية مرتبطة بالخط العربي.

٣- إلقاء الضوء على إبداعات الفنانين العرب المرتبطة بالخط العربي بالفن المعاصر.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يقتصر البحث على برنامج مقترح لتنمية الابداع في مقرر الخط العربي في قسم الفنون البصرية كلية التصاميم والفنون جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن.

الحدود المكانية: كلية التصاميم والفنون -قسم الفنون البصرية - جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن في الرياض بالمملكة العربية السعودية.

الحدود الزمانية: العام ٢٠٢٠- ٢٠٢١م

الحدود البشرية: بعض من طالبات المستوى الخامس بقسم الفنون البصرية في كلية التصاميم والفنون بجامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن.

المصطلحات:

تنمية: Development

اصطلاحاً هي" التطور والتقدم نحو الأفضل في المستوى التعليمي ومواكبة التغيرات والتجديدات الحاصلة في المواقف التعليمية". (Madbouly, 2002, p. 83)

وتعرفه الباحثة إجرائياً: هو التطور الحاصل في مستوى انتاج الطالبات للأعمال الفنية المطلوبة بصورة ملحوظة تدل على مدى القدرة في الحذف والاضافة لإنتاج عمل مبدع وأصيل.

الابداع:Creativity

اصطلاحاً: " انه تفكير في نسق مفتوح يتميز الإنتاج فيه بخاصية فريدة هي تنوع الإجابات المنتجة التي لا تحددها المعلومات المعطاة"(Hamdi, 2004, p.21) والابداع أيضا: هو العملية التي يمر بها الفرد أثناء خبراته والتي تؤدي إلى تحسين وتنمية ذاته كما أنها تعبر عن فرديته وتفرده (Farraj, 2010).

وتعرفه الباحثة إجرائياً: عملية عقلية تمكن الفرد من انتاج عمل جديد مميز ومبدع لم يكن موجود من قبل، أو من الممكن التعديل على عمل موجود سابقا من قبل لكن مع إضافة لمسات وتقنيات مميزة ومبدعة.

الخط العربي: Arabic calligraphy

اصطلاحاً: هو "رسوم وأشكال حروفية متميزة اصطلح العرب عليها في الدلالة على كلماتهم المنطوقة ولغتهم التي يتفاهمون بها وهذا الخط يتركب من حروف مكتوبة ومتميزة كألف وباء وراء وجيم وطاء الى آخر الثمانية والعشرين حرفا العربية المعروفة لنا جميعا. وهو أيضا الطريقة التي تكتب بها الحروف العربية لتظهر في صورة جميلة ومنتظمة وله أنواع متعددة منها خط الرقعة والنسخ والديواني والثلث والكوفي"(Al-Sudairy, 2023).

"فن كتابة الحروف والكلمات بقواعد خاصة تزيدها وضوحاً وتضفى عليها قيماً فنية وجمالية تزيد من قيمتها الشكلية والروحية، فهو فن يعتمد على الإبداع والابتكار والتجديد، ويهتم بالمحافظة على قواعد الخط التي تميزه عن غيره من المفردات التشكيلية". (Al-Shoshani, 2016, p. 240)

و"يتميز الخط العربي بإمكانية كتابة حروفه منفردة او متصلة، مما يجعله قابل للتآلف مع الاشكال الهندسية المختلفة من خلال طرق صياغته، وقد القى الخط العربي الكثير من الاهتمام واقترن بالزخارف النباتية والهندسية واتخذ بعدا جمالياً". (Fouad, 2020, p. 50)

وتعرفه الباحثة اجرائياً الخط العربي جزء لا يتجزأ من التراث العربي والحضارة الإسلامية ويعتمد على جماليات خاصة، ويتميز بمحافظته على القواعد وميزان الحروف وتناسب بين المسافات بين الحروف من خلال نقاط الميزان. وفي هذا البحث سوف نتطرق الى خمس أنواع من الخط العربي وقواعدها وطريقة الكتابة الصحيحة لها، وهم الرقعة، والنسخ، والكوفي، والثلث، والديواني، ولأشكال الخط في المنمنمات العربية، وتوظيف الخط العربي في اللوحات الرقمية، والخط العربي في الفنون البصرية المعاصرة.

المنمنمات الإسلامية Miniatures

اصطلاحاً: هي "صورة فنيّة صغيرة الحجم، رسمت في كتاب من أجل توضيح المضمون الأدبي أو العلمي أو الاجتماعيّ أو غير ذلك من الموضوعات التي حفلت بها الكتب والمنمنمات في العصور الوسطى، وتُعدّ المنمنمات صورًا تسجيليّة للحياة والبيئة والعادات والمعتقدات والطقوس والأحداث التّاريخيّة والعمارة والزيّ والفنون، فضلًا عن قيمتها الفنيّة التي تطورت عبر التاريخ".(Salim,2023,P3). وتعرف المنمنمة " كونها فنا جماليا مصغرا يتميز بالتفصيل الدقيق وقوة التكوين الممتزج بمتعة اللون، وهي لوحة فنية صغيرة الأبعاد والحجم، تتميز بدقة في الرسم والتلوين والإخراج الفني، كما تتميز بتشكيلات فنية وجمالية تحمل فلسفة الفكر الإسلامي". (Shaker, 2021, p.268)

وتعرفه الباحثة اجرائياً بأنها رسوم صغيره تتميز بالألوان البراقة وبراعة المزج بين الدرجات اللونية ورسم التفاصيل الدقيقة، ويصاحبها كتابات بالخط العربي، وهي تحكي بعض من مشاهد الحرب والحوارات بين الخليفة وصور من العقاقير وطريقة صنعها، وبعضها عبارة عن قصص واحداث، وفي هذا البحث تم محاكاة منمنمات إسلامية تتضمن كتابات بالخط العربي، مع التأكيد على تعتيق الورق واستعمال التقنيات والوسائط المناسبة لدقة المحاكاة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الابداع في الفن

الإبداع Creative:

التصوير التشكيلي يساعد على الإبداع وينميه والفنان يتميز بقدرات إبداعية متنوعة ومتميزة، كما يؤكد Issa (1979)"أن الفنان يحظى بدرجة عالية من القدرات الإبداعية، وقد تحددت هذه القدرات في ثلاث مناطق في العقل البشري، وهي منطقة القدرات

المعرفية، وتشمل عامل الإحساس بالمشكلات وعامل إعادة التحديد ومنطقة القدرات الإنتاجية وتشتمل عوامل الأصالة والطلاقة والمرونة، منطقة القدرات التقويمية وتشتمل التقويم المنطقي والادراكي". (p. 17)

ووصف الفيلسوف كانط الابداع بانه تعليم منظم وبأن الاستعداد الإبداعي يمكن توسيعه، وتنميته لدى الأفراد لنصل به الى اقصى حد تسمح به استعدادات الافراد متطلبات تنشيط الابداع وزيادة فاعليته. ولما كان الابداع شكل من اشكال السلوك التي يمكن تعلمها واكتشافها، فالمبدع انسان كغيره من البشر، وإذا أختلف عنهم فإنما يختلف في درجة ما يظهر لديه من افكار جديدة وبناءة، وفي مقدار ما يجاهد به نفسه لكي يحتفظ بتلك المقدرة وان يطورها. فالإبداع لا يعني موهبة يحيل عليها الفرد أن لم يمتلكها فطريا فلن يستطيع اكتسابها، ولكن ظروف التدريب تؤدى الى الابداع فتعتبر عملية الإبداع عملية نمائية تنمو وتزدهر اذا ما توفرت لها الظروف والرعاية المناسبة (Al-Tatnji, 2010).

وتعتبر الفنون البصرية عموماً من أهم المجالات التي ترتكز على الابداع، فالفنان مبدع بالفطرة، ولكن يحتاج من ينمي إبداعه ويوجهه، والتصوير التشكيلي والخط العربي يساعد على الإبداع لما ما فيها من تعدد خامات وأساليب وموضوعات.وأكدت على ذلك Chandelier (2007)" أن مجال التصوير أحد المجالات التي يمكن أن يطبق فيها الابداع، وذلك لما تتميز به الاتجاهات المعاصرة من تنوع في الأفكار والخامات والأدوات والتقنيات التي تسمح بأعمال الفكر والخيال والتجريب". (p.3)

ولتنمية الإبداع لدى طالبات الفنون البصرية في مقرر الخط العربي يجب أن تتعرف على العملية الإبداعية في فن التصوير و" هي مزيج من العمليات السيكولوجية المختلفة والمتفاعلة في نفس الوقت، كذلك هي توجد لدى الأفراد بدرجات متفاوتة ومختلفة وفقاً لمفهوم الفروق الفردية، الكل قام بممارسة الرسم والتصوير، لكن الذين استمروا هم من يتميزون بارتفاع مستوى الإمكانية الإبداعية في الفن".(Abdul Hamid, 1987).وعلى ذلك من المفترض أن جميع طالبات الفنون البصرية مبدعات، ولكن التوجيه وتنمية المفاهيم الإبداعية هي من تزيد من قدراتهن، وهناك العديد من العمليات الإبداعية التي تتفاعل معاً وتكون العملية الإبداعية في الفنون البصرية.

مراحل العملية الإبداعية في الفنون البصرية:

١-عمليات تكوين الإطار واكتسابه.	٢-العمليات الإبداعية الدافعية.
٣- عمليات الإحاطة أو المراقبة الإبداعية.	٤-عمليات التقاط الأفكار
٥-الإنطباعات.	٦-عمليات التحضير.
٧-الخيال الإبداعي.	٨-عمليات التركيز.
٩- تكوين التصورات.	١٠-عمليات التلوين.
١١-عمليات التكوين الشامل.	١٢-عمليات الغلق أو صعوبات التفكير.
١٣-عمليات الاسترخاء	١٤- وضوح الأفكار والتصورات.
١٥-عمليات التنفيذ.	١٦-عمليات التقويم.
١٧-عمليات التعديل.	١٨-حالة السيطرة.

١٩- العمليات الاجتماعية (Abdul Hamid, 1987).

فمنطقة القدرات الإنتاجية هي من تحظى بالاهتمام وذلك لتحفيز طالبات الفنون لإنتاج أعمال فنية إبداعية ومن أهم المهارات التي يجب توفرها وتحفيزها لدى الطالبات هي:

الأصالة: وهي تعني القدرة على إنتاج أفكار جديدة، فالفنان في بحثه عن الجديد فإنه يبحث عن غير التقليدي أو غير المباشر، وذلك ناتج عن استعداد عام نحو التجديد نتيجة النفور من تكرار ما يفعله الآخرون في مجال تخصصه، فالفنان شخص دائم البحث في كل أدواته، وفي فكره، وفي خاماته لتحقيق الفكرة في توظيف غير تقليدي. (Kamal et al., 2006)

الطلاقة: "يقصد بها القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية، فالفرد المبدع متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها عن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره، أي أنه على درجة مرتفعة من القدرة على سيولة الأفكار، وسهولة توليدها". (Ibrahim, 2007, p.21)

كما أشارت Nisreen (2020) أن الطلاقة تعني القدرة على توليد عدد كبير من البدائل، أو المترادفات، أو الأفكار، أو المشكلات، أو الاستعمالات عند الاستجابة لمثير معين، والسرعة والسهولة في توليدها، وهي في جوهرها عملية استدعاء وتذكر اختيارية المعلومات أو خبرات أو مفاهيم سبق تعلمها وقد تم التوصل إلى عدة أنواع للطلاقة وهي كالتالي:

الطلاقة اللفظية - طلاقة التداعي - الطلاقة التعبيرية- الطلاقة الفكرية- الطلاقة التشكيلية. (p.58)

المرونة: " تعني القدرة بتغير الحالة الذهنية بتغير الموقف، ويوصف المبدع دائماً بأنه لديه القدرة على الحركة الذهنية السريعة، ومراجعة الأفكار الجديدة والملائمة بينها " (Ibrahim, 1985, p. 63)

ويتصف المبدع ببعده عن الروتين والجمود، وعدم المكوث في مكان واحد لفترة طويلة من الزمن، وتمركزه نحو فكرته، وعدم القدرة على قبول التغيير أو تكييف خبراته، لكي يستوعب الأبنية الجديدة، بينما يظهر المبدع سرعة ومرونة في استخدام المفاهيم الجديدة التي طورها، والخبرات التي عرضت له، والأماكن التي يزورها، حتى الأشخاص، ويشعر بأن لديه السيطرة على كل ما يواجه من مواقف وأصوات، وأماكن، وأشياء. (Qatami, 2011, p. 252)

والمرونة هي شرط أساسي للإبداع لأنها تعني القدرة على التحكم والتغير والمواجهة وتعديل المواقف وإعادة التنظيم وكلها شروط ضرورية للإبداع وللمرونة ثلاث عوامل:

أ-المرونة التكيفية. ب- المرونة التلقائية. ج- المرونة التشكيلية. (Ahmed, 2020, p. 59).

المبحث الثاني: الخط العربي

يعد أول من "سلط الضوء على أهمية الخط العربي والحث على حفظ الحروف والكلمات والخطوط هو القرآن الكريم، ويعدّ الخط العربي من أنواع الفنون التي اكتسبت شهرة واسعة منذ القدم، نظراً لجماله، وزخرفته الدقيقة، واستخدامه في زخرفة المساجد، والمدارس بالآيات القرآنية، والأدعية، بالإضافة إلى استخدامه في تزيين قصور الحكام، والأواني الفخارية، والصناديق الخشبية، وكذلك في العملات الذهبية".(ALSudairy,2023, p11).

ويعتبر الخط العربي" العماد الذي حفظ القرآن الكريم كتابةً، منذ عصر الرسول صلى الله عليه وسلم وحتى العصر الحالي، كما أنّه أدى دوراً كبيراً في حفظ السنة النبوية الشريفة منذ القرن الثالث عشر وحتى عصر الطباعة، فضلا عن علوم الدين الإسلامي المختلفة.(ALSudairy,2023, p11). " وبنزول القرآن الكريم تغيّر وضع الخط العربي، وتطوّر بشكل كبير وملحوظ، فظهرت مجموعة من الخطاطين الذين كتبوا القرآن الكريم على سعف النخيل، والعظام، فكانوا يحسنون من خطوطهم بدافع عقدي، حتى أصبحوا النواة الأولى لفئة كبار الخطاطين الذين ظهروا فيما بعد، وقد انتقل الخط العربي من مجرد أداة للتسجيل والتوثيق إلى فنّ قائم بذاته، وله أصوله، ويعكف على دراسته الكثير من الاشخاص من جميع الأنحاء، حيث إنّه حظي بعناية خاصة" (Obada, 1915, pp. 7-13).

نال الخط العربي أهمية وقدرًا من التجديد والاتقان وذلك بعد " أن اتسعت رقعة الدولة الإسلاميَّة في العصر الأموي ثم ورثتها الدولة العباسيَّة، وفيها نشطت أهمية الخط العربي في حركة العمران فظهرت الكتابات وانتشر خطها على الآنية والتُحف، وثم زادت الاعتناء بكتابة المصاحف وزخرفتها، فظهرت الحروف العربيَّة بقالب من الحُسن والجمال، وكان أهمية الخط العربي تظهر بالكتابة على الورق وبالنقش على الحجر، فبرزت ضمن رسومًا بصريَّة مُعبرة، فكانت جماليَّة للنظر بالوقت نفسه، حيث أنها أضافت رونق خاص على المحيط الذي تتواجد به،"(sotor.com). يعد الخط العربي من الفنون الجميلة التي تتميّز بقدرتها على تربية الذوق، وشحذ المواهب، ورهافة الحس. يعتبر الخط مجالاً مهماً لتعليم طلاب العلم بعض القيم الأخلاقية، والمثل، الواردة في القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، والتراث العربي. يكتسب المتعلّم العديد من المهارات من أهمّها الترتيب، والتنظيم، ودقة الملاحظة، والتمعين، والموازنة، ومراعاة النسب، والموازنة، ويربي على الصبر، وذلك بكثرة المران، والدربة. كما يعزّز مشاعر الاعتزاز والفخر بالقيم الإسلامية العريقة وينمّي الثروة اللغوية لدى المتعلمين.(horofar.com).

الخط العربي هو عبارة عن أحد الفنون والتصميمات المختلفة في الكتابة، ويتمثل في اللغات المتعددة التي تستخدم الحروف العربية حيث تتميّز الكتابة العربية بكونها متصلة مع بعضها فهذا يجعلها مرنة ، فبرزت أهمية الخط العربي من خلال اكتسابه أشكالًا هندسيَّة مختلفة ومتعددة من خلال المد، والاستدارة، والتداخل، والتركيب، والتشابك، فيكتسب بذلك الفن الجمالي للخط، فيصبح جميلا في صنع اللوحات الفنية، ومن أهمية الخط العربي أيضًا أنه يرتبط بفن الزخرفة العربية التي يطلق عليها مصطلح أرابيسك، حيث يتم استخدام هذا الخط من أجل تزيين الأماكن الإسلامية والقصور والمساجد ، كما أنه يُستعمل في نسخ القرآن الكريم، وتحلية المنمنمات والكتب وغيرها، لذلك شهد الخط العربي إقبالا من الفنانين المسلمين..(Al-Jubouri, 1977, p. 56)

ويعتمد الخط العربي فنيا وجماليا على قواعد خاصة تنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة، ويستخدم في الأداء الفني الذي يعتمد على بعض العناصر التي تتواجد في الفنون التشكيلية الأخرى. مثل الخط والكتلة، فهذا ينتج حركة مستقلة يصبح الخط يتماشى في رونق مستقل وجمالي مرتبط مع مضامينه (Muhammad and Mahmud, 2016, p.3)

إبداع الفنان المسلم في الخط العربي

عمد الفنان المسلم أحيانا "إلى إدخال أكثر من خط في اللوحة الواحدة؛ مما أضفى على عطائه بهاء وروعة، ودفع هذا الفن إلى التقدم والإبداع، وكانت المنافسة فيه استكمالا وتحسينا، بدافع الوصول إلى غاية الجمال " (Shami, 1990, p199). ولم يقف الفنان المسلم في فن الخط عند حدود الحرف وتحسينه، بل جعل الحرف نفسه مادة زخرفية، فتحولت لوحات الخط إلى لوحات جمالية زخرفية، كما استطاع الفنان المسلم من التحكم في اللوحة؛ إذ استطاع أن يحمل الحرف مهمتين في آن واحد؛ المهمة التعبيرية والمهمة الزخرفية ." ولم يكتفِ الفنان المسلم بما توصل إليه في فن الخط من الإبداع الذي بلغ الذروة، بل اتجه بالحرف إلى آفاق جديدة؛ حيث أصبح الحرف أداة لفن تشكيلي، ومادة فعالة أثبتت قدرتها على العطاء، فما أن تقع العين على اللوحة حتى تجد نفسها -للوهلة الأولى- أمام رسم تشخيصي لهيئة ما (طائر - حيوان - فاكهة - قنديل)، فإذا ما تفحصَته وجدت أن التشكيل لم يكن غير كلمات وأحرف عربية أبدع الفنان إخراجها، وغالبا ما يكون معناها وثيق الصلة بالشكل الظاهر، وهنا يكمن الإبداع" (Shami, 1990, pp. 200-207).

هكذا كان تراث المسلمين في مجال الخط العربي، الأمر الذي جعله فنًّا مميّزًا للحضارة الإسلامية على امتداد عصورها، ولقد "دخل العرب مجال التقدم والإبداع حيث جعلوا من الخط العربي فنا من الفنون، كما أن للخط العربي رمزية قوية في الحضارة العربية الإسلامية، فهو يعبر بعمق عن هوية وأصالة الأمة الإسلامية، بما يعكسه من عمق تاريخي وإحساس فني وتذوق جمالي، وما يجسده من قيم روحية وأبعاد تجريدية قادرة على ترجمة مواقف الإنسان العربي المسلم من الكون والحياة والقيم، إضافة إلى كونه يعتبر من الناحية الفنية أكثر خطوط العالم تنوعا وجمالية "(ALSudairy,2023,p13).

كما أن "تنوع الخطوط العربية وتعدد أشكالها منحها خصائص جمالية بما يتميز به من حسن شكله، وجمال هندسته وبديع نسقه، ولقد أدرك الفنان المسلم ما للجمال من وقع في النفوس فسخر أقلامه لتزيين الآيات الكريمة بروعة ابداعاته ، ولقد نتج عن ارتباط الخط العربي بالدين الإسلامي من خلال تدوين القرآن الكريم والسنة الشريفة، أن أصبح للخط العربي قيمة دينية تجلت في اهتمام الخطاطين والنسّاخ المسلمين بإتقانه وإظهاره في أجمل صوره وأشكاله، كما كان لانتشار الإسلام في بقاع كثيرة من الأرض واحتكاكه ببيئات وثقافات مختلفة أثر كبير في تطوير أساليب الخط العربي وتعدد نماذجه، والخط العربي عنصر من العناصر التي استعملها الخطاط العربي والمسلم في موضوعاته"(ALSudairy,2023,p13-14).

لقد "كان الخط العربي وسيلة للعلم، ثم أصبح مظهرا من مظاهر الجمال، وقد حرك الفنان المسلم الخطوط الجافة وأضاف اليها الزخارف، حتى غدت لوحات فنية، وقد استخدمت الكتابة في قوالب زخرفية محل الصور، وعكست نوعا من التعبير له خصائصه، التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية" .(Naji, 1935, p. 48)

وقد بلغت أنواع الخط العربي ستة أنواع أساسية هي الكوفي والنسخ والثلث والرقعة والديواني والفارسي. "و لقد تمكن الفنان المسلم من انجاز لوحات تجريدية باستخدامه وحدات الحرف العربي في التشكيل وقد ساعده في ذلك قابلية الحرف العربي للمد والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين في طريقة كتابته، لتضعنا في النهاية أمام فن بصري بالغ الجمال منتظم الحركة، وعلى جانب آخر تجاوز الحرف العربي الكتابة كعلم ليظهر قدرته الفنية في مجال الرسم، فإمكانية الرسم بالحروف العربية صفة مميزة لها لا تتوفر في حروف اللغات الأخرى، وقد أبدع الفنان العربي المسلم على الرسم بالخط وظهرت آيات قرآنية وأحاديث وأشعار وحكم بأشكال أباريق وحيوانات وطيور وغيره على درجة فنية عالية " (al-jazirah.com). وتنوعت الأساليب والخامات والتقنيات المستخدمة لكتابة الحروف العربية ولم تعد مقتصرة على الخطوط العربية في الفن التشكيلي كما بدأ قديماً حيث " كان الفن العربي مقتصراً على تنويعات الخط والزخرفة، ثم بدأت تدخل الرسوم المنمنمة، التي تحتوي على مخلوقات حية وبشرية في الكتب المختلفة، على سبيل الشرح والتوضيح، أو لوحات مرافقة للقصص والمقامات "(Amin ,1992, p12).

التقنيات المستخدمة في الخط العربي حسب النمط والأسلوب المستخدم.

١-القلم: وتتنوع بين الأقلام والقصب الخشب، الخوص، المعدنية، والخطاط يجب ان يعدها بشكل جيد ليجيد الكتابة وكذلك يسن الخطاط القلم بالميل المناسب للخط المراد كتابته فقطع القلم يختلف بين أنواع الخطوط فميل الرقعة والديواني عن النسخ والثلث. ويستخدم القلم الرصاص لرسم الأشكال الأساسية وتحديد المراكز والنقاط المهمة في التصميم.

٢-المحبرة: يجب ان يعد الخطاط حبره بحيث ان لا يكون كثيف صعب بالكتابة ولا خفيف ينتشر ويتناثر على الورق، وتساعد المحبرة على امداد القصبة بالحبر بشكل متوازن.

٣-الورق: يجب أن يكون الورق ناعم أملس وللورق تسميات كورق كوشيه - مصقول – ويمكن استخدام الورق A4 ولكن بسماكة ٩٠ جرام.

٤-القلم الحبر: يستخدم القلم الحبر لعمل الخطوط الرفيعة والتفاصيل الدقيقة.

٥-الفرشاة الصغيرة: تستخدم الفرشاة الصغيرة لرسم الأشكال الطويلة والمستقيمة.

٦- أدوات الرسم الإلكترونية: يمكن استخدام برامج الكمبيوتر لإنشاء تصاميم زخرفية في الخط العربي، ويمكن استخدام لوحات الرسم الإلكترونية لتسهيل العملية الإبداعية (ejaba.com).

تتضمن تقنيات فن الخط العربي ما يلي:

١-مسك القلم بطريقة صحيحة بدون الضغط اثناء الكتابة ومسك القلم حتى لا يتسبب بألم للخطاط وبالتالي تقل جودة الكتابة.

٢-الانتباه لوضعية اليد اثناء الكتابة حيث لا يجب وضع راحة اليد على الورق فهي تقلل من انسيابية حركة الخطاط.

٣-"البراعة في استخدام الأدوات الكتابية مثل القلم والمداد والحبر والورق.

٤- التحكم الجيد في القوة والضغط في الكتابة لإنتاج خطوط دقيقة وجميلة.

٥-القدرة على تطوير الأساليب الخاصة والشخصية في الكتابة العربية والتزيين والتزخرف بها.

٦-الاستخدام الفعال للزخارف النباتية والهندسيةوالكتابية المستوحاة من التقاليد الإسلامية والعربية.

٧-توظيف تقنيات الإضاءة والظلال في الكتابة لتحقيق تميز في الأشكال والخطوط.

٨-الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة في الكتابة والزخرفة والحرص على جودة العمل النهائي. " (ejaba.com).

الدراسات السابقة والمرتبطة

دراسة (Al-Sudairi, 2023) يهدف البحث إلى الكشف عن القيم الجمالية للخط العربي في التصوير التشكيلي السعودي ؛ وأيضا الكشف عن الأساليب والتقنيات والطرق الأدائية المعاصرة التي تميز بها الفنانين التشكيليين السعوديين لتكوين هوية متفردة بهم مستلهمة من الخط العربي والتي تناولها كل فنان في انتاجه التشكيلي. ولتحقيق هذا الهدف تم تحليل بعض من أعمال الفنانين السعوديين المعاصرين للكشف عن القيم الجمالية للخط العربي والمداخل المختلفة التي تناولها كل منهم، حتى يمكن من خلالها إثراء مجال التصوير التشكيلي بمفردات مختلفة وكذلك إثراء مناهج التصوير التشكيلي بإيجاد مداخل جديدة، وكذلك تأكيد الهوية الوطنية لبعض فناني المملكة من خلال إلقاء الضوء على أعمالهم. يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال الإطار النظري والذي يتناول دراسة عدد من النقاط التي توضح أهمية الخط العربي، وابداع الفنان المسلم في الخط العربي، وتتناول الدراسة بالشرح والتحليل لمختارات من أعمال فنانين سعوديين معاصرين اعتمدوا في تكويناتهم على الخط العربي. ونتج عن ذلك تمكن الفنانون من ايجاد مدخلا تعبيريا بأسلوب مبتكر في صياغة ذلك الموضوع صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية فجاءت أعماله التعبيرية قوية وصادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي المبدع، وتحكم الفنان بوسائطه المادية بأساليب مختلفة وتقنيات عديدة أجاد في استخدامها داخل أعماله الفنية لكي تلائم موضوعه وتعبيره. وتوصي الباحثة بالاهتمام بإيجاد مداخل ومنطلقات جديدة تثري مجال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، وعلى تأكيد الهوية الوطنية لأعمال فناني المملكة التي يتم فيها تناول العناصر والرموز الوطنية والتراثية والدينية.

دراسة ((Abdul Rashid, 2016 هدف البحث إلى التعرف على أثر برنامج مقترح قائم على الأمثال القرآنية لتنمية مهارات الخط العربي وأثره على تنمية التحصيل الدراسي في اللغة العربية والتذوق الجمالي لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية، وقد تم اختيار التصميم التجريبي ذي المجموعة الواحدة، وقد تكونت مجموعة البحث من ٣١ تلميذاً. وقد أظهرت نتائج البحث من خلال مقارنة أداء تلاميذ مجموعة البحث في الإجراءين القبلي والبعدي لاختبار مهارات الخط العربي أن هناك فروقاً ذوات دلالة إحصائية عند مستوى ٠,٠٥ ، وذلك لصالح الأداء البعدي، كما اتضح من المعالجة الإحصائية أن للبرنامج المقترح أثراً مرتفعاً في تنمية مهارات الخط العربي لدى هؤلاء التلاميذ. كما أظهرت نتائج البحث من خلال مقارنة أداء أفراد مجموعة البحث في التطبيقين القبلي والبعدي لاختبار التحصيل الدراسي في اللغة العربية أن هناك فروقاً بين الأداءين، وذلك لصالح الأداء البعدي، وهذه الفروق ذوات دلالة إحصائية عند مستوى ٠,٠٥. كما اتضح من المعالجة الإحصائية أثر تحسين الخط العربي على تنمية التحصيل الدراسي في اللغة العربية لدى أفراد مجموعة البحث. كما اتضح من المعالجة الإحصائية أثر تحسين الخط العربي على تنمية مهارات التذوق الجمالي لدى أفراد مجموعة البحث. وفي ضوء ما توصل إليه البحث من نتائج فقد أوصى الباحث بمجموعة من التوصيات، منها: ١) تنشيط الإحساس الفني

بجمال الخط العربي لدى التلاميذ من خلال تقديم النماذج الخطية الإبداعية لكبار الخطاطين، وكذلك اللوحات والإعلانات الجيدة. ٢) الاهتمام بتدريب معلمي اللغة العربية من خلال البرامج التدريبية على تنمية مهارات الخط العربي لدى تلاميذهم وإمدادهم باستراتيجيات التدريس وأساليب التقويم المناسبة.

دراسة (Mohammed, 2014) هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أثر برنامج مقترح في تنمية بعض مهارات الخط العربي لدى تلاميذ الصف الرابع الابتدائي. ولتحقيق هدفي البحث اتبع الباحث إجراءات المنهج الوصفي، والمنهج التجريبي، واعتمد الباحث التصميم التجريبي (المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة) ذا الاختبارين (القبلي والبعدي)، وأعد اختباراً يتكون من ٣٠ فقرة من الاختبار الموضوعي (الاختيار من متعدد)، ثم اختار الباحث عينة تتكون من ٥٠ تلميذاً بواقع ٢٥ تلميذاً للمجموعة التجريبية و٢٥ تلميذاً للمجموعة الضابطة للصف الرابع الابتدائي في مدرسة الغافقي الابتدائية للبنين. درس الباحث نفسه تلاميذ مجموعتي البحث معتمداً على المهارات العشر التي تم اختيارها، فدرس تلاميذ المجموعة التجريبية بالبرنامج التعليمي الذي أعده، وتلاميذ المجموعة الضابطة باستعمال نفس المهارات العشر للخط العربي (الرقعة) المقرر تدريسها في البرنامج التعليمي وفق الطريقة التقليدية. وقبل الشروع بالتجربة اختبر الباحث مجموعتي الدراسة اختباراً قبلياً في مهارات الخط. وأجرى الباحث في نهاية التجربة تطبيق الاختبار البعدي لمهارات الخط، وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية: ١) يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى ٠,٠٥ بين متوسط درجات المجموعة التجريبية لصالح الاختبار البعدي. ٢) لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى ٠,٠٥ بين متوسط درجات المجموعة الضابطة في الاختبارين (القبلي والبعدي). ٣) يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى ٠,٠٥ بين متوسط درجات مجموعتي البحث ولصالح المجموعة التجريبية في الاختبار البعدي. ولقد استعمل الباحث في إجراءات بحثه، وتحليل نتائجه الوسائل الإحصائية الآتية: (طريقة ألفا كرونباخ، مربع كاي، اختبار T-test لعينتين مستقلتين ولعينتين مترابطتين). وفي ضوء نتائج البحث تم استخلاص بعض الاستنتاجات منها أن البرنامج التعليمي حفز التلاميذ للاهتمام بمهارات الخط العربي. وأوصى الباحث باعتماد البرنامج في تنمية مهارات الخط العربي (الرقعة) في تدريس مادة الخط العربي للصف الرابع الابتدائي لما له من أثر فعال في تحصيل التلاميذ.

دراسة (Dulaimi, 2012) تهدف الدراسة إلى التعرف على فاعلية استخدام الخارطة الذهنية في تدريس مادة الخط العربي (بناء الفكرة التصميمية لتكوينات الخط الكوفي) على التحصيل الدراسي المعرفي والمهاري لدى طلبة قسم التربية الفنية /كلية التربية الأساسية. تكونت العينة من طلبة قسم التربية الفنية بكلية التربية الأساسية بالجامعة المستنصرية، للعام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢ م والبالغ عددهم ٦٨ طالبا وطالبة، موزعين على قاعتين حيث قاعة ١ مثلت المجموعة التجريبية والبالغ عددها ٣٤، وقاعة ٢ مثلت المجموعة الضابطة البالغ عددهم ٣٤. تم إعداد اختبار تحصيلي مكون من اختبار تحصيلي كتابي مؤلف من ١٥ فقرة، واختبار تحصيلي صوري مؤلف من ١٥ فقرة من نوع الاختبارات الموضوعية، واختبار مهاري. أظهرت النتائج وجود فرق ذي دلالة إحصائية بين متوسط درجات تحصيل المجموعة التجريبية التي درست باستعمال الخرائط الذهنية ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة التي درست بالطريقة الاعتيادية في الاختبار المعرفي البعدي. وهذا يدل على فاعلية الخرائط الذهنية في تحصيل طلبة المجموعة التجريبية في تطوير بناء الفكرة التصميمية. بينما لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط درجات تحصيل طلبة المجموعة التجريبية من الذكور والطالبات الإناث في المجموعة التجريبية بالاختبار العرفي البعدي وهذا يدل على أن الخرائط الذهنية لها فاعلية في تحسين مستوى التحصيل المعرفي كما تنمي لدى الطالب التذكر والاستيعاب لمادة الخط العربي لدى طلبة المجموعة التجريبية من الذكور والإناث. ويوجد فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية ومتوسط درجات تحصيل المجموعة الضابطة في الاختبار المهاري البعدي. وهذا يعني إن هناك نمواً وتطوراً في بناء الأفكار التصميمية الإبداعية لدى المجموعة التجريبية، وتبين أنه لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط درجات تحصيل طلبة المجموعة التجريبية من الذكور والإناث في المجموعة التجريبية بالاختبار المهاري البعدي، وهذا يدل على أن الخرائط الذهنية لها فاعلية في تحسين مستوى الأداء المهاري في إنتاج أفكار تصميمية إبداعية تتصف بالمرونة والأصالة لتكوينات الخط الكوفي لدى طلبة المجموعة التجريبية من الذكور والإناث بالمستوى التحصيلي ذاته.

يتفق البحث الحالي مع الدراسات السابقة كدراسة (Al Sudairy, 2023) و(Abdul Rashid, 2016) ودراسة (Mohammed, 2014) ودراسة (Dulaimi, 2012) بتناولهم الخط العربي كعنصر يستلهم منه الفنان موضوعاته الفنية، وأيضا تتشابه هذه الدراسة الحالية مع دراسة (Abdul Rashid, 2016) حيث تناولت برنامج مقترح قائم على الأمثال القرآنية لتنمية مهارات الخط العربي وأثره على التحصيل الدراسي في اللغة العربية والتذوق الجمالي لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية ،ودراسة (Mohammed, 2014) تناولت أثر

برنامج مقترح لتنمية بعض المهارات الفنية قائم على استخدام جماليات الخط العربي لذوات صعوبات التعلم بالمرحلة الثانوية ،في اعداد برنامج مقترح للخط العربي .بينما تختلف الدراسة الحالية مع دراسة (Al-Sudairy, 2023) بانها ركزت فقط على جمالية الخط العربي في التصوير التشكيلي السعودي. وأيضا دراسة (Al-Dulaimi, 2012) التي تناولت فاعلية الخرائط الذهنية في تطوير بناء الفكرة التصميمية لتكوينات الخط العربي لدى طلبة قسم التربية الفنية. تفيد دراسة (Al-Sudairy, 2023) و (Abdul Rashid 2016) ودراسة (Mohammed, 2014) ودراسة (Dulaimi, 2012) في إثراء الجانب النظري المتعلق بتناول موضوع الخط العربي في الأعمال الفنية. تتشابه الدراسات السابقة مع الدراسة الحالية في اتباعها للمنهج الوصفي التحليلي لتحقيق الأهداف المرجوة. كما تتشابه مع دراسة (Abdul Rashid 2016) و(Al-Dulaimi, 2012) في إتباعهم للمنهج التجريبي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: طالبات المستوى الخامس في مقرر الخط العربي- قسم الفنون البصرية - كلية التصاميم والفنون بجامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن.

منهج البحث: تتبع الدراسة منهجين وهما: المنهج الوصفي فيما يخص الإطار النظري للمبحث الأول والمبحث الثاني، وأيضا المنهج التجريبي لملائمته لأهداف البحث والتي تسعى الى إبراز أهمية تدريس مقرر الخط العربي، بالإضافة إلى تطبيق التجربة على بعض من طالبات المستوى الخامس من كلية التصاميم والفنون بجامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن في المملكة العربية السعودية.

عينة البحث: تم اختيار بعض من الخطوط العربية وهي (الرقعة، النسخ، الديواني، الثلث، الكوفي) وبعض من المنمنمات الإسلامية لتدريب طالبات المستوى الخامس في مقرر الخط العربي في كلية التصاميم والفنون بجامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن.

البرنامج المقترح: (برنامج مقترح لتنمية القدرة الابداعية المرتبطة بالخط العربي لدى طالبات المستوى الخامس قسم الفنون البصرية في كلية التصاميم والفنون).

هدف البحث هو اقتراح برنامج لتدريب الطالبات على اساسيات الخط العربي والزخرفة وتذوق ومحاكاة جماليات الفن الاسلامي، وان من الاجدر تحفيزهن وتوجهن من خلال برنامج مقترح لتطوير مقرر الخط العربي وتنمية الابداع لديهن في هذا الاتجاه لإنتاج أعمال تصويرية وفنية تتسم بالمعاصرة، وذات صلة بموروثهن الثقافي الاسلامي.

ثانيا: أهداف للبرنامج:

قامت الباحثتان بإعداد صياغة لمجموعة من الأهداف العامة التي يسعى البرنامج لتحقيقها والتي تعمل بدورها إذا تحققت إلى تنمية الإبداع في مقرر الخط العربي لدى طالبات الفنون البصرية المستوى الخامس وهذه الأهداف على النحو التالي:

الهدف العام للبرنامج:

يهدف البرنامج إلى تنمية الإبداع لدى طالبات الفنون البصرية في المستوى الخامس بمقرر الخط العربي.

الأهداف الرئيسية:

١-إكساب الطالبات المعرفة بتاريخ نشأة الخط العربي وتطوره.

٢-إكساب الطالبات المعرفة في أنواع الخطوط العربية ومميزاتها الفنية وأشهر الخطاطين.

٣-تطوير مهارة النقد والتحليل لدى الطالبات من خلال نماذج خطية لأمثله من أعمال الخط العربي للعرب والمسلمين.

٤-تنمية المهارات اللازمة من مرونة وطلاقة لإتقان كتابة الاحرف والكلمات وفق قواعد الخط في أنواع متعددة (الرقعة، النسخ، الديواني، الثلث، الكوفي).

٥-تنمية الابداع في التعامل مع التقنيات الرقمية من خلال توظيف الخط العربي.

٦-تنمية قدرة الطلاب في "اكتشاف مشكلات في مجال التصوير ومحاولة حلها بأسلوب جديد ورؤية جديدة." (Ahmed, 2007, p.139) وذلك من خلال تصوير منمنمة عربية.

٧-تنمية القدرة في العمل ضمن مجموعات والذي يعكس فهم الأسس والقواعد بصورة إبداعية جماعية.

الأهداف الخاصة:

الأهداف المعرفية:

١-القدرة على التعرف على تاريخ الخط العربي والنظريات ومراحل التطور.

٢-القدرة على التعرف على الأنماط المختلفة للخط العربي والخطاطين المشهورين.

٣-أن تذكر الطالبة فنان معاصر استفاد بأعماله التصويرية او فنون ما بعد الحداثة من الخط العربي.

٤-ان تفرق الطالبة بين أنواع الخط العربي المختلفة (الرقعة – النسخ – الديواني – الثلث – الكوفي).

٥-ان تعدد الطالبة مميزات كل خط عربي من الخطوط التي تم دراستها.

٦-أن تتعرف الطالبة على تقنيات التصوير المتنوعة.

٧-أن تحدد الطالبة البرامج الرقمية التي يمكن الاستفادة منها.

٨-ان تعدد الطالبة اتجاهات الفنون المعاصرة وارتباطها في الخط العربي.

الأهداف المهارية:

١-القدرة على رسم ثلاثة أنماط على الأقل من الخطوط العربية تماما.

٢-القدرة على تحليل الأعمال الفنية الخطية الشهيرة للرواد من الخطاطين والاعمال الفنية لدى الفنانين المعاصرين.

٣-أن تظهر الطالبة المرونة في استخدام أدوات الخط العربي المختلفة واختيار ما يناسبها من ورق وقلم وخط.

٤-أن تكون الطالبة قادرة على إبداع حلول تشكيلة متنوعة للخط العربي الواحد وفق اتجاهات الفن المعاصر.

٥-أن تتقن الطالبة المزاوجة بين التقنيات التصويرية المتعددة لإنتاج مخطوطة إسلامية.

٦-أن تجعل الطالبة ما هو مألوف غير مألوف والعكس من خلال دمج الخط العربي من خلال الوسائط الرقمية.

٧-ان تبتكر الطالبة عمل فني يتسم بالأصالة تدمج من خلاله الخط العربي والزخرفة الإسلامية في أسلوب معاصر وفق الاتجاهات المعاصرة.

الأهداف الوجدانية:

١-القدرة على التعاون من خلال تنفيذ المجموعة.

٢-القدرة على عرض الأعمال والمشاريع الفنية للجمهور والنقد الفني.

٣-القدرة على استخدام التكنولوجيات الجديدة في سياق التعيينات والمشاريع للفئة.

٤-المشاركة الإيجابية في حل المشكلات والتجريب عليها واعتبارها أسلوب حياة.

٥-استثمار العمليات التطويرية للتجريب التي يؤديها الطالب في تحفيزه على الإبداع والخروج عن المألوف.

٦-القدرة على المرونة والطلاقة في التجريب.

الإستراتيجيات والأنشطة الإبداعية المستخدمة: تضمنت تلك الإستراتيجيات ما يلي:

١-الاستقصاء:

إستراتيجية تدريسية يتعامل فيها الطلاب مع خطوات المنهج العلمي المتكامل، حيث يوضع الطالب في مواجهة إحدى المشكلات، فيخطط ويبحث ويعمل بنفسه على حلها عن طريق توليد الفرضيات واختبارها. (Al-Kandari, 2018, p. 112)

٢-استراتيجية الاكتشاف:

وذلك من خلال اكتشاف العلاقات والحلول غير المألوفة فعند طرح الأسئلة، فإنها تشحذ الذهن وتنمي القدرة على الطلاقة والمرونة الفكرية عند البحث عن حلول للمشكلات. (Religion, 2008, p.155).

٣-إستراتيجية المناقشة الفعالة:

تقوم على الحوار المتبادل بين المعلم والطلاب وبيان الاتفاق والاختلاف حول موضوع معين ويتطلب من الطلاب أن يتفاعلوا معها وجها لوجه حيث انها تعتمد على الأسئلة وهي وسيلة لتنمية التفكير وقد تكون الأسئلة من النوع المفتوح فتسمح باستجابات متعددة وهي طريقة تستهدف أن يتوصل الشخص بنفسه إلى الإجابة الصحيحة عن طريق الحوار. ويستطيع الطلاب ان يكتسبوا الثقة بأنفسهم وبقدرتهم على الفهم والتحليل والاستنتاج ، وتعتمد طريقة المناقشة بشكل أساسي على المعلم و الطلاب، و على مدى التفاعل والتعاون فيما بينهم بهدف التوصل إلى الحقائق و الأهداف المطلوبة (Ahmed, 2020, p. 151).

٤-العصف الذهني:

يقصد به توليد وإنتاج أفكار وأراء إبداعيه من الأفراد والمجموعات لحل مشكلة معينة، وتكون هذه الأفكار والآراء جيدة ومفيدة، أي وضع الذهن في حالة من الإثارة والجاهزية للتفكير في كل الاتجاهات لتوليد أكبر قدر من الأفكار حول المشكلة أو الموضوع المطروح، بحيث يتاح للفرد جو من الحرية يسمح بظهور كل الآراء والأفكار(Al-Kandari, 2018, p. 112).

٥-مقارنة العلاقات:

يهدف إلى "استخدام الخيال لعمل مقارنات وعلاقات مبنية على توظيف الاستبصار والتأهب للتفكير من خلال المناظرات والقياس واكتشاف قوة المجاز والاستعارات اللغوية والبصرية والأسئلة المحورية ماذا أيضا يشبه هذا؟ ما هي العلاقة بينه وبين الأشياء الأخرى التي أثر فيها؟" (Al-Ansari, 2015, p. 292)

٦-التعلم التعاوني:

إستراتيجية تدريسية تقوم على تقسيم الطلاب إلى مجموعات صغيرة غير متجانسة بحيث تتكون كل مجموعة من أربعة طلاب يسعون إلى تحقيق أهداف مشتركة، ويوجد بينهم اعتماد إيجابي، ويحقق الطالب هدفه من خلال تحقيق أهداف المجموعة، ويتحدد دور المعلم في التخطيط والإعداد للدرس، ومراقبة ومتابعة الطلاب أثناء تنفيذ الدرس، وتقديم المساعدة عند الحاجة، وتقويم المجموعات وتحديد المجموعة الفائزة ومكافأتها.

٧-التأمل:

تقضي هذه الاستراتيجية بمنح الطلاب وقتا كافيا للتفكير في المثيرات أو المنبهات التي تعرضوا لها؛ بهدف معالجتها بشكل معمق على أمل أن تخلق لديهم نوعا من التفكير غير المتسرع والذي يقود إلى إنتاجات راقية. (Al-Kandari, 2018, p. 112).

٨-حل المشكلات:

عبارة عن طرح المعلم مشكلة هامة ورئيسية، وعلى الطلاب البحث عن طرق حلها عن طريق مصادر التعلم المختلفة، وقد ثبت أن هذا النظام يناسب مختلف المجالات الدراسية وهو ضرورة ملحة في القرن الحادي والعشرين، لما له من أثر في مساعدة المتعلم على مواجهة المشكلات التي قد تستجد نتيجة التقدم الهائل في التكنولوجيا، مما يساعد الطالب أن يكون أكثر مرونة ولدية القدرة على النقد والتحليل واكتساب المهارات المطلوبة للبحث عن حلول للمشكلات المطروحة، و أن الهدف منها هو تدريب الطالب على فهم المشكلات والاعتماد على النفس في حلها(Ahmed, 2020, p. 160).

٩-النمذجة:

تهتم هذه الإستراتيجية بتقديم نماذج مرئية، أو مسموعة، أو مقروءة، أو تاريخية للمتعلمين التي تظهر ضمن السياق الاجتماعي للمتعلمين، على أمل أن يقوم المتعلمون بتقليدها من خلال عملية مراقبة النموذج الذي يعرض سلوكا يحظى باهتمام الملاحظ.

١٠-التغذية الراجعة:

إن التغذية الراجعة موجودة أصلا في أي معزز إلا أنه يمكن استخدامها كأسلوب قائم بذاته في صورة معلومات عن نتائج أداء الطالب، وتهدف إلى إخبار المتعلم بنتائج ردوده (Al Kandari, 2018).

موقع تطبيق البرنامج المقترح:

مبنى كلية التصاميم والفنون – مبنى ١٥٠ في جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن.

عينة البرنامج:

تم تصميم البرنامج المقترح بالدراسة الحالية ليتم تطبيقه على عينة من طالبات المستوى الخامس في مقرر الخط العربي- قسم الفنون البصرية - كلية التصاميم والفنون جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن.

زمن البرنامج:

يستغرق تطبيق البرنامج فصل دراسي كامل من خلال محاضره اسبوعياً مدتها ٤ ساعات تقسم إلى ساعة نظري و٣ ساعات عملي، على مدى ١٤ أسبوع.

الوسائل التي يعتمد عليها البرنامج وهي الخامات والأدوات المطلوبة خلال التطبيق:

أقلام خط مقاسات متنوعة – ورق مصقول للكتابة – قصب للكتابة – محبرة – حبر – الوان مائية وباستيل – ورق معتق – ورق بياني – أدوات هندسية .

محتوى البرنامج: يعتمد البرنامج على التدريب على مهارات:

١-المرونة. ٢-الطلاقة. ٣-الأصالة.

الموضوعات الرئيسية للبرنامج:

يقدم المقرر المعارف والمهارات لإتقان أنواع الخطوط العربية (الرقعة، النسخ، الديواني، الثلث، الكوفي) من خلال التدريبات الأسبوعية في الصف وتطويرها لتصل مرحلة الابداع، وتقديم المناقشات الجماعية والنقد والتحليل وتقديم التغذية الراجعة لهن مع انجاز مشاريع متنوعة (الزخرفة الهندسية ، مشاريع توظيف الخط العربي في عمل تصويري رقمي ، تصوير تشكيلي لمخطوطة إسلامية، تنفيذ مشروع جماعي يدمج من خلاله المعرفة بالخط العربي والزخرفة وتقنيات التصوير والفنون المعاصرة). وذلك لتنمية الطلاقة والفرادة والاصالة لدى الطالبات، وقد راعت الباحثتان في إعدادهما لمحتوى البرنامج على تقسيم الموضوعات إلى موضوعات نظرية وعملية كالآتي:

الجزء النظري:

وهو الجانب المعرفي للمقرر، وكيفية الاستفادة من المعارف والقراءات وتاريخ الخط العربي والفن الاسلامي بتنمية الابداع بالجانب العملي لدى الطالبات.

الجزء العملي:

وهو الجزء العملي والمواكب للجزء النظري في كل لقاء من لقاءات البرنامج، ومن خلاله تطور الطالبة قدراتها الإبداعية المرتبطة بالخط العربي بعد المتابعة والاستفادة من التغذية الراجعة.

تطبيق البرنامج:

الجلسة الأولى: موضوع الجلسة:

شرح خطة المقرر ومحاضرة نظرية حول نظريات نشأة الكتابة العربية، الكتابة في العصر النبوي والتطورات الأولى (الاعجام والتصحيف) هندسة الحرف العربي.

زمن الجلسة: ٤ ساعات. نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-اظهار المعرفة بتاريخ نشأة الخط العربي وتطوره وأنواع الخطوط العربية ومميزاتها الفنية وأشهر الخطاطين.

٢-تعدد أنماط الخط العربي وقيمه الجمالية والابداعية.

أسلوب التدريس: المناقشة والحوار - محاضرة.

بدأت المحاضرة بالطلب من الطالبات بكتابة أي عبارة بخطهم على ورق، ثم تمت مناقشتهم حول خلفيتهم حول الخط العربي وأنواع الخطوط وتم طرح سؤال: هل الخط العربي يعتبر جزء من إبداع الفنان المسلم والفنان المعاصر، وما هو الابداع من وجهة نظرك؟ وبعد المناقشة تم تزويدهم بشرح نظري عن نشأة الخط العربي وأنواع الخطوط والأدوات والخامات المستخدمة وبعض من مصطلحات الخط العربي. وفي نهاية المقابلة تم شرح متطلبات المقرر وشرح خطة المقرر وأساليب التقييم والمطلوب من الطالبات الأسبوع القادم.

الخامات والأدوات: ورق وقلم.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر(البوربوينت).

٢-عرض بعض المشاريع السابقة لبعض الطالبات لتحفيز الطالبات على الابداع.

٣-بيان عملي لصنع المحبرة، وكشط القصبة.

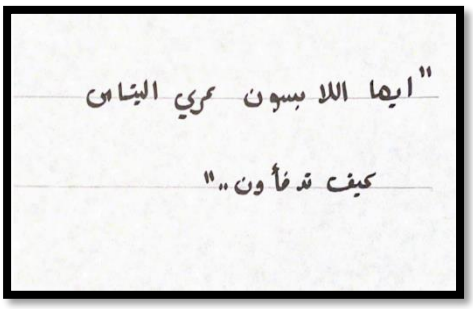
الممارسات والنشاط:

١-التعرف على ما هو الابداع، والتعرف على الخط العربي ونشأته نظرياً. ٢- كتابة عبارات أو أسماء بخط اليد على ورق مقاس A4.

أسلوب التقييم والتقويم:

تقيم الجانب النظري في الاختبار النظري بمنتصف الفصل، وتقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

نماذج من الجلسة الأولى:



شكل (١) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة الثانية: موضوع الجلسة: خط الرقعة قواعد وتدريبات على أمشق الرقعة.

زمن الجلسة: ٤ ساعات - نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-التعرف على تاريخ خط الرقعة وأشهر الخطاطين.

٢-إتقان كتابة أساسيات خط الرقعة من الحروف المنفصلة والمتصلة وامشق العبارات.

٣-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: النمذجة + محاضرة نظرية + التغذية الراجعة.

تم مناقشة المحاضرة النظرية السابقة مع الطالبات، ثم شرح محاضرة عن خط الرقعة نظري ومن ثم شرح قواعد كتابة الحروف عملي على السبورة وعرض فيديو لخطاطين الرقعة كنموذج، بعدها تم طلب من الطالبات كتابة الحروف المطلوبة، وفي نهاية المقابلة تم تقييم الطالبات وتقديم التغذية الراجعة.

الخامات والأدوات: ورق كوشيه، قصب، حبر.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت).

٢- عرض فيديو ونماذج لخط الرقعة.

٣-بيان عملي لقواعد كتابة خط الرقعة.

الممارسات والنشاط:

١-التعرف على خط الرقعة وقواعده وأشهر الخطاطين نظرياً.

٢-كتابة أحرف وعبارات بخط الرقعة من ملزمة التدريبات باستخدام قلم البوص أو القلم الجاهز وتمييز الحركات بلون مختلف.

٣-كتابة صفحه (آيات من القرآن الكريم أو عبارات اوحكم وأمثال أو بيت شعر) بخط الرقعة على مقاس A4.

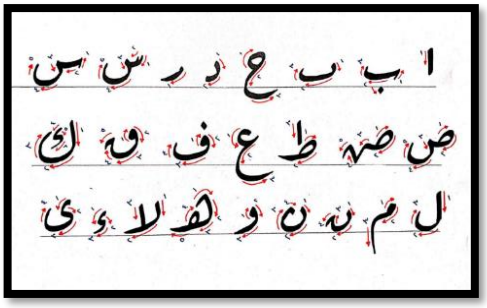
أسلوب التقييم:

١-تقيم الجانب النظري في الاختبار النظري بمنتصف الفصل.

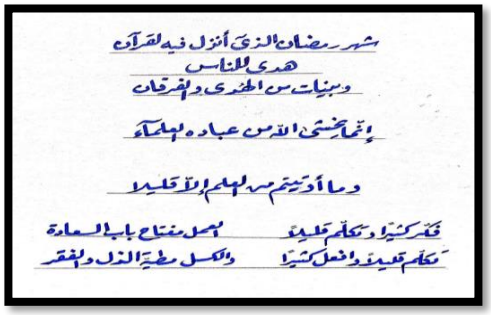
٢-تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

٣-تقيم الجانب العملي من اتقان كتابة خط الرقعة في استمارة التدريبات الخطية.

نماذج من الجلسة الثانية:



شكل (٢-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (٢-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة الثالثة

موضوع الجلسة: خط النسخ -قواعد وتدريبات على أمشق النسخ.

زمن الجلسة: ٤ ساعات - نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-التعرف على تاريخ خط النسخ وأشهر الخطاطين.

٢-إتقان كتابة أساسيات خط النسخ من الحروف المنفصلة والمتصلة وامشق العبارات.

٣-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: النمذجة + محاضرة نظرية +مقارنة العلاقات+ التغذية الراجعة.

مناقشة محاضرة خط الرقعة مع الطالبات، ثم البدأ بشرح محاضرة عن خط النسخ نظري وبالمقارنة بين خط الرقعة والنسخ، من ثم شرح قواعد كتابة الحروف عملي على السبورة وعرض فيديو لخطاطين خط النسخ كنموذج، بعدها تم طلب من الطالبات كتابة الحروف المطلوبة، وفي نهاية المقابلة تم تقييم الطالبات وتقديم التغذية الراجعة.

الخامات والأدوات: ورق كوشيه، قصب، حبر.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت).

٢-عرض فيديو ونماذج لخط النسخ.

٣-بيان عملي لقواعد كتابة خط النسخ.

الممارسات والنشاط:

١-التعرف على خط النسخ وقواعده وأشهر الخطاطين نظرياً.

٢-كتابة أحرف وعبارات بخط النسخ من ملزمة التدريبات باستخدام قلم البوص أو القلم الجاهز وتمييز الحركات بلون مختلف.

٣-كتابة صفحه من (آيات من القرآن الكريم أو عبارات اوحكم وأمثال أو بيت شعر) بخط النسخ على مقاس A4.

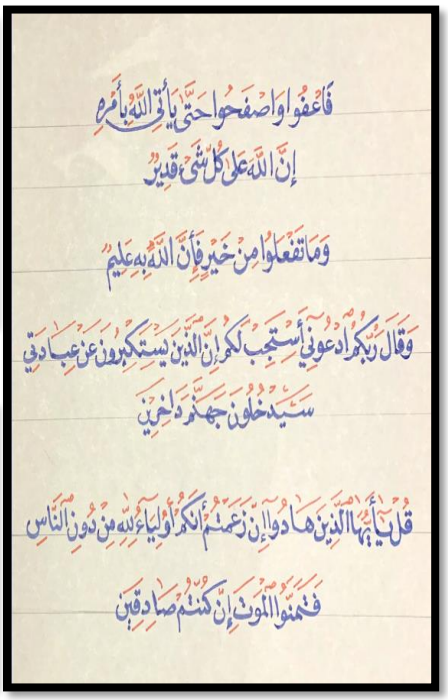
أسلوب التقييم:

١-تقيم الجانب النظري في الاختبار النظري بمنتصف الفصل.

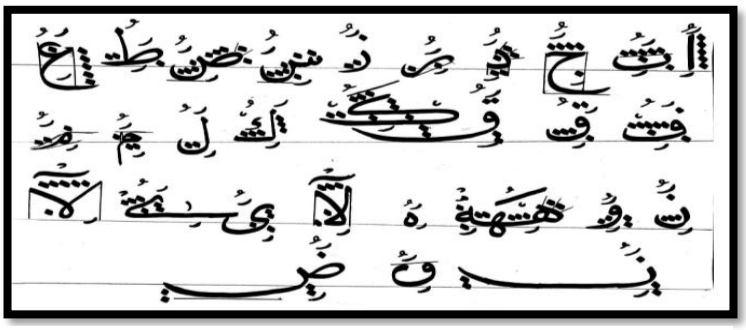
٢-تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

٣-تقيم الجانب العملي من اتقان كتابة خط النسخ في استمارة التدريبات الخطية.

نماذج من الجلسة الثالثة:



شكل (٣-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (٣-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٣-ج) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة الرابعة:

موضوع الجلسة: خط الديواني قواعد وتدريبات على أمشق الديواني.

زمن الجلسة: ٤ ساعات - نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-التعرف على تاريخ خط الديواني وأشهر الخطاطين.

٢-إتقان كتابة أساسيات خط الديواني من الحروف المنفصلة والمتصلة وامشق العبارات.

٣-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: النمذجة + محاضرة نظرية + مقارنة العلاقات+ التغذية الراجعة.

مناقشة المحاضرات النظرية السابقة مع الطالبات، ثم البدأ بشرح محاضرة الخط الديواني نظري ومن ثم شرح قواعد كتابة الحروف عملي على السبورة وعرض فيديو لخطاطين الديواني كنموذج، بعدها تم طلب من الطالبات كتابة الحروف المطلوبة، وفي نهاية المقابلة تم تقييم الطالبات وتقديم التغذية الراجعة.

الخامات والأدوات: ورق كوشيه، قصب، حبر.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت). ٢- عرض فيديو ونماذج للخط الديواني. ٣- بيان عملي لقواعد كتابة الخط الديواني.

الممارسات والنشاط:

١-التعرف على الخط الديواني وقواعده وأشهر الخطاطين نظرياً.

٢-كتابة أحرف وعبارات بالخط الديواني من ملزمة التدريبات باستخدام قلم البوص أو القلم الجاهز وتمييز الحركات بلون مختلف.

٣-كتابة صفحه من (آيات من القرآن الكريم أو عبارات اوحكم وأمثال أو بيت شعر) بالخط الديواني على ورق مقاسA4.

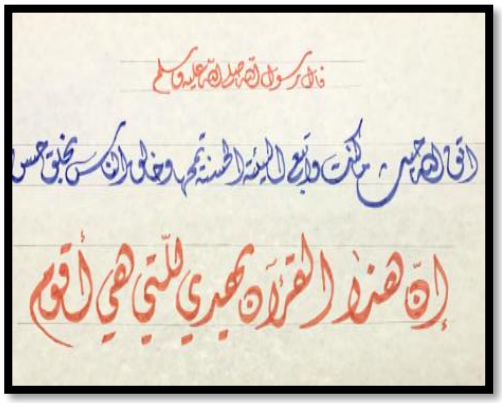
أسلوب التقييم:

١-تقيم الجانب النظري في الاختبار النظري بمنتصف الفصل.

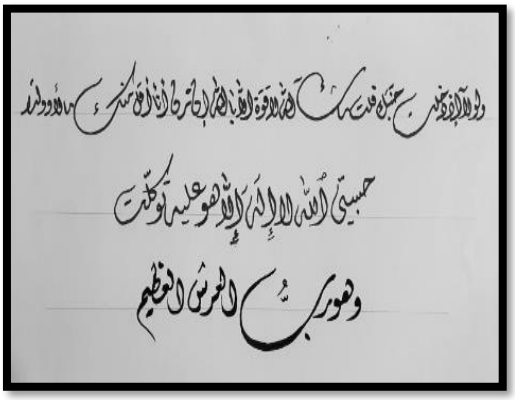
٢-تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

٣-تقيم الجانب العملي من اتقان كتابة الخط الديواني في استمارة التدريبات الخطية.

نماذج من الجلسة الرابعة:



شكل (٤-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (٤-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة الخامسة

موضوع الجلسة: خط الثلث قواعد وتدريبات على أمشق الثلث.

زمن الجلسة: ٤ ساعات -نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-التعرف على تاريخ خط الثلث وأشهر الخطاطين.

٢-إتقان كتابة أساسيات خط الثلث من الحروف المنفصلة والمتصلة وامشق العبارات.

٣-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: النمذجة + محاضرة نظرية + مقارنة العلاقات+ التغذية الراجعة.

مناقشة المحاضرات السابقة مع الطالبات ثم البدأ بشرح محاضرة خط الثلث نظري وبالمقارنة بين خط الرقعة والنسخ والديواني مع خط الثلث، ومن ثم شرح قواعد كتابة الحروف عملي على السبورة وعرض فيديو لخطاطين خط الثلث كنموذج، بعدها تم طلب من الطالبات كتابة الحروف المطلوبة، وفي نهاية المقابلة تم تقييم الطالبات وتقديم التغذية الراجعة.

الخامات والأدوات: ورق كوشيه، قصب، حبر.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت). ٢-عرض فيديو ونماذج لخط الثلث. ٣- بيان عملي لقواعد كتابة خط الثلث.

الممارسات والنشاط:

١-التعرف على خط الثلث وقواعده وأشهر الخطاطين نظرياً.

٢-كتابة أحرف وعبارات بخط النسخ من ملزمة التدريبات باستخدام قلم البوص أو القلم الجاهز وتمييز الحركات بلون مختلف.

٣-كتابة صفحه من (آيات من القرآن الكريم أو عبارات اوحكم وأمثال أو بيت شعر) بخط الثلث على مقاسA4.

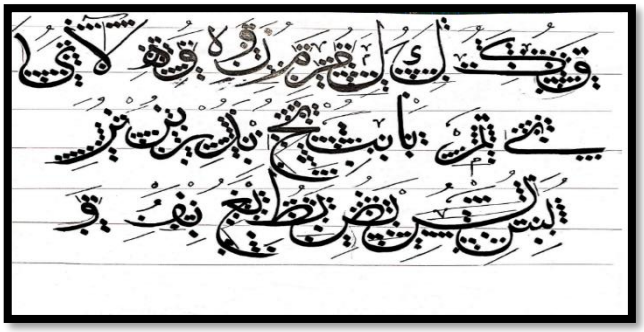
أسلوب التقييم:

١- الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

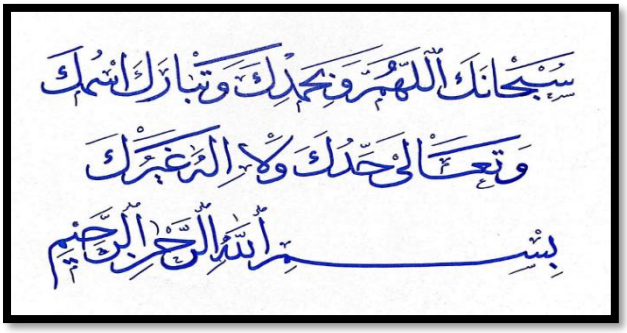
٢-تقيم الجانب العملي من اتقان كتابة خط الثلث في استمارة التدريبات الخطية.

٣-تقييم الجانب النظري في الاختبار النظري بمنتصف الفصل.

نماذج من الجلسة الخامسة :



شكل (٥-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (٥-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة السادسة

موضوع الجلسة: الخط الكوفي قواعد وتدريبات على أمشق الكوفي.

زمن الجلسة: ٤ ساعات -نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-التعرف على تاريخ الخط الكوفي وأشهر الخطاطين.

٢-إتقان كتابة أساسيات الخط الكوفي من الحروف المنفصلة والمتصلة وامشق العبارات.

٣-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: النمذجة + محاضرة نظرية + الاستقصاء+ التغذية الراجعة.

شرح محاضرة الخط الكوفي نظرياً، وبعدها مناقشة جميع أنواع الخطوط السابقة، ومن ثم شرح قواعد كتابة الحروف عملي على السبورة وعرض فيديو لطريقة كتابة الخط الكوفي كنموذج، بعدها تم طلب من الطالبات كتابة الحروف المطلوبة. وفي نهاية المقابلة تم تقييم الطالبات وتقديم التغذية الراجعة.

الخامات والأدوات: ورق رسم هندسي، أقلام خط، مسطرة.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت).

٢-عرض فيديو ونماذج للخط الكوفي.

٣-بيان عملي لقواعد كتابة الخط الكوفي.

الممارسات والنشاط:

١-التعرف على الخط الكوفي وقواعده وأشهر الخطاطين نظرياً.

٢-كتابة أحرف وعبارات الخط الكوفي من ملزمة التدريبات باستخدام القلم الجاهز.

٣-كتابة صفحه من (آيات من القرآن الكريم أو عبارات اوحكم وأمثال أو بيت شعر) بالخط الكوفي على ورق هندسي مقاس A4

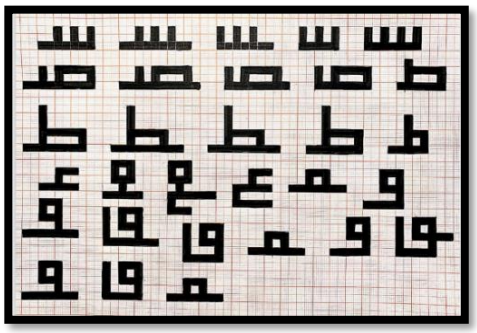
أسلوب التقييم:

١-تقيم الجانب النظري في الاختبار النظري بمنتصف الفصل.

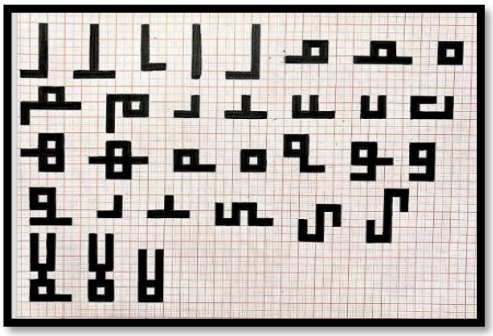
٢-تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

٣-تقيم الجانب العملي من اتقان كتابة الخط الكوفي في استمارة التدريبات الخطية.

نماذج من الجلسة السادسة:



شكل (٦-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (٦-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة السابعة

موضوع الجلسة: تدريبات خطية رقمية لأنواع الخطوط (الرقعة – النسخ - الديواني – الثلث-الكوفي) و (تكنولوجيا الحاسب الآلي).

زمن الجلسة: ٤ ساعات - نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-التعرف على الفن الرقمي وأشهر البرامج التي يمكن الاستفادة منها.

٢-استخدام التقنيات الرقمية في مجال كفاءة الخط العربي.

٣-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: محاضرة نظرية + العصف الذهني+ الاستقصاء+ التغذية الراجعة.

بعد إعطاء الطالبات محاضرات نظرية ونماذج وتدريبات كتابية عن أنواع الخط المقررة (الرقعة- النسخ – الديواني – الثلث- الكوفي) ،تم الثناء وتشجيع الطالبات على ابداعهم بمحاكاة الخطوط والتدريب عليها باجتهاد، ثم تم شرح محاضرة نظرية عن الفن الرقمي وكيفية الاستفادة من التكنولوجيا كمدخل ابداعي لإنتاج أعمال فنية ترتبط بالخط العربي والتصوير الرقمي . ثم تم طلب من الطالبات العمل على المشروع الرقمي ومناقشته.

الخامات والأدوات:

حاسب ألي محمول وتحميل احدى برامج التصميم المختلفة الخاصة بالخط العربي Kelk أو fontographer أو photoshop، وأيضا يجب ان يتضمن الملف بصور وبعض من الكتابات الخطية اليدوية والرقمية للطالبة.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت).

٢-عرض نماذج سابقة لطالبات وأعمال فنانين.

الممارسات والنشاط:

تنفيذ عبارة خطية بإحدى انواع الخطوط السابقة وتوظيفها بشكل فني معاصر لإنتاج لوحة فنية خطية بإحدى برامج التصميم المختلفة.

أسلوب التقييم:

تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة واحضار الأدوات والخامات المطلوبة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

الجلسة الثامنة

موضوع الجلسة: استكمال التدريبات الخطية لأنواع الخطوط (الرقعة – النسخ - الديواني – الثلث-الكوفي) و(تكنولوجيا الحاسب الآلي).

زمن الجلسة: ٤ ساعات -نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-استخدام التقنيات الرقمية في مجال كفاءة الخط العربي.

٢-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: النمذجة + محاضرة نظرية +الاكتشاف.

ركزت الباحثتان على اكساب الطالبات المهارات الإبداعية من مرونة وطلاقة لما لها من أهمية في تفرد الطالبة وإبداعها، وتؤكد ثريا " المرونة تساعد الطلاب على التفكير في البدائل الممكنة" (Ahmed, 2007, p. 248).وتمت مناقشة الطالبات حول الحلول الإبداعية التي اكتشفتهن أثناء انتاج اعمال رقمية مرتبطة بالخط العربي، وتمت إعادة تنظيم العناصر والاشكال بطرق مختلفة في التكوين مع مراعاة تغيير العلاقات بين الشكل والأرضية وربطها بالخط العربي. وفي نهاية المحاضرة بعد الاستفادة من التغذية الراجعة والمناقشة المفتوحة حول المهارات والحلول الإبداعية، تم طلب من الطالبات طباعة المشاريع على ورق مقوى نصف لمعة مقاس A4.

الخامات والأدوات:

حاسب ألي محمول يتضمن الملف بصور وبعض من الكتابات الخطية اليدوية والرقمية للطالبة.

الوسائل التعليمية: ١- مناقشة حرة. ٢-عرض نماذج أعمال رقمية.

الممارسات والنشاط:

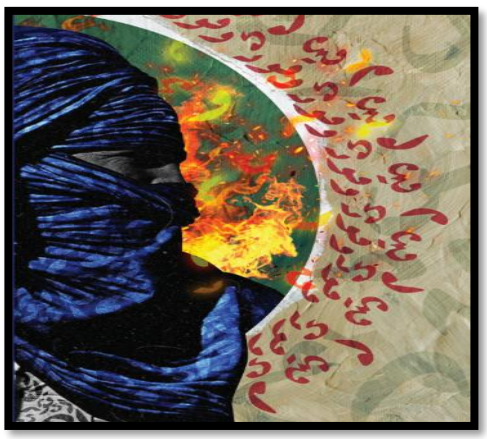
طباعة العبارة الخطية بإحدى انواع الخطوط السابقة بعد توظيفها بشكل فني معاصر عند انتاج لوحة فنية خطية بإحدى برامج التصميم المختلفة.

أسلوب التقييم:

١-تقيم العمل الرقمي من قبل لجنة التحكيم المكونة من ٣ محكمين متخصصين بالفنون البصرية.

٢-تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة واحضار الأدوات والخامات المطلوبة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

نماذج من الجلسة السابعة والثامنة



شكل (٧-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٧-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٧-ج) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٧-د) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٧-هـ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٧-و) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة التاسعة

موضوع الجلسة: الاختبار النظري والعملي - عروض الطالبات.

زمن الجلسة: ٤ ساعات - نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-اظهار المعرفة بتاريخ نشأة الخط العربي وتطوره وأنواع الخطوط العربية ومميزاتها الفنية وأشهر الخطاطين.

٢-تحليل نماذج خطية فنية وأعمال فنية تتضمن الخط العربي لخطاطين وفنانين عرب ومسلمين مشهورين وفق القواعد الصحيحة.

أسلوب التدريس: المناقشة والحوار - مهارة التعزيز- الاختبار.

في بداية الجلسة تم اختبار الطالبات بالمعلومات النظرية للمقرر بإضافة إلى امشق لبعض الحروف والعبارات الخطية، وبعد انتهاء الساعة الأولى وزمن الاختبار النظري، تم اختبارهم عمليا في الساعة الثانية والثالثة. أما ما تبقى من الوقت في الساعة الرابعة بدأت الطالبات بعروضهم حول الخطاطين والفنانين المعاصرين الذين استخدموا الخط العربي في أعمالهم.

الخامات والأدوات: أقلام خط وقصب وحبر للاختبار، العروض.

الوسائل التعليمية: كتب للخط العربي المعاصر.

الممارسات والنشاط:

١-تقديم عرض تقديمي حول المقرر.

٢- الاختبار النظري والعملي.

أسلوب التقييم:

١-تصحيح الاختبار النظري.

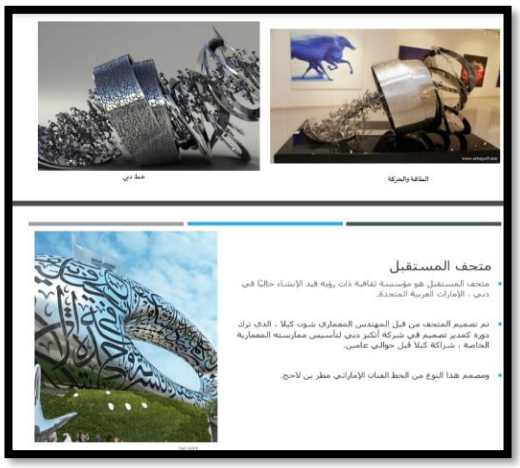
٢- تقييم أعمال الطالبات المنفذة في الاختبار العملي.

٣-تقيم العروض التقديمية للطالبات.

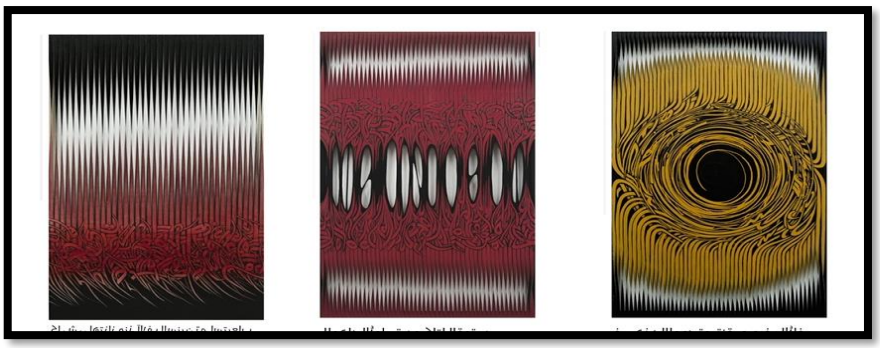
٤-تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة مع زميلاتهن.

نماذج الجلسة التاسعة: عروض بوربوينت.

شكل (٨-أ) عرض تقديمي من طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (٨-ب) عرض تقديمي من طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (٨-ج) عرض تقديمي من طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة العاشرة

موضوع الجلسة: البدء بتنفيذ مشروع الخط العربي (حيث كان المشروع النهائي حر وذلك لتتمكن الطالبات من انتاج عمل فني قائم على الابداع دون تقيد بخامة او أسلوب او تقنية محددة او موضوع معين، واختارت الطالبات نوع الخط العربي لإنتاج اعمال فنية تتسم بالمعاصرة والابداع مع الالتزام بقواعد الخط العربي)

زمن الجلسة: ٤ ساعات. نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-ان تستطيع الطالبة تحضير رسومات أولية وعرض أفكارها ضمن المجموعة للمشروع النهائي.

٢-التأكيد على عنصري الإبداع والابتكار في التنفيذ والإخراج.

٣-العمل ضمن فريق لإنجاز المشروع الجماعي.

٤-التعلم التعاوني من خلال المناقشة والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: الاكتشاف- التعليم التعاوني- العصف ذهني - المناقشة الفعالة- التغذية الراجعة.

تم استرجاع جميع المهارات والتقنيات التي تم شرحها وتنفيذها في الجلسات السابقة مع الطالبات، وبعدها تم عرض أعمال فنانين معاصرين ومناقشة الطالبات حول مواطن الابداع لدى الفنانين المعاصرين والتي ارتبطت أعمالهم بالخط العربي. وكيفية الاستفادة من العروض في توليد الأفكار الإبداعية وتنوعها وتطوير مهارات الابداع كالمرونة والطلاقة والابتكار والاصالة لإنتاج أعمال فنية تتصف بالأبداع. وأخيراً تم مناقشة رسومات كل مجموعة والتوصل لحلول إبداعية وتنفيذها.

الخامات والأدوات: ورقة رسم، قلم رصاص، صور.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت).

٢-عرض صور لأعمال فنانين معاصرين استخدموا الخط العربي في أعمال فنية معاصرة.

الممارسات والنشاط:

١-اختيار الزخرفة ونوع الخط المناسبين للمشروع وكيفية توظيفها.

٢-الاتفاق مع المجموعة لتنفيذ المشروع النهائي وكل طالبة من المجموعة تبدأ بعمل المجلة البصرية الخاصة بها للمشروع النهائي.

٣-تحضير نموذج تجريبي من المشروع النهائي.

أسلوب التقييم

تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة والتعاون بإنجاز المشروع النهائي باستمارة المتابعة الأسبوعية.

الجلسة الحادية عشر

موضوع الجلسة: استكمال المشروع النهائي للخط العربي.

زمن الجلسة: ٤ ساعات -نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-الاستقرار على فكرة المشروع النهائي وتطويرها.

٢-التأكيد على عنصري الإبداع والابتكار في التنفيذ.

٣-العمل ضمن فريق لإنجاز المشروع الجماعي وعرضه على الجمهور.

٤-التعلم التعاوني من خلال المناقشة والنقد والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: حل المشكلات - مهارة التعزيز- التعلم التعاوني- الاستقصاء.

استكمال الجلسة السابقة وخلال هذه الجلسة تم شرح الطالبات افكارهن مع مناقشتها وتحديد الأساليب والتقنيات المستخدمة في الفنون البصرية وخاصة التصوير التشكيلي الملائمة لإنجاز المشروع، وكيفية الاستفادة من الأساليب الإبداعية في الفنون البصرية وكيفية مزجها مع الخط العربي بأسلوب ابداعي منفرد بكل مجموعة، ثم قامت الطالبات بعمل نماذج وتجربة الخامات والتقنيات المستخدمة، وبعدها تم اختيار واستقرار الطالبات على فكرة للمشروع وتجريبها ثم بدأت كل مجموعة بالعمل على المشروع.

الخامات والأدوات: المشاريع النهائية لكل مجموعة تحضر الخامات والأدوات حسب الفكرة.

الوسائل التعليمية: المناقشات والصور والبيان العملي.

الممارسات والنشاط:

تنفيذ المشروع النهائي، ومعالجة الأفكار، واختبار الخامات، والتقنيات.

أسلوب التقييم:

تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة والتعاون فيما بينهن وتنفيذ المشروع النهائي واحضار الأدوات والخامات المطلوبة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

الجلسة الثانية عشر

موضوع الجلسة: استكمال المشروع الجماعي النهائي.

زمن الجلسة: ٤ ساعات نوع الجلسة: جماعية

الأهداف:

١. الدقة في العمل على المشروع واستخدام التقنيات وأخراجها بشكل جيد.
٢. التأكيد على عنصري الإبداع والابتكار في الإخراج.
٣. التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: حل المشكلات- التأمل - المحاضرة.

تم الثناء على مجهود وإبداع الطالبات في المقرر، ومناقشة طريقة الإخراج والعرض.

الخامات والأدوات: المشاريع النهائية لكل مجموعة تحضر الخامات والأدوات حسب الفكرة.

الوسائل التعليمية: المناقشات والصور.

الممارسات والنشاط:

استكمال الجلسات السابقة والعمل على اخراج المشروع النهائي واختيار المكان المناسب لعرضه.

أسلوب التقييم:

تقيم المشروع النهائي من قبل لجنة التحكيم المكونة من ٣ محكمين متخصصين بالفنون البصرية.

نماذج المشروع النهائي: الجلسة العاشرة والحادية عشر والثانية عشر.

شكل (٩-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٩-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي

شكل (٩-جـ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (٩-د) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الجلسة الثالثة عشر

موضوع الجلسة: المنمنمات الإسلامية (محاكاة لوحات خطيه بأسلوب معاصر).

زمن الجلسة: ٤ ساعات - نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-التعرف على المنمنمات الإسلامية وانواعها ومواضيعها نظرياً.

٢-اختيار نوع الخط وتوزيعه بشكل جيد في المنمنمة.

٣-اتقان تعتيق ورق الرسم او الكانفس بالطريقة الصحيحة.

٤- التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: حل المشكلات - مهارة التعزيز- المحاضرة.

في هذه الجلسة تم شرح أساليب وتقنيات التصوير التشكيلي وكيفية الاستفادة من الأساليب الإبداعية في مجال التصوير التشكيلي، وتم عرض أساليب حل المشكلات وكيفية استخدام أسلوب الحل الإبداعي للمشكلات ومراحلها، واستخدام أسلوب التغيير في الخصائص، مثل الجمع بين الأشتات وجعل ما هو مألوف وغير مألوف وتوظيف هذه الطرق في الإبداع لتصوير المنمنمات الإسلامية، ثم تم طلب من الطالبات تعتيق ورق الرسم أو الكانفس لإعطائه منظر قديم يشبه المنمنمات وذلك قبل رسم وتنفيذ المنمنمة وكتابة الخط العربي. تم طلب من الطالبات رسم المنمنمة وتلوينها باستخدام الألوان المناسبة وبالتقنيات التي تتماشى معها بإظهار المنمنمة بشكل قديم كمنمنمات الفن الإسلامي.

الخامات والأدوات: ورق كانسون أو كانفس، ألوان مائية او زيتية او أكريليك، أقلام خط، شاي وقهوة للتعتيق.

الوسائل التعليمية:

١-عرض الجانب النظري للمقرر (البوربوينت). ٢-عرض نماذج سابقة لطالبات وصور لمنمنمات إسلامية.

الممارسات والنشاط:

١-محاكاة واحدة أو أكثر من المنمنمات الإسلامية المعروفة.

٢-تحليل نماذج خطية فنية وفق القواعد لخطاطين عرب ومسلمين مشهورين.

أسلوب التقييم:

تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة واحضار الأدوات والخامات المطلوبة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

الجلسة الرابعة عشر

موضوع الجلسة: استكمال المنمنمات الإسلامية (محاكاة لوحات خطيه بأسلوب معاصر).

زمن الجلسة: ٤ ساعات - نوع الجلسة: جماعية.

الأهداف:

١-محاكاة المنمنمة واللوحة الخطية بأسلوب التصوير التشكيلي بشكل صحيح على مقاس A4.

٢-التعلم الذاتي من خلال التكرار والاستفادة من التغذية الراجعة.

أسلوب التدريس: حل المشكلات - مهارة التعزيز- المحاضرة.

استكمال رسم المنمنمة وتلوينها باستخدام الألوان المناسبة وبالتقنيات التي تتماشى لإظهار المنمنمة بشكل قديم كمنمنمات الفن الإسلامي.

الخامات والأدوات: ورق كانسون أو كانفس، ألوان مائية او زيتية او أكريليك، أقلام خط، شاي وقهوة للتعتيق.

الوسائل التعليمية:

١-عرض نماذج سابقة لطالبات ومنمنمات إسلامية. ٢- المناقشة.

الممارسات والنشاط:

١-محاكاة واحدة أو أكثر من المنمنمات الإسلامية المعروفة.

٢-تحليل نماذج خطية فنية وفق القواعد لخطاطين عرب ومسلمين مشهورين.

أسلوب التقييم:

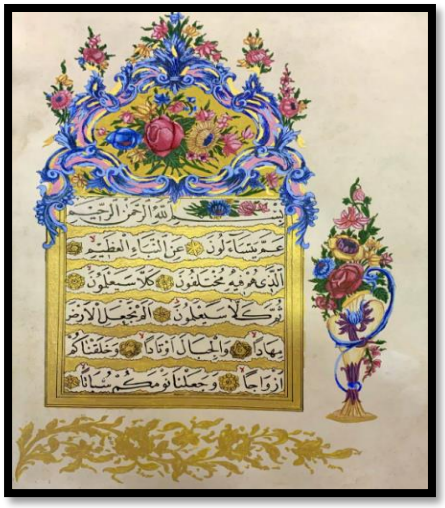
١-تقيم المنمنمة من قبل لجنة التحكيم المكونة من ٣ محكمين متخصصين بالفنون البصرية.

٢-تقييم الطالبات لتفاعلهم بالمناقشة واحضار الأدوات والخامات المطلوبة باستمارة المتابعة الأسبوعية.

نماذج من الجلسة الثالثة عشر والرابعة عشر

شكل (١٠-أ) عمل طالبات مقرر الخط العربي. شكل (١٠-ب) عمل طالبات مقرر الخط العربي. شكل (١٠-ج) عمل طالبات مقرر الخط العربي

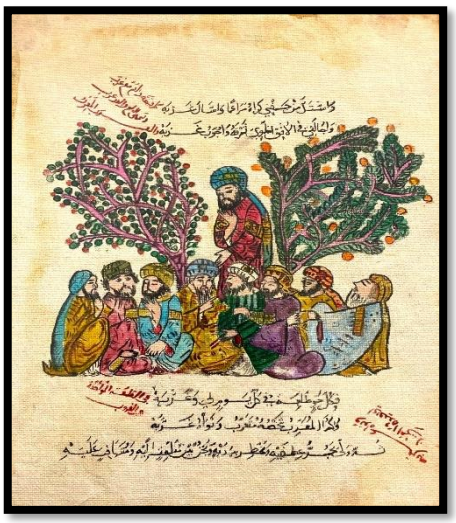
شكل (١٠-د) عمل طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (١٠-هـ) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (١٠-و) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (١٠-ز) عمل طالبات مقرر الخط العربي.



شكل (١٠-ح) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

شكل (١٠-ط) عمل طالبات مقرر الخط العربي.

الفصل الرابع: النتائج

لاحظت الباحثتان من خلال تطبيقهم لبرنامج مقرر الخط العربي لطالبات الفنون البصرية بجامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، أن الطالبات بعد تطبيق البرنامج بدأوا بالاستفادة من موروثهن الثقافي والاسلامي والعربي، ولكن بأسلوب معاصر.كما تحقق هدف البحث وهو تنمية الابداع المرتبط بالخط العربي لدى طالبات الفنون البصرية مستوى خامس في كلية التصاميم والفنون – جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن.وتستنتج الباحثة من خلال عرض البرنامج وعلاقته بالخط العربي والابداع الفني النتائج التالية:

١-استطاعت الطالبة إنتاج فن ابداعي معاصر من خلال دراستها قواعد الخط العربي وعناصر الفن الإسلامي.

٢-الخط العربي جزء من التراث العربي والفن الإسلامي، ويتصف بقدرته في الاستمرار والتواصل، مما ساعد الطالبات على ابداع اعمال فنية معاصرة مستمدة من التراث العربي الإسلامي.

٣-يتمتع الفن الإسلامي بما يتمثل في الخط العربي والمنمنمات الاسلامية بكم هائل من القيم الجمالية والابداعية والنظم الإيقاعية، وتعدد علاقاتها وأشكالها وأنواعها، والذي أدى الى وجود الخط العربي بالفن المعاصر، وسهل من انتاج اعمال إبداعية لدى الطالبات.

٤-اكتسبت الطالبات مهارة إتقان الخطوط بأسلوب المحاكاة وتطبيق القواعد من خلال المشاريع النهائية وهي توظيف الخط العربي في اعمال فنية معاصرة.

٥-تمكنت الطالبات من تقنيات وادوات الرسم والتصوير التشكيلي وأدى الى ابداعهن في محاكاة المنمنمة، واتقانها بشكل متميز.

٦-طالبات المستوى الخامس لديهن الخبرة الكافية بالتكنولوجيا والبرامج الرقمية لابتكار لوحات رقمية بالخط العربي بمستوى إبداعي يتسم بالفرادة.

٧-تناول جماليات الخط العربي وربطه بالجانب الابداعي، في مقرر من مقررات الفنون البصرية، أثر على رفع المستوى الإبداعي والفني وتعزيز الهوية العربية والإسلامية لدى الطالبات.

٨-اتضح من خلال عروض الطالبات ومناقشتها ان هناك الكثير من الأعمال المعاصرة ترتكز على الخط العربي لأسباب متنوعة منها رشاقة الخط العربي وتنوع المقومات الشكلية كالمد والتركيب والطمس والتشكيل وكثرت الأساليب الكتابية، كل ذلك ساعد الفنانين المعاصرين بأبداع أعمال فنية، وكان ذلك حافز إبداعي للطالبات لإنتاج مشاريع جماعية نهائية.

التوصيات: توصي الباحثتان الاتي:

١-تدريس قواعد وجماليات الخط العربي لطلبة الفنون وتوظيفه في الفن المعاصر.

٢-التأكيد على الهوية الثقافية الإسلامية والعربية عند طلبة الفنون وتحفيزهم على إنتاج أعمال فنية معاصرة ترتبط بالخط العربي والزخارف الإسلامية والفن الإسلامي عموماً.

References

1. Abdul Hameed, Shaker. (1987). The creative process in the art of photography. The world of knowledge.
2. A.J. Cropley (2001)*Creativity in education &Learning* London: kogan.
3. Afifi, Noha. (2014). The intellectual and philosophical convergence between Islamic arts and post-modern artistic trends. Fourth International Conference on Islamic Architecture and Arts. International Islamic Sciences University.
4. Abdul Rashid, Abdul Wahab Wahid, (2016) A proposed program based on Quranic proverbs to develop Arabic calligraphy skills and its impact on academic achievement in the Arabic language and aesthetic taste among middle school students, Journal *of the Faculty of Education in Educational Sciences*. Volume. 40, p. 4, j.b., Egypt.
5. Amin, Ali Muhammad. (1992). The genius of Arabic calligraphy, No. 9 P.12, Beirut.
6. Attenji, tweet. (2010). A future vision for creativity in the educational environment. Intelligence Research Journal.
7. Attia, Nasreen. (2020). A proposed program based on the use of "de Bono" theories to develop creative thinking based on Scamper in art education. [Unpublished master's thesis]. Helwan University.
8. Ansari, Fatima. (2015). A proposed program for creative industries in art education based on life and work skills for secondary school students in the Kingdom of Bahrain. [Unpublished PhD thesis]. Helwan University.
9. Bakr, Azza. (April, 2018). The aesthetics of Arabic calligraphy and its formations in the glass architectural facades. Journal of Architecture and the Arts.

10. Al-Dulaimi, Attia Wazza Abboud (2012), The effectiveness of mind maps in developing the design idea of Arabic calligraphy formations among students of the Department of Art Education.*Unpublished PhD thesis*, University of Baghdad. College of Fine Arts, Iraq.
11. Farrag, Afaf. (2010). Studies in the field of creativity. Anglo Egyptian Library.
12. Fouad, Dalia. (November, 2020). The aesthetics of Arabic calligraphy as a unique plastic language in the contemporary design thought of interior architecture. Journal of Architecture and the Humanities.
13. Gamal El Din, Hanan. (January, 2008). The effect of a plastic art program based on a brainstorming strategy on developing the creative abilities and features of a pre-school child. Research in art education and the arts.
14. Hamdi, Hassan. (2004). Student's guide to developing his skills (skills of excellence and creativity). Taif House for printing and publishing.
15. Hamed, Soraya. (2007). A proposed program to stimulate creativity in photography by taking advantage of the science of neuro-linguistic programming. [Unpublished master's thesis]. Helwan University.
16. Hussein, Atheer Sabah. (2015). Expressive and aesthetic values in works of Iraqi calligraphists as a source for enriching teaching the portrayal for students of art education. [Unpublished master's thesis]. Helwan University.
17. Ibrahim, Abdul Sattar. (1985). Human and psychology. The world of knowledge. Kuwait.
18. Ibrahim, Abdul Sattar. (2007). New Horizons in the Study of Creativity. Publications Agency. Kuwait
19. Issa, Hassan. (1979). Creativity in art and science. The world of knowledge.
20. Al-Jubouri, Suhaila Yassin, (1977), The *Origin and Development of Arabic Calligraphy until the End of the Umayyad Period*, First Edition, Al-Adib Al-Baghdadi Press, Baghdad.
21. Kamal, Eman, El-Sayed, Adel, Ali, Madiha. (2006). The multiplicity of fields of plastic art and its activities in developing the artistic expression of the child within the workshops accompanying the Children's Books Exhibition (experimental study). Ninth Scientific Conference: College of Art Education. Helwan University.
22. Al-Kandari, Fawaz. (2018). The effectiveness of an educational program to employ environmental materials in the field of artistic works to develop creative thinking among students of the College of Basic Education in the State of Kuwait. [Unpublished master's thesis]. Helwan University.
23. Madbouly, Mohamed. (2002). Professional development for teachers. University Book House.
24. Mohammed, Iskandar Ahmed, (2014), The impact of a proposed program to develop some artistic skills based on the use of the aesthetics of Arabic calligraphy for those with learning difficulties at the secondary stage, Master's Thesis, Diyala University. Faculty of Basic Education. Iraq.
25. - Mohamed, Rasha and Mahmoud, Samar, (2016) The aesthetic values of Arabic writings and calligraphy and their use in the design of glass interior architecture, *Journal of Architecture, Arts and Humanities, vol. 1, p. 4, Helwan University, Cairo.*
26. - Naji, Khalil Yahya (1935). *The origin of Arabic calligraphy and the history of its development to pre-Islam*, first edition, Paul Barré Press, Cairo.
27. Nasra, Muhammad. (1995). The relationship between the plastic components of contemporary Arabic calligraphy and the structural foundations of flat designs. [A published master's thesis]. Faculty of Art Education, Helwan University.
28. - Obada, Abdel Fattah (1915), *The spread of Arabic calligraphy in the Eastern world and the Western world*.First edition, Egypt: Arab Press Agency, pp. 7-13.
29. Qatami, Nayfeh. (2011). Creativity Development. United Arab Marketing Company.
30. Salim, Nada Zoukan (2023), The Art of Indian Miniatures in the Islamic Era (Its Origin, Development, and the Phenomenon of Influence and impacted), Journal of Arts and Humanities, p. 25 .
31. Shaheen, Mahmoud. (2012). Arabic calligraphy - concerns and problems. Syrian General Book Authority. Ministry of Culture.
32. Shaker, Reem. (January, 2021). Plastic and aesthetic values of diagnostic imaging in Islamic miniature arts. Amsia Association of Education through Art.
33. -Al-Shami, Saleh Ahmed, (1990*) Islamic Art: Commitment and Creativity* , 1st Edition, Dar Al-Qalam: Damascus.
34. Shoshani, Nahair. (April, 2016). Mixing the Aesthetics of Arabic Calligraphy and Plastic Visual Symbols in Pictograph Paintings as an Introduction to Enriching Contemporary Egyptian Art: An Analytical and Descriptive Study of "Selections from the Works of Muhammad Toson". Evening Education Association through art.
35. Al-Sudairy, Maha Mohammed Nasser (2023), The Aesthetic of Arabic Calligraphy in Saudi plastic painting, *Journal of Humanities and Social Sciences*, Vol. 7, No. 2, pp. 20-48.
36. What are the modern techniques in the art of decoration and Arabic calligraphy - answer (ejaba.com).

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.2

Original Article

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

OPEN ACCESS

The effectiveness of laboratory applications for students of the College of Fine Arts – University of Basrah comedy performances as an example

Nour Sabah Abdul Muttalib [1], Hala Hassan Sabti [2],

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah , Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah , Iraq*
[1] *ORCID : https://orcid.org/0009-0000-9503-3021*
[2] *ORCID : https://orcid.org/0000-0002-6869-7073*
E-mail addresses: nordory13@gmail.com , hala.sabti@ubasrah.edu.iq
Received: 15 August 2023; Accepted: 12 September 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

The applications lesson is a bud that is subject to several intellectual and technical limitations, which are supervised by specialized professors, a space that gives the student a space of freedom in choosing texts and representative students, and opens a wide field for applications students to express their technical and methodological inclinations, whether by adopting a specific direction or trying to diverge and be creative. Therefore, we find that the personality of the student in the study of applications has its impact and existence through his adoption and choice of theatrical work as a text and treatment. Artistic and cultural institutions.

the research was directed to demonstrate the effectiveness of the curricula in understanding comedy for directing students of the Faculty of Fine Arts.

Keywords: effectiveness, Curricula, comedy

فاعلية التطبيقات المختبرية لطلبة كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة العروض الكوميدية انموذجاً

نور صباح عبد المطلب ١ ، هالة حسن سبتي ٢

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

ملخص البحث

يعد درس التطبيقات برغم خضوعه الى عدة محددات فكرية و وفنية والتي يشرف عليها أساتذة مختصون فضاء يمنح الطالب مساحة من الحرية في اختيار النصوص و الطلبة الممثلين ، ويفتح المجال واسعا لطلبة التطبيقات في التعبير عن ميولهم الفنية والمنهجية سواء من خلال تبني اتجاه معين أو محاولة المغايرة والابداع ، لذا نجد ان لشخصية الطالب في درس التطبيقات اثرها ووجودها من خلال تبنيه واختياره للعمل المسرحي نصا ومعالجة ، وكنتيجة لتلك الجهود التي يبذلها الطلاب انتجت العديد من المهرجانات في جامعة البصرة والتي كانت النتاجات التي انتجها طلاب الكلية هي مادتها والتي شهدت اقبالا لطلاب باقي الكليات واستقطبت العديد من المؤسسات الفنية والثقافية.

ومن هنا توجه البحث لبيان فاعلية المناهج الدراسية في فهم الكوميديا لطلبة الاخراج كلية الفنون الجميلة ،

واعتمدت البحث المنهج الوصفي التحليلي والقصدية في اختيار العينة ومعالجتها في الفصل الثالث من البحث واعتمدت المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كأداة للقياس.

الكلمات المفتاحية : فاعلية ، مناهج ، كوميديا

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

تخضع المناهج التي تدرس في كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية لمعايير علمية في اختيار المواد الدراسية ، اذ ركزت المناهج الدراسية على الادب المسرحي العالمي والعربي وتاريخ المسرح ونشأته كذلك المناهج الاخراجية والمصطلحات المسرحية ، ناهيك عن النصوص العالمية والعربية وعلم النفس وعلم الجمال وغيرها من العلوم التي تدخل في العملية المسرحية كدراسة الديكور و الإكسسوار والموسيقى وتأثيرها ، و لم يكن الجانب العلمي والتنظيري هو الجانب الاوحد بل جاءت الدروس التطبيقية كوسيلة عملية ضمن الاطر العلمية لقياس ومعرفة مدى الفهم والوعي والامكانية لدى طلاب الكلية ، فكانت تلك الدروس بمثابة الحجر الاساس في تكوين الشخصية الفنية والعلمية لطلاب الكلية سواء لطلاب الاخراج او التمثيل ، حيث يتم اختيار النصوص من قبل طلاب الاخراج كخطوة اولى ضمن تلك التطبيقات ، ويشترك طلاب التمثيل لإنتاج العمل .

اذ يعد درس التطبيقات برعم خضوعه الى عدة محددات فكرية و وفنية والتي يشرف عليها أساتذة مختصون فضاءا يمنح الطالب مساحة من الحرية في اختيار النصوص و الطلبة الممثلين ، ويفتح المجال واسعا لطلبة التطبيقات في التعبير عن ميولهم الفنية والمنهجية سواء من خلال تبني اتجاه معين أو محاولة المغايرة والابداع ، لذا نجد ان لشخصية الطالب في درس التطبيقات اثرها ووجودها من خلال تبنيه واختياره للعمل المسرحي نصا ومعالجة ، وكنتيجة لتلك الجهود التي يبذلها الطلاب انتجت العديد من المهرجانات في جامعة البصرة والتي كانت النتاجات التي انتجها طلاب الكلية هي مادتها والتي شهدت اقبالا لطلاب باقي الكليات واستقطبت العديد من المؤسسات الفنية والثقافية ، ومن هنا توجه البحث لبيان فاعلية المناهج الدراسية في فهم الكوميديا لطلبة الاخراج كلية الفنون الجميلة

أهمية البحث:-

١- يفيد الطلبة المخرجين المطبقين في قسم الفنون المسرحية في فهم فاعلية التطبيقات في عروضهم .

٢- يفيد المهتمين بالشؤون المسرحية من طلبة و عاملين في المسرح للاتجاه نحو هذا النوع من العروض المسرحية

هدف البحث:-

يهدف البحث للتعرف على فاعلية المناهج و التطبيقات لطلبة الاخراج و معالجتها علميا في اعمالهم المسرحية.

حدود البحث:-

حد الزمان:- للفترة من (٢٠٢٢-٢٠٢٣)

حد المكان :- جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

حد الموضوع : عروض الطلبة المطبقين في فرع الاخراج

تحديد المصطلحات:-

١- **فاعلية:**

لغوياً تُعرّف الفاعلية من "(فعل), والفعل, بالكسر : حركة الإنسان، أو كناية عن كل عمل متعد" (Fayrouzabadi, 2005, p. 1043).

والفعل : فعل يفعل فعلاً وفِعلاً, والاسم الفعل, والجمع الفِعال . قال (الليث) : والفعال اسم للفعل الحسِن من الجود والكرم ونحوه. في حين يقول (ابن الأعرابي) والفعال فعل الواحد خاصة في الخير والشر

يقال : فلان كريم الفعال وفلان لئيم الفعال . وقال (المبرد) : الفعال يكون في المدح والذم (Ibn Manzoor, 1970, p. 97) .

وفعل يدل على إحداث شيء من عمل وغيره . من ذلك : فعلت كذا أفعله فعلاً . وكانت من فلان فعلة حسنة أو قبيحة . والفعال جمع فعل . والفعال, بفتح الفاء : الكرم وما يفعل من حسن (bin Zakaria, 2002, p. 511).

ويقال فعل الشيء –فعلاً وفعالاً- : عمِله . تفاعلاً : أثر كل منها في الآخر . الفاعل : العامل والقادر . الفاعلية : وصف في كل ما هو فاعل (al-Hawi, 2004, p. 695) . ويقترب هذا التعريف الذي يورده معجم الوسيط على مستوى اللغة من الدراسة موضع البحث, والتي تتوخى إيجاد تأثيرات متبادلة عن طريق فاعلية الوسائط .

واقترنت الفاعلية في سياق لغة الأدب بالدور الفاعل, أذ "ترتبط (فاعلية الفاعل) بتجسيدها ارادة الإنجاز (معرفة – لإنجاز / سلطة – الانجاز) وهكذا ينجز (الفاعل) ادواره (الفاعلية) طبقاً لإرادة ومعرفة وسلطة"(Ibn Manzoor, 1970)

أما **اصطلاحاً** فإن أغلب التعريفات تتفق على أهمية ما يتحقق من تأثيرات، لضمان تحقيق الفاعلية من عدمها, حيث تُعرف الأخيرة اصطلاحاً على أنها "القدرة على التأثير" (Masoud, 1992, p. 605). ما يعني؛ وفي ضوء هذا الفهم, أن كل فعل لا يحقق أهدافه المرجوة يكون فاقداً للفاعلية, لأن "الفاعلية -بشكل عام- تعني العمل على بلوغ أعلى درجات الإنجاز وتحقيق أفضل النتائج (....) وكلما كانت -المُدخلات- أقل من -المُخرجات- والوقت أقصر, كانت الفاعلية أقوى درجة وأعظم أثراً" (Al-Kilani, 2995, p. 21) . ويتفق البحث مع تعريف (الكيلاني) الذي يمكن مقاربته (مسرحياً) في تحقيق أفضل نتيجة للعرض في ضوء أعلى درجات الإنجاز.

٢- **(الكوميديا)**

لغة

مصطلح اجنبي "يقابله في اللغة العربية مصطلح الملهاة، ولها تعريف ، وعرفت بأنها ملهاة تنتهي بنهاية سعيدة " (Alloush, 1985)

اصطلاحا

وهي مشتقة من " كلمة Komedia وهي اغنية طقسي كان يغنيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب اله ديونيزوس في الحضارة الأنسانية " (Al-Qassab & Elias, 1997, p. 375) عرفتها ماري كلود كانوفا بقولها "مصطلح الكوميديا المشتق من اللاتينية الذي اطلق في بادئ الامر على كل مسرحية مهما كان نوعها يشير الى مسرحية ذات هدف ترفيهي ان لم يكن تهذيبا وذلك من خلال تصوير العيوب والرذائل الفردية والاجتماعية " (Canova, 2006, p. 7)، اما حنان عناني فقد عرفتها بانها المسرحية "التي يتم فيها نقد المجتمع والسخرية منه بأسلوب خفيف ومرح ، وفيها احداث وشخصيات فكاهية" (Al-Ani, 2002, p. 157) ، وتهدف " الكوميديا الى التسلية والنقد احيانا، وهي تجذب الجمهور من خلال عرض خلل ما " (Al-Qassab & Elias, 1997, p. 376)

الاجرائي

هي المسرحيات التي تحتوي على مضمون نقدي لظواهر اجتماعية تقدم بأسلوب مرح يدعو الى الضحك والسخرية من خلال المواقف والحوار والاداء وقد يتخلل العرض الاغاني والرقص والحركات الاكروباتكية .

الفصل الثاني/ الأطار النظري

المفهوم الفلسفي والفني للكوميديا

تعد الكوميديا احد اهم أنواع الدراما التي تستهدف مشاعر المتلقي حيث" تعتمد المسرحية الكوميديا عند عرضها الى الجمهور على اضحاك اما في موقف شاذ او تصوير سلوك منحرف" (Khanjar, 2015, p. 1)ومن اجل فهم الكوميديا لا بد من معرفة اصولها الفلسفية حيث اعتبرها الاغريق محاكاة للمظاهر السلوكية التي تخرج عن السياق العام سواء الاخلاقي والاجتماعي اذ يرى الفيلسوف الاغريقي (افلاطون) ان " مصدر الضحك هو الجهل ويرى ان الشخص المضحك هو الاقل منزلة من الشخص الجاد ، وان الضحك مرتبط بالجهل الذي لا يبلغ مبلغ الايذاء ، وان الشعراء يضحكوننا حين يحاكون اولئك الجهلاء " (Al-Akkad, 2013, p. 35) فقد عرفها الفيلسوف الاغريقي (ارسطو) "بأنها (اغنية القرية) فهو يرى ان اصول الكوميديا من الريف حيث تتفق في جوهرها مع (النشيد الماجن) حسب رأي الباحثين، وهو نشيد ارتبط ايضا بعبادة الاله ديونيسوس" (Ibrahim M. H., 1994, p. 16) وان هذه المحاكاه المضحكة لتلك السلوكيات التي يرفضها المجتمع او يستهجنها تؤدي الى خلق حالة من السخرية تؤدي الى عملية(التطهير) حيث يرى ارسطو " ان مبعث الضحك هو الحط من مقام المضحوك منه ، يصورون أردأ من صورهم الاصلية ،ومن ثم يصبحون مادة للضحك " (Thales, 1973, p. 14) لذا يمكن القول ان الكوميديا اتجاه مسرحي يكون محتواها فكاهي ساخر وناقد متهكم ليعرض نقائض البشر عن طريق المواقف التي تتسم بالنقص والضعف بهدف انتقاد العيوب والاخطاء التي يفعلها الانسان عن جهل او قصد.

ان الكوميديا قد تحمل المفارقة والعبث والتلاعب بالالفاظ وهي وجوه متعددة لإثارة الاضحاك بحسب المراحل والاتجاهات المسرحية ، وقد تبلورت السخرية كضرب من ضروب العرض المسرحي منذ نشأة المسرح ، كلون مسرحي قد يحتوي موضوعها الفكاهة الساخر او المؤلمة ، فتعرض نقائض البشر عن طريق مواقف النقص والضعف بهدف السخرية من العيوب والاخطاء التي فعلها الانسان عن جهل او قصد ، وبالتالي يحاول تجنبها ما دامت مثاراً للسخرية الاجتماعية، او انتقاد لاذع لفعل فئات او جماعات من غير الاشارة لها بشكل مباشر لسطوتها او تمكنها "فالفئات المحرومة تحاول ان تعبر عن المها بالسخرية والتهكم" (Attia Allah, no, p. 227)

وقد قدمت الكوميديا لاول مرة في " مواسم ديونيسوس ٤٨٦ق م ويؤكد ان اساسها (كوموس) وهو طقس يترنم فيه المشاركون بأغاني تمجيد ديونيسوس ويرتدي اولئك اقنعة الطيور والخيول او الضفادع " (Khanjar, 2015, p. 37)

ويعد " ارستوفانيس من اهم كتاب الكوميديا الاغريقية ، والذي كان يكتب مسرحياته لمعالجة مشاكل المجتمع الاثني ، فلم يكن العرض المسرحي الكوميدي في بداياته عند الاغريق ناتجا للامتاع وبث الضحك من اجل الضحك فحسب بل كان مضمونه ناقدا ، وان كانت سمة البعد عن التعقيد احدى اشكاله ، ليكون صورا يمكن حل شفراتها بسهولة وهذا ما انتهجه ارستوفانيس في مؤلفاته والتي كانت تنال من كل انواع البشر بما فيهم الشخصيات المعروفة امثال سقراط" (Ibrahim M. h., 1994, p. 94) و بذلك تعد الكوميديا كفن مسرحي اداة تشخيص وانتقاد لمن قد يمتلكون زمام الحكم او النفوذ.

وعند ظهور المسرحيات الدينية في القرون الوسطى والتي كانت الكنسية تشرف على انتاجها ظهرت الفواصل وكانت الفواصل تقدم بين مسرحية واخرى من المسرحيات الدينية وقد مهدت الى نوع اخر من الكوميديا خلال عصر النهضة ،حيث شهدت الكوميديا تطورا واضحا في اساليبها وموضوعاتها ، اذ كان ظهور فرق (الكوميديا ديلارته) في المراكز المدنية لإيطاليا حيث "غيرت المفاهيم الاوربية لاسيما في مجالي الفكاهة والكوميديا وهي اشارة الى بداية التمثيل الحديث في الثقافة الغربية" (Khanjar, 2015, p. 42) ، تميزت الدي لارتا بالشخصيات النمطية ، لم تبق النمطية في الأداء سمة له ، بل تعدته من حيث الولوج الى الابعاد النفسية والمادية والاجتماعية للشخصية حيث استند (قسطنطين ستان سلافسكي١٨٦٣- ١٩٣٨) في منهجه على الواقعية السيكولوجية، والتي تتمحور حول صدق الاداء الفني خلال العرض وذلك من خلال الاعتماد على بناء الشخصية داخل الممثل وصولا الى التقمص و الاندماج تحقيقا للواقعية الداخلية " والتي تكشف عن اللغة الحقيقية التي يجب ان يخاطب بها الممثل لكي يحصل على مبتغاه من الصدق " (Ardash, 1979, p. 71) ، و بدون هذا الصدق لا وجود للعمل الفني ، وفي النصف الأول من القرن العشرين استخدم المسرحي الألماني برتولد برخت المحاكاة التهكمية ليكشف زيف السياسات النازية ويفضح ممارسات رجالها الديماغوجية، ومن أبرز مسرحياته على هذا الصعيد (صعود آرتورو أوي الذي لا يمكن إيقافه) عام (١٩٤١) فيشبّه أدولف هتلر وأعوانه بعصابة مافيوية تسيطر على سوق الخضار في مدينة شيكاغو.

اعتمد برخت مبدأ المحاكاة الساخرة في أعماله وذلك من خلال تشفير العرض وفق نظرية التغريب التي اطلقها اي "جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالأضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها" (Brecht, NO, p. 521) ، ووفق معطيات دلالية تبتعد عن محاكاة الواقع لتكون المحاكاة الساخرة في عروضه مدعاة لسخرية عقلية قبل ان تكون نفسيه اي انها مستندة الى مدى ما يحمله المتلقي من وعي استدلالي " فمسرحه يبتعد عن محاكاة الواقع ويعتمد على فنون العرض ، تبعا لكثافة الرمز الدلالية وتوافر معناه المعنوي التي لها قدرة الايحاء بالمزاج " (Al-Ketibani, 2012, p. 76) اي نها قد لا تثير الضحك بشكل فسيولوجي (وظيفي) بقدر ما تستفز التفكير الساخر بالمسخور منه وكشف عيوبه ومكامن ضعفه ومهازله

المبحث الثاني

التطبيقات المختبرية و اثرها في تنمية قدرات طلبة المرحلة الر ابعة/اخراج

ان للمناهج الدراسية اثر فاعل في بناء النسق المعرفي والاكاديمي للتفكير والتوجه النفسي وتبني الاتجاهات الفكرية والمعرفية لدى الطالب ، وبالتالي فأن تلك المناهج وما تحتويه من قيم فكرية ومعرفية تساهم بشكل فاعل في بناء التوجهات المعرفية وبما ينسجم بالتطلعات الفردية والعوامل النفسية ، وفي دراسة تحليلية لمناهج ومفردات فرع او تخصص الإخراج المسرحي وفق متطلبات البحث الحال نجد ان طالب المرحلة الرابعة يلتزم بدراسة المفردات المنهجية وفق الضوابط و المعايير المتبعة و الموافق عليها من قبل الهيئة القطاعية وهيئة الرأي في الوزارة ومنها درس التطبيقات المختبرية

و كمحصلة نهائية خصصت (٦) ساعات تطبيقية مختبرية للطلبة لإنتاج عروضهم المسرحية والتي عدت كمشاريع تخرج بالنسبة لطلبة المرحلة الرابعة وحسب ما مبين في الجدول (رقم ١)، اذ يقوم طلبة تلك المرحلة باختيار النصوص والممثلين وتخصص قاعات دراسية لتمارينهم ويشترك في نتاجاتهم المسرحية طلبة المراحل المختلفة من باقي اقسام فرع الفنون المسرحية وكل حسب اختصاصه والمهام المناطة به ، ويتم ذلك بأشراف مباشر من قبل احد اساتذة الاختصاص لكل طالب اذ تتم تلك التطبيقات المختبرية تحت اشرافه ويقوم بتدوين ملاحظاته وتقييم العمل المسرحي خلال مراحل الانتاج والتمارين والاداء والالتزام والتنوع والقدرة على البناء الفني الى نهاية اكتمال مشاريع التخرج ، اذ تعد المرحلة الرابعة هي البداية الحقيقية لمشروع انتاج مخرجين مسرحيين، اذ ان التحول الممنهج خلال السنوات السابقة يرسم ملامح المخرج و تصوراته و ميوله الفكرية في تلك المرحلة من خلال عدة وسائل او لها السماح للطلبة بأختيار النصوص التي يرغبون بأنتاجها في مشاريعهم واختيار الممثلين من طلب الكلية (قسم التمثيل) والاشراف المباشر على

العمل ورسم تصوراتهم و رؤاهم الاخراجية في انتاج تلك المشاريع وبالتالي نجد هؤلاء الطلبة ينتجون مشاريعهم المختبرية وفق ميولهم الفنية و خياراتهم الفكرية.

مؤشرات الاطار النظري

١- يعتمد الطلبة على المنهج والنصوص الكوميدية المتداولة سواء العالمية او المحلية ضمن المنهج الدراسي

٢- يتم اختيار الطلبة المشاركين ضمن (التطبيقات) كمجاميع اما اعتمادا على اختيار طالب الاخراج او من خلال التقسيمات التي يفرضها القسم.

٣- يتم العمل في انتاج العمل المسرحي في (التطبيقات) وفق رسم منهجية تنسق وتقارب بين واجبات الاستاذ المشرف وطالب التطبيقات .

٤- اعتماد كفاءة الطلبة في الدخول ضمن (التطبيقات) كممثلين يمتلكون قدرات الاداء الكوميدي .

الفصل الثالث

الاجراءات

اعتمدت البحث الطريقة الوصفية والتي اعتمدت على

١- مؤشرات الاطار النظري

٢- الاجراءات والاستبيان

عينة البحث

اعتمد البحث في اجراءاته على عدد من طلبة المرحلة الرابعة (٢٠٢٣-٢٠٢٤) وذلك لسهوله التواصل معهم ، و كونهم يحملون صفة(طلبة) في المرحلة الرابعة مما يجعلهم عينه حقيقة في وقت كتابة البحث.

اجراءات التحليل

عند ملاحظة الجدول الاسبوعي الخاص بمنهج المرحلة الرابعة / اخراج (ملحق ١)

المادة	عملي	نظري	مجموع الساعات
فن الاخراج	١	٤	٥
مشاهدة وتحليل	٢		٢
الموسيقى والمؤثرات الصوتية	١	٢	٣
التأليف المسرحي	٢		٢
علم النفس	٢		٢
مسرح عربي	٢		٢
الحاسوب	١	١	٢
منظر مسرحية	١	٢	٣
اللغة الانكليزية	٢		٢
المشروع		٦	٦

نجد ان مجموع عدد ساعات العملي /التطبيقات هو ١٥ ساعة من اصل ٢٩ ومنها ٦ ساعات لدرس (المشروع / التطبيقات المختبرية) بمعدل ساعة يوميا خلال الاسبوع ، وبناءا على الاحصائية اعلاه توجهنا الى عينه البحث وتم توجيه عدد من الاسئلة عبر بطاقة استبيان ليتسنى للباحثين بيان مدى فعالية التطبيقات المختبرية وفق مستويين مع مراعاة الجانب النظري والاسس الفنية والمعرفية في انتاج العمل المسرحي بما يضمن سلامته الفكرية على وفق المحددات الاكاديمية ، كذلك مراعاة الجانب الفكري و القدرات الابداعية في انتاج الاعمال المسرحية ضمن التطبيقات المختبرية مما يعزز فاعلية التطبيقات المختبرية في مستويي الفهم والابداع ، فبنيت بطاقة الاستبيان وفق المحورين ادناه

١- فاعلية التطبيقات المختبرية في فهم وتطبيق المدركات النظرية ومنها ما يخص الكوميديا في المنهج

٢- فاعلية التطبيقات المختبرية في انتاج اعمال مسرحية كوميدية وفق مزاج و رؤى و قدرات الطلبة الابداعية

اذ راعت بطاقة الاستبيان توجه البحث الى محددات معينه عبر ايجاد صيغ محددة في الاجابة ناهيك ترك الحرية لعينة البحث في تحري الاجابة الحقيقية والتي تمنح البحث المصداقية والواقعية مع الاخذ بنظر الاعتبار اهداف البحث ، لتظهر اسئلة الاستمارة وفق مستويين كان الأول حول فاعلية التطبيقات المختبرية في فهم وتطبيق المدركات النظرية للكوميديا في المنهج (ملحق ٢)

المستوى الاول/ فاعلية التطبيقات المختبرية في فهم وتطبيق المدركات النظرية للكوميديا في المنهج (ضع دائرة حول الاجابة التي تختارها)

١- يتم اختيار النصوص الكوميدية وفق محددات علمية على ان تكون نصوص عالمية اكاديمية *نعم *لا

٢- تحديد الطلبة المشاركين في نتاجات الطلبة الكوميدية خلال التطبيقات المختبرية يكون

- وفق اختيار الطالب
- حسب تقسيمات يفرضها القسم

٣- هل يوفر القسم المستلزمات الضرورية لانتاج الاعمال المسرحية الكوميدية *نعم *لا

٤- هل تجد الاستاذ المشرف و ملاحظاته في التوجية والتنظيم تدعم

- ارساء الجانب الاكاديمي الكوميدي والنظري للعمل المسرحي
- دعم امكانية الطالب وقدراته الابداعية في انتاج العمل الكوميدي
- كلا الحالتين اعلاه

المستوى الثاني / فاعلية التطبيقات المختبرية في انتاج اعمال مسرحية كوميدية وفق مزاج و رؤى و قدرات الطلبة الابداعية (ضع دائرة حول الاجابة التي تختارها)

١- هل يتم اختيار النصوص الكوميدية المراد انتاجها في التطبيقات المختبرية بناء على

- التشاور مع المدرس المشرف
- بشكل كيفي

٢- هل يلتزم الطالب بالنصوص التي يختارها ومنهجيتها المسرحية *نعم *لا

٣- هل يقدم الطالب المستلزمات الخاصة لانتاج العمل المسرحي في حال عدم توفرها *نعم *لا

٤- هل تجد ان وجود الاستاذ المشرف ومدى ما يقدمه من ملاحظات وتوجيهات يساهم في

- المحافظة على الجانب الاكاديمي والتطبيقي
- يدعم الحالات الابداعية للكوميديا
- كلا الحالتين اعلاه

ان بناء بطاقة الاستبيان جاء محددا لبيان فاعلية درس التطبيقات ، مما حدا بالباحثتين تحديد مسار الاجابة للخروج بنتائج علمية ومنطقية ، وعليه وعند جمع الاستمارات وتفريغها تبينت النتائج التالية :

المستوى الاول:

كانت الاجابات بنسبة ١٠٠٪ للفقرة الاولى ، أي ان الطلاب يتوجهون الى النصوص العالمية والمعروفه لديهم ، وهذ يؤشر على ان الطلبة محددين بنسق معرفي نتيجه عدم اطلاعهم على النصوص الحديثة او عدم توجههم الى قراءات بحثية جديدة مما يحدد خياراتهم في النصوص التي يتم تداولها ضمن المنهج النظري ، اما الفقرة الثانية فقد تفاوتت الاجابات بنسب متقاربة ٤٥٪ وفق اختيار الطالب ٥٥٪ وفق تقسيمات القسم ، ان ذلك يؤشر على ان الطلبة يتوجهون الى طلبة معينين لامتلاكهم القدرة على الاداء فيما يتم توزيع الباقين بين الطلبة المطبقين مما يستدعي مراعاة القسم تلك الاشكالية ومعالجتها في انتاج طلبة يمكن اشراكهم و اختيارهم من قبل زملائهم والتركيز على ذلك عبر الاختبارات والمتابعة ، ام الفقرة الثالثة فقد اتفق الطلبة بنسبة ٩٥٪ على الاجابة بنعم حول توفير القسم للمستلزمات الضرورية لانتاج اعمالهم المسرحية في مادة التطبيقات المختبرية ، وكانت اجابات الطلبة في

الفقرة الرابعة تتقسم وفق النسب الاتية نسبة ٤٥٪ للاجابة الثالثة (كلا الحالتين) و ٢٠٪ للاجابة الاولى (ارساء الجانب الاكاديمي والنظري للعمل المسرحي) و ما نسبته ٣٥٪ للاجابة الثانية (دعم امكانية الطالب وقدراته الابداعية) وهو ما يدعو الى التوقف حول تلك النسب للوصول الى الحالة القريبة من الاجابة المثالية والتي نعني بها الثالثة وعدم حصولها على النصف كحد ادنى .

المستوى الثاني

تم اعداد المستوى الثاني وبما ينسجه مع تطلعات الطلبة ومزاجهم لمعرفه مدى انعكاس درس التطبيقات المختبرية وفاعليته في انتاجهم للاعمال المسرحية ، وقد كانت اختياراتهم للاجابة على اسئلة المستوى الثاني وفق النسب التالية :

حصلت الاجابة الاولى على الفقرة الاولى وبنسبة ١٠٠٪ أي ان اختيار النصوص كان يعتمد مبدأ التشاور مع الاستاذ المشرف لاختيار النصوص وبناء على الاجابات حددت الباحثتين اسباب ذلك لعدم اطلاع الطلبة على عدد كاف من النصوص والاعتماد على خبرة الاستاذ المشرف، اما الفقرة الثانية فقد جاءت بنسبة ٦٠٪ نعم و ٤٠٪ لا وهو ما يؤشر ميل الطلبة الى اعداد النصوص و محاولة اعادة صياغتها وفق الرؤية التي يرونها لانتاج العمل المسرحي في درس التطبيقات المختبرية ، وكانت اجابة الطلبة على الفقرة الثالثة حول (هل يقدم الطالب المستلزمات الخاصة لانتاج العمل المسرحي في حال عدم توفرها) فكانت اجابتهم ١٠٠٪ نعم ، مما يؤشر حرص الطلبة على انتاج مشاريع مسرحية ذات محتوى مقبول ، اما الفقرة الرابعه والاخيرة ضمن المستوى الثاني فقد تفاوتت الاجابات بين ٥٥٪ لصالح الخيار الثالث و ٣٥٪ للاختيار الثاني و ١٠٪ لصالح الخيار الاول .

الفصل الرابع

النتائج

٥- اعتماد الطلبة على المتداول من النصوص المسرحية الكوميدية سواء العالمية او المحلية ضمن المنهج الدراسي

٦- يتم اختيار الطلبة المشاركين ضمن (التطبيقات) كمجاميع بشكل عشوائي اما اعتمادا على اختيار طالب الاخراج او من خلال التقسيمات التي يفرضها القسم لا وفق صيغ تنسجم مع معطيات العمل او النص المراد اخراجه.

٧- يتم العمل في انتاج العمل المسرحي في (التطبيقات) بدون رسم منهجية واضحة تنسق وتقارب بين واجبات الاستاذ المشرف وطالب التطبيقات .

٨- عدم كفاءة عدد من الطلبة في الدخول ضمن (التطبيقات) كممثلين كوميديا او بصفات اخرى.

الاستنتاجات

١- ان الطلبة يعتمدون بشكل كامل ع المادة النظرية والتي تعد تأسيا للوصول الى حالة من الوعي من خلال تعدد وتوسيع دائرة القراءات والادراك

٢- يرتكز الطلبة في نتاجاتهم المسرحية للكوميديا في مادة (التطبيقات) على فهمهم و مدركاتهم الخاصة في انتاج مشاريعهم

٣- اعتماد طلبة التطبيقات على الاستاذ المشرف في تقييم النتاج الفني وعدم مطالبة الطالب المطبق بالتقييمات

References

Attia Allah, A. (no). *The Psychology of Laughter and Humor.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

Al-Akkad, A. m. (2013). *The Laughing Pilgrimage.* Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture.

Al-Ani, H. A. (2002). *Art, Drama and Music in Teaching Children.* Amman: Dar Al-Fikr.

Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance.* University of Basrah. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779863

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

al-Hawi, S. A. (2004). *The Arabic Language Complex, Al Waseet Dictionary, 4th edition.* Cairo: Al Shorouk International Library.

Al-Ketibani, M. J. (2012). *The problem of the presence and absence of the symbol in the discourse of the Iraqi theatrical.* Baghdad: performance, PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.

Al-Kilani, M. A. (2995). *Education, Renewal, and the Development of Effectiveness in the Contemporary Arab.* UAE: Dar Al-Qalam for Publishing and Distribution.

Alloush, s. (1985). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: The Lebanese Book House.

Al-Qassab, H., & Elias, M. (1997). *Theatrical Lexicon - Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts.* Beirut: Lebanon Library Publishers.

Ardash, S. (1979). *director in contemporary theater.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.

bin Zakaria, A. A. (2002). *Lexicon of Measures of Language.* Cairo: Edition of the Arab Writers Union.

Brecht, B. (NO). *The Theory of Epic Theater.* (J. Nassif, Trans.) Beirut: The World of Knowledge.

Canova, M. C. (2006). *The Comedy.* (A. S. Al-Tamimi, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ash'un Al-Thaqafia.

Fayrouzabadi, M. Y. (2005). *Qamos Al-Muheet.* Beirut: Al-Resala Foundation for Printing, Publishing and.

Ibn Manzoor. (1970). *Arabes Tong.* Beirut: Lisan Al Arab Press.

Ibrahim, M. h. (1994). *Theory of Greek Drama.* Cairo: The Egyptian International Publishing Company.

Ibrahim, M. H. (1994). *Theory of the Greek Drama.* Cairo: Dar Intentions for Printing.

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Khanjar, A. K. (2015). *The Theory of Comedy and the Philosophy of Laughter.* Baghdad: Al-Iraqiya Series, printed.

Masoud, G. (1992). *The Leading Lexicon, 7th Edition.* Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.

Talla, S. S. (2023). The implicit in the theatrical texts of Ali Abdul Nabi AL Zaidi (systematic study). *Basrah Arts Journal*(25), pp. 45-57. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1984

Thales, A. (1973). *On Poetry.* (A. a.-R. Badawi, Trans.) Beirut: Dar al-Thaqafa.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.3

Original Article

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

OPEN ACCESS

Contemporary techniques of graphic art and its representations

Rana Hazim Saeed

College of Fine Arts, Salahaddin University, Erbil, Iraq
E-mail address: rana.saeed@su.edu.krd

Received: 26 July 2023; Accepted: 24 September 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

The research tagged (Representations of Contemporary Technologies in Graphic Art) deals with the dialectical relationship between the diversifications of technologies within their temporal developments and the structure of graphic work, especially in our current era and the huge openness of digital technologies and their cultural influences in thought and their functional deliberations in life and their aesthetic representations in art. This faces a cognitive tangle and questions represented in:

1. What is the cognitive space of graphic techniques between the primitive and contemporary edges?
2. How did reproduction replace the original in contemporary circulation?

The importance of the research is represented in the following points:

1. The research deals with one of the forms of arts whose historical presence has indicated through time and space.
2. The research seeks to seriously explore the roots of an artistic phenomenon seeking to innovate manifestations of the beautiful always.
3. The research monitors and analyzes the phenomenon of archaeological transition from immanent to transcendental.

The boundaries of the research receded between the early days of the spread of digital technologies in the visual arts, including graphics, and the researcher chose the year 1970 to the year 2023 to contain the research problem from its beginnings to its conclusions. Therefore, to the basic indicators reported in the third chapter, which dealt with three distinct models as a research sample, and concluded from its analysis to the results of the research that were discussed in the fourth chapter, and the researcher drew conclusions from them and identified recommendations and proposals.

Keywords: technology, graphics, contemporary

التقنيات المعاصرة لفن الكرافيك وتمثلاتها

رنا حازم سعيد

كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق

ملخص البحث

يتناول البحث الموسوم (التقنيات المعاصرة لفن الكرافيك و تمثلاتها) العلاقة الجدلية بين تنوعات التقنيات ضمن تطوراتها الزمانية وبين بنية العمل الكرافيكي, ولاسيما في عصرنا الراهن وما يشهده من انفتاح هائل للتقنيات الرقمية وتاثيراتها الثقافية في الفكر وتداولياتها الوظيفية في الحياة وتمثلاتها الجمالية في الفن, فالبحث والحالة هذه يواجه تشابك معرفي وتساؤلات تتمثل بـ:

١ .ما هو الفضاء المعرفي لتقنيات الكرافيك بين حافتي البدائي والمعاصر؟

٢ .كيف حل الاستنساخ محل الاصل في التداول المعاصر؟

وتتمثل اهمية البحث بالنقاط التالية:

١ .يتناول البحث احد اشكال الفنون التي أشرت حضورها التاريخي عبر الزمان والمكان.

٢ .يسعى البحث للتنقيب الجاد عن جذور ظاهرة فنية ساعية لابتكار تجليات الجميل على الدوام.

٣ .البحث يرصد ويحلل ظاهرة تنقلنا اركيولوجيا من المحايث للترنسندتالي.

وانحسرت حدود البحث مابين البواكير الاولى لانتشار التقنيات الرقمية في الفنون المرئية وبضمنها الكرافيك واختارت الباحثة عام ١٩٧٠ وصولا للعام ٢٠٢٣ لاحتواء مشكلة البحث من بواكيرها وحتى خواتيمها, كما تم تحديد الدلالات الاجرائية لبعض المصطلحات, وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري مبحثين لتقديم فرشة معرفية عن البحث وخلصت الباحثة بالتالي الى مؤشرات اساسية افادتها في الفصل الثالث الذي تناول ثلاث نماذج مميزة كعينة بحث وخلص من تحليلها الى نتائج البحث التي نوقشت في الفصل الرابع واستخلصت الباحثة منها الاستنتاجات وحددت التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية : التقنية, الكرافيك, المعاصرة

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

يتناول البحث الموسوم (التقنيات المعاصرة لفن الكرافيك و تمثلاتها) العلاقة الجدلية بين تنوعات التقنيات ضمن تطوراتها الزمانية وبين بنية العمل الكرافيكي, ولاسيما في عصرنا الراهن وما يشهده من انفتاح هائل للتقنيات الرقمية وتاثيراتها الثقافية في الفكر وتداولياتها الوظيفية في الحياة وتمثلاتها الجمالية في الفن, فالبحث والحالة هذه يواجه تشابك معرفي وتساؤلات تتمثل بـ:

١. ما هو الفضاء المعرفي لتقنيات الكرافيك بين حافتي البدائي والمعاصر؟
٢. كيف حل الاستنساخ محل الاصل في التداول المعاصر؟
٣. ما هي المعطيات الكرافيكية (في ظل تنافذ التقنيات الطباعية الرقمية) في الحقل البصري؟

اهمية البحث: وتتمثل أهمية البحث بالنقاط التالية:

يتناول البحث احد اشكال الفنون التي أشرت حضورها التاريخي عبر الزمان والمكان.

يسعى البحث للتنقيب الجاد عن جذور ظاهرة فنية ساعية لابتكار تجليات الجميل على الدوام.

البحث يرصد ويحلل ظاهرة تنقلنا اركيولوجيا من المحايث للترنسندتالي.

البحث يؤسس محطات معرفية للموضوع ويجمع شتاته في المنشورات المتداولة.

البحث يغني المكتبة العلمية ويسعف طلبة الفن والباحثين.

لكل ما تقدم ترى الباحثة ضرورة اجراء البحث الموسوم (التقنيات المعاصرة لفن الكرافيك و تمثلاتها)

هدف البحث: الكشف عن التقنيات المعاصرة في فن الكرافيك وتمثلاتها في المنجز العالمي.

حدود البحث:

الموضوعية: تقصيّ كيفيات اشتغال التقنيات في الاعمال الكرافيكية المعاصرة.

الزمانية: الفترة المحصورة بين عامي ١٩٧٠- ٢٠٢٣, لكونها الفترة التي تبلورت فيها بشكل واضح تاثيرات التقنيات المعاصرة في فن الكرافيك.

المكانية: اوربا والولايات المتحدة, لكونها الاماكن السباقة في اظهار التحولات التقنية الكبرى في المنجز الكرافيكي.

تعريف المصطلحات:

التقنية (اجرائيا): اجراءات ادائية تستند الى حقل معرفي تجريبي واسع يتصل بالوسائط وخصائص اشتغالها في العمل الكرافيكي.

المعاصرة اجرائيا: هي الانية الحالية في الزمان

الكرافيك اجرائيا: فن طباعة الكلمات والاشكال على سطوح تتنوع بين المستوي والمجسم.

الفصل الثاني/الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول: الجذر التاريخي لتقنيات الكرافيك:

تمهيد عن مفهوم التقنية:

كلمة تقنية تقابلها في الانكليزية كلمة Technology وهي من اصل يوناني بمعنى الكتابة او الرسم ومعناها العلم التطبيقي الذي (يتم من خلاله دراسة الوسائل وتحقيق معرفة مكتسبة) (Rawan, 2019) فالوسائل تتيح الانجاز والانجاز يحقق معرفة مضافة, وتعد التقنية علم مستقل باصوله واهدافه, وهي علم تجريبي يشمل جميع عمليات التطوير التي تعنى بالمنظومات ومخرجاتها, وهي مستمرة في تطورها بحسب الحاجات التداولية, كما انها تعد(احد فروع المعرفة التي تبتكر الوسائل وربطها مع الحياة لتحقيق التوازن بين الذات والمحيط وتوفير فرص للرفاهية والتحضر .

فالتقنية والحالة هذه تعد جسر العلاقة بين الانسان واهدافه, ووسيلة لتيسير الحياة اليومية ومواصلة التقدم في كافة المجالات لكل زمان ومكان, (فمنذ الثورة الزراعية ومرورا بالثورة الصناعية وصولا الى الثورة الرقمية في عصر الانفوميديا الراهن, شكّلت التقنية ازاحات حضارية واسعة وهيمنت على معظم جوانب الحياة) (Al-Shukraji, 2023) ان تعداد نماذج التطور التقني للانسانية يكشف عن قدرتها على زيادة هيمنة الانسان على الطبيعة منذ الفأس الاول وحتى الميتافيرس والشعاع الازرق وتقنيات النانو الراهن.

الجذر التاريخي لتقنيات الكرافيك:

الكرافيك فن يستدعي مجموعة منظمة من التقنيات والخطوات العملية التي تربط الصورة بالكتابة على الاسطح المتنوعة لأغراض جمالية او استهلاكية, بالتالي يرتبط بالدوافع التواصلية للناس وبحاجاتهم اليومية والجمالية, وتاريخيا استعمل الحفر أو الخدش على السطوح منذ أقدم العصور, أذ استخدم العراقيون القدماء منذ ما يزيد عن ثلاثة الاف سنة قبل الميلاد الاختام الاسطوانية في المعاملات التجارية كما في الشكل (١), وهي ظاهرة فريدة في التاريخ القديم من حيث دقة الاداء وغرابة التنفيذ الذي يتطلب عمليات ضبط للاشكال والعمل على نسختها الحجرية السالبة عمقا لتحديد النتائج في النسخة الطينية الموجبة ارتفاعا فيما بعد, وكما يصرح الفنان رافع الناصري (انها كانت بداية فن الحفر) (Al-Nasiri, 2009)وبداية لمدى واسع ومستمر للتحولات التقنية في مجال الكرافيك.

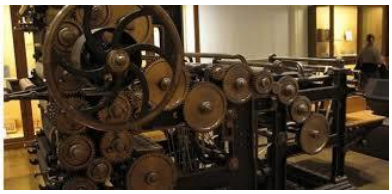
شكل(١)

تمتد جذور تقنيات الكرافيك حفرا وطباعة عميقا في التاريخ وتتنوع ادوارها من المعاملات التجارية والعقائد الاسطورية مرورا بالاديان والسياسة وصولا الى الاستهلاك في عصرنا الراهن, ففي السابق عرف الصينيون القوالب الخشبية المستخدمة للكتابة كبديل عن المخطوطات اليدوية المكلفة, واستعمل هذا الفن في زخارف الأقمشة وكان الحفر المستعمل على الخشب, ويرجع تاريخ أول صورة ظهرت في الصين مطبوعة علي ورق من لوح خشبي تعود إلى سنة ٨٦٨ ق . م كما في الشكل (٢), وفي القرن الاول الميلادي توصلوا لتقنية الطباعة على الاقمشة, أما في أوروبا فإن طباعة الأقمشة من اللوحات الخشبية فقد استعملت في العصور الوسطى، ولم يتحقق طبع أعمال فنية على الورق حتى القرن الرابع عشر.ويرجع تاريخ أول نسخة مطبوعة من حفر خطي إلى سنة ١٤٤٦م , كما ظهرت أول آلة طباعة في القرن الخامس عشر على يد الالماني (يوهانز غوتنبرغ) مستخدما تقنية الحروف البارزة مما ساعد على انتشار طباعة الصحف اليومية, ولم يعرف الحفر بالحامض على المعادن الا في القرن السادس عشر في عام ١٥١٣, اذ تطور على ايدي فنانين مثل: ديورر, رامبرانت, غويا, لتلبية احتياجات تخص التوعية والاعلان, وبمرور الزمن تحرر الكرافيك من قيود المؤسسة الدينية وحدود التقنيات الاولية.

شكل(٢)

بحلول القرن الثامن عشر تم استبدال القوالب الخشبية بالواح معدنية, وكانت مشكلة طريق الحرير الممتد بين عدة دول تكمن في (التحدي اللغوي الذي يعيق التواصل التجاري والتسويقي بين المنتجين والتجار مما اوجد الحاجة لاستخدام الصور على منتجاتهم بغية تسهيل عملية التسويق) (Bankole, pp. 14-28) وكانت الصورة المطبوعة على المنتج كفيلة بتعريف المشتري بماهية المنتج وتسهل عملية تداوله, وفي القرن التاسع عشر ابتكرت تقنية الطباعة الدوارة على يد (ريتشارد هو) إذ تم تثبيت الحروف على اسطوانة

دوارة يمرّ تحتها الورق بعد ان يلامس الحبر الكليشية ثم تعود لتلامس الورق اثناء الدوران وتتكرر العملية فتختصر الوقت والجهد ويزيد الانتاج وما زالت هذه الطريقة في الطباعة مستخدمة حتى الان كما في شكل(٣).



شكل(٣)

في خضم هذا التطور التقني وعلى صعيد اخر كانت الكاميرا الفوتوغرافية قد اكتشفت وزاد تداولها مما ادى الى (انحسار الكرافيك ازاء الازدياد التداولي للفوتوغراف) (Afif, 1982, p. 376)، بما اتاحه التصوير الضوئي من معطيات سهلة وتوثيق دقيق وامساك محكم بالزمن, الا ان الكرافيك حفرا وطباعة عاد للواجهة عندما شاركت اليابان في عام ١٨٦٧ بمعرض دولي للفنون في باريس وتكرر الحدث عام ١٨٩٠ (عندما اقيم معرض للكرافيك الياباني ضم ١١٢٣ لوحة كرافيكية بتقنيات متنوعة) (Al-Najjar, 2018, p. 5) مما حفز الفنانين لتنفيذ اعمال حفر وطباعة وابتكار قواعد وتقنيات جديدة, فتداخل الكرافيك مع الفوتوغراف (في طريقة الكولوديون الرطب, الفوتوتايب, الفوتوليثوغراف, الحفر التصويري) (Muhammad B. , 2009, p. 33)

لعب التطور الحضاري تقنيا دورا اساسيا في التطور الفني تاريخيا, فـ(دخول الالات والمكائن وتطور وسائل النقل والاتصال واختراع الكهرباء والتصوير الضوئي) (Malcolm & others, 1987, p. 56) حققت علاقة طردية بين انتشار تكنولوجيا متطورة في الحياة وبين ظهور المدرسة الانطباعية في الفن وسهولة الانتقال من المدن للريف وسهولة حمل ادوات الرسم وابتكار لغة بصرية خارج حدود المطابقة, كل ذلك ادى الى (تحول كبير في طبيعة النتاج الفني وتقنيات تنفيذه, فالتفكير بالوسائط والتقنيات يواكب التحولات الحضارية المجاورة) (Etienne, 1992, p. 10) لأن التطورات والمنجزات التقنية هي (قدر يتحكم ويوجه العصر وموقف ادائي ونفعي بالدرجة الاولى) (Muhammad S. , 2005, p. 135) حتى اعتبرها الفلاسفة الوجوديين (خلخلة في نمط الحياة وعتبة ثورة تغييرات تعلن عن وجود انسان جديد) (Ibrahim, 2010) ومن الطبيعي ان يكون لهذا الانسان الجديد حاجات جمالية وتداولية جديدة تتناسب مع طبيعة عصره.

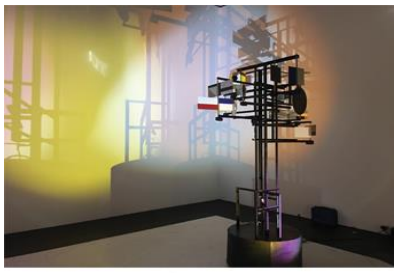
على هذا الاساس تؤدي تقنيات الكرافيك في بعدها التاريخي الى حقيقة ان (الفن في السابق كان يعتمد على المهارة اليدوية ومخرجاتها, بخلاف ما نشهده اليوم من انقلابات اسلوبية وخلخلة في انظمة العرض وتقنياته) (Muhammad, Balasim, 2013, p. 7), ان التطورات في مسار العلم والتقنية ترتبط بالانفصال التدريجي بين العصر الوسيط والعصر الحديث ونشوء ظواهر مثل: (الاقتصاد الراسمالي, البرجوازية, المدن الكبرى, الفردية, الانفلات من سلطة الدين, النظام المؤسساتي, وصولا للعصر العلمي) (Muhammad S. , 2005, p. 124) كل تلك الظواهر اثرت في النظام التقني والتغيرات الحاصلة فيه وتمثلاتها في فن الكرافيك.

ان الفن كنشاط انساني راسخ في تاريخ البشرية يقوم على مفهوم الاتصال, وعليه فالفنون هي اشكال من وسائل الاتصال والتقنيات الذاتية التي طورها الانسان وحاول من خلالها تمثيل وتصوير افكاره ونقلها للمتلقي عبر الزمان والمكان (قبل عصر الطباعة وعصر الصورة الفوتوغرافية والفيديوية والفضائيات والانترنت) (Briggs, Asia ; Brook, Peter, 2005, p. 18), هذا الارتباط الذي اصبح مؤطر بالسيبرانية والذكاء الاصطناعي ادى الى ظهور بنية فنية مبرمجة مرتكزة للحاسوب, ومع هذا التحول الثقافي تغير شكل العمل الفني ومضمونه مع تغير الادوات واسلوب الاشتغال وطرائق العرض تداخل الرسم بالنحت وبالكرافيك وبالتصوير وبالاشياء الجاهزة, وهكذا (ارتبط فن الكرافيك بانماط اخرى من الفنون كالسينما, المسرح, الاعلان والازياء) (Al-Attar, 2000, p. 50)

المبحث الثاني: البرمجيات في الكرافيك المعاصر

استمرت العلاقة بين الفن والعلم تتطور وصولا الى عصرنا الراهن, ففي دراسة عن (علم النفس وفن الكرافيك) اشار الباحثان (باروني وكيليبورن) الى هذا المصطلح على اساس ان الاشكال المنجزة بواسطة الحاسوب تعد شكلا من (الكرافيك الالكتروني) الذي ظهر لحيز التداول من تجارب الفنان (بن لابوسكي) والاعمال التي قدمها عام ١٩٥٠ بالتقنية التناظرية بواسطة تحوير انبوب باعث للاشعة وتسجيل الاشكال البصرية الضوئية على فيلم تصوير عالي السرعة, فتحقق انزياح في المشغل الفني والاجراءات التقنية التي تدور فيه فزادت سرعة الانتاج وقل الوقت والكلفة والجهد اللازم للعمل (فتحققت المرونة والمطاوعة والاختيار النوعي والجودة العالية وامكانية التحرير والتعديل والنقل والنشر عبر وسائط متعددة) (Al-Najjar, 2018, p. 227) كل تلك الضواغط ادت الى (صياغة معادلة فلسفية جديدة في الفن للتعبير عن امكانات العلم الحديث وافآقه) (Mahmoud, 1996, p. 475) من كل ذلك التطور والتتابع الآلي والتكنولوجي زاد الانجذاب نحو التلاقي الجمالي بين العلم والفن وتبلورت عقلانية الثقافة المعاصرة بظهور مصطلح (السيبرانية) والفن الحركي والفن الضوئي كما في اعمال: نيكولاس شوفر كما في شكل(٤), هاينز ماك, مارسيل ريس, (الذين اسسوا المناخ الملائم لانتاج فن مناسب لعصر تكنولوجي) (Smith, 1995, p. 166)

شهد **النصف الاول من القرن العشرين**, ظهور مصطلح (عصر الاستنساخ) عند مفكري (مدرسة فرانكفورت) ولا سيما (ولتر بنيامين) من خلال ابحاثه التي رصد فيها تتابع عمليات استنساخ الاعمال الفنية منذ القدم لدرجة يمكن من خلالها القول (ان الفن بكليته وتنوع اشكاله عبارة عن عمليات استنساخ كرافيكية) (Muhammad, Balasim, 2013, p. 71) والتي بلغت في عصرنا الراهن ما يمكن ان نسميه (ثقافة الاستنساخ) والتي تتجلى في زماننا بوصفها (المفهوم الكلي للتحكم التقني في الطبيعة) (Jürgen, 2003, p. 25) فالحياة اصبحت مترعة بالاستنساخ بدءا من خطوط الانتاج الصناعي التي توفر كل ماهو متداول الى الصحافة التي تحولت من الورقية للالكترونية الى الاعمال الفنية المتحفية التي اعيد طبعها واستنساخها لتكون بمتناول الجميع الى استنساخ (العنزة دولي) في الهندسة الوراثية الحديثة, من ذلك ندرك ان فكرة الاستنساخ لها حضور فاعل في الفكر وفي الثقافة وبالتالي في الفن بشكل عام وفن الكرافيك بشكل خاص .



نيكولاس شوفر CYSP (علم التحكم الآلي المكاني الديناميكي): 1965

شكل(٤)

الا ان نهضة الكرافيك بدأت في **النصف الثاني من القرن العشرين** بعد التطور التقني في مجال الطباعة, وتفجر الطاقات الانسانية والافكار والتقنيات وتجريب المواد المعروفة وغير المعروفة ودخول التكنولوجيا الحديثة تفصيلات العمل الكرافيكي باعتباره (فن عصره المتميز والملائم لأفكاره ومتطلباته المعبرة عن الوجود) (Al-Nasiri, 2009, p. 2), فقد كان لدخول الحاسوب على تقنيات الطباعة الكرافيكية التقليدية اثر كبير في تبلور رؤى جديدة للعلاقات بين عناصر العمل الفني وكان لهذا التطور الفضل في (تغيير مفاهيم الفن الكرافيكي من سياقه التقليدي المحصور بنمط الحفر والطباعة التقليديين الى العرض الاثيري والشاشات والانترنت) (Muhammad B. , 2009, p. 39) وبهذا المعنى فان انتاج العمل الفني واستنساخه شهد تحول خاصية اخرى من خواصه المميزة فبعد الثيمة الشكلية المحاكاتية وقيمة السمو والنخبوية للعمل الفني وفردانيته التي يكتسب منها ندرته بأعتباره قطعة فنية ليس لها مثيل وغير متاحة, أصبح اليوم في عصر التغيير المستمر والحركة المتسارعة والتطور والكومبيوتر والاتصالات والانترنت وتقنية النانو, اصبحت قيمة العمل الفني غير مرتبطة بمفهوم الندرة والتفرد والاصالة والقدسية وهذا يعني ان الفن (اتخذ قيمة ومعنى جديد وهو امر لا مفر من حصوله) (Linda, 2005, p. 206) من خلال امكانية الاستنساخ الآلي لأي صورة او عمل فني وطرحها للتداول التجاري بابخس الاسعار وبمتناول الجميع, فظهرت العديد من التقنيات الكرافيكية الطباعية التي كان لها الاثر البارز في تلبية احتياجات الانسان المعاصر مثل:

١. طباعة الاوفسيت

معظم مطبوعات اليوم تطبع بطريقة الطباعة الملســاء المعروفة باســم (الأوفســت)، وهي تقنية طباعية عالية الدقة، وتعتمد على فكرة تنافر الدهن والماء في الألواح الطباعية، فالمســاحات التي عليها الأصــل المطلوب طباعته تكون دهنية الســطح بينما تكون بقية اللوح قابلة لمرور الماء عليها، وفي النهاية تظهر الطبعة بالالوان الاربعة كما كانت على شاشة الكومبيوتر.

٢. طباعة النفث الحبري

تعتمد هذه الطريقة على استخدام الحاسوب، وتتم عن طريق نفث الحبر من صمام دقيق لتظهر الشكل المطلوب، وتستخدم هذه الطريقة لكتابة تاريخ الصــلاحية على المنتجات الغذائية كما تســتخدم لوضــع العلامات الشــفرية والأرقام في تســعير المنتجات المختلفة.

٣. طباعة ثلاثية الابعاد:

طريقة طباعية رقمية معاصرة تشمل عمليتين رئيسيتين: الطبع بالاضافة والطبع بالازالة, عن طريق التحكم الرقمي بكلا الطريقتين, فالطبع بالاضافة يتم باضافة طبقات رقيقة على سطح العمل وتستمر الاضافة حتى يكتمل الشكل المطلوب طباعته اما طريقة الازالة فتجري على الخامة المطلوبة عمليات القطع والحفر والخراطة (Patric & Simpson, 2013, pp. 12-16).

٤. طباعة ليزرية:

عمليات طباعية رقمية كهروستاتيكية تنتج نصوص وصور عالية الجودة بتمرير شعاع ليزري على اسطوانة سالبة الشحنة (اسطوانة مسحوق الحبر) فتجمع الاسطوانة الحبر المشحون كهربائيا بصورة انتقائية وتثبتها على الورق الذي يتعرض للحرارة بغية تثبيت الحبر , هذه التقنية مستخدمة منذ سبعينيات القرن الماضي وتطورت وانتشرت في كل مكان بعد ذلك.

٥. طباعة بتقنية ال LED:

عمليات طبع محوسبة تستخدم فيها مصفوفة الصمام الثنائي الباعث للضوء (الكاثود) وتتميز بكونها تتم باجهزة الكترونية صغيرة وخفيفة واقتصادية وآمنة.

٦. الطباعة الرقمية:

هي الجيل الاخير في تطور الطباعة استنادا لقدرات الحواسيب الالكترونية وتتميز بسرعة الانجاز والدقة في ثبات الالوان وهي تستخدم صور نقطية Pexels وعلى عكس عمليات الطباعة الاخرى فأن الحبر لا يتخلل السطح المراد الطبع عليه ويمكن المعالجة بالاشعة فوق البنفسجية للالتصاق بالسطح .

من كل ما تقدم يتضح ان التقنيات الكرافيكية في العصر السيبراني الراهن لم تعد مجرد عمليات حفر يدوي بسيط وتقليدي ومتوارث تاريخيا كما هو معروف بل تحقق تغير جذري بالبنية ككل, اذ تنافذت التقنيات الطباعية الرقمية لهذا الفن مثلما تنافذت الى كل جوانب الحياة واستفاد الطباعون من امكاناتها فتغير الكرافيك شكلا ومضمونا وتداولا, واتصل باقتصاد السوق واشتراطات العرض والطلب والحاجات اليومية فتحققت فكرة (عصر الاستنساخ) الذي عم جميع مجالات الحياة وحتى الثقافية منها وخصوصا المنجز السينمائي المعاصر المهر الذي استفاد الى حد كبير من التصميم الكرافيكي لتحقيق الدهشة والاختلاف والمتعة.

مؤشرات الاطار النظري:

١. تحققت الوظيفة الكرافيكية منذ البدايات البعيدة في التاريخ ولاسيما مع ابتكار الاختام الاسطوانية في بلاد وادي الرافدين.
٢. حقق الكرافيك تماهيا مع اشتراطات التداول في الزمان والمكان
٣. تطورت تقنيات الكرافيك مع تطور وتنوع الحاجات الجمالية للانسان.
٤. ادى التطور العلمي الى ابتكار اساليب رقمية لم تكن معروفة فانحسر الدور المهاري اليدوي ازاء انتشار الدور التكنولوجي.
٥. تحققت تقنيات طباعية رقمية وسطوح طباعية مغايرة عما مالوف.
٦. ارتبط الكرافيك بالعديد من التخصصات كالتصميم والسينما والاعلان التجاري وتصميم مواقع الانترنت.

الفصل الثالث: الاجراءات

مجتمع البحث: اشـتمل على الاعمال الجرافيكية للفنانين العالميين ضـمن حدود البحث, وهو مدى واسـع من الانجازات والاعمال يصعب على الباحثة حصرها واحصاءها

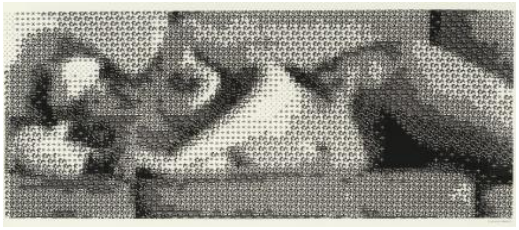
عينة البحث : تم اختيار العينة بطريقة العينة العشوائية وبما يتناسب واهداف البحث وحدوده

منهج البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لكونه الانسب لهكذا نوع من البحوث.

ادوات جمع البيانات: تحليل المحتوى (المضمون)

تحليل العينة

نموذج (١)



اسم العمل: جسد حاسوبي/ دراسة في التخيل

اسم الفنان: كينيث نولتن

القياس: ١٨٣*٨٦ سم

الخامة: طباعة رقمية على قماش كانفاس

التاريخ: ١٩٧٢

العائدية: متحف بوفاليو AKG للفنون www.buffaloakg.org

وصف العمل: العمل يتضمن مشهد لفتاة عارية مستلقية على جنبها.

تحليل العمل: عمل كرافيكي مصمم بتقنية رقمية بالاعتماد على صورة فوتوغرافية للموديل ثم تعريضها لجهاز الماسح الالكتروني وتحويلها الى نظام ثنائي رقمي ثم الى معادلات رمزية تتنوع بحسـب توزيع الظلال والضـياء, يتضـمن العمل عدد كبير من الرموز المجردة المهمة التي تتجاور بتنويعات محسوبة بحسب حساسية الحاسوب لمناطق الظل والضوء في الجسم البشري, اشترك مع الفنان الكرافيكي, باحث في علم الاعصاب الادراكي (ليون هارمون) لتحقيق عمل كرافيكي مثير لقدرة المتلقي على تفسير تلك الرموز المجردة التي يتكون منها الشكل.

نموذج (٢)

اسم الفنان: آن تيزنك

اسم العمل: تجريد

الخامة : طباعة رقمية على ورق فابريانو

القياس: ٦٠*٨٠ سم

تاريخ العمل: ٢٠٠٦

العائدية: www.trendland.com

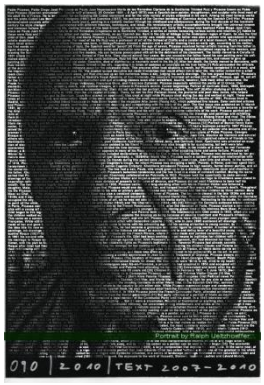
وصف العمل: يتكون الشكل من مجموعة مساحات واشكال هندسية بالوان مختلفة يتوسطها شكل دائري مركزي كبير بلون ازرق , على الجهة السفلى اليسرى جزء من صورة فوتوغرافية لمشهد صحراوي وعلى الجهة اليمنى السفلى جزء من ملامح جسد بشري وللاعلى مستطيل افقي اسود اللون يتضمن كولاج من مشهد لرشقات ماء واضافات لونية بتقنية السكب من لون اصفر.

تحليل العمل: يتاسس العمل على وفق فكرة الميتافيزيقيا وفنون الحداثة التي تهدف لابتكار سطح بصري منقطع عن اي اتصال بمشهد مرئي, هذا الانقطاع عززته الاشكال الهندسية والتنوعات اللونية المسطحة للمساحات التي تشغل عموم السطح مما حقق تكوين تجريدي تسود فيه دائرة كبيرة باللون الازرق مع امتداد خطي مقوس للاسفل يشبه الاشكال التي تتضمن الحوار في المجلات المصورة وبذلك يأسس العمل مقاربة اسلوبية مع الفن الشعبي الذي نفذت الكثير من اعماله بتقنيات كرافيكية كما في اعمال الفنان (آندي وارهول).

العمل منفذ على وفق خصائص الكرافيك الحاسوبي وامكانات الحاسوب والمتاحات التقنية لبرنامج الفوتوشوب, بتوظيف صور فوتوغرافية ومعالجتها بحسب الفكرة وطريقة التعبير وبالافادة من الطبقات Layers التي يوفرها البرنامج , وتحديد مواقعها ودرجة

شـفافيتها Transperency ونسـبة الالوان الى بعض واضـافة المؤثرات البصـرية المتاحة في برنامج معالجة الصـور قبل اعطاء الامر بالطباعة.

نموذج (٣)



اسم العمل: بابلو بيكاسو/ بورتيريه كتابي

الفنان: رالف اولتزويفر

القياس: ٥٠*٧٠ سم

التاريخ: ٢٠١٠

العائدية:

وصف العمل: يتضمن العمل صورة شخصية للفنان بابلو بيكاسو مؤسسة من نص كتابي بتقنية التايبوغرافي.

تحليل العمل: يتضمن العمل نص كتابي تتفاوت قيمته الضوئية بحسب مواقع الحروف والكلمات في مناطق الظل والضوء,كمحاولة لاعادة تشكيل ملامح الشخصية على اساس رمزي يتصل بثقافة المجتمع ويعرض قيمته ومكانته الثقافية بطريقة مغايرة تتجلى من خلالها خصوصية الفنان للتعبير عن سمات وخصائص الشخصية المرسومة (بيكاسو) باعتماد تقنية التايبوغرافي الرقمية يكون الفنان مازج بين ميوله التجريبية لابتكار لغة فنية جديدة وبين امكانات الحاسـوب التي ترفده بما يحتاجه من خيارات تحقق منجزه بالكيفية التركيبية والتعبيرية المطلوبة, فالتصـميم التيبوغرافي هو فن صـياغة الحروف والنصـوص وترتيبها بطريقة تجعل الكلمات مقروءة وواضـحة وجذابة بصـريًا للمتلقي ويتضـمن العمل الكرافيكي التيبوغرافي نوع الخط ومظهره وهيكله، وجميعها عناصـر تهدف إلى إثارة مشـاعر معينة ونقل رسـائل محددة, ان فكرة التيبوغرافي لا تتمحور حول اختيار خطوط جميلة وحسـب، بل يمكن اعتباره عنصر حيوي في شـكل العمل الكرافيكي. إذ يوفر توازنًا بصـريا للعناصـر ويسـاعد في تشـكيل شـخصـيته, في هذا العمل اختار الفنان الكرافيكي التقنية الخارجية المصـدر **وهي** تقنية تعتمد على الأشـكال المصـورة، والتي يتم إدخالها بشـكل إلكتروني، و معالجتها في أحد البرامج الكرافيكية مثل: COREL DRAW، COREL PHOTO PAINT ADOBE PHOTO SHOP ،

الفصل الرابع/ النتائج ومناقشتها:

اسـتنادا الى ما توفر للباحثة من معرفة نظرية في مباحث الاطار النظري وما تحقق لها من معرفة في تحليل نماذج العينة, توصـلت الباحثة وبما يتناسب مع هدف البحث للنتائج التالية:

١. تقنيا يتجاور الفن والعلم في الوعي والاداء وتتمثل التطورات الرقمية الكبيرة في تغيير بنائية العمل الكرافيكي كما هو واضح في النموذج (٣,٢,١).
٢. المتاحات الرقمية هي تقنيات وادوات معاصـرة فتحت افاق الخيارات المتنوعة امام الفنان الكرافيكي فحقق نتائج مغايرة كما في توظيف الفوتوغراف وتقنيات الكولاج والتقطير والقشط والتشفيف.
والذي يبدو في النماذج(٣,٢,١).
٣. تم اعتماد تقنية التضاد اللوني لاستحصال الشعور بالحركة وتقنية البساطة والاختزال اللوني والشكلي كما في النماذج (٣,١).
٤. تقنية التركيز على الادراك الحسـي الذي يوحي بالوهم الناتج من الحركة والتفاعل ما بين اللون والشـكل والتي تؤدي الى الاهتزازات البصـرية مما يعطي انطباعا بالحركة من خلال التفاوت والتضـاد اللوني لأن العين لا تسـتوعب رؤية لونين في وقت واحد كما في النموذج (٢).
٥. خلق توازن وايقاع وانسجام يربط عناصر العمل مع بعضها البعض. كما في النماذج (٣,٢,١)

الاستنتاجات:

١. أستخدام الفنانين اشكال هندسية بتقنيات الاختزال والتبسيط, دلالة على تأثرهم بالاتجاهات الفنية الكبرى في التشكيل كالانطباعية والوحشية والتجريد الهندسي وحركة الانبياء والتفوقية.

٢. أتجاه الفنانين الكرافيكيين لتكرار الاشكال واستخدامهم للمفردات الشعبية هو نوع من جذب للمتلقي خاصة وانهم استخدموا مفردات مشاهير الفنانين مثل مارلين مونرو, ماوتسي تونغ فهذه تساعد على تقبل فكرة العمل الكرافيكي وتداوله بشكل افضل واصبح العمل الفني يستنسخ ويتداول كأي سلعة مستفيدا من تداولية الفن الشعبي.

٣. أستخدامهم الخداع البصري هو لتفعيل الحركة ما بين اللون والشكل .

٤. أبتعاد الفنان عن الواقع واستخدامه للتقنيات الحديثة هو نابع من شعور بالحرية وكسر القواعد القديمة، وان ظهور التقنيات الحديثة والتطورات التكنولوجية بكل امكاناتها ساعدته في أنجاز اعماله الفنية .

التوصيات:

١. أستحداث مفردات لمنهج الجرافيك في الدراسة الاولية بقسم الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة في المؤسسات الجامعية.

٢. توفير المستلزمات اللازمة لأدامة هذا الاتجاه بما يساعد على توسيع مدارك الطلبة من خلال اجراء التطبيقات العملية المتعلقة بهذا الفن, فالتقنيات المعاصرة للكرافيك خرجت عن نطاق ادوات الحفر والكليشهات التقليدية الى فضاء رحب من اجهزة الحاسوب وبرامج المعالجات البصرية وتقنيات الطباعة.

٣. توفير الكتب والمصادر المتعلقة بفن الكرافيك لتساعد الباحثين المهتمين لأجراء البحوث والاطلاع على احدث الاعمال في هذا المجال.

المقترحات:

تقترح الباحثة اجراء البحوث المجاورة او المكملة التالية:

١. الاتجاهات الاسلوبية للكرافيك العراقي المعاصر.

٢. الوسائط الرقمية وبنية العمل الكرافيكي.

٣. التنوعات التداولية للكرافيك المعاصر في عصر الاستهلاك.

References

Patric, J., & Simpson, T. (2013). *3D Printing Disrupts Manufacturing; Hoe Economic of One Create New Rules of Competition* (Vol. 1). Research Technology Management.

Afif, B. (1982). *Art in Europe from the Renaissance to Today. Encyclopedia of the History of Art and Architecture* (1 ed., Vol. 2). Bierut, Lebanon: Dar Al-Raed Al-Arabi and Dar Al-Raed Al-Lebanese.

Al-Attar, M. (2000). *The horizons of plastic art on the outskirts of the twenty-first century.* Egypt: Dar Al-Shorouk.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Najjar, S.-G. (2018). *Digital Photojournalism.* Cairo: The Egyptian Lebanese House.

Al-Nasiri, R. (2009). *Contemporary Iraqi Graphic / From Baghdad the Sixties to Today*. Retrieved 5 12, 2023, from alaraby2: www.alaraby2.com

Al-Shukraji, F. (2023). *personal interview (recorded).* Erbil: College of Fine Arts.

Bankole, O. (n.d.). The Impact of Graphic Design and Artworks on Environment Aesthetic. *the international journal of the Constructed Environment, 1*(6).

Briggs, Asia ; Brook, Peter. (2005). *The Social History of Media from Gutenberg to the Internet.* (M. Muhammad, Trans.) Kuwait.

Etienne, S. (1992). *Confrontation of the Arts.* (B.-D. Qasim, Trans.) Syria - damascus: Ministry of Culture.

Ibrahim, A. (2010). *The Problematic of Existence and Technology in Martin Heidegger.* Beirut: Arab publisher for Science.

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

Jürgen, H. (2003). *Science and Technology as an Ideology*. Retrieved 2023, from Dictionary - Germaney: www. Dictionary.com/browse

Linda, H. (2005). *Postmodern Politics.* (H. Haj Ismail, Ed.) Beirut: The Arab Foundation for Translation.

Mahmoud, A. (1996). *Contemporary Artistic Currents.* Bierut: Publications Company for Distribution and Publishing.

Malcolm, B., & others. (1987). *Modernity (1890-1930).* (M. Hassan, Ed.) Baghdad: Dar Al-Mamoun for translation and publishing, Ministry of Culture and Information.

Muhammad, B. (2009). *Graphic Design Through the Ages.* Amman: Arab Community Library for Publishing.

Muhammad, Balasim. (2013). *The Graphic Aesthetic of Digital Naturalization.* Baghdad: ar Al-Kutub Al-Alamiyyah for Printing.

Muhammad, S. (2005). *Modernity and Postmodernity.* Baghdad: Center for Studies in the Philosophy of Religion.

Rawan, M. (2019). The Concept of Technology. *The Comprehensive Arabic Encyclopedia*.

Smith, L. E. (1995). *Artistic Movements After World War II.* Baghdad: The National Library.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.4

Original Article

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

OPEN ACCESS

The psychological and social undermining of the personality in the texts of the world stage - The gorilla as a model

Salah Hamadi Jazaa [1], Hussan Abod Ali [2],

[1] College *of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[1] *ORCID : https://orcid.org/0009-0000-4807-4701*
[2] *ORCID : https://orcid.org/0000-0002-1642-7960*
E-mail addresses: salahalabadi4@gmail.com , hasan.abboud@uobasrah.edu.iq
Received: 16 August 2023; Accepted: 24 September 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

The subject of undermining depended on many intellectual and philosophical systems, and it penetrated into most aspects of human life, such as political, social, cultural and artistic, to indicate the inconsistency of the human world, the disintegration of its parts, and the collapse of values. This concept refers to the human personality in its real and hypothetical capacity, as it was the plaything in the hands of these practices in order to pass its ideas, so the personality sometimes ascended the top of the pyramid and at other times descended towards the abyss, after it was lowered to the rank of an animal, and for the necessity of this topic, the researcher decided to formulate the title of his research, including A study of (psychological and social undermining of the personality in the texts of the high theater), because the global theater presented many models that were a witness to most of these practices that were applied against the personality throughout the ages, and the manifestations of demolition, distortion, loss and destruction that followed.

Keywords: ***Undermining, psychosocial, personality***

التقويض النفسي والاجتماعي للشخصية
في نصوص المسرح العالمي - الغوريلا انموذجاً

صلاح حمادي جازع ١ ، حسن عبود علي ٢

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

ملخص البحث

ارتهن موضوع التقويض بالكثير من الانظمة الفكرية والفلسفية، وتوغل داخل اكثر المفاصل الحياتية الانسانية، كالسياسية والاجتماعية والثقافية والفنية، ليدل على عدم انسجام العالم الانساني وتفكك اجزاءه وتهاوي القيم، وهذا ما جعل من التقويض يأخذ منحنى تمردي يهدم كل ما اعترضه من الافكار القديمة والسائدة، لينتقل هذا المفهوم الى الشخصية الانسانية بصفتها الواقعية والافتراضية، كونها كانت العوبة بيد هذه الممارسات من اجل تمرير افكارها، فأخذت الشخصية تارة تعتلي قمة الهرم وتارة اخرى تهبط نحو الهاوية، بعد ان تم تنزيلها الى مرتبة الحيوان، ولضرورة هذا الموضوع ارتأى الباحث ان يصيغ عنوان بحثه متضمنا دراسة (التقويض النفسي والاجتماعي للشخصية في نصوص المسرح العالي)، لان المسرح العالمي قدم نماذج كثيرة كانت شاهدا على جل هذه الممارسات التي طبقت بحق الشخصية على مر العصور، وما لحق بها من مظاهر الهدم والتشويه والضياع والدمار.

الكلمات المفتاحية : التقويض النفسي والاجتماعي، الشخصية

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

شهدت القرون الماضية في التاريخ الأوروبي العديد من التقلبات الفكرية والفلسفية على جميع جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفنية، ولاسيما الاخيرة منها التي حظيت بمستوى اوسع من التغيرات على مستوى الشكل والمضمون، بعدما سادت مظاهر التشظي والتشتت وعدم التمركز محل النظرةً القديمة القائمة على التناسق في الموضوعات، وإدراك العالم والوجود على أنهما بنية ثابتة متماسكة، وفي ظل هذا التحول العميق ظهرت مجموعة من التصورات والأفكار والرؤى بنفس تفكيكي هادم على كل ما كان سائدا آنذاك، ومن اهم هذه التصورات التي اخذت دور الريادة هو (التقويض) الذي خرج من طابع النقد بأصوله المألوفة الى مبدا الهدم والتمرد ونسف كل ما كان قبله من فكر يرتكز على العقل والبنية والنسق والفهم الخالص الموحد. وبما ان التقويض ارتكز على هدم المركز والمعقول والمتماسك والمتناسق، ومن ضمن هذه المقومات هو الانسان، الذي بدوره أصبح خاضعا لسلطة التقويض على كثير من الاصعدة، فقد ورد مفهوم تقويض الانسان في نظرية العالم (داروين) عندما قوض الانسان بتشبيهه بالحيوان المصارع من اجل البقاء، ومن خلال نظريات فرويد النفسية والمنظومات الثلاث، التي في حال فقدان التوازن بينها يصبح الانسان مسيرا مجنونا ساعيا وراء الاهواء والملذات والشهوات، والكثير مثل هذه النظريات التي عملت بشكل او باخر لتقويض الانسان وهدم كيانه المستقل، فان جميع هذه المرتكزات امتدت وتوغلت داخل مفاصل الادب ولاسيما الفن المسرحي.

فقد انتج المسرح نصوصا تجاوزت كل ما سبقتها من خلال تقويض القواعد والمفاهيم السائدة، وبخاصة الشخص المسرحية التي بدورها كانت الركيزة الاساسية الخاضعة لفلسفة التقويض سوآءا كان تقويضا خارجيا على مستوى الشكل او داخليا على مستوى الذات، بدءا من المسرح اليوناني ووصولا لمرحلة ما بعد الحداثة وما عانته الشخصية المسرحية من ويلات التحقير والتهميش والتشظي ولاسيما في نصوص المسرح العبثي وغيرها، ومن خلال ما تقدم تحدد سؤال مشكلة البحث بما هو آت: **كيف يتم تقوض الشخصية المسرحية في نصوص المسرح العالمي نفسيا واجتماعيا، وما هي الاليات المتخذة وما مدى تأثيره على المستوى الخارجي والداخلي لتلك الشخصية؟**

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

تأتي أهمية البحث من خلال تصديه لمفهوم (التقويض) داخل النص المسرحي والبحث عن الياته النفسية والاجتماعية على مستوى الشخصية المسرحية في نصوص المسرح العالمي.

اما الحاجة للبحث تكمن في: افادة الطلبة والباحثين في التخصصات المسرحية، وبالجوانب الانسانية وحقوق الانسان.

ثالثاً: هدف البحث:

السعي الى الكشف عن اهم الوسائل التي ادت الى تقويض الشخصية في النص المسرحي العالمي.

رابعاً: حدود البحث

الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية

الحدود الزمانية: ١٩٣٠

حدود الموضوع: دراسة كيفية تقويض الشخصية نفسيا واجتماعيا في نصوص المسرح العالمي

خامساً: تحديد المصطلحات:

اولا_ التقويض (لغة):

ورد تعريف الفعل (قوض) في كتاب مختار الصحاح على انه ((قَوَّضْتُ البناءَ: نقضته من غير هدمٍ. وتَقَوَّضَتِ الحِلَقُ والصُفوفُ: انتقضتْ وتفرقت)) (Al-Razi, 1983, p. 556)، اما في القاموس المحيط فقد جاء معنى التقويض على انه ((قاضَ البناءَ: هَدَمَهُ، كقَوَّضَهُ، أو التَّقْويضُ: نَقْضٌ من غيرِ هَدْمٍ، أو هو نَزْعُ الأعْوادِ والأطْنَاب وتَقَوَّضَ: انْهَدَمَ، كأنقاض، و. الرجُلُ: جاء، وذَهَب وهذا بِذا قَوْضاً بقَوْضٍ: بَدلاً ببدَلٍ)) (al-Fayrouzahabad, 2005, p. 653) .

التقويض اصطلاحاً:

ان التقويض هو ((المصطلح الذي اطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته وهدم الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا))(al-ruwaili, al-bazki, 2002, p. 107) ، والتقويضية هي ((قراءة متأنية دقيقة تعتمد على علامات النص واثاره وسماته التي لا تقبل التحديد او التقرير، وتركز على اليات التأطير والاستبعاد

ساعية بذلك الى كشف الحدود التي تقيمها النصوص لنفسها(...)، فالتقويضية تكشف الالية التي بها يستبعد النص او يقمع ما يناقضه)) (al- ruwaili, 1996, p. 210) ,

ثانياً ـ الشخصية (لغةً):

جاء تعريف الشخصية في قاموس المحيط على النحو الاتي ((الشَّخْصُ: سَوَادُ الإِنْسَانِ وغيرِهِ تراهُ من بُعْدٍ: أشْخُصٌ وشُخُوصٌ وأشخاص وشَخَصَ، كمَنَعَ، شُخُوصاً: ارْتَفَعَ، بَصَرُهُ: فَتَحَ عَيْنَيْهِ، وجَعَلَ لا يَطْرِفَ، بَصَرَهُ: رَفَعَهُ، من بَلَدٍ إلى بَلَدٍ: ذَهَبَ، وسارَ في ارْتِفَاعٍ،)) (al- fayrouzi, 1955, p. 409).

الشخصية اصطلاحاً:

وللتعرف على اصل معنى الكلمة نجد ان ((كلمة شخصية Personality مشتق من الاصل اللاتيني persona بمعنى كلمة قناع الذي يلبسه الممثل في العصور القديمة ليؤدي دوره على خشبة المسرح فيظهر امام الناس بمظهر خاص يتمشى ويساير طبيعة دوره المسرحي فهو هنا ملك او صعلوك)) (daoud, 1990, pp. 9-10)اما تعريف الشخصية بصورة عامة هي ((وحدة متكاملة من الصفات والمميزات الجسمية والعقلية والاجتماعية والتي تبدو في التعامل الاجتماعي للفرد والتي تميزه عن غيره تميزا واضحا بمعنى ان الشخصية تشمل دوافع الفرد وعواطفه وانفعالاته وميوله واهتماماته وسماته الخلقية واراءه ومعتقداته او بقول مختصر سمات الفرد جميعا)) (radi, 2013, p. 432)

التعريف الاجر ائي لتقويض الشخصية: هو ظاهرة الهدم والتشويه والضياع التي تتعرض لها الشخصية في النص المسرحي ازاء العوامل النفسية والاجتماعية وما يترتب عليها من اثار جانبية على المستوى الخارجي او الداخلي لتلك للشخصية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: التقويض... فلسفيا ونفسيا

شهدت النظريات الفلسفة المنتمية الى عصور ما بعد الحداثة على العديد من مظاهر التقويض، باعتبار ان عصر الحداثة كان عصر الثابت والمرتكز والعقل والحقيقة، كان عصر (اللوغوس) كما تميز بتمجيد و تألهه الانسان الذي اصبح مركز العالم، فلم يشهد مظاهرا للتقويض بصورة واضحة مقارنة بعصر ما بعد الحداثة الذي شهد الكثير من الآراء التي عملت بصورة مباشرة او غير مباشرة على تقويض الشخصية (الانسان)، انطلق من عدة معان اقترب تارة من الشك والعدم واللاشعور وتارة اخرى من التشظي والاختلاف والزيف والانزياح والمساواة مع الحيوان حسب ما ورد في المقولات الفلسفية الكثيرة التي شهدتها تلك العصور في الفكر الغربي الجديد الذي اخذ بعدا فلسفيا خطيرا اساسه تقويض الانسان وذلك لان ((الفلسفة المعاصرة لا تعتد بالإنسان، كما انها لا تتخذ منه موضوعاً التفكير. وليس ذلك بسبب صعوبة خاصة تكتنف هذا الموضوع، بل لأنها لا تعترف بوجوده اصلا. صحيح انها تعترف بوجود كائنات انسانية، اما فكرة الانسان فهي خرافة نشأت عن افكار جوفاء واحكام سابقة)) (Jaafar, 2013, p. 281)كما انها قوضت الانسان من خلال ما اطلقت عليه بـ(عنصرية التسوية)، لان العنصرية الغربية ((بدأت تدخل مرحلة ما بعد الحداثة والسيولة الشاملة، فهي لا ترفض التفاوت بين البشر وحسب وانما ترفض التفاوت بين البشر والكائنات الاخرى، اي انها ترفض الطبيعة البشرية كمرجعية نهائية وكمركز ثابت (...) كما انها عنصرية موجهة ضد العنصر الانساني نفسه وضد ظاهرة الانسان ذاته ككائن متميز، وضد مفهوم الطبيعة البشرية والمعايير البشرية والمرجعية الانسانية والجوهر الانساني))، (al-maysari, 2010, p. 178) هذا ما جاء في نظرية التطور للعالم الإنكليزي(**داروين**) وما حملته من سمات التقويض والاهانة وإذلال للكائن البشري ((حينما بينت انتماءه إلى عالم الحيوان، عالم يحكمه الصراع من أجل البقاء))،(Siddiqui, 2016, p. 760) وهذا يعني إسقاط الإنسان من مرتبته العالية، حين كان يظن أنه أرقى المخلوقات التي خلقها الله وأسماها شأنا، فقد اسهمت هذه النظرية بشكل كبير كإرهاصة اولى في عصر ما بعد الحداثة سعت جاهدتا لهدم المعيار الانساني العقلي واسست مفهوما ينتمي من خلاله الانسان الى عالم الحيوان ويجب المساواة معه.

ولتقرب اكثر من مفهوم التقويض بدقة ووضوح لابد من الوقوف عند احد اعمدتها الصلبة المتمثلة بالفيلسوف الألماني (**فردريك نيتشه**) الذي عاش حياة صعبة مهدمة قوضت فيها كل مظاهر السعادة بفقدان اباه في سن السابعة من عمره بعدما شاهده يتألم اشد الالام وافظعها تلك اللحظات القاسية كانت كفيلة بنقله من مشاعر السعادة الى مشاعر الالم والحزن والقلق والعدم، المنبثق من (سطوة الحياة) تلك السطوة القدرية التي كلفت اباه المتاعب والمصاعب كانت صرخة نيتشه المدوية ضد القدر

والمصير المحتوم وضد اصوات الكنيسة وكل ما هو ثابت ونكران المطلق بكل قساوة وحدة لتمثل هذه المحاور اهم الاسباب والدوافع التي انطلقت منها مقومات فلسفة نيتشه الصارمة في مجال التقويض والتفكيك والعدم (Al-Sayyid Jassim, 2021, p. 50).

اذ تقدم التقويض والهدم اشواطا عديدة مع نيتشه وقد امتدت اثارها اغلب الظواهر والثوابت والحقائق الكونية، حتى كاد لم تسلم منها اي ظاهرة او مفهوم متفق عليه مسبقا، لأنه يقول ان ((الحقائق اوهام قد نسينا انها كذلك، وهي عبارة عن استعارات استهلكت، فقدت قدرتها الحسية، هي قطع نقدية فقدت وسمها وبالتالي لم تعد قطع نقدية بل اصبحت تعتبر مجرد معدن)) (Zenati g. , 2013, p. 258)، وهو بذلك هدم وقوض الحقائق الكونية بدئا من الخالق ومرورا بالذات والعقل والاخلاق وغيرها من الثوابت تحت مسمى (الفلسفة العدمية) التي من خلالها اعلان عن موت الإله كان الضربة الموجعة التي من خلالها قوض وهدم كل الأسس التي تسمح بتعقل العالم وضرب بها جميع المرتكزات والماهيات والثوابت والحقائق بما في ذلك الإنسان نفسه بصفته مناصرا للحداثة ويجب إرجاع الوجود إلى حقبته الجديدة، (Ziyadah, 2003, p. 42) فهو بذلك مهد لفكرة انعدام ((الذات الفاعلة جوهريا؛ فالذات اما اختزلت عنده الى مجموعة خبرات وافعال، واما تحللت الى عدم))(Awad G. N., 2017, p. 77) كما ان نيتشه قد عمل على تقويض الانسان وفق مرحلتين وكل مرحلة تمثل حقبة تاريخية معينة، ففي المرحلة الاولى سعى الى تقويض الانسان المنتمي الى الكنيسة ودعا للخلاص منه لأنه كان يرى هذا الانسان ما هو الا انموذجا من الإنسان المريض والحيوان المسيحي الضعيف والخاضع الى سلطة الكنيسة(Steiner, 1998, p. 115)

اما في المرحلة الثانية فقد عمد لتقويض الانسان المنتمي لعصر الحداثة، عصر العقل والمنطق والثابت، لان فلسفة نيتشه سعت للإطاحة بمركزية العقل ونتاجاته، من خلال مفهوم التفكير العدمي الذي فيه يعارض فيها الدال مدلوله، وتفقد الاشياء حقيقتها واصلها، فجميع الأشياء والحقائق والماهيات ما هي إلاّ نتائج لتأويلات الفلاسفة للوجود، واكثرها لا تحمل معنى ثابت، بل الكل تدور في عالم مقوض، لا تناسق فيه ولا انسجام، وبهذه الطروحات عمل (نيتشه) على تقويض الحداثة والانسان الحداثوي، ومحو كل مقولة حقيقة مطلقة (Ali Khurasan, 2006, p. 149).

اما (**هيدجر**) الذي ظهرت ملامح التقويض بفلسفته عندما هاجم المشروع الميتافيزيقي المتعالي وعمل على ((تفكيك ذلك المشروع وتقويضه تقويضا دقيقا ولكل الميتافيزيقيات التي انطرحت لتكون متعاليات قاهرة، كون ان تلك المتعاليات هي كاذبة، موهومة ومزيفة، من خلال التأكيد على الوجود ذاته او اعتبار الانسان والذات والعقل تابعة للوجود)) (Sabri, 2021, p. 30) اي تعرية الانسان تماما من كل ماكن يتكئ علية وجعله تابع لنفسه هو وحده، ولا لشيء اخر خارج حدود الوجود الانساني. لان في خلاف ذلك يتولد شعورا عند الانسان يجعله يشعر اولا بوضعه قبل وجوده وهذا ما يؤدي لظاهرة الانتماء للأخر التي بدورها تجعل من الانسان مهتم بأمور تافهة لا يجنى منها سوى الهم الدائم، ويتخلى عن اصالته وينصرف مهموما في قضاء حاجاته المادية اليومية بصورة تراتبية مملة، وهذا الانتماء يجعله يفكر بانه مقوض ومُهدم، يعيش حالة من الاجبار لوجوده في هذه حياة دون استشارته ودون علمه، لا يعرف حتى من اين اتى وما سر هذا العالم-عالما غريب ومغيب، وكل هذه الافكار تجعله في غليان مستمر من اجل تقويض الافكار السابقة والبدا بمشروع التفكير الوجودي لفهم ذاته القائم على مفهوم (الدزاين) (Zenati G. , 2013, p. 286).

والدزاين هنا هو الوجود الأصلي غير المنتمي لهذا الزمن، لأنه يقع خارج الزمن، وهو كل ما كان الآن وما كان سابقاً، وسيكون حتى النهاية، كونه خاضعا لحتمية الوجود، التي لا مفر منها لأنها امرا محتوما، أي بمعنى ان جودنا هو شان خارج ارادتنا، باعتبار أن الإنسان اجبر على العيش في هذا العالم، وأصبح عليه لزاماً أن يختار بحرية ، فالاختيار مشروط بالحرية التي تُعدّ من مكونات العقل الوجودي الفلسفي الهيدجري التي بدورها لا تقبل أي نوع من التفسير والتعليل، والتي تتحمل مسؤولية اختيارها وإحساسها بأنها ذات مدركة من ناحية، ومن ناحية أخرى ذات محاصرة بالموت والفناء، مادام العدم هو الذي يشكّل عنصراً جوهرياً وأصيلاً في تركيب الوجود، والمسبب الرئيسي لظاهرة القلق التي هي تعد تقويضا صريحا للشخصية كونه يجعلها داخل دوامة من الشك والحيرة والتردد والانفعال وعدم الارتياح الضغط النفسي من مسؤولية الاختيار، لان القلق والحرية يشكلان علاقة طردية كل ما يزداد احدهما يزداد معه الاخر، وكل هذه الافكار في حال تراكمها تؤدي الى انفعالات تنتج عنها اتخاذ قرارات من قبل الشخصية للخلاص من الضغوط، التي وربما تنتهي بالتقويض الذاتي بواسطة الانتحار (Yujnal, 2010, pp. 48-50).

ومن الافكار المهمة التي ساندت وحققت مقترب التفكيك، ما نادى به (**مشيل فوكو**) الذي أكد أنّ الفلسفة لا تعدّ سوى ممارسة واستراتيجية نقدية تحليلية للحقيقة، مهمتها البحث بالمهمش والمسكوت عنه في تاريخ الفكر الغربي، ساعية الى الانفكاك والانفصال عن كل نوع يرتبط بالمعنى التقليدي الحداثوي، لان فوكو قوض النظرة القديمة وطلب الانعتاق عن النظرة التاريخية التقليدية وحمولاتها المعرفية والمقولات السببية الزائدة غير المبررة من خلال الرفض لأليات دراسة التاريخ التقليدية والسائدة وضرورة التحول

الى منهجيات مبتكرة في هذا المجال . (Muhammad, 2015, p. 86)كما سعى الى تفكيك وتقويض نظرية المعنى المرجعي او المقاييس الاحادية التي حكمت سيطرتها على العلوم كافة، فضلاً عن الحقل التاريخي الذي كان مصدر الاهتمام، وقد اعتمد في تقويضه لهذه المنظومات على خطاب دفاعي عن ضرورة نقل دراسة التاريخ من هرمينوطيقا تاريخانية أكبريه الى هيرمينوطيقا تاريخانية أصغرية، وكشف عن هذه الهرمينوطيقية التقويضية في تشديد التحليل التاريخي المعتمد في دراسة العلوم الاخرى بواسطة ظاهرة القطعية وعلى (حدث المقاطعة)، من خلال تفكيك هذا التحليل في ذاته وبمعزل عن ما يحيط به (Awad N. G., 2017, p. 78).

كما دعا فوكو من خلال فلسفته الأركيولوجية المعرفية إلى تفكيك وتقويض هيمنة السلطة، معتمداً بذلك على دراسته الحفرية المنطلقة من عالم اللسانيات والأنثروبولوجيا التي عمد من خلالها على هدم وتسوية ارضية الفكر الفلسفي الغربي، بغية الوصول إلى بنيته اللاشعورية الخفية، لأنّ فلسفة فوكو ركزت بالدرجة الاساس على مبدا (اللاتواصل) والمقاطعة وهي اساس مشروعة الفلسفي الحفري، القائم على ان بنية العقل الغربي الذي لم يكن متأثراً ومتفاعلا مع احداث الزمان المختلفة، لأنه كان شبه جامد مجرد من المعنى والروح، ومجرد حتى من الانسان نفسه، شبيه بالسجون الغربية الدائرية، وهذا ما جعله يسعى الى هدم شامل وتقويض لجميع مقومات الفلسفة الميتافيزيقية العقلية للتمركز الغربي التي جاء بها الانسان وفضح ضعفها وتناقضاتها، (Mohibel, 2008, pp. 116-117).

لان من خلال كشف التناقضات والفوارق يمكن هدم وتقويض هذا الفكر المحسوب على الانسان وعلومه، لذا هاجم فوكو العلوم الإنسانية بضراوة بل اعتقد انها لا يمكن ان تحتسب ضمن قائمة العلوم، لأنه يعتقد بأنها ((لا تتعدى كونها مجموعة من الخطابات تتمحور حول الانسان الحديث وتتخذ منه موضوعا من موضوعاتها، ولا فائدة من اعتبارها علوما لأنها زائفة وليست علوما على الاطلاق))، (al-Dawai, no, p. 165) بل هي مجرد أصوات برزت حديثا ويجب ازالتها من الحقل المعرفي، والسبب من وراء ذلك هو التصدي للإنسان الذي كان الموضوع الأساسي لهذه العلوم وما تعنى به من دراسة حياته وتطوراتها عبر التاريخ.

لذا كانت الخطوة القادمة هي الانسان نفسه، لأنّ فوكو يعتبر الانسان مجرد ((اختراع حديث قد شارف على نهايته، هو بالطبع كينونة فلسفية وليس كيانا من لحم ودم. كائن اخترعته اللغة والثقافة في الماضي القريب وصار متهرئا بل سيء السمعة من كثر الضربات التي تلقاها)) ,(Davies, 2018, p. 175)وما زال يتلقاها بوتيرة متصاعدة من شئنها انهاء هذا الانسان، بمعنى إن فوكو سعى وكرس حياته في هدم وتفكيك منطق السلطة، وعمل على قراءة المسكوت عنه في استهداف الشخصية الانسانية، ومن هذا المنطلق فأنه يقرأ الجنون قراءة مغايرة عندما يتصدى لمقترب تفكيك الإنسان، لأنّ ((الجنون أصبح على يد فوكو مفهوما اجتماعيا طبيا سياسيا في الوقت ذاته. فقد اتضح ان الجنون وصف يطلقه المجتمع على كل من يشكل خطرا على مصالحه او يخرج على قيمه السائدة)) (Al-Haj Salih, 2013, p. 59)، بمعنى ان الجنون صنعة تفكيكية تستثمرها السلطة لدرء خطر من يهدد مشروعها وديمومته، بل ، وانها اعتمدت العديد من التسميات والصفات التي كانت توجه للإنسان مثل منحرف، بائس، شيطاني، من اجل الإطاحة به ، لرعاية مصلحتها السلطوية.

وعند الاستمرار باستعراض اهم اليات التقويض التي اعتمدها الفلاسفة والعلماء والمفكرين وحسب التراتب التاريخي يظهر من ضمن المقوضين العالم النفساني (**فرويد**) الذي تطرق الى مفهوم تقويض النفسي للشخصية من خلال العلاقة المتبادلة بين الشعور واللاشعور ومن خلال مناطق النفس وفق المنظومات الثلاث (الهو– الأنا– الأنا الأعلى)، التي تمكّن ((الفرد من التفاعل المرضي والتكيف مع محيطه. إن الغرض من هذا التفاعل هو إشباع الحاجات الأساسية والرغبات للفرد، وبالعكس عندما تكون هذه الجوانب الثلاثة للشخصية على أطراف متناقضة مع بعضها البعض، يقال أن الفرد سيء التكيف سيء الانسجام ,C. Hall, 1988) .p. 22)

ان انعدام التكيف والتوافق يخضع الى طبيعة تكوين هذه المناطق المتقاطعة مع بعضها وبالتالي يودي الى تقويض نفسي، لان (الشعور) يرتبط بـ الانا بوصفها نظام عقلي ينسجم مع متطلبات المجتمع وظروفه وهو متماسك مع الواقع ويحاول السيطرة على (اللاشعور) المتلازم مع (الهو) بوصفه متمسك باللذة واشباع الرغبات التي تتقاطع مع قوانين المجتمع وضوابطه، ومن هنا يكون تراجع العقل ازاء ضغط الغريزة مولداً لحالة التحول النفسي بسبب انتقال الهو محل الانا، وانتقال الشخصية من المستوى العقلي الملتزم الى المستوى الغرائزي المنفلت لان ((الهو بمثابة منظومة بيولوجية تسعى للذة انية وتعد المنظومة الثانية "الانا " منظومة سيكولوجية تسعى لتوافق الفرد وبيئته في ضوء الواقع المعاش، وتعد المنظومة الثالثة " الانا العليا " منظومة اجتماعية، تسعى لطبع الفرد اخلاقيا وفق النمط الثقافي والتقاليد السائدة في بيئته ومجتمعه، وذلك في ضوء الواقع المثالي)) ,(dawood,alobeidi, 1990 . ،p. 80)

اذ ان المنظومات الثلاث التي تكلم عنها فرويد (الهو والانا والانا العليا) بما تنتمي اليه من عالم الشعور او اللاشعور، تكون في صراع وتداخل دائم فيما بينها ومراقبه متواصلة لبعضها وبالتالي تسعى لتقويض بعضها من خلال تحديث مستويات من التقويض النفسي وبصورة مستمرة اذ يبحث هذا التقويض النفسي الى إيجاد شيء بديلاً لإشباع رغبات الهو ، ويضمن التسامي تحويل أو استبدال اندفاعات الهو نفسها فالطاقة الغريزية تتحول الى مسالك أخرى للتعبير عن مسالك لا يعدها المجتمع او الحضارة العامة مقبولة بل يراها ممتازة، فالطاقة الجنسية بتقويضها تتحول وتتسامى الى أنماط من السلوك المختلفة(Schultz, 1983, p. 46) ، وهذا ما جعل فرويد يؤكد ان تاريخ الانسان كان وما زال تاريخا قمعيا لان المجتمع تعود ان يمارس القمع والكبت على الوجود الانساني، الذي بدوره يحد ويمنع بنيته الغريزية، وهذا الكبت هو اساس التطور الاولي، لان في غياب الكبت صبح النظام الغريزي داخل الشخص اشبه بالمرتوي مما يحوله الى مبدا عادي واقعي يؤدي بالنتيجة الى الاحباط عند غريزة الشخص، لان الحضارة والتطور عنده هو سلسلة من التسلط والقمع يمارس ضد الانسان، وعلى غرائزه الجنسية، مما يجعل هدفه في هذه الحياة هو السعي وراء هذه الغرائز ومن ثم الوصول إلى تحقيق اللذة، والتي يطلق عليها (ايورس)، والتي هي تقابل غريزة الهدم والتقويض والموت، اذ تشكل هاتين الغريزتين الطاقة التي تهيمن على كل العمليات النفسية لدى الفرد (Hamdan, 2005, pp. 172-173).

المبحث الثاني: تقويض الشخصية في المسرح العالمي

إن عملية تفكيك الشخصية في النص المسرحي ـ بجانب منها ـ هي عملية انتفاءات متعددة للذات نفسياً وفكرياً ووجوديا وبيولوجياً، بما يخرجها عن تشخيص محدد للذات، وعلى مستوى أكبر أن تنتفي الذات بما لا يحقق الصفة الانسانية الدالة على الشخصية. إن استعراض تفكيك الشخصية ـ مسرحياً، يمكن تثبيته في نماذج مسرحية عالمية بارزة، ومن النماذج تلك ما طُرح في المسرح الاغريقي، وعلى الرغم من أن العديد من النصوص المسرحية المأساوية في هذا المسرح قد ظهر على شخصياتها مظاهر التفكيك، إلا أن الباحث ذهب إلى الانتقائية الدقيقة في تقديم النموذج الابرز، وكان الاختيار الأقوم قد تركز على شخصية (اوديب). ففي مسرحية (اوديب ملكا)، التي قال عنها فرويد ((هي الانعكاس للمخيلة البشرية التاريخية ، وقد تحولت تحت تأثير الكبت والقمع الواعي الى اللاوعي، واذن فاطار الاسطورة العام وبنيتها يتفق ويستجيب مع الرغبة اللاواعية القابعة داخل النفس البشرية))) (Abbas, 2004, p. 235)، وهذه الرغبات الخاضعة للقدر وارادة الالهة نتجت من خلال الصراع مع القدر والمصير المحتوم، اذ تحققت نبوءة القدر التي قوضت شخصية (اوديب) ونقلته من السعادة الى الشقاء، وان هذا التقويض النفسي الذي طرأ على اوديب من انسان سعيد ينتمي لعائلة يحبها الى انسان تعيس مشرد بلا مأوى، جاء نتيجة لنقاط ضعف عدة كانت لدى (اوديب) منها الكبرياء الزائد الذي نتج عنه الغضب والتهور والتسرع، وان نقطة الضعف هذه كانت هي سبب ما وصل اليه اوديب من تقويض نفسي قاده الى التعاسة والشقاء والتشرد. اذ شكلت الصراعات النفسية داخل شخصية اوديب اهم اليات التقويض التي تكتفي بالمكوث في المكنون الداخل لأوديب بل ظهرت على الشكل الخارجي ايضا، بعد استبصاره الحقيقة المدوية عن طريق تريزياس عنما قال:

تريسياس : سيعلم الناس انه في الوقت نفسه اب واخ للصبية الذين يعيشون معه و انه زوج و ابن للمرأة التي ولدته و انه اقترن بزوج ابيه بعد ان قتل اباه اذهب الى القصروفكر في هذا كله (Sophocles, 1978, p. 205).

احدثت هذه القصة هزة عنيفة داخل شخصية اوديب كانت كفيلة بان تهدمها وتدمرها تماما وقد ايد اوديب هذا الكلام من خلال ما قاله عن توتره واضطرابه النفسي في هذا الحوار:

اويدبيوس :ايتها المرأة ما اشد ما تثيرهذه القصة في نفسي .. من الشك والاضطراب (Sophocles, 1978, p. 221)

ويحدث التقويض النفسي الاكبر بعد تكشف الحقيقة كاملة ليصبح انساناً محطماً مكسوراً وبائساً، فبعد ان كان بريئاً – كما يظن ـ صار مجرماً بأبشع جريمة يمكن ان يرتكبها الانسان، وبعد ان كان ملكا وقائدا قوياً صار انسانا متشردا وضعيفاً يتكئ على عصاه، هذه التحولات النفسية بسبب التقويض قادته لتحولات جسدية، فصار يمشي على ثلاث، وصار اعمى بعد ان كان بصيراً، كما وانها قادته الى تحولات فكرية، فصار زاهداً بالحياة يفضل السير في العراء على بقائه بحياة مزيفة مخيفة كان يظنها جنته الابدية، وبهذا قد اخذ التقويض عند اوديب بعدين داخلي وخارجي كما يلاحظ في حوار اوديب عندما قال:

اوديوبيوس : اه ما اشقاني ! اين اذهب؟ الى اي بلد؟ الى اين يحمل الهواء صوتي؟

اي جدى العاثر اين هويت؟ (Sophocles, 1978, p. 247)

اما في (**المسرح التعبيري**) فقد كان التقويض الناتج من الصراع التحولات النفسية عند الشخصيات واضح ومهيمن على الاعمال المسرحية التي مثلت تفتت العلاقات بين الفرد والمجتمع وابتعادها عن الحقيقة والواقع واعتناقها الحلم باعتباره الصفة المهينة والمرتبطة بنوازع الشخصية وتعبيراتها الداخلية لان ((الاحلام تعكس ايضا المحاولات اللاشعورية للفرد للوصول الى اهدافه الشخصية

طبقا لأسلوب حياته المتفرد)) (Salih, 1998, p. 173)، كما ان النفس الانسانية حسب راي المسرح التعبيري تعاني تشوهات ازاء قوى بشرية وبذلك يكون هدفهم تسليط الضوء على مأساة الانسان الذي انهك ودمر لكثرة الصراعات الداخلية والتحولات النفسية من خلال ابراز تلك العوامل التي ساعدة على تشويه هذا الانسان واحالته الى اله او الى مرتبة اقل من مرتبة الانسان وفي بعض الاحيان وصوله الى مرتبة الحيوان والعمل ابراز القيم الزائفة في المجتمع (Rushdi, p t, p. 144) ، لذا فان اغلب الشخصيات المسرحية في المسرح التعبيري هي شخصيات مقوّضة بصراعها مع المجتمع تارة ومع نفسها تارة اخرى.

فعندما قدم (**سيترند بيرج**) مسرحية (الانسة جوليا) كان تأثير (الهو) على شخصية جوليا واضح على (الانا) و(الانا العليا) من خلال عدم السيطرة على غرائزها امام رجل كله فحولة وهو الخادم (جان) لتشهد بذلك شخصية جوليا تقويضا انتج تحولان نفسيان الاول: عند تحولها من سيدة ارستقراطية محترمة لها وزنها ومكانتها في المجتمع الى خادمة مطيعة وذليلة، وعلى العكس من (جان) الخادم الذي بدوره تحول الى سيد ارستقراطي بعد ان كان يجفل حتى من مشاهدة حذاء سيده، هذا بسبب عدم التوافق بين جوانب مكونات الشخصية عند جوليا من اثر طغيان الغريزة الجنسية وسيرها خلف الرغبات والميول لديها (Tharwa, 1985, p. 279),

اما التحول الثاني: تم بعد الاستسلام لغرائزها وارضاخ جون لفعل ما تريد من خلال الضغط عليه واثارته جنسيا لاستمالته كما كان واضح من حواره معها حين قال: (**انتبهي انا من لحم ودم**) لأنه كان يرغب بأرساله رسالة تحذير يخلي فيها مسؤوليته عن ما سوف يجرى لاحقا عندما قال (**وهو كذلك، ولكن لا تلومي نفسك**) لان لوم النفس والندم من اهم اسباب التقويض والتحولات النفسية التي قد تؤدي للانتحار بعد ممارسة اعمال غير مشروعة وغير لائقة (Strandberg, 1970, pp. 70-71).

اما الكاتب (بيراندييللو) الذي ظهرت في اعماله اليات التقويض من خلال اتخاذ الأقنعة واعتبرها العاقبة الحتمية لكون الإنسان إنسانا ، وما يشكله الصراع الخارجي والداخلي على الانسان الذي يجد نفسه غالبا مضطرا الى ارتداء هذه الاقنعة ، وغالبا ما يتشكل الصراع داخل الانسان حول المشكلة الأعظم والتي هي كيف يتم بلوغ الحقيقية التي لم يعد بوسع احد إدراكها، والبحث عن الحقيقة يدخل الانسان في دوامة من القلق والتوتر ولاسيما ان الجميع لم يعودوا قادرين على تخمين ما يختبئ خلف المظاهر الإنسانية التي تتخذ اشكالاً لا تحصى من الاقنعة المختلفة. ومن هنا يظل الانسان لدى (بيراندييللو) في صراع دائم ينبثق من حيرته ما بين الوجه والقناع وهو يتساءل دائما اين تنتهي الحقيقة ويبدأ الخيال؟ ما هو الواقع ، وما هو الموهوم ، لان ضياع الانسان ما بين الحقيقة والوهم تعد من اخطر اساليب التقويض.

اما الحقبة الزمنية التي انتجت ما يسمى بـ (مسرح العبث) او اللامعقول فقد شهدت على أبرز وأخطر استراتيجيات تقويض الشخصية على مستوى النص المسرحي، باعتبار ان مسرح العبث ينتمي الى عصور ما بعد الحداثة، تلك المرحلة التي وظفت كم هائل من الطروحات الفكرية والفلسفية نادت من خلالها الى إزاحة المرتكزات الثابتة من القيم والمعايير واستبدالها بمفهوم السيولة بما يحتويه من تشوه وتناقض وتشظي وتشتت، وهذا ما انعكس تماما على المسرح انطلاقا من ان المسرح هو المجال التطبيقي للتنظيرات الفلسفية، فقد شهد المسرح في هذه المرحلة على ((اتجاهات فنية تتضمن تحطيم كل ما هو انساني، انها هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الادب الرومانسي والطبيعي (...) وباختصار لا توحي النزعة التجريبية بالتكلف والغموض والتجديد في الفن وحسب، بل توحي أيضا بالضبابية والغربة والتفكيك)) .(Bradyri ,McGarlin, 1987, p. 26) اذ كانت هذه النزعة التجريبية المنتمية لمفهوم المدينة الحديثة التابع للمشروع التحديثي الغربي تنادي وبقوة الى تفعيل العقل والعلم والتكنلوجيا، الا انها لم تجني الا الجنون والعبث واللامعنى، وبنفس الوقت نادت بضرورة التركيز على الانسان وتحريره من الغيبيات والماورائيات، لكنها صنعت له الهة جديدة، وأخيرا تركت الانسان اسير الاهواء واللعب والعبث واللاجدوى، وهذه هي الأساسيات التي قام عليها المسرح الجديد، وبالتالي جنت للإنسان حالات من القلق والغربة والعزلة كشفتها العديد من النصوص التي ظهر فيها الانسان يصارع من اجل الوجود والانتماء بعد ان تحول الى شيء مستلب ومغرب،(Harb, 2012, p. 52) .

فقد سادت في المسرح الجديد العديد من التقنيات والقيم الجديدة، على مستوى الكتابة والعرض، أهمها فتح الحدود بين الفنون والثقافات المتجاورة وحتى المتعاقبة من خلال الغاء التاريخ والدعوى الى الطبيعة والجذور واستعادة الخرافات والاساطير ودمجها مع الواقع، بعد ان تهاوت المسافات والحدود والفواصل، وإلغاء الاجناس وتفعيل التجانس، وتماهي الوعي مع اللاوعي، وظهور الرموز الخفية للإنسان واختفاء وموت شخصية البطل الواحد والفحولة والذكورة، وظهور الشخصيات بمعزل عن الأخرى لا تجمعها أواصر او علاقات وكنها تؤدي منفردة، وكل هذه الصفات هي بمثابة الإعلان عن ميلاد ما يعرف بمسرح العبث او ما يطلق علية بمسرح اللامعقول. (Al-Ashmawy, 2009, pp. 79-81) وهذا ينطبق على نصوص ابرز كتاب العبث أمثال كل من (بيكيت،

ويونسكو، واداموف، وكامو) وغيرهم من الكتاب الذين عبرت أعمالهم عن تلك النزعات التي ميزت خطاب ما بعد الحداثة المنتمي لمرحلة السيولة المتعكزة على التشيؤ وعدم الجدوى واللامعيار، باعتبار ان كل شيء في هذا العالم تحول الى سلعة استهلاكية ومن ضمنها الانسان والإنسانية التي تحولت الى شيء كبقية الأشياء المادية الأخرى وحتى اقل منها شئنا لأنها صارت عبدا لها (Matar, 1989, p. 146)،

فقد حاول (صموئيل بيكيت) أن يطرح من خلال نصوصه المسرحية، موضوعا يتعلق بأزمة تقويض الإنسان ووحدته ويأسه في المجتمع الذي يعيش فيه، ومن ثم تقويضة، وهذه النظرة التشاؤمية عند بيكيت جاءت نتيجة إحساسه بعبثية الحياة، وخلوها من أي منطق، وذلك لأنه يرى أحداث الحياة ((لها نفس الشكل المكرر والزمان، أحداث متتابعة لامعنى لها يندمج كل منها بالآخر، بلا وعي حتى ليصعب تمييزها)) (George and Louth, no, p. 76)،ولم يكتف بيكت بنظرته التشاؤمية فقط بل عمد على تفكيك قويض شخصياته من خلال((فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي، وإبعاد الإنسان عن تاريخيته واجتماعيته. وفي جو الرعب المذهل الذاهل الذي يسيطر على كل شخوصه. وفي محاولة قتل الوقت باللجوء الى تفاهات وسخافات رمزية وفي الاهتمام بالتعليق الذهني بشيء، قد يحصل او لا يحصل)) (Tharwat, 1985, p. 104)، فمن خلال الاطلاع على اعماله المسرحية يلاحظ انها جلها تصب باتجاه ومزاج لم يتغير ومتكرر، فكل اعماله كانت تصور عوالم محفوفة بالمخاطر والالم وتعاني من اليأس والانكسار والحزن والقلق المميت، فيه الشخصيات تصارع مشاكل ومأسي وجودية، مرغمين على العيش بهذا العالم رغم ارادتهم ورغبتهم، هم مجموعة من العجزة والمعاقين والمتشردين محطمين نفسيا ومحاصرين بالفقر والعوز والحرمان، شخصيات تعاني التقويض والانهيار، (Scot, 1985, pp. 35-36) .

ففي مسرحية (**في انتظار جودو**) ظهرت الشخصيات منعزلة الوعي بعضها عن بعض لا تتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيها بذاتها تعاني من القطيعة واللاتواصل، لها لغتها الخاصة المختلفة، غافلة عن معنى وجود الآخر، فهي شخصيات مفككة ومقوضه ومهدمة تحاول العيش في حياة رفضت وجودهم وكيانهم، يرغبون الموت، لكنهم غير قادرين أن يقتلوا أنفسهم فيظلوا يعيشون ضجرا وسأما، حياة لا جدوى منها وحياة بطعم الموت والجحيم:

((ستراجون: لماذا لا نشنق أنفسنا؟

فلاديمير: بماذا؟

ستراجون: أليس معك حبل؟

فلاديمير:كلا.

ستراجون: إذن فلا نستطيع)) (Beckett, 1993, p. 167)

وهذه الشخصيات تعاني باستمرار من الملل واللاجدى والتكرار، تعيش بأحداث متشابهة في صفاتها وتفاصيلها، هي شخصيات مهمشة وسائلة ومجوفة وخاوية ومعدومة مفككة من الداخل، ليس لها معنى ولا يحقق وجودها اي هدف:

((فلاديمير: ألم تنته من تعذيبي بأسئلتك اللعينة عن الزمن، هذا شيء مقيت، متى! متى! في يوما ما، ألا يكفيك هذا، يوم ما يشبه يوما آخر، في يوم من الأيام أصبح. أبكم، في يوم ما فقدت بصري، في يوم ما ستفقد سمعك، في يوم من الأيام ولدنا، وفي يوم من الأيام سوف نموت، نفس اليوم، نفس الدقيقة والثانية، ألا يكفي هذا؟)).(Beckett, 1993, p. 161)

اما (**يوجين يونسكو**)، في مسرحية (اميديا) يصور حياة زوجين معزولين عن العالم تماما في شقتهم لسنوات، حياة لا طائل منها، ولا جدوى لها، فالزوجة جالسة امام لوحة التلفون، تمرر من خلالها محادثات المتصلين، والزوج يحاول كتابة مسرحية ما، ولكنه لم يستطع من سنين، بينما ترقد في الغرفة المجاورة جثة تنمو، حتى تزاحم عليهما السكن، والجثة هنا ترمز الى تفكيك وتقويض الروابط الأسرية، وموت الحب، بل موت الانسان نفسه، واتساع الفجوة بين البشر (Eslen, 2009, pp. 25-133).

ويمكن القول ، إنّ استراتيجيات تقويض الشخصية تعمل داخل نص اميديه من خلال مستويين: المستوى الاول فكري، والمستوى الثاني درامي، ففي المستوى الاول (الفكري) فقد تمثل بإخفاق وفشل وتفكك العلاقة الزوجية، التي رمز لها بالجثة المتضخمة باستمرار، وجعل العملية التفكيكية بصورة طردية، بمعنى كل ما تكبر الجثة يزداد الحب تفككا والعلاقة توترا، اذ ان المستوى الفكري للتفكيك اخذ صورة مختلفة واحكاما خاضعة للإرجاع، وذلك بعرضه لقضايا فلسفية ترتبط تارة بالاغتراب والعزلة، وتارة اخرى بالعدمية واللاجدوى، وهذا ما جعل النص مادة خامة للتأويلات وتعددية القراءة ولاسيما موضوع الموت المقترن بالعديد من الحالات التي يمكن ان تحددها قراءة النص باستمرار حسب فهمه وإدراك القارئ، بمعنى ان حبكة المسرحية اخذت بعدا تفكيكيا منطلق من افاق فلسفية وجوديا اساسه الصراع بين العدم والوجود.

اما المستوى التقويضي الثاني الدرامي فقد ارتهن بتفكيك عناصر البناء الدرامي من اجل خلق توافقا مع مضمون النص ومن ضمنها الشخصيات، لذا فان يونسكو صور الشخصيات بصورة فاقدة لاهم مقوماتها او صفاتها الانسانية الطبيعية، فهي شخصيات مفككة اجتماعيا تعاني الاستلاب الذاتي وفي حالة صراع دائم مع الاخر والذات، فهي شخصيات يصعب فهمها وتحيد موقفها، تثير تساؤلا كهما، هل يجب التعاطف معها ام السخرية منها؟.(Ionesco, 1965, pp. 18-195) وكذلك عند الاطلاع على مسرحية (اميديه) ومسرحية (الخرتيت) يلاحظ ان يونسكو لم يعتمد استراتيجية التفكيك والتقويض الممارسة بحق شخصياته على المستوى الدرامي فقط، بل أضاف لهما ((المستوى الفكري والجسدي أيضاً، فمع انعدام صلة التفاهم وامكانات الانسجام بين الأجناس البشرية بفعل تشوه أفكارها وخلوها من بلوغ المعنى، فأن ذلك التشوه يطال أيضاً تركيبتها البيولوجية فتتحول إلى خراتيت بشعة ، أو إلى جثة ضخمة مشوهة))، (Al-Nakhila, 2012, p. 40) أي ان يمكن الاستدلال على ان الشخصيات خضعت لاستراتيجية التفكيك، من خلال عملية التحول المسبوقة بعنصر الصراع، الذي اخذ عمقا وجوديا، بعد ان دخلت عوامل الذات والأخر والعدم والغربة في اطرافه، وتحولا بيولوجيا ظهرا على الشكل الخارجي للشخصيات وهذا ما جعل الشخصيات تبدو بصورة غريبة وفي بعض الأحيان بشعة.

ما أسفر عنه الاطار النظري:

من خلال الدراسة النظرية اتضح تقويض الشخصية المسرحية ترتكز على المؤشرات الاتية:

١- **التقويض النفسي**: وهو ما تتعرض له الشخصية ازاء الازمات النفسية او من خلال تغلب (الهو) على (الانا)وما ينتجه من تحولات على مستوى السلوك البشري.

٢- **التقويض الاجتماعي**: الناتج من ضغوطات المجتمع على الشخص وما يصاحبه من تنمر وتجريح يؤدي الى هدم الشخصية.

٣- **التقويض الوجودي**: الناتج من صراع الشخص مع فكرة الانتماء والوجود وصراعه مع الاخر، والناتج ايضا من اللامجدي والعدم والاغتراب والاستلاب.

الفصل الثالث: الإجراءات

تضمن هذا الفصل عرضاً لإجراءات البحث التي قام بها الباحث، بغية تحقيق أهداف بحثه الحالي، ويشمل تحديد نموذج العينة المختارة، وإتباع خطوات منهجية للوصول إلى تحليل العينة، وفيما يأتي توضيح لهذه الإجراءات:

عينة البحث: (مسرحية الغوريلا- تأليف: يوجين يونيل)

اختار الباحث نموذج عينته – مسرحية (الغوريلا) - قصدياً للأسباب الآتية:

١- إنها إنموذج يتسق مع هدف البحث.

٢- اشتمالها على المعايير الواردة فيما أسفر عنه الإطار النظري.

اولا- ملخص المسرحية:

موضوع المسرحية يحكي قصة بطلها (يانك) العامل في معمل الحديد والصلب، ذلك الشاب المفعم بالطاقة والحيوية، يقف أمام الفرن بكل إيمان وثقة بنفسه، يستمد ذلك من جسمه القوي المكسو بالشعر الكثيف، مما يجعله ذو قدرة عالية وطاقة كبيرة على العمل والتحمل، الا ان هذا الثقة والاعتزاز بالنفس لم تدم طويلا بسبب ذلك الحادث الذي أوقع (يانك) في أزمة نفسية كبيرة وخطيرة، هو دخول (ميلْدرد)، ابنة رئيس اتحاد مصانع الحديد والصلب، إلى الفرن، لترى كيف يجري العمل، وعندما رأته في ثورة من ثوراته في العمل، أغمي عليها وصرخت قبل أن تفقد وعيها: أبعدوا هذا القرد الكثيف الشعر عني. ومنذ ذلك الحين بدأ (يانك) يشعر بعدم ارتباطه بالناس، ويشك بنفسه، وبقدرته الروحية وبثقته بنفسه، حتى فقد مقوماته كإنسان بعد أن كانت الثقة والقوة تملؤه، وبعد ان فشل بالانتقام لنفسه وقف مع القرود في حديقة الحيوان، جسمًا قويًّا بلا قيم روحية ولا سموّ، يشعر بالغربة عن الإنسانية، وعن العالم ايضا، يحاول الانتماء الى عالم اخر اعتقد انه يحتضنه، ويجد فيه كيانه المسلوب لأنه يشعر ببعض القرابة تجاهه، وهو عالم الغوريلا.

ثالثا- تحليل مسرحية:

احتوت المسرحية على ثلاثة اليات للتقويض تعرض لها بطلها (يانك)، من خلال ثلاث مراحل، فالمرحلة الاولى: التقويض الاجتماعي، والمرحلة الثانية التقويض النفسي، اما الثالثة والاخيرة مرحلة التقويض الوجودي، ومحاولات الانتماء، ويتضح هذا التقويض من

خلال المقارنة بين شخصية (يانك) قبل لقاء (ميلدرد) وبعد اللقاء، ففي المشهد الاول يرسم الكاتب ملامح شخصية (يانك) بالمسرحية عندما قال عنها في الوصف:

((**يانك جالس في مقدمة المنظر وهو يبدو اعرض واشرس واشد قوة و اكثر فظاظة واعتداد بنفسه من الاخرين**)). (O'Neill, 1981, p. 86)

إذ كان هذا الدليل الأول على ما كان يتمتع به (يانك) من قوة بدنية وشخصية بين بقية العمال الذين معه، وفي حوارات اخرى جاءت ملامح قوته وسيطرته على المجموعة بأكملها واستهزائه بهم ، وصفهم ايضا بالضعفاء والجبناء: واستمر (يانك) بالتعالي والتباهي لأنه كان يرى في نفسه رجلا مفعمة بالطاقة والحماس والرجولة والنشاط وقد اكد هذا بقوله: ((**انا شاب. انا في عنفوان القوة**)). كان (يانك) مغرورا ومعتدا بنفسه كثيرا، وببنيته الجسدية والعضلية، وهذا ما جعله متعاليا على البقية ولم يكتفِ من استعراض قوته وقدرته الجسدية، بل تمادى اكثر ووضع نفسه في مكانة سيد العالم ومحركه ومصير الكل مرتهن برحمته وقوته، ولولاه لانعدم كل شيء، فمن خلال حواره مع صديقه حول العمل تستشف النظرة العظيمة والمتعالية والمتكبرة التي كان ينظرها لنفسه اذ يقول:

يانك: انا التهم جهنم واسعى عليها. انا الذي اشعلها واحميها .انا الذي اجعلها تتاجج وترعرع. انا طبعا احركها. ولولاي كل شي يتوقف.يخمد ثم يموت. تفهموني؟ (...) انا قاعدة القواعد واساس الاساس.ولا شيء بعدي، انا النهاية و انا البداية. انما أحرك شيء فيتحرك العالم. (O'Neill, 1981, p. 100)

كان هذا الجانب المشرق في حياة (يانك) بكل ما كان يضنه او يتوهمه لنفسه، انها مدة الانتشاء والاعتلاء على الاخرين، ومدة السطوة والسيطرة، والعنفوان، الا ان هذا الوهم الذي يغشي عيناه لم يدم طويلا، بعد ان تغير كل شيء وتبدل، هذه الثقة الكبيرة بالنفس تلاشت من خلال اول مظاهر التقويض التي تعرضت لها شخصية (يانك)، وهو التقويض (الاجتماعي)، الناتج من التنمر والاستحقار الذي يمارسه المتمين الى الطبقات البرجوازية بحق طبقت العمال والكادحين. وهذا ما فعلته (ميلدرد) بحقه عندما نزلت الى عنبر الوقادين للاستطلاع بعد ان سمعته من الخلف يردد اخر الكلمات قبل ان يتلقى الصفعة المدوية، من(ميلدرد) التي تتجمد من الرعب، وهي تتأمل وجهه المخيف الحاد والشبيه بالغوريلا، لتصرخ بصوت مخنوق:

ميلدرد: احملوني.. احملوني بعيدا عن هذا الحيوان القذر (O'Neill, 1981, p. 120)

لتكون هذه شرارة الصراع والتحول، فبد ان كان (يانك) منسجماً مع عالم الآلات التي تمثل له القوة اذ كان يردد إنني بخار وزيت آلات، أنا الذي يحول الحديد إلى صلب، سرعان ما تأتي إهانة (ميلدرد) بوصفه بالحيوان القذر فترده إلى الوعي والتفكير وتصيبه في الصميم وتفقده الثقة بنفسه، ويدرك أنه لا ينتمي إلى هذا العالم، ومع فقدانه الانسجام مع الطبيعة بدأ يسعى جاهداً لمجال ينتمي إليه، فهذه الصرخة كانت كفيلة بأحداث ثورة من التحولات الاجتماعية العميقة والمغلقة، لتحدث تقويضا على الجانب الاجتماعي لشخصية (يانك) بتجريده من انسانيته ومكانته البشرية وتحويله الى شخص منبوذ عديم الجدوى، فبعد هذه الحادثة تبدا مرحلة تقويضية جديدة عند (يانك)، فإنه يعتزل رفاقه فلا يأكل ولا يغتسل، وإنما يجلس إلى الأمام منهم على مقعد في وضع يشبه تمام الشبه جلسة المفكر للفنان رودان، كما وصفه المؤلف، يجلس في حالة صمت لم يعهدها سابقا، يستمع لزملائه وهم يتكلمون عنه ويناقشون حالته واضرابه عن الكلام والطعام، فينتفض غاضبا بقوله:

يانك: اسكتوا يا رجال . دعوني وشأني. ألا تروني أحاول أن أفكر؟ (O'Neill, 1981, p. 122)

مرحلة التفكير هي بداية التقويض النفسي التي بدأت تتضح شيئا فشيء، على عدة جوانب نفسية لدى شخصية (يانك)، وربما اوضحها هو تفكيره بالنقص ومحاولة سد هذا النقص بشتى الطرق سواء كانت مشروعة او غير مشروعة، فتارة يفكر بالاستسلام وتارة اخرى يفكر بالانتقام من سببت له هذه الاهانة، الا انه اخيرا يجد حلا مؤقتا من خلال الوهم وارتداء القناع السابق- قناع القوة والرجولة الذي كان يرتديه سابقا، اذ يقول:

يانك: (تعود اليه الثقة القديمة والتظاهر بالشجاعة)سأثبت لها اني خير منها وعساها تعي وتفهم،لي مكان اما هي فلا حاجة لها، انا اتحرك وهي ميته (O'Neill, 1981, p. 129)

الا ان الصراع النفسي الداخلي لشخصية (يانك) كان اثره اشد من كل هذه التظاهرات بالعودة لوضعه السابق، لان الصدمة كانت اكبر مما يتحمله، اذ جعلت منه انسانا مقوضا نفسيا بمعنى الكلمة لا يعي ما يحدث ولا يعلم ما يفعل؛ انه في ضياع تام، لتبدا المرحلة الثانية- مرحلة التقويض النفسي، وهذا ما يجعله يقرر ترك الباخرة لتبدا رحلة البحث عن انتمائه الجديد في مناخات عبارة من مزيج الواقع والحلم واللاوعي واللاشعور والاستجابة الذهنية المشوهة. يبحث عن عالم القبح الذي وصفته به (ميلدرد) وجعلته يحس انه ينتمي اليه لان الجمال يجعله يتذكر (بميلدرد) التي وصفها بالقاتلة، وهذا يدل على التقويض الذي لحق به، لأنه صار يحسب

نفسه مقتولا وهي القاتلة لذا فهو يقول: **(بغضب شديد) تلك العاهرة القذرة. تقتل نفساً وتظن انها تستطيع الهرب لا- انها لم تنجو من يدي انا. سأنتقم منها- سأهتدي الى طريقة** (O'Neill, 1981, p. 136)

فيلاحظ (يانك) عندما كان في الشارع وهو يراقب القادمين والذاهبين إلى الكنيسة هم في حركاتهم وسلوكهم أشبه بالدمى، بمعنى ان المؤلف يقدم الواقع الذهني على شكل حقيقة، أي يقدم صور الواقع الخارجي كما هي في ذهن (يانك) المشوه، وهذا المشهد يدل على مدى التقويض النفسي الذي لحق به، ولاسيما بعد ان ايقن انه وهم وعدم في هذه الحياة، فالكل يتحاشاه والكل يجهل وجوده رغم محاولاته الاعتداء عليهم واغضابهم، وحتى عندما قام رجال الشرطة باعتقاله ومحاولة ضربه كان بعيدا جدا عن انظار الناس وكانه ظلا او خيال، هذا ما جعل الصراع النفسي بداخله ينتقل الى مرحلة جديدة صعبة، هي مرحلة الوجود والانتماء، مرحله الصراع مع الاخر الجحيم، لتكون بداية التقويض الوجودي لشخصية (يانك) ومحاولات الانتماء. فبعد ان أحس بفقدانه الوجود والانتماء البشري صار التوجه للانتماء الحيواني لعله يجد ضالته هناك، وينطبق هذا على حواره مع الغوريلا:

يانك : (انت تنتمي، اكيد، انت الوحيد في العالم الذي ينتمي . انت محظوظ. (الغوريلا يزمجر بفخر) (O'Neill, 1981, p. 167)

ان حديث (يانك) مع الغوريلا يثبت عزلته عن البشر وتقويضه الوجودي كبشر، لذا يقرر انتمائه لعالم الحيوان بعد ان ايقن انه كان يعيش في قفص، لان التقويض الذي حدث لـ (يانك) كان سببه التحولات الاجتماعية والنفسية والوجودية التي شكلت محاور الصراع في هذه المسرحية، فمن صراع خارجي بين (يانك) و(ميلدرد) تحول الى صراع نفسي داخل الشخصية نفسها، لينتقل الى صراع اخر اخطر، هو الصراع الوجودي، من اجل الانتماء او محولة معرفة الجهة التي يجب ان ينتمي اليها وما انتجه من صراع اخر تخطى حدود العادات وذلك لأنه حدث في داخل البنية النفسية للشخصية ازمات نفسية حادة كانت كفيلة بتقويض شخصية (يانك) بالكامل، بعد ما اصبح شخص لا ينتمي الى الوجود البشري من جهة، ولا حتى للتجمع الحيواني من جهة اخرى.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج

١- حدث التقويض الاجتماعي للشخصية من إثر الصراع الخارجي، صراع الشخص مع الاخر، وما ينتجه هذا الصراع من دمار على احدى الشخصيات المتصارعة، ولاسيما عندما يكون صراعا غير متكافئ القوى، كما حدث في صراع (مليدرد) المنتمية للطبقة الارستقراطية، مع (يانك) العامل الكادح، وما انتجه هذا الصراع من تقويض لشخصية (يانك) ازاء التنمر والاستحقار.

٢- حدث التقويض النفسي للشخصية بعد ان تتلقى صدمات نفسية شديدة، تولد صراعا داخليا لدى الشخصية، ينتج منه ازمة نفسية حادة تكون كفيلة بانهيار الشخصية تماما، ففي مسرحية الغوريلا تعد تلك الصرخة التي أطلقتها (ميلدرد) بوجه (يانك) اشبه التي حولته من شخص قوي مفعم بالشباب والطاقة في المشهد الاول، الى انسان ضعيف محطم يحاول ايجاد نفسه هنا وهناك.

٣- حدث التقويض الوجودي للشخص من اشتراك اسباب خارجية، متمثلة بصراعه مع الاخر الجحيم، ومن اسباب داخليا، مرتهنة بصراعه من اجل الانتماء لهذا الوجود، فان (يانك) الذي أصبح مقوضا لأنه محاربا ومهمشا ومعدوما يعيش في عالم لا جدوى منه بعد ما تم عزله عن الحياة نهائيا.

٤- التقويض يزعزع مرتبة الإنسان من العالم على حساب تجسيد الاغتراب واللامعيارية واللاعقلانية، وهذا ما حدث لـ(يانك) التي تزعزعت انسانيته وأصبح غريبا عن نفسه ليس له معيارا في هذا الوجود، يتصرف بلاعقلانية محاولا الخلاص من كل ما لحق به من دمار.

ثانيا: الاستنتاجات

١-ان تقويض الشخصية يحدث من خلال ثلاث مستويات ارتهن كل مستوى منها بجانب مختلف، جانب خارجي اجتماعي، وجانب داخلي نفسي، وجانب داخلي خارجي وجودي.

٢- ان تقويض الشخصية يعني مرور تلك الشخصية ضمن ثلاثة مراحل تمهد كل واحدة منها للأخر عبر مجموعة من الخطوات المنظمة، تبدا اولها بالصراع باختلاف أنواعه ومصادره المحدث للتقويض الذي يستبان عنه من خلال التحول- تحول الشخصية من حال الى حال اخر.

٣-يتخذ التقويض شكلين اساسيين، اولهما تقويضا حتميا مرتبطا بالقدر المحتوم والمصير المحدد، الذي يصبح امر حدوثه امرا مطلقا لا فرار منه، اما الشكل الثاني تقويضا اختياريا حر، بمعنى ما تجنيه الشخصية على نفسها بمحض ارادتها من خلال افعالها وتصرفاتها.

٤-ان التقويض يحدث للشخص عندما يفقد ثقته بنفسه وبمن حوله، وهذا كفيل بان يغير حياة الشخص رائسا على عقب، مما يجعله مضطرا البحث عن الانتماء لعالم جديد لعله يجد كيانه وذاته المفتقدة.

References

Abbas, F. (2004). *The Contemporary Man in Freudian Psychoanalysis.* Beirut: The Lebanese House of Manhal.

Al-Ashmawy, M. Z. (2009). *Theatre: Its Origins and Contemporary Attitudes.* Riyadh: Abdul Aziz Al-Batin Prize Foundation for Poetic Creativity.

al-Dawai, A.-R. (no). *Human Death in Contemporary Philosophical Discourse.*

Al-Haj Salih, R. (2013). Sharjah: Department of Culture and Information.

Ali Khurasan, B. (2006). *Postmodernity, A Study in the Western Cultural Project.* Damascus: Dar Al-Fikr.

Awad, N. G. (2017). *12- See: , previous source, p. 78.*

Bradyri ,McGarlin, M. (1987). *Modernity.* (M. H. Fawzi, Trans.) Baghdad, Dar Al-Mamoon for Translation and Publishing.

C. Hall, K. (1988). *Principles of Freudian Psychology.* (D. Al-Kayyal, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mutanabi Library.

Davies, T. (2018). *Humanism.* (A. A. Sharif, Trans.) Cairo: National Center for Translation.

Eslen, M. (2009). *The Drama of the Unreasonable.* (S. A. Hattab, Trans.) Kuwait, The National Council for Culture, Arts and Letters.

Hamdan, I. (2005). *Philosophy of Civilization for Herbert Marcuse.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture.

Harb, A. (2012). *The Game of Meaning: Fosoul fi Criticism of Man.*

Jaafar, a.-w. (2013). *Structuralism between Science and Philosophy in Michel Foucault.* Alexandria: Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing.

Mohibel, O. (2008). *The Problem of Communication in Contemporary Western Philosophy.* Algeria: Al-Ikhtif Publications.

Muhammad, H. N. (2015). *The problematic of philosophy from archaeological criticism to conceptual creativity: a reading in the philosophies of Foucault and Gilles Deleuze.* Algeria: Ibn al-Nadim for publication and distribution.

Sabri, J. (2021). *The Strategy of Deconstruction in Theatrical Show.* Basra: Dar Al-Fatoun and Al-Adab for Printing, Publishing and Distribution.

Salih, Q. H. (1998). *Personality Between Endoscopy and Measurement.* Baghdad: University of Baghdad - College of Arts.

Schultz, D. (1983). *Theories of Personality.* Baghdad: Baghdad University Press.

Scot, N. (1985). *Samuel Beckett.* (M. A. Moneim, Trans.) Cairo: The Arab Institute for Studies and Publishing.

Strandberg. (1970). *the play Miss Julia, translated by: Muhammad Tawfiq Mustafa.* Kuwait: Ministry of Guidance and Building.

Tharwa, Y. A.-M. (1985). *Studies in Contemporary Theatre, 2nd edition.* Baghdad: Al-Nahda Library Publications.

Tharwat, Y. A.-M. (1985). *Studies in Contemporary Theatre* (Vol. 2nd Edition). Baghdad: Al-Nahda Library Publications, Babel Press.

Yujnal, M. (2010). *The Political Philosophy of Modernity and Postmodernity.* Beirut: Dar Al Tanweer.

Zenati, g. (2013). *George, previous source.* birut: dar- alkitab aljdid.

Zenati, G. (2013). *previous source,.*

al- fayrouzi, m. b. (1955). *Al-Qamoos al-Muhit.* Beirut: Dar al-Kutub al-Alamiyah.

al- ruwaili, m. (1996). *Undermining, Journal.* Riyadh,: The New Text, Issue (fifth).

Aldaghlawy, H. J. (2013). *human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance.* University of Basrah. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779863

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

al-Fayrouzahabad. (2005). *al-Qamoos al-Muhitp. 653* (Vol. part 1). (Beirut: Al-Resala Institution for Printing, Publishing and Distribution,.

al-maysari, A.-W. (2010). *Material Philosophy and the Deconstruction of Man.* Damascus: Dar Al-Fikr.

Al-Nakhila, H. A. (2012).

Al-Razi, m. b. (1983). *Mukhtar Al-Sahah.* Kuwait: Dar Al-Risala.

al-ruwaili, al-bazki, m. (2002). *The Literary Critic's Guide, 3rd Edition.* Casablanca: The Arab Cultural Center.

Al-Sayyid Jassim, a. (2021). *Why Philosophy.* Baghdad: Dar Al-Affar Al-Thaqafia Al-Affair.

Awad, G. N. (2017). *Postmodernity and the Future of Religious Discourse in the West: An Anthology of Person and Relationship.* Al-Rabat: Believers Without Borders for Publishing and Distribution.

Beckett, S. (1993). *a play: Waiting for Godot.* (P. Shaul, Trans.) Kuwait, National Council for Culture, Arts and Letters, Series from the World Stage, No. 271.

daoud, a. r. (1990). *Psychology of Personality.* (Baghdad: Ministry of Education and Scientific Research.

dawood,alobeidi, a. (1990). *Psychology of Personality.* Baghdad: University of Baghdad.

George and Louth. (no). *The Theater of Protest and Contradiction.* (A. M. Ismail, Trans.) Beirut: The Arab Center for Culture and Science.

Ionesco, E. (1965). *Amideh.* (D. M. Hassan, Trans.) Cairo, National House for Printing and Publishing.

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Matar, A. H. (1989). *, Introduction to Aesthetics and Philosophy of Art.* Cairo: Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution.

O'Neill, E. (1981). *play: The Ghorla, trans.* (M. Ismail, Trans.) Kuwait, Ministry of Information.

radi, M. s. (2013). *The Principles of Psychology.* Amman: Dar Al-Maysara for Publishing and Distribution.

Rushdi, R. (p t). *Drama Theory from Aristotle to Now.* Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

Siddiqui, a. (2016). *The Problem of Bias in Contemporary Arab Criticism.* Amman: Dar Treasures of Knowledge.

Sophocles. (1978). *From the Greek Dramatic Literature - Oedipus as King.* (T. Hussein, Trans.) Beirut, Dar Al-Ilm for Millions.

Steiner, R. (1998). *Nietzsche Struggling Against His Age, translated by: Hassan Saqr.* (Damascus: Dar Al-Hassad for Publishing and Distribution.

Talla, S. S. (2023). The implicit in the theatrical texts of Ali Abdul Nabi AL Zaidi (systematic study). *Basrah Arts Journal*(25), pp. 45-57. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1984

Ziyadah, r. j. (2003). *The Echo of Modernity and Postmodernism in its Coming Time.* Casablanca: The Arab Cultural Center.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.5

Original Article

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

OPEN ACCESS

The aesthetics of sculptural and functional creativity in the art of carving Sumerian cylinder seals

Farah Hussein Kazem

Student Activities Department, University of Babylon, Iraq
E-mail address: hufarah389@gmail.com
ORCID: https//orcid.org/0009-0000-0751-8177

Received: 3 September 2023; Accepted: 28 September 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

The current research dealt with (the aesthetic of sculptural and functional creativity in the art of carving Sumerian cylindrical seals) through the study of the aesthetic of sculptural and functional creativity in the art of carving Sumerian cylindrical seals and the Sumerian era, so the researcher sought in the first chapter to clarify the research problem, its importance and the need for it, as well as the goal of the research, which It is represented by the following: defines "the aesthetic of sculptural and functional creativity in the art of carving Sumerian cylindrical seals." Then the researcher concluded the aforementioned chapter by defining the terms that are directly related to the title and objectives of the research. As for the second chapter, it included a presentation of the theoretical framework and previous studies. It consisted of two chapters. In the first chapter, it was established that the emergence and development of cylindrical seals in Sumerian society. As for the second topic, it dealt with the Sumerian sculptural creativity of the seals aesthetically and functionally. The third chapter specialized in monitoring the research community and the tool that included collecting information, so samples were adopted from it in an intentional manner, and it amounted to (3) sculptural works that covered the limits of the research by adopting the descriptive analytical approach for the purpose of analyzing it according to the indicators of the theoretical framework of the research that the researcher relied on.

Keywords: beauty, creativity, sculpture, art, cylinder seals

جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية

فـرح حسين كاظـم احمـد

قسم الانشطة الطلابية، جامعة بابل، العراق

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية) من خلال دراسة جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية وبالعصر السومري , لذا سعت الباحثة في الفصل الأول الى توضيح مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه , فضلاً عن هدف البحث الذي تمثل بالآتي : تعرف " جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية " ثم ختمت الباحثة الفصل المذكور بتحديد المصطلحات التي لها علاقة مباشرة بعنوان البحث وأهدافه . أما الفصل الثاني فقد تضمن عرضاً للإطار النظري والدراسات السابقة , فجاء متكون من مبحثين , ثبت في المبحث الأول نشأت وتطور الأختام الاسطوانية في المجتمع السومريين. أما المبحث الثاني فقد تناول الابداع النحتي السومري للاختام جمالياً و وظيفياً . ولقد أختص الفصل الثالث برصد مجتمع البحث والاداة التي شملت جمع المعلومات , فتم اعتماد عينات منه بطريقة قصدية , وقد بلغت (٣) اعمال نحتية غطت حدود البحث بإعتماد المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحليلها على وفق مؤشرات الاطار النظري للبحث التي أعتمدت عليها الباحثة . اما الفصل الرابع فقد ضم نتائج البحث التي جاء من ضمنها : عين النحات السومري استطاعت ادراك ما توحي اليه الخطوط والحركات واتجاهاتها فتم توظيفها بصورة جميلة مؤدية غرضها ببراعة وابداع.

الكلمات المفتاحية : الجمال, الابداع , النحت, فن, الاختام الاسطوانية

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

ان تطور الفنون في بلاد الرافدين جاء كسلسلة مترابطة من التقاليد والموروث الحضاري , فبفعل تلك التواصلية بين العصور الحضارية المتتالية على وفق تراتبية خاصة وفريدة من نوعها في بنية الحضارة العراقية القديمة . طوّر السومريون شكل الختم المنبسط الذي أبدعه العراقيون في عصر ما قبل الكتابة من سطحه التصويري المستوي الضيق الى سطح الختم الاسطواني دائري الشكل , الذي يُعلن بدايته ويهمش نهايته نحو اللامحدود من أمتدادات الاشرطة التصويرية , فالاختام الاسطوانية هي الابداعات التشكيلية التي تعتبر أبتكاراً عظيماً في تاريخ الفكر الانساني , فهي وليدت رقي الفكر ونشاط الخيال والذي ساهم في تطورها التقنيات المتوفرة آنذاك , اضافة الى نضج النظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في تلك الفترة القديمة من التاريخ . فالختم الاسطواني من خلال موضوعه يفصح عن طبيعة المعتقدات والاعراف والشعائر والطقوس والقيم الاجتماعية السومرية . حيث وجدت منظومة هذه الافكار معنى واثراً تعبيرياً اعمق كانت تفتقر اليها . لكن هذه المنظومة تعتبر بعيدة عن التمثلات الفنية , فهنالك معادلة بين التمثيل والانعكاس اي بين ما يفصح عنه المنجز الفني من مضمون وبين الاشكالات التي قادت الى ابداعه . فالتعبير المنبثق عن بنية الفكر الحضاري السومري والمتمثل بمثل هذه المبدعات التشكيلية تبدأ بهذه الفاعلية , الا وهي استثارة تلك الانطباعات والافكار وهي الوسيط الهام لانتعاش مثل هذه المُدركات الروحية . ويرتبط فن الاختام الاسطوانية في وظيفته , بجوهر المفاهيم والاعراف الاجتماعية اضافة الى الابعاد السياسية والدينية , فهو بمثابة خطاب فكري تداولي بين الافراد يعمل بمثابة اداة تواصل . عن طريق ضرب من التناغم التعاطفي والوجداني . فالطقوس والممارسات والشعائرية الاجتماعية, كانت تؤدي الى تفعيل آليات تثبيت الخبرة النحتية لدى النحات السومري وابداعه عالم تؤلفه الرموز والكلمات والمصطلحات ذوات الفهم الاجتماعي الواسع والعميق . فالاختام الاسطوانية كانت تمثل فناً شعبياً يفسر المفاهيم المتحركة في الفكر الاجتماعي , وقد أسس السومريون وسيلة للمثاقفة مع الآخر التي صيروها بفكرهم الابداعي الى صيرورة معبّرة عن معتقداتهم فأصبحت خطاباً روحياً جمعياً . فالنحاتين السومريين كانوا يمرون بحالة تعايش مع وسيطهم الحضاري المزدحم بحراك العديد من الطقوس والشعائر والمعتقدات الدينية والمفاهيم السياسية والاقتصادية والثقافية . فتبادلوا مع هذه الاختام الأثر والتأثير بآليات جدلية , وبخصوصية متفردة من التكيف لنوعية المهيمنات الفكرية الضاغطة في حراك فكرهم الاجتماعي . ومن ناحية آخرى بلغت الحرف اليدوية درجة متقدمة من التطور في العصر السومري وخاصة في نحت الاختام الاسطوانية حيث كانت تأخذ الجانب الوظيفي من خلال وصفها التوقيع الشخصي للشخص الذي يعقد الوثائق التجارية فقد ارتبطت بوظيفة تنظيم المعاملات من بيع وشراء بين الافراد فمع ولادة فكرة التفرد بالتواقيع الشخصية كانت هذه الخاصية تميز الذات في حركة الفكر الاجتماعي فسادت الحرية بكل مستوياتها فهي بذلك ساهمت في نشوء الافكار الانسانية على ارض الرافدين . وبشكل عام يعد ابداع الختم الاسطواني من أهم المنجزات الابداعية التي تميز الحضارة العراقية عن غيرها من الحضارات فهي مهبط الإلهام الأول للكثير من الأبداعات الحضارية . ومما تقدم تظهر مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي :- **ما هي جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية ؟**

ثانياً// أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث الحالي في محاولة معرفة جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية , و أمتداد هذا الابداع النحتي والوظيفي في نحت الاختام الاسطوانية , أضافة الى جمالية التمثيل النحتي للحفر ونقوش الاختام الاسطوانية والتي جاءت بأبعاد دينية وسياسية واجتماعية لها عمقها المصيري في الحضارة العراقية والتي تمثلت في المنجزات الفنية واهمها ما سيتناوله البحث الحالي وهي الاختام الاسطوانية , فقد أكتسب البحث أهمية فكرية وتاريخية وجمالية وفنية , يمكن أن يشكل أضافة معرفية جديدة , فضلاً عن الاطلاع على ثقافة المجتمع العراقي القديم ومن خلال الحاجة للبحث الآتي بما يأتي :

١- يفيد المختص في مجال الفن والفكر لاسيما طلبة الدراسات العليا فهو معرفة جديدة ضمن مجال النحت .

٢- يساعد في أعطاء صورة تحليلية جديدة , متخصصة في بحث افكار ومفاهيم جديدة في ميدان الفن السومري .

ثالثاً // هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى : **تعرف جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية.**

رابعاً // حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

١- **الحدود الموضوعية :** جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن (نحت) الاختام الاسطوانية السومرية .

٢- **الحدود الزمانية :** يتحدد البحث الحالي في العصر السومري (٢٨٥٠ ق.م – ٢٤٠٠ ق.م)

٣- **الحدود المكانية :** دراسة الاعمال النحتية للاختام الاسطوانية في العراق القديم .

خامساً // تحديد المصطلحات :

١- الجمال :

- في القرآن الكريم : قال تعالى : " وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ " [سورة النحل / آية ٦] , بهاء وحسن , وقال تعالى : " قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ " [سورة يوسف / آية ١٨] , وقال تعالى : " وَإِنَّ السَّاعَةَ لآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ " [الحجر / آية ٨٥] ، وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية .

- **لغوياً :** وردت كلمة "الجمال" في لسان العرب بمعنى "الحُسن" , وهو يكون في الفعل والخلق , والجمال مصدر الجميل , والفعل جمل وجمّلهُ أي زيّنه , والتجمّل تكلف الجميل , و الجمال يقع على الصور والمعاني , ومنه الحديث الشريف : " إن الله جميل يحب الجمال " , أي حسن الأفعال كامل الأوصاف (Ibn Manzoor J. , 1978, pp. 133-134). جاء في معنى (الجَمال) الحُسن وقد (جَمُل) الرجُلُ بالضم "جَمالاً" فهو (جَميل) و(جَمْلاء) أيضاً بالفتح والمدَّ (Al-Razi, 1983, p. 111). و وردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون لـ التهانوي بمعنى " الحسن وحسن الصورة والسيرة " (Awad, 1994, p. 204). و ورد أيضاً أن الجمال صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً و رضاً (Salbia, 1385 AH, pp. 407-408).

- **الجمالية :**

و وردت في دائرة المعارف البريطانية – نشرة وليم بينتون بأنها : الدراسة النظرية لأنماط الفنون , وهي تُعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة , وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية من حيث البحث في :

- الأعمال الفنية بأنواعها من جهة وصفها وتحليلها ومقارنتها فيما بينها .
- السلوك الإنساني والخبرة في توجههما نحو الجمال .

اذ تركّز الجمالية اهتماماتها في أن تكشف عن الحقائق المتعلقة بالفنون , و من ثم الشكل والمضمون معاً , فالشكل يُعد الوحدة الكاملة التي تحتوي المادة , وهنا تكتسب الوحدة قيم جمالية متميزة (Benton, 2000, pp. 5-9). **وترى الباحثة أن الجمالية : هي عملية تجتمع وتنتظم فيها العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية المنجز الفني .**

- **اصطلاحاً**

الجمال عند (أفلاطون) لا يقوم في الأجسام فحسب ، بل في القوانين والأفعال والعلوم ، ويقرران ثمة هوية بين الجمال والحق والخير ، والجمال هو لذة خالصة ، ويعبر عن (التناسب والائتلاف) . بينما يقوم (الجمال) عند (أرسطو) على (الوحدة والانسجام) . وعند (أفلوطين) على تشكل الوحدة وإنشائها بين الأجزاء (Wahba, The Story of the Science of Beauty, 1996, pp. 7-14). فيما يرى القديس (أوغسطين) أن الجمال " يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء " (Badawi, Supplement to the Encyclopedia of Philosophy, 1996, p. 156) . والجمال عند الغزالي مظاهر ثلاثة بحسب طبيعة مُدركة ، هي (الجمال الحسي ، والجمال الوجداني ، والجمال العقلي) (Wahba, The Story of the Science of Beauty, 1996, p. 204).

- **إجرائياً:**

الجمال : و هو السمات المثيرة للاحساس وفق أنتظام و تناسق وتناغم يكمن في الصورة والمعنى المتمظهر في نحت الاعمال الفنية ونقل الصورة الى عين المتلقي محققاً بذلك الاندماج العاطفي الذي يتكييف مع النفس ,ومن خلال العلاقات الشكلية ذات تعبيرية لايصال الفكرة ذات الدلالات والرموز , أو هو التناسق والانسجام بين عناصر العمل الفني , دون أخلال في التناغم الجمالي .

٢- الابداع :

- **لغـوياً :** هو الاتيان بشيء لا نظير له فيه جودة و اتقان , حيث يكون هذا الشيء ابتكاراً لم يسبق له مثيل (Contemporary Arabic Dictionary, p. www.almaany.com) . يعرفه علماء مصطلحات القرآن بأنه (انشاء صنعة جديدة بلا احتذاء او اقتداء) (Al-Tabarsi A.-F. , 1379 AH, p. 193).

- **اصطلاحاً:** أما (جلفورد) ١٩٧٥ فيعرفه بأنه (تفكير في نسق مفتوح يتميز الانتاج فيه بخاصية فريدة هي تنوع الاجابات المنتجة والتي لا تحددها المعلومات المعطاة) (Khair allah, 2007, p. 5). في حين عرفه (روجر) ١٩٥٩ بأنه (ظهور انتاج ارتباطي جديد في العمل نابع من وحدوية الفرد من جهة ومن المواد والحوادث والناس او ظروف حياته من جهة اخرى) (Saeed, 1990, p. 42). في حين عرفه (اوزبل) ١٩٦٣ بأنه (موهبة نادرة في مجال معين من مجالات الجهد الانساني) (Al-Daini, 1996, p. 16). **وترى الباحثة أن الابداع هو: عملية يحاول من خلالها الفنان ان يحقق ذاته وان يتفرد بافكاره من خلال استخدامه ما يميزه من افكارويتكيف مع ما يحيطه من مؤثرات خارجية وداخلية لينتج انتاجاً جديداً .**

٣- الوظيفة:

لغوياً :جاء في لسان العرب تحت (وظف) الوظيفة من كل شيء , ما يقدر في كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب , وجمعها الوظائف والوظف و وظف الشيء على نفسه و وظفه توظيفاً : الزمها إياه , وقد وظفت له توظيفاً على الصبي كل يوم آيات من كتاب الله عز وجل (Ibn Manzoor, 1999, p. 385).

اصطلاحاً : الوظيفة : ما يقدر في كل يوم , والجمع الوظائف و الوظف , وهو أيضاً العهد الشرط . والتوظيف أو الوظيفة : هي خلق علاقة متفردة بين شكل وهدف ملموس (Al- Sahib, 1994, p. 23). وعرفها البستاني : استوظف الشيء أي استوعبه (Al-Bustani, 1963, p. 927) . والوظيفة بمعناها الواسع هي " إن الواجب الأساس للتنفيذ أن يؤدي الاغراض التي تصمم من اجلها , و ان يكون لها من الاشكال تبعاً لهذه الأغراض " (Sami, 1966, p. 39).

ترى الباحثة أن الوظيفة هي : الكيفيات التي تؤدي الى تأكيد القدرة على استنباط المنفعة (الفائدة) المتحققة في البنية العامة للمنجز الفني من خلال استيعاب أكبر قدر ممكن من الأشكال والافكار.

الفصل الثاني

المبحث الاول : نشأت وتطور الأختام الاسطوانية في المجتمع السومريين:-

الاختام الاسطوانية بشكل عام تعد العمود الفقري لتاريخ الفن في حضارة بلاد الرافدين , وذلك لأنها تضم في محتواها الوصف بالكتابة والصورة للحياة الاجتماعية من تقاليد وعادات وايدلوجيا وسياسة , فضلاً عن الاحداث والوقائع العامة والخاصة عند سكان هذه البلاد والتي تم نقلها بعفوية و واقعية مرة وبمهارة ودقة عالية مرة اخرى , وتعتبر " ميزة خاصة امتازت بها حضارة العراق القديم و اقتبسته فيما بعد الدول المجاورة " (Rashid A. S., 1969, p. 7) . "لم يكن في بلاد النهرين قبل عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد غير نوعين من الفن الثنائي البُعد ظهرا في الخزف المصور والاختام المنبسطة . ويقول (مورتجات) أنه حتى خلال عصر ما قبل التاريخ في عصر (العبيد) كان سكان البلاد لا يعدون سطح الاختام صورة جزئية من عمل فني فحسب , بل صورة لعمل فني متكامل يمثل مبدأ (التماثل والتناظر) التجريدي " (Okasha, 2011, p. 118) لذلك فكرة الختم الاسطواني لم تكن جديدة او غريبة على السومريين فقد سبقتها فكرة الختم المنبسط في عصر ما قبل الكتابة , حيث اكتشف اجدادهم الختم الذي هو عبارة عن قطعة حجرية صغيرة الحجم تكون على اشكال هندسية دائرية او مربعة او مستطيلة ينحت عليها بشكل غائر فتترك طبعاتها اثر واضح عند ضغطها على السطوح الطينية (Sahib, Iraqi Plastic Arts, 2007, p. 178) . فبعد ان استوطن الانسان في بدايات حياته وعرف الزراعة وتربية المواشي وجني المحاصيل ادى ذلك الى تنظيم امور حياته المعيشية , فكانت الحاجة الى ما يوثق به ما يملكه من بضائع مخزنة في المعابد , عندها ظهرت الحاجة الى الاختام نتيجة احتياج المعبد لها , من خلال وضع علامة تدل على صاحب البضاعة المخزنة بواسطة ختمها باسم صاحبها , ولذلك انتج الكثير من الاختام . واوضحت التنقيبات ان اولى هذه العلامات كانت على شكل اختام عرفت بالاختام المنبسطة والتي وجدت في القرى القديمة و بالتحديد (تل حسونة) والذي يبعد ٣٥كم جنوب مدينة الموصل (Naji, 1985, p. 219).

يرجع تاريخ ظهور الختم الاسطواني في زمنه الى الطبقة الرابعة من عصر الوركاء وهو الدور نفسه الذي ظهرت فيه الكتابة ٣٢٠٠م (Sahib, Iraqi Plastic Arts, 2007, p. 127), وكان الدافع المباشر لابتكار الختم الاسطواني حسب آخر النظريات هو للتمكن من عملية التجويف الاسطواني للأواني الحجرية التي انتشرت في هذا العصر وما نجم عن ذلك من بقايا حجرية قابلة للتصنيع . ظهر الختم الاسطواني بعد حدوث التطور الحضاري وخاصة التطور الاقتصادي في عصر الوركاء , لانه اكثر ملائمة للاستعمال على مادة الطين التي كانت العنصر الاساس في نشوء حضارة بلاد الرافدين (Poroda, 1977, p. 7).ومن اسباب الانتقال الى الاختام الاسطوانية عوضاً عن الاختام المنبسطة لكونها ذات فعالية اكثر, حيث تختم كامل السطح وبالتالي حمايتها من التحريف والغش

(Nissen, 1977, p. 15). لذلك أصبح الختم الاسطواني من المنجزات التي تعتبر ذات الاهمية الكبيرة في الحضارة السومرية من عدة نواحي منها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والادارية والفنية , وله أهمية تاريخية كبيرة من حيث ان الاختام الاسطوانية تعود لمراحل زمنية مختلفة تقريباً غطت أغلب عصور التاريخ العراقي القديم ساعدت الباحثين في ترتيب هذه العصور , من خلال اسم الملك المنقوش على بعض هذه الاختام بالخط المسماري الذي اختلف شكله ايضاً من عصر الى آخر , اضاف الى نقش الاسماء الشخصية التي ساهمت في الكشف عن آلية العصر الاجتماعية , وتميز كل عصر بمواضيع فنية تختلف أختلافاً واضحاً عن العصر الآخر (Al-Ahmad, The Historical and Heritage, 1999, p. 301).

كذلك اختلاف المواضيع والآلات المستخدمة في النحت واحجارها , للاختام اهمية دينية من خلال التعرف على الاديان والمعتقدات عند السومريين اذ تم تصوير الآلهة المتمثلة برموزها او مجسدة بهيئة بشرية وبذلك اصبح ممكناً معرفة تصور العراقيين لآلهتهم (Al-Ahmad, The Historical and Heritage, 1999, p. 204). نقلت الاختام الكثير من الشعائر والطقوس التي كانت تقام داخل المعابد فهي تحمل مواضيع دينية متنوعة , جسدت هيئة تلك المعابد ومحتوياتها , وممتلكاتها من المواشي والاغنام . وقد تم العثور على بعض الاختام والمستلزمات الطقوسية مدفونة في المقابر مع اصحابها مما يدل على اهميتها الدينية (Naji, 1985, p. 166). اضافة الى أستعمالها كحلي وزينة فألوانها كثيرة وجميلة وبراقة , وهي تضيف الى الشخصية نوع من الهيبة والوقار , ولها دلالات حسب الفكر الذهني للمجتمع , وقد يتفاخر الاشخاص على بعضهم البعض من خلال نوع الحجر الذي يحمله وما له من قيمة مادية ومعنوية عالية , وهذا ما يدفعنا الى الاعتقاد بأن المجتمع السومري كان يستعمل الاختام لمثل هذه الاغراض الثانوية فضلاً عن الاستعمالات الرئيسية , فيعلق في الرقبة (كقلادة) بواسطة الخيط الجلدي المار بواسطته او يلف على المعصم كسوار او تربط بدبابيس على الثياب (Mohsen & Al-Khatt, 1987, p. 224). الختم الاسطواني يعتبر بمثابة نوع من التوثيقات الاجتماعية ذات الابلاغ الذي يرتبط في احيان كثيرة بالمجتمع وهو يختلف بعض الاحيان عن التوثيقات الرسمية كالملكية منها . ان كل مقطع من مقاطع المشهد الفني في الختم ما هو الا توثيق عن حالة اراد النحات السومري ايصالها الى المتلقي فالتركيز على كبر حجم الشخصية المهيمنة كأن تكون إله او ملك او كاهن ما هو الا نوع من انواع التوثيق المقدس لهذه الشخصيات , واعطائها الاهمية المقدسة في مقطع الختم الاسطواني (Mohsen & Al-Khatt, 1987, p. 373).

عاش المجتمع السومري في بيئة قاسية محفوفة بالمخاطر والموارد الشحيحة نسبياً وعلى الرغم من هذه القساوة فأن هذا الشعب تعدد ابداعه وتنوع في مجالات عديدة فهم من عبر العتبة الأولى في تقدم الانسانية والتي نقلت الانسان من ظلام قبل التاريخ الى نور التحضر وهذا فضل تدين به كل شعوب الارض وتعترف لهم بحسن الصنيع (Kramer, 1956, p. 8). فالسومريون خطوا اول كتابة في التاريخ و اول نظام تدوين عرفه الانسان , خطوا حروفهم على الواح من الطين , بأقلام القصب الدقيقة سطروها بالخط المسماري الذي ابتكروه والذي يعد ثورة عظيمة في التواصل أدت نتائجها الى تطور في كل الاتجاهات وأهمها الأقتصادية والفكرية (Hanoun, 1917, p. 18).ان الكشف عما توصل اليه السومريون يطول الحديث عنه ويصعب حصره لأنه متشعب في مجالات كثيرة منها اعتماد تحرير المعاملات المالية كقاعدة للاعمال التجارية , وارساء قواعد المجتمع الطبقي من شقاء العبيد ورفاهية الاقوياء بالاضافة الى تقدم السومريين على باقي الشعوب في بناء الدولة والامبراطورية وذلك بفضل تطوير الزراعة وتربية الماشية والسيطرة على الانهار وبناء السدود وضبط الري واصلاح المستنقعات و تأسيس المجتمع وتنظيم العلاقات الانسانية المختلفة حيث استطاعت الدولة السومرية التعرف على المدنية من خلال تجاوز الولاءات للقبيلة واصبح الولاء للمجتمع بشكل عام (Sukkar, 1999, p. 807). وكان للسومريين متعلقين مناسبات والاعياد المتعددة التي اما ان تحوي طقوساً كثيرة متعلقة بالآلهة والفرح بها والطلب منها او حزناً على بعضها كالإله تموز , او بالملوك وتنصيبهم و مدى ضرورة السلطة التي بدونها تعم الفوضى في البلاد , وقد استدل على هذه المناسبات من خلال صور الاختام الاسطوانية (Kramer, 1956, p. 47).

ترى الباحثة ان الاختام الاسطوانية استطاعت ان تنقل لنا بكل شفافية فكرة واسعة وغنية من المعلومات , فهي كالموسوعة المتسلسلة والمصورة لجميع نواحي الحياة الخاصة بالمجتمع العراقي القديم على الرغم من صغر حجم معظم هذه الاختام الا انها تعد من النماذج التاريخية التوثيقية المهمة المعبرة عن النشاطات والفعاليات والمعتقدات خاصة الدينية من خلال توثيق مظاهرها الطقوسية والشعائرية عن طريق التأكيد على الخطاب البصري .

المبحث الثاني : الابداع النحتي السومري للاختام جمالياً ووظيفياً:-

اتسمت حضارة السومريين بالابداع والاصالة , ومن اهم منجزات هذه الحضارة الختم الاسطواني الذي له أهمية كبيرة من نواحي عدة , فهي من أهم مصادر للتعرف على تاريخ الفن العراقي القديم , فقد عرفت حضارة بلاد الرافدين اشكالاً عديدة من الفنون الابداعية الجميلة ومن خلال وسائل تنفيذ مختلفة وهذا ما ميز الحضارة وتفردها , ولعل أهم ما ميزها فنياً عن حضارات الشرق هي الاختام الاسطوانية بوصفها منجزاً فنياً و وظيفياً في الوقت نفسه . لم يكن اهتمام الانسان العراقي في بلاد الرافدين بالاختام اهتماماً ذاتياً خالصاً و أنما يعتبر شكلاً من أشكال تبديات الثقافة والدين , فهي حاجة وظيفية موضوعية و تدوينية في مرحلة شيوع لغة الصورة , وشيوع استخدام الاختام المتطورة باستمرار لذا خضعت الاختام للتطور والتنوع والاتساع في عدة مجالات دينية وسياسية واجتماعية وثقافية . فالفن العراقي القديم بشكل عام والاختام الاسطوانية بشكل خاص ما كانت لتتطور وتتنوع لولا الوظائف الدينية والعقائد المقدسة وباقي المجلات الاخرى .

فالختم هو عبارة عن قطعة صغيرة الحجم اسطوانية الشكل تكون مثقوبة طولياً من اجل ادخال الخيط او السلك المعدني من خلاله لكي يتم تعليقه على الرقبة , ويستعمل بمثابة التوقيع الشخصي حيث تنقش الاشكال على سطح الختم بشكل معكوس وعندما يتم دحرجته اي الختم على الطين الطري تظهر الاشكال الفنية بارزة وبصورة صحيحة على سطح العمل الفني (Rashid S. A., 1969, pp. 7-8) . " كانت اغلب الموضوعات التي نقشت على هذه الاختام مرتبطة بالحياة اليومية مثل الحيوانات المفترسة أو المخلوقات الملفقة تلفيقاً شعارياً , كذلك تتجلى في هذه الموضوعات الأهمية العظمى التي كان يوليها السومريون للآلهة وللحاكم الذي كانوا يعدونه زعيماً حربياً (وكاهناً أعظم) معاً , وثمة عدد من الحيوانات المفترسة والمستأنسة تحتل مكاناً مرموقاً بين موضوعات النقش رموزاً للقوى التي تعين الانسان على مواصلة الحياة و تهدد هذه الحياة " (Okasha, 2011, p. 122). فالختم الاسطواني هو عمل ابداعي جمالي و منجز فني منفذ على قطعة تم تصميمها من مواد مختلفة فهي في الغالب من الحجر او من عظم العاج او المعدن او الزجاج او اصدف او الخشب او من الطين المجفف بالشمس او الطين المفخور والذي يتم النقش عليه بعد تصميمه (Sahib, Cylindrical Seals, 2017, p. 9).ان التنوع في المواد التي يصنع منها الختم واختلاف احجامها الصغيرة وصلابة مادتها يتطلب من النحات السومري التقيد بالدقة العالية والمهارة الفائقة في اظهار النقوش والاشكال الفنية والتكوينات الجمالية التشكيلية على سطح الختم بعد تمريره على الطين لانجاز الفكرة كاملة والتي تعبر عن الموضوع والمضمون المنشودين, فكان لزاماً على النحات السومري اختيار الاحجار المناسبة وصقلها, فيأخذ بالاعتبار منظرها الجميل والجذاب و نوع المادة ولونها ودرجة بريقها وهذا يكون بعد معرفة رغبة مالك الختم (Hughes, 1995, p. 54). طريقة قطع الاحجار وتهذيبها يتم على يد مجموعة من المتخصصين بهذا العمل , ثم يأتي دور النحات حيث يقوم هذا الفنان برسم الموضوع على سطح الختم وبشكل معكوس , فيرسم الخطوط الخارجية الرئيسية للاشكال مع بعض التفاصيل الداخلية بعملية الحفر وبأسلوب التحزيز مستعملاً ادواته من مثاقب و ازاميل تتميز برؤوس رفيعة وحادة اعدت لهذا الغرض , وتقع على عاتق الفنان مهمة توزيع الاشكال والتناسق بينها لتتناسب مع سطح الختم وفكرة الموضوع لخلق التوازن وانشاء تنظيم بين الاشكال والفراغ (Rashid S. A., 1969, p. 15) و بالتاكيد فان اسلوب صناعة الختم والادوات المستخدمة من عصر الى آخر ومن منطقة الى اخرى وحسب نوع المادة التي اختيرت لعمل الختم ومن خلال دقة العمل على الاختام الاسطوانية تنكشف مدى خبرة النحات السومري القائمة على التجريب لفترات طويلة في حفر الاحجار الصلبة وذات الحجوم الصغيرة . فنجد اختام تم تنفيذ اشكالها بطريقة القشط المائل والتي تشكل نماذج منفصلة الواحد عن الآخر , ويصعب في كثير من الاحيان التعرف على نوع الشكل المقصود لان الفنان او النحات استعمل في تنفيذ اشكاله الاسلوب التجريدي الذي يعتمد على عملية التحوير من خلال التبسيط والاختزال فظهرت الاشكال المنفذة بأسلوب الطابع الزخرفي (Sousse, 1983, p. 550). حيث وجدت أختام استخدم فيها حجر الكلس الاسود اللون بالاضافة الى استخدام حجر الكلس الابيض والوردي والازرق والاخضر . (Rashid S. A., 1969, p. 42)

العراقيين القدماء اعتقدوا ان بعض الاحجار التي صنع منها الختم الاسطواني تمتلك خصائص ومقدرة على علاج بعض الامراض المعينة او ضمان الحظ الجيد للشخص او دفع الضرر , لذلك عملوا منها الاختام التي استعملت كتمائم (اي كل ما يعلق في العنق دفعاً للعين والشر) يحملها الانسان معه على الدوام ويعتني بها .هنالك نوعان من الاختام الاسطوانية منها ما يظهر الحيوانات الطبيعية ومنها ما يظهر الاشكال المصورة , كما ان لكلا النوعين وظيفتان متميزتان , فالنوع الاول يكون ملكاً للافراد , مما جعل من الضروري ان يكون كل ختم متميزاً ومختلفاً بصرياً , وقد تم استخدام هذا النوع لاغراض اقرار المعاملات والتحكم في حركة وتخزين البضائع , ولكونها اكثر تعقيداً وتستغرق وقتاً طويلاً في نحتها فمن المرجح ان تكون هذه الاختام ملكاً لنخب المجتمع الذين كانوا على

رأس القمة في ادارة الدولة , أما النوع الثاني فقد استخدم لتعريف المؤسسة الحكومية مثلاً او الجمعية التعاونية اي ليست للفرد الخاص , ولهذا السبب فقد كانت الاختام الشخصية تقل فيها اهمية التباين في نقوشها وفرض تميزها عن بعضها البعض مما ساهم ذلك باستخدام النقوش المتكررة او المتشابهة في تصنيعها (Lewis & Feldman, 2015, p. 4). هنالك نقوش لاختام متنوعة وذات وظائف مختلفة في المتحف العراقي تربو على الاربعة آلاف ختم اسطواني , فلكل فترة من الزمن نوع خاص من الفن النحتي , ولكل شخص ختم خاص يمتاز به عن غيره حسب مكانته في المجتمع , فهنالك عدد كبير من الاختام لا يكاد يتشابه اثنان منها (Basmaji, 1946, p. 25). و وقد أستخدم الختم كذلك في وظائف اخرى " حيث وجودت طبعة الختم على الوثيقة او اي نص مما يعطيها طابعاً رسمياً ويجعلها حقيقة لا يمكن مناقشتها والتشكيك فيها خاصة اذا كانت مختومة بختم الملك " (T & Daniel, 2006, p. 359). حيث وظف الختم هنا للتوثيقات الاجتماعية التي ترتبط بالمجتمع . وكذلك لأثبات حقوق الافراد وتنظيم معاملات البيع والشراء والمحافظة التامة على الممتلكات الاقتصادية " كما في عقود الايجار وعقود الديون التي تحتوي على تفاصيل مهمة , كتسجيل انواع المواد وكميتها وتاريخ تسليمها و موعد سداد الديون " (Al-Ahmad, The Historical and Heritage, 1999, p. 201). أما من الناحية الدينية فقد جسد السومريون آلهتهم بأشكال متعددة فكان للدين دور بارز في حياة المجتمع وهذا الدور يبدوا واضحاً وجلياً في عموم اوجه الحياة الاجتماعية فأغلب الاختام التي عثر عليها ذات طابع ديني في مختلف اتجاهاتها سواء اكانت تجارية او قضائية ام فلكية وغيرها , وكان المعبد هو المسؤول عنها ويتمتع الكهنة (Al-Ahmad, Religious Beliefs in Ancient Iraq, 2013, p. 10). ان فن الاختام الاسطوانية الجمالي والوظيفي الذي تركه السومريون كان متحللاً من قواعد المنظور كما لم يلتزم بالنسب بين الاماكن والاشخاص. جاء السومريون بنتاج مجموعة من المنجزات الفنية الغزير و في كثير من مجالات الحياة فالخبرة كانت حاضرة بكل تفاصيلها ودقتها لتلبي حاجات الانسان وتدون وتوثق حياته العامة والخاصة وفي كافة نواحي الحياة .

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري :-

١. الاختام الاسطوانية بشكل عام هي العمود الفقري لتاريخ الفن في حضارة بلاد الرافدين , وذلك لأنها وثيقة تاريخية تضم في محتواها الوصف بالكتابة والصورة للحياة الاجتماعية فهي مرتبطة بالحياة اليومية من كافة النواحي الدينية والسياسية والاقتصادية .
٢. تعتبر ميزة خاصة امتازت بها حضارة العراق القديم و اقتبسته فيما بعد الدول المجاورة .
٣. تكمن اهميتها الجمالية والابداعية في كون موضوعاتها مستوحاة من الواقع مرة ومن الخيال مرة اخرى .
٤. كان للمعتقدات الدينية دور مهم في الحياة السومريين وبرز تأثير ذلك في موضوعات الختم من خلال ارتباط التعبير الفني بها.
٥. امتازت الاختام الاسطوانية السومرية بالاصالة والابداع ومصدر مهم من مصادر التعرف على تاريخ العراق القديم .
٦. اهم ما يميزها كونها منجز فني جمالي و وظيفي في نفس الوقت .
٧. تتجلى في الاختام الاسطوانية موضوعات ذات الأهمية العظمى التي كان يوليها السومريون للآلهة وللحاكم وثمة عدد من الموضوعات تناولت الحيوانات المفترسة والمستأنسة التي تحتل مكاناً مرموقاً بين موضوعات النقش فهي رموزٌ للقوى التي تعين الانسان على مواصلة الحياة و تهدد هذه الحياة .
٨. يصعب في كثير من الاحيان التعرف على نوع الشكل المقصود لان النحات استعمل في تنفيذ اشكاله الاسلوب التجريدي الذي يعتمد على عملية التحوير من خلال التبسيط والاختزال فظهرت الاشكال المنفذة بأسلوب الطابع الزخرفي .
٩. ان فن الاختام الاسطوانية كان متحللاً من قواعد المنظور كما لم يلتزم بالنسب بين الاماكن والاشخاص.
١٠. اسلوب صناعة الختم والادوات المستخدمة من عصر الى آخر ومن منطقة الى اخرى وحسب نوع المادة التي اختيرت لعمل الختم ومن خلال دقة العمل على الاختام الاسطوانية تنكشف مدى خبرة النحات السومري القائمة على التجريب لفترات طويلة في حفر الاحجار الصلبة وذات الحجوم الصغيرة .
١١. اهتم النحات السومري بالدقة العالية والمهارة الفائقة في اظهار النقوش والاشكال الفنية والتكوينات الجمالية التشكيلية على سطح الختم لانجاز الفكرة كاملة والتي تعبر عن الموضوع والمضمون المنشودين .
١٢. كان لزاماً على النحات السومري اختيار الاحجار المناسبة وصقلها , فيأخذ بالاعتبار منظرها الجميل والجذاب و نوع المادة ولونها ودرجة بريقها .

١٣. وظفت الاختام الاسطوانية كحلي وزينة فألوانها كثيرة وجميلة وبراقة , وهي تضيف الى الشخصية نوع من الهيبة والوقار , ولها دلالات حسب الفكر الذهني للمجتمع .

الفصل الثالث : اجراءات البحث :-

اولاً//مجتمع البحث وعينة البحث :- أفرزت الحقبة الزمنية التي غطاها البحث (٢٨٥٠ ق.م – ٢٤٠٠ ق.م) كماً هائلاً من النتاجات النحتية التي تعذر حصرها احصائياً , فأشتمل اطار المجتمع على (٢٠) انموذجاً من المنحوتات التي احتوت على دلالات متنوعة , وتم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣) نماذج نحتية بالطريقة القصدية , وبما يحقق هدف البحث بتعرف جمالية الابداع النحتي والوظيفي في فن نحت الاختام الاسطوانية السومرية , وتم الاختيار على وفق المسوغات الآتية : ١- اختيار الاعمال الاكثر تمظهراً لمنحوتات الختم الاسطواني , ٢- اختلاف زمن انتاجها , ٣- استبعاد الاعمال ذات الموضوعات المتكررة .

ثانياً // منهج البحث :- اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي باسلوب تحليل المحتوى البصري لتحليل عينة البحث تماشياً مع هدف البحث .

ثالثاً // اداة البحث :- اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري بوصفها محكات في تحليل عينة البحث أضافة الى الوصف البصري الدقيق و تحليل أنظمة التكوين و الاسلوب والاتجاه و البنية الجمالية للمنجز الفني .

رابعاً // تحليل العينات :-

نموذج (١)

اسم العمل :الملك الكاهن ومساعده يطعمان القطيع المقدس

المكان : العصر السومري

العائدية: متحف اللوفر

المصدر : موسوعة معبد الفن / سومر الالكترونية , ٢٠١٣.

الوصف العام : يظهر في هذا الختم شخصية ترتدي تنورة شبكية تفسر هذه الشخصية على أنها تمثل الحاكم الذي يظهر كرجل ملتح وبشعر معقود وبربطة شعر عريضة , الجزء العلوي من الجسم عارٍ , يرتدي تنورة شبه شفافة بطول الكاحل بزخرفة تشبه الشبكة , ويظهر هذا الشخص كأنه يؤدي الشعائر في المعابد ,حيث يظهر وهو يقوم بتقديم قربانه المتمثل بنباتات الشعير, ثم يليه المساعد الذي ظهر بشعر طويل ومعقوف , يرتدي تنورة قصيرة ذات زخرفة شبيه بالشبكة يظهر من خلالها الساقين ذات تفاصيل دقيقة , ويرتدي برأسه ربطة عريضة , الجزء العلوي من جسمه عار , وهو حامل بيديه حزمتين من أغصان نبات الشعير مربوطتين بشريط و يحملهما خلف الحاكم ليساعده في تقديم القرابين للمعبد . ويمكن ان يرى قطعان من الخراف في الجزء المدبب من الختم.

التحليل : يلاحظ من خلال مشاهد هذا الختم أن وظيفته هي توثيق الشعائر الدينية ,حيث أن ترتبط الاختام بجوهر المفاهيم والاعراف الاجتماعية فهو بمثابة خطاب فكري تداولي بين الافراد ويعمل بمثابة اداة تواصل , فالطقوس وممارسات والشعائر الاجتماعية كانت تؤدي الى تفعيل آليات الخبرة الاجتماعية لدى كل فرد في المجتمع السومري , الأمر الذي أدى الى توليد عالم تؤلفه الرموز ذات الفهم الاجتماعي الواسع والعميق . أن التصوير البشري الأكثر لفتا للنظر يُظهر ما يسمى «رجل التنورة الشبكية»، يفسر على أنه تمثيل للحاكم , هذا النوع من الأختام الإسطوانيّة الشكل ظهر في نفس الفترة التي ظهرت فيها المدن الأولى، و هو مميّز لهذه الفترة لأنّه يصوّر و يوثق لنا شخصيّة الملك الكاهن. فهو كان شخصاً قائدا في مجتمع ما قبل المدينة، و يجمع كلاّ من الوظائف العسكريّة و الدينيّة , و هنا يصوّر و هو يؤدّي شعيرة دينيّة فهو يترأس احتفالاً طقسياً على شرف إينانا، إلهة الخصب السومريّة. و قد كان هناك معبدا كبيرا للإلهة إينانا في مركز مدينة أوروك , فهو يرتدي رداءاً طويلا و يعتمر غطاء رأس يرمز لمكانته، يظهر الختم الملك الكاهن و هو يقدّم قربانا - حزمة من الحبوب - قبل دخول معبد الإلهة، يرمز إليه بعمودي قصب مربوط بشريط. و هو متبوع بمساعد، و الذي يحمل بدوره حزمة من الحبوب، و قربانهما يستعملان رمزيّا لإطعام قطيع إينانا المقدّس. خراف القطيع يمكن رؤيتها على الجزء المدبّب من الختم , قربان الحبوب يبيّن الأبعاد الرمزيّة التي تبقى مقترنة بمحاصيل الحبوب - نباتات التغذية التي كانت من أولى النباتات التي تمت زراعتها. و هذا يعني أنّ إينانا، إلهة الخصب العظمى، و التي تحكم دورة الحياة الطبيعيّة المتجدّدة سنويّا , و إنّ إنجاز الإلهة لهذه المهام الطقسيّة يعتمد بشكل خاص على درجة إنتظام الشعائر التي يؤدّيها البشر، و خاصة رئيسهم،

الملك الكاهن , ويلاحظ من خلال هذا الختم عظمة النحات السومري في نقل السطح التصويري من مساحته المستوية المحددة الى سطح دائري ذي فضاءات واسعة يعلن عن البداية ويهمش النهاية , فهو أمتداد لمسافات لا تحدها حدود فضائية , ويلاحظ البراعة الكبيرة للنحات في نحته المشاهد بالحفر الغائر , وبشكل شريط معكوس يعود فيلتقي مع بدايته , وكذلك أستخدامه للتكرار لأضافة أمتداد متواصل لا ينقطع , أضافة الى البنية الجمالية المتوازنة في توزيع الهيئات وتناسقها مع فضاء السطح , يلاحظ من خلال مشهد هذا الختم سطوة المعبد على مجمل الفعاليات الاجتماعية والاقتصادية .

نموذج (٢)

اسم العمل : ابقار وسنابل القمح

الخامة : حجر اللازورد

العائدية : متحف اللوفر

المصدر : موسوعة معبد الفن / سومر الالكترونية , ٢٠١٣.

الوصف العام : يلاحظ في هذا الختم ومن خلال المشهد البصري أنه يتألف من قطيع حيواني مكوّن من ثلاثة ثيران متساوية بالحجم ومتشابهة بالشكل , وهم يسيرون في حركة منتظمة الواحد تلو الآخر, وتجاور كل واحد منهم شكل سنبلة كأنها تحاول أكلها , فتكرار مشاهد أشكال القطعان الحيوانية يمثل ثروات الآلهة ويعبر عن تناسلها المستمر الى ما لا نهاية , وتظهر براعة النحات في أظهار حركة اقدام الحيوانات وتحقيق الايقاع الحركي في مشهد الختم مما يدل على معرفته بالمنظور ولكن من وجهة نظره الخاصة , ويلاحظ الحركة المائلة للسنابل وكأنها تتعرض الى جو عاصف مما يضفي عليها لمسة الميلان وعدم الاستقرار. فالخطاب البصري الذي يحاول أن يقدمهُ الفنان السومري القديم مرتبط هنا بالتوثيق لأغراض أجتماعية وأقتصادية حيث أتسمت بالواقعية الصريحة, وهو يمثل لغة متداولة على نطاق الحياة الاجتماعية الجمعية.

التحليل : يلاحظ من خلال هذا الختم أنه وظف لأغراض أقتصادية تعبر عن الثروات الطبيعية المستمرة بالتناسل , والتي ترتبط بالتوفر الغذائي والنشاط الاقتصادي , حيث يرتبط الشكل الحيواني بعائديته للآلهة حيث ممكن أن يرتحل من عالمه الواقعي الى عوالم الميتافيزيقيا , وهذه الفكرة كانت مستقرة في عقل النحات السومري شريطة أن تكون له خصوصية كأن تكون الآلهة مثلاً , فالمضامين الفكرية القدسية وبفعل ضغوطاتها المهيمنة تقضي بتمثيل المشاهد بالاسلوب الواقعي المحاكي لأشكالها في الطبيعة أولاً ثم تؤول مع تقادم الزمن , نلاحظ في هذا العمل تكرار أشكال كائناته , بحيث تصبح في هيئة مصفوفة كدلاله على النظام وتفعيل الالتزام والطاعة وجميعهم من خلال هذا الاصطفاف مناقض للتمرد والفوضى , فهذا الختم الاسطواني يكشف عن بنية متناسقة منتظمة من الثيران التي تسير بخَطى متساوية , فالسير المتتابع والمتكرر بوتيرة واحدة دلالات على حركة التقدم المتسارع على المستوى الاجتماعي الجمعي والاقتصادي والثقافي والفكري. فالنحات السومري أراد أن يفصح عن تحول في البنية الثقافية حيث جمال وتناسق الاشكال ورشاقتها عندما نحتت و هيمنة خاصيتي التبسيط والاختزال, ويلاحظ أن النحات السومري لم يدقق في التفاصيل وأعتمد على وحداتهِ الشكلية التصويرية اضافة الى ذلك يرتبط مشهد الحيوانات المتتابعة في هذا الختم كالابقار والثيران بالجانب الاقتصادي, كدلالة للثروة والخير والإنتاج وتربية الماشية ما أدى الى اهتمام المجتمع السومري بقيمة تلك الثروة الإنتاجية ذات الطابع الوظيفي النفعي , والتي تنظمها المعابد وغيرها من موجودات الطبيعة التي كان المجتمع السومري يتعامل بها في جوانب البيع والشراء, كما تحمل الاشكال صفات القداسة والمعتقد من خلال ما يظهر عليها من هدوء والسكينة في الحركة ,على الرغم من شكل الثيران الذي يوحي بالقوة . ويمكن ملاحظة التشابه بين مشاهد الثيران والعجول والابقار وبين مثيلاتها في قرى الاهوار في جنوب العراق , وهذا دلالة التواصل الحياتي والمجتمعي بين كلا الحضارتين القديمة والحالية. ان تكرار النسب العددية للكائنات الموجودة في المشهد الصوري هو دلالة على ظاهرة التواصلية (التناسل أي تكاثر جنس الكائنات) في الطبيعة, وهذا التناسل بمثابة دلالة على استمرارية الوجود وديمومتهِ, وهو الوجود الذي تشبث بهِ الإنسان السومري مبتعداً بتفكيره عن الحياة ما بعد الموت. لقد استطاع النحات السومري الإبتعاد عن رسم الخطوط الهندسية والدوائر محاولاً توثيق التشكيلات الحيوانية والنباتية في كلٍ متكامل والتأكيد على الأثر الفاعل لمبدأ التكرار والحركة الدؤوبة للأطراف السفلية للثيران.

لقد تم توظيف هذه الطبعة من الختم الأسطواني لتظهر شكل سنبلة نحتت بصورة مائلة بجوار الثور, لتبرز فيها حبات القمح بشكل كبير فهي توثق الوفرة والعمل الدؤوب والاهتمام بالزراعة والإنتاج التي تحتاج الى صناعة الأدوات اللازمة لزراعة المحاصيل وجنيها, فالخطاب البصري والابداعي جاء ليعبر عن التفكير المتداول على مستوى الأطر الاجتماعية ليتحوّل الى تجارب من الخبرة

نابعة من حضـارة عريقة .ان النحات السومري كان متفاعل مع رغباته الاجتماعية التي فرضتها شعائره الدينية وبالتالي أنعكست في موضوعات ذات الطابع السطحي والمختزل. مع ملاحظة ان جميع فضاءاتهِ خلت بصورة واضحة من التفاصيل لتنفرد وتبرز اشكالهِ الحيوانية والنباتية وتتحول الى أيقونات اسطورية مقدّسة شغلت حيز فكرهِ المتناغم مع مضامين الخطابات الاجتماعية.

نموذج (٣)

اسم العمل : الزخرفة

الخامة : حجر

الموقع : العصر السومري

العائدية : المتحف الحضاري في الناصرية

المصدر : موسوعة معبد الفن / سومر الالكترونية , ٢٠١٣.

الوصف العام : يلاحظ في هذا الختم التصميم الزخرفي , فهو نسيج واضح للعيان عبارة عن سلسلة متناظرة من المثلثات المستندة من قاعدتها على طرفي حافة الختم ومحاطة بزوجين من الخطوط التي تنتهي تقاطعاتها بدائرتين ونقطة أشبه بالدائرة في وسطها . شكلت الخطوط والمثلثات معيناً نتيجة تكرارها وشغلت منتصفه بنفس شكل الدائرتين , ويلاحظ أمتلاء الفضاءات بهذه الزخارف المتتالية .

التحليل : يمثل هذا النوع من الاختام وعي الفنان ووعي مجتمعه الذي تقبل هذا العمل وعلقه على صدره محفوراً في اختامه المرافقة له ويستخدمه في تواقيعه الشخصية . ان حجوم المثلثات من خلال الملاحظة تظهر غير متساوية بالقياس , وهي لم تنفذ بدقة عالية في تنظيمها الهندسي , ولكن نتيجتها ظهرت كزخرفة بتصميم جميل يكفي لتحقيق الغرض منها وتبيان مضمونها . نلاحظ اختلاف اسلوب الفنان المعتاد من خلال نبذه الاشكال المادية لمنجزاته الفنية ولجوئه الى الخطوط والاشكال الهندسية ربما وجد هذه الاشكال أكثر تعبيراً عن حاجاته الروحية , بخلاف الاشكال الطبيعية أضافة الى ما تملكه من دلالات مما يثير حواسه وحواس متلقيها من افراد المجتمع . هذا لا يعتبر تغيير بالمعنى الدقيق وانما عودة لما كان يزخرف به الأجداد فخارياتهم من نقوش مجردة واشكال هندسية بعد ان تمكن من محاكاة الطبيعة بأشكالها الواقعية . فالاشكال الطبيعية التي استخدمت كرموز يمكن أن تأخذ اكثر من معنى واحد ويتعرض المتلقي الى ضغط كبير للوصول الى المعنى المراد منها وربما يكشف معنى آخر غير ما كان يريد النحات ان يعبر عنه , فمثلاً الاسد الذي يرمز للقوة ممكن ان يحمل صفاة أخرى غيرها فأي من الصفات أراد الفنان ايصالها ؟ فالروح والاحاسيس الباطنية والمفاهيم الماورائية جميعها ذات معانٍ مبهمة وفي نفس الوقت لها علامات تساعد على وصفها . لذلك كانت الاشكال الهندسية والزخرفة اقرب للوصول الى معانيها عن طريق الحدس حيث أنها تمتلك صفات الديمومة والاستمرارية من خلال تكرارها الى ما لا نهاية , فضلاً عن ان الانتظام في العناصر الهندسية قدر المستطاع يمثل نظام شبيه بنظام دورة الحياة الذي لا يتغير ابداً من الولادة الى الحياة ثم الممات . ابداع النحات السومري وتذوقه الجمالي وتأمله لهذه الزخارف يضفي على حركة النفس الانتظام والاتزان والتناسب الذي يقوي فيها مبدأ الثبات والاستقرار . فهذا الختم كشف لنا البنية الثقافية والبنية الذهنية لطبقة المجتمع السومري فضَلَت هذا التفصيل الجمالي وهي رؤية للعالم في زمان ومكان محددين .

الفصل الرابع : اولاً// النتائج : من خلال تحليل عينة البحث توصل البحث الحالي الى جملة من نتائج اهمها :

١. استطاع النحات السومري تحقيق الجمالية في نحت الاختام الاسطوانية من خلال استخدام تقنية النقش الغائر و أستخدام الاحجار الكريمة مثل حجر اللازورد مما جعلها من المنجزات التاريخية ذات منجز وظيفي جمالي . كما في النموذج (٢,٣).
٢. عين النحات السومري استطاعت ادراك ما توحي اليه الخطوط والحركات واتجاهاتها فتم توظيفها بصورة جميلة مؤدية غرضها ببراعة وابداع . كما في النموذج (٣).
٣. تلاعب النحات بشكل وهيئة الاشكال محققاً الجمال وقانون الاهمية حيث نلاحظ كثرت الشخصيات المهمة والتي يكون لها دور القيادة كما في النموذج (١) .
٤. حقق النحات السومري الانسجام المثالي في منجزاته الفنية من خلال استخدام التكرار للمكونات الشكلية . كما في النموذج (٣,٢).

٥. استطاع النحات السومري تحقيق وخلق حالة من الاستمرارية والتتابع المنتظم لعدد من الاشكال والاشياء التي تثير اهتمام المتلقي . كما في النموذج (٣,٢).
٦. اغلب الموضوعات ذات ابعاد فلسفية تحمل بين طياتها فكراً عقائدياً له اهميته الكبرى في حياة المجتمع السومري . كما في النموذج (٣,٢,١) .
٧. اهتمام النحات السومري بالمعتقدات والشعائر الدينية التي أخذت حيزاً كبيراً في تفكيره . كما في النموذج (١).
٨. يظهر مدى تمكن النحات السومري من ادواته وبراعته في تنفيذ اعماله الفنية واهتمامه بقيمة نتاجاته الفنية . كما في النماذج (٣,٢,١) .
٩. اثبت تحليل النماذج ان علاقة النحات السومري ليست فقط مع محتوى الاعمال الفنية ولكن مع محتوى الواقع كذلك , وهذا ظهر من خلال اختياره للموضوعات العامة . كما في النموذج (٢,١) .
١٠. التعرف على الشخصية المساعدة , فالشخصية الفاعلة بحاجة الى مساعدة تؤهلها لتحقيق الموضوع المرغوب فيه , والمساعدة في المشهد الفني ضرورية لسرد الاحداث . كما في النموذج (١) .

ثانياً //الاستنتاجات : في ضوء نتائج البحث توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الآتية :

١. التسلسل في التطور المنجزات الفنية واكتشافه للتقنيات المبتكرة وللقيم الجمالية شيئاً فشيئاً .
٢. ذكاء النحات السومري في توظيف عناصر البيئته المحيطة به وتسخيرها لنشر احاسيسه ومشاعره وتوثيقها على الواح طينية صغيرة .
٣. استطاع النحات السومري ايصال رسالته لأبعد مما يتخيل وحققت له الخلود الذي بحث عنه كثيراً .
٤. استخدام النحات السومري لأكثر من أسلوب كتكرار الاشكال وتناسق وتتابع الاشياء واستخدام الخطوط بكل انواعها.
٥. ان التنوع في استخدام اكثر من اسلوب في نحت الاختام الاسطوانية يدل على وعي بإيحاءات الاشكال والخطوط الفكرية والجمالية .
٦. استطاع النحات السومري اظهار الدلالات الاجتماعية في موضوعاته الفنية والمرتبطة بجوانب حياته اليومية المختلفة لتصبح هي الاساس الفعّال في النظم الاقتصادية والدينية والثقافية .
٧. النحات السومري هو ذلك الفنان المبدع والمثقف ذو الفكر الواعي والبراعة و الابداع الفذّ الذي استطاع ان يحوّل سطح طبعة الأختام الإسطوانية المتناهية في الصغر الى موضوعات متكاملة في شكلها ومضمونه .

ثالثاً // التوصيات : في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج و استنتاجات، توصي الباحثة بالآتي: ضرورة توثيق نتاجات الفن الخاصة بالحضارة العراقية القديمة, (اختام اسطوانية, منحوتات بارزة ومجسمة, جداريات وفنون تطبيقية) بعَدِّها تأريخ امة عظيمة وحضارة رائدة ومنبع فكري وثقافي وجمالي.

References

Al- Sahib, I. b. (1994). *Al-muheet fi Al-Lughah* (Vol. 10). Alam Al-Kutub.

Al-Ahmad, S. S. (1999). *The Historical and Heritage* (Vols. Issue 1,Volume 10). Baghdad: Al-Mawred.

Al-Ahmad, S. S. (2013). *Religious Beliefs in Ancient Iraq.* Beirut: Academic Research Center.

Al-Bustani, F. A. (1963). *Munjid Al-Talaba* (Vol. 1). Beirut.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Daini, G. H. (1996). The Impact of Teaching Methods on Iraqi. *PHd thesis*, 16. Baghdad: College of Arts.

Al-Razi, M. b. (1983). *Mukhtar Al - Sahah.* Kuwait: Dar Al-Risala.

Al-Tabarsi, A.-F. (1379 AH). Majma al-Bayan fi Tafsir al- Quran. p. 193.

Awad, R. (1994). *Introductions to the Philosophy* (Vol. 1). (G. Press, Trans.) Lebanon.

Badawi, A.-R. (1996). *Supplement to the Encyclopedia of Philosophy* (Vol. 4). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Basmaji, F. (1946). *Treasures of the Iraqi Museum* (Vol. 2). Baghdad: Directorate of General Antiquities.

Benton, W. (2000). *Al Jamalia.* (M. Thamer, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.

Contemporary Arabic Dictionary. (n.d.). Retrieved from www.almaany.com.

Hanoun, N. (1917). *The Al-Mismari Dictionary* (Vol. 1). Bghdad: House of Wisdom Publications.

Hughes, H. (1995). *Technology in the Ancient World.* (R. Qaqish, Trans.) Amman.

Ibn Manzoor. (1999). *Lisan Al-Arab* (Vol. 9).

Ibn Manzoor, J. (1978). *Lisan Al-Arab* (Vol. 13). Egypt: The Egyption House.

Jenzy, H. T. (2022, 03 20). narrative functions in Renaissance paintings. *Basrah Arts Journal*(22). doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1977

Khair allah, S. M. (2007). *Testing the ability to think innovatively.* Beirut: Dar Al-Nahda Al- Arabiya.

Kramer, S. (1956). *From the Tablets of Sumer.* (T. Baqir, Trans.) Baghdad: Al-Muthanna library.

Lewis, M., & Feldman, M. (2015). *The Industry of Cylindrical Seals in Mesopotamia.* Houston: Rice University.

Mohsen, Z., & Al-Khatt, S. (1987). *Art History in Mesopotamia.* Baghdad.

Naji, A. (1985). *Cylindrical Seals in the Age of Dynasties* (Vol. 2). Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing.

Nissen, H. J. (1977). *Aspects of Development of Early* (Vol. 6). Malibu.

Okasha, T. (2011). *The Ancient Iraqi Art of Sumer.* Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.

Poroda, E. (1977). *of Professional Seal Cutters and Non Professionally* (Vol. 6). Seal.

Rashid, A. S. (1969). *History of Art in Ancient Iraq* (Vol. 1). Beirut.

Rashid, S. A. (1969). *History of Art in Ancient Iraq* (Vol. 1). Bairut.

Saeed, A. M. (1990). *Artistic Psychology.* Baghdad: Baghdad University Press.

Sahib, Z. (2007). *Iraqi Plastic Arts.* Baghdad: Dubai Press.

Sahib, Z. (2017). *Cylindrical Seals.* Baghdad: Dar Al-Fath.

Salbia, J. (1385 AH). *The Philosophical Lexicon* (Vol. 1). Soloman zadeh.

Sami, I. (1966). *Functionalism Theory in Architecture* (Vol. 2). Cairo: Dar Al-Maarif in Egypt.

Siheem, A. J., & Minshed, A. A. (2023). The theory of reception and its applications in contemporary Iraqi sculptural ceramics. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 99-110. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1988

Sousse, A. (1983). *History of Mesopotamia Civilization* (Vol. 1). Baghdad: Dar Al-Hurriya.

Sukkar, A. (1999). *The Sumerians in History* (Vol. 1). Beirut: World of Books for Printing and Publishing.

T, B., & Daniel. (2006). *Mesopotamia Civilization.* (K. Saad Al-din, Trans.) Baghdad.

Wahba, M. (1996). *The Story of the Science of Beauty.* Cairo: New House of Culture.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.6

Original Article

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

OPEN ACCESS

The impact technique in the works of Shaker Hassan Al Said and Alberto Buri (comparative study)

Fadia aqeel jabar
College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq
E-mail address: fadia.akeel@uobasrah.edu.iq
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-3821-4868
Received: 4 September 2023; Accepted: 25 September 2023; Published: 30 November 2023

Abstract
The current research studies the method in which the artist employs interaction with the surroundings through the language of impact at (Shaker Hassan and Alberto Burri) as a comparative model for the purpose of revealing the way in which each of them employs his concept of impact in his artistic works, technically and intellectually. The research consists of four chapters. The first is the general framework of the research, it deals with the research problem that emerged in hypothesis, what is the nature of the philosophy of impact and the method of its implementation in the works of Shaker Hassan and Alberto Burri as a comparative study? Then the basics of the research framework are presented, including the importance, objectives, limits, and defining terminology. The second section (the theoretical framework and previous studies) include three sections: The first section is devoted to studying the concept of impact. The second section is devoted to studying experimental performances in the plastic art. The third section includes experience of impact the intellectually and technically at Shaker Hassan and Alberto Burri, then the indicators which resulted in the theoretical framework previous studies are mentioned. As for the third chapter (research procedures): the descriptive approach in which is chosen, and then all the works are determined in order to take sample from which, and choosing the research tool (observation) to achieve the research goals. After that, the samples are analyzed according to a technical vision with philosophical dimensions. Then the fourth chapter comes with (results, conclusions, recommendations and proposals)

Keywords: technology, performance, impact

تقنية الأثر في أعمال شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري
(دراسة مقارنة)

فادية عقيل جبار
كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث
تناول البحث الحالي دراسة الطريقة التي يوظف فيها الفنان التفاعل مع المحيط من خلال لغة الأثر عند (شاكر حسن وألبرتو بوري) نموذجا مقارناً لغرض الكشف عن الطريقة التي يوظف بها كل منهما مفهومه للأثر في أعماله الفنية تقنياً وفكريا. وتكون البحث من أربعة فصول الأول (الإطار العام للبحث) : تناول مشكلة البحث التي برزت في ضوء التساؤل : ما هي طبيعة فلسفة الأثر وطريقة تنفيذه في أعمال كل من شاكر حسن وألبرتو بوري كدراسة مقارنه ثم تم عرض أساسيات إطار البحث من أهمية وأهداف وحدود وتحديد المصطلحات. أما الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) ضم ثلاثة مباحث: المبحث الأول : خصص لدراسة مفهوم الأثر ,أما المبحث الثاني : اختص بدراسة الاداءات التجريبية في الفن التشكيلي , وقد ضم المبحث الثالث : تجربة الأثر فكرياً وتقنياً عند شاكر حسن وألبرتو بوري بعدها تم ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. و الدراسات السابقة, اما الفصل الثالث (إجراءات البحث) : تم فيه اختيار المنهج الوصفي ، وبعدها تم تحديد مجتمع البحث لتؤخذ منه العينة، وانتقاء أداة البحث (الملاحظة) لتحقيق أهدافه ، بعدها حللت نماذج العينة وفق رؤية تقنية ذات أبعاد فلسفية. وجاء بعدها الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات).

الكلمات المفتاحية : التقنية , الأداء , الأثر

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

أن ما جاءت به الحضارات الإنسانية من إبداعات الى هذا اليوم مرجعه جهد أتسم بنزعه معرفيه مارسها الأنسان منذ القدم بموهبة العقل فكل ما أنتجه توظيف لآثار وأفكار متراكمه تركها على جدران الكهوف والتي كانت نتيجة لمحاكاته واقعه المعاش الذي شغل حيزا كبيراً من تفكيره .فكل الاكتشافات التي جاء بها كانت نتيجة لمواصلته العمل و التفكير اللذين كانا عباره عن عمليه تاريخيه متسلسله تتطور وتنمو بنمو وتطور الأنسان الفكري . أما في الفن فلم يكن الأثر يطلق على العمل الفني التابع للفنان ذاته بل على مفردات وعناصر وأشكال العمل الفني التي وضفها الفنان في موضوع لوحته التي تعبر عن أفكار وحوادث تركت أثر حاول الفنان أن يجسدها بشكل رموز أو علامات أو حتى آثار فعليه تركت أثراً واضحاً. وهذا ما أشار إليه جاك دريدا في قوله "أن الأثر هو الأرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة, وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام".فأمكانيته (الأثر) سابقة من حيث المبدأ على كل ما نسميه (دال ومدلول, تعبير ومضمون) حيث يشكل هذا الأثر من منطلق الأهمية التي يشغلها , فكل أثر أو صوره ترينا شيءاً نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة. فالأثر هو تأليف حدسي يضيف للواقع شيئاً جميلاً فيُجسد فيه حدس الفنان في العملية الابداعية التي هي على صله وثيقه بالانفعال أو الحدث الذي يصوره الفنان ,وكثيراً من الفنانين من أشتغل على هذا المفهوم على الصعيد العالمي أمثال الفنان الأيطالي ألبرتو بوري (alberto burri) الذي كان من دعاة الفن غير المنتظم حيث جرب مواد غير تقليديه في الرسم كالأكياس والضمادات والمعادن في الوقت الذي كانت فيه المواد غير التقليدية اعتداء على الشريعة الجمالية ,مستفيداً من تجاربه كطبيب في الجيش الايطالي في معسكر الأسرى فقد عبر عن معاناتهم وما تتركه الحرب من آثار على أجسادهم وهذا ما جسده في أعماله. أما على صعيد الفن العراقي فيبرز الفنان شاكر حسن آل سعيد الذي ربط من خلال الأثر بين الفنان ومحيطه بعلاقه أطلق عليها (مصاهرة الثقافة بالوجود),فالفنان ليس ذلك الكائن الذي يكتفي بمشاهدة التحولات التي تحصل على مقربه منه, في عالم يبادله حسياته , و مرئياته ,ليقوم بتعينها بأدائية وأسلوبيه خاصه, ولكن في كونه من يمنح هذا العالم رؤيه مغايره تصبح فيها الأشياء والمعارف بمثابة خبره جمالية ملازمه للفنان ومتحف خيالي يتجول معه يستقي منه مصدر إلهامه ليمثله على صورة رموز وموضوعات ومعاني والتي ليست من صنيعة الفنان ذاته بل بما يحمله من خبره شعوريه عن تاريخ الآخر والتفكير فيه وحسيته ومشاركته للعالم والتي يفترض من خلالها مهمة أخرى للفنان تضاف الى القيمة الابداعية لتجعله شاهد شديد التأمل أثناء حضوره في العالم وما يتركه هذا العالم من آثار, وقد جسد ذلك في الجدار الذي هو ليس مصنوعاً من وهم بل حاضر في أزقتنا وحياتنا الشعبية وما يترك عليه من آثار وذكريات وأسى وانفعالات وتأملات وأحاسيس و استثارات حسيه ونفسيه وفكريه وضفها الفنان. وانطلاقا مما سبق ومن خلال ما تجده الباحثة من أشتراك كل من (شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري) في تجسيد الأثر في العمل الفني يراود الباحثة تساؤل ينضوي تحت عنوان **ما هي طبيعة فلسفة الأثروطريقة تنفيذه في أعمال كل منهما؟ كدراسة مقارنه**

أهمية البحث والحاجه إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يسلط الضوء على المفهوم الفلسفي والتقني للأثر في الفن التشكيلي ولا سيما في أعمال (شاكر حسن آل سعيد وألبيرتو بوري) وكذلك دراسة التنوع التقني في معالجة سطح اللوحة بما يفيد ويعزز الجانب التجريبي في الفن التشكيلي, كما تكمن حاجة البحث في كونه دراسة تعزز ميادين الدراسات البحوث التي تدرس في المقارنات بين تجارب الفن الشرقي والغربي .

هدفا البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

١- دراسة مفهوم الأثر من الناحية الفكرية في أعمال كل من (شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري)

٢- بغية توظيف هذا المفهوم و طريقة تجسيده في أعمال كل منهما من الجانب التقني.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يتحدد البحث في أعمال الفنان (شاكر حسن آل سعيد) وأعمال الفنان (ألبرتو بوري)

الحدود الزمانية: للفترة من (١٩٩٠- ١٩٩٧) للفنان شاكر حسن آل سعيد لكون هذه الفترة شهدت تحول في أسلوب الفنان للأثر كتقنية في أعماله. وللفترة من (١٩٥٣- ١٩٦٠) للفنان ألبرتو بوري لكون هذه الفترة شهدت حضور واضح للأثر في أعماله .

الحدود المكانية: العراق ,أيطاليا

تحديد المصطلحات:

التقنية لغةً:

التقنية[ت.ق.ن] -[أتفان] الأمر أحكامه (Al-Razi, , 1972, p. 78) تقن-[أتقن الأمر أحكمه] ,[تقن وتقن] رجل متقن للأشياء وحاذق في العمل ج أتقان (Al-Bustani , 1968, p. 56)

التقنية أصطلاحا (Technique)

اشتقت لفظة التقنية من الكلمة اليونانية تكنولوجيا التي تتكون من مقطعين، الأول تكنو (techno) والذي يعني الفن والصناعة، والمقطع الثاني لوجيا (logia) والذي يعني علم الدالة على الفن وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن (Munro, 1971, p. 182). عرفها **فرنان** "بأنها اندماج الفكرة الأساس (فكرة الفنان) وكيفية الشروع في تنفيذها (عملية أنجاز العمل الفني) " (Braudel , 2009, p. 422).أما **لالاند** فقد عرفها بأنها كل ما يتعلق بالطرق (الفنية العلمية و الصناعية فهي في الفن والصنعة تعني "مجموعة الأساليب التي يتطلبها استعمال بعض الأدوات أو بعض المواد" (Laland, 2001, p. 1429)

التقنية أجرائياً:

هي أسلوب الفنان والطريقة التي يترجم فيها أفكاره من خلال العمل الفني أي هي كل ما قام الإنسان بعمله وكل التغييرات التي أدخلها على الأشياء الموجودة في الطبيعة.

الأثر لغة:

أ ث ر : الأثَّر ، جمع آثار وأثور (Masoud , 1967, p. 28) أثر السيف: ضربته ,وأثر الجرح: أثره يبقى قال تعالى في الآية الكريمة : {وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ} [يس: ١٢] قال أمير المؤمنين علي (عليه السلام): "ولست بمأثور في ديني " أي لست ممن يؤثرُ عني شر وتهمة في ديني ، فيكون قد وضع المأثور موضع المأثور منه (Ibn Manzur, pp. 60-65). والأثَر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء ، والتأثير ، إبقاء الأثر في الشيء ، واثر في الشيء ، ترك فيه أثراً ، من مات لا يبقى له اثر في الأرض والأثر هو العلامة أو بقية الشيء, وخرجت في أثره, أي بعده(في عقبه) (linguists, p. 69)

الأثر أصطلاحاً Impact

عرفه **جاك دريدا** "بأنه الإرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة. وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام. وهو أصل لكل تكرار، وأصل المثالية، ولكنه ليس مثاليا أكثر منه واقعيا، وليس معقولا أكثر منه محسوسا، وليس دلالة شفافة أكثر منه طاقة معتمة، ولا يمكن لأي مفهوم ميتافيزيقي أن يصفه" (Derrida, 2005, p. 152).

عرفه **صليبا** في **المعجم الفلسفي** بأنه " الشيء المتحقق بالفعل، بوصفه حادِثاً عن غيره، وهو بِمعنى ما مُرادف للمعلوم أو للسبب عن الشيء أي هو السمه الدالة على الشيء (jameel, 1974, p. 37) عرفه **دي مان** "بأنه مجرد مفهوم صوري مفرغ من أي قوه توليديه ومجرد من نقطة احالة أكثر مما هو نقطة انطلاق (Zima, 1996, p. 119)

الأثر اجرائيا:

هو الصورة المطبوعة من جانب المؤثر في المتأثر أو هو ما يترك في ذهن المتأثر. أي أنه البصمات التي تترك على الموضوعات التي تخلق حركات معينه في الذهن

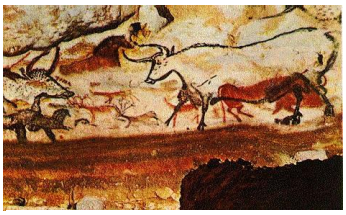
تقنية الأثر اجرائياً

هي الطريقة التي يتعامل بها الفنان مع العمل الفني لأدراك المؤثر المفقود واظهار أثره أي هي الطريقة التي تنتج الصورة البصرية بفعل مجموع العمليات الإجرائية التي تؤسس وجود الأثر في الحقل البصري.

الفصل الثاني – المبحث الأول

- **مفهوم الأثر:**

(الأثر) لفظه أكثر ما تستعمل للدلالة على بقية الشيء قال تعالى في سورة الفتح {سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ} أي قد أثرت العبادة في وجوههم، فإيمانهم وصفائهم ونور الطاعة والعبادة، في وجوههم من أثر السجود، فالأثر ما يترتب على الشيء.وكل شيء في الوجود هو نسيج من آثار تشير بصورة لا نهائية الى أشياء من حولنا تركت وقعاً." **فالشيء الخارجي متصل بالأثر الذي نتلقاه ،اتصالا سببياً في نطاق العالم الطبيعي نفسه**" (Russell, 1960, p. 77) فيتحول الأصل(العالم الطبيعي) الى أثر(الشيء الخارجي) لأصل الذي يتضح أنه هو الآخر أثر لأصل. وهذا ما يطلق عليه بجدلية الخفاء والتجلي, فقد توالت الحقب التاريخية مركزة على الغائب وإخراجه من ساحة الغياب الى ساحة الحضور من خلال ما يتركه من أثر وقد شغلت هذه الجدلية الفكر الإنساني منذ



شكل (١)رسومات من كهوف التاميرا

القدم و اتخذت صوراً وأنماطاً متعددة من خلال التعبير عنها فقد توالت الحقب التاريخية مركزة على الغائب وإخراجه من ساحة الغياب الى ساحة الحضور من خلال ما يتركه من أثر وقد شغلت هذه الجدلية الفكر الإنساني منذ القدم واتخذت صوراً وأنماطاً متعددة من خلال التعبير عنها ,فالأثر لا يمكن أن ينتج من لا شيء فهو تجسيد لشيء مسبق فالماشي على رمال الصحراء يترك أثر, لكن ذلك لا يقتصر على ما يخلق من علامة الشيء بل قد يكون شيء ناتج عن فكره أو تراكم فكري . فلو تتبعنا مخلفات الأنسان الفنية منذ القدم نجد أنه في موضوعاته كان متفاعلاً متأثراً بواقعه وبيئته فكانت رسومه التي نفذها هي مشاهد من صراعه مع الحيوانات التي كان يحاول اصطيادها وما تركته هذه المشاهد في ذاكرته حاول أن يجسده من خلال أعادة رسمها (Sahib & Nafal, pp. 23-26) فهو بذلك جسد صورة بصريه ممثلا إياها بأثر تركته صورة فعلية في ذهنه(شكل١) . فالأثر بمثابة لغة للتواصل بين الماضي والحاضر والخافي والمتجلي وهذا ما يؤكد أن الأثر قد لا يكون تجسيد لشيء مرئي صوري بل قد يكون ناتج من تراكم فكري(المدلول)(الأصل) كون نصاً بصرياً هو الأثر, واللغة هي عباره عن نسق من العلامات وثاني هذه الثنائيات هي العلامة وهي عنده ذات وجهين فهي عباره عن أتحاد صورة صوتية وهي (الدال)(الأثر) بالتمثيل الذهني(التصور) أي (المدلول) (الأصل). وبهذا فالدال يندرج تحت النظام المادي لأنه عباره عن أصوات وأيحاءات أو صور أما المدلول فيندرج تحت النظام الذ هني لأنه يتحدد على مستوى المحتوى أو المضمون كفكره أو معنى لاكشيء أو موضوع (Ibrahim, p. 49).وهذا ما يؤكد أن الأثر قد لايكون تجسيد لشيء مرئي صوري بل قد يكون ناتج من تراكم فكري(المدلول)(الأصل) كون نصاً بصرياً هو الأثر. ولما كانت العلامة عباره عن ذلك الكل المؤتلف من (الدال والمدلول) فالدلالة مجرد علاقة تتحقق من تآلف هذين العنصرين, فالأثر هو علامة تدل على المدلول أو الحضور, وقد تناول جاك دريدا الدال والمدلول تحت عنوان الأثر الذي هو تجسيد لتأثير مسبق فجاك دريدا يرى أن الأثر هو ما يحاكي الحضور لذا فهو ينتقل باستمرار وموقعه لاهوية له (Derrida, 2005, pp. 147,160-161) اذ يقول دريدا "**أن الأثر لا يعني اختفاء الأصل بل أنه يعني هنا أن الأصل لم يختفي, أذ أنه لم يتكون يوماً إلا في مقابل اللا-أصل أي الأثر الذي يصبح هنا أصل الأصل**" فهذا يعني أن الأثر لا يشكل أبداً كأصل, فلا أصل من خلال اللا -أصل ,بمعنى أن الأول هو أول/ثاني في الوقت ذاته, ,أي أن الأصل في حد ذاته هو أثر لفكره, وهي أثر لأفكار سابقه من بعيد أو قريب ,وهذا ما يتضمن صيرورة الأثر. أذن الأثر يشير في الوقت ذاته الى أمحاء الشيء وبقاءه محفوظاً في دوال أخرى , مما سبق يتضح أن الأثر جاء للحضور ولا يكون من خلال كتابه تمحى ويعاد تدوينها. وأن المفهوم الميتافيزيقي للزمن يحول من خلال منظور الأثر- الأساس أي من المدلول الى دال جديد يتجاوز التلقي المركب. كما عبر عنه مونتيني "**أن تأويل التأويلات أشق من تأويل الأشياء**" فالكثافة الدلالية المميزة للنص الميتافيزيقي مصدرها هو ذلك التراكم التكراري للتأويلات. ويتعلق الأمر باستعارات مترسبة تسعى القراءة الجنيالوجية (النشأة والتكوين) الى اختراقها عبر خلخلة وتفكيك تماسك طبقاتها (Andalusi, 2003, p. 119).

الفصل الثاني – المبحث الثاني

- **الاداءات التجريبية في الفن التشكيلي :**

أن نشوء الأنسان في المجتمعات البدائية كان مرتبطاً ارتباط وثيق الصلة بالنشاط العملي سواء في طبيعة الأدوات التي أستعملها أو في الجذور المعرفية له (Abd al-Latif Muttalib, 1989, p. 113) أي أن نشاطه منذ القدم أرتبط بتطبيقاته العملية والتجريبية التي تخضع لتطور وتغير متواصل عبر الزمن, وهذا ما تؤكده التجربة الابداعية في الفن والتي تعتمد على التفكير العقلي الذي يعد الأساس الأول للعلوم والمعارف فهو يدرك الحقائق المحسوسة والغير محسوسة (Nuri, 2013, p. 53). فالتفكير العقلي هو أعلى مستويات النشاط العقلي، وهو عملية معرفية تقوم على أساس وجود شيء يتطلب حل وبهذا يقوم بالتجريب والاختبار والاستقراء الواسع والقيام بوضع النظريات والقوانين , فالتجربة الفنية سلسله من التفاعلات بين فكر الفنان وطريقة تنفيذه لذلك الفكر. فالتنوع والتجديد يحصل بفعل ابتكارات وتقنيات تسبقها عمليات ذهنية مركبة واعية لآلية الابتكار في ذهن العالم والفنان لذا يوصف العمل الفني بأنه نتاج نشاط أنساني يمثل شكلاً أو نظاماً معيناً يقوم بإيصال التجربة الإنسانية ويتأثر بالتحكم في المواد المستخدمة في بناءه من أجل ابراز أفكار يود الفنان ايصالها للآخرين (Nathan, 1987, p. 138) وهذا النظام هو (الأداء) الذي يعد الجانب العملي للتعبير عن فكره حيث يقوم على خطوات عمل تعود في أساسها الى مصادر فكرية عقلية راسخه في ذاكرة وسجل التفكير الإنساني (Abdel Hamid, 2001, p. 315).أما دور الفنان فينحصر في أنجاز تلك الفكرة , والإنجاز صوره من صور الأداء الفني فمهارة الفنان

شكل (٢) جاكسون بولوك, بلا عنوان

تنعكس في إنتاجه الإبداعي, فالأداء يحقق التواصل بطرق متباينة مع مخيلة الفنان وكيفية استثمار تلك المخيلة التي تخلق كيان الفنان وتحدد اتجاهه (Glenn, p. 8). فلا يكون هناك نتاج جديد دون أن يكون هناك أداء متفرد ومميز للفنان يتمكن من خلاله إيصال ما يسعى الى إيصاله, أي ينعكس في مشروعه من أجل أيصال الفكرة بمعنى أن له دور في التفاعل الفكري الفني بين الفنان والمتلقي وكل ذلك يعود الى صياغه ذاتية فردية كي يكتمل حضور العمل الفني في نفس المتلقي علاوة على كيفية ايصال الخطاب التشكيلي للفنان الى الآخرين عبر صياغات يكون لها أهمية في واقع الرؤية الفنية مما يؤثر على الذوق والذي يكون له دور في اتمامها كي يتمكن الفنان من إيصال مشروعه الداعي إليه فلا يكون العمل الفني موجودا دون أداء .Maafah, 2010, p) (199 (شكل٢) . وكل ذلك سلسلة متلاحقة من فاعلية التجربة فخبرة الفنان سلسله حاضره من الايقاعات العملية المتواصلة وهذا ما أكده جون ديوي الذي يرى أن العمل الفني "**عبارة عما يفعله الناتج الفني أو صميم عمله, وليس ثمتة شيء ينفذ الى التجربة عارياً تماماً, متفرداً بذاته ,سواء كان هذا الشيء حدثاً يبدو في الظاهر عديم الشكل أم قضية فكرية اتخذت صورة نسق عقلي أم موضوعاً أحكم صنعه بكل عناية عن طريق أتحاد الفكر والعاطفة**". فدخول شيء الى نطاق التجربة فاتحه لتفاعل مركب) John, 2011, p. 273) فالخبرة والتجربة تلعب دوراً كبيراً في الأداء حيث تكون(الخبرة) قائمه على مخزون فكري سابق بصوره عملية فكل مشروع فكري هو في أساسه تجربة يمر بها الفنان, لذا يقال أن فكرة العمل الفني نابعه من مؤسسات فكرية كالتجربة والممارسة والخبرة والمهارة لكن ذلك يحتاج الى تفكير أولاً لأن أساس النجاح أولاً هو الفكرة الناتجة من الكيفية التي يتعامل بها الأنسان(الفنان) مع ما يحاط به من محركات ثقافية ومن ثم أداء الفنانً الطريقة أو التقنية التي تظهر بها هذه المحركات من خلال المواد المستخدمة وطريقة بنائها. والكل يرجع الى النشاط العقلي الذي يلعب دور الآلة أو الأساس في تكوين المجال الكلي للأبداع الإنساني الذي يعود من المنظور البنائي للأبداع الى المعرفة التي تتعلق بالاكتشاف المباشر والوعي وإعادة الاكتشاف أو إعادة التعرف على المعلومات بمواقع وأشكال جديده وكذلك عمليات الفهم والاستيعاب والتخيل, أما الذاكرة فتتعلق بتخيل المعلومات وتهذيبها. أما جون ديوي في كتابة(الفن خبره) فقد طبق منهجه الفلسفي في مجال الفن وعلم الجمال فهو يرى أن الفن نشاط أنساني لا يختلف عن سائر الأنشطة الأخرى لأنه لا ينفصل عن مجرى الحياة الواقعية فالفنان ينتج الفن لكي يؤدي مهمة حيوية في حياته , فالخبرة الجمالية لا يمكن أن تتم داخل كيان فرد منعزل بل هي تفاعل بينه وبين بيئته وفي هذا التفاعل يمكن أن يعبر عن ذاته التي تختلف عن سائر الذوات من حيث تناولها للعناصر التي تحيط بها وهنا تكون خبرته فريده يمكن أن نسميها بالخبرة الجمالية حيث تأتي العناصر التي ينطوي عليها تفاعل كل من الذات والعالم فتصطبغ الخبرة بالانفعالات والأفكار. ف (تين) يجد أن العمل الفني يتحدد بحالة العقل العامة وبالعادات الاجتماعية التي تحيطه وهذا ما أكده أيضاً المنهج البرجماتي في الفلسفة متمثلا بجون ديوي, وعن علاقة الفكر بالعمل الفني ومادته (الأسلوب وتقنية التنفيذ) فأن البحث (الفكر) لابد أن يولد نوعاً من التغيير في صميم المواضيع التي توضع موضع البحث. و لما كانت الفكرة وسيله أو أداة تعالج موقفاً خارجياً فأن محك صدق الأفكار لابد أن يكون هو التطبيق أو العمل. فالنظرية العقلية تعد من أقوى النظريات التي حاولت تفسير الأبداع الفني أرجعته الى العقل فهي ترى أن العملية الإبداعية نتاج العقل والفكر الواعي و وليدة الإرادة الإنسانية حيث يقرر أصحاب هذه النظرية أن كل أبداع فني هو نتاج فكري وهذا ما أكده آرنست فشر بقولة "**نحن نعرف أن العمل الفني بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية ,وليس مجرد انفعال أو ألهام وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للو اقع**" (Ernst, pp. 10-11). لذا فالفن عملية صياغه أسلوبيه و تحوير لمواد الطبيعة بواسطة عقل الأنسان الفن هو الأنسان مضافا الى الطبيعة "من خلال الاستفادة من موادها الطبيعية والصناعية (شكل٣),(شكل٤). فالفن المعاصر بمفهومه العام لم يكن بمعزل عن كل شيء فهو يعتمد على الخبرة والتجربة بالإضافة الى فاعلية الجانب العقلي كل ذلك كان له أثر كبير في تفعيل المعطيات التقنية في الفن عامة وفن الرسم خاصة, فالتقنية المعاصرة حررت العمل الفني من منزلقات الوقوع في هاوية التكرار. فلم يعد الفنان يقلد أسلافه الفنانين بدقة نقل الواقع الخارجي او اعتماد أرستقراطية المواد غالية الثمن دون تدخل الفنان أي بعيداً عن احساسه تجاه الموضوع فقد خاض الفنان التشكيلي صراع مرير عبر العصور الى أن وصل بمشواره لمبتغاه بالوقت الحاضر ليحقق رؤياه الجمالية

شكل(٣)روبرت سمثسون،الحلزون البارز ,١٩٦٩

شكل(٤)بيكا هورن، نهر القمر ,١٩٩٢

"**ان الفنان لم يجد لينقل صوراً مماثله للمرئيات بل ليوفر لما يصنع خارج حدود العالم المرئي**" (Knobler , 1987, p. 222) إذن الفن عبر التقنية الحديثة يصوغ قدرة وفاعلية الإنسان كقوة طبيعية على تقليد الطبيعة وبالتالي إعادة صياغتها لذا فهناك حاجة إلى وسائل تعبير جديده لتطوير الوقائع الجديدة وليس الجمود النظري. فالمسألة هي ليست تقليد أي أسلوب بل صهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي في ظل انفجار العلم والفلسفة والفن,فالاطار الفكري عادة ينبثق منه الوعي الثقافي , وبالتالي يلقي بظلاله على الوعي الفني فلو تتبعنا مسيرة الفن منذ الحرب العالمية الثانية(ما بعد الحداثة) نجد أن هناك تغيرات وتحولات متلاحقة بعيده عن المراكز المرجعية التقليدية ،كاستخدام المواد الصناعية كالبلاستيك والمعادن والقماش والحبال المستخدمة في تجهيز الفراغ, فالفنان أصبح يتماشى مع تطور البشرية و الخلائط المعدنية وغيرها من أدوات التعبير الجديدة التي فتحت الرؤية الفنية على أفق البحث والتجريب.ومن سماته الجوهرية ان يكون مجربا بل هو ملزم ان يكون مجربا حتى يتسنى له ان يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق ، مستخدما في ذلك وسائط ومواد هي في صميمها ملك للعالم المشترك (Abdel Hafeez, p. 39). وقد شملت تأثيرات التقنيات الحديثة الموضوعات والألوان ووسائل عرض اللوحات في إطار توجه تشكيلي حداثي ينفلت من الثبات والجمود ويحرر الحس الفني ليعطي مفهوماً عصرياً جديداً للفن والجمال."**فالخامة الجمالية لا توجد لذاتها بل توجد بحكم خلق علاقة تر ابطية فعالة مع شكل وبنائية الفكرة الجمالية وهي علاقة متحققة من خلال عمليات انتاجية متسلسلة**" (Abd Haidar, 1996, p. 152). فمن الطبيعي أن تختلف الموازين وتتطور الأدوات في عصرنا الحالي فلم يعد هناك معايير وشروط تقيد العمل الفني لأن دورة الحياة اختلفت وظهرت تسميات وأدوات تعبير جديدة .وهذا ما أكدته الدادائية مع دوشامب الذي تمرد على المفاهيم الجمالية السائدة من خلال استخدامه لأدوات لم يكن الغرض من صنعها لغرض فني بل من أجل الاستهلاك اليومي (شكل٥) وقد أسهم ذلك في في التحفيز على مواصلة التجربة والتجديد الذي بدأته الدادائية مما دفعهم لخوض تجارب أكثر جرأه مع المواد فسعوا الى تطوير تقنية الكولاج والمصنوعات الجاهزة الى فن التجميع الذي ينطلق من فكرة استخدام عدة مواد وجمعها مع بعضها لتصبح عمل فني ينحصر دور الفنان فيه بإقامة حلقات أتصال بين تلك المواد ، لذلك كان من الفنون التي احدثت صدمة لجمهور ونقاد الفن، في الوقت الذي كان فيه معادلا تشكيليا لكل المتغيرات والتطورات التي سادت فروع المعرفة في القرن العشرين ، فكان حيث كان له الدور الفاعل في تغيير مفهوم الجمال ودور الفن في المجتمع حيث تواكب هذا النوع من الفن مع فكرة الجمع والانصهار التام بين مجالات الفن المختلفة اعتمادا على المتغيرات التي لم تكن معهودة في حركة الفن التشكيلي فيما يتعلق بمفهوم الأداء وفية يتفعل الموقف العقلي للفنان والذي يفترض أن يندمج بالتجربة (Ahmad, 2010, pp. 198-200). وتعتبر الخامات من أهم السمات العامة والمميزة للعمل الفني التجميعي فأصبح سطح اللوحة التشكيلية يحتوي أشكالاً من النفايات بالإضافة للمواد الجاهزة الصنع كما يعتمد على تقنية بناء الأشكال ثلاثية الأبعاد (Abdul Rahim, 2008, p. 21) (شكل٦). بالإضافة الى جمعه الصور والاشكال العادية ليعيد انتاجها وتوحيد خصائصها هدفه من ذلك تحدي الافكار التقليدية التي تفصل بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية ، لتصبح اللوحة عبارة عن بعثرة منظمة و تشظيات بصرية يتحدى بها المفاهيم الجمالية للوحدة الانشائية المركزية(شكل٧) . وبذلك حفز التجميع على البحث عن اداءات تجريبية أخرى محاولين بذلك إقامة بناء تركيبي فني للواقع بالمزاوجة بين البنى العقلية والتركيب التقني ،وقد اوصله ذلك الى مرحلة من التطور الأدائي المرتبط بتطور قدرته العقلية، وهو ما منحه القدرة على تحقيق التغير والتحول في بنائية العمل الفني ، مستقيا بذلك مادته من الواقع الخارجي بمفاعلتها مع قدرته العقلية ليحيل تلك المواد والأشياء الى تركيب موضوعي.إذن الفن عبر التقنية الحديثة يصوغ قدرة وفاعلية الإنسان كقوة طبيعية على تقليد الطبيعة وبالتالي إعادة صياغتها لذا هناك حاجة لوسائل تعبير جديده لتطوير الوقائع الجديدة وليس الجمود النظري فالمسألة هي ليست تقليد أي أسلوب بل صهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي في ظل انفجار العلم والفلسفة والفن,وهذا ما يرتبط بالجانب الفكري الذي ينبثق منه الوعي الثقافي وبالتالي يلقي بظلاله على الوعي الفني.

شكل (٥) دوشامب ، الينبوع ،١٩١٧

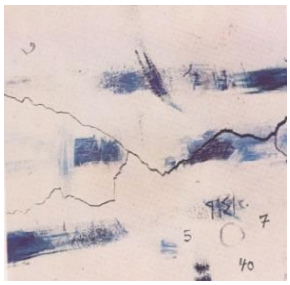
شكل(٦)راوشنبوغ,العرّه ,١٩٥٥

شكل (٧)راوشنوغ ، التابع ، ١٩٥٥

الفصل الثاني – المبحث الثالث

تجربة الأثر فكرياً وتقنياً

أولاً: شاكر حسن آل سعيد



(شكل٨) شاكر حسن ,بدون عنوان

شكل(٩) شاكر حسن,بدون عنوان

فنان ومنظر عراقي ١٩٢٥-٢٠٠٤ ومن أبرز الفنانين التشكيليين على الصعيد العربي, تميز بتعدد اهتماماته, وتنوع ابداعاته, وكان ذو رؤية فكرية ومقدرة تنظيرية عمقت اهتمامه بمادة العمل الفني ,مما أكسب تجربته عمقا فكريا قلما توفر لدى الكثير من فناني جيله. (Al Saeed, , 1998, p. 189) وكان من أكثر المسافرين العرب توقا الى ماضينا وأشد الحاضرين توغلاً وتجذراً في واقعنا, فهو ذلك الريفي العاشق للتراث والمحبَ للحرية بلا حدود ,فتميز بذاكره حفظت الشيء الكثير من الموروث والتراث وتعاملت معه بصدق كل تلك الأسباب جديرة بصاحبها ان يكون احد رواد الحركة التشكيلية العربية ومفكريها القلائل وليس خافيا ان (شاكر حسن آل سعيد) متخصص اصلاً في مجال العلوم الاجتماعية وبذلك فهو أكثر عمق ودراية بالقضايا الاجتماعية والتربوية , بدأ تجربته الفنية التي تمرحلت بتماس مع محيطة إبتداءاً بمرحلة الخمسينيات بانتمائه لجماعة بغداد للفن الحديث التي كان هدفها الموازنة بين التحديث والأسلوب العالمي من جهة وبين الطابع المحلي للعمل الفني من جهة ثانية محاولاً استلهام الفن العراقي القديم والفن الاسلامي برؤية حديثه, وقد كان ألى سعيد منظرا لها لما تميز به عن أفراد الجماعة بأنه كان يتمتع باطلاع معرفي ممتزج برغبه تحليلية جعلته قادرا على هضم مؤثرات الفن الغربي الحديث وتقريبها مع مؤثرات الفن الرافديني وليس العكس (Al Saeed, , 1998, p. 189).فكان مولعاً بما ينطوي عليه الواقع من دنس وغياب للتوازن والدالة الاجتماعية عبر مظاهر الفقر والعوز حيث كان شعوره بالمأساة يتحكم به, وما يتركه الزمن تكمن فيه اهمية المنجز الذي دأب عليه الفنان في تبني عوالم لتفكيره بإتجاه التجريد التام والتأكيد على كل ما يتركه الانسان والزمن من اثار(فالجدار ليس جدارا مصنوعا من وهم انه حاضر في ازقتنا وحياتنا الشعبية الانسان في الجدار حاضر هو الاخر بكتاباته وربما احتوى الجدار شعارا سياسيا انيا ومرحليا كتبه مواطن له علاقة تماس مع الحياة السياسية لذلك كانت لوحته تنطق بلغة تتجاوز الغرض الجمالي بقدر تعبيرها عن عمق المرارة. أذ جعل همه الأول التعبير عما يحيط به من تركات فكرية وحضارية وفلسفات معاصره من خلال البحث عن الأثر الذي تبنى القديم والمستحدث (Al Said,, 1983, p. 174) فكانت الصلة مع المتلقي، في الفن العراقي الحديث واحدة من أقدس الثوابت التي حرص الجميع على إدامتها، والتأكد من فاعليتها، فالمحيط الذي نمى فيه آل سعيد كان مكتظا بذلك لذا فقد حاول البحث عن الهوية والأصالة والأبداع من خلال مفردة(التجذر المكاني). التي حاول من خلالها ايضاح معنى التأصل أو البحث التراجعي في صميم البنية الأساسية والتحتانية من أجل استنطاق تلك البنية وهي مكانية وزمانية في الفن التشكيلي, وتقترن هذه المفردة بالأبداع في أهم مستوى من مستويات الوجود الفني , فقد حاول شاكر حسن الانتماء إلى العالم المرئي من خلال الانطباع العيني (الحسي البصري ثم الوجداني)، ثم الوصول باستبدال الواقع الشخصي أو التجريدي إلى الواقع الموضوعي أو الذي يكونه مفهوم الأثر، الذي يعرفه آل سعيد بأنه (الشكل الموضوعي للنزعة التشخيصية). خلال (آثار) تلك القوى وايجابية الرسام. لذا يبدو الأثر في جميع أشكاله مكانية بحته فهو حركه من الكلي الى الجزئي ومن الأطراف الى المركز, فالعمل الفني الحقيقي يبدأ من كونه أثرا على ذاته أي أنه يكتب زمانه من مكانه وبالعكس فيصبح العمل الفني الممر المؤدي الى المقر بمجرد خروج الأثر في البيئة من تلقائه وبذلك يكون العمل الفني مرجعية للعالم الخارجي (Al Saeed, , 1998, p. 189).فيكون للمتلقي بمثابة إعادة للنص أو تأمله على أنه مرجعية لحقيقة المحيط أو البيئة التي وقف أمامها الفنان وقفة تأمل مجسدا اياها بعمل فني. من خلال ما يترك (الأثر) الذي يحيلنا الى رمز والرمز يحيلنا الى (التعرية) التراكم وما يترك من اسقاطات الأنسان التي يجسدها في أعمال فنية. حيث يستوعب مفهوم الأثر جزئيات العالم كفن بصري مشحون بـ(الطاقة اللغوية)، حيث الاشارة والصورة، . فمفردة الجدار عنده تحمل في طياتها أولية التراث والتاريخ حيث تعلن درجات متفاوتة من اللا مرئي والمرئي (الأثر),الخافي والمتجلي بمفهوم القصدي والعفوي. وفي مرحلة متطورة من تجربته الفنية في نهاية السبعينيات فقد تعمق آل سعيد في دراسة القيم السميولوجية*أو الأشارية على الجدران فلم يكتفي بالكتابة على الجدران بل أدخل الأرقام والأشارات (Al Saeed, , 1998, p. 189)(شكل٨) فقد وجد فيما تبقى من الكتابات الممسوحة عين لا تنضب قادته الى تنويع أسلوب الاستعارات التدوينية في فنه فظهرت لديه لوحات تحمل (كتابات ممسوحه) بل حاول أن يعمق الصلة بينه وبين المشاهد بأن يستعير موقفه من مشاهدة العمل الفني وأن يمنحه بالمقابل دور الفنان

في أنتاج العمل فوضع جملا وكلمات غير كاملة حيث يستطيع المشاهد أن يكمل قراءته لها بنفسه و إكمال اللوحة(شكل٩). وأستمر أسلوب شاكر حسن على هذا المنوال حتى منتصف السبعينيات ثم بدأ بالتحول نحو (اللوحة- الجدار) وكان نتيجة لتجربته الحروفية السابقة ما قاده الى تأمل اللوحة كشريحه من البيئة المعمارية كـ (جدار) وأستمر تطور الأداءات التجريبية لديه في تمثيل الأثر تجسيداً لما تركته الحروب على الجدران , فالتبدل والتطور الفكري ساهم في تطور تجربته الأدائيه وكل ذلك يعود الى الطبيعه التأملية التي ميزت آل سعيد , ,Al Saeed) (196-197 .pp ,1998 وفي الثمانينيات فقد طغت النزعة (التوثيقية) في العمل الفني, والتي في أطارها رسم الجدران المقصوفة وما عليها من فوهات مفتوحه وكدمات وألوان(شكل١٠). كما أدرك أهمية البنية اللغوية في العمل الفني حتى أستطاع أن يصنف الخامات اللونية مثلاً الى خامات لونية محروقه مثل (النار) وخامات لونية سائلة تمثل (الماء) وخامات لونية منفوثة تمثل الهواء وأخرى ذات كثافة مادية تمثل (الأرض) فقلت بذلك استخداماته للألوان, وقد عمق اهتمامه بمادة العمل الفني والتعبير عن المحيط ومدى ارتباطه بالمحيط في العمل الفني كما عمق النزعة الاختزالية للأبعاد وأستطاع التعبير بالفراغ أو اللا–أبعاد أي استخدام الفضاء الحقيقي الى جانب السطح التصويري وذلك بأحداث فوهات على السطح وهذا العمل أتاح له أمكانية الدمج بين سطح اللوحة وما وراءها فاللوحة بمثابة النافذة المطلة على فضاء آخر وعلى الرغم من انتقاله من البعد الواحد الى اللا-أبعاد فقد توصل الى وجود اشكالية بين الفنان والمشاهد أذا يعزي هذه الاشكالية الى استخدام الفضاء الحقيقي أو انتفاء الأبعاد بواسطة الخروق والخدوش والفوهات , ,Al Saeed) (189 .p ,1998 وبذلك تطورت مفردة الجدار وما يترك عليه من أثر نتيجة لتنوع التعاملات الفكرية وتطور التجارب الأدائية. فلم يكن العمل الفني ممثلاً في قماشة او على سطح تصويري مشدود إلى اطار وإنما في أوراق مرسومة من جهتها, وموضوعة بين زجاجتين, فيرى الناظر اليها من أية جهة كانت, خاصة وانها مثقوبة او مخرمة او محروقة او مخروقه في بعض مواضعها ما يجعل العين تجتازها وتعبرها, عدا ان سماكة العمل الورقية الخفيفة, تجعل السطح التصويري شفافا (شكل ١١). وهذا ما جربه آل سعيد أيضا في دفاتر مثقوبة ومحروقة في وسط صفحاتها, بحيث تنتقل العين إلى الصفحات السابقة بمجرد أن نطوي صفحة جديدة, وبذلك ينتقل من عمليات التشقيق والتحزيز والتفسخات الجدارية, التي طلبها في مرحلة سابقة, إلى عمليات أخرى تقوم على الحرق والتخريم والتخطيط المشدد فوق سطح تصويري مشغول بطبقات كثيفة من التلوين والتشكيل (Charbel)(شكل١٢) وان تطور (آل سعيد) بالمنحى التقني لا يتوقف بحدود أصحاب توجهات الفن المحيطي فقد تأثر بالمعالجات التقنية التلصيقية لدى التكعيبين فضلا عن تأثره بتضاريسية لجاكسون بولوك الذي وصل به الأمر الى معادلة وتسوية سطحه التصويري بواسطة (المالج) وهكذا كان يعنى (آل سعيد) بحرفية عالية في معالجاته التقنية لتتوافق مع تعبيراته الشكلية و المضامينية مستخدما حبيبات الرمل و تلصيقات الأقمشة للحصول على ملامس متباينة مستخدما التخريم والتحريق والشقوق والنتوءات.

شكل(١٠)شاكر حسن بدون عنوان

شكل ١١

شكل (١٢)

شكل(١٣)ألبرتو بوري,عن قرب"كيس"١٩٥٣

ثانياً : ألبرتو بوري

فنان أيطالي ١٩١٥-١٩٩٥ بدأ حياته كطبيب وليس كفنان وخدم في الجيش الايطالي خلال الحرب العالمية الثانية وقد أسرت وحدته شمال أفريقيا ودخل معسكر أسرى الحرب ١٩٤٤ ,Gendel) (71–67 .pp ,1954 .ومنه بدأت حياته الفنية بمجموعه من الرسومات التي تصور الصحراء التي أستطاع أن يراها من السجن مستخدما مواد متوفرة في المعسكر كالخياش المنبوذة وبعض الأصباغ انطلاقاً من مبدأ تأمل المخفي ما خلف الجدار(cumming,, 2013) . وفي عام ١٩٤٦ أطلق صراحه وبعد عام أقام معرضا في روما, وهو كأغلب فناني جيله الايطاليين كانت لديه ردة فعل ضد

شكل(١٤)ألبرتو بوري,بدون

شكل(١٥)الوتو بوري"سبائك الحديد", ١٩٥٨

شكل(١٦)الوتو بوري, بدون عنوان,١٩٦٦

شكل(١٧) الوتو بوري,تجريد,١٩٨٢

الواقع السياسي العام في أواخر الأربعينيات فتحول الى التعبيرية التجريدية ويمكن تقسيم مراحل تجربته التعبيرية التجريدية الى فئتين الأولى استخدام السطوح وعدم الانتظام الحاد مجسدا معانات الحياة من خلال استخدامه لمجموعه من المواد غير التقليدية في الفن ك الأكياس والخشب والمعادن والبلاستيك والثانية مزجه لهذه المواد مع من الألوان.وبين عامي ١٩٤٩-١٩٥٠ فقد مر بتجربة مع مختلف المواد غير التقليدية والملصقات الملموسة والمصنعة بالحجر والقار والجنفاص والأكياس البلاستيكية وكانت هذه التجربة ثورة ضد القيم الجمالية السائدة "أهانه للشريعة الجمالية". وتجربته هذه تجربة مألوفة فقد استخدمت من قبل الدادائية ثم تلتها تجربة الفن التجميعي باستخدام مجموعه من المصنوعات الجاهزة مع بعضها, إلا أن الجديد في تجربته هو قدرته في جعل هذه المواد تجسد شيئاً معيناً موجود في الواقع رغم جهل المتلقي له لكنه أستطاع أن يظهره من خلال أعماله التي كانت تنطق بلغة (الغائب الحاضر).فكان يبحث عن خلاصة الانعتاق والغياب من خلال بحثه الذي يتحدد عبر موقف منحاز في افرازه المسبق للحقيقة وبذلك يكون الأبداع في التنوع في استخدامه للمواد المتنوعة شاهداً على عالم خارجي سابق تم تكونه مسبقاً فالعمل لدية تساؤل فتأصل فتعرف ثم خلق ففي التعرف يتحول الى شاهد لذا فالفن لدية طريقة في السلوك من أجل الحقيقة وليس مجرد اعتقاد بفكرة ما من أجل الواقع (Bakargiev, Carolyn, Flood , & Morris, pp. 21-39) فالفن لديه وسيلة تؤدي أو تخلق للمتلقي مناخ يفضي به الى احالات مفهومه أحيانا فيستطيع المشاهد أن يفهم دعوة الفنان من خلالها وأحياناً غير مفهومه من خلال الاستعارات الغير مألوفة للفن. فقطع الجنفاص المستخدمة في أعماله كانت عبارة عن تلميحات لجروح الجسم والتي تركت مفتوحه لتعكس تأثيرات ما بعد الحرب والاجساد الممزقة للجنود محاولا بذلك تجسيد ما تركته الحرب من دمار على أجساد المقاتلين كآثار فعلية وعلى نفوس الناس كآثار نفسية محاولاً بذلك احضار الغائب لإصلاحه (Bakargiev, Carolyn, Flood , & Morris, pp. 31-52) (شكل١٣) أي تواشج العلاقة بين الذات والموضوع و تمرحلها في انتماء الفنان إلى العالم المرئي ثم اكتشافه (التجريدية) باعتبارها توكيدا للعلاقات الإنسانية للطبيعة، وبناء الفحوى المطلقة للمرحلة الحضارية المعاصرة. وقد كتب "جو آبلين" عن تجربة بيوري بأنها لغة ناطقه لها القدرة على التعبير أكثر من لغة الكلمات (Applin, , 2013, pp. 77-81) فالشعور بالماساة يتحكم به لذا كانت لغة اللوحة تتجاوز التعبير الجمالي الى عمق الاحساس بالمرارة, فقد حاول التوصل الى اسلوب في الرسم يكون وسطاً تتفاعل فيه المؤثرات والمواد بما هو مؤسس من أساليب محليه (الفن التجميعي). فهو من الفنانين اللذين يؤمنون بالجمهور كما يؤمن ان بأمكان المشاهد إن يقوم بدور الفنان في تأمله لهذا الكون بشرط أن يكون المشاهد مؤمنا بجمال الكون .هنا يبدو الاتحاد الكوني بكل شموليته واضحا بشكل لا يدعو إلى الشك غير إن هذا الاتحاد لايمكن أن يتحقق بدون توفر شرط الموضوعية التي تشترط إخضاع الذات لتأملاتها في العالم. وبين عامي ١٩٥٣-١٩٥٤أكد بيوري على تقنية الحرق مستخدماً مواد أسماها بـ "combustion" أو "مواد الأحتراق" كالأخشاب المحترقة ولوائح الحديد الملحمة (شكل١٤),(شكل١٥) وأستمر بيوري في أستخدامه لهذه التقنية حيث طورها الى حرق البلاستيك في الستينيات (شكل١٦) وفي السبعينيات والسنوات اللاحقة ما الى الفن المفاهيمي في تعاملاته مع سطح الأرض وما يترك عليها بعد جفافها من أخاديد(Melikan, , 2013) (١٧شكل) .هكذا هي تجربة بوري مخلفات عدة الحرب ذاتها, اشياء تفرزها الحرب التي ليس لها الا ان تفرز سيلاً من لعنات موظفاً خامة الخيش في فن الرسم ,قماشات الحقائب خامات أكياسا لإغاثة لتشكل جملة من الترقيعات فوق سطحه التصويري اشكال تتقطع كما تقّطع الحرب اوصالنا, ترقيعات يشد بها أنسجة أشياء مزقتها الحرب ترقيعات تبين لنا حجم هالة الحرب والتمزق الذي يحفر فينا بفعل ماكنتها واعماله تجريدية تحتفظ بدلالات كثيره وتبوح بكثير من الخفايا بفعل هاجس من التقنيات ها هو(البرتوبوري) ينغمس بالتقنيات يصنع ملامس من السطوح لا تعرف الا سمة التباين موظفاً قطع الخشب بعد ان تحرق بتباينات من درجات الاسود والمواد البلاستيكية التي يعرضها للحرق هي الأخرى إذ تنتج الحرب تقنيات من المخلفات المحروقات فقد أحب بوري الآثار التكوينية للحرب بذكرياتها والنفايات الصناعية والضمادات والخياش والخشب كاستعارات لما أراد تصويره(فالكل في وسط هالة) الحرب. و تعد أعماله أعادة أشتباك مع الحياة دون اللجوء الى الواقعية

مؤشرات الأطار النظري:

١.أن الجمع المركب والحيوي بين الوعي والفن (الوعي الدينامي) هو حقيقة العمل الفني فـ للوعي اشتغالات أخرى لنا ان ننظر اليها في تشابكات تجمع بين شخصية الفنان نفسه وبين اللحظة التي يعيشها, فالوعي هو التشابك ما بين الفعاليات الانسانية معا من اجل التعبير عن الشخصية في اللحظة.

٢.أن تجربة شاكر حسن ذات عناصر مثلثة الأطراف هي الروحيــة من خلال رحلة التعرف (التأمل)ومعراج الكشف الصوفي, التشكيلية في محاولته تجاوز اللوحة بالمعنى التقليدي وإضفاء معايير رسم الحداثة على تجربته وتكسير مفهوم الرسم وأبعاد اللوحة, المعرفية التي تتخذ تشكلاتها و تمظهراتها عبر تغذية الطرفين السابقين بركام (مؤلف) من أفكار .

٣.ينشأ تصور شاكر حسن آل سعيد للعمل الفني دائما بين ناتج وقصد, على ان العلاقات بينهما مركبة, لا تختصرها مخفيات العملية الفنية. وما يغيب في أعمال آل سعيد لا يقتصر على ما خفي من طبقات في اعدادها, ومن اشكال تحت اشكالها, ومن ألوان خلف ألوانها الظاهرة, وإنما ما خفي أيضا منها قبل مباشرتها, في التوجه نحوها .

٤.ان الخطاب البصري لدى(شاكر حسن آل سعيد والبرتو بوري) يذكرنا بخطاب فن ما بعد الحداثة وبالذات خطاب الفن المفاهيمي , فأصحاب الفن المفاهيمي لا يقفون بحدود العمل الفني ذاته وانما بما يحمله من أفكار فالعمل لديهم فكرة وهذا ما يحيلنا الى المنظومة المفاهيمية والروحية .

٥.يرتقي شاكر حسن آل سعيد بما هو موضوعي الى ما هو مطلق طبقا لتوجهاته الروحية من خلال تنظيراته الفلسفية في مجال البيئة المحيطية والبعد الواحد واستلهام مناخات الحرب بمخلفاتها على الانسان والأرض معاً باستخدامه الحزوز والتشققات والمحروقات وهو يقرن الحرب بالاستشهاد والتسامي مستلهما مفردات البيئة المحيطية اذ انه في بحث وتقصي دائمين بمحسوساته التي لا يتوقف عندها وتفعيل رؤياه تقنيا في العمل الفني

٦.أن تجربة ألبرتو بوري في الأثر لا تنطلق من رؤية تنظيرية أكثر من رغبة فطرية تحاول تجسيد الواقع المؤلم بالأستفادة من مواد بسيطة متوافرة ومهملة لتجسيد ذلك الواقع, على العكس من تجربة الفنان شاكر حسن التي تنطلق من رؤية تنظيرية فلسفية .

الدراسات السابقة:

حصلت الباحثة خلال المسيرة البحثية للدراسة الحالية على دراسات سابقه لها تمكنت الباحثة من الحصول عليها وهي دراسة أسامة نوري ناصر,**(الأبعاد الفكرية والأدائية في لوحات شاكر حسن آل سعيد)** رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة, جامعة البصرة/رسم/٢٠١٣م

علاقة الدراسة السابقة بالدراسة الحالية:

من خلال مراجعة الباحثة للدراسة السابقة وجدت أنها تتفق مع الدراسة الحالية في بعض الجوانب وتختلف معها في جوانب اخرى فالدراسة الحالية دراسة مقارنه تناولت تجربة الأثر الفكرية والتقنية عند شاكر حسن آل سعيد وألبرتو بوري أما الدراسة السابقة فهي دراسة تحليلية تناولت رؤية الفنان شاكر حسن آل سعيد بشمولية من خلال دراسة الأبعاد الفكرية والأدائية في لوحات شاكر حسن آل سعيد مسلطةً الضوء على مفردة الجدار وما يتخللها من ايقاعات والبحث عن الأثر لدى شاكر حسن آل سعيد فضلاً عن رؤية التعرية ومفهومها في حين ركزت الدراسة الحالية على جانب الأثر الذي ينطوي تحت مفردة الجدار وما يترك عليه كما استفادت ا لباحثه من بعض المصادر التي تناولتها الدراسة .

الفصل الثالث - اجراءات البحث

المنهج البحث:

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث كونه يتضمن الدقة في الوصف والتحليل, بغية تحقيق هدف البحث والكشف عن محتوى العينة للتوصل الى النتائج ضمن رؤيه فنيه .

مجتمع البحث

يشتمل المجتمع الأصلي على مجموعه من الأعمال الفنية التي نفذها الفنان (شاكر حسن آل سعيد) والفنان (ألبرتو بوري)،والموزعة حسب المدة الزمنية (١٩٥٠-١٩٩٥) حسب ما ورد في حدود البحث، والمحددة بدراسة تقنية الأثر في أعمال شاكر حسن أل سعيد وألبرتو بوري، حيث شمل مجتمع ٥٠ عمل أطلعت عليها الباحثة من خلال توافرها في الدراسات السابقة والكتب والأقراص الليزرية وشبكة المعلومات الدولية (الانترنت) ، و الاستفادة منها بما يتلاءم مع هدفي البحث الحالي .

عينة البحث:

اختيرت عينة البحث بطريقة قصدية انتقائية في تحديد عينة البحث من النتاجات الفنية للفنانين شاكر حسن وألبرتو بوري والبالغ عددها (٤) نماذج بما يحقق هدفي الدراسة الحالية . بصورة تمثل المجتمع الأصلي ،وبالإستفادة من المؤشرات التي توصل إليها الباحث من الإطار النظري للبحث. وقد تمت عملية انتقاء العينة على وفق مبرر اعطاء النماذج المختارة فرصة الكشف عن التنوع التقني للأثر في أعمال (شاكر حسن آل سعيد)و(ألبرتو بوري)

أداة البحث:

من أجل تحقيق هدفي البحث، اعتمدت الباحثة على أداة الملاحظة، فضلا عن المؤشرات التي انتهى إليها البحث ضمن سياق الإطار النظري كأداة لتحليل العمل.

إنموذج (١)

الفنان: ألبرتو بوري

أسم العمل: بدون عنوان

القياس:غير معروف

سنة الأنجاز: ١٩٥٣

المادة: زيت وقماش على خشب

الوصف البصري:

يكون الفنان منجزه الفني بأسلوب لا يبتعد عن التعبيرية التجريدية والتجميعية في آن واحد من خلال استخدمه لخامات ومواد بناء تنوعت بين القماش الملصق والخشب الذي يمثل أرضية العمل و قليل من اللطخات اللونية لأعطائها بنية تضاريسية من خلال العجائن اللونية الكثيفة بتقنية تقترب من تقنية جاكسون بولوك. أما وحدة الشكل تتألف ثلاثة أقسام أثنان أفقية الأول من الأعلى يظهر فيه فجوه في قطعه من القماش مع بقاء احتفاظها بلونها والى الأسفل منه القسم الأفقي الثاني والذي أحتوى كذلك على فجوه أو ثقب أقل حجماً من الفجوة الأولى مع نتوء يظهر الى اليسار من الفجوة أما القسم الثالث عمودي وتغطي القسم الأكبر منه عجينه من اللون البرتقالي تمتد الى الأسفل وفي الأعلى منها كون مايشبه شق تظهر من خلاله أرضية العمل بلون أزرق يظهر فيه على اليسار فجوه في قطعه من القماش مع بقاء احتفاظها بلونها. واستطاع الفنان من أن يخلق موازنة بين مكونات المنجز من الفجوات وعجينة الألوان

تحليل العينة:

ان تقنية الملمس(العجينة العالية) للالوان والهيئات والملمس والتقنية وتعالقاتها هي علامات مؤشرية منحت العمل الفني ايحاءاً بالتأمل . فالمتلقي يستغرق في تأمله ويسترخي في حضرته(العمل الفني).فالعمل مكثف بذاته ولا يحيلنا الى شيء خارجه رغم مرجعياته الواقعية كوجود مادي . والفنان يمنح وعيه حرية في استخدام مواده وعناصره الفنية لصالح التجربة الجمالية اولاً والقيم الفلسفية ثانيا . فالتعبير ميتافيزيقي (ما وراء الطبيعة) وذو رؤيا تعبيرية ولهذا العمل الفني مقتربات في الرسم المعاصر كما في أعمال راوشنبيرغ(التجميعية) (شكل ٦) حيث استخدم التلصيق للصور والصحف وضربات اللون السريعة والخرير التلقائي للالوان واستخدام الكولاج المجسم أما الخامات المستخدمة ومعالجتها فمن خلال استخدام الفنان للقماش ربما أراد أن يجسد ملابس الجنود الممزقة أثر الحرب أو الجروح المفتوحة لذا فحظور مفردة الأثر واضحة في هذا المنجز, فلم يبق للوجود غير الاثر.

إنموذج (٢)

الفنان: شاكر حسن آل سعيد

أسم العمل: بدون عنوان

القياس: ٨١×٩٨

سنة الأنجاز: ١٩٩١

المادة: مواد مختلفة على لوح

الوصف البصري

يشكل المشهد العام للوحة من تكوين بصري يشبه جداراً قديماً متآكلاً باستخدام تقنية الألوان مع مجموعه من الخطوط المبعثرة والعفوية الشبيه بخطوط الأطفال ويطغى على السطح التصويري اللون الأبيض مع مجموعه من الألوان(الأحمر والأسود) وأكثر ما يلفت الانتباه بقعة لونية بيضاء ذات حدود متآكلة كتآكل قطعة خشب محترقة تتميز في أسفلها بنزول لون أحمر يمتد منها الى

النصف الثاني من العمل الذي يكونه خط أفقياً بلون أسود وفي أسفله مجموعه من التعرجات الخطية أما في أقصى اليمين العلوي للجزء الأول من العمل فتظهر أيضا مجموعه من المخربشات الخطية العفوية

تحليل العينة:

يكون الفنان منجزه بأسلوب تعبيري تجريدي (أيمائي) وبهيئة مكانية حية من خلال الوجود البشري ومتروكاته الأشارية من خطوط قام الفنان برسمها وبطريقة مكنته من تحقيق مشهد يدل على جدار وما تُرِكت عليه من آثار لأناس كانوا هنا وفي زمان ما كما جسد عليه بقايا التركة الحربية من آثار القصف نفصحاً عن حدث في زمن ما وقد ربط الفنان فيه بين ذاكرته أيام الطفولة حيث البراءة واللعب والكتابات الغير المقصودة التي أولت فيما بعد الى قصد من دون أن تعلم كـ كناية عن مدى تعلّق الفنان بجذوره القديمة مع عدم إغفال تفاصيلها الدقيقة المدونة على جدران الأزقة التي تشكل جزء من موروثات المحيط والتي جسدها باستخدام خطوط بدائية وبين دمار الحروب وما تتركه على الجدار نصياً من خلال الفجوة وبتقنية بدت وكأنها ذات وجود حقيقي , فالعمل يحقق مكانته بالمنجز الذاتي كاشفاً عن علاقته بالبيئة والهوية والتوقيع من خلال انتقاءه لزاوية نظر ذاتية واضعاً ذاته موضع الراصد في محاولة دمج الذاتي مع الفضاء اللامحدود من خلال عمومية الموضوع مؤكداً على الثوابت القديمة الراسخة في ذاكرته مفصحا فيها عن تقنية تربط بين الأثر الفعلي وقوة الخيال لدى الفنان التي مكنته من تصوير بشيء يقترب من الحدث الفعلي فالفجوة المرسومة بالألوان بدت وكأنها حقيقية مما سهل على المتلقي فهم الموضوع فشاكر حسن آل سعيد يجعل دور المتلقي فعال في أعماله من خلال واقعية الموضوع وبساطة التكوين .

نموذج(٣)

الفنان:ألبرتو بوري

اسم العمل : الخشبة البيضاء

القياس : ٨٧,٦×١٥٩

سنة الإنجاز : ١٩٥٦

الوصف البصري:

أن التكوين العام للعمل عبارة عن قطعه من الخشب المحترق بتكوينات توزعت بعشوائية على السطح ويقسم سطح العمل الى جانبين بواسطة شق يمتد من الأعلى الى الأسفل والجانب الأيمن ذو مساحة أكبر من الأيسر ويحتوي في الأسفل على شقوق أو فتحات أما الجانب الأيسر فيحتوي من جهة اليسار على شق يمتد من الأعلى الى الأسفل والى الأسفل منه فجوتين أحداها صغيره والأخرى كبيره وتتوزع على سطح الخشبه بأكمله مجموعه من المساحات السوداء والتي يبدو أنها نتجت بعفوية مقصوده من خلال عملية الحرق.

تحليل العينة:

يعمق الفنان في هذا المنجز أهتمامه بموضوع العمل أكثر من مادته فقد أستخدم مواد بسيطه ومتوافرة للتعبير عن المحيط الذي يعد جزءا منه معمقا بذلك النزعه الأختزالية من خلال الحركه من الكلي الى الجزئي والذي تحقق من خلال أستخدامة لمواد بسيطه من أجل التعبير عن موضوع عام وشامل مستلهما مادته من الطبيعه دون أي أضافات وكأنه حاول أن يجعله مرجعاً لتذوق البيئه قاصدا من خلال ذلك أن يخلق حواراً بين الفنان والمتلقي ما يجعل المتلقي يتسائل عن ماهية بساطة المواد وبساطة التكوين ما الموضوع؟ ولماذا؟ مؤكداً من خلال العمل على صلة الفنان بالوجود البيئي الذي يتحقق من خلال أنتماء الفنان الى العالم المرئي من خلال أنطباعة الحسي البصري وأكتشافة للصيغة التجريدية كفحوى مطلقه لمرحلة ما وأعتبار الكيان التجريدي للوجود المرئي بمثابة الحقيقة الموضوعية للظواهر المادية وعودة الفنان للأنتماء الى العالم المرئي ولكن من خلال الأنطباع العيني وأستبدال الواقع التجريدي وهو ذاتي المنطق بالواقع الموضوعي الذي يكون الأثر الذي يعد الشكل الموضوعي للنزعه التشخيصية فالفنان حاول أقامة بناء شكلي جديد لواقعية الأثر من خلال تحويل موضوع العمل الأساسي الى هيئة قطعة خشب محترقه فالعالم كأثر موضوعي يخرج من أختيار الفنان لمادة العمل والتي تكون وليدة الصدفه المحضه للموضوع فقد حاول الفنان أحياء الصدفه وما تتركة من صورة في ذهن المتلقي كعمل فني.

نموذج(٤)

الفنان: شاكر حسن آل سعيد

أسم العمل: المحجوب

قياس: ١٥٠×٨٠

سنة الأنجاز: ١٩٩٧

الماده: زيت على خشب

الوصف البصري:

يشتغل الفنان منجزه الفني ضمن الاتجاه التجريدي بعيداً عن الأطار واللوحة وبتقنية الحرق والرسم أما التكوين العام للعمل فهو عباره خشبة تقترب من الشكل المستطيل المكون من وحدتين تقتربان من الشكل الهندسي مع ظهور بروزات ونتوءات من الأعلى والأسفل ويبدو أنها تكونت بعفوية نتيجة لعملية حرق أما الألوان فقد تنوعت بين الأوكر والأخضر الغامق والبني والبرتقالي وقد وزعت بطريقة متوازنة متناغمة وبتدرجات مختلفة. تحتل الوحدة الأولى مقدمة العمل والأخرى الى الخلف منها. وفي أعلى الوحدة الأولى شكل هندسي مربع ذو لون أبيض يحتل الجزء العلوي من مركز العمل

تحليل العينة :

نفذ العمل بمادة الزيت على الخشب, هي عمل ينتمي الى المدرسة التجريدية من حيث تركيبتها اللونية والشكلية المبنية وفق توزيعات قائمة على الانسجام وخلق مناخ ذي مسحة لونية تعالج الاجواء العالية التركيب من حيث اللون مع اضافة شيء من ما تمليه الرؤية الذاتية علية لونيا والابتعاد عن الألوان المباشرة. وهذا يجعل اللوحة تذهب باتجاه الكشف عن شيء يتعلق بهذه الاجواء اللونية. فأن الفنان قد اعلن عن رؤيته المتعلقة بمفهوم البعد الواحد. الذي يربط بين طبيعة اللوحة وهذا المفهوم الذي يتواشج مع معطيات تشخيصية ذات نزعة واقعية من خلال ما يجسده الفنان في هذا المنجز من مشهد يمثل مدينه بدت عليها آثار الخراب والدمار فيبحث الفنان من خلال هذا التكوين على بقايا آثار تركت في مدينه كاملة بما حوته جدرانها من تأملات وذكريات باحثاً عن الكلية بعيدا عن فردية الجدار وما يترك عليه من بقايا, فالبنية التكوينية للعمل تعلن عن درجات متفاوتة من المستويات المرئية واللامرئية ,المعلن والمخفي, الغائب والحاضر, الأصل والأثر, وذات معطيات متضاربة من القصدية والعفوية فالمعطيات القصدية تكمن في استيحاء الفنان لبعض مفردات المدينة وجدرانها المدمرة والمحترقة المستوحاة من مناورة الواقع والخيال التأملي وهي أحدى طروحات الفن المعاصر والتي توقف عندها آل سعيد بنوعين سلبي (يتوقف عند تأمل الشكل الخارجي ومحاولة محاكاته) والذي يرى فيه أنه ليس شهاده على الحقيقة المتواجدة في الكون والذي يتحول الى الإيجابي عند اكتشاف الحقائق الكونية من خلال التعمق في تفسير جوهر وماهية الأشياء والذي يشكل فن روحي يدمج بين الظاهر والباطن فيعبر كل منهما عن الآخر وقد أبتعد آل سعيد في هذا العمل عن التعابير الرمزية والإشارات والحروف (الأثر النصي) الى تقنية الأثر الفعلي والذي يبحث من خلاله عن مفردة الزمان والمكان اللتين عبر عنهما بالجدار والأثر مؤكدا على ضرورة أن يكون العمل ضمن أطار المحيط والبيئة عبر رموز وأشكال ينتشلها من المحيط نفسة (العالم الخارجي) الذي يحيط الذات ويصبح هدف الفنان الذي تجسيده في عملة الفني وهو موضوعه وعالمه الذي يستخرج منه مفرداته الشكلية .

الفصل الرابع – النتائج ومناقشتها :

١.أختلفت تقنية تجسيد الأثر بنائيا في العمل الفني عند (شاكر حسن آل سعيد) و (ألبرتو بوري) فقد تنوعت عند شاكر حسن آل سعيد بين الرسم وعمليات الحرق والخرق كما في النماذج(, ٢, ٤).أما في أعمال ألبرتو بوري أبتعدت عن الرسم مقتصرةً على الجمع والحرق كما في النماذج(١ , ٣).

٢.تختلف تقنية الحرق والخرق في أعمال (شاكر حسن آل سعيد) فهو يحفر في السطح ويغور ويثقب ويحرق بحثاً عن الماوراء شكليا وفكريا كما في النماذج (٢, ٤) أما (ألبرتو بوري) فيقيم سطحاً يبني فوقه ويكرر ويصقل كما في النموذج(١)

٣.أن أن طريقة تجسيد الأثر تختلف في أعمال (شاكر حسن آل سعيد) و(ألبرتو بوري) من حيث أنها عند شاكر حسن هي صور نابعه من التأمل والتبصر والتفكير والبحث وهي قائمة على قدره حدسيه تمكن الفنان من التعمق في البحث عن الشيء العابر والبسيط والتوقف عنده تأملاً ولفت الأنظار الى أشياء غائبة متواجدة في آن واحد واحضارها رغم غيابها كما في النماذج (٤,٢).أما تجسيدات ألبرتو بوري فهي عبارة عن صور محفوظه في الذاكرة وتركت أثراً صورياً فألبرتو يحاكي هذا الأثر حرفيا كما في النماذج دون تأمل وتبصر كما في النماذج(١, ٣)

الاستنتاجات:

١. التنوع التقني في اعمال (شاكر حسن والبرتو بوري)من خلال استخدام قطع الخشب والورق والأبتعاد عن الأطار التقليدي للرسم ,مع التأكيد على عنصر البساطة في التقنية وعدم الإسراف في التلوين وتأكيد القيم الروحية بمقابل ثقافة الثورة الصناعية التي تهتم بالمظهر الخارجي للأشياء وأنعكاسها في الفن

٢.تكريس جانب الأثر التعبيري الشقوق والآثار والندبات والحروق والخدوش والفوهات باعتبارها وحدات تقنية وقوى كونية مكتفية ذاتيا في إعارة الفنانين (شاكر حسن والبرتو بوري) مقوماتهما الأسلوبية

٣.تبنى التجربة في الفن على نمطين من التعامل مع المنجز تعامل موضوعاتي دلالي وتعامل شيء، مرتبطً بالخامة لذاتها، أي بالواقع المادي الشيء للمعطيات وليس بواقعها الاعتباري

التوصيات:

أستكمالاً لمتطلبات البحث توصي الباحثة بضرورة أقامة ندوات ثقافية وفنية تتناول موضوعاتها أستعراض عدد من الفنانين الغير معروفين على الصعيد العالمي مع مجموعه من أعمالهم لغرض أطلاع طلبة الفن على عدد أكبر من الفنانين .

References

Abd al-Latif Muttalib, M. (1989). *between Science and Art.* Qalam Magazine, Issue 7.

Abd Haidar, N. (1996). *ontemporary plastic art analysis and installation.* College of Fine Arts, University of Baghdad.

Abdel Hafeez, M. A.-A. (n.d.). *Dewey's Aesthetic Experience.*

Abdel Hamid, S. (2001). *Aesthetic preference.* Kuwait.: the National Council for Culture, Arts and Letters.

Abdul Rahim, Z. A. (2008). *Pop as an introduction to creating collage art for plastic paintings.* College of Education, Department of Art Education, King Saud University.

Ahmad, J. M. (2010). *Contemporary Epistemology and the Constructivism of Postmodern Formation Arts.* College of Fine Arts, University of Baghdad.

Derrida, J. (2005). (A. M. Tolba, Trans.) he Supreme Council of Culture.

Ernst, F. (n.d.). *The Necessity of Art.* (M. Suleiman, Trans.) Dar Al Haqiqa for Printing and Publishing.

Glenn, W. (n.d.). *The Psychology of Performing Arts.* (S. A. Hamid, Trans.) Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters . No. 258.

Ibrahim, Z. (n.d.). *hilosophy problems, the problem of structure or lights of structuralism.* Dar egipt Publishing.

John, D. (2011). *Art is an experience.* (Z. Naguib Mahmoud, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.

Maafah, H. (2010). *Interpretation in Art.* Beirut, Lebanon: al dar The Arab for Science.

Nathan, K. (1987). *The Dialogue of Vision is an Introduction to the Tasting of Art and the Aesthetic Experience.* (Vol. 1). (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma’moun for Translation and Publishing.

Sahib, Z., & Nafal, H. (n.d.). *History of Art in Mesopotamia.* Published by the Iraqi Forum Organization.

Zima, P. (1996). *Deconstructionism, a Critical Study* (Vol. 1). (O. Al-Hajj, Trans.) Beirut, Lebanon: The University Institute for Studies, Publishing and Distribution.

Al Saeed, , S. H. (1998). Baghdad: dar General Cultural Affairs.

Al Said,, S. H. (1983). *Chapters on the History of the Fine Arts Movement in Iraq.* Baghdad: General Cultural Affairs.

Al-Bustani , F. (1968). *Al-Munjid.* Beirut,: Al-Mashreq,.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Razi, , M. A. (1972). *Mukhtar Al-Sahah.* Dar Al-Fikr.

Andalusi, M. (2003). *Philosophy from the logic of the mind to the logic of the body, genealogy of metaphysical discourse. Series of studies and research.* Meknes: Mawla Ismail University Faculty of Arts and Humanities.

Applin, , J. (2013). *"Alberto Burri and Niki de Saint Phalle: Relief sculpture and violence in the 1960s.*

Bakargiev, C., Carolyn, Flood , R., & Morris, F. (n.d.). *Zero to infinity : arte povera, 1962-1972.*

Braudel , F. (2009). *Grammar of the Language of Civilizations.* Beirut, Lebanon: The Arab Organization for Translation.

Charbel , D. (n.d.). Shaker Hassan Al Said. The sign of absence is specific to the factor of art and survival. pp. 32-35.

cumming,, l. (2013, 3 13). Alberto Burri: Form and Matter .

Derrida, J. (2005). *In the science of writing.* (A. Mughith, & M. Tolba, Trans.) The Supreme Council of Culture.

Gendel, M. (1954). Burri Makes a Picture. pp. 67–71.

Ibn Manzur. (n.d.). *Lisan al-Arab.* The Egyptian House for Authoring and Translation,.

jameel, S. (1974). *The Philosophical Lexicon.* Beirut: dar Lebanese Book .

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

Knobler , N. (1987). *The Dialogue of Vision is an Introduction to the Tasting of Art and the Aesthetic Experience.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Al-Ma’moun for Translation and Publishing.

Laland, A. (2001). *Laland's Philosophical Encyclopedia* (Vol. 2). (K. A. Khalil, Trans.) Beirut: Aweidat Publications.

linguists, A. g. (n.d.). *The Basic Arabic Dictionary.* The Arab Organization for Education.

Masoud , G. (1967). *Pioneer of Students A Modern Linguistic Dictionary* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.

Melikan, , S. (2013, Mar 19). The Painter Alberto Burri's Mad Rush to Destruction. *New York Times.*

Munro, T. (1971). *Development in the Arts.* Cairo: the Egyptian General Authority for Authoring and Publishing.

Nuri, O. (2013). *ntellectual and Performance Dimensions in the Paintings of Shaker Hassan Al Said (Analytical Study).* Basra.

Russell, B. (1960). *Philosophy from a Scientific View.* (Z. N. Mahmoud, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Youssef, M. N., & Hassan, M. F. (2023). Technical aesthetic in the works of Alberto Buri. *Basrah Arts Journal*, pp. 85–99. doi:https://doi.org/10.59767/2023.8/26.7

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.7

Original Article

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

OPEN ACCESS

The problem of media coverage of contemporary Arab formation

Asaad Abdul Mohsen Ali [1], Bahaa Abdel Hussein Majeed [2],

[1] College *of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[1] *ORCID: https://orcid.org/0009-0007-3135-1320*
[2] *ORCID: https://orcid.org/0009-0007-5405-4222*
E-mail addresses: asaadali1980@yahoo.com , bahaa.majeed@uobasrah.edu.iq
Received: 7 September 2023; Accepted: 17 September 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

Deciphering the codes of contemporary plastic art requires an intellectual effort, so that communication between the artist and the media outlet can strip away the ambiguity to reach a clear reading such that the achievement can be understandably presented to the recipient.

The first chapter serves to identify the problem, the scope of the study. As the issue stems from the ambiguous nature of an artist's piece for media publication, it would derive several questions: What is the level of interest of the Arab press in the field of plastic arts? How willing is the Arab press to actively contribute to the field? And are they open to enhancing the process of understanding or receiving it? The author(s) further elaborate upon the importance and aim of the research that is quantified by the objective and temporal metrics of the study along with relevant, defined terminology. The second chapter covers the two concepts of information and receiving through its design of the study's theoretical framework and the author(s) acknowledgment and citations of prior relevant works. Its third chapter details the procedures by which the researcher(s) would identify a sample populace consisting of chosen relatives and relevant works of art. The fourth chapter, in providing its analysis of the results and the drawn conclusions of the study, gave insight into how media and art can influence an audience's opinions about community issues. Such a connection would notably contribute to the decision-making process and shape the convictions of the individual..

Keywords: ***media, coverage, contemporary***

اشكالية التغطية الاعلامية للتشكيل العربي المعاصر

اسعد عبد المحسن علي ١ ، بهاء عبد الحسين مجيد ٢

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

ملخص البحث

يتطلب تفكيك شفرات الفن التشكيلي المعاصر بذل جهد فكري، إلى جانب الدراية بأبعاد وظروف نشأته ، حتى يتسنى التواصل بين الفنان والوسيلة الاعلامية بتجريد الغموض للوصول إلى قراءة واضحة ليتسنى تقديم المنجز الى المتلقي بشكل مفهوم. وعليه تأسست هيكلية الدراسة في أربعة فصول جاء الفصل الأول (الاطار المنهجي للبحث) من مشكلة البحث التي تتلخص بالسؤال الاتي : ماهو دور الاعلام في نقل الصورة التشكيلية وتعزيز عملية التلقي؟ وتحددت أهمية البحث وهدف البحث في الكشف عن دور الاعلام في تلقي التشكيل العربي المعاصر وبيان تأثيره في عملية التلقي ومحاولة ايجاد حلول لإشكالية التلقي فيما يخص هذا الجانب، وحدود البحث الموضوعية بدراسة التغطيات الاعلامية ذات العلاقة في تلقي الاعمال الفنية التشكيلية في الوطن العربي، و الحدود الزمانية ٢٠١٨-٢٠٢٣كونها الفترة الاحدث التي يمكن ان تغطي الفترة المعاصرة، ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها ، اما الفصل الثاني فهو (الاطار النظري والدراسات السابقة) مشتملاً على مبحثان، المبحث الأول هو مفهوم الاعلام ، والمبحث الثاني فهو مفهوم التلقي، ومن ثم جاء الفصل الثالث (إجراءات البحث) واختار الباحث (٢) اعمال فنية قام الباحث بتحليلها كعينة، وجاء الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) ومنها (يستطيع الاعلام والفن التأثير على الآراء والقناعات ازاء قضايا المجتمع، مما يجعل لهما التأثير في عملية اتخاذ القرارات وتشكل القناعات).

الكلمات المفتاحية : التلقي ، الاعلام ، الصحافة ، الفن التشكيلي ، تغطية

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

مما لا شك فيه أن التلقي يعتمد على التواصل والمشاهدة والتفاعل مع النص في كون الاخير نصاً بصرياً يتضمن معاني وابعاداً وصيغاً تقنية واسس مرجعية، فضلاً عما يفصح عنه من عناصر متعددة تعطي وفق علاقتها مع بعضها التكوين الكلي الذي يظهر عليه، وباختلاف العلاقة التي تربط تلك العناصر ضمن ايقاعات منسجمة تارة وجدلية تارة أخرى، تتشكل الهيئة العامة للنص، الذي وبعد ان يصل الى مرحلة اعلان الانتهاء، يصبح بحكم الملكية العامة لأي نظرة تقع عليه، حيث يبدأ الاستقراء بالحواس ثم المدركات الى الفكر، بلوغاً الى الوجدان ثم لحظة التقييم والقرار، تقبلاً او رفضاً، او ارجاءً لحين فك الرموز والشفرات وبلوغ الفهم، ما يقتضي من المتلقي اقتناص نقاطٍ تأخذه حسب مستوى ثقافته الى مسلك فهم المنجز الذي يشاهده ليحصل التواصل معه .

تشكل قراءة الاعمال الفنية المعاصرة لاسيما ذات الاسلوب المفاهيمي او التجريدي الصرف ازمةً لدى الكثير حين الاطلاع، لاسيما في الوطن العربي الذي لم تولد من رحمه تلك الفنون وانما وفدت اليه، ويُخذل افق الانتظار الذي يقبع في ذهن المتلقي المتشوق لانتهاء المسافة الزمنية الجمالية في فهم النص، وليصطدم كذلك الفنان لما يراه من عدم استلام للرسالة، الامر الذي يقضي الى ان يتدخل الوسيط الناقل لتلك المادة الى المتلقي، محاولاً ابقاء صلة التواصل ماثلة قدر الامكان، من خلال تقديمه بعض التفسيرات والتوضيحات التي تسهم في جعل الرسالة محافظة على لغة الحوار، وهذه الوسيلة نعتبرها الاعلام بكافة وجوهه التقليدية والجديدة ذات الصيحة المعاصرة المرتدية ثوب التكنلوجيا المتطورة والذكاء الاصطناعي، ونسبة ما تقدمه من خدمات للفن التشكيلي في توطيد علاقته مع متلقيه بمختلف مستوياتهم الثقافية، من خلال تقديم محاولاتٍ لفك التشفير في المنجز الفني ، بالاعتماد على التغطيات والبرامج والمقابلات، والتعريفات المستخدمة في الحقل التشكيلي الفسيح، فتنطلق من هنا مشكلة البحث، في مدى قدرة الاعلام على التأثير في الرأي العام وزيادة قوة الارتباط بينه وبين الفن التشكيلي، اذا ما علمنا ان وسائله متنوعة ومتعددة كمواقع التواصل الاجتماعي والمؤسسات الصحفية والقنوات الفضائية .

وتأسيساً على ما تقدم تظهر لنا اشكالية مؤشرة في امكانية تلقي العمل الفني من قبل الجمهور، وذلك لأسبابٍ عديدةٍ منها التأثيرُ الاعلامي على المتلقي، لاسيما ذو الثقافةِ المحدودة، وسوف يحاول الباحث مناقشة هذه الاشكالية والخروج بحلول علمية ومنطقية لها والاجابة على التساؤل الاتي: ماهو دور الاعلام في نقل الصورة التشكيلية وتعزيز عملية التلقي؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي أهمية البحث من خلال أهمية الموضوع الذي سوف يسلط الضوء عليه باعتباره يسهم في حقل الفن التشكيلي بما يعالج من اشكالية في التحولات الثقافية والفنية على المجتمع الفني عبر رصد العلاقة بين الفن التشكيلي والاعلام

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن اشكالية التغطية الاعلامية للتشكيل العربي المعاصر

حدود البحث:

١-الحدود الموضوعية: التغطية الاعلامية للتشكيل العربي المعاصر .

٢- الحدود الزمانية: ٢٠١٨_٢٠٢٠ ارتأى الباحث اختيار هذه الفترة الزمنية بسبب انتشار وتعدد وسائل الاعلام بشكل كبير ومؤثر خلالها بفعل التسابق الذي شهدته الساحة الاعلامية ما بين التقليدية منها والجديدة وتأثر المنجز الفني بذلك التطور، فضلاً عن اعتبارها الفترة الاحدث والتي يمكن ان تغطي الفترة المعاصرة.

٣-الحدود المكانية: دول الوطن العربي

تحديد المصطلحات وتعريفها:

أ. الاعلام

١. **الاعلام لغة يقال**: "علم الرجل: حصلت له حقيقة العلم، عرفه وتيقنه وأعلمه الامر وبالأمر: اطلعه عليه" (alkhatib, 1999, p. 231)

الاعلام هو" التبليغ والابلاغ اي الايصال، يقال: بلغت القوم بلاغا اي اوصلتهم الشيء المطلوب والبلاغ ما بلغك اي وصلك، الاعلام(ع ل م) صورة الحكم الذي يصدره القاضي في الدعوى" (albistani, akarm;Boulos Motred,Adel Anbouba, Antoine Nehme, 1986, p. 228)

٢. الاعلام اصطلاحاً :

هو "كافة اوجه الانشطة الاتصالية التي تستهدف تزويد الجمهور بكافة الحقائق واخبار الصحيحة والمعلومات السليمة عن القضايا والموضوعات والمشكلات ومجريات الامور بطريقة موضوعية وبدون تحريف مما يؤدي الى خلق درجة ممكنة من المعرفة والادراك والوعي(Owais Khair Al-Din Ali and Abdul-Rahim Atta Hassan, 1998, p. 43) . "

الاعلام هو" التعريف بقضايا العصر وبمشكلاته وكيفية معالجة هذه القضايا في ضوء النظريات والمبادئ التي اعتمدت لدى كل نظام او دولة من خلال وسائل الاعلام المتاحة داخليا او خارجيا وبالأساليب المشروعة لدى كل نظام وكل دولة" (Abdel-Rahman, BT, p. 18)

٣. التعريف الاجرائي للإعلام :

الإعلام نشاط اتصالي، مقوماته المعلومات التي تمثل الرسالة والوسائل الإعلامية التي تنقل الرسائل، والجمهور الذين هم المتلقين والمستقبلين للرسالة الاعلامية وأثرها عليهم.

ب. إشكالية :

١ .الاشكالية لغةً:

"شَكَلَ الأَمْرُ، شُكُولاً، ألْتَبسَ، وشَكِلَتْ العَيْنُ، خالَطَ بياضَها حُمْرَةٌ ، والإشْكالُ: الأمْرُ يُوجِبُ الْتِباساً في الفَهْمِ، المُشْكِلُ: المُلْتَبِسُ وعند الاصوليين، ما لا يُفْهَمُ حتى يَدُلَ عليه دَليلٌ من غَيْرِه. " (Saliba, 1982, p. 18)

" الإشكالية وهو" ما استشكل الأمر: التبس، واورد على اشكالاً، والأشكال: يوجب التباساً في الفهم" (authors, 1996, p. 1/491)

2 .الاشكالية اصطلاحاً:

" مصطلح أطلقه الفيلسوف الفرنسي الماركسي لويس التوسير ويعني مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية تتيح للباحث ان يتناولها باعتبارها قضية مستقلة(Al-Ayed, BT, p. 6) "

يعرفها فرانكفورت على انها "منبه ذكي يستدعي استجابة على شكل سؤال علمي (Frankfurt Shaqa, Chambaz and David, 2004, p. 65) "

في تعريف آخر للإشكالية تعرف على انها" سؤال يحتاج إلى توضيح وإجابة، أو هي موقف غامض يحتاج إلى إيضاح وتفسير واف وكاف(Kandalji, 1999, p. 63) "

٣. التعريف الإجرائي للإشكالية :

هي جملة تساؤلات حول موضوع ما فيه التباس، ولم يثبت ما يحل هذا الالتباس لعدم وجود الدليل المنطقي، بحيث تبقى تداعيات الموضوع قائمة وبأكثر من رأي مختلف عن الاخر.

الفصل الثاني / الاطار النظري

مفهوم الاعلام :

مفهوم الإعلام يشير إلى وسائل الاتصال والتواصل التي تستخدم لنقل المعلومات والأخبار والرسائل إلى جمهور واسع و يعتبر الإعلام عملية هامة لنقل المعلومات وتبادلها بين الأفراد والمجتمعات، وتعتبر وسائله مساحة للتواصل والتفاعل بين المرسل والمستقبل، أذ يمكن للأفراد أن يتلقوا المعلومات ويشاركوا آرائهم وتجاربهم عبر وسائل الإعلام حيث يلعب أيضًا دوراً هاماً في تشكيل الثقافة والقيم والمعتقدات في المجتمع، ومع ذلك، يجب مراعاة أن الإعلام ليس مجرد وسيلة لنقل المعلومات، بل يتأثر بالعوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، لذلك تعمد بعض الانظمة على مراقبة وتقييم محتوى الإعلام بعناية لضمان الشفافية والموضوعية ومنع الإشاعات والتضليل.

إن الإعلام يأتي بمقام العلم بالشيء وتفاصيله على نقيض الجهل به فالإعلام يدور حول الإخبار ونقل المعلومة للأخر سواء عن طريق اللغة أو غيرها من الوسائل التي تضع المقابل على دراية بموضوع ما، أي بمعنى **((تزويد الناس بالأخبار الصحيحة، والمعلومات والحقائق الثابتة التي تساعدهم على تكوين رأي صائب في و اقعة من الوقائع أو مشكلة من المشكلات))** (al-Imam, 1980, p. 27) فيكون محيطاً بقضايا المجتمع والعالم وجعله على دراية في كيفية معالجة المشاكل في ضوء المبادئ التي لدى كل نظام أو دولة من خلال وسائل الإعلام المتاحة ، ومن بين التعريفات كذلك للإعلام بأنه **((التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير وميولها و اتجاهاتها**

في الوقت نفسه)) (Hamza, 1978, p. 76) أن هذا التعريف يشير الى ما ينبغي أن يكون الإعلام عليه من خلال ما يقدمه للجمهور من معلومات صحيحة ودقيقة، تنساب إلى ذهن المتلقي، أي ان ماهيته تتمثل في تزويد الجمهور بأكبر قدر من الحقائق الواضحة وهناك تعريف أخر يوضح التأثير الذي يلعبه الاعلام في الرأي العام وهو انه **((كل قول أو فعل قصد به حمل حقائق أو مشاعر أو عواطف أو أفكار أو تجارب قولية أو سلوكية شخصية أو جماعية إلى فرد أو جماعة أو جمهور بغية التأثير، سواء أكان الحمل مباشراً بواسطة وسيلة اصطلح على أنها وسيلة إعلام قديماً أو حديثاً))** (Al-Shanqeeti, 1986, pp. 17-18) فالأعلام هو عملية من ورائها اعطاء المتلقي معلومات، أو التلميح للميل نحو هدف معين ربما، ودون شك فأن صلاح وفساد ذلك الهدف يكون بحسب ما يتم إرساله من المعلومات او الحقائق، وكذلك القالب الذي تصاغ من خلاله الرسالة الاعلامية.

- **الخبر والتقرير والتحقيق والمقال:**

يوجد ارتباط وثيق يجمع الفنون الاعلامية ببعضها، حتى يكاد في بعض الأحيان الخلط بينها، وفي الحقيقة هناك أوجه شبه واختلاف بين هذه الفنون ، حيث يشير الخبر إلى قطعة صغيرة من المعلومات أو الأخبار التي تغطي حدثًا معينًا بشكل موجز بدون تحليل أو آراء شخصية ويقدم ملخص سريع للأحداث وهو **((ذلك النوع الصحفي الذي يقوم بنقل معلومات معينة بشكل ملتزم حول وقائع ملموسه أو بعكس أحداث معينة بأسلوب مكثف وبأسرع طريقة ممكنة وينبغي أن يكون و اقعيا وملتزما ومقنعا))** أما التقرير فيشير إلى قطعة كتابية تستكشف موضوعًا بشكل مفصل وشامل يتميز بأنه يستند إلى البحث وجمع المعلومات وتحليلها بشكل متعمق، يشمل عادةً الحقائق والأرقام والإحصائيات والشهادات والمراجع ويهدف التقرير إلى توفير تحليل موضوعي وشامل لموضوع معين وتقديم المعلومات بشكل مفصل ودقيق فالتقرير الصحفي فن يقع ما بين الخبر والتحقيق الصحفي، ويقدم التقرير مجموعة من المعلومات بينما الخبر الصحفي يصف الحدث بدقة وشخصية المحرر مجهولة للمتلقي، في حين أن التقرير الصحفي يفضل فيه معرفة المحرر كونه يعرض إلى جانب الوقائع انطباعاته واستنتاجاته، ويمكنه أيضا أن يقدم الأشخاص ويعرض وجهات نظرهم (Abu Zaid, 2007, p. 134)

والتحقيق يشير إلى عملية استكشاف وتحليل موضوع معين بشكل عميق وشامل ويتطلب جمع المعلومات والبيانات من مصادر متعددة وإجراء المقابلات والأبحاث الميدانية ويهدف إلى كشف الحقائق والأدلة وتقديم تقرير شامل ومفصل عن موضوع معين، فهو أشمل من الاثنين السابقين لشموله على التفاصيل الاوفى والأوسع فضلاً عن أن التحقيق قد تقف من وراءه أهداف يراد لها ان تؤثر في المتلقي **((التحقيق الصحفي يستطيع اقناع القارئ بأهمية وخطورة القضية او المشكلة او الفكرة التي يطرحها كاتب التحقيق وذلك بهدف كسب الرأي العام لصالح القضية التي يطرحها او الحل الذي يقدمه لهذه القضية))** (Khaddour, 1982, p. 15)

أما المقال فموضوع يختلف عن غيره الى حد ما فهو يمتاز في كونه يحمل طابعاً ذاتياً وشخصياً من ناحية الآراء والافكار، ويشير إلى قطعة كتابية تعبر عن آراء ورؤى الكاتب بشأن موضوع معين، ويمكن أن يتضمن المقال تحليلًا شخصيًا للموضوع وآراء مؤيدة أو معارضة ورؤية خاصة، ويستخدم المقال الأسلوب الشخصي للتعبير عن الرأي والأفكار، ويهدف الى إثارة النقاش وتوجيه القراء نحو رؤية معينة أو اتخاذ موقف معين ومن بين تعريفاته المتعددة **((فكرة يقتنصها الكاتب خلال معايشته الكاملة للأنباء والآراء والقضايا والاتجاهات والمشكلات المؤثرة على القراء والمجتمع بحيث يعرضها ويشرحها بالتأييد او المعارضة بلغة واضحة واسلوب مبسط))** (Mohsen A.-A. , 2014, p. 2) فالمقال يهتم بالتفاصيل اكثر وأشمل من غيره فهو عادةً يكون بمثابة تحليل فكرة ما يجدها الكاتب من وحي بيئته التي يعيش فيها او تلك التي يزورها فيعبر عنها بأسلوب سهل ويحمل انسيابية في الطرح اشبه ما يكون بالقصة، وهذا الايضاح يحتاج الى أتقان من اللغة والاسلوب حتى يكون متقن وسهل الاستجابة، وهو بذلك يكون اقرب من غيره في التطرق الى الفنون التشكيلية لما يتضمنه من مساحة اكثر في الكتابة والتعبير ، لذا اغلب الكتابات حول الفن التشكيلي تكون وفق الاسلوب المقالي.

- **الصورة الاعلامية :**

من البديهي أن المعلومة تصل الى المتلقي عن طريق الصور والرسوم تكون أوضح من المعلومات التي تصل عن طريق الكتابة؛ فضلاً عن أن المعنى الذي تعطيه الصورة قد يكون أقل قابليةً للخطأ وسوء الفهم من المعاني التي تعطيها الكتابة، وبات من سمات المعاصرة هيمنة الصورة وتسيدها لتكون واحدة من الادوات المهمة في الجوانب المعرفية والثقافية، وهذا لا يعني ان حضورها مستجد وانما تحولها من المنطقة الهامشية الى المركزية والهيمنة على حساب بقية الادوات الثقافية، فالصورة **((تقدم نفسها على انها تمثيل لوضعية انسانية عادية يحق لكل فرد التماهي فيها وادراكها وتحديد عمقها الاجتماعي))** (Munkhi, 2022, p. 125)

الشكل (١)

الشكل (٢)

وقيل في مأثور العرب (ليس من رأى كمن سمع) وهناك قول شائع مفاده أن (الصورة تساوي الف كلمة) كما في الصورة في الشكل (١) التي اختصرت مئات الكلمات وعبرت عن قصة مأساة الطفلة الجائعة والنسر الذي يتنظر موتها ليأكلها، او صورة الطفل العربي الميت غرقاً وجرفته الامواج عند احد السواحل بعد رحلة الهجرة وفجعت صورته العالم. شكل (٢)

سيما ونحن في عالم ممتلئ بالمثيرات البصرية واقتحام الصورة كافة مجالات الحياة في مجتمع يمكن تشبيهه بأنه موجه بصرياً، سيما وأن الصورة اليوم هي السمة المتسلطة لعصر يوضح لنا بأقصى ما هو آت من درجات تحول الفن والإعلام على حد سواء، ولا شك في ذلك مع الذكاء الإلكتروني المتسارع النمو بشكل يصعب اللحاق به .

يقترن الاعلام المرئي بالعديد من الفنون التي تساهم في زيادة جمالياته وأساليبه الإبداعية وتعتبر الفنون التشكيلية أحد الروافد الإبداعية في مجال الصناعة الاعلامية أو ربما كانت بمثابة الجذور الأولى التي انبثقت منها فكرة الشاشة بصورها المعتمدة على التصوير الذي هو الاخر اتخذ من أسس تكوين اللوحة الفنية، وعلى هذا الأساس يلعب الاعلام دوراً مهماً في المجتمع لما له من تأثير على مختلف الشرائح ومعالجة القضايا التي يعيشونها، لذلك أطلق عليها اسم السلطة الرابعة كونها تشكل دور مراقب للمسؤول ووسيط لإيصال صوت المواطن، وهذا الدور يشابه ما لعبه الفن التشكيلي في استنهاض الامم وتنبيه الجمهور الى قضايا مصيرية، لذلك باتت علاقة الاعلام والفن التشكيلي وطيدة وهو ما يؤكده المخرج المصري صلاح أبو سيف(**((أن التشابه بين اللوحة المرسومة باليد والصورة المأخوذة بالكاميرا هو الذي جعل المصورين يدركون أهمية البناء التشكيلي في الصورة الفوتوغرافية من حيث التكوين والضوء والدلالات التعبيرية))** (Ragheb, BT, p. 78) لاسيما وأن الصورة هي لغة الفن التشكيلي والاعلامي، لها مفرداتها وقواعدها التي يقوم كلاً من التشكيلي والاعلامي بتركيبها وتكوينها من أجل القيام بوظيفتها في التعبير ومخاطبة المتلقي .

وبالإمكان للتغطية الاعلامية للفن التشكيلي في الوطن العربي فيما لو عملت بكافة متطلبات العمل الاعلامي، أن تلعب دوراً هامًا في تعزيز الثقافة والوعي الفني وتوفير منصة للتواصل والحوار الثقافي في المنطقة والمطلوب من الاعلام في تغطية المعارض التشكيلية أن تلعب دوراً هاماً في توفير معلومات موثوقة وشاملة للجمهور المهتم، ويرى الباحث أن من المهم الإشارة إلى بعض الجوانب الخاصة بهذه التغطية:

١- تسليط الضوء على الفنانين المحليين ويتمحور الاهتمام في التغطية الصحفية حول الفنانين المحليين وأعمالهم، يتم تسليط الضوء على نجاحاتهم وتحدياتهم ورؤيتهم الفنية، مما يساهم في تعزيز الهوية الثقافية والتعبير الفني في المنطقة.

٢- تعزيز الحوار الثقافي في جعل التغطية الاعلامية تعمل على تعزيز الحوار الثقافي حول الفن التشكيلي، من خلال توفير المقابلات والمقالات الفرصة للفنانين والنقاد والمهتمين بالفن للتفاعل وتبادل وجهات النظر والأفكار حول الفن وتطوراته في المنطقة والعالم.

٣- نشر الوعي والتعليم الفني فالتغطية الاعلامية تعد فرصة لنشر الوعي والتعليم الفني، يمكن أن تتضمن المقالات والتقارير تحليلات فنية مفصلة وتوضيح للتقنيات والمفاهيم الفنية، مما يساهم في توعية الجمهور وتعزيز تفاعلهم مع الفن التشكيلي.

٤- التعامل مع التحديات الاجتماعية والسياسية فقد يواجه الفن التشكيلي في الوطن العربي تحديات اجتماعية وسياسية، ينبغي على الصحافة التعامل مع هذه التحديات بشكل حيادي ومهني، وتساهم في زيادة الوعي حول القضايا الفنية والثقافية المرتبطة بهذه التحديات.

٥- تشجيع الابتكار والتجارب الجديدة حيث يمكن للتغطية الاعلامية تشجيع الابتكار والتجارب الجديدة في مجال الفن التشكيلي، عندما يتم تسليط الضوء على الأعمال الفنية المبتكرة والفنانين الذين يجربون تقنيات وأساليب جديدة، يمكن أن يلهم ذلك المجتمع الفني بأكمله ويعزز التجربة والابداع.

مفهوم التلقي:

أن مصطلح التلقي يثير الكثير من الإشكاليات عند تقصي جذوره حيث يلاحظ حضوره في العديد من المدلولات في الساحة الادبية والفنية، وهو ما يظهر واضحاً حين الذهاب إلى محركات البحث عبر الإنترنت التي تحيل المصطلح الى مجموعة من المواضيع المرتبطة بالاستقبال في المعنى اللغوي، فضلاً عن تشعب جذوره في الميادين المختلفة للعلوم الإنسانية، ويعود الإشكال إلى تداوله من بيئة إلى أخرى، فإذا رجعنا إلى المعاجم العربية والأجنبية نجدها تتفق على أن التلقي هو الاستقبال.

ففي اللغة العربية **((تدل على الاستقبال، والتلقي))** (Manzoor, 1994, p. 137)أما في اللغة اللاتينية فهي تأتي للتعبير عن الاستقبال والقبول بالشيء **((ترجع كلمة التلقي إلى الأصل اللاتيني التي تحمل معنى الاستقبال والقبول))** (Hassan A. B., BT, pp. 14-15) أما في اللغة الإنجليزية فكلمة تلق reception تدل أيضاً على الاستقبال أو **((طريقة رد فعل شخص أو جماعة اتجاه شيء ما، المسرحية لقيت قبولاً حماسيًّا من طرف المنتقدين))**(John Simpson, Edmund Weiner, and James Murray, 1995) وهو ما يدل على ان المصطلح منفتح على اكثر من دلالة لكنها تحوم حول الاستقبال، حيث ان له ارتباط **((بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل القارئ READER،وعملية القراءة READING PROCESS، والاستجابةRESPONSE))** (Tompkins, 1999, p. 17) فالواضح أن المصطلح لم يكن يتعلق بقراءة واحدة وإنما بعدة قراءات تلتقي في تمجيد القارئ (المتلقي) في المقابل برز العديد من المهتمين بالمتلقي واتصلت أسماؤهم بمدارس نقدية متعددة، مثل الشكلية، الظاهرية، التفكيكية، التأويلية وقد **((عرفت حركية هذا الاتجاه النقدي أوجهاً في الفترة المتراوحة بين نهاية الستينات وأوائل الثمانينات، مناهضة للنقد المتمحور على النص وبتركزه الصارم على المتلقي))**(Vincent, 2000, p. 225) مؤكدين ان دور المتلقي لم يعد سلبياً في علاقته بالنص، وانما مشاركاً في صنع جمالياته.

وفي التجذير التاريخي حول مفهوم التلقي فقد ربط الفيلسوفان أرسطو وأفلاطون بين مفهوم التلقي والمحاكاة إلا أن عملية تلقي العمل الفني متغايرة بينهما، فبينما أعتبر أفلاطون التلقي **((عملية ذهنية عقلية، والمعنى فيه هو مقاربه شبحيه للحقيقة تقوم على مبدأ المحاكاة لعالم المثل))** (Fatoum, 2013, p. 19) اتجه أرسطو إلى الحياة الإنسانية والواقع فالفن يقوم بتصوير الحياة البشرية، والتعبير عن أحوال النفس البشرية يؤدى إلى التأثير المباشر في المتلقي، ايضا ترجع بدايات مفهوم التلقي الأولى إلى ما كان يعرف عند أرسطو باسم التطهير في كتابه فن الشعر **((أذ ان فكرة التطهير هي مقولة اساسية من مقولات التجربة الجمالية، يكتسب الجمهور دوراً اساسيا من خلال استجابته للأعمال الأدبية والفنية))** (Abboud, 2006) وبالتالي فإن عملية التلقي لدى أرسطو تحمل طابعاً حسياً ووجدانياً أيضاً مخالفا لأفلاطون حيث أكد على الأثر الهام الذى تتركه الأعمال الفنية من ردود أفعال تطهيرية، حيث يتجه الفن **((إلى النفس البشرية فيطهرها من الشرور والخوف والألم وبلغ تأثيره العظيم في النفوس حين يغاير النتائج التي يتوقعها المتلقي))** (Matar, 2003, p. 87)

ولقد تعددت المناهج النقدية التي عرضت التلقي على اطروحاتها، وتنوّعت استنتاجاتها وفقا للرؤية التي تنظر من خلالها للرسالة، فعند المنهج النفسي هناك تركيز على الجانب الشعوري واللاشعوري الذي يمر به المنتج، وفي المنهج الاجتماعي هناك رؤية مغايرة، ترى من خلالها النص على أنّه مرآة تعكس الواقع نتيجة للمحاكاة، والفنان هنا يعكس بيئته ومجتمعه ويتأثر به، فيما كان للمنهج البنيوي راي في الرسالة او المنتج معتبراً إياه بنية منفصلة عن السياقات التي انتجته، وما هذه البنية إلاّ نسق من العناصر القائمة على علاقات تكون تارة اختلافيّة وتارة اخرى ائتلافيّة في المقابل يأتي منهج القراءة (نظرية التلقي) فيعيد منح الثقة للمتلقي موليا إياه القيمة العليا والسلطة أثناء تفاعله مع النص بغية تأويله وبعد ذلك خلق صورة ذهنية جديدة للمعنى هي بالتالي خاص به، لاسيما ان الفنون **((قيمة معرفية وحاجة ظهرت مع وعي الأنسان لتعكس ثقافة الشعوب من خلال نتاجها الفكري والإنساني))** (aizhar dakhil muhsin and Raja Karim Jubouri, 2022, p. 241)

- **نظرية التلقي:**

تعتبر نظرية التّلقي احدى الممارسات الفلسفية ، تميزت في كونها تدرس الكيفية التي يتم من خلالها التّلقي و إنتاج المعنى ومن ثم فهمه، تعود الجذور التاريخية والمرتكزات التأسيسية للنظرية فنجد المفكر (روبرت هولب ١٨٦٩-١٩٦٢) قد وقف عند خمسة مصادر فكرية رآها مؤثرة في ظهور نظرية التلقي ورواجها، هي**((الشكلانية الروسية وبنيوية براغ و ظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانزجورج غادامير وسوسيولوجيا الأدب))** (Mohsen A. i., 2022, pp. 27-28) كذلك هناك تعزيز لهذا الرأي في ان

ألأصول المعرفية والفلسفية الأحدث من ناحية التأثير في نظرية التلقي ترجع إلى الفلسفة الظاهرتية والبنيوية، بالإضافة إلى السيسيولوجيا (علم الاجتماع) لكونها **((لم تنشأ من فراغ أو دونما مقدمات، بل إنها امتلكت مرجعيات وأصولا فلسفية، فحددت عوامل تطورها بصوررئيسة بالشكلانية الروسية والظاهر اتية والبنيوية وسوسيولوجية الأدب والتأويلية فضلاً عن رأي (بارت) في مؤلفه موت المؤلف))** (Mohsen A. i., 2022, pp. 27-28)

وتعدّ نظرية التلقي الألمانية الصورة المتقدمة للتلقي على وفق تصور يركز على العلاقة بين النص والمتلقي، وقد نشأت هذه النظرية **((في ألمانيا في النصف الثاني من القرن العشرين ففي ستينات القرن العشرين بدأ جماعة من النقاد والباحثين في شؤون الأدب والنقد في جامعة كونستانس ببلورة اتجاه خاص في قراءة الأدب، وبات يُعرف المشتغلون بهذا الاتجاه في الجامعة بجماعة مدرسة كونستانس وكان في مقدمة هؤلاء هانزروبرت ياوس، و فولفغانغ آيزر))** (Musa, 2001, p. 31) حيث قامت جهودهما على تغيير مناهج النقد بالتحول إلى دراسة المتلقي وكيف يتلقى العمل ويتفاعل معه هذا فضلاءعن التأويل من خلال مشاركة الفنان في تشكيل المعنى **((فلم يعد دور المتلقي سلبياً استهلاكيا في صلته بالعمل بل أصبح المشاهد مشاركاً في صنع العمل، وتشكل استجابته نسيج الموقف النقدي))** (Hassan A. N., 2002, p. 2)

يعود لهذه النظرية الفضل في تثبيت ركائز ما يعرف بـ(جماليات التلقي) التي أعطت للمتلقي حضوره المؤثر وجعلته القطب الذي عليه تنهض نظريتها الفلسفيّة، وجعلته من ضمن العملية الإبداعيّة، وظهرت مع هذه النظرية جملة مصطلحات فكرية منها **((المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحيط، والانحراف، والصدمة والفجوة والفراغ والتوتر ومسافة التوتر و أفق التوقع والقارئ الضمني))** (Rababa, 1997, p. 47) وهذه المسميات تعنى بالمتلقي بالدرجة الاساس وتفاعله مع النص .

ومن أبرز مفكري هذه النظرية هانز روبرت ياوس(١٩٢١-١٩٩٧) و (فولفغانغ آيزر(١٩٢٦-٢٠٠٧) فالأوّل (ياوس) جاء بمفهوم (أفق التوقعات) ويستخدم لوصف المعايير التي يعتمدها المتلقي في الحكم على النص، حيث يعتقد أن الأثر الفنّي لا يمكن عزله عن كل ما يمكن للمتلقي انتظاره، أي أنّ المنجز مهما بلغت درجة تعمقه بالجانب الشكلي فإنّه لابد أن تمر على المتلقي معلومات مسبّقة توجهه نحو الانتظار والتوقّع فيما سيكون عليه شكل ها النص، ما يعني ان أفق الانتظار والتوقّع يتولد عند المتلقي بناءاً على معرفته المسبقة بمجموعة من الأعمال المألوفة بالنسبة لديه، وهو ما يفسر على انه ليس ثمة تصور حول النص يأتي من العدم، ومن دون اشتراطات سابقة في مخيلة المتلقي، فعلاقة النص هنا مرتبطة بمجموع النصوص الأخرى المنتمية لحقله من خلال استحصال وجمع ومن ثم استحضار التراكمات المعرفية (Lafta, 2022, p. 113)

وتتجلى هذه العلاقة في كونها مساراً من الابداع المتواصل ضمن نفس السياق، أي أن النص الجديد وبمجرد قراءته بصرياً من قبل المتقي فان الاخير يستدعي إلى ذهنه النصوص السابقة، وكيف تعرضت الى اضافات أو اعادة انتاج خلال عرض النص الجديد، فالتعامل مع الماضي أو التاريخ عند ياوس ليس بالشكل التقليدي في أن يتم قطع العلاقة ما بين التّجارب السابقة والحاضرة، وانما وظيفة التاريخ هنا تكمنُ في تتبع التّطورات التي تحصلُ على المنجز بخلافِ الذي قبله، وتمّيز النص يظهر من خلال بيان الفرق ، كما **((ان دور المتلقي الذي انيط به اكمال الفراغات المتوفرة داخل النص، او جعله عنصر مكمل لسد النقص الحاصل في رؤية النص))** (Manguel, 2011, p. 18) فقد انتقل المتلقي من الحالة السلبية غير المشاركة إلى إسهامه في انتاج المعنى وفتح باب التأويل على مصراعيه، في المقابل فان لفعل الخبرة لدى الفنان دوره الفعال في تحولات التلقي المعاصر، كون نمو الخبرة يعني التهيؤ للانتقال الى مستوى أخر، بالنتيجة فأن مراقبة فنان ما عبر تجاربه وهي تتحول، يعني امتلاكه رصيداً يضاف الى رصيده في الخبرة والمعرفة التخصصية المُثمرة**((فكل خبرة تدفع الى خبرة تليها، وهذا هو معنى النمو والاستمرار والتفاعل واعادة تشكيل الخبرة في المعرفة والفن والجمال))** (Al-Alwan, 2009, p. 180)كذلك الأمر بالنسبة للمتلقي، فيتطلب منه إدراك ذلك التحول، تحولاً أيضا في مستوى وعيه وكيفية قراءته لتجسد الإنتاج الذهني في العمل الفني ، فيكون لعملية الارتقاء في قراءة الأعمال الفنية فرعان **((الأول ما يختص بالفنان، والآخر ما يختص بالجمهور، وذلك ما يبين تقبل بعض الأعمال الفنية (سيما ذات الطابع اللا شكلي) في مناطق من العالم، ورفضها مناطق أخرى، ضمن نفس المرحلة الزمنية))** (Alwan, 2012, p. 25)

المؤشرات التي اسفرعنها الاطارالنظري للبحث:

١ -الاعمال التشكيلية التي تعرض في المنصات الالكترونية تعتبر هدف أساسي للعديد من المؤسسات الاعلامية للوصول إلى جمهور أكبر، ويعود ذلك إلى أن الجيل الجديد أعتاد على التعامل مع منصات التواصل الاجتماعي عبر الإنترنت بشكل كبير.

٢ -تحليل الأعمال التشكيلية في الاعلام العربي يلعب دوراهاماً في عملية التفسير والفهم، فعندما يتناول التقنيات والأساليب المستخدمة يتم استكشاف الوسائط والمواد والألوان والخطوط والتنسيق البصري العام للعمل، فالتحليل يهدف إلى فهم كيفية توظيف هذه العناصر لتعبير معين أو إيصال رسالة محددة.

٣ -يمكن ان يتطرق الاعلامي إلى السياق الاجتماعي والثقافي المحيط بالعمل، فضلاً عن طرح القضايا السياسية والثقافية التي تؤثر على الأعمال التشكيلية، فتحليل الأعمال التشكيلية في الاعلام العربي يعتبر فرصة لعرض اعمال الفنانين وتقديم تفسيرات وتوجهات مختلفة للقراء.

٤- يهتم المقال بالتفاصيل اكثر وأشمل من غيره فهو عادةً يكون بمثابة تحليل فكرة ما يجدها الكاتب من وحي بيئته التي يعيش فيها او تلك التي يزورها فيعبر عنها بأسلوب سهل ويحمل انسيابية في الطرح اشبه ما يكون بالقصة، وهو بذلك (المقال) يكون اقرب من غيره في التطرق الى الفنون التشكيلية لما يتضمنه من مساحة اكثر في الكتابة والتعبير ، لذا اغلب الكتابات حول الفن التشكيلي تكون وفق الاسلوب المقالي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولاً- مجتمع البحث:اطلع الباحث على المنشور والمتيسر من التغطيات الاعلامية المتعلقة بالفن التشكيلي ومجتمع البحث ، وعلى نحو اوسع من مواقع الشبكة الالكترونية العالمية (الانترنت)، وقد حصرها الباحث بإطار عدده(١٥) تغطية اعلامية، من بين تغطيات بعض الوسائل الاعلامية في الوطن العربي.

ثانياً- عينة البحث : قام الباحث بما يتناسب مع حدود البحث بالاطلاع على التغطيات الاعلامية للفن التشكيلي لعدد من وسائل الاعلام المختلفة، وبناءاً على ذلك حدد الباحث عينة بحثه المستخدمة من مجتمع البحث ، والتي بلغت (٢) تغطيات اعلامية، اختيرت بطريقة قصدية من بين تلك التغطيات، بما يضمن تحقيق هدف البحث من تناولها.

ثالثاً- منهج البحث : تحقيقاً لهدف البحث أعتمد الباحث المنهج الوصفي وهو ما تم الاخذ به لتحليل ظاهر النماذج والوصف البصري لها.

رابعاً- أداة البحث : بالنظر لطبيعة نماذج عينة البحث وخصائصها المختلفة ، ومن اجل تحقيق هدف البحث ، يتخذ الباحث اداة الملاحظة بوصفها أحد أدوات المنهج الوصفي.

خامساً- تحليل العينة :

انموذج (١)

اسم العمل : مولوتوف

اسم الفنان : وليد عبيد

نوع العمل الفني : رسم

سنة انجاز العمل : ٢٠١٨م

البلد : مصر

المجلة الفصلية المتخصصة بالفنون التشكيلية والبصرية للشرق االوسط (مجلة باليت التشكيلية Paleett Magazine) نشرت مقالاً تناول أعمال الفنان التشكيلي المصري وليد عبيد (١٩٧٠) وتعريفاً به وقراءة نقدية عن اسلوبه ورؤيته وخطابه الذي يرسله للمجتمع عبر اعماله الفنية، حيث تضمنت المقدمة اشارة الى التأثير الفرعوني على الفنان، وذكرت أن اعماله مستوحاة من شمس آتون في عصر ملك مصر إخناتون (أمنحوتب الرابع) من الأسرة الثامنة عشر والذى حكم مصر١٧ عاماً وبذلك تناول السياق التاريخي الذي يريد ان يبين من خلاله ان الفنان متأثراً بحضارة بلاده، لكن المقال لم يقرب للمتلقي ماهية التأثر وفي أي شيء، ثم لم نلمس وجود علاقة بموضوعة (شمس آتون) بالشخصية التي رسمها، التي ثمة احتفاء بالوحدةِ المكتفية بعالمها، فالسيدة الجالسة على هيئة الاستعداد للنهوض، متأملة نظرتها ومنصرفة عن مسيرة الزمن من حولها ففي استغراقها العميق، ذلك التخلي عن ما

يقدمه اليومي من اغراءات، هيئتها تشير الى منزلة اجتماعية لطبقة فقيرة، سيما واغلب النساء رسمهن الفنان من موقع يعكس الحياة الشعبية اليومية في مصر، ثم بيّن المقال ان مشوار الفنان بدأ بسن مبكرة متأثراً بلوحات الفنان العالمي رامبرانت(١٦٠٦-١٦٦٩) ولربما لا يمتلك المتلقي معلومة عن الفنان رامبرانت، فكان الاولى بيان بعض التوضيح عن هذه الشخصية حتى يتعرف المتلقي عليها وقد يذهب بعد ذلك للبحث عن تفاصيل هذا الفنان ومنجزه الفني.

ويلاحظ على المقال انه قصير بحكم انه نشر عبر تطبيق الفيسبوك، والاخير يعتبر ملائم لجلسات مشاهدة قصيرة تهم المهتمين بأخر الاخبار والتحديثات، لكنه ركز على عدة مواضيع تسهم في تعزيز الانطباع لدى المتلقي عن منجز الفنان من خلال بيان الجزئية التي اهتم بها من بين مواضيعه المتعددة، لكن في ذات الوقت لم يتم التطرق الى الاسلوب الفني الذي اتبعه الفنان في المجال التشكيلي حيث ان اعماله امتازت بالواقعية والتعبيرية والرمزية معاً، مستخدماء التقنية الاعتيادية في التنفيذ من خلال القماش والالوان الزيتية دون اشراك مواد خارجية على سطح اللوحة كما هو متعارف في فنون ما بعد الحداثة.

انموذج (٢)

اسم العمل : الحلم الامريكي

اسم الفنان : احمد البحراني

نوع العمل الفني : نحت

سنة انجاز العمل : ٢٠٢٠م

البلد : العراق

نشرت جريدة المدى على موقعها الالكتروني في العدد (٤٨٠١) مقالاً عن معرض(مخدة) للفنان التشكيلي أحمد البحراني وجاء في العنوان" النحات العراقي أحمد البحراني في معرض (مخدة).. القدرة على أنْسَنَة كل شيء" بمعنى ان الفنان أظهر قدرته في منح الشيء المادي بعداً انسانياً من خلال انزياح المعنى من مفهومه المادي الجامد الى التعبيري الذي يعكس مشاعر وانفعالات انسانية، وبما ان جريدة المدى متاحة لعامة المتلقين وغير محصورة على فئة معينة، فربما المتلقي البسيط يصعب عليه فهم مصطلح (الانسنة) أو لا يمتلك الوقت الكافي او المعرفة في الية البحث عن المصطلح لاسيما وان الانسنة مفهوم يعتبر معاصر وحديث عهد حيث يعد من ضمن المصطلحات التي قد تشكل التباساً ،فمن الافضل توضيح المعلومات ذات المفاهيم المعقدة وإيصالها الى المتلقي بلغة سهلة وواضحة، حيث لابد من ان تكون لغة التحرير وسطية ومفهومة من قبل الجميع.

المقال عرض أحدى الاعمال التي اسماها البحراني (الحلم الامريكي) نابعة من الفكرة التي لدى المهاجرين الى امريكا بانها مدينة احلامهم الا انهم يتفاجؤن بواقعها وصعوبة الحياة فيها، ومثلها بإنشاء أعمال فنية مستوحاة من البيئة المحيطة، حيث صمم تركيبة فنية لمجسم يحاكي الوسائد، وبما أن فن المقال الاعلامي يمتاز بكونه يحمل طابعاً ذاتياً وشخصياً من ناحية الآراء والافكار، تعبر عن رؤى الكاتب بشأن موضوع معين، فقد طرح الكاتب وجهة نظرهِ بأن الفنان مازال محافظاً على جوهر تجربته ونسقه الفكري والأسلوبي لتجاربه السابقة في التحرر من القيم التراثية، وهو ما أكده الفنان في اكثر من لقاء اعلامي وأقر بأنه تحرر من قيود النحت العراقي القديم فهو ضد ان يكون اسيراً للهوية من ناحية الاداء والفكر والفلسفة، لكن المفارقة أن الكاتب ذكر بأن الفنان أستمر بأسلوبه ولم يكترث بموضوع الجسد الانساني، أي بمعنى ان الفنان مبتعد عن الجانب التشخيصي المباشر في اعماله، لكن الفنان عرض تماثيل تمثل شخصه وهو مالم لم يشير اليه كاتب المقال لا بالحديث ولا حتى من خلال صور مرفقة مع المقال، ليتبين ان الفنان لم يغادر التشخيص وانما كان الغالب على أعماله في فترة زمنية معينة الاسلوب التجريدي الصرف، واوضح البحراني في عدة لقاءات صحفية أن من ضمن الاسباب التي دعته الى التجريد الجانب الديني والاجتماعي الذي أثر ايجاباً في عملية تسويق اعماله، الا انه وعند أحدى زياراته الى مدينة مسقط راسه (طويريج) ولقاءه بأحد المواطنين من غير الفنانين وحديثه معه على عدم فهم اعماله، قرر البحراني أن يغير أسلوبه التجريدي نحو المباشرة والتشخيص ليسهل على المتلقين فهم أعماله.

بعد ذلك يعرج كاتب المقال على نقطة مهمة في منجز الفنان البحراني وهي تأكيده على المهمش وازاحته نحو الحقل الجمالي وفق طابع فكري يحمل رسالة تناهض الحرب، فضلاً عن تحقيق الغرائبية وهو ما يؤكده الفنان على لسانه بأنه يسعى الى تحقيق الصدمة بغية تحقيق الاثر الفني لدى المتلقي، بعد ذلك ينفتح الكاتب من خلال العمل الفني على بقية الاعمال للفنان والتي تحمل دعوةٌ الى السلام ورفض الحرب ولغة السلاح.

النتائج ومناقشتها

1 -اهتمام محدود من قبل بعض الاعلام العربي بالزوايا التي تعنى بالفنون التشكيلية، اذ تم طرح وعرض بعض المعارض الفنية بشكل مقتضب. كما في النموذج (١)

٢ -يلاحظ الارتباط ما بين الفن والإعلام، سيما وان هناك وسائل تفرد صفحات وبرامج للحقل الفني بمختلف اشكاله كما في النموذج (٢)

٣ -يحمل الفنان وعيٍ دقيقٍ بتفاصيل الحياة اليومية والعالم و يُحولها من حالة وجودها الضاغط على المجتمع إلى فعلٍ تشكيلي يحمل مفهوماً جمالي يساهم في ان يكون للفن فيها دور فاعل ومؤثركما في الشكل (٢).

الاستنتاجات

١ -ضعف الخطاب النقدي التشكيلي في الاعلام العربي ساهم في ضعف الانتشار والتوثيق ومواكبة التنافس العالمي في الفنون التشكيلية .

٢ -النسق الإعلامي بكافة انواعه التقليدية والجديدة ، يشكل ضاغطاً على الفنان.

٣ -يستطيع الاعلام والفن التأثير على الآراء والقناعات ازاء قضايا المجتمع، مما يجعل لهما التأثير في عملية اتخاذ القرارات وتشكل القناعات .

التوصيات

١ -على الاعلام ان يساهم في تقديم الفن والتقريب بين المجتمع العام ومجتمع الفن والمثقفين وخلق أواصر ترتقي بالمواطن والباحث بالفن والمعرفة، من خلال تقديم الندوات والبرامج و المساهمة الفعالة.

٢ -على وسائل الاعلام الحرص على توفير الجانب النقدي او التحليلي بعد الانتهاء من تغطية الاحداث الفنية التشكيلية من اجل المساهمة في تقريب الفن لجميع المتلقين ورفع الذائقة الجمالية في المجتمع.

٣ -الحرص على ان تكون لدى الاعلامي الذي تُوكلُ اليه التغطية للنشاط الفني التشكيلي، خلفية فنية أو ان يجري مطالعة عن هذا المجال قبل تغطيته ليكون على دراية عامة بالتخصص الي يروم تغطيته اعلاميا.

References

aizhar dakhil muhsin and Raja Karim JubouriPenetrating the sacred icon in contemporary tattoo art, Wim Delvoy as a model*Maysan Journal of Academic Studies, Applied Sciences and Humanities22*

albistani, akarm;Boulos Motred,Adel Anbouba, Antoine Nehme. (1986). *Al-Munjid in Language and Information.* Lebanon: Dar Al-Mashreq.

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

*Al-Mu'jam Al-Waseet*1996BeirutDar Al-Maarif

*American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*2000The National Project for Translation / The Supreme Council for Culture

*Art Criticism*BTDar Misr for Printing and Publishing

Contemporary Arabic painting between the aesthetic of reception and the power of interpretation*Jordan Journal of Arts*15

*Criticism of the reader's response from Russian formalism to post-structuralism*1999The Supreme Council for Culture / The National Project for Translation

2012*erformance in the visual field, a study in contemporary plastic styles* Baghdadunpublished doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad

Formal Structure in Sculptures (Ahmed Al-Bahrani - Alessandro Calo)2022*Maysan Journal of Academic Studies, Applied and Human Sciences21*

Fouad, A. A., & Majeed, B. A. (2023). Conceptual art and its role in awareness campaigns. *Basrah Arts Journal*(25), pp. 37-44. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1983

Frankfurt Shaqa, Chambaz and David2004*Research Methods in the Social Sciences*SyriaPetra for Publishing and Distribution

*History of Reading*2011Dar Al-Saqi

*Information and Propaganda*1978Dar Al-Fikr Al-Arabi

*Islamic flags*1980CairoAnglo Egyptian Bookshop

John Simpson, Edmund Weiner, and James Murray1995*Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*Oxford University Press

*Media Concepts from the Holy Qur'an: An Analytical Study of Texts from the Book of God*1986RiyadhDar Alam al-Kutub

*Media Theories*BTJordanOsama Publishing House

Owais Khair Al-Din Ali and Abdul-Rahim Atta Hassan. (1998). *Sports Media* (Vol. 1). Al-Kitab Center for Publishing.

*Reception in Arab Criticism*2013Syriathe Syrian General Book Organization

*Scientific Research and the Use of Information Sources*1999AmmanDar Al-Bazuri

The Aesthetic Theory of Reception*Reader Center, Literary Week Newspaper*

*The Art of Journalistic Writing*2007CairoWorld of Books for Publishing, Distribution and Printing

*The Art of the Journalistic Essay*2014GazaIslamic University, Faculty of Arts, Department of Journalism and Information, Palestine

BT*The concept of digital art and a course in raising the level of artistic expression for the Saudi plastic artist*Saudiunpublished master's thesis, College of Education, King Saud University

*The Dictionary of Lisan Al-Arab*1994BeirutDar Sader

The Expected and the Unexpected, A Study in the Aesthetic of Reception1997*Yarmouk Research Journal, Literature and Linguistics Series15*

*The Greek Thought*1999DamascusDar Aladdin Publications, Bibliotheca Alexandrina

*The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English and Latin Terms*1982BeirutLebanese Book House

*the Philosophy of Beauty, Its Signs and Doctrines*2003CairoThe Egyptian General Book Organization

*The Press News*1982DamascusDar Al-Baath Press

*The Problematic of the Philosophical Approach in Contemporary Artistic Critical Discourse*2009Aladdin House for Publishing, Distribution and Translation

The Publicity Image in Contemporary Sculptural Formation*Maysan Journal of Academic Studies, Applied Sciences and Humanities21*

*The Reception Theory between Yaws and Ezer*2002CairoDar Al-Nahda Al-Arabiya

*Theory of Reception*2001Arab Cultural Center

*Theory of Reception and Modern Arab Literary Criticism, Series: Seminars and Debates No.: 24*BTRabatPublications of the College of Arts and Humanities

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.8

Original Article

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

OPEN ACCESS

The aesthetic approach to the cohabitation of meaning between cinematic depth of field and theatrical presentation (Phenomenological study)

Bahaa Abdul Mohsin Hasan [1], Maher Abdul Jabbar Ibrahim [2], Maher Majid Ibrahim [3]

[1] College *of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[3] College *of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq*
[1] *ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3855-7635*
[2] *ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0976-5280*
[3] *ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0976-5280*
E-mail addresses: bahaa.hasan@uobasrah.edu.iq, maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq,maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Received: 13 September 2023; Accepted: 1 October 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

This research is concerned with studying the meanings inherent in theatrical performance in the light of the analytical mechanisms adopted by phenomenological philosophy, which examines how artistic works are performed, in an attempt to reach their first facts, by directing perception to the beginning of things ،And then to associate with it a direct experience according to the thoughts manifested in the feeling. Thus, consciousness carries out the experience of meaning in theatrical performance, through a long series of cognitive practices, which can be intellectually and aesthetically compared to the (montage) practices that abound in the creative consciousness in the style of cinematic depth of field.

The first chapter defines the problem of research (systematically) with the following question: What are the aesthetic approaches to the coexistence of meaning between the depth of the cinematic field and the structure of theatrical presentation. While the second chapter is determined (theoretically) by the following: the first research (the strategy of cohabitation of meaning in the depth of the cinematic field), the second research (the strategy of cohabitation of meaning in theatrical presentation) ، The third Topic (aesthetics of depth of field in theatrical performance). The third chapter is determined (procedurally) by the theatrical show (Shajar Murr), written and directed by (Abdul Majid Al-Hawas), for the year (2015). In addition to the fourth chapter, which includes the results and conclusions of the research. Finally, a list of sources, references and a summary of the research in English.

Keywords: ***aesthetics, living, meaning, cinema, theater, phenomenology***

المقاربة الجمالية لمعايشة المعنى بين عمق الميدان السينمائي والعرض المسرحي (دراسة ظاهراتية)

بهاء عبد المحسن حسن ١، ماهر عبد الجبار إبراهيم ٢، ماهر مجيد إبراهيم ٣

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٣ كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة المعاني الكامنة في العرض المسرحي في ضوء آليات التحليل التي تعتمدها الفلسفة الظاهراتية، التي تمعن بالكيفية التي تنجز بها الأعمال الفنية في محاولة للتوصل الى حقائقها الأولى، عبر توجيه الإدراك الى بداية الأشياء، ومن ثم الاقتران معها بتجربة مباشرة بموجب الخواطر التي تتبدى في الشعور. وعلى نحو ذلك، يضطلع الوعي بمعايشة المعنى في العرض المسرحي، عبر سلسلة طويلة من الممارسات الإدراكية، التي يمكن مقاربتها فكرياً وجمالياً بالممارسات (المونتاجية) التي يزخر بها الوعي الإبداعي في أسلوب عمق الميدان السينمائي .

يُحدد الفصل الأول مشكلة البحث (منهجياً) بالسؤال الآتي: ماهي المقاربات الجمالية لمعايشة المعنى بين عمق الميدان السينمائي وبنية العرض المسرحي. في حين يتحدد الفصل الثاني (نظرياً) بالآتي: المبحث الأول (استراتيجية معايشة المعنى في عمق الميدان السينمائي)، المبحث الثاني (استراتيجية معايشة المعنى في العرض المسرحي)، المبحث الثالث (جماليات عمق الميدان في العرض المسرحي). أما الفصل الثالث فيتحدد (إجرائياً) بالعرض المسرحي (شجر مُر)، تأليف وإخراج (عبد المجيد الهواس)، لعام (٢٠١٥). بالإضافة الى الفصل الرابع الذي يتضمن نتائج واستنتاجات البحث. وأخيراً قائمة المصادر والمراجع وخلاصة البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية : جماليات، المَعيش، المعنى، السينما، المسرح، الظاهراتية

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

إن التناغم الخاص بين الذات المبدعة وجمال الأشياء بوجه عام، هو تناغم يتجاوز جميع القواعد المتوارثة عن الفهم. وهو ما يُؤسس إلى مفاهيم تسّوغ استقلالية الحكم الجمالي، وبالضرورة إلى استقلالية الفن عن واقع الخبرات الإتباعية الأخرى. وللحديث صلة بالرؤية الاخراجية (المسرحية)، التي عادة ما تنعطف عن مسار الخبرة التقليدية لتشّكل بنيتها المستقلة ومدركاتها الخاصة ضمن حيز الخبرة الجمالية. يستدعي هذا البحث آليات التحليل التي تمتلكها الفلسفة (الظاهراتية) بمعايشة المعنى، بما تلح عليه من (قصدية) في الملاحظة والاستشعار والوصف. إذ تعمل بمنأى عن المسوغات التي يضيفها العقل، وذلك عبر مستويات التأويل التي تخلقها العلاقات الجدلية القائمة بين الذات والموضوع أو الفكرة والواقع، أي بعيداً عن كل ما هو ميتافيزيقي أو مثالي، قريباً من فيزيقية الوعي الإنساني باعتبارها الطريق السائد إلى فهم الحقائق.

ولأن السينما من أكثر الفنون الدرامية اقتراباً وتأثراً بالفن المسرحي، لم يتوانى الأخير عن استثمار إمكاناتها الفنية والتكنولوجية لصالح منظومته الجمالية، بغية تقديم خطاب مسرحي معاصر، عن طريق توظيف مفاهيم وتقنيات السينما في إطار ما يسعى الجمال المسرحي الى تفعيله بتقنية جديدة، لحظة تمّثل الذات المسرحية في جسد الواسطة السينمائية، حضوراً واعياً يحقق اشتراطات الانسجام والتماهي، بين ما هو فعلي وما هو افتراضي. الحضور القصدي للسينما على خشبة المسرح، من المفترض أن يُحيل وعي المتلقي على تصورات تتجاوز تلك الحقيقية الماثلة في الواقع السينمائي، لأنها سترتبط بالضرورة بواقع جديد، هو المسرح. هذا الواقع الفعلي الذي يمتلك حضوره الخاص وفاعليته المهيمنة وحقيقته الخالصة.

يفترض البحث هذه المقاربة الجمالية بناءً على معايشة المعنى في أسلوب عمق الميدان السينمائي، الذي يتوخى معايشة المكان والزمان والشخصيات والأحداث، بطريقة وجدانية، من خلال تكريس مبدأ الاستمرارية والديمومة المتأصلة في الحركة. بالنظر الى إن سيادة المشهدية واستمراريتها هي إحدى الصفات الجوهرية الراسخة في العرض المسرحي. إن هذه المعايشة المشروطة بانسيابية الفعل والمكان والزمان، من شأنها أن تحقق تأثيرات حسية ونفسية بالغة، قد لا يمكن استحصالها في حالة تفعيل تقنيات القطع المستخدمة في التصوير والمونتاج.

هنا تحديداً، يمكن إحالة جماليات عمق الميدان على خشبة العرض المسرحي موضع البحث، بالنظر الى أن الأخير لم يعد فضاءً للرموز والدلالات التي تحفل بالمعاني؛ بل على العكس من ذلك، صار بؤرة للهدم والتفكيك وتراكم الدوال التي لا تشير، إذ يتصدر الباطن على الظاهر، والمدلول على الدال. وبذلك ينخرط الوعي في تجربة ظاهراتية مباشرة مع الحس والحدس، كمعطيات أولية للوصف والتحليل، ومن ثم إدراك ظواهر العرض كما هي، في سياق الفعل والممارسة الإدراكية (المونتاجية)، من دون الحاجة إلى مراجعة السياقات الخارجية التي تمتلك في العادة تفسيراتها السببية المسبقة. وعلى وفق ذلك، تتجلى مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ماهي المقاربات الجمالية لمعايشة المعنى بين عمق الميدان السينمائي وبنية العرض المسرحي.

أهمية البحث:

يمكن تحديد أهمية البحث بما يلي:

١- دراسة التجارب الإخراجية المعاصرة، دراسة ظاهراتية، بحسب ما تقتضيه هذه الفلسفة التي تحرص على بلوغ المعاني الحقيقية وتحقيق نتائج علمية جديدة ومغايرة.

٢- يساعد المخرجين الذين يرومون إثراء تجاربهم بمفاهيم وتقاليد عمق الميدان، بتشكيل وعي ظاهراتي بقصدية هذا التوليف وفاعليته على خشبة المسرح.

٣- يسهم في تأسيس مادة بحثية، تمهد للباحثين في حقل المسرح الإفادة من هذه المقاربة الجمالية على المستويين النظري والتطبيقي.

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن المقاربة الجمالية بين عمق الميدان السينمائي والعرض المسرحي.

حدود البحث:

يندرج هذا البحث على وفق الحدود التالية:

١- **الحدود المكانية:** المغرب (عينة قصدية).

٢- **الحدود الزمانية:** (٢٠١٥).

٣- **حدود الموضوع:** دراسة المقاربة الجمالية لمعايشة المعنى (ظاهراتياً) بين عمق الميدان السينمائي والعرض المسرحي.

تحديد المصطلحات:

يُعرّف الباحثون المصطلحات الرئيسة الواردة في العنوان، تمهيداً لصياغة التعريفات الإجرائية، وبالشكل الآتي:

١- معُايشة:

على مستوى اللغة، تعود المعُايشة على الفعل "عاشَ يَعيش، عِش، عَيشاً وعِيشة، فهو عائش. تعايش الناس: وجدوا في نفس الزمان والمكان. عايشَ يعايش، معايشةً، فهو مُعايش، والمفعول مُعايَش. عايش فلاناً: عاش معه وعاصره" (Oma, 2008, p. 1583). وعلى مستوى الاصطلاح يرتبط المصطلح بالعالم (المَعيش) "بوصفه عالماً مَعيشاً ومختبراً من قبل كائنات بشرية. في العالم المَعيش الأوصاف والتفسيرات معيارية بشكل لا يرد، تُخضّعها القيم والمشاعر والانفعالات" (Hendrich, 2021, p. 656). ويقف العالم المعيش في سياق الفلسفة الظاهراتية على الضد من العالم الروحي، وبذلك فإن المَعيش "هو التعبير الظاهراتي عن نمط حضور الأمر المتأمَّل في الوعي ونمط قيامه بغير الشروط الفعلية التي في الوجود الموضوعي المفارق" (Husserl, The Idea of Phenomenology, 2OO7, p. 123).

وفي ضوء ذلك، تم تحديد المصطلح المركب (مُعايشة المعنى) بالتعريف الإجرائي الآتي: هي التجربة الحضورية للفكر في سياق العالم المَعيش الذي يتقوّم في الوعي بالمعرفة البديهية التي تُدرك الأشياء (الآن) بما هو حاضر، كما تُدركها (كتجربة مُعاشة) بما هو ماض. فالذات المفكرة هي حصيلة التجربة الحياتية التي تحيلها على أحاسيس وأفكار وروئ، ولكن في حدود المحايثة التي تتوخى ما هو معطى، من دون أن تقصد ما هو خارج نطاق الوعي.

٢- عمق الميدان:

ويسمى أيضا بعمق المجال أو عمق الحقل وهو تحديداً "المسافة التي تستطيع أن تحتفظ فيها العدسة بوضوح الأشياء القريبة والبعيدة" (Deleuze, 1997, p. 22)، وعلى وفق ذلك، "هو ترتيب الشخصيات (أو الأشياء) على عدة أبعاد وجعلها تؤدي أدوارها بقدر الإمكان طبقاً لتقدير مسافي طويلي، على بعد الأشياء الموجودة بالمؤخرة أو الموجودة في المقدمة، بالبعد عن بعضها مع البعض، وبقدر ما يكون الشيء الموجود في المقدمة أقرب من العدسة" (Martin, 2017, p. 224) وعلى هذا النحو "هو سلسلة من المستويات ضمن الصورة تتسلسل من المقدمة الى الخلفية وكلها ضمن بؤرة التركيز" (Corgan, 2013, p. 281). وهو بذلك يقدم صور الواقع كما هي في عفويتها واستمراريتها، مع التأكيد على "إن اللقطة/المشهد على طريقة عمق الميدان، لا تتخلى عن المونتاج، إنما تدمج المونتاج في تكويناته البصرية" (Al-Zubaidi, 2010, p. 25).

وبناءً على ما تقدم، يحدد الباحثون عمق الميدان (إجرائياً) بالتعريف الآتي: هو مجموعة الأبعاد أو المستويات التي يمكن إدراكها على خشبة المسرح دفعة واحدة، من خلال نظرة تأملية شاملة تتوخى سيادة المكان واستمرارية الزمان وانسيابية الحدث، الى حد معايشة المعنى، وذلك استناداً على أسلوب عمق الميدان السينمائي ومقاربته فكرياً وجمالياً بالفضاء المسرحي.

٣- ظاهراتية:

على المستوى الاصطلاحي وهي ذلك "العلم الذي يكتفي بدراسة الظواهر المتبدية في الشعور، دراسة وصفية، مع تحليل الشعور وكشف حقيقة أفعال الإدراك ومكوناتها". (Muhammad, 1973, p. 95).

وعلى المستوى الفلسفي تعرف بأنها "دراسة وصفية لمجموعة ظواهر، كما تتجلى في الزمان أو المكان، بالتعارض إما مع القوانين المجردة والثابتة لهذه الظاهر؛ وإما مع الحقائق المتعالية التي يمكنها أن تكون من تجلياتها؛ وإما مع النقد المعياري لمشروعيتها" (Lalande, 2001, p. 973). وهي بذلك ترفض الفلسفة بشقيها المثالي والمادي لتخطو باتجاه ماهية الحقائق، كما تظهر أو كما تتشكل في الوعي. وهي على هذا النحو الفلسفي، "منهج من مناهج التفكير، تتوخى الوصول إلى الحقائق الأساسية، وجعل أمر اكتسابها وتبريرها بصورة برهانية ممكناً .. وهي التوجه نحو الأشياء ذاتها، لتكون هي ذاتها المرجع الأخير لما نتعلمه منها، دون التأثر بحكم سابق ولا بنظرية سبق تصورها عن الواقع" (Husserl, Cartesian Meditations, 1985, p. 45). أي العودة إلى حقيقة الأشياء ذاتها، بمعزل عن الحقائق السابقة، والتي قد لا تخلو من الشوائب والترسبات الفكرية بحكم ارتباطها بثقافات ومعتقدات معينة.

وبناءً على ما تقدم، يحدد الباحثون التعريف الإجرائي لمصطلح الـ(ظاهراتية) على النحو الآتي: هي العودة إلى حقيقة الأشياء ذاتها، عن طريق الدراسة الوصيفة للظواهر التي تدركها الحواس بالملاحظة والتجربة الممكنة، بغية تحليل ماهيتها كما تتشكل الوعي في ضوء مجموعة العلاقات القصدية المكونة لحقيقة الإدراك، وذلك بهدف بلوغ الحقائق الرئيسة ومحاولة تبريرها بمعزل عن المعطيات والفروض السابقة.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: استراتيجية معايشة المعنى في عمق الميدان السينمائي:

يمكن دراسة أسلوب (عمق الميدان) في إطار النظرية الواقعية عند الناقد الفرنسي (اندريه بازان)، على مستوى بنية الصورة السينمائية بوجه عام، وما يمثله إطار الصورة أو (الكادر) بوجه خاص. أي ضمن حدودها الداخلية، ومحفزاتها الإدراكية التي تحيل بدورها على تخوم خارجية، تنطوي بالضرورة على حقائق غير ظاهرة.

تؤكد نظرية (بازان) على تلك المَلَكة الإدراكية التي تشكلها موضوعية التصوير السينمائي، من خلال "حثُّ المُشاهِد على (الإحساس) بالحيّز بدلاً من (قراءة) دلالته وحسب" (Andrew, 2017, p. 106). إذ أن واقعيته لا تلتفت كثيراً إلى الدلالات بقدر سعيها لتحقيق متسع إدراكي ظاهراتي، يساعد على التجلي والكشف ومعايشة الوجود السينمائي بتجربة إدراكية مستقلة عن تلك التي نمارسها بالحياة الروتينية اليومية. وفي موضع البحث، يقودنا هذا التوسع الإدراكي الذي تنطوي عليه شاشات العرض، إلى مديات وفضاءات رحبة تقبع خارج حدود خشبة المسرح. وهو ما يؤكده بازان بقوله، "إن قوة المسرح قوة جاذبة إلى المركز، يعمل كل شيء فيها لجذب المُشاهد كالفراشة التي يجتذبها الضوء المتحرك، وبالعكس فأن قوة السينما طاردة تبعث الاهتمام إلى الخارج، إلى دنيا مظلمة لا حدود لها تحاول الكاميرا باستمرار أن تضيئها" (Abdul Jabbar, 2016, p. 46). وبطبيعة الحال فإن هذا التصور ينسجم مع توجهات المخرج المسرحي الذي يتخذ من الحضور السينمائي طريقاً خاصاً يمكن أن يسلكه الوعي باتجاه واقع أو وجود لا متناه، يكتنز بالحقائق والمعاني التي تتكشف في سياق ما هو ظاهر. فبغض النظر عن شكل البنية السينمائية التي يتم توظيفها على خشبة المسرح، فهي بكل الأحوال ستأخذ طابع النسيج المسرحي العام. أي أنها ستفقد خصوصيتها القديمة، وصلاتها الأولى، لتندرج (هنا/والآن) في بنية مسرحية جديدة. إذ تحاول الأخيرة الإفادة قدر الإمكان من عنصرها الفاعل والمهيمن بتحقيق ذلك الاستقصاء الإدراكي على ما هو خارج إطار الصورة، وخارج إطار الخشبة أيضاً، باتجاه الحقائق القابعة (هناك)، في وجود الوعي الظاهراتي.

وتأسيساً على ذلك، يدعونا (بازان) أن نُفّكر بطريقة أنطولوجية، استناداً على مقارباته الظاهراتية بهذا الصدد، إذ يحثنا "بأن لا ننخدع بالمظاهر، ما هو على الشاشة ليس الواقع، ولكنه تتّبع الواقع، وبقاياه التي قد تسمح لنا .. باستدعاء حضور شيء أكثر اكتمالاً، وهو شبح ذلك الواقع الأكثر صلابة على نحو متناقض، الذي يحوم على نحو طيفي حول الشاشة أو وراءها أو أمامها. هذا إخلاص للمظاهر بالفعل، لكنه يحدث من أجل اجتيازها إلى روح شيء أكثر وأقل أهمية في آن واحد" (Andrew, 2017, p. 66). يشير بازان هنا إلى نوع من أنواع التجلي أو الكشف عن الحقائق الروحانية المتوارية خلف ظواهر الواقع الحقيقي. الحقائق التي قد لا يُظهرها الفيلم، ولكنه –بطبيعة الحال- يستخدم ظواهره الفنية وعوالمه الجمالية كطريقة لاستجلاء معان الوجود الحقيقية من الواقع الفعلي. بمعنى أنها عملية تسخير المرئي لتعزيز الرؤية ضمن مدياتها الواسعة، والتي تعمل على تزويد الوعي بمستشعرات حسية تجعله قادراً على مواجهة ظواهر العالم وتفسيرها. إذ يمكن لما تُظهره الصورة ضمن إطارها الفيلمي من جهة، وما تُشير إليه من مظاهر غير ظاهرة من جهة أخرى؛ أن يسهم بتشكيل أو إظهار الحقائق الغائبة أو المستترة، أن ينتزعها من غيابها الكامن خلف طبقات مزيفة من الوجود، بفعل حمولات ثقافية وأيديلوجية مختلفة، ليحيلها على شكل من أشكال التكشف. بمعنى أن البعد الأنطولوجي للصورة السينمائية ينطوي على الكثير من مكنونات وأسرار الواقع، وإن للكاميرا القدرة على كشفها والبوح بها على نحو خاص ولافت. ذلك أنها غير واضحة أو غير مميزة ضمن نسيج العالم الخارجي. وبالضرورة فإن هذا الواقع البكر هو واقع جديد، تمت هيكلته بطريقة إدراكية خّلاقة على أساس الواقع الحقيقي، وبذلك أصبح يمتلك مظهراً خاصاً، وفرادة أنطولوجية مميزة.

ويمكن إيجاد صدى نظرية بازان إزاء طبيعة الصورة الواقعية ومعانيها المتعالية، في الكثير من الطروحات والتجارب السينمائية، التي تتعامل مع الأعمال الفنية بوصفها أنظمة غير مغلقة تنطوي على العديد من الإمكانات التي تنضوي تحت الظاهرة، والتي تتطلب بالضرورة ممارسة نوع من التأمل والتكشف، عبر علاقة وجودية تأملية يمكن إدراكها كمعنى معاش، بين البناء العام للمشهد، وفاعلية التجربة الفعلية الحسية، التي تبني مدركاتها ضمن هذا البناء القصدي بشكل تأملي حدسي.

وبهذا الصدد، يؤكد بازان على أهمية (عمق الميدان) باستبصار الحقائق (وجدانياً) عن طريق معايشة المكان والزمان والشخصيات والأحداث. وفي تناوله لجماليات هذا الأسلوب في فيلم (المواطن كين) كأنموذج حيوي، راح يؤكد، "إن مشاهد كاملة تُعالج في لقطة واحدة بفضل عمق المجال، حتى أن الكاميرا تبقى أحياناً بلا حركة. إن المؤثرات الدرامية، المطلوبة مقدماً من المونتاج تنشأ جميعاً هنا عن تحرك وتنقل الممثلين في (الكادر) الذي تم اختياره منذ بادئ الأمر ولم يتغير .. إن السعي نحو التكوين بتعميق الصورة، يفترض احترام استمرار المكان الدرامي وبالطبع احترام بقائه ومدته" (Bazin, 1968, pp. 158-159). إن سيادة المشهدية واستمراريتها -بلا تقطيع مونتاجي- بهذا التدفق الدرامي، الزمني، يلتقي بالضرورة مع أبرز الصفات الجوهرية للمسرح، متمثلةً باستمرارية الفعل والمكان والزمان، والتي من شأنها أن تُحقق تأثيرات حسية ونفسية بالغة، قد لا يمكن استحصالها في حالة استخدام تقنية المونتاج التي تتعامل مع اللقطات المنفصلة في تكوين المشهد الواحد، وبالضرورة مع الأحاسيس المنفصلة التي تتطلب جهود مضاعفة لاسترجاع الحالة النفسية في اللقطة السابقة، والاحتفاظ بالوتيرة نفسها بوجه عام.

المبحث الثاني: استراتيجية معايشة المعنى في العرض المسرحي:

يمكن الولوج إلى فكرة معايشة المعنى من ناحية الذات الواعية، إذ شهدت الفنون المعاصرة عمليات تحوّل كبيرة، في سياق ما كرّسته (نظرية التلقي) بتحويل العملية الإبداعية من ملكة الفنان إلى ملكة المتلقي. وهكذا بالنسبة للعرض المسرحي المعاصر الذي راح يتجاوز (الدراماتورجيات الجديدة)، تلك المرتبطة بظروف الإنتاج، باتجاه دراماتورجيا الفرجة، التي تُعنى بأفعال وعي المتفرج، وآليات إدراكها التي تنضوي تحتها عمليات التفكيك والبناء والتمثل والاكتشاف. إذ تبرز هنا أهمية الوعي الإبداعي؛ ولكن هذه المرة بالنسبة للذات المُدركة التي تضطلع بمهمة تفسير الظاهرة المسرحية، إلى الحد الذي إعادة الأخيرة ترتيب استراتيجياتها، بتجديد إنشائية العرض الفرجوية بحسب ما يلائم الأفق الجمالي المُتوقع من الجمهور. تلك المقترنة بالتأمل والتكّهن والتخمين والوصف والملاحظة، وصولاً إلى عملية التأويل وإعادة البناء. بمعنى آخر، إن دراماتوجيا الفرجة؛ أصبحت تبني أساساتها وتمارس تحليلاتها في ضوء ما يمكن أن تصنعه الخبرة الجمالية بالعرض، من خلال تفاعلها وتشكيل حقائقها الخاصة. وهكذا "بقدر ما نبتعد عن الدراماتورجيا المكتوبة من طرف المؤلف (وفقاً للقواعد الكلاسيكية)، أو الدراماتورجيا المُعّدة والمنجزة من لدن الدراماتورج (في الحقبة الحديثة من ليسين إلى بريخت) بقدر ما نُصبح مضطرين لإنجاز دراماتورجيا خاصة بنا (ما بعد حداثية أو ما بعد درامية)، وذلك بناءً على نتيجة غالباً ما تكون غير مقروءة، وبالتالي .. نصبح ملزمين بإعادة كتابتها بأنفسنا، وهكذا نضطر للتصرف كمتفرجين دراماتورجيين" (Paves, 2021, pp. 37-38). وللحديث صلة بآليات التحليل الظاهراتية التي تمعن النظر بما يمكن استخلاصه من صور متمثلة؛ بعد إزالة الطبقات والآثار المتراكمة. إذ يقع على عاتق الوعي لملمة الإشارات المتشظية، وتنظيم الإدراكات المتخلخلة، بهدف إعادة التوازن للفكرة أو الموضوع أو الموقف. وبذلك تتحول الذات المُدرِكة (المبدعة) إلى دراماتورج مواز لدراماتورج العرض؛ بفعل وضيفتها الإدراكية الفاعلة والمنتجة.

وعلى وفق ذلك، برز مفهوم (ما بعد الدراماتورجيا)، الذي اقترن بالدعوات الظاهراتية بموجب ما يمكن أن يستخلصه الوعي من حقائق كامنة في بنية العروض المسرحية التي لا تنطلق من وحدة نصية خالصة، بقدر اضطلاعها بأشكال فرجوية، مُهجّنة بالوسائط والفنون الأخرى. إذ يمكن توصيف هذا الاستخلاص الظاهراتي بالآتي (Paves, 2021, pp. 38-39):

١- إيجاد (بنية بارزة) من خلال استخراج (الافتراض المسرحي من النص).
٢- على المخرج إيجاد شكل أو جدول قبلي ناتج عن الأسئلة التي يطرحها هو أو الدراماتورج.
٣- لا يمكن اختزال عمليات الإخراج فقط من حيث هي ظواهر للظهور، إنها تبرز شيئاً ما في حالة ظهور وتحدده بكيفية يصبح فيها حساساً لمدة زمنية ما في فضاء عمومي.
٤- يضطلع مفهوم التجسيد أو الأداء بالوظيفة نفسها: نوع من التمظهر المُجّسد، وشبح يصبح إنساناً. وبذلك نشعر في المسرح أكثر منه في عالمنا الحقيقي بالجسد، والإيماءة والحركة بناءً على التعاطف الحركي.

وعلى هذا النحو، يمكن للدراماتورج أن يستشرف ردود الأفعال والتوترات التي من الممكن أن ينطوي عليها (جسد المتفرج) بحكم خبرته بالأشياء التي يستطيع تجسيدها فعلياً، و(وعي المتفرج) بحكم سطوته على التخيلات التي يستطيع تمّثلها افتراضياً. وبذلك يقودنا الوعي إلى إمكانية معايشة المعنى، عبر سلسلة طويلة من الممارسات الإدراكية، التي يمكن أن تُوصف بـ(المونتاج الإدراكي) للعرض المسرحي.

ولعل ثمة مقاربة فكرية وجمالية بين هذا البناء الإدراكي؛ وطبيعة الفكر الذي يمارس نشاطه الإبداعي عبر ما يسمى بـ(حائط دافنشي)، الذي يوصف -على الرغم من جموده- بأنه واسطة ديناميكية لتدشين التمثلات الخيالية، بنوع من الهلوسات الإبداعية، أو الجنون المرتبط بالعبقرية. إذ يُوجه دافنشي عبقرية الفنان نحو الابتكارات المغايرة، وذلك عبر التواصل الحسي مع الطبيعة، على وفق مبدأ الإسقاط والتخيل، بغية استلهام تصورات جديدة، تختزل تلك التي تتمثل للوعي لحظة حدسها من الحائط مباشرة، وبذلك يمنح "الفنان حريته لأن يرى أشكال الواقع العنيف الغامضة، حيث يبدو الإدراك الهلوسي، هنا، عنيفاً وغامضاً، أو هادئاً صامتاً، متحركاً أو ساكناً، ذلك أن سطح ذلك الحائط إنما يجعل الوعي ينسى ذاته موقتاً، ودون أن تفقد هذه الذات نفسها على نحو كلي، ويعني ذلك كله أن الملمس أو النسيج غير الواضح، أو المدرك جيداً، الخاص بالحائط إنما يدفع الوعي ويغريه لأن يخضع للاوعي دون أن يندمج معه .. هكذا تنشط حالة من الخيال الإبداعي المتميزة يمتزج فيها الوعي واللاوعي" (Abdel Hamid, 2010, pp. 147-148) وبذلك يتحول الإدراك المتحرر نسبياً من شروط الوعي الصارمة، إلى حالة من التجلي والتكشف. حالة مغايرة تقوده إلى الاختلاف، وبالضرورة إلى الإبداع والابتكار.

وعلى هذا النحو، ينتج الوعي الإخراجي رؤيته المغايرة؛ المتولدة من حوائط الحياة نفسها، والعصر نفسه. ومقابل ذلك تضطلع حوائط العرض المسرحي بالكثير من الأفكار والتمثلات والمعاني، اعتماداً على الملحقات، التي يوظفها العرض بهدف إثارة الوعي وتحفيز نشاطه الإدراكي "فالملحقات هنا هي مولدات generators للحقائق الخيالية، أشياء تقوم –من خلال طبيعتها الخاصة أو وجودها- بتكوين افتراضات خيالية، أو متخيلة .. وتُوّلد (الملحقات) حقائق متخيلة مستقلة عن ما يتخيله أحد الأفراد أو ما لا يتخيله، لكنها لا تقوم بذلك بمعزل عن متخيلين ممكنين أو فعليين، والملحقات أو المعينات المسرحية هي حوائط صغيرة شبيهة بحائط دافنشي الكبير" (Abdel Hamid, 2010, p. 149). وعلى وفق ذلك، فإن كل ما ينضوي تحت الحضور السينمائي، يمكن أن يندرج ضمن حوائط العرض المختلفة، التي تضطلع بمهمة محاكاة الإدراك، والاستحواذ على إسقاطات الوعي، وتوجيهها صوب ظواهر العرض، أو الحقائق الفنية التي تتضمنها استراتيجية المخرج.

المبحث الثالث: جماليات عمق الميدان في العرض المسرحي:

يحاول البحث أن يحدد المقاربات الجمالية والإدراكية ما بين (عمق الميدان السينمائي)، (وفضاء الخشبة المسرحي)، استناداً على طروحات بازان –آنفة الذكر- حول استمرارية الحدث، واستخدام اللقطة العامة، ذات البؤرة العميقة، والاستغراق في الزمن إلى حد التعايش مع المعنى. هذه النظرة الشاملة للخشبة تدعم ما يمكن تسميته بفرضية (عمق الميدان المسرحي). ذلك أن "المُشاهد في العرض المباشر يفعل ما تفعله الكاميرا له في الأشكال السينمائية من الدراما: فهو يخلق سلسلة من اللقطات، القريبة، والطويلة، أي مونتاج من الصور التي يتم اختيارها بحرية والتركيز عليها .. وبذلك فإن عين المشاهد في المسرح تتجول حسب إراداته من شخصية إلى شخصية، ومن جزء من خشبة المسرح إلى جزء آخر، وتجمع سلسلة من زوايا الرؤيا وقطاعات الصورة المختلفة، وتخلق حركتها الخاصة" (Esslen, 2015, pp. 100-101) وبلا أدنى شك، أن ما تُفعّله اللقطة العامة بعمق الميدان من ثراء درامي، وديناميكية داخلية، هو مبني بالأساس على مستويات النظر، وإمكانات الوعي، وقابليتهما على التقطيع وإعادة البناء. وعلى وفق ذلك، تتم عملية (المونتاج الإدراكي) في العرض المسرحي، أي بالطريقة نفسها في (عمق الميدان) السينمائي. وذلك بتأمل الخشبة كاملة، بـ(نظرة/لقطة) عامة تبلغ عمق المجال، لتستغرق عناصر العرض المختلفة كافة، ومن بينها الحضور السينمائي، لتكشف بزمنها الطويل نسبياً، الصيرورة المسرحية/السينمائية، والتي من شأنها أن تحافظ كما اللقطة الطويلة ذات البعد البؤري، "على وحدة الزمان والمكان الحقيقيين، طالما كان بالإمكان تصوير مشاهد كاملة في لقطة (ممزوجة) تضم مسافات قريبة ومتوسطة وبعيدة في آن واحد ضمن الإطار الواحد. بالإمكان تجسيد مستويات مكانية مختلفة .. وبذلك يمكن حفظ العلاقات السيكولوجية والفيزيائية المهمة بين الناس وبيئتهم" (Jannetty, 1989, p. 237). وهو أمر يضمن -في موضع البحث- انسيابية تطّور العلاقات بين الخشبة والشاشة، عبر استمرارية الزمن (المسرحي/والسينمائي) في النظرة التأملية الواحدة التي يرصدها البحث، والتي تُعّد على مستوى (المفهوم) و(التقنية) إساساً لبدايات الإخراج السينمائي القائم على مبادئ الإخراج المسرحي. وبذلك يمكن إحالة مقاربتنا الجمالية لبدايات التجارب السينمائية.

ترتبط هذه البدايات تقنياً بتجارب رائد السينما (جورج ميليه)، في تدشين تلك العلاقة الفنية بين المسرح والسينما، تلك التي تنطلق من رصد إمكانات اللقطة الثابتة والمستمرة في الفراغ المسرحي. وعلى هذا النحو تطورت العلاقة بين الفضائيين -المسرحي والسينمائي- عبر هذه الديمومة الدرامية والزمنية التي تنشدها الخشبة. إذ ركزت بواكير السينما على اللقطة الواحدة، أي المشهد

الواحد، مع الحفاظ على المكونات المشهدية للمكان. مما أنتج توافقاً منظورياً يشتمل على لقطة أفقية قوسية مسرحية ولقطة تشكيلية طويلة (Kandakji, 2022, pp. 245-246)، وذلك ضمن إطار أو فضاء الخشبة الذي يظل ثابتاً؛ في حين أن عين المشاهد، هي التي تمارس فعل المونتاج على عناصره المتحركة التي تشغل هذا الفضاء. فالوعي الإنساني بوجه عام، مرتبط حسياً وجسدياً بفكرة استمرارية المكان والزمان، وبالتالي، سيتعامل معها إدراكياً -بحكم سيادة المشهدية- وكأنها قطعة من نسيج الواقع، مع التأكيد على أن التدفق الزمني الحي يظل دائماً من بين أبرز صفات المسرح الجوهرية.

وتأسياً على ذلك، يمكن الحديث عن المونتاج الإدراكي في المسرح، قبل ميليه، وحتى قبل ابتكار السينما نفسها، فهذا (بيتر بروك) يستشهد بالتحفيزات الإدراكية التي ابتكرها (شكسبير)، بربط الأمر تاريخياً ومفاهيمياً بجذور المونتاج الداخلي الذي يضطلع به عمق الميدان. إذ استطاعت هذه التحفيزات كما يرى (بروك)، "أن تمنح المسرح الاليزابيثي تجربة مثيرة بقدر إثارة السينما .. إن السينما التي قدّم من خلالها ارسون ويلز فيلم (المواطن كين) قد منحت العالم أجمع إمكانات جديدة. إن هذا الشكل المسرحي الجديد يستريح على سطح، يشبه تقريباً هذا الذي أمسك به الآن، حيث بإمكان الصورة أن تذهب وتجيء عليه. وبما أنه لا يوجد ديكور، فيكفي أن يقول أحد الأشخاص: (نحن في غابة) لكي نجد أنفسنا في غابة، وإذا قلنا بعد لحظة أخرى: (لم نعد نحن في غابة) تختفي الغابة. إن هذا التكنيك ما زال أكثر سرعة من المونتاج السينمائي" (Brook, 2022, p. 49). وربما أسرع من أي تكنيك سينمائي آخر لم يكتشف في حينها بعد، خاصة وأن معمارية المسرح بمستوياتها المتُعّددة تُكّرس مفهوم عمق الميدان، التي يمكن للوعي أن يعيد مونتاج معطياته على وفق ما تتُشّكل أو تبدو المعاني الظاهرة. وعلى هذا الأساس، كان الإخراج السينمائي في بدايته يمثل -بطريقة أو بأخرى- شكلاً من أشكال الإخراج المسرحي.

كان للعالم الفيلمي على نحو محسوس شكل مشهد مسرحي، فكانت الشخصيات (تلعب) أمام ديكور وهي موضوعة بمستوى عمودي على المحور البصري للكاميرا، إذ يتكون الإخراج في عمق المجال، حول محور التقاطها، في مسافة طولية تتحرك فيها الشخصيات بحرية، وهكذا يمتزج المنظر الكبير -اللقطة القريبة- بجرأة باللقطة العامة، لتُشّكل برمتها كادرات مُرّكبة ذات حبكة جمالية وإنسانية نادرة، تضفي على المشهد دقة تحليلية وقوة سيكولوجية، بحكم أن هذا العمق يطابق الاستعداد الديناميكي والاستكشافي للنظر الإنساني (Martin, 2017, p. 225)، أي يطابق المدى الطبيعي الذي يتيح له رؤية ثاقبة بحدود واضحة وكيفيات مرنة ومتنوعة. وفي إطار ذلك، يمعن الإدراك تأملاته بهذا العمق المسرحي/السينمائي وكأنه يحاول الامتلاء بالأشياء الظاهرة بقوة، أي يحاول امتلاك تلك التي تثير اهتمامه، وعلى نحو أقل بالنسبة للتفاصيل الثانوية أو المُكّملة.

إن هذا العمق المزدحم بالعناصر المختلفة، والسينوغرافيا المتحركة، والشخصيات المتباينة -الفعلية والافتراضية، الحية والمسجلة- قادر بالضرورة على خلق حالة من التفاعل والتوتر عبر تفعيل العلاقات المختلفة بين الأمكنة والازمنة والشخوص، وتطوير الأحداث الدرامية في سياق هذا المونتاج الفكري المُعّقد. في هذا العمق أو المجال "لم يعد المونتاج يختار لنا الشيء، الذي علينا أن نشاهده ونفهم معناه الموجود قبلاً، إنما أصبح من يشاهد مضطراً، لان يؤلف الواقع المستمر .. والذي هو أشبه بمساحة اختيار المشهد الدرامي المعني، وبذلك يتيح عمق المجال للمتفرج أن يقيم علاقة مع الصورة، هي أقرب إلى علاقته بالواقع" (Al-Zubaidi, 2010, p. 25)، وهو بالتحديد ما يفعله الوعي الذي يجد نفسه مضطراً لتوليف هذه التركيبة الظاهراتية بين كل من عناصر المسرح والسينما، بغية إيجاد المعنى الذي يلائم قصدية ذاته المُدرِكة. وذلك في صيرورة تلك اللحظة الدرامية التي تتشّكل عبر أنساق الفيلم من ناحية، وسياق العرض المسرحي ككل من ناحية أخرى. هذه العلاقة القصدية يمكن إدراكها كمعنى معاش من خلال البناء العام وفاعلية التجربة الفعلية الحسية، التي تُشّكل حقيقة العرض المسرحي؛ من دون أن تعزل فكرة الفيلم في إطار خاص، بل تدركه بالضرورة ضمن هذا البناء القصدي الشامل. بالنظر إلى أن هذ العملية المونتاجية التي تجري في جهاز الوعي الإنساني، لا تخلو من الحس (الذاتي) إثناء تشكيل أنساق المعنى. وذلك لأنها تتعامل مع الأشياء المادية والحسية على نحو حدسي يقارب مبدأ (الرد الظاهراتي). وعلى وفق ذلك، تلعب الرؤية الذاتية دوراً فاعلاً في محاولة تحليل أو تنظيم مفردات العرض. وهو الأمر الذي يدعمه (بافيس) بقوله أن "ما يمكننا فعله على أقصى تقدير، هو تخّيل -ونحن نفكر في نظرة السينما إلى الواقع المسرحي- إن نظرة المحلل تماثل، وإن كان ذلك على نحو استعاري، الأدوات السينمائية: وجهة النظر، البعد، مقاييس المستويات، لقطات متواصلة بفضل المونتاج، توليفات حرة للمونتاج داخل الكادر الخ، وهكذا فإن التحليلات المسرحية قد يكون من صالحها أحياناً أن تستمد إلهامها من أشكال اللغة السينمائية الكبرى المنبثقة بدورها من منطقية ما للرؤية والنظر" (Pavis, 2006, p. 35). فبالإضافة إلى تقنيات الحضور السينمائي التي دشنت العرض المسرحي بتكنولوجيا جد متطورة، راح الأخير يُكّرس مفاهيم وتقاليد السينما؛ حتى من دون الحاجة إلى مضاعفة استخدام وسائطها، وهو ما يمكن رصده في العديد من التجارب المسرحية المعاصرة.

وفي ضوء ما تقدم، يمكن القول إن تحقيق هذه المقاربة الجمالية مرهون بقدرة الذات الواعية وإمكاناتها (التوليفية)، التي تحتم على الوعي أن يُسّلم تسليماً كاملاً لقصدية العرض المسرحي، بأن يستغرق في ذاته –العرض- ليكون حاضراً كما هو؛ لا أن يغيّبه بحضوره –الوعي- الذاتي. وبذلك فان هذا الحضور لا يكتمل إلا عن طريق خبرة المُدرِك التي يمنحها للعرض المسرحي على نحو يشابه خبرة المخرج الممنوحة للعمل نفسه. وعلى هذا النحو يمكن أن تتكّشف معاني العرض عبر ممارسة (مونتاجية) ذهنية بمعزل عن الحقائق المترسبة في الوعي، وبذلك يمكن النفاذ إلى وجود العرض واستجلاء حقيقته الخالصة. إن هذا الفهم الظاهراتي للرؤية المسرحية قد يمنح الفنان وعياً خالصاً يعمل على إثراء جماليات العرض ويكشف عن آفاق مغايرة للتلقي.

المؤشرات التي أسفرعنها الإطارالنظري:

١- تكريس مبدأ (المونتاج الإدراكي) في العرض بناءً على مستويات (عمق الميدان) وقابلية الوعي على التفكيك وإعادة البناء.
٢- تحقيق تأثيرات حسية ونفسية بالغة بموجب التدفق الدرامي واستمرارية الفعل والمكان والزمان.
٣- تحديد الرؤية والاختزال الجمالي في أكثر من مستوى للتعالق ما بين الصورة السينمائية والعرض المسرحي.
٤- تفعيل دراماتورجيا الفرجة التي تضع استراتيجياتها الإخراجية بناءً على استشراف أفعال وعي المتفرج.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

أولاً: منهج البحث:

تم اعتماد (المنهج الوصفي التحليلي)، استناداً على مقارباته المنهجية التي تلائم طبيعة البحث الظاهراتي، الذي يتوخى معايشة التجربة (إدراكياً)، ومن ثم وصفها (شعورياً)، في سبيل أن تظهر المعاني من تلقاء نفسها بالتجربة والملاحظة الدقيقة، مما يتيح دراسة بنية الظاهرة أو معرفة شروط ظهورها.

ثانياً: عينّة البحث:

تحددت عينة البحث بالعرض المسرحي المغربي (شجر مُر)، كعينة (قصدية)، تتضمن خصائص المجتمع بوجه عام، وبذلك يمكن تعميم نتائجها على المجتمع الأصلي بأكمله. العرض من تأليف وإخراج عبد المجيد الهواس، يتحدث عن حقبة الاعتقالات السياسية في المغرب إبان سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي. سينوغرافيا ومؤثرات صوتية (عبد الحي السغروشني)، المادة السينمائية (جواد الأجناد)، كوريغرافيا (عثمان السلامي)، إدارة الإنتاج (نعيمة قريشي)، تمثيل (عثمان السلامي، فاطمة الزهراء لهويتر، رباب الخشيبي، سلمى مختاري، إيمان صامت، علاء قداري، سعيد الهراسي). تم اعتماد نسخة العرض التي قُدّمت بالتنسيق مع المركز الدولي لدراسات الفرجة، في الدورة الحادية عشر لمهرجان طنجة للفنون المشهدية لعام (٢٠١٥).

ثالثاً: تحليل عينة البحث:

مسرحية (شجرمر):

يُقّدم المخرج (عبد المجيد الهواس) في هذا العرض المغاير رؤية جمالية مكتنزة بمضامين فكرية مشاكسة، تناهض السياسات السلطوية أينما وجدت. إذ يعيد الى الذاكرة حقبة تاريخية بعينها، عن طريق إعادة انتاجها، بالطريقة المأساوية نفسها، لتكون بمثابة بوحاً بصرياً، يُفصح عن أحداث مسكوت عنها برؤية تكنولوجية معاصرة مُدعّمة بوقائع وحقائق (السينما) بوصفها أكثر الفنون تجسيداً للواقع. وعلى وفق هذه الرؤية يُوّظف (الهواس) فيلماً سينمائياً قد تمت صناعته خصيصاً لهذه التجربة، ليُصّور من خلاله حيوات الضحايا القابعة في السجون. وبذلك صار جزءاً من المنظومة البصرية بموجب اشتراطات التشارك والانسجام والتكامل مع العرض المسرحي.

يستخدم (الهواس) الحضور السينمائي في خمسة مواضع درامية مختلفة، جميعها تنبثق من المعتقل أو جدار السجن. إذ ينطوي العرض على فضاء رؤيوي يحيل على عالم سري يقبع ما وراء الواقع. فضاء العرض هذا؛ منفصل بشكل أفقي الى قسمين أو مستويين، المستوى الأول؛ يتضمن مقدمة المسرح (الواجهة)، والمستوى الثاني؛ يتضمن عمق المسرح (الخلفية). وما بين هذين المستويين، يقف حاجز ثلجي (شفاف)، يفصل بين هذين العالمين المتداخلين. إذ يمثل هذا الحاجز جدار المعتقل والشاشة السينمائية في الوقت نفسه. وعلى وفق ذلك، يتخذ الفعل الدرامي في هذا العرض ثلاثة مستويات رئيسة وبحسب الآتي:

١- الفعل المسرحي (الحي) أمام الجدار في مقدمة المسرح.
٢- الفعل السينمائي (الافتراضي) على سطح الجدار في عمق المسرح.
٣- الفعل المسرحي الحي (بالأسلوب السينمائي) خلف الجدار في عمق المسرح.

إذ يتخذ الفعل الدرامي الأخير نمطاً أو أسلوباً سينمائياً أيضاً، بفعل الخلفية الشفافة، وإسقاطات الضوء، التي تُظهر المشاهد وكأنها مجزئة الى لقطات بزوايا وأحجام مختلفة. وهكذا فإن العرض لم يكتفي بتوظيف السينما بوصفها وسيلة تعبير قادرة على تجسيد الوقائع بطريقة مادية الى حد تصوير ما يعتمل في تلك النفوس التي ترزح تحت غياهب السجون، بل راح يكرس تقاليد ومفاهيم السينما لصالح بنية العرض.

على مستوى المحور الأول الذي تمثله حركة الممثل (الحي)؛ يضطلع صوت الميكرفون بترديد تلك الشهادات التي تتحدث عن روتين التعذيب اليومي، وما يخلفه من علل جسدية ونفسية. مونولوج يتدفق كقصيدة شعر تنثال من ذاكرة شبه مشروخة، تتأرجح بين جحيم الجلادين وصقيع الجدران الرطبة. لذلك تأتي الحكايات أو القصائد، متقطعة، متجزئة، وكأنها نوع من الهذيان، تدعمها موسيقى تصويرية تشبه أصوات الصراخ والآهات والعويل. يرافق هذه التراجيدية البكائية فعل حي تضطلع به مقدمة المسرح، بطريقة مركبة، ففي الوقت الذي يجسد سجانان غليظان فعل التعذيب الجسدي والنفسي على سجين نحيل عاري على يسار المسرح؛ تجسد أربعة معتقلات فعل الصراع الخارجي والداخلي على يمين المسرح. الفعلان يرتبطان بجو طقسي واحد يتغذى (بصرياً) على الرقصات والالتواءات و(سمعياً) على الصراخ وأصوات التعذيب.

أما على مستوى المحور الثاني الذي يمثله الحضور السينمائي في عمق المسرح، فإنه يجسد لوعة امرأة تذهب وتجيء عبر ممر طويل في مخفر أمني، تتعرض للذلة والمهانة والضرب من قبل رجال الأمن بعد محاولتها الدخول عنوة. إذ يحاول هذا الحضور الافتراضي أن يصور هول المعاناة التي لحقت بنساء المعتقلين، وكأنهن امتداد لصدى تلك الأصوات المكلومة الصادرة من السجون. يعمد (الهواس) لتصوير المشهد بالأبيض والأسود ليحاكي ذلك الزمن العتيق. ولأنه يضع الشاشة خلف الجدار الشفاف، فإن ثمة تموجات تُضفي على الحضور السينمائي (شعرية) طافحة.

وللحصول على أثر حسي مضاعف، يستخدم (الهواس) تقنية (عمق الميدان)، بلقطة عامة، بعدسة ذات بؤرة عميقة، تصور استمرارية الحدث، منذ دخول المرأة الى الممر ووصولها الى باب الغرفة، وجلوسها هناك، ومن ثم خروج الحراس، وضربها، وسحبها الى الممر ثانية. إذ توفر هذه التقنية خاصية الاستغراق في الحدث /والزمن، إلى حد التعايش مع المعنى. وذلك لأن هذه اللقطة العامة، الطويلة نسبياً، توفر سلسلة من اللقطات (القريبة والمتوسطة والبعيدة)، وبذلك فهي توفر مونتاج داخلي، مكتنز بثرائه الدرامي، وبديناميكيته الذاتية.

في المستوى الثالث، يتجسد ذلك الفعل المسرحي الحي على وفق الأسلوب السينمائي، إذ تَشابُه حركة السجين خلف الجدار، حركة نظيره الظاهرة في الفيلم الى حد المطابقة، فكلاهما خلف الجدار الشفاف، تحيطهما الإضاءة نفسها بالأبيض والأسود. المرأة التي تظهرها الشاشة السينمائية سجينة أيضاً خلف هذا الجدار لكنها في سجن معنوي يتيح لها البوح والغضب والصراع مع السجان. بينما يقبع زوجها المنسي خلف الجدار الهش، لا يقوى على الحركة، نلمحه بفعل اسقاط الضوء وكأنه ضمن لقطة مقربة على هذا الجدار الكبير، ينظر باتجاهنا، نراه ونسمع أنينه، لكنه لا يسمع ولا يرى أحد. يحاول أن ينفذ من المكان والزمان، فيصطدم بهواجسه وخيالاته وجنونه.

وعلى وفق ذلك تتشكل هذه البيئة الافتراضية الظاهراتية القائمة على أساس تفعيل مبدأ التداخلات وإسقاط التعارضات ما بين الظاهر والباطن، ما بين الحي والمُصّور، والفعلي والافتراضي، إذ تحيلنا المستويات الثلاثة على بعضها البعض، الفعلي على الافتراضي، وبالعكس، وهكذا الحضور على الغياب، وشيئاً فشيئاً تنساق أفعال الوعي باتجاه الإحضار والإدراك وتشكيل التمثلات. إذ تجد أفعال الوعي نفسها منخرطة بتوليف هذه التركيبة الظاهراتية (القصدية) بين المستويات الثلاثة المُتاخمة والمتداخلة، عبر معايشة المعاني التي تتمثل شعورياً، في تلك الصيرورة الدرامية المركبة، التي يجمعها قاسم مشترك؛ وهو الشريط الصوتي التي يحاكي تلك المستويات، أو تلك الحيوات المأساوية.

هذه العلاقة القصدية؛ يمكن إدراكها كمعنى معاش من خلال البناء العام وفاعلية التجربة الفعلية الحسية، بالنظر الى أن هذ العملية المونتاجية الذهنية، تتعامل مع الأشياء المادية والحسية بمبدأ (الحدس الظاهراتي) بغية إعادة تنظيم أو مونتاج مستويات العرض، باستخدام فرضية (عمق الميدان المسرحي)، بتأمل خشبة العرض كاملة، بنظرة عامة تبلغ عمق المجال، تستغرق المستويات المختلفة كافة، لتكشف بزمنها الطويل نسبياً عن هذه الصيرورة الادائية المتعالقة، التي تحافظ على انسيابية تطّور العلاقات السيكولوجية والفيزيائية، وعلى ديمومة واستمرارية الزمن (المسرحي/والسينمائي). وذلك في سياق هذه النظرة التأملية الشاملة التي تمارس عمل المونتاج (إدراكياً)، بموجب ما يتبدى الى الشعور (ظاهراتياً). إذن فالوعي هنا يحاول أن يمتلئ بالأشياء

الظاهرة، بين هذه المستويات، بأن يعيد ترتيبها بحسب ما تظهر، لتكون حاضرة فينا، بمعزل عن حضورنا الذاتي، الذي قد يغيب المعاني الحقيقية، وهو ما يتطلب الاستغراق في وجود العرض المسرحي والتسليم لقصديته تماماً.

وتأسيساً على ذلك، يمكن رصد الأسس الوجودية التي يقترحها (الهواس) كأسلوب عمل لممارسة مجاله الصوري، إذ يمهد الطريق لظاهراتية الصورة المُتّجسدة، باعتماد السينما، بوصفها تمتلك أساليب برمجة وجودها أو حضورها المادي الذي يجسد الذات المفكرة جسدياً ونفسياً. فالحضور السينمائي في هذا العرض استطاع أن يظهر ويصف المكنونات والأسرار من دون الحاجة إلى تفسيرها بالاعتماد على ثراء الحضور السينمائي وفاعليته.

في ثنايا هذا العرض، يمكن تحسس الظاهراتية (الوجودية) من خلال الأنا الفعلي (المُتّجسد) بوصفه امتداداً طبيعياً لحركة العالم، أي بموجب حقائق محددة خاضعة للتجربة الذاتية. إذ يمكن تحسسها بتوحيد خبرة الإدراك الحسي مع خبرة الجسد، في سياق اتصالهما مع العالم، عبر مستويات (الرؤية/والحركة/والتجسيد). وللحديث صلة بمقدرة السينما على تجسيد ما يظهر للوعي، خاصة وأن الفيلم استطاع أن يجسد الشعور الداخلي للذوات المنتهكة والمعذبة؛ بصورة يمكن تمثلها بالعالم الخارجي، الى الحد الذي يكون الحضور السينمائي بمثابة خارطة للإدراك المُتجّسد.

وعلى هذا النحو، يمكن للوعي أن يرتبط مع إيقاع وجود العرض، إلى الحد الذي يكون جزءاً منه، من حضوره، من حركته، وهكذا يستطيع أن يُدرك أشياءه ويتلمس موجوداته، وأن يصف على نحو من الدقة تلك الحالات العصية على التفسير. وآية ذلك، أن المشهد السينمائي الذي أظهر المرأة في مخفر الأمن، استطاع أن يصف معاناة الزوجات والأمهات اللائي ذقن الأمرين في مراجعة السجون من دون الحاجة الى معرفة القصص وتفسير حيثياتها. وذلك أن الموضوع الذي تجسده السينما ويدركه الوعي هو صورة من صور الحياة المعاشة. وبذلك تكون قيمة الأشياء المُدرَكة مرهونة بقيمة الذات المُدرِكة، وذلك أن الرؤية التي يقترحها (الهواس) هي جزء لا يتجزأ عن طبيعة العالم المرئي، والذي ينتمي اليه –بطبيعة الحال- الوعي الذي يُدرك هذه الرؤية.

وبموجب هذا البناء الدرامي المُرَكب والمعقد، يمكن رصد ظاهراتية المونتاج الإدراكي على وفق تعالق المستويات الآتية:

١- تعالق الفعل الحي والأسلوب السينمائي:

يمكن تمييز ذلك التداخل اللافت ما بين الفعل المسرحي الحي، والفعل المسرحي الذي يتخذ شكلاً أو أسلوباً سينمائياً، في مشهد السجين المُتسّمر خلف الجدار الشفاف، يظهر كما لو أننا نراه عبر شاشة سينمائية في أحد تلك المشاهد التي تستخدم مبدأ الظل والضوء. يجلس بوضعية القرفصاء منفصلاً روحياً وليس جسدياً عن هذه (الزمكانية) المنسية أو المهملة، التي تقع خارج إطار الواقع أو بالأحرى خارج الأطر المكانية والزمانية المتعارف عليها. لا شيء يبدد ظلام هذه العزلة سوى بصيص من الأمل يتأمله أحياناً على غفلة من أوقات الوجع والتعذيب. إذ يتجسد ذلك الأمل أو الحلم، بالفعل المسرحي الحي، بهيئة طفلتين ملائكيتين بثياب مهلهلة ناصعة البياض. فعلى أنغام موسيقى حالمة، تتنقل الطفلتان الوديعتان بحركات الباليه الراقصة كما الفراشات الطائرة، من المقدمة الى عمق المسرح، أي ما خلف الجدار. يخترقان عالم السجين، يحركان جسده الهش، يداعبان رأسه المنكمش بين ركبتيه، يحررانه من قيود وحشته، تتداخل الألوان (الأزرق والاخضر والزهري)، يرقصان خلف الجدار الشفاف بطريقة ساحرة، تبدوان وكأنهما أضواء ترقص، يخلفان نوعاً من السكينة الموقتة، تنتشلنا لوهلة من هول وبشاعة هذا المكان المُرّوع، ولكن سرعان ما يتبدد الحلم وتختفي الفراشات ويدلهم المكان.

٢- تعالق الفعل المسرحي والأسلوب السينمائي والفعل السينمائي.

مع تصاعد وتيرة العرض والتوغل في الخطوط الدرامية المتفرعة، يلجأ (الهواس) لهذا التعالق التركيبي المعقد. تتواشج المشاهد دراماً باتجاه أن يدفع بعضها البعض الاخر، فثمة ثلاثة أفعال مختلفة تضطلع على الخشبة في الوقت نفسه. الفعل الحي الذي تمثله زوجة السجين، تقف في مقدمة المسرح من جهة اليمين، تناجي زوجها القابع هناك، في عمق المسرح من جهة اليسار، وهو يجسد الفعل الحي (خلف الجدار) بالنمط أو الأسلوب السينمائي. تناجيه بشكل شخصي عبر الميكرفون بمنولوج طويل يحمل الكثير من التساؤلات والتكهنات حول المآل المريع الذي بلغه. وبين هذا وذاك، يبرز الحضور السينمائي في عمق المسرح بطريقة مهيمنة. إذ يظهر الفيلم مجدداً من خلف الجدار الشفاف، بمشاهد متداخلة أيضاً، (امرأة يهرسها الوقت في قاعة انتظار السجن، بالتزامن مع أصوات أجهزة دقات القلب، كتلك التي يدركها الوعي في صالة العمليات)، و(امرأتان تقاومان سطوة الحراس)، و(امرأة تتعرض للانتهاك والضرب والاغتصاب في غرفة معزولة). يقدم العرض بهذا التعالق البصري مديات تعبيرية وجمالية فائقة الاتقان، تقترب من شعرية الخيال والأحلام والذكريات. يرافق ذلك صوت مجسم –سينمائي- يفرض حضوره على الأفعال الدرامية الثلاث، لكنه صادر بالضرورة من السجين القابع خلف الجدار، بإيقاعه البطيء وحركاته المحسوبة وخطواته القليلة المتعثرة بضيق المكان.

منولوج السجين يطال مسامع زوجته التي تحولت بفعل تقنية (السلويت) الى ظل امرأة متجمدة. ثمة لون أخضر غامض يغمر يمين ويسار المسرح، أي السجين وزوجته، بينما تضطلع الشاشة بينهما بالأبيض والأسود، ليبدو المشهد برمته وكأنه مقسم الى ثلاث شاشات كبيرة، متساوية بالحجوم ومختلفة بالألوان والافعال. وهكذا يكون الوعي الظاهراتي أمام ثلاثة أفعال متعالقة، يتوجب عليه أن يذعن لقصديتها وأن يستغرق في وجودها، ليتمكن من إعادة تنظيمها بفاعلية المونتاج الإدراكي، الذي يحيلها على وجود مستقل يمتلك خصوصيته وحقيقته الراهنة.

ما يعني أن النشاط الإدراكي هو المعني باستجلاء الوجود المضمر الذي يتكشف على الخشبة. إذن الوعي هنا يمارس عملية إدراكية مركبة ومعقدة، إذ تنخرط الخبرة الجمالية، بتوليف ما يظهر على المستوى السمعي والمرئي، من معاني، وموضوعات متمثلة، ومظاهر رمزية، بغية إعادة تركيبها بحسب ما يظهر للوعي، وذلك بهدف الوصول إلى القيمة الفكرية والجمالية التي ينطوي عليها العرض. بمعنى آخر، أن الوعي الظاهراتي هو الذي يمنح العرض وجوده، ومعناه، وقيمته الجمالية، بلحاظ أن المُدركات تبتكر وجودها الخاص في الوعي.

وعلى هذا النحو، يتشكل عبر المستويات المتداخلة بين مقدمة وعمق المسرح؛ عالم ظاهراتي، يتمثل للوعي، بطريقة مونتاجية (إدراكية)، ترتب وتنسق جميع الأطراف المتباعدة -السجين، السجان، الزوجات، المنولوجات، الخيالات- إذ ينتزعها الوعي من وجودهما المادي –الفعلي والافتراضي- ليحيلها على عالمه الخاص ويمنحها معناها الخالص. صحيح أن الفيلم لا يظهر تفاصيل وحيثيات السجن بقدر ما يركز على مدخله المتخم بخطوات وخيبات النساء المنتظرات، لكنه بالضرورة يتصل بالسجن القابع فعلياً في يمين عمق المسرح، ذلك الذي يتمظهر بأسلوب السينما، على مستوى الشكل والحركة واللون والصوت. وبذلك يقترن الوعي في هذه الصياغة التخطيطية التي تجمع الزوج بزوجته على نحو ظاهراتي بموجب فاعلية الحضور السينمائي، الذي استطاع أن يُفّعل فكرة الغياب بأن يجعلها حاضرة وبقوة. وعلى هذا النحو فإن الوعي ينخرط برؤية تأملية، تفحص المستويات المادية الحاضرة في الذهن ومن ثم محاولة ربطها بما يقترن بها على مستوى الغياب، في سياق التضايفات والتمثلات التي تتكشف تدريجياً عبر مستويات التأويل.

٣- تعالق الفعل المسرحي والفعل السينمائي.

وثمة تداخل واضح ومميز بين الممثل الحي على خشبة المسرح ونظيره على الشاشة السينمائية. السجانان يمارسان –فعلياً- أعمالهما الروتينية على أكمل وجه، (التعذيب، تنظيف المكان، غسل الدماء) ومن ثم يستمر التنافس الحاد بينهما، فكل منهما يحاول أن يكون الأفضل في تنفيذ أوامر السلطة. وكل منهما يرى بأنه الأولى برضا الزعيم، الذي يظهر على هيئة (مليكان) مسجى في عربة بناء، في إشارة الى شخصية دكتاتور مقعد، يمارس غطرسته على كرسي متحرك، ويتلذذ بالتعذيب حتى وهو في أرذل العمر. الحضور السينمائي يظهر مشاعرهما الدفينة وبغضهما تجاه بعض، إذ يصور المشهد السينمائي حالة الصراع الدائرة بينهما بطريقة رمزية تجسد إمكانية وصلوهما الى مرحلة قتل بعضهما البعض، وكأنهما سجينان أيضاً ولكن بطريقة مضاعفة، في هذا المكان القصي السحيق الذي يحيط حياتهما الخارجية من جانب، وروحيهما أو حياتهما الداخلية التي تملئهما الظلمة والشرور من جانب آخر.

من بين الأساليب السينمائية المختلفة التي يستخدمها (الهواس) يمكن ملاحظة تركيزه على الأسلوب (الواقعي) في تحقيق نوع من الواقع الإدراكي، الذي يتعامل مع (داخل/وخارج) الكادر السينمائي على حد سواء، أي ضمن حدود قدرة الوعي الإدراكية التي يمكن بواسطتها أن يتحسس ما هو خارج إطار الصورة، وأن يتعامل معها بوصفها حقائق غير ظاهرة. بالنظر الى أن الوعي الذي يُدرك مدخل السجن بالحضور، قادر على إدراك صورة السجن حتى وإن كانت غائبة، وذلك لأن النمط الشكلي المُنظم هو الذي يحدد المعنى الكلي، والذي يختلف بالضرورة عن الأجزاء المنفصلة التي تكّونه. وبذلك تكون الوحدة الشعورية للفيلم هي الطريق السالك لتحقيق المعنى التام، لاسيما وأن الوعي في هذه الحالة يتعامل مع شكل زماني، يتدفق (هنا) داخل الإطار، (وهناك) خارجه، لتحقيق متسع إدراكي (ظاهراتي)، قادر على استجلاء الوجود الفيلمي وكشف معانيه، بتجربة إدراكية مستقلة عن تلك التي نمارسها في حياتنا اليومية. إذ يقودنا هذا التوسع الإدراكي إلى فضاءات رحبة خارج حدود خشبة المسرح، وتحديداً الى عتمة السجون والسراديب والأقبية، الى حقبة تاريخية بعينها، ومحاولة تحديدها وإبرازها بوصفها شاهداً على التشوهات التي تطال الإنسانية بفعل السلطات الدكتاتورية المتجبرة، لاسيما وأن هذه التشوهات يمكن أن تبقى عائقاً يحول دون تطورنا الإنساني الحضاري القيمي.

إن فاعلية السينما ولغتها البصرية (العالمية)، لم تنقل العرض المسرحي (شجر مُر) الى خارج اعتاب الخشبة فحسب، بل جعلته وجوداً لا متناهياً، يتجاوز مكان الحدث –المغرب- وحدوده الزمانية -القرن الماضي- هو الآن يشير بأصابع الاتهام الى كل ما يتعلق بالحريات المنتهكة والاعتقالات القسرية والسجون السرية، بغض النظر عن مكانها أو زمان حدوثها. وعلى هذا النحو، استطاع

العرض أن يتجاوز الهوية والحدود الجغرافية باتجاه ما يكتنز به من حقائق يمكن أن تتكشف للوعي الظاهراتي في سياق ما هو ظاهر (هنا/والآن) في تجربة حسية مباشرة. وهنا يمكن الجزم بأن (الهواس) يتعمد تقديم أهمية استثارة المشاعر والأحاسيس على أهمية الإدراك أو الفهم، وبذلك يترك الذات الواعية تخوض غمار هذه التجربة الجمالية الحسية من دون أي إملاءات أو معاني جاهزة.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها:

١- استطاعت عيّنة البحث أن تُفعّل أسلوب (عمق الميدان)، وأن تدفع بالوعي للاستغراق بالحضور الفاعل للأحداث، والأمكنة، والأزمنة، والشخوص، عبر هذه الصيرورة (المسرحية/السينمائية)، التي تتكشف تدريجياً، بفعل المونتاج الإدراكي التأملي وقدرته على التفكيك وإعادة البناء.

٢- أظهرت العينة تأثيرات حسية ونفسية بالغة، بموجب استمرارية وديمومة الفعل الدرامي، وتوطيد العلاقات السيكولوجية والفيزيائية بين العناصر والاجناس والشخصيات، وصولاً الى تشّكل المعاني أو تبديها في الشعور.

٣- عمدت عينة البحث الى ممارسة سلسلة من الاختزالات الواعية في أكثر من مستوى للتعالق ما بين الصورة السينمائية والعرض المسرحي، وبذلك صار الوعي الظاهراتي هو المسؤول الرئيس عن إنتاج المعنى وقيمته الجمالية، وذلك عن طريق ما يظهر للإحساس، وما يتشكل بالتصور، وما يقود الى الفهم.

٤- أفادت العينة من دراماتورجيا الفرجة في إنتاج جماليات العرض، على وفق استراتيجية محكمة تستشرف إمكانات الوعي وتطور إنشاءاتها بحسب ما يلائم الأفق الجمالي المُتوقع، عبر تجربة مباشرة تقوم على الحس والحدس كمعطيات أولية للممارسة الإدراكية بمعايشة المعنى.

الاستنتاجات:

١- يمكن تطبيق أسلوب (عمق الميدان) السينمائي في العرض المسرحي بتأمل الخشبة كاملة، بـ(نظرة/لقطة) عامة تبلغ عمق المجال، لتستغرق عناصر العرض المختلفة وتتعايش مع معانيها على وفق مبدأ (المونتاج الإدراكي).

٢- يتطلب العرض المسرحي/السينمائي منظومة أدائية مستحدثة، ومنظومة إدراكية مستحدثة أيضاً، بهدف مواكبة هذا الشكل المتجدد باستطراد نحو القراءات التفكيكية والازاحات المستمرة.

٣- يتجاوز العرض المسرحي المعاصر الدراماتورجيات الجديدة، باتجاه دراماتورجيا الفرجة، ليعيد ترتيب استراتيجياته بموجب تطور الوعي الإنساني وما يطرأ عليه من تبدل أو تغيير.

لم يعد العرض المسرح الوسائطي فضاءً للدلالات والمعاني مما يمنح الوعي مكانة مميزة تتجاوز الرصد والمراقبة الى الممارسة الإدراكية والفعل البنائي المنتج.

References

Jannetty, L. d. (1989). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.

Muhammad, R. S. (1973). *Contemporary Philosophical Doctrines.* Cairo: Madbouly Library.

Oma, A. M. (2008). *Lexicon of Contemporary Arabic* (Vol. Volume One). Cairo: World of Books.

Abdel Hamid, S. (2010). *Art and Strangeness.* Cairo: Dar Merritt.

Abdul Jabbar, R. (2016). *Theories and Methods of the Cinematic Film.* Amman: Jordanian Ward Publishing and Distribution House.

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

Al-Zubaidi, Q. (2010). *Monographs in the History and Theory of the Film Image.* Damascus: General Cinema Foundation.

Andrew, D. (2017). *What is Cinema: From the Perspective of Andre Bazin.* (Z. Ibrahim, Trans.) United Kingdom: Hindawi CIC Foundation.

Bazin, A. (1968). *What is Cinema.* (R. Francis, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Brook, P. (2022). (M. Seif, Trans.) Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Corgan, T. (2013). *A Brief Guide to Writing About Film.* (M. M. Al-Asbahi, Trans.) Damascus: General Cinema Foundation.

Deleuze, G. (1997). *The Image - Movement or the Philosophy of the Image.* (H. Odeh, Trans.) Damascus: General Cinema Foundation.

Esslen, M. (2015). *Art of Drama: How Dramatic Signs Create Meaning on Stage and Screen.* (O. Abdel-Maaboud , Trans.) Cairo: National Center for Translation.

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

Husserl, E. (1985). *Cartesian Meditations.* (T. S. Al-Ard, Trans.) Beirut: Beirut Printing and Publishing.

Husserl, E. (2OO7). *The Idea of Phenomenology.* (F. Engzo, Trans.) Beirut: The Arab Organization for Translation.

Kandakji, N. I. (2022). Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

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

Martin, M. (2017). *Cinematic Language.* (S. Makkawi, Trans.) Cairo: Arab Pens.

Paves, P. (2021). *Dramaturgy and Post-Dramaturgy.* (K. Amin, & S. Karimi, Trans.) Baghdad: Dar Al-Funoun and Letters for Printing and Publishing.

Pavis, P. (2006). *Analysis of Theatrical Performances.* (M. Safwat, Trans.) Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theater.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.9

Original Article

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

OPEN ACCESS

The literal structure of sacred letters in contemporary Iraqi painting

Hayder Saleh Abdullah [1], Ban Mohammad Ali [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[1] *ORCID: https://orcid.org/0009-0000-6948-3758*
[2] *ORCID: https://orcid.org/0009-0007-5405-4222*
E-mail addresses: haidersalih30@gmail.com , banalmuthaffer@gmail.com
Received: 13 September 2023; Accepted: 22 October 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

This research is concerned with the study of (the lettering structure of the sacred letters in the contemporary Arabic formation), which worked on studying the structure of the Arabic letter within the limits of the sacred speech, and the great role that the speech played when it was embodied within the artistic works, whether it was drawing, sculpture or ceramics. The first is the preservation of Islamic heritage and arts, which were distinguished by the most important element in them, which is the Arabic letter and calligraphy, which gained their sanctity from the Noble Qur'an and the noble prophetic sayings. The researcher reached a number of results, including: 1- The contemporary literal structure of artistic discourses, with their different types and their preoccupations in Arabic formation, revealed divine connotations that are liberated from their rules. 2- Representing the literal structures in their abstract forms through dealing with the details, disposing of the mass, and manipulating the texture to broadcast a sacred discourse represented by simulating the essence, and by activating the technical feature within the formation of contemporary discourse and its data, which is a procedure to introduce sacred connotations to convey the meaning and undermine the similarity and simplify it with plastic and semantic dimensions.

Keywords: literal, formation, structure, Arabic

البنية الحروفية للخطابات المقدسة في الرسم العراقي المعاصر

حيدر صالح عبد الله ١ ، بان محمد علي ٢

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

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة (البنية الحروفية للخطابات المقدسة في الرسم العراقي المعاصر) الذي عمل على دراسة بنية الحرف العربي بحدود الخطاب المقدس ، والدور الكبير الذي لعبه الخطاب عند تجسيده ضمن أعمال الرسم التشكيلي ، واحتوت الرسالة على اربعة فصول ، تضمن الفصل الاول الإطار المنهجي للبحث وجاء فيه مشكلة البحث التي تلخصت في التساؤل الآتي : ما دلالة البنية الحروفية للخطابات المقدسة في أعمال الرسامين التشكيليين العراقيين المعاصرين ؟ و أهمية البحث والحاجة اليه تمثلت في تسليط الضوء على الدراسات التي تخصصت من أجل الكشف عن أهمية وفاعلية الخطاب المقدس في الرسم التشكيلي المعاصر من حيث البنية الحروفية التي تحققها في هذه الاعمال , أما هدف البحث يهدف البحث التجلي عن البنية الحروفية للخطابات المقدسة في الرسم التشكيلي المعاصر , أما حدود البحث (الحدود الزمانية : تبـدأ من ب ١٩٧٥٠ ولغايـة عام ١٩٩٠) (الحدود المكانية : الفنانين التشكيليين العراقيين المعاصرين)

ومن النتائج التي توصل اليها الباحثان :

١- كشف البنية الحروفية المعاصرة للخطابات الفنية باختلاف أنواعها واشتغالاتها في الرسم العراقي عن دلالات قدسية متحررة من قواعدها ، فقد حَمَلَ الفنان اشكاله دلالات لا تتناسب مع سياقها الفعلي وينسبها الى دلالة اخرى وهو ما يسمى بالتغير الدلالي و حملت البنية الحروفية للخطاب المقدسة تأثيرات معاصرة في الشكل والأسلوب ، ولكنها لم تؤثر على المحتوى وخصوصية الحرف العربي.

الكلمات المفتاحية : الحرف، البنية، الخطاب، المقدس، الرسم،

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

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

منذ النشأة الاولى للكتابة وتمثلها بخطوط بسيطة مصورة وقد أستخدمها الانسان القديم ليدون بها أفكاره ويصيغها بعد ذلك الى أشكال فنية تمثل مشاهد لمواقف سوف تطرأ عليه أم قد مرّ بها سابقاً , وأعتمدها أيضاً لنواحي دينية لتثبت اعتقاده الديني ومن خلال تعدد الأقوام والمدن طرأت تغير في اشكال الكتابة القديمة المبسطة في أشكالها وبذل الجهود في تحسينها لتتحول بعد ذلك الى حروف هجائية وعبر مراحل التاريخ برزت لنا الكتابة العربية في شبه الجزيرة العربية، وبظهور الاسلام أتسعت مجالات الكتابة في مجالات التدوين.

لقد شكل التراث الخطي للحضارات باختلاف ثقافاتها ومعقداتها، بدلالاته الرمزية والجمالية مرجعية معرفية وقدسية لدى العديد من مدارس واساليب الرسم وعلى مر التاريخ، ومند تشكل الحرف بدلالته الهندسية وطاقته الحركية، بات مرجعية معرفية لدى الفلاسفة والمتصوفين، لاسيما ان القرآن الكريم نزل بلسان عربي ومن خلال الآيات المقدسة تتجلى مكانة الحرف كمدلول قدسي ولغوي وجمالي (AL-Saeed,2022,p.105)

واكتسب الحرف قدسيته ايضا من التراث القديم والديانات المتعددة وقد عد من أهم العناصر الفنية التي استخدمها الفنان حتى لا نكاد نجد عملا فنياً إلا وكان للحرف دوراً ريادياً فيه، وللحرف العربي مكانه كبرى ودلالة ارتباط بصري بين المتلقي والفنان، وساعدت ليونة وسعة وشمولية الحرف على التداخل مع الكثير من الفنون، ومنها الحروفية والتي تناولها بعض الفنانين بشكل صوفي روحاني عند تصويره لها.

للحرف العربي مكانه كبرى و ارتباط بصري بين المتلقي والفنان، وساعدت ليونة وسعة وشمولية الحرف على التداخل مع الكثير من الفنون، ومنها الحروفية والتي تناولها بعض الفنانين بشكل صوفي روحاني عند تصويرهم لها، تناول فن الحروفية الرسم والنحت والخزف والفخار، فكان للخطاب المقدس التأثير الواضح في الفنون وباستخدامات متعددة ويتواجد الحرف بصورة بارزة في الاعمال الفنية كعنصر اساسي وبنية خاصة جسدت القدسية والروحية في عناصرها وأثر تعاطيها مع الفنون التشكيلية لانتاج أشكال بصرية يتسامى فيها الحرف عن المعنى المادي الى المعنى الجمالي والمقدس بانسجام ايقاعي وبنية قد تكون عناصرها خاضعة لقواعد وقوانين الخط العربي تارة، وتارة اخرى تخرج عن القواعد وتعتمد الكتل الهندسية والتجريد وتتلاقح عناصرها مع عناصر العمل الفني، هنا يبرز التساؤل التالي .

ما دلالة البنية الحروفية للخطابات المقدسة في أعمال الفنانين التشكيليين العراقيين المعاصرين .

أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على الدراسات التي تخصصت من أجل الكشف عن أهمية وفاعلية الخطاب المقدس في اعمال الرسامين التشكيليين العراقيين من حيث البنية الحروفية التي يحققها في هذه الاعمال . وتندرج الحاجة اليه من خلال سلسلة من الدراسات الخاصة بفن الحروفية والذي يحقق الفائدة لذوي الاختصاصات الفنية.

هدف البحث:

الكشف عن البنية الحروفية للخطابات المقدسة في الفن الرسم العراقي المعاصر.

حدود البحث:

يتحدد البحث ب فاعلية الخطاب المقدس في الرسم العراقي المعاصر , للمدة تبدأ من ب ١٩٧٥٠ ولغاية عام ١٩٩٠، كون تلك الفترة كانت فترة غنية بالحروفيات والنظريات الخاصة بهذا الفن.

تحديد المصطلحات

البنية (لغة) : "ب ن ى – بنى بيتاً احسن بناءً وبنيانً، وسمي المبني بالمصدر– وبناؤك من احسن الابنية وبنيت بنيه عجيبة-Al) ". Zamakhshari, 1998, p. 31)

البنية (اصطلاحا):

مفهوم العلاقات الباطنة الثابتة التي تقدم الكل على اجزائه، بحيث لا يفهم هذا الجزء بصورة مستقلة خارج الوضع الذي يشغله داخل المنظومة الكلية (Ibrahim, 1990, p. 35) .

البنية (اجرائيا):

هي هيمنة الكل على الاجزاء وتعد مجموعة من العناصر والعلاقات التي تنتظم في الشكل ضمن انظمة وقوانين لتشكيل وحدة متماسكة.

الحرف (لغة):

(الحَرف) جمع حروف واحرف، احد حروف الهجاء، ويسمى (حرف المبنى) في النحو (Al-Bustani,1986, p. 662) .

الحرف (اصطلاحا):

يعرفه اياد الحسيني بانه من العناصر التجريدية في الشكل والتعبيرية في مضمونها، ويستخدم في مجالات متعددة بدلالات قدسية وتراثية ورمزية وله حركة ايقاعية وتوازن(Al-Husseini, 1996, p. 126)

البنية الحروفية اجرائياً :

هو عملية تنظيم المفردات الخطية من حروف وكلمات وحركات تزيينية على نحو يحقق تكوين له شكل ووظيفة ومدلول.

الخطاب لغة Discourse–:

"من مادة (خ، ط، ب) ومنه المخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطب بالكلام وخطابا وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة واسم الكلام الخطبة.(IbnManzur, 1956, p. 361) "

الخطاب اجرائياً : هو نشاط ذو رسالة فنية متعددة المكونات مرسلة الى متلقي، وتخضع لنظام يضبط العلاقات التواصلية بين العمل الفني والمتلقي.

المقدس لغوياً :

ان أبن منظور ذكرها في لسان العرب وقال : ومن هذا بيت المَقْدِس أَي البيت المُطَّهَّر أَي المكان الذي يُتطهَّر به من الذنوب. ابن الكلبي: القُدُّوس الطاهر، وقوله تعالى: الملك القُدُّوس الطَّاهِر في صفة اللَّه عز وجل، وقيل قَدُّوس، بفتح القاف (Abdul Jalil, Aesthetic Standards for the Concept of the Sacred in Postmodern Arts, 2021, https://seaf.journals.ekb.eg/) .

المقدس اصطلاحا : هو ما يمتلك صفات او سمات مستمدة من العلاقة بالآلهة، وهو افتراض انساني يتجلى في منظومة من سمات القوة وهالة من اعتبارات الاجلال والتعظيم.

الخطاب المقدس اجرائياً : هو الطريقة التي يعتمدها الفنان من خلال أعماله الفنية ليساهم في إيصال القيم والمعاني الدينية المقدسة للمتلقي.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الخطاب المقدس

مفهوم الخطاب في حقول المعرفة يكون قابل للتأويل , ويفتقر الى تعريف محدد يكون من خلاله التجلي عن سماته وخصائصه , فهنالك خطاب سياسي وخطاب ديني وادبي وفلسفي واعلامي.(Ibrahim, 1993, p. 56) .

ان الكلمة او الخطاب هو الوسيط بين الانسان والطبيعة , فلا يمكن فهم العالم من دون الكلمة , وهي صلة الارتباط بين الله والعالم , فخلق الكون كان بكلمة " كن فيكون " , فالخطاب المقدس هو أبجدية تسمح لابتكار مجال يتشابه فيه التجريد الإلهي مع التجريد التعبيري , حيث إن هنالك تطابق يحصل بين الإشارات الإلهية والإشارات اللغوية , ومنها يتحرر الخطاب المقدس من الطبيعة والمادة.(Adonis, 2006, p. 196) .

فالخطاب يعد حلقة ناقلة لفكرة التوحيد من الميتافيزيقا إلى الواقع , واستجابة الحرف لتشكيل رؤية روحية تندرج ضمن تشكيلة بصرية بحرف واحد أو بنص أو كلمة بمعالجة تجريدية عن طريق الفن لتصبح صورة ناقلة لروح الدين والمقدس إلى الحياة (Al-Naseer, 2018, Lettering Modernity and Formation https://alantologia.com) .

إن الحضارة أفرزت الكثير من النتاجات الفنية القدسية نتيجة عمل الانسان البدائي المتواصل المتمثل بالرقصات السحرية والرسومات التي استعملها للتعامل مع الطبيعة لا دامة حياته , ,وجسدها بالخطاب الصوري على جدران الكهوف (Huig, 1978, p. 49) .

الكثير حاول ان يصل الى مفهوم النص والخطاب المقدس بصورة مفصلة وفهمه وتأويله , ففهم الخطاب المقدس عملية لانهاية لها فاليهود بأحبارهم صرحوا بأن الخطاب المقدس لا يفهم حرفياً , إنما يُفهم من ما يرمز إليه , ويكون غير متاح لعامة الناس بل من خلال الكهنة والقديسين ورجالات الدين وغيرهم (Haidari, 2020, p. 260)

شكل (١)

ويعد كل عمل او رسم آنذاك هو خطاباً يوحي الى شيء قصدي , فوجدت فخاريات على شكل آلهة مرصعة بالأحجار لقدسيتها أثناء الطقوس واضافة لمحة جمالية عليها , وكذلك جسد بعض من اعماله بالشكل الانثوي الذي يعتقد انه جزء من ممارسة سحرية ناتجة عن جدلية فكرية في ذهن الانسان لتبث خطاباً حسب معتقداتهم الدينية واعرافهم الاجتماعية , وكما في الشكل (١) فكان الخطاب العنصر الاساسي في التراث والحضارة وكما في مسلة حمورابي التي تضمنت خطابات متمثلة على شكل قوانين مستلمة من الإله , وكانت منقوشات جميلة والخامة المستخدمة هي حجر البازلت الصلب ومواضيعها شابهت الى حد كبير شرائع موسى كونها نابعة من مصدر واحد وهو الاله المقدس (Akasha, 2011, p. 22) .وملحمة كلكامش وكتاب الموتى في مصر القديمة والذي يعد كتاب مقدس من دون تخريجات او شروح , والخطاب المقدس هو الاكثر انتشاراً وعمومية ويرجع السبب كونه سلطوي اذعاني يطالب بالأيمان بالغيب وكان جل اهتمامه بالعالم الخيالي ومستقبل الحياة . (حنفي، ٢٠٢٣، حصار الزمن: الحاضر (إشكالات): الجزء الأول، https://www.hindawi.org/)

شكل (٢)

يتمثل المقدس في معاني كثيرة , ومفاهيم مختلفة فالمقدس هو افتراض انساني يتجلى في منظومة الاجلال والتعظيم , المقدس موجود داخل فكر الانسان , فهو من يضفي صفة القداسة على الاشياء , وتحديد شروطها ومعانيها , وفي بعض المعاجم يعرف المقدس هو من له صله بالإله , فكل شيء يتعلق بموضوع ديني سواء كان زمان او مكان او مجتمع وغيره فهو مقدس (Abdul Jalil, 2021, p. 44) .

ويعد السومريون أول من كان له الفضل في اكتشاف الكتابة والحرف الأول انطلق من ثناياهم فأستطاعوا من تدوين حروبهم وطقوسهم وحياتهم اليومية , والطريقة كانت باستعمال الكتابة المسمارية وعدت اقدم الكتابات التي تم تدوينها على الواح ورقم طينية التي عكست المفهوم التجريدي للسومريين وكما في الاشكال (٣،٤،٥) وشكلت الكتابة العنصر الأساسي والفعال في حياة السومريين العامة , واستعملوها في اختامهم الاسطوانية وتماثيلهم المجسمة والمسلات والرسومات والتي اسهت في جعل الكتابة تتصدر الجانب الجمالي والتدويني بكافة اللغات , والملكية والاحساس القوي بها اسهم في اهتمام السومريين بالكتابة وعدوها العنصر الأساسي والمهم لاثبات شخصيتهم وهوية الهتهم(Jaida & Al-Rafi'i, 1986, p. 16.) .

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥

ومن الاعمال الفنية البارزة في العصر القديم كان الاناء النذري , الذي يحمل خطاباً قدسياً موجه للسلطة ويوضح طبيعة العلاقة بين الشعب والآلهة , والملاحظ في العمل كيفية تقديم الهدايا والنذور الى الملك والإله , كما في الشكل (Hibbi, 1980, p. 30) . (2)

وفي الفن الاسلامي كانت الكتابات الدينية التي وظفها الفنان المسلم كعنصر اساسي من العناصر الزخرفية والرئيسية وكان الهدف منها ارضاء الخالق والتودد والتقرب اليه , مع توظيف الصيغة الجمالية كعامل اسناد للموضوع المرسوم , ومن المواضيع

المكتشفة التي بدأت في العصر الاموي والعباسي هو عبارة عن لوحات مرسومة على الجدران التابعة للقصور والمعابد وكما في الشكل (٦ ، ٧ ، ٨). (Gachev, 1990, p. 70).

شكل (٦)

شكل (٧)

شكل (٨)

فالنص او الخطاب المقدس بمعنى ادق هو مجموعة من الحروف التي تعد مفردات بصرية عربية خالصة وكانت مقدسة لدى العرب عامة والمسلمين خاصة , كونها احتضنت القرآن الكريم والسيرة النبوية الشريفة , اتصلت مع بعضها فكونت خطاباً قدسياً دخل ضمن العديد من المجالات ومنا المجال الحروفي و التشكيلي كأحد العناصر الرئيسية المكونة للعمل الفني للحصول على منجز بصري تجريدي حداثوي معاصر . (Shaheen, 2012, p. 58) وجب على الفنان العربي والمسلم المساهمة في تغذية تيار الفن التشكيلي العالمي بروافد عربية أصيلة ، دون الذوبان الكامل في هذا التيار، فكانت قضيتهم الأولى هي البحث عن الهوية العربية الإسلامية، والعمل على تأصيل الفن العربي الإسلامي ليعبر عن قيم جمالية إسلامية لها طابعها ونكهتها الخاصة على هذا الأساس ، وبهكذا دوافع نبيلة ومشروعة، تبنى الفنانون التشكيليون المسكونين بهاجس التفرد والبحث عن الصوت الخاص، شعار (التراث والمعاصرة)، فولّد بذلك ، تيار استلهام الخط العربي الذي رأى فيه البعض فناً كبيراً في قلب الفنون التشكيلية العربية والإسلامية المعاصرة، حيث اكتشف الفنان العربي والمسلم أن وراء الحرف الواحد، أكثر من صوت ومعنى ولغة. أما موسيقى الخط بشكل خاص، فهي تلك التي اكتشفها الخطاطون الذين تحولوا إلى جماعة (الحروفيين) وهي جماعة مولعة بالخط العربي ، تؤمن بالقيمة الجمالية والصوفية للحرف العربي، وتستعيره كبطل منقذ لمشاكل سطح العمل الفني التشكيلي في الرسم والتصوير، أو حتى في الكتلة الناهضة في الفراغ، بطل يمنح المنجز التشكيلي العربي المعاصر (وحتى الإسلامي) مقومات تفرده واختلافه عما يضخه الغرب من تيارات واتجاهات وبدع لا تتوقف، لها طابع العمومية، ومغرقة في الانغلاق والدوران حول ذات الفنان وهلوساته المبهمة والغامضة والمريضة كما في الشكل(٩) (Al-Hassani, 2018, Representations of Crafts in the Arab Plastic Heritage, https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts)

شكل (٩)

ويرى الباحث ان الخطاب القدسي كان في الصدارة واحتل المكانه المهمة في العهد القديم , حيث قدم الفنان السومري العديد من الاعمال الفنية ذات القيمة الدينية ومدى التأثر بالخطاب القدسي للفنون القديمة , ومحاولة الفنان العربي الحفاظ من خلال أعماله على الاصالة والهوية العربية والعقيدة الاسلامية .

تأثر الحروفية بالفنون الاسلامية:

يعد فن الحروفية من الفنون التي اسسها المسلمون في اوائل القرن الرابع عشر , وذلك بإستلهام الحرف العربي ضمن الاعمال الفنية والتشكيلية , فأنجبت بذلك صياغات تشكيلية جديدة , كان لها التاثير المباشر على الفنون الغربية , فتفرد الفن الاسلامي في اعتبار الحرف العربي عنصر اساسي في الاعمال الفنية باختلاف انواعها , فالحروفية مكملة لما بدأ به الخطاط المسلم مع بداية بزوغ الاسلام , مروراً بالعديد من المحطات والازمان وصولاً الى الفترة المعاصرة والتي بزغ فجرها في جماعة البعد الواحد في العراق. (Abdelmawla, 2015, p. 38)

شكل (١٠)

الفنون الاسلامية نابعة من عقيدة دينية وقدسية مرتبطة بالله عز وجل , وان فن الخط العربي هو من الفنون الاساسية التي دعمت العرب في الحفاظ على اصالتهم وتراثهم الاسلامي العريق فبه كتبت آيات القرآن الكريم فيه كتبت الاحاديث النبوية الشريفة لما يملكه من هندسة روحانية صوفية عميقة (Zahi, 2021, Arabic Lettering and Madiha Omar's website, https://almadasupplements.com/)

فأولى المسلمين عناية خاصة بالخط العربي وتفننوا فيه لامتلاكه أنواعاً متعددة منها الكوفي والثلث والاندلسي والرقعة والنسخ وغيرها من الخطوط التي تحمل ليونة ومطاوعة لدى الفنان واثرت الفن وجعلته فناً معطاء ومن اشهار الخطوط لدى المسلمين آنذاك هو الخط الكوفي كما في الشكل(١٠).

شكل (١١)

وأمتلك الحرف العربي مفهومين اساسيين وهما المفهوم القدسي والروحي المستند الى الروحانية الإلهية , والمفهوم الجمالي النابع من ليونة ومرونة وشكل الحرف العربي ومطاوعته في الأعمال الفنية والتشكيلية (Al-Jabbourbi, 1991, p. 143) . فتجسد من خلال المفهومين اعمالاً ذات قيمة جمالية وقدسية من خلال تزين واجهات المعابد والمساجد بتشكيلات حروفية ممزوجة بزخارف هندسية ونباتية مستوحاة من الفكر الاسلامي وتبعها التأثير المباشر من المنمنمات ويعد من الفنون الاسلامية الاساسية التي زاوجت بين الفن والأدب والعلم والزخرفة معاً ,

فالفن الاسلامي كان ذا ت غزارة في مجال النصوص الكتابية المقدسة المتجسدة في العمارة والفنون التطبيقية , وشيد ونفذ على خامات متعددة منها الجص والحجر والمعدن والقماش والصلصال , ولم يتوقف الفنان المسلم على هذه الحدود فقط بل اجتازها ليتمكن من إدخل الخط الى مجال التصوير بالإضافة لوظيفته العقائدية والجمالية , فرسم البسملة على شكل طائر كما في الشكل(١١) ونصوص اخرى على شكل قباب ومآذن . (AL-Baba, 1983, p. 104) وكذلك في مجال

شكل (١٢)

الخزف الذي اعطى قيمة جمالية عليا للكتابة مع قيمتها الروحية , فالبنية الحروفية كانت حاضرة ضمن اعمال الخزافين المسلمين بأختلاف التشكيلات والعناصر , فأستلهمت مواضيح مستقاة من القرآن الكريم وحكم وأقوال لحكماء المسلمين واحاديث نبوية , وهنا كان تطوراً للاعمال الفنية بشكل ملحوظ من خلال ادخال البريق واللمعان على الاواني والخزفيات كما في الشكل(١٢) . (Al-Rubaie, 1988, p. 223). فجمع بذلك بين بين معنى وشكل الكتابة , فاضحى الخطاب المكتوب حاملاً صفات الجمال والابداع. (Allam, 2006, p. 70)

الفنون الاسلامية كانت لها أهمية ومكانة كبيرة , والسبب هو الرمزية التي يتصف بها والحاصل عليها من الفنون السابقة للحضارات , وهو بدوره أثر على الفنون التي تبعته , فيعد بمثابة الجسر الفني الرابط بين الشعوب على مر الازمان , فنشأته كانت بما اكتسبه من الحضارة الفرعونية والرافدينية والبيزنطية , فكان فناً روحياً صوفياً مقدساً , فالفنان المسلم حاكى الطبيعة من خلال الروح والوجدان وليس بالشكل المتغير , فتفرد من بين فنون العالم بالحرف والخط العربي , فشابه بالكتابات المقدسة وما تحملها من روحية على جدران وقباب المساجد , الصور الموجودة في الكنائس , كون الحرف العربي له حضور جمالي ومعنوي متكامل . (Islam, 2023, Islamic Art in the Paths of Arab and Islamic Civilization, https://islamonline.net/)

فالأعمال الفنية الحروفية تمتلك روحانية وطاقة جمالية وتشكيلية كامنة تنبع من مرجعيات واسس اسلامية بالدرجة الاولى , متزاوجة مع الزخارف والنقوش والعناصر الهندسية والمنمنمات الصغيرة , فأشتغل عليها العديد من التشكيليين المسلمين على نحو تصوفي روحاني , وكانت هذه الاشتغالات لها ثقلها الكمي في الفنون المعاصرة في العالم العربي , فأمتازت بإختلاف عناصرها وتفردها من فنان لفنان آخر , مع استنادها الاساسي على الخطابات المستوحاة من النصوص القرآنية , وهذا التنوع في الفنون التشكيلية للخطابات الدينية التي استقطبت الحرف العربي في ثناياها , ساهم في إمتلاك العمل الفني الحروفي للقيم الانسانية والتسامح والجمال والروحانية الدينية (Abed, Majeed, 2022, Features of Structural Displacement in the Works of the Literal Artist Jassim Mohammed, https://www.aijhssa.us/)

ويرى الباحث هنا إن قوة الحرف ضمن العمل الفني وطاقته عائدة الى النصوص المقدسة والتراث الاسلامي والاحاديث النبوية , وان الفنون الاسلامية هي طاقة لا تنضب له خصائصه التعبيرية والتشكيلية والتي تتطور عبر الازمان والى يومنا هذا خاضعة لعمليات البحث والتجريب.

المبحث الثاني: تمثلات الخطابات المقدسة في الرسم العراقي المعاصر

شكل (١٣)

انتقل الفنان التشكيلي المعاصر الى انظمة ومفردات جديدة مع الاحتفاظ بالتراث والاصل , فكان استعارته للعناصر بصورة تجريدية نابعة من خيال وفكر الفنان . (Mohammed, 2017, p. 94)مع ارتباطها بالافرازات الجمالية من الماضي , ولم يكف الفنان العربي من الميول الى التراث وما يمتلكه من روحانيات , وكان للمدرسة الصوفية الاثر الكبير في رسم اطروحات ونظريات جمالية وقدسية ضمن مجال ادخال الخطاب أو النص المقدس ضمن الاعمال الفنية التشكيلية العربية , فكانت الروحية العقائدية هي المسيطرة على الفنان العربي ضمن رؤيته الفلسفية (Al-Shater, 2022, p. 418)

فارتبطت الاشتغالات التشكيلية للخطاب المقدس بالتقاليد الاسلامية , وكان هذا الارتباط واضح من خلال التأويلات الصوفية للمحتوى التشكيلي الذي أشتغل عليه العديد من الفنانين العراقيين والعرب , امتازت أعمالهم الحروفية بالتقارب في إدخال الخطابات المقدسة ضمن الاعمال التشكيلية كون الخطابات ذا منبع الهي متمثلة بالقرآن الكريم والاحاديث النبوية والادعية . (Saeed, 2015, p. 4) فبقى التأثير المباشر للحرف على الفنان الحروفي , بالرغم من تعدد المجالات الفنية , فالميزة القدسية للحرف العربي والبعد الإيماني والروحي الذي يحويه ساهم في إغناء وثراء الفنون التشكيلية العربية وعد محطة انطلاق العديد من التشكيليين العرب والعراقيين في هذا المجال , لشغل الساحة الفنية بالعديد من الاعمال التي تحمل القيمة القدسية والجمالية م ومن الفنانين البارزين في هذا المجال , جميل حمودي وشاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي ومحمد غني حكمت وراكان دبدوب وغيرهم من الفنانين ممن كان للكلمة المقدسة المكانة البارزة في أعماله سواء كانت في مجال الرسم أو النحت أو الخزف (Al-Allaf, 1987, p. 38) ونور الراوي من البارزين ممن استعار عناصر الموروث الاسلامي في اعماله المعاصرة من قباب اسلامية وكتابات دينية مستوحاة من القرآن الكريم , والزخارف الدينية , فالخطاب المقدس كان العلامة الواضحة في اعماله وكما في الشكل () (محمد، ٢٠١٧، ص٩٤) . فكانت اعماله نابعة من مخيلة وانطباع في تصور الفنان عما يكون عليه المقدس فكان نتاج جهده وابداعه على شكل ضربات لونية وعلاقات بنائية , توحي للمشاهد وكأنها اضرحة مقدسة او اديره تتخللها كتابات مقدسة وحروف دينية فأستطاع الموائمة بين تنبؤاته من خلال تراكب الصياغات بين التقنية التشخيصية والمحمول الديني المقدس . (Al-Zaidi, 2016, p. 19)

شكل (١٤)

شكل (١٥)

ومن التأملات الصوفية المبكرة التي كثرت فيه الخطابات المقدسة في اغلب الاعمال كان الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد يترجم أعماله الفنية بالجمع بين جمالية المأساة ونبلها , وبين رمزيات الموت وتجريدات وهب الحياة , فأكثر من الخطابات الدينية التي ترتبط بالله(Al-Rawi, 1999, p. 26)فأبتعد عن الافكار الوجودية وأتجه الى مواضيع قدسية وصوفية فتعمق في هذه المواضيع وانغمس فيها لينتج أعمالاً يتلاقح فيها الدين والفن والمواضيع الصوفية والتشكيلية , يتجلى من خلال هذه الممارسات التي مارسها الفنان واقع جديد موازي للواقع المادي , فكلماته القدسية داخل الاعمال الفنية توحي الى ممارسات ووعي وحس الفنان الجامع بين الجلال والجمال , لتحمل في طياتها اعمالاً تحتوي على رموز صوفية غامضة في دلالاتها وحركاتها وايقاعها(Al-Jaridi, 2019, p. 56) واستلهم الفنان مواضيعه من الواقع الشعبي مع التاكيد على الشواهد الحضارية , فالخطاب لدى شاكر حسن آل سعيد كان بأستخدام تماثل وتكرار الحروف بالوان استلهمها من ألوان السجاد والزخارف , فكان العمال الفني من وجة نظره هو وسيله للتأمل في الجمال الإلهي , فكان يدور في فلك التجريد (AL-Saeed, 1998, p. 161) وفي لوحة لا غالب الا الله والتي استلهم فيها الفنان الكلمات القدسية المرتبطة بالخالق والتي رسمها وخطها الكثير من الفنانين وبأشكال وخامات مختلفة في فن الرسم والنحت لما يميزها من مقولة قدسية أولها وفسرها الكثير , فوجدت على جدران المساجد في الاندلس والمغرب العربي , يرى في (لا) ترمز الى الاستسلام وحرف اللام انزل على النبي آدم , و(غالب) تعني النفوذ والهيمنة والسيطرة الرحمانية لله تعالى , وكلمة (الله) هي غير قابلة للجمع والتأويل فهي قدسية دينية روحانية

شكل (١٦)

وحدانية كما في الشكل (Bahnasi, 1979, p. 94) (7) وهنالك رؤية خاصة لبعض الفنانين التشكيليين والتي تحول الحرف الى اشكال هندسية تغلب عليها صفة التدوير والانحناءات عن المرئي ومن هذه الفكرة كانت اشتغلات الفنان جميل حمودي في طريقة استلهامه للحرف داخل المتجزئة من الدائرة نفسها التي لها مكانة عليا في التفكير الاسلامي المتمثل بالاشعاعات المنبعثة من محيط الدائرة صوب القبلة كمفهوم فلسفة الزخرفة وتشكيلاتها والايقاعات الهندسية المتجهة لنقطة المركز , ومن هنا تحول الحرف الى شكل تجريدي يعيد اعماله الفنية التي ينحجب فيها الحرف خلف التراكيب والعناصر الهندسية الشبيهة بأجناس تحمل في طياتها الكثير من التقارب والتلاقح وكما في الشكل (Al-Zaidi, 2019, p. 19) (8) فحروفيات جميل حمودي امتازت بأنها خطوط ونصوص متشابكة ومتقاطعة مع بعضها بايقاعات مختلفة يتجلى منها رسوم ذات مواضيع دينية على شكل دائري وبيضوي ومقوس ناتج عنها قراءات لغوية معبرة عن الموضوع القدسي وغيره من المواضيع , فكان رسم الايات القرآنية في اعمال الفنان تتشابك بخطوطها على السطح اللوني بتكوينات حروفية تشغل الفراغات على السطح التصويري , لتكون قباب ومآذن ومحاريب وكنائس . (Saad, 2015, p. 13)

ومن البصرة كان له المقدرة على احترام القدسية الكامنة في الحرف العربي , وله الفضل في تحديث شكل ومضمون الحرف ضمن اللوحة التشكيلية , فأنطلق بالحرف من الموروث والتراث الديني المقدس ليحقق اعمالاً تستدعي الحواس للتأمل والتأويل للوصول الى الوظيفة القدسية والصوفية للكلمة ضمن العمل الفني وهو الفنان جاسم محمد (Al-Mal, 2019, works of the artist Jassim Mohammed, the visual language in several rhythms, https://aliwaa.com.lb/) فالطابع القدسي حسب رؤية الباحث كان من اولويات وخيال الفنان جميل حمودي الذي يستلهم روح الحرف العربي بما يمتلك من صفات قدسية وروحية ليجسده في صورة حداثوية معاصرة .

شكل (١٧)

ومن البارزين ممن اهتموا بالبناء العام للعمل الفني واللوحة التشكيلة، التشكيلي العراقي سليمان عباس (١٩٤٥) الذي ادخل الرموز التاريخية والاسلامية في الكثير من اعماله مثل المآذن والقباب وشناشيل قديمة مزخرفة، وكان ينقش بعض من اعماله بالحروف العربية أو بعض النصوص الكتابية، والتي غالبا ما تكون بلا معنى سوى ملى الفراغات بحركات والوان وايقاعات معينة وباسلوب تجريدي وبتقنية خاصة تكون فيها البقع اللونية متداخلة لا تنفصل عن سواها شكل رقم. (Al-Rubaie, 1988, p. 139) (11)

شكل (١٨)

ومن معاناة الانسان العربي انطلق الفنان التشكيلي العراقي راكان دبدوب (١٩٤٢) بالحرف العربي ضمن فضاءات لونية مكثفة غنية * بالسحنات الخشنة الملمس، ولامست بعض اعماله الفنون الاسلامية من خلال التسطيح والافتقار للمنظور والبعد الثالث، وكانت الاستعارات اللغوية والحروف والارقام هي ماميزت ثلة من اعماله الفنية التي حاول فيها التخلص من الثقافات الغربية كما في الشكل. (Al-Rubaie, 1988, p. 129) (12)

وبرؤية خاصة للباحثين فان الرسم العراقي زاخراً بالمواضيع الدينية والموروث الحضاري ، فالفنان الحروفي كان تعامله مع الحرف العربي بمرونة كبيرة ، ولم يتعامل معه كونه خطا فحسب لكن امتد ذلك إلى أن يعده خلقاً وتشكيلياً فنياً بحثياً، له أبعاد متعددة ، فهو حرف نوراني مقدس وباعتباره حرف القرآن الكريم، و في نفس الوقت مطواعاً للتشكيل الفني بالدوائر والانحناءات الأفقية والعمودية، فهو قابل لأن يصبح حرفاً عالمياً بدون منافس، والذي نشاهده اليوم في الاعمال الفنية للمشتغلون على هذا الاتجاه الحروفي، فتجاوز الفنان بإبداعاته وتجاربه الحروفيّة الحدود الضيقة وتمكن من إخضاع الكلمات وجعلها تتفجر وتنساح ضمن أعمالهم الفنية ، مكتشفين سر الجمال والقداسة والتعبير العميق الكامنين في هذه الكلمات والحروف التي استلهموا منها الجماليات الفريدة للخط العربي، وداخلوها ضمن منجزاتهم الفنية المسطحة أو المجسمة لتكون بهذه الصور الجميلة والمعبرة

الفصل الثالث / اجراءات البحث

مجتمع البحث :

حدد الباحث مجتمع بحثهِ المتمثل بالرسم العراقي المعاصر والبالغ عددها (٢٠) عملاً فنياً , للفترة من (١٩٦٠ الى ٢٠٢٠).

عينة البحث :

تم تحديد عينة البحث ب(٢) أنموذجاً تم اختيارها بشكل قصدي، والتمس الباحث منها بعد التصنيف الاولي لتمثيل المجتمع الاصلي.

أداة البحث :

اعتمد الباحث اداة الملاحظة الدقيقة التي تخدم البحث الحالي و تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية

المنهج المستخدم:

تبنى الباحث في دراسته المنهج الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث وبما يحقق تتبع لمراحل استلهام الخطاب القدسي ضمن الاعمال التشكيلية للرسامين العراقيين.

تحليل نماذج عينة البحث

أنموذج(١)

اسم العمل خطوط على جدار

المادة زيت على ورق جدران

القياس ١٢٠×١٢٠

سنة الانجاز ١٩٧٨ م

الفنان شاكر حسن ال سعيد

تكوين فني تشكيلي يبين لنا إن الايقونة الجمالية عند شاكر حسن آل سعيد تصبح ذات مفهوم صوفي أكثر ما تكون ذات مفهوم لغوي، في هذا العمل ينقلنا شاكر حسن الى تجلي تصويري ذو بعدين بمقدورهما تبيان العلاقة بين الذات والعالم المحيط فتجلي أسم الجلالة هو مظهر لتجليات الخالق في هذه اللحظة الجمالية عند شاكر حسن دون الخوف أو الرجوع الى الكيفية التي يظهر بها هذا التجلي لعين المتلقي فهو هنا يكسر قيود النمطية وفكرة جمالية الحرف والوحدات الزخرفية فهو شكل محرر من التبعية للفضاء السائد من المفاهيم ذو وجود ثقافي غير متمسك بالطابع الدلالي، ومع هذا الفهم هو يدخل تجلياته الحرفية على جدار خشن ولكن بطريقة قريبة من التداولية الثقافية.

ونلاحظ في لوحة الفنان شاكر حسن آل سعيد (خطوط على جدار) الاهتمام الواضح باللون وكثافته مستخدماً اللون البني والقهوائي لينتج هذا التكوين الرائع في ابراز أماكن الضوء والتي أعطتنا من حيث الجانب الجمالي تناسقاً رائعاً ومستخدماً خبرته التجريدية في الفن والتقنية اللونية العالية على سطح هذه اللوحة , كان واضحاً في ضرباته اللونية وتنوع الخامات المستخدمة وأسلوبه الخاص والنابع من روحية الفنان ونزعته للصوفية وميوله للفن الاسلامي، حيث أستخدم الفنان خبرته واهتمامه في النصوص المقدسة أو الارقام أو الرموز في أعماله الفنية بدخول النص المكتوب في اللوحة (هو الله) باللون الاسود وبشكل حر والذي يشكل مساحة الثلث من مساحة اللوحة الكلية ، ليضفي على اللوحة شكلاً جميلاً، ونلاحظ أيضاً تمكن الفنان من استخدام الادوات أو الخامات الحديثة في الرسم كالسكين ومواد أخرى لتحقق التنويع في العمل الفني .

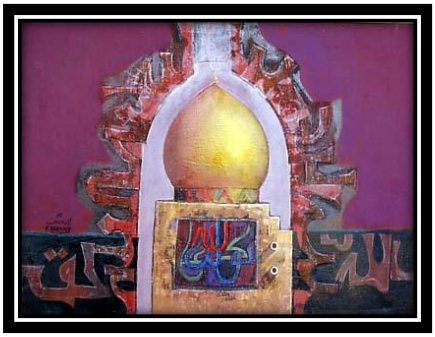
أنموذج(٢)

اسم العمل لا اله الا الله
المادة زيت على قماش
القياس ١٠٠×٧٠
سنة الانجاز ١٩٨٥
الفنان جميل حمودي

منجز فني تشكيلي (رسم) محور العمل عبارة عن خطاب مقدسي نطلق من مفهوم الشهادة والتي بمعناها العام هي من اعلى الدرجات التي يمكن أن ينالها البشر ولها منزلة كبيرة عند الله سبحانه وتعالى، والفنان العراقي (جميل حمودي) قد عّبر عنها في عمله هذا من خلال التجريد في توظيف الخطاب المقدس (اشهد أن لا اله الّا الله)، وقد رسمها الفنان وحركها بشكل افقي على السطح التصويري للعمل في كلمات أبدع في تشكيلها بجمالية فائقة ومؤثرة وما حققته من معنى روحاني وموزون ناتج عن تكوينها الحروفي، بحيث تقاطعت مع خطوطها ذات الانحناء والاستقامة ومن المؤكد أن الفنان قد اضفت اليها الشرعية من أجل سهولة فهم قراءتها وطريقة اخراج كتابتها بحرية أكثر خارج عن قواعد الخط العربي ضمن فضاءات واسعة ومفتوحة وذات عمق فراغي قد ساهم في حرية حركة أيقونات اللوحة ومفرداتها بعلاقات شكلية، فالفنان أظهر لنا القبتان التي شغلتا وسط اللوحة بصورة واضحة وبمساحة واسعة غلبت على باقي عناصر العمل، فالقبة الأولى جسدها الفنان بحجم كبير وضمت بداخلها الكلمات (اشهد أن لا) ضمن تقاطعاتها الاربعة ذات الشكل الهندسي (المربع) التي توافقت مع حرف الألف بحركته الى الأعلى وتتجه صوب السماء، أما القبة الثانية فصورها الفنان ملتصقة مع منارة المسجد بشموخ عظمتها، والتي تعني الارتباط بالله عز وجل.

اما الجانب الأعلى الأيسر من اللوحة فقد جسد الفنان كلمة (الا) بصورة ملاصقة مع القبة الكبيرة . استطاع الفنان أن يعطي السيادة لكلمة لفظ الجلالة (الله) في اعلى اللوحة ، ومن الواضح أن سيادتها كانت ارتفاعها وضمن حركتها مع ما جاورها من العناصر الأخرى، وبالخصوص اللون الأزرق صاحب السيادة والذي شمل اغلب مساحة اللوحة. بحيث شغل مساحة حوالي ثلثي مساحة العمل الكلية والتي هي عبارة عن ارضية ذات فضاء مفتوح وقد رسمها الفنان بمادة الزيت على القماش بتدرج لوني وتضاد حقق الانسجام الواضح مع ما حولها من الاشكال اللونية، وقد تحققت دلالاتها التعبيرية من خلال ما حملته من رموز شكلية وتراثية ودينية وضمن دلالات لغوية حققها الفنان من خلال فاعلية الكتابة وتأثيرها في اللوحة التشكيلية والتي استلهمها الفنان جميل حمودي من روح التراث والحضارة العربية الإسلامية وبتصوير معاصر.

أنموذج (٣)



اسم العمل توكلت على الله
المادة زيت على قماش
القياس ٦٠×٤٤
سنة الانجاز ١٩٩٥
الفنان راكان دبدوب

منجز تشكيلي يوحي الى المقدس في العراق، نفذه الفنان على شكل تكوين حروفي ممزوج بالزخارف الاسلامية والرموز المقدسة التي يشتهر بها العراق من مراقد دينية من ذرية الرسول (ص) وما تحتويه على قباب شيدت على شكل تكوين العمارة الاسلامية، فتمكن الفنان من جعل مركز اللوحة بمكانة بارزة على العناصر الاخرى، فالقبة بلونها وجمالية تصميمها ومكانتها الروحية والقدسية لدى المسلمين كانت هي مركز العمل الفني، قصد الفنان إعطاء القبة السيادة الكاملة على العمل الفني، فإمتازت اللوحة بترابط عناصرها وبرز في وسط العمل الفني عنصر على شكل بوابة من العهد الاسلامي مقوسة وملونة بلون قارب من اللون السمائي، تتوسطها قبة

بلون ذهبي تستند على قاعدة مربعة الشكل أخذت لونها من لون الطابوق المفخور، يحيط بها اللون الابيض، وامتزج فيها الخط الكوفي المائل للتجريد بالزخارف الهندسية، والخط الكوفي كان اساس الخطوط الاسلامية لامتلاكه ميزة الشكل الهندسي، ويعد من التراث الاسلامي، وعبارات دينية نابعة من عقيدة مقدسة منها (توكلت على الله) و (الله الرحمن) و (الله علم العلم)، كما تضمنت اللوحة تداخلات اللون الاحمر مع اللون الازرق والسمائي والقهوائي، ووجود ايقاع لكلمة (الله – الحق)، وكان للفنان رأي في هذا العمل من خلال المزج بين القداسة والجمال والتعبير، فالقبة الذهبية تعد من المقدسات لدى الانسان وماتحتويه من طمأنينة روحية داخل الأنسان، والكتابات في اسفل القبة وعلى جوانب العمل، فهي بمثابة رسالة توضح ان الكتابة المستوحاة من القرآن الكريم، هي ان الله حق وعبادته واجبة وأن الاسلام هو دين الله الواحد، والكتابات توضح أصالة وعراقة الفن الاسلامي والموروث الحضاري للعراق، ومن منحى آخر قداسة اسماء الله الحسنى ومضمونها الروحي العميق.

الفصل الرابع / نتائج البحث ومناقشتها :

في ضوء التحليل لنماذج البحث، خرج الباحث بمجموعة من النتائج التالية:

١ -أظهرت الاعمال الفنية (بنية دلالية) وهذه البنية عبارة عن منظومة تقوم على مجموعة من بنيات متداخلة يؤثر بعضها على بعض تأثيرا متبادلا لتعطي مجموعة علامات تقسم حسب بنيتها الداخلية الى علامة ايقونية ورمزية وأشارية كما في النماذج(2-1)

٢ -كذلك لتفعيل التوازن في عناصر التكوين الذي اثر على عقلانية الخطاب ودلالته ويجعل من المعنى التجريدي يوحي بقوة النصوص المقدسة مع روح الحداثوية، واصراره على البحث عن الجمال وتهذيبه بل وتجذيبه بصريا، فقد تحرر الفنان من قيد القواعد المفروضة على الحرف العربي، فتداخل الحروف والكلمات مع بعض انتج تكوينا خطيا يحمل الروحية والعقيدة الاسلامية والتراث العربي . كما في جميع النماذج.

٣ -كشف البنية الحروفية المعاصرة للخطابات الفنية في الرسم العراقي عن دلالات قدسية متحررة من قواعدها، فقد حَمَلَ الفنان اشكاله دلالات لا تتناسب مع سياقها الفعلي وينسبها الى دلالة اخرى وهو مايسمى بالتغير الدلالي كما في جميع العينات.

الاستنتاجات:

١ -ان الصياغات التعبيرية للخطاب المقدسة ينتمي الى الموضوعات والاستعارات الاسلامية في الرمز والدلالة، لكن جاءت برؤية تشكيلية معاصرة اعتمدت على التراث الديني وأسهمت في توسيع نطاق الفنون التي تعتمد على رؤى وأفكار ذات طابع ديني روحي مقدس.

٢-عكست البنية الحروفية للخطاب المقدس في الرسم العراقي المعاصر عن حالة نفسية تعبر عن خطاب نزوع النفس الخارج والبحث عن المفردة الغائبة التي تلبي المتطلبات الاساسية الملحّة لكينونته كحالة البحث عن الامان والتي ظهرت بشكل واضح في تقنيات العمل المتنوعة في التداخلات الصياغية.

٣- ان انتاج المعاني للحروفية في الخطاب المقدس جاء بشكل اختزالي كبير بسبب هيمنة التشخيص المجرد الذي عكس تأثيراته الشخصية على الصور التي خزنها الفنان في ذاكرته وخرج منها بشكل فني يخدم فكرته ويعبر عنها .

References

1- Abdel Jalil, R. (2021), Aesthetic Criteria for the Concept of the Sacred in Postmodern Arts, research article, Faculty of Art Education, Helwan University, Volume 21, Number 2.

2- Abdul-Mawla, W. (2015), Crossroads of Visual Arts, Sultan Qaboos University.

3- Adonis, A. (2006). Sufism and Surrealism, Dar Al-Saqi, third edition, Beirut – Lebanon .

4- Akasha, T. (2011), History of Ancient Iraqi Art, Sumer, Babylon and Assyria, Fourth edition, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut – Lebanon .

5- Al-Haidari, I. (2020), Hermeneutics of the Holy Text, University of Baghdad, College of Arts, research published in Lark Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, Issue 37 .

6- Al-Jubouri M, (1991). Calligraphy and Islamic Decoration, Dar Al-Amal for Publishing and Distribution, Jordan .

7- Al-Naseer, Y. (2018), Modernity and Formation, Anthology, online article, https://alantologia.com/ .

8- Arafat, S. (2011), Islamic Art, 1st Edition, Dar Al-Aasar Al-Alami for Publishing and Distribution, Ammaan Jordan.

9- Georgy, G. (1990), Consciousness and Art, Transulation. Nawfal Nayouf, Kuwait.

10- Hibbi, Y. (1980), Human in the Literature of Mesopotamia, 1st edition, Baghdad – Iraq, https://www.hindawi.org/

11- Hussein, T. (2014), Postmodern Arts and Their Representations in Contemporary Iraqi Art, PhD thesis, College of Fine Arts, Babylon – Iraq .

12- Huyghe, R. (1978), Translation, Salah Barmada, Part Two, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus - Syria.

13- Ibrahim A, (1993), The Problematic of the Critical Term: Discourse and Text, Arab Horizons Magazine, Baghdad – Iraq .

14- Shaheen, M. (2012), Arabic calligraphy, concerns and problems, publications of the Syrian General Book Authority, Ministry of Culture, Damascus - Syria.

15- Siege of Time: The Present (Problems) Part One, discourse analysis, electronic essay, Hindawi,

16- Zahi, N. (2021), Arabic calligraphy and Madiha Omar's website, Al-Malahel newspaper, Issue 458, https://almadasupplements.com/

17- Jaida, A, (1986), Arts of Writing Crafts, Dar Al-Jeel , Beirut - Lebanon .

18- Qalala, N. (2021), Arabic calligraphy in Islamic civilization, https://islamonline.net/ .

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

20- Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. Basrah Arts Journal(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.10

Original Article

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

OPEN ACCESS

Fashion Aesthetics in Contemporary Arab Sculpture

Alaa Issa Karim [1], Ali Abdullah Abood [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[1] *ORCID: https://orcid.org/0009-0007-3630-4195*
[2] *ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3052-2670*
E-mail addresses: lolo92.essa @gmail.com , ali.alkinanee@uobasrah.edu.iq
Received: 16 September 2023; Accepted: 12 October 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

The art of sculpture in the Arab world formed a solid foundation in the field of art through the various sculptural products presented by Arab sculptors in employing art through which they contributed to the reflection of the cultural heritage due to the forms, symbols, images, forms of clothing and their external formal influences that were included in their works, which reflected the aesthetics of fashion in Arab sculpture. Contemporary, which necessitated highlighting the knowledge of its aspects from the cognitive, social, artistic and cultural aspects, and the connotations expressed by the Arab sculptor in dress, and to know the cultural value and employ it in the sculptural work, through which it is possible to differentiate between one country and another in terms of culture, traditions, and knowledge of the segments of society that were the basis for the variation in people's daily lives. The current research includes four chapters, the first chapter of which includes the research problem, which becomes clear through the following question: What are the aesthetic values achieved by fashion in contemporary Arab sculptural work, as well as the importance of research and the need for it, which lies in the fact that it represents a reflection of the aspects of traditional Arab life. The current research aims to identify the aesthetics of fashion in contemporary Arab sculpture. The research is limited spatially to sculptural works in the Arab world, temporally from 1950 to 2020, and objectively by studying sculptural works that reflect the aesthetics of contemporary Arab fashion.

Keywords: ***aesthetics, fashion, sculpture***

جماليات الأزياء في النحت العربي المعاصر

آلاء عيسى كريم ١ ، علي عبد الله عبود ٢

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

ملخص البحث

شكل فن النحت في الوطن العربي اساساً متيناً في مجال الفن عبر ما قدمه النحاتون العرب من نتاجات نحتية متنوعة في توظيف الفن ساهموا من خلاله في انعكاس الموروث الحضاري لما تضمنته اعمالهم من اشكال ورموز وصور ومن أشكال الملابس وإيحائيتها الشكلية الخارجية والتي عكست جماليات الازياء في النحت العربي المعاصر مما أستدعى تسليط الضوء على معرفه جوانبها من الناحية المعرفية والاجتماعية والفنية والثقافية وما عبر عنه النحات العربي من دلالات في الزي ولمعرفة القيمة الحضارية وتوظيفها في المنجز النحتي والتي من خلالها يمكن التفريق بين دولة واخرى من حيث الثقافة والتقاليد ومعرفة شرائح المجتمع التي كانت هي الاساس في التباين الحاصل في الحياه اليومية للشعوب.

حيث تضمن البحث الحالي أربعة فصول تضمن الفصل الاول منه مشكلة البحث والتي تتضح من خلال التساؤل الاتي ما هي القيم الجمالية التي حققتها الازياء في المنجز النحتي العربي المعاصر فضلا عن اهميه البحث والحاجه اليه والتي تكمن في كونها تمثل انعكاساً لمظاهر الحياة التقليدية العربية اما هدف البحث الحالي هو التعرف على جماليات الازياء في النحت العربي المعاصر وتحدد البحث مكانياً بالأعمال النحتية في الوطن العربي وزمانياً للفترة من ١٩٥٠ الى ٢٠٢٠ وموضوعياً بدراسة الاعمال النحتية التي تعكس جماليات الازياء العربية المعاصرة

الكلمات المفتاحية: جماليات , الازياء , النحت

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

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث

أوجد التعدد الكبير للثقافات في تاريخ الوطن العربي المعاصر تميزاً لكل واحد منها عن الأخرى في العديد من السمات والعادات والتقاليد الأمر الذي انعكس على المظاهر الشكلية لتلك الشعوب فوصل حد تُفاخر الأمم بأزيائها، وما تعكسه من نظم اجتماعية وعادات وتقاليد وقيم ومعتقدات دينية أو شعبية. كما إن الأزياء لم تقتصر على النساء فقط بل إن الكثير منها كانت تصنع خصيصاً للرجال وفقا لكل منظومة حضارية وشعب

ان تعدد الازياء والمظهر المادي في الجانب الثقافي لدى الشعوب تعتبر هيئة المقياس لرقي وتنامي حضاراتها وفي نفس الوقت تعبر عن تطور تلك الشعوب على مستوى الجانب الاجتماعي والاقتصادي والفكري , حيث يعتبر الخوض في دراسة الازياء مصدراً وثائقيا و تاريخيا يعكس بصوره واضحة مظاهر الحياة في بلدان العالم حيث تعكس التنوع بالازياء حسب الرقعة الجغرافية التي يسكنها مجموعة من الناس طبيعة حياتهم وتقاليدهم , فضلاً عن منزلة الشخص الذي صنعت من أجله، أما مع النساء فكان التنوع والاستخدام أوثق تمثيلا وتعبيراً عن حقيقية الكثير من الأحوال الثقافية الاجتماعية والاقتصادية بل وكانت رمزا معبرا عن الهوية المحلية وهنا تتشكل روية البحث نحو التساؤل الاتي : (ماهي القيم الجمالية التي حققتها الازياء في العمل النحتي العربي المعاصر) ؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في الكشف عن القيمة الجمالية الأزياء في النحت العربي المعاصر عبر قراءة الأعمال النحتية في تلك الفترات وما تحمله من تعبير عن العادات والتقاليد والأعراف والمعتقدات السائدة في المجتمع آنذاك، ومدى تأثره بفن النحت وثقافة المجتمع، وما يمكن أن يحمله من صور جمالية وفكرية ودلالية يمكن للفنانين والدارسين من الاستفادة منها عبر دراسة ما تحمله من زخارف ورموز تكشف عن معاني متنوعة لحياة الأنسان في الوطن العربي . كونها تمثل انعاكساً لمظاهر الحياة التقليدية لتلك المجتمعات في الوطن العربي. لان الأزياء تشكل مفتاحا للكشف عن شخصية الأنسان وحضارته ودليلا يحمل قيما جمالية وروحية والثقافية. لتشكل أهمية البحث في استعراض الكيفيات الجمالية التي ظهرت بها الأزياء في النحت الوطن العربي. فضلاً عن كون الدراسة الحالية تُعد إضافة للدراسات المعرفية في مجال النحت وتعتبر إضافة جديدة إلى المكتبة الفنية لما لجمالية من اهمية في حقل الفنون التشكيلية، كما تفيد ايضا الطلبة والباحثين في مجال النحت .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى التعرف على جماليات الازياء في النحت العربي المعاصر .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : (١٩٥٠ – ٢٠٢٠) بسبب كثرة الاعمال في الفترة الزمنية المذكورة

الحدود المكانية : الاعمال النحتية في حدود الوطن العربي * .

الحدود الموضوعية : دراسة جماليات الازياء في النحت العربي المعاصر

تحديد مصطلحات البحث :

الجمالية في اللغة :-

((جاء في معنى الجمال بأنه الحسن وقد (جمُل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد))) (Bakr, 1983, p. 111)

((وهو مأخوذ من جمل الشيء جعلهُ جميلاً والجميل او الاجمل من الجميل ، الجمال ، الحسُن)) ((Lewis, 1956, p. 71)

الجمالية اصطلاحياً :

((ذكر صليبا عن الجمال : هو صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا وللجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا وللطف)) (Saliba, 1982, p. 407).

الجمالية اجرائيا :

((الجماليات : تلك الغايات التي تجعل العمل الفني في حالة من الخصوصية ، التي تحققت بانتظام عناصر التكوين الفني)) (Ibn, 1956, p. 40)

الزي في اللغة :-

((الزي , الهيئة , والمنظر , واللباس) يقال : أقبل بزي العرب اي بلباسهم))) (Saliba, The Philosophical Dictionary, 1982, p. 643)..)

الزي اصطلاحاً :-

((الملابس بأشكالها المميزة كم يرتديها مختلف الشعوب هي مظهر من مظاهر القومية التي تصور الشعب وهي وليد المجتمع ترى كل امة طابعاً خاصاً بها في الملابس يرجع الى احوال جوها وتقاليدها ودينها ونتائجها ويتسع المعنى فيمثل معطيات اخرى مثل اغطية الرأس والاحزمة والأحذية واساليب تصفيف الشعر وتهديب الحية والغرض من الملابس هو ستر الجسم والحفاظ على ما محتاجة الجسم من دفئ والوقاية من الخدش)) (Ibrahim, 1907 - 1990, p. 4)

الازياء اجرائياً :-

وهي الملابس التي يرتديها الناس و تمثل المظهر الخارجي , تكون مصنوعه طبقاً للعصر والمكانة الاجتماعية والظروف المناخية تعطي تميزاً بين الافراد من حيث مكانة الفرد في المجتمع .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول / الازياء عبر التاريخ

تعد الحضارة المصرية من أقدم الحضارات القديمة التي مرت بعدة عصور وهي الدولة القديمة والوسطى والحديثة وقد تميزت الحضارات القديمة بالمقابر والتماثيل النحتية التي تحتوي على نقوش ورسومات متباينة تركها لنا الفنان المصري القديم تدل على ما كان به المصريون من الترف والرفاهية والتأنق والاعتناء في مظهرهم و المبالغة في الزينة والاهتمام بالزي حيث ترك لنا المصري القديم رسومات تظهر لنا الملابس التي كان يرتديها في ذلك الوقت حسب المناسبات الدينية والافراح حسب المكان والقيمة الاجتماعية , اذانها بينت لنا مدى تطور الحضارة فهي تعكس التقدم الثقافي والاجتماعي والاقتصادي ورقي هذه الحضارة واعتبارها تراث انساني (عمر, ٢٠١٠ م , ص ١٩)

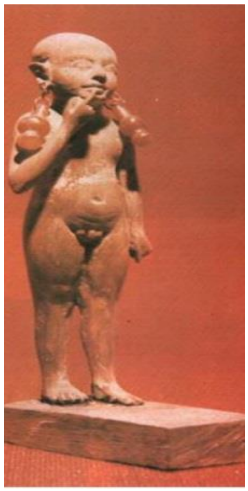
في الدولة المصرية القديمة كانت زي بسيطا حيث كان الرجال يرتدون النقبة والذي تكون عباره عن قطعه قماش تلف حول الوسط من الجسم يصل الى نصف الفخذين حيث كانت تعد هذه النقبة هي زي المصري المميز ويصنع من الكتان ويكون ذا لون ابيض وكانت تجري عليها تغييرات طفيفة من عصر الى اخر وبين الرجال والنساء وفي الاسر القديمة كان يرديها ملوك قدماء المصريين وقد كانت ((تخضع لقواعد خاصه قديمة يرتدونها في المناسبات الخاصة مثل صيد الحيوانات او السمك او الطيور وهو المآزر البداء البسيط الذي يتكون قطعه قماش تلف حول منتصف الجسم بحيث يتدلى منها ذيل ثور او اسد ويقال ان اهميته في زي الملوك انه يعتبر جزءا من الصور الإلهية))

وقد ظهرت هذه النقبة في تماثيل العديد من الملوك منهم تمثال الملك منكاروع وزوجته وكذلك تمثال الملك (خفرع) كما في الشكل (١) (Al-Rubaie, 1967, p. 63)

الدولة الوسطى :

لم تختلف كثيرا ملابس عصر الدولة القديمة على الوسطى الا بشيء بسيطا حيث بقيت النقبة وهي الزي الرسمي لهم وخاصه ان نقبل الملكية التي ظهرت في كثير من النقوش والتماثيل حيث تكون هذه النقبة قصيره وذاته ثنيه كبيره من امام وتثبت بحزام حول الخصر كما في تمثال الملك (سنوسرت) كما في الشكل (٢)

ليس هذا فقط بل ظهره الملك (منوحتب) الثاني وهو يرتدي معطفا يكسي جسده والذراعين وله فتحه اماميه تكون مثلثه الشكل في اعلاه صدر ويكون هذا المعطف قصير الى الركبتين وذو لون ابيض حيث دلنا زيه على الملابس السائدة في الدولة الوسطى كما في الشكل (٣)



اما زي النساء في الدولة الوسطى فقد كانت النساء ترتدي ثوبا طويلا ضيقا ملتصقا في الجسم ويبدا من وسط الجسم الى الكعبين ام تكون له حمالات او حماله واحده ويرتبط فيها على الثوب وتمر من بين الثديين الى الرقبة كما في تمثال تم العثور عليه محفوظه في متحف برلين لخادمه تحمل القرابين ان تغطيه الثديين لم يكن من الامور الواجبة في تلك الفترة اما ازياء الخادمات فهي لا تختلف عن ازياء النساء في الطبقات العليا ففي هذا العصر كانت الغاية من الملابس للحركة فقط اما ازياء الراقصات فكانت تتميز ازياء بانها شفافة وذلك لإظهار مفاتن الجسم وكذلك للتعبير عن الحركة الدالة على الرقص وتكون قصيره ولا تحتوي على اكمام لإظهار الساقين وحركه الايدي والاذرع واظهار الحلي (Civgrds.com)) كما في الشكل (٤)

اما الاطفال فقد كان العري من صفاتهم فهم لا يلبسون ثيابا وفي الغالب يصور الطفل عاري ويضع اصبعه في فمه كما في تمثال من الخشب لطفلة وقد كانت محصورة تربيه الطفل على زرع الاخلاق النبيلة والتوجهات التربوية الصحيحة و كل الأنشطة الاجتماعية والإدارية واعدادهم لمستقبلا زاهر يبتدأ من المنزل والمدرسة والمجتمع((لهذا كان الاطفال اكبر الحظ والرعاية والعناية والحنان في ظل اسره متماسكه فقد كانوا قرة اعين الابوين يبذلان غايه الجهد لتنشئتهم النشأة السليمة وكان البيت هو مهد التربية وميدان الاول ففيه يتعلم الطفل ويتقي معارفه الاولى عن الحياه الإنسانية وتتفتح مداركه حيث كان لاستقرار الأسرة وتماسكها اكبر الاثر في تكوين نفسيته تكويناً صحيحاً)) (El-Din, 1978, p. 2) كما في الشكل (٥)

الدولة الحديثة :

في الدولة الحديثة اصبح هناك تطور ملحوظا في الازياء حيث اصبح هناك اهتمام كبير بالأناقة وخاصه في الطبقات العليا وان التطور والتغيير الذي يحدث في الازياء يبدا من الملوك والنبلاء واصولا الى الطبقات الاخرى تدريجيا لان البيت الملكي يتخذ زياً جديدا يختلف عن الزي القديم الذي فقد رونقه وجماله بالإضافة الى اختلاط المصريين بدول الجوار عن طريق التجارة كذلك التطور الاجتماعي ساعد على تطور الزي لقد تميز زيهم بالنقبة كثيره الطيات فيها كذلك ظهر القمصان التي تعلو صدورهم وفوق هذا يرتدون ازارا او شالا من الكتان النفيس وهو عباره عن قطعه قماش تكون ضعف طول الانسان تطوى على جزئيين ويلم من الامام فتصبح له طيات كثيره فيصبح ضيق من الخلف ويحتوي على فتحه لإدخال الراس ويعتبر هذا الرداء رفيع المستوى ويكون سميك او يكون شفاف ويشف عما تحته ويغطي الجسد من الاكتاف الى القدم ويترك الرداء مفتوح الجانبين ويتم ارتداء شريط او حزام في وسط الجسم ويكون عريض من الكتان ومساحته ١٢٠*٣٢ بوصة فتبقى شراشيب من الامام تعطي جمالية لهذ الزي ((Hussein, pp. 13-14)

جّمل اعلى الصدر حول الرقبة طوق يحتوي علي زخارف نباتيه واخرز ذات لون ازرق على كتان مقوى ويكون بشكل طوق عريض وهو يعتبر من مميزات الزي المصري القديم وهو يستخدم للرجال والنساء ويكون اما من الخرز او من الاحجار الثمينة والذهب (Girgis, 2001 AD, p. 40)

ازياء النساء في الدولة الحديثة :

ترقّى وتطور تدريجيا زي النساء فبعد ان كان مجرد نقبه ورداء اصبحت ترتدي ثوبان الاول يكون قميصا رقيق ضيق وفوقه اخرى شفافة يحتوي على طيات منعقد من الامام بواسطه مشبك او حزام في الوسط فبذلك يغطي جسم المرأة تماما وقد احتوت ازيائهن على الزركشة او التطريز على شكل ريش الطير والالوان الزاهية مع الشعر المستعار المحلى بالذهب والفضة والاحجار الكريمة يزيد من جمالية الثوب ويكمله (Saleh, 2015, p. 78)

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

-منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل محتوى الاعمال النحتية للوصول الى جمالية الازياء في النحت العربي المعاصر.

-مجتمع البحث:

حدد مجتمع البحث الحالي بعد اطلاع الباحثة على اعمال مجموعه من النحاتين المعاصرين في الوطن العربي اشتمل مجتمع البحث على اعمال نحتيه لمجموعه من النحاتين العرب المعاصرين احتوت على ازياء تتناسب مع موضوع البحث الحالي وقد بلغ مجتمع البحث (٨٧) عمل نحتي من اعمال النحاتين العرب من خلال جمعها من صفحات الفنانين على مواقعهم الإلكترونية او صفحاتهم الشخصية في مواقع التواصل الاجتماعي او ما تم ارساله برساله الإلكترونية من قبل النحاتين انفسهم.

-عينة البحث:

تم اختيار عينه البحث قصدياً بما يخدم هدف البحث والبالغ عددها (١٥)عملا نحتياً وقد تمت عمليه انتقاء النماذج على وفق المصوغات الأتية :

(١) أن تعطي النماذج صورة واضحة للباحثة للإحاطة بموضوعة البحث .

(٢) تباين النماذج المختارة من حيث الاسلوب الفني واستبعاد النماذج المتشابهة , خشية من التكرار .

(٣) تم عرض النماذج على ذوي الخبرة والاختصاص .

-اداة البحث:

من اجل التعرف على جمالية الازياء في النماذج المختارة اعتمد الباحثة على الملاحظة وعلى المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري والتي ساعدت على بناء الأداة التي تهتم في اغناء التحليل بجوانبه العلمية والموضوعية.

تحليل عينة البحث :

أنموذج (١)

أسم العمل: نزهة

النحات: أحمد عثمان

مادة التنفيذ:برونز

القياس: ٤٠سم

السنة: ١٩٥٠

المصدر: الانترنت

الدولة مصر

عمل نحتي مجسم لأمرتين من البرونز يرتديان الزي الشعبي الاولى ترتدي خمار شفاف وعباءة وتمسك بيدها اليسرى كيسا ربما يحتوي على الطعام واليد اليمنى تمسك طرف العباءة والتي تلف على جسدها ما عدا الجهة اليسرى اما المرآه الاخرى ترتدي عباءه تلف حول جسمها مظهره اليد اليمنى و الطرف الاخر للعباءة تعضه في اسنانها وتظهر خصل من شعرها وحلقات الاذن وتمسك بيدها اليمنى جره ربما تحتوي على الماء يستند العمل على قاعده مدورة يعبر هذا العمل عن شخصيه بنت البلد المصرية وهي تقف بكل شموخ وثقه وتبدو على العمل كتله مترابطة تخلو من الفضاءات الداخلية واستخدام ماده البرونز التي منحت العمل درجات في الظل والضوء التي اعطيت العمل العمق في الدرجة اللونية كذلك ان ماده العميل كان لها دور في اظهار الاختلافات الملمسية لسطح العمل ومظهره بعض الاماكن خشنة واخرى صقيله مبينه ملمس القماش والجسد وغيرها من اجزاء العمل كذلك تعابير الوجه العفوية وحركه الايدي يدل على الانسجام والتفاعل ووحده الموضوع اضافه الى الحجم البناء للعمل اعطى انطباعاً جماليا الى التنظيم الشكلي لعموم العمل كذلك

تماسك الكتلة وثباتها على الارض من القمه الى القاعدة التي كانت جزءا من العمل فضلا عن التنوع في شكل الكتلة حقق التوازن الشكلي في التكوين النحتية كذلك انسيابيه الخطوط ورشاقتها المكونة للعمل اظهرت مساحات اللينة متكاملة كلها موجودة وموظفة في العمل ابتدأ من العباءة وخصل الشعر والملابس البسيطة الشعبية وحركه الايدي والنقاب الذي يغطي نصف وجهها واظهار الشفاه البارزة وايضا اظهار مفاتن الجسد بشكل محتشم، مزج النحات بين الموروث الشعبي لزي المرآه المصرية مع لمسه معاصره وقد وظف النحات عنصر البيئة المصرية من خلال جمالية الازياء المتمثلة بالعباء الملتفة حول الجسد والنقاب الذي اعطى هذ الزي صورة واضحة لهوية النحات والعمل والبيئة المصرية لذلك كانت هنالك جمالية، كذلك الشفاه وحلي الصدر والاذن وحملهن الجر وكيس الغذاء لقضاء نزهة و الملامح الفرعونية البارزة كل هذه الرموز الواضحة استخدم النحات للحصول على عمل نحتي معاصر ممزوج بالموروث الشعبي.

أنموذج (٢)

أسم العمل: بائع الماء

النحات: صحبي الشتيوي

مادة التنفيذ: برونز

القياس: ـــ

السنة: ٢٠١٠

المصدر : الانترنت

الدولة: تونس

عمل يظهر من بنيته النحتية رجل يرتدي الزي التونسي الشعبي وعلى راسه يرتدي قبعه مزركشه من الاطراف علق في كتفه الايمن قربه مملوءة بالماء وهو في وضعيه سكبة في انيه صغيره، علق على جانبه ثلاثة انيات يستند العمل على قاعده خشبيه مربعه الشكل ووجوده فجوه في كبيره في وسط الشكل.

عبر هذا العمل عن شخصيه تونسية من الطبقة الفقيرة التي تتجول في الشوارع العامة للبلاد العربية وبيع الماء في قربة تحتفظ ببرودته حيث اخذ النحات تحويل الشكل البشري من صورته الواقعية الى الشكل المجرد لهذه المهنة التي بداة تتلاشى فقد تأثر النحات بالظواهر المجتمعية والمورث الحضاري وتجسيد شخصيه بسيطة مجهول في الزخام مثل شخصيه باع الماء المتجول الذي يكاد ينقرض من شوارع المدن والاسواق الشعبية طالما كان وجها من وجوهها مما يوجهنا الى الجمالية في شد الانتباه الى المهمل والمهمش ليكون مركز الجذب للمتلقي وتخليد شخوصنا على الهامش بطريقه معاصره من حقيقه مشاهدتها في الشوارع، ساعدت ماده العمل البرونز على منح العمل للون المميز حيث اعطى هذا اللون تدرج الظل والضوء وبيان مناطق العمق في الدرجات اللونية كذلك ساعدت النحات في اعطائه الحركة في تجسيد عمله والوصول الى الشكل المرجو وحقق الفنان القيمة الجمالية للعمل من خلال تنوع الخطوط والملمس الصقيل في بعض مناطق الجسم والملابس كذلك الملمس الخشن في الوزرة التي يرتديها مع القربة ظهر دور بارز للخطوط المنحنية حيث ظهرت العمل بشكل منحني وهو يقوم بسكب الماء كذلك وجود الخط في الفراغ الداخلي الذي ارد به النحات اشاره لحاله من الفقر والبؤس الذي يعيشها هذا البائع كما وقد يؤول هذا الفراغ الى بدأيه الاضمحلال والاختفاء لهذه المهنة، تميز العمل بتناسق بين اجزائه ولكنه يظهر نوعا من الاختلاف في النسب العامة للجسم من حيث صغر حجم الراس حيث اعطى شكل مغاير وجمالية ومدلول على صغر هذه الشريحة في المجتمع كذلك الاستطالة في الجسم مع وجود هذه الفضاءات الداخلية المتكونة في وسط الجسم وحركه اليدين وهو يقوم بسكب الماء بالإضافة الى الفراغ المتكون بين الساقين حيث تساعد على التقليل من ثقل العمل ومن الكتلة المنحوتة واضفاء الحركة عليه مما يدل على ان الفنان عمل بشكل متقن وحرك جميع تلك النسب، ركز الفنان على الزي الشعبي التراثي المميز وإظهار جماليته وذلك من خلال ابراز القبه الواسعة المزركشة ذات شكل دائري وحجمها الكبير مما يجعلها لا تحمي اعلى الرأس فقط من الحر وانما تحمي كذلك الجبين والاذنين والوجه وتصنع في كثير من الاحيان

من سعف النخيل كذلك القميص ذو اكمام قصيرة مع وزرة قصيرة ايضاً لتسهيل الحركة علقت عليها الاكواب وظهرت هذه الوزرة وكأنها من قماش يختلف عن خامه القميص مع احتوائها على طيات قليله في الاسفل من خلال البلغة في الاقدام وتصنع من الجلد بشكل يدوي تشبه الحذاء ولكن لا تحتوي على خلفيه تستعمل يوميا وتوجد بأشكال والوان مختلفة وهي جزء من الزيت الشعب التونسي كل هذا استطاع النحات ان يصل الى جمالية الزي التونسي وإظهاره في هذا المنجز النحتي.

الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها:

توصلت الباحثة الى جملة من النتائج استناداً الى ما تقدم من تحليل عينة البحث علاوة على ما جاء به الإطار النظري كما يأتي :

١- اتخذ النحاتين العرب التناسق والتماثل والوحدة في الاعمال النحتية بالإضافة الى النسب الصحيحة وتطابق الشكل بالمضمون للوصول الى الجمالية الزي.

٢- اهتم النحات العرب المعاصر في موضوع المرآه لأهميتها في المجتمع واظهار جماليتها في الاعمال النحتية وجمال زيها وزينتها فمن طبيعة المرآه الاهتمام بأناقتها وترتيبها.

الاستنتاجات:

١.عكس النحات العربي المعاصر الموروث الشعبي والحضاري في اعماله من خلال الزي وبيان جماليته.

٢.اعمال النحت العربي المعاصر تقديم عنصر ذا قيمه جمالية حول ما استخدمه من ازياء ساعدت على ايصال الفكرة للمتلقي من هويه العمل والحالة الاجتماعية.

References

Abdul Kareem, R. D. (2023). Conceptual transformation in reading contemporary European ceramics discourse. *Basrah Arts Journal*(24), pp. 25-41.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Alkinane, A. A. (2022). Constructivist Approach to Analysis of Sculptural Productions. *Basrah Arts Journal*(23), pp. 5-16.

Al-Rubaie, K. A. (1967). *the history of fashion became hers.* a previous source.

Bakr, A. R. (1983). *AL-Sahah, Mukhtar.* Kumait: Dar AL- Risala.

Civgrds.com. (n.d.).

El-Din, A. H. (1978). *The Child and Childhood in the Civilization of .* Ancient Egypt.

Girgis, S. H. (2001 AD). *, Fashion Patterns in Ancient Times, Pharaonic - Roman - Byzantine - Catalan,.* Egyptian: Anglo-Egyptian Library.

Hussein, T. K. (n.d.). *, The History and Development of Fashion, previous source, pp.*

Ibn, A. I. (1956). *Holiday.* Tunis.

Ibrahim, S. A. (1907 - 1990). *5 - , The importance of fashion and its connotations in progressive texts ,,.* Baghdad: Master's thesis College of Fine Arts.

Lewis, M. (1956). *Al-Munajjid fi Al-Lughah.* Beirut: Dar Al-Mashreq.

Saleh, A. (2015). - *Fashion in Ancient.* Egypt,: Women's Elegance Through the Ages Magazine.

Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Dar Al-Kutub Al-Lubaniyah.

Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Luban.

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.11

Original Article

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

OPEN ACCESS

Images of torment in Iraqi theater publications
the play "Martyrs Do Not Enter Paradise As model

Adnan Hussain Ali

College *of Education for Humanities, Tikrit University, Iraq*
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-6584-8508
E-mail addresses: annan.h.ali@tu.edu.iq
Received: 28 September 2023; Accepted: 2 November 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

The theater is filled with images of torment, and the sentence of torment here is more general and comprehensive than any other expression such as pessimism, sadness and alarm, for example, the torment represents the biggest concern in the Zaidi theater in general, and in the play of martyrs first enter paradise in particular.

The idea of the torment inflicted by everyone, the martyr and his mother, without a clear explanation, leads to the idea of general punishment, which seems to some extent acceptable to the mind, especially the feeling of sin, which made both Shahid 1 and Shahid 2 admit that he does not deserve to be a martyr, especially after they were thrown into destructive wars that are useless except for masters with higher interests, Religion has nothing to do with it except an illusion used by politicians to incite war to reap their own fruits. Both martyrs appear to be in a state of permanent crucifixion, criticizing a vague hope to come. Here, Al-Zaidi gets very close to Beckett's theater in the game of thinking about the sin committed, which is the use of the war machine to kill without justification or real purpose.

To turn the play into the point of view of its author towards war and the destruction, devastation and illusions it produces, to turn the same point of view into one of the most important forms of torment in the theater of Ali Abdul Nabi Al-Zaidi.

Keywords: ***images, torment, Iraqi, theatrical, text***

صور العذاب في النص المسرحي العراقي
مسرحية الشهداء لا يدخلون الجنة انموذجاً

عدنان حسين علي

كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة تكريت، العراق

ملخص البحث

يمتلئ مسرح علي عبد النبي الزيدي بصور العذاب، وجملة العذاب هنا أعم وأشمل من أي تعبير آخر مثل التشاؤم والحزن والجزع مثلاً، فالعذاب يمثل الهم الأكبر في مسرح الزيدى بشكل عام، وفى مسرحية الشهداء لا يدخلون الجنة على وجه الخصوص.

وفكرة العذاب الذي يتجرعه الجميع الشهيد وأمه بلا تفسير واضح يفض إلى فكرة العقاب العام الذي يبدو إلى حد ما مقبولاً من جانب العقل، خاصة الشعور بالخطيئة، الذي جعل كلاً من شهيد١، وشهيد٢، يعترف أنه أصلاً لا يستحق أن يكون شهيداً خاصة بعد ما تم الزج بهم فى حروب مدمرة لا طائل منها إلا للسادة أصحاب المصالح العليا، ولا دخل للدين بها سوى وهم استخدمه الساسة للحث على الدخول فى الحروب لجنى ثمار خاصة بهم. ليبدو كلا الشهيدين وكأنهم فى حالة من الصلب الدائم انتقاداً لأمل غامض لن يأتي. وهنا يقترب الزيدي من مسرح بيكيت كثيراً في لعبة التفكير في الخطيئة المرتكبة وهي استخدام آلة الحرب للقتل بلا مبرر ولا هدف حقيقي.

لتتحول المسرحية إلى وجهة نظر مؤلفها نحو الحرب وما تنتجه من دمار وخراب وأوهام، لتتحول وجهة النظر ذاتها إلى أحد أهم صور العذاب في مسرح علي عبد النبي الزيدي.

الكلمات المفتاحية: صور، العذاب ، النص ، المسرحي ، العراقي

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

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث

انطلق الباحث فى تحديد اشكالية البحث من التساؤل الآتى:

ما هي ملامح صور العذاب في مسرحي عبد النبي الزيدي؟

وكيف تجلت صور الهم والغم والكرب في مسرحيه (الشهداء لا يدخلون الجنة)؟

أهمية البحث:

إن صور العذاب يمكن أن نعبر عنه بلفظة أعم وأشمل مثل الحزن وهو جزء لا يتجزأ من الحياة الانسانية والوضع البشرى، ومن ثم الإحساس بالكرب والجزع والعذاب وكل المشاعر التى تدور فى هذا الإطار تحتل مكانة رئيسية فى مسرح علي عبدالنبي الزيدي بل هي جوهره أيضاً من هنا تأتى أهمية الدراسة.

أهداف الدراسة:

يهدف البحث إلى التعرف على مفهوم صور العذاب في مسرحية (الشهداء لا يدخلون الجنة) للكاتب علي عبدالنبي الزيدي خاصة فى ظل إنسان يحاول التخلص من اوهامه ومن ثم الشكوى من الوجود، الوجود المحض أي العذاب.

عينة البحث:

مسرحية (الشهداء لا يدخلون الجنة)، منشورات اتحاد الكتاب، بغداد، ٢٠٢١

منهج الدراسة:

المنهج التحليلي للباحث.

المقدمة:

يعد الكاتب المسرحي علي عبدالنبي الزيدي من كتاب المسرح العراقي والعربي المعاصرين، فقد جند نفسه لخدمة الفن المسرحي واستطاع أن يقدم تجارب نصية مسرحية متميزة بالجد والأبتكار يرتكز فيها على واقعه المجتمعي الذي يعيش فيه، "وسعى إلى ترسيخ الكتابة المسرحية في الثقافة العراقية والعربية معاً فجاءت تجربته المسرحية تحمل هموماً وآمالاً وتطلعات عبر تصوراته النظرية وقراءاته ومحاولاته القائمة على النقد العقلي من خلال السؤال المتكرر فى نصوصه الرافضة لكل ما هو يُسيء للإنسان والاحتجاج على منظومات الجهل والخُرافة التي تستصغر عقول الناس البسيطة وبث الأفكار البدائية والسيطرة على عقولهم المرتكزة على تأويل النصوص الدينية المقدسة عبر رفض التغيير والتجديد وعدم مواكبة التطور، لذلك منح الزيدي قراءة للمُتلقي ينتقد فيها الواقع ويغير كل ما من شأنه أن يتغير، ولهذا تعد تجربته المسرحية بالإصلاحية التنويرية التي تقترب من روح الفكر المدني العلماني عبر تنوير المتلقي والإسهام فى بنائه من خلال إبعاد الدين عن السياسة على اعتبار أن السياسة يخضع لها كل شيء وهي قمة الهرم فى بناء المجتمعات المتحضرة فيقول الزيدي **"الو اقع العراقي اليوم انهارت فيه كل القيم الإنسانية، وارتدى الساسه فيه قناع رجالات الدين لأنها الأسرع فى تحقيق أحلامهم المريضة، والدين خاصة، منه المذهبي الطريق المختصر للتغطية على الكوارث التي تحصل فى الوطن، لذلك الحل الأمثل وبعد تجربة امتدت لأكثر من خمسة عشر عاماً.. فصل الدين تماماً عن السلطة، وتأسيس دولة مدنية تحترم كل افكاروتصورات ومقدسات الناس"** (Hadi, 2020, p. 66).

خاصة أنه "ولد الزيدي عام ١٩٦٥ في مدينة الناصرية جنوب العراق البعيدة عن كواليس مسرح العاصمة والتي عانت الويلات والدمار من النظام الديكتاتوري فضلاً عن سُخونتها وأسرارها العميقة الر افضة لكل أشكال القمع والدكتاتورية التي مرت على هذه المدينة، و ابتدا الزيدي حياته المسرحية ممثلاً ومؤلفاً في الوقت نفسه في مسرحية (نقطة البداية) عام ١٩٨٤ مع جيل واع مشاكس ور افض إلا أن البدايه الاحتر افية هي عام ١٩٩٠"(Al-Obaidi G., 2014, p. 1152)

ولهذا يمكن القول إن نصوصه تندرج تحت مسمى الأدب الثوري، "والأدب الثوري هو الذي يسعى إلى تحقيق التغيير الجذري في المجتمع.. أنه أدب يشارك في التحضير للثورة وتصحيحها بعد ان تحدث، كما انه أدب يسهم في قيامها حتى قبل أن تلوح في الافق بأزمان بعيدة. هو إذن: أدب يعي تناقضات واقعة أو يري صيرورتها الجدلية، غير أن سمة جوهرية ينبغي أن تتوفر في الجديد الثوري، هي أنه نابع من الواقع، وليس مفروضاً عليه من الخارج، مُدركاً لتناقضات هذا الواقع على المستويات المُختلفة، بما فيها المستوى الفني، وقادراً على تفجير هذه التناقضات من الداخل للوصول إلى الجدية فكرياً وفنياً.

يقول الزيدي عن الحرب **"ليست هناك حروب عادلة على الإطلاق وحتى من يُسميها البعض بحرب عادلة كان يُفترض ألا تقع، وتجدها بالنهاية ليس سوى نتاج مزاجين أحدهما يكره الآخر، وتجد الناس حطباً لهذين المزاجين.. لذا (الحرب) عند**

الديكتاتوريات هي أشبه بالإلة المقدس وهو لاهوت سياسى ليس إلا.. وأي ضرب لهذه المنظومة من خلال الكتابة ضدها أو تفكيكها بإعتبارها محرقة للأبرياء من كلا الطرفين هي ضرب لمفهوم الإله عند أولئك الذين يؤمنون بإله الحرب"(Hadi,page 68)

ولذا نجد الكاتب مستقلاً فى كتاباته ولم يحصر نفسه فى زوايا التخندق السياسي والأحزاب والأيدولوجيات الدينية وغيرها لأسباب عدة منها الحروب التي خاضتها الحكومات المتعاقبة على العراق منذ عام ١٩٥٨ مروراً باجتياح العراق للكويت عام ١٩٩١م فضلاً عن الحصار الذي فرضته أميركا على العراق بعد عام ١٩٩١، **"وكذلك القلق الذي عاشه الفرد العراقي من خلال مر اقبة السلطة له مما جعله يهتم بالسياسة التنظيمية والحزبية إلا أنه مر اقب جيد لم يحدث حوله ومستقلاً منذ نعومة اظافره وبذات الوقت يميل إلى فكرة المعارضة فى الكتابة ويسجل مو افقه بصفته كاتباً مسرحياً يدين الو اقع السياسي بكل مسمياته وما ينتج عنها من قمع وحروب واستغلال وبطش"**(Al-Araji,2017,pages41-42)

أما عن صراع الكاتب مع الجهاز السياسي بشكل عام فيرى الزيدي: أنها علاقة إشكالية بين المثقف والسياسي عموماً كون السياسي يشتغل فى منطقة لا يمكن للمثقف والأديب أن يكون منتجاً فيها ويمتلك كامل حرية التعبير وهي كما أرى علاقة خوفٍ أو توجس بين الطرفين، حيث نجد أن السياسى ينظر للمثقف كونه أداة للتعرية والكشف فى حين ينظر المثقف إلى السياسي على أنه أداة للقمع وهذه العلاقة زمنياً لم تكن علاقة هادئة بين الطرفين بل مُحتدمة ومتصارعة.

الفصل الثانى: مسرحية الشهداء لا يدخلون الحنة بين عبث الزيدي وعبث بيكت

وفي السياق ذاته لم يؤمن الزيدي بنظريه الحزب الواحد والقائد الواحد وإنما يطمح بدولة مدنية متعددة تستمد موادها الدستورية من القانون الوضعي بعيداً عن سلطة الدين من أجل أن يحفظ للدين مكانته الروحية لكل فرد حيث يقول **"أنا مع فكرة أن يظل الدين بجانبه التشريعى بحدود تمكنه من خدمة المجتمع بشكل سلمي، وأن لا يتحول الدين إلى تطبيق عنيف وبالقوة، أو من أن الدين وجد منذ بدء الخليقة، لخدمة الإنسان وتنظيم حياته في حدود ما هو شرعي، ولكن وجود قو انين وضعية لابد منها لمو اكبة ماهو حديث من مشكلاتنا وتطلعاتنا وفهمنا للحياة.. وأجد أن الإثنين يفترض أن يسير بخط متوازٍ الغرض الأساسى من وجودهما لخدمة الإنسان أولاً وأخيراً."**(Bashar, page 42)

كما أشار هو فى مسرحية الشهداء لا يدخلون الجنة:

شهيد١: ما أعظم أن تستشهد من أجل وطنك.

شهيد٢: منذ طفولتي و أنا أتمنى أن استشهد من أجله

شهيد١: ما أجملك أيها الشهيد النبيل، ولكن ألا ترى.. يُفترض أن نكون الآن في الجنة والأنهار تجري من تحت أقدامنا.

شهيد٢: ها؟ صح، يُفترض.. وكنت أعتقد أن باب الجنة سيفتح لى دون طرقات.

شهيد١: لقد قاتلت ببسالة إلى آخر لحظة من عمري (يصرخ) ببسالة..

شهيد٢: وكنت جندياً بطلاً (يصرخ) بطلاً..

شهيد١: قالوا لى.. إنك تقاتل من أجل الله!

شهيد٢: وقالوا لى.. إنك تدافع عن كلمة الله!

شهيد١: كل شيء مقدس فى الحرب كما أكدوا لى ... ثياب الجندية مقدسة، الخوذة على رأسى مقدسة أيضاً، ثيابي الداخلية التي تغطي عورتي مقدسة، الصواريخ مقدسة، الرصاص الذي يخترق رؤوس الرجال مقدس، القنابل والقنابر ودوي المدافع وهدير الدبابات مقدس، الأوامر بقتل العدو كانت مقدسة، حتى تراب الخنادق والمواضع والسو اتر صارت مقدسة، فكنا نحن الجنود الفقراء نشتهي يومياً أن نموت مقدسين ...!

شهيد٢: (يصيح) الله الله الله.. نفس القداسة التي تتحدث عنها أيها الشهيد الباسل والشريف، ونفس الله الذي كنت تدافع عنه.. دافعت أنا أيضاً من أجل اسمه العظيم الأعظم، ونفس القداسة التي حدثوك عنها غسلوني بها في الحرب التي استشهدت أو تقطعت فيها.. حتى كنت أشعر بأني أملك جناحين مقدسين بدلاً من ذراعي ... (The play, p. 202).

ومن هنا يمكن تسمية النص بالسخرية السوداء بما احتوته من جروح انسانيه سوداء أقرب إلى الجروتسك و(الغروتسك) بالمفهوم الجديد فعمد إلى طرح الواقع بطريقة ساخرة "بعيداً عن الاسفاف والتهريج المجانى مبتعداً عن روح المساومة وقد يلاحظ اندراج شخصياته المتعددة تحت طائلة الهم الذاتى وتكريسه على محور انفعالها وهذا مرده إلى الانفلات من المضايقات المحكومة

بروح الدكتاتورية التي أوجدها النظام السابق وهذه التجليات الذاتية المعبرة عن النفس وتعقيداتها في وسط بيئة محاطة بالأسرار، ومعبرة بالعموم عن أزمة تعبر عن (العقد)بالنفسية التي تثقل كاهل الفنان المسرحي وتجعله أسيراً لمجموعة كبيرة من الأمراض."

ولهذا تم تأطير بعض نصوص الزيدي من قبل النقاد بإطار نصوص ما بعد الحداثة، التى **"تتسم بعدم الانغلاق، والتعدد والتنوع في شكلها وهيئتها، وغياب القولبة، لتعتمد أسس التجريب والعلمية في النظر إلى الأشياء، وتميزت نصوصه بصفتين (القراءة والتجسيد) وعلى أنها من النصوص الطليعية المحملة بالصور المسرحية التي ترتكز على خطاب فكري حداثي تجريبي مثير للجدل لم ترتكز إلى نهايات مغلقة بل حاولت اثارة الأسئلة لتقبل إجابات فضفاضة غير نهائية قابلة للحك والشطب والتأويل"(Al-Obaidi G., pages 1154-1155).**

فقد آثر النص أن يوحد بين الداخل والخارج، معلناً أن "أخلاقية الكتابة"، أي السعي إلى مثال لا يقبل بالمحاكاه، شرط إنتاج "العبرة" والتصريح بها.

سعى المؤلف إلى هدف مزدوج: النفاذ من المادة اللغوية إلى جوهر الكتابة، التي تحرر المعطى من دلالاته المألوفه والولوج من الظاهر البشري إلى جوهر الوجود الإنساني الحافل بعوامل مليئة بالمفاجأة والأدب، في الحالات كلها، بحث في جوهر الانسان وعنه، والأدب المبدع كشف عن "المفاجيء الإنساني"، الذي لا يُرى،

وهذا ما جعله يكتب نصوصاً مغايرة عن ماهو موجود على الساحة الأدبية المتأثرة بالمد الديني "إذ أفرزت هيمنت السلطة الدينية ثقافة مضادة اكتسبت مشروعيتها من المجتمعات الانسانية نفسها، مما دفعها إلى انتاج مشروع الحداثة التنويري والثورة على تلك الثوابت الدينية التي تحول المقدس فيها إلى (تابو) لا يملك الانسان القدرة على مواجهته دون أن يكون خاضعاً لمنظومة معقدة من الطقوس التي أسهمت في تحويل المقدس إلى سلطة، بات من الضروري إيجاد الحلول العقلية في مواجهتها بدلاً من الركون إلى ما تقدمه السلطة الدينية من مقترحات طقوسية تسهم في تعزيز سلطتها على المجتمع."

ويبدو هذا جلياً من هذا الحوار الثنائي المرتبك والملتهب (أحدهما ينظر للآخر بغضب، يبتعدان عن بعض بحذر)

شهيد١: (يصرخ به) أنت عدوي في حربنا العادلة؟!

شهيد٢: (بغضب) و أنت عدوي في نفس حربنا العادلة؟!

شهيد١: كيف تكون حربك عادلة وحربي عادلة؟

شهيد٢: وكيف تكون حربك مقدسة وحربي مقدسة؟

شهيد١: (يبتعد عنه، يصرخ) أين مدفعي بعيد المدى ...؟ يا صواريخ، يا جنود المدفعية الأبطال، تعالو واسمعوا أحد جنود الأعداء ماذا يقول عن حربكم..

شهيد٢: (يصرخ) و أين مدفعي بعيد المدى ...؟ يا صواريخ، يا جنود المدفعية الأبطال، تعالوا واسمعوا أحد جنود الأعداء ماذا يقول عن حربكم.

(The play, p. 208)

خلق المؤلف المكان بلغة إشارة كثيفة مليئة بالإيحاء، أو أعاد خلقه، كما لو كان مكاناً أسطورياً، يعيد خلق البشر، ينتظره الموت كأن المكان فسحه كابوسيه مراوغة ينتظرها الموت من لحظة الاستهلال.

إن الحديث عن علاقة الزيدي مع فلسفة المقدس فهي مختلفة نوعاً ما، **"حيث يميل إلى الحوار والأسئلة المحتدمة والتحدث لأنه يرى أن المقدس يصغي لما يدور في خلده من حاجة بعيداً عن الفعل القصدي الذي ساد في عقود طويلة من الزمن في العراق والعالم، فالزيدي هنا لا يهتم لمثل هذه التصورات ولا يثيره على الإطلاق، فالحديث اليومي هو الفاعل الأساس لإنتاج هذا الحوار مع المقدس الذي قد تجيب عليه أسئلته."(Samim,2016)** ، فهو دائم التمرد على المقدس، وهو تمرد واعي، حيث يقول الزيدي **"أحاول الاستفادة من كل الفلسفات أو على أقل تقدير.. أينما أجد ضالتي بالإجابة عن أسئلتي التي لاتتوقف، وهي كلها كما تشتغل على مفهوم البحث من أجل الوصول إلى الحقيقة، حتى لو كانت هذه الحقيقة نسبية، بمعنى أن البحث في أصله هو الأهم في هذاالسياق، لذلك وجدت المسرح فضاء لهذا البحث المتواصل وعقد علاقة جديدة مع المقدس" (Bashar, page 42)** ، جعلته يكتشف الحقيقة ويعري المسكوت عنه.

وتقوم فكرة المسرحية على أن حياة كل منا بعض المواقف والتصرفات التي يتصور أنها عرضيه وتافهه ولكنها تلعب دوراً وتطرح قضية مدى مسئولية هاماً وبالأحرى مأساوياً في حياة الآخرين ومدى قدرته على الحكم الصحيح على الفرد عن تصرفاته

العرضيه المواقف والأشخاص. والأهم من ذلك كله مدى قدرته على التغير وتدور أحداث المسرحية في مواجهة النفس أو بالأحرى محاكمتها.

وإذا كانت المسرحية قد حاولت أن تبلور هذه الرؤية من خلال البناء الدرامي الذي يعتمد على خطين مزدوجين ... خط صعود الانتهازي الذي يتواطأ مع الوضع الراهن فى سبيل المزيد من المكاسب الشخصية وخط انهيار الإنسان المبدئي الذي رفض الانصياع لفساد الواقع المحيط به وآثر أن يقاومه بمعيار أخلاقي وببطولة رومانسية لا تفلح فى -أو ربما تترفع عن- نصبها التواطؤ الاجتماعي والفساد.

شهيد١: (بتفاخر) ولك أنا الشهيد الذي دافع عن وطنه والأناشيد التي تحكي قصص بطولاتنا.

شهيد٢: معتدون.

شهيد١: مغتصبون.

شهيد٢: مغتصبون.

شهيد١: محتلون.

شهيد٢: كفار!.

شهيد١: أنتم كفار.

شهيد٢: نحن نعبد الله الواحد الأحد.

شهيد١: ونحن نعبد الله الواحد الأحد.

شهيد٢: وقاتلنا من أجل اسم الله.

شهيد١: وقاتلنا من أجله لا شريك له.

شهيد٢: وكيف وقد قالوا لنا بأنكم كفار؟

شهيد١: وقالوا لنا بأنكم كفار.

شهيد٢: نبينا محمد...!

شهيد١: نحن نبينا محمد ...! (The play, p. 211)

بكل وعي ومرونه يفند المؤلف أصول اللعبة، وهي لعبة الكذب والمتاجرة بالدين وأرواح الشباب تحت مسميات كاذبة لتحقيق مصالح خاصة ضيقه بعيداً عن الصالح العام.

"إذ يتجاوزحدود المقدس ويتناوله بشكل جمالي من حيث الصياغة والأسلوب، فلا يمكن اعتبارنصوصه مُلحدة كونها نصوصاً تبين الحقائق المتسامية للدين، فضلاً عن ذلك، فإن نصوصه تخلق ثورة داخلية على الظلم والفساد والحروب وكل ما هو متعارف عليه من ممارسات اجتماعية تمارس بوعي أو بدون وعي، فبالرغم من مواضيع كتاباته التي أراد من خلالها تسجيل رفض عمليات القمع والاستلاب التي يتعرض لها الانسان، كونه شاهد عيان على ذلك من خلال الكتابة التي اعدها كوثائق ابداعية للأجيال القادمة." (Bashar, page 46)

وما جعل الزيدي قريباً من لغة دراما اللامعقول في كسر القواعد الأرسطية هي **"مقارنته لكتابها الذين تزامن ظهورهم مع الحربين العالميتين، وعنجهية نظام الحكم في العراق والحصار، مما ولدت مفاهيم نفسيه وقلق و انتظار وترقب عنده، و أيضاً محاولته في تأسيس خطاب مسرحي مبني على المفارقة في بناء العلاقات بين الشخصيات التي تعطي أفكارللمتلقي الذي برزتحت سلطة الاستبداد بشكل غير مدرك فضلاً عن هذا مزاوجته بين المأساة والكوميديا ، فعمد إلى طرح الو اقع بطريقة كوميدية ساخرة وبلغة عبثية مُقطعة ومرمزة في إطار محلي تنتمي إلى الو اقع بكل اشكالياته ومناخاته، مما جعل لنصوصه ساحة ذهنية وبصرية وسمعية على المستوى الدلالي والجمالي." (Al-Obaidi G., pages 1153-1154).**

ولن تكتمل الصورة عند الزيدي إلا بمسألة الوعي لأفراد المجتمع من خلال التثوير والتنوير، أي الوعي والتغيير.

كحوار الأمهات:

أم١: لم أجده في الجنة هناك.

أم٢: ولم اجده كذلك. (The play, p. 214)

يبدو طابع التشاؤم عنده وطريقته الملموسة في تحليل الزمن وقوته المدمرة: الزمن الذي يغير ويشوه ويختلس ويسلب، الزمن الذي يخيب الآمال ويذهب ولا يعود، الزمن هادم الملذات ومفسد كل متعة وكل لقاء وكل اتصال، الزمن الذي لا يخلف وراءه إلا مباهج مبتورة وأفراحاً مبتسرة ووهماً بالحياة، وما بين الفرح والوهك تبدو شخوص الزيدي تضحكنا في بعض الأحيان، لكنها لا تبعث على السخرية، إنها تتألم وتتعذب وعذابها يؤثر فينا، إن هذه الشخوص الضعيفة ضحايا تبعث على الشفقة، فهي ليست لعباً مضحكة في أيدي القدر، إنها شخوص مأساوية لأنها على بصيرة بمأساتها. وتتوق إلى عالم أجمل وأفضل، ولكن آمالها في مثل هذا العالم لا تتحقق، خاصة بعدما تكتشف حقائق الأمور، حتى في فلسفة الشهادة، وتغير مجراها بعدما تسبب كلاً من الرجلين في قتل الآخر، ومن ثم انتفاء حق الشهادة عنهم.

أم١: كيف.. انت الشهيد ولك يمه؟

شهيد٢: (لـ أم١) لا.. ليس شهيداً.

أم١: (تصرخ به) أسكت، أنجب، اششش.. كيف تتحدث عن فخري هكذا؟ كيف تحكي بهذا البروج عن ابن بطني الذي أعرفه جيداً، كان علم البلاد على تابوته وكنت أنزف زغاريد ووجع وفقدان وصبر، وكنا نحن الأمهات ننشد على أولادنا بدلاً من الدموع لأننا كنا ننظر للملائكة وهي تزفكم إلى الجنة، وتأتي أنت الآن بكل بساطة لتقول لى.. لست شهيداً، إنت مخبل..

أم٢: نفس الملائكة الذين زفوا أبنك زفوا ابني.

شهيد٢: الملائكة لا تزف سوى الشهداء وهذا (يشير إلى شهيد١) ليس شهيداً.

أم١: (لـ شهيد٢) من تعني؟

شهيد٢: أبنك..

أم١: (تصفعه) إياك أن تعيدها.. استشهدتم فاستشهدت قلوبنا معكم.

شهيد١: (لـ شهيد٢ غاضباً) و أنت المقتول في حرب تافهة أيضاً.

شهيد٢: أنت هو التافة الذي قُتل في حرب سخيفة.

أم١: (لـ أم٢ بإستغراب) ما بهما؟

أم٢: لا أعلم.

أم١: هما شهيدان في حرب مقدسة بالتأكيد.

أم٢: نعم أيتها الأم الطيبة.. ابنك و ابني استشهدا من أجل الوطن. (The play, p. 219)

فى عالم أحادى القطب احتكرت القوى العظمى المسئولية التي صممتها لنفسها للحفاظ على الاقتصاد والحكم وحقوق الانسان في المجتمعات الأغنى، لقد قدموا لنا "وصفة" لاقتصدنا وإصلاحنا الاجتماعي، ومع تلك "الاصلاحات" أتى "الذبح الثقافى من لدن القوى الجبارة للاتصالات وقنوات الاتصال العالمية.. مكانة الأضعف اقتصادياً أصبحت مهمشة**"في مقابل العولمة.. وهذا بالضبط ما جلب المخاطر والأنواء لقيمنا الثقافية وتقاليدنا التي كان لها أثرها المتوارث في ثقافاتنا" (Hadi, previous reference, page 70)**. ولكن من الصعوبة بل ومن المفزع حقاً أن نفكر في عالم بثقافة واحدة.

لهذا ثمة صرخة للأمل على أن المسرح وسيلة وسيط تقع أحداثه أمام جمهور معاصر. المؤلف المسرحي لا يمكنه أن يعزل نفسه عن مجتمعه فإن عالم المسرح الذي يعيش فيه وقضاياه الانسانية سوف تنعكس في عمله المسرحي.

وهي مواقف أفضت إلى نتائج منها قبول مبدأ وضع برامج لإعفاء. المسافة بين اللونين والتضاد بينهما أيضاً مابين الأبيض والداكن مسافة شاسعة جداً وغير ملموسه أحياناً أيضاً، فالبدائل المتاحة ذات نتائج مزدوجة.

نظراً للتنوع والتداخل اللذين يسمان الظروف المحيطة التي واكبت نشوء (علي الزيدي/ وفلسفة الشهادة) وتكوينه النفسي والفني (المناخ السياسي والاجتماعي والثقافي والفلسفي والفني ... إلخ)، لدرجة أن تغيرت مسميات ومبررات الشهادة وجديتها والاهتمام بها.

ما من شك في أن الظرف الحاسم الغالب على شتى المستويات، كان الحرب وما صاحبها من عوامل وما نتج عنها من آثار، وإذا كانت الحرب هي أم المصائب التي تعاني منها البشرية جمعاء منذ نشوئها وحتى اليوم، وقد أحدثتا على المستوى الثقافي صدمة هائلة، ومن المشهود به أن رجال المسرح الحديث من مؤلفين ومخرجين وفنيين ونقاد قد عركتهم الحرب والإحتلال وما تخلف عنهما من مصائب تمثلت فى الهجرة والسجن والمرض والتهديد والرعب.

مسرحة الحرب:

من المسلم به أن سنوات الحرب شهدت أزمة حادة أصابت التقاليد الراسخة والأعراف السائدة، كما كانت دعوة للعودة إلى البربرية الأولى. بالإضافة إلى ظهور بعض النظم الديكتاتورية، إلى غير ذلك من الأحداث عجلت بإنتشار مفاهيم اجتمعاية وسياسية جديدة، والاقتتال من أجل الأوهام.

كذلك فإن الصراعات التى ظهرت على أثر إنقسام العالم إلى قوتين عظميين تتعارضان مذهبياً، أسفرت عن أنواع أخرى من الصراع في ضمائر الأفراد بحيث بات الكثيرون من المثقفين يجدون صعوبة في مقاومة إغراءات الرعاة مثلاً على الرغم من تكوينهم الإنسانى ونشاتهم الفردية تماماً كما عبر في شهيداً، وشهيد، وكذلك أم الشهيدين أيضاً، فقد ناقش المؤلف بذكاء جدوى الحروب والقتل بلا مبرر، بل وجدوى الشهادة وأنها فى ظل متبادل وحروب.

بالرغم من كل الجهود المبذولة لإنهائها، ولا تزال حتى اليوم الحروب تأتي على الأخضر واليابس وتستنفد مقدرات الشعوب وطاقاتها بلا هدف إلا خدمة مصالح أعداء هذه الشعوب وتجار السلاح من الدول الكبرى.

حتى الإمبراطوريات القديمة لم تسلم في عقر دارها من الصراع الذى صار السمة الغالبة للعصر فقد ظهرت فيها أقليات قوية تنكر ما تتعرض له من ظلم اقتصادى لم تجد سبيلا إلى القضاء عليه إلا بالتمرد المستمر والثورة الدائمة. ومأساة العراق مسقط رأس (المؤلف) ليست سوى مثل واحد لهذا النوع من الصراع.

ومن ناحية اخرى، ظهر على ساحة الصراع الدولي ما أصبح يعرف بإسم صراع المتطرفين أو الإرهابيين الذين يرفضون أى تنازل عن مطالبهم التي لا يترددون في تحقيقها عن طريق الإغتيالات السياسية التي أصبحت تمثل وجهاً آخر من الوجوه القبيحة لهذا العصر الذي نعيش فيه.

وهكذا تحولت ملامح الحياة البشرية، وضاع طريق الفكر، والبحث عن اليقين أو المطلق إلى طريق مسدود. وأصبحت هذه الأفكار تمثل الموضوعات الكبرى في الآداب والفنون المعاصرة بما في ذلك "المسرح الجديد" وبنوع خاص مسرح كتابنا الذي نتناوله بالدراسة في هذا البحث.

وها هي الأسس المنطقية التي يعتمد عليها العلم الحديث، بل أسس المنطق ذاته التي كنا ننظر إليها في الماضي على أنها باقية خالدة، قد تزعزعت وفقدت كثيراً من قوتها وهيبتها. ومع فلسفة "الضد" أو "الرفض" لتعلو نبرة صور العذاب في مسرح الزيدي بشكل ملموس لتخرج علينا بصورة جديدة من صور مرض العصر الشهير تتجلى في (القلق) الذي يؤرقهم و "الغثيان" و "العبث" أو غير ذلك من الاصطلاحات التي تعبر عن "الشعور المأساوي" في هذه الحياة الدنيا وما يصاحبها من عذاب مستمر.

وقد نجد تفسيراً آخر لمرض العصر هذا في النكبة التي حلت بالشعب العراقي بشكل خاص، الاحتلال الذي دام أعوام لم يخلق شعوراً بالهزيمة وحسب وإنما خلف نوعاً من التذمر والاشمئزاز من كثير من المباديء القديمة التي أثبتت الحرب الطاحنة بظلالها وتفاهتها. هذا العبث الذي طبع الحياة قدم الدليل الواضح على بطلان كل شيء.

أم١: يريد قتل ابني.

أم٢: ابنها المعتدي دائماً..

الموظف: هذه فوضى لن أسمح بها، لستما في الدنيا.. كل شيء مر اقب هنا.

شهيد١: هذا الرجل عدوي في الدنيا.

شهيد٢: وهو عدوي أيضاً.

الموظف: كل التفاصيل أعرفها فانا موظف استعلامات الجنة والنار.. أنتم الآن في عالم آخر لا قتل فيه ولا صراعات ولا حروب.

أم١: (للموظف) وثأرنا؟ أليس من الحق الآن أن نثأر لبلدي من أولئك القتلة؟

أم٢: الثأر ثأرنا.. ثأر البلاد والرجال الذين ضاعوا في زحام الرصاص والشظايا.. ثأر الدماء التي سقت أرض الشرف فتشرفت تلك الأرض بدمائهم.

أم١: شرف؟ من أين جائكم الشرف؟ أم الرجولة!

أم٢: (تصرخ بها) اسكتي أيتها الأم العاهرة.

أم١: (تصرخ بها) سأقتلك...

(أم١ تهجم على أم٢.. تجرها من شعرها، تسقطها أرضاً..)

الموظف: (صارخاً) كُفا عن هذه المهزلة. (The play, p. 222)

بالإضافة إلى هذه الظروف التي يمكن أن نطلق عليها المناخ الاجتماعي السياسي الثقافي للوضع البشري العبثي، هناك ملامح أخرى من هذه الظروف تتمثل في عامل لا يقل أهمية وإنما يأتى محصلة أو نتيجة للظروف الشاقة، ألا وهو الفلسفة المعاصرة التي قضت طبيعة الأشياء أن تكون مع الفن المعاصر، سابقة للأداب والمسرح بالذات، وجمالها وتجلياتها الواضحة في مسرح الزيدي، وهي اكتشاف الحقيقة وزمن الوهم.

وهي التي تدرك في كل لحظة من لحظاتها أن مصيرها إلى الموت، وتتقبل هذه الحقيقة بكل شجاعة وصراحة فالمهمة الأولى للإنسان هي ان يطارد اللهو او التسلية أو الحياة الصناعية الكاذبة الخادعة التي هي حياة "الإنسان العادي" أو "جمهرة البشر" اي ذوبان الفردية وضياع الشخصية. ينبغي على الإنسان أن يكف عن الهرب من فكرة الموت، يكف عن التصرف وكأنه لن يموت، وكأنه ليس هناك موت.

شهيد٢: لماذا خرجتي من الجنة يا أمي؟

أم٢: دونك لا جنة يا بني ... تعالى معي. (The play, p. 21)

وما بين سؤال الشهيد وإجابة الأم الأكثر غموضاً وغرابة دارت المسرحية ما بين سؤال وجواب في شكل أقرب لمسرح بيكيت، ولعبة البحث المستمر عن جدوى الحروب وتنوع صور العذاب.

ولكنه يتمكن أيضاً من اعطاء الصورة الفكرية العامة بعداً أنسانياً مجسداً وملموساً، ومن استقصاء مدى اتساع الفجوة بين رؤى الجيلين القديم والجديد لذلك نجد في مسرحياته الأربعة صوراً متنوعة لمحاكمة الآباء للأبناء ومحاكمة الأبناء للآباء بصورة تتم خلالها تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية حتى النخاع.

لذلك تعد المسرحية تسجيلاً دراماياً لرحلة شخصية من عامة الشعب مع الوعي، الوعي الانسانى الذي ما يلبث أن يتطور في مجراه الطبيعي والحتمي حتى يصبح وعياً ثورياً. الذي سعى إليها من أجله واغترب وقطع رحلة العذاب واتساع مدى ومجال الحركة لتقدم لنا قصة حياته كاملة في اشتباكها. وتداخلها مع بعض جوانب حياة عدد من الشخصيات التي تغطى المساحة الطبقية الممتدة، والمساحة الفكرية الممتدة من أعلى درجات الفكر الثوري الملتزم إلى أقصى درجات اللامبالاة والذيلية والتحلل الفكري، مع الوعي أبعاداً اجتماعية وفكرية تجعلها أكثر من مجرد رحلة فردية لتصبح رحلة شريحة اجتماعية في تعرفها على واقعها وعلى ملامح العالم من حولها وفي استشرافها لمستقبلها وتبلور موقفها ازاء بقية مكونات المشهد الاجتماعي من حولها.

خاصة أن المسرحية تعتمد على النقلات السريعة وعلى التوازي كأسلوب بنائي يبرز حدة المفارقات في الحدث والشخصية فقد استطاعت أن تقدم عالماً ثرياً بالرؤى والدلالات رسمت كلها بضربات حادة سريعة ودالة معها. فقد كان أسلوب التوازي من أهم الوسائل البنائية في توسيع أفق المسرحية اجتماعياً وفكرياً على السواء التي تنضج الوعي وتكشف البصيرة.

عبث الزيدي المسرحي (العذاب والعبث):

قد شغل المفكرون والأدباء والفلاسفة أنفسهم بالإنسان أياً كان وطنه أو هويته في محاولات عديدة ومستمرة لدراسة ما يجري حوله من علاقات متشابكة أحياناً ومعقدة أحياناً أخرى، وتصوير عملية التفاعل بين الإنسان والبيئة المحيطة به، وكذا صراعاته مع كل القوى حوله، ولربما كان هذا سبباً في ارتفاع نغمة العذاب في مسرحه خاصة عندما يتم تقسيم الناس إلى نوعان من البشر، **"النوع الأول يتحمل الأحداث، وهؤلاء هم العامة من القوم، أو القطيع البشري الذي يرضخ دائماً للأمر الو اقع ويستسلم، ويترك نفسه يقاد من قلة من الآخرين؛ وهناك النوع الأخر الذي يصنع الأحداث ويتحكم بذلك في مصير النوع الأول؛ فهو يحلم دائماً بتغيير الأوضاع السائدة، ويعمل جاهداً على إيقاظ البشرية من سباتها ورضوخها واستسلامها للو اقع الذي قبلته، والذي لا تفكر حتى في الخروج منه، وإلى هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثاني ينتمي المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد العظماء والمخترعون، لأنهم أرادو تغيير الحياة بالاختراع، أو بالسيف، أو بالكلمة، ولربما كانت الكلمة أكثر العناصر فاعلية في تاريخ الشعوب"(A group of authors, 2005, p. 8)).**وكلا النوعين ظهر بقوة في النص عينة الدراسة، بل وفي معظم أعمال الكاتب العراقي علي عبدالنبي الزيدي وتبرز الغرابة: إن يدرك أن العالم (كثيف)، **"ويشعر إلى أي حد يبدو حجراً ما غريباً، و أية قوة تستطيع الطبيعة أو منظر ما لأن يمكران في أعماق كل جمال يرقد شيء لا إنساني، وهذه الرو ابي، وعذوبة السماء، وأشكال الأشجار هذه، ها هي كلها في اللحظة نفسها تفقد المعنى الوهمي الذي كنا نلبسها إياها، وتصبح منذ الآن أبعد من جنة ضائعة، وهكذا تعود إلينا عبر ملايين السنين عداوة العالم البدائية، ففي لحظة واحدة نكف عن أن نفهمه، لأننا طوال قرون لم نفهم منه إلا الوجوه والرسوم التي كنا نكسبه إياها مقدماً، ولأن القوة تنقصنا بعد الآن لاستعمال هذه الحياة، إن العالم**

يفلت منا، فلا ندركه، لأنه يعود كما كان، وهذه الزينات التي قنعتها العادة، تعود كما كانت، إنها تبتعد عنا، شيء واحد: كثافة العالم هذه وغرابة ذلك هو العبث"(Jawdat, 1982, p. 109).

شهيد١: كل ما أعرفه أنهم قالوا لي بأنكم الاعداء

شهيد٢: نفس الكلمة قالوها لي . (The play, p. 225)

العبث بالشكل المأسوي للعذاب:

والعبث يحمل في طياته التضاد وخرق القواعد والعادات، كما يستند على ركائز أساسية من اللامعقول سواء على مستوى الأقوال أو الأفعال خاصة لعبة الصدق والكذب الحقيقى والمتخيل بشكل يقترب من اللامعقول، مع لعبة الشق والكذب بين الشهيدين.

"حيث اللامعقول أو العبث: يعني النشاز، والبعد عن القاعدة، و انعدام المعنى، ومن طبيعة هذه الصفات، إثارة الضحك، و إثارة الأسى أيضاً"(Al-Ashmawy,1994,pp.61-62).

وله بمانبره الأشخاص الأوضح في مسرح الزيدي، وواضح من هذه المعاني أنها قد تولد أفكاراً تنطوي فكرياً وفنياً وأدبياً على جوهر المتناقضات:

"الذي يزعج الأذن، ويجرح المشاعر، الصوت الذي لا لحن له ، القاسي الأجش وتعني مجازاً، كثيراً من المعاني أهمها، غيرمعقول، فوضوي، عاجز، مضحك، مرتبك ، منقسم على نفسه، متنافر، إسراف حسي، غيرمتحضر" (Hamada, 1985, p. 191):

شهيد٢: ضحكوا عليك كما ضحكوا علىَ!

أم٢: لم اسمعهم يضحكون.

شهيد٢: وهذه هي الكارثة!

أم٢: (تصيح) يبووووووى...

(أم١ تأخذ شهيد١ جانباً...)

ام١: اقتله...

شهيد١: تعبت.

أم١: إثأرلروحك ياشهيد.

شهيد١: تعبت يا أمي.

أم١: إثأرلدموعي.

شهيد١: تعبت.

أم١: إثأرلوطنك المقدس.

شهيد١: الوطن المقدس لم يدخل الجنة مثلي ، كنت أعتقد بأنه سيقف ببابها ليستقبلنى بالياسمين، وكنت أحدث نفسي في أي قصر سأسكن، ومن أي نهر سأشرب، وأي الزوجات الحورالعين سأتزوج.. وها ىنذا أمامك لا اسم لي في قو ائم الشهداء. (The play, p. 227)

والعبث كان موجوداً عند العرب حتى أنهم اعتبروا أن العقل البشري مقسم إلى نوعين:

لفظة "اللامعقول" وليدة المعجم اللغوي الحديث؛ إذ لاتستند إلى خلفية من التراث القديم، وهي ليست من كلمات التاريخ الفلسفي العريق، لافي العربية وحدها، بل في سائر اللغات، ذلك أن العقل باعتباره أداة للمعرفة لم يكن على مفهوم واحد عند العرب أو عند سواهم من الأمم، بل كان عقلين: عقل يزن منزلة الظل للعقل الأعلى الذي ينظم الكون .. وعقل هو القوة التي توجد منه اللحظة التي يتحقق له فيها الاستقلال مقابل تخوم العالم السحري اللاهوتي والتأويل الصوفي للكون"(Al-Banhwi,1998,p.11) .

وفي المسافة بين العقلين يضيع مسرح الزيدي حيث يرتبط بعلاقة الصلة بين الإنسان وما حوله وتصوير وتحديد طبيعة هذه العلاقة وملامحها حيث أن:

"اللامعقول بمعناه الواسع، هو ما لامعنى له، العالم لامعقول وكذا الإنسان، واللامعقول بمعناه الضيق، لايعني العالم ولا الإنسان، و إنما يعني الصلة بينهما، وهذه الصلة صلة مواجهة، صلة الوعي الإنساني بالحائط الذي يضيق الخناق عليه، واللامعقول ينتج عن صدام الوعي نفسه، ذلك الصدام الذي يجعل الوعي يستكشف فناء رغبته ... اللامعقول هو هذا الصدام" (Abdulaaly, 2023, pp. 13-14).

شهيد١: (ينزوي لوحده) كم هو مؤلم أن تكتشف الحقيقة في وقت ضائع، كم هو مخيف أن يضحكوا عليك وكنت تعتقدهم يبكون من أجلك، كم هو تافه أن تعيش على وهم الدفاع من أجل الوطن وكنت تدافع من أجل مزاج رجل يحبُ الحروب والقتل ليس إلا...!، هي لحظات الصدام مع النفس، لحظات الكشف وتعرية الحقيقة.

(المسرحية صـ٢٣٠)

إذن نحن امام لحظات الصدام الدرامى والحياتي الملئ بالمتناقضات التي رسمت قسمات جديدة للحياة فأشارت نحو قبحها وعدم إحتمالها مما انعكس على الانسان فأصبح يعاني السأم ليس من ظروف وملابسات خاصة به بل من أسلوب الحياة نفسه في ظل لعبة انتظار لا تنتهي وصلت لمرحلة اللاجدوى ليتحول عصرنا إلى عصر اللامعقول، **"عصر الانسان الذي يضحك بلا فرح ويبكي بلا دموع، الانسان الذي ينظر ولا يرى، ينصت ولا يسمع ويتكلم ولا يقول شيئاً، أنه عصر مريض ومرضه هو مرض الأمراض، مرض الشعور بالعبث والتناقض واللاجدوى. وأعراض هذا المرض هو السأم، لا السأم العراض الذى يرجع إلى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع، بل السأم الجذري العميق السأم الكامل الخالص السأم الذي ليس له مادة سوى الحياة نفسها، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيره الحي "(Asaad, page 15).**

وفي هذه إشارة واضحة المعنى لإزاحة الستار ونفض غبار العادة والرتابة من على بصر وبصيرة وعقل الانسان. ومن هنا بدأ واضحاً ضرورة أن ينظر الإنسان لما حوله بعيون جديدة وفكر واع لا يحققهما إلا مرونة مسرح الزيدي الملموسة في شخوصه وأفكاره.

وكان لابد لفن المسرح أن يستلهم قضية العبث وأن يعالجها بواسطة كتابة ومفكريه الذين شغلتهم هذه القضية فراحوا يبحثون عن جذورها تارة بإختبار الأفكار العقلانية وأخرى يربطها بالجانب الديني في محاولة لوضع معنى العبث في إطار له ملامح حتى يتسنى لهم معالجته فنياً، وكان "مارتن إسلن" واحداً من هؤلاء الذين خاضوا فى هذا المجال فيرى:

"ان الأفكار اليقينية والافتراضية والاساسية الثابته التي سادت العصور السالفة قد طرحت ظهرياً، أنها قد تعرضت للإختبار فثبت هوالها، بل أنها قد نبذت بعد أن ثبت أنها أوهام رخيصة وطفولية، ولقد ظل تدهور الايمان الديني غير ظاهر حتى نهاية الحرب العالمية إذا حجبته أستار الأديان البديلة مثل الإيمان بقيم التقدم والقومية ومختلف خر افات الشمولية، ثم جاءت الحرب فحطمت كل ذلك. وما إن حل عام ١٩٤٢ حتى وجدنا ألبيركامي يتساءل بهدوء قائلاً إذا كانت الحياة قد فقدت حقاً فلماذا لا ينشد الانسان الهرب عن طريق الانتحار" (Al-Ashry, 1989, p. 57).

وإذا كانت الحرب عملية تدمير على المستوى المادي فإنها بالنسبة للأدب والفن ذات شق إيجابي حيث:

"إن الأدب قادر على تحويل مضمون المعارك الحربية إلى أعمال فنيه خالده لان المعارك هي قمة الصراع الانساني من أجل الكرامة والكبرياء والحرية والمستقبل الأفضل" (Anani, 1995, p. 351).

والتقط الزيدي الخيط الدرامي في الحرب وويلاتها وبدأ ينسج حولها تجربته المسرحية عبر بوادر ثورة فكرية وتكتيكية في العملية المسرحية وظهر في الأفق مساحات جديدة من شأنها زيادة رقعة حرية المؤلف في التعبير عن رأيه وتقديم أحاسيسه الخاصة والشخصية، واستلزم ذلك لغة جديدة ومختلفة عما كان يقدمه المسرح التقليدي:

شهيد٢: (ينزوي لوحده) كم هو مؤلم أن تكتشف الحقيقة في وقت ضائع، كم هو مخيف أن يضحكوا عليك وكنت تعتقدهم يبكون من أجلك، كم هو تافه أن تعيش على وهم الدفاع من أجل الوطن وكنت تدافع من أجل مزاج رجل يحبُ الحروب والقتل ليس إلا!

أم١: أنا انتهيت من كتابة طلبى إلى الله... (لتسلم الورقة للموظف)

أم٢: و أنا انتهيت أيضاً... (تسلم الورقة للموظف)

الموظف: (يقرأ بالورقتين مع نفسه، يتوقف، بعدها بهدوء) لينتظر الجميع هنا... (يهم بالذهاب...)

أم١: ومتى ستعود لنا؟

الموظف: لا أعرف...

(الموظف يخرج ويعود مسرعاً وهو يدفع بمصطبتين، يوقفهما في منتصف المكان، يشير للأربعة بالجلوس، يجلسون، يتفحصهم ويخرج مبتسماً...)

(The play, p. 231)

وتحشد سطورها اللاحقة بالغرابة، ويقف القارئ في نهايتها على وجود إنسانى مشبع بالاغتراب. وهذا الاغتراب، الذي يرتفع ويعلو ويتصاعد إلى تخوم الصدمة المتكررة، يملي على القارئ أن يقرأ القراء القائمة المتعددة المستويات أكثر من مرة.

ذلك أنها تشيع في الروح وحشه جارحة، وتجبر العقل على تأمل حزين للعنف الإنسانى. وتأمر الفكر أن يواجه مشهداً إنسانياً يحيل على بشر يقتاتون بأرواح بشرية أخرى.

"إن مسرح اللامعقول الذي يخطو خطواته لا على اساس من المناقشات الذهنية بل على ضوء صور شعرية لا يقدم حلاً يرقي إلى مرتبة الدرس أو العظة. ومن ثم لا يسعى إلى بث الترقب في قلب المتفرج- ذلك الترقب الذي ينبثق في مسرحيات أخرى من انتظار الاتيان بحل موفق لمشكلة جماعية. إن المتفرج في مسرح اللامعقول يواجه بحركات يعوزها التعليل وبشخصيات في تقلب مستمر، وبأحداث لا يفهم كأنها. وما من شيء يحدث بعد ذلك. وعلى ذلك فإن الترقب في مسرح اللامعقول ينحصر في انتظار الاكتمال التدريجي للصورة الشعرية، وعندما تتجمع خيوط هذه الصورة، وذلك عند اسدال الستار النهائي، ويمكن للمتفرج أن يبدأ في سبر أغوار العمل الذي قدم به" (Ragheb, 1998, p. 81).

ويظهر من هذا أنه مسرح ذو بصمة وطبيعة خاصة يستند على الثورة على المعنى في محاولة لإيجاد نظرة أشمل وأعم وأكثر رحابة وبلورة لقيمة الرسالة الفنية.

"إن موقف الرفض بالكلمة، هو الذي يميز مسرح عبد النبي الزيدي:

شهيد٢: أنت تعرف؟

شهيد١: أنا؟ لا أعرف أيضاً...

شهيد٢: وكيف تريدني أن أعرف؟

شهيد١: لأنه يجب أن تعرف.

شهيد٢: هذا يعني أنك أيضاً لابد أن تعرف.

(يتوقفان عن الضحك ...)

شهيد١: أيوجد مقهى نجلس فيها ونرتشف الشاي أو القهوة؟

شهيد٢: يا مقهى الله يخليك.. الناس في الجنة منشغلون بالحور العين و أنت تبحث عن مقهى.

شهيد١: وهل نبقى إلى الأبد نعيش هنا بين باب الجنة وباب النار؟

شهيد٢: لالا.. ننتظر فقط...

شهيد١: ماذا؟

شهيد٢: لا أدري ... المهم ننتظر!

شهيد١: ومن سيمر من هنا؟

شهيد٢: لا أحد.

شهيد١: يعني ننتظر لا أحد؟

شهيد٢: ربما يأتي. (The play, p. 204)

بالفعل ربما يأتي... إذن اللعبة تتمحور حول فلسفة الانتظار وعذاب وصعوبة صوره في مسرح الزيدي.

وقد أوضح إدجار آلان بو **"أن الكاتب الكبير يكتب قصته من نهايتها، فعلى أساس تلك النهاية ينظم احداث قصته، وكذا ملابسات الشخصيات، كما أن القارئ يفسر تطور حياة شخصيات العمل الذي بصدده ابتداءً من مصيرها الذي واجهته أو آلت إليه. ومع ذلك تولي، دراسات الحبكة أهمية بالغة لنقطة البداية من أي و اقع أو شيء تنطلق الأحداث، وما الحدث البارز الذي سيكسر خط التوازن وما التأزمات والتحولات التي تتفاعل محكومة برباط السببية لترسو على النهاية المصيرية. ووفقاً لأرسطو تشكل العقدة خط سير الأحداث من البداية وحتى الذروة، ومنها ينطلق الحدث نحو الحل النهاية. إن الذروة هي نقطة التحول في حياة إنسان من السعادة إلى الشقاء أو العكس. وقد ميز الشكلانيون الروس بين القصة والحبكة، وطبقوا تمييزهم ذلك على الأدب السردي، والذي يظل صحيحاً في حال النص الدرامي (Attiya, 1992, pp. 15-16).**

"وقد شاءت الحبكة المعاصرة لنفسها التشظي كونها على مثال حياة الانسان المعاصر، وكان حلمها أن تصور ذلك التشظي دون أن تفقد وحدتها الخفية وهي تترك للقارئ المعاصر، الذي اصبح أنضج في معرفة البناء، أن يكتشف السلك الخفي الذى ينظم تلك الأحداث المشظاة "(Mahran, 2021, pag 9).

نتائج الدراسة:

١. تعتبر تجربة علي عبدالنبي الزيدي المسرحية تجربة اصلاحية تنويرية تقترب من روح الفكر المدني العلماني.

٢. مسرح الزيدي هو مسرح ثوري مع مستوى الشكل والمضمون هو مسرح واعي بالتناقضات، بل وتفجير تلك التناقضات من الداخل يوصف مسرحه مسرحاً معارضاً يدين الواقع السياسي خاصة الحروب المتكررة.

٣. يعمل على خلخلة المقدس، فهو لا يكتب وفق أي مقدسات أو اشتراطات أو أفكار محددة سلفاً ومعلنة.

٤. تنشر صور العذاب في مسرح الزيدي حتى لو ارتبطت بالسخرية ومصادر التعذيب الروحي والجسدي والنفسي.

٥. مسرح الزيدي مسرح طليعي يرتكز على فكر حداثي تجريبي لا يسعى إلى كتابة النهايات المغلقه بل هو يثير الأسئلة الملتهبة المتمردة.

٦. تعلو لنبرة الفلسفية بشكل ملموس، وهي فلسفة السؤال الذي يسعى لفرضية الإجابات نحو الحقيقة.

٧. تنتشر في مسرح الزيدي صور كشفت المسكوت عنه في لعبة الكذب والمتاجرة بالدين سعياً للكشف عن الحقائق السامية المرتبطة بالدين.

٨. يعد الكاتب المسرحي علي عبدالنبي الزيدي من كتاب المسرح العراقي والعربي المعاصرين، فقد جند نفسه لخدمة الفن المسرحي واستطاع أن يقدم تجارب نصية مسرحية متميزة بالجد والأبتكار يرتكز فيها على واقعه المجتمعي الذي يعيش فيه.

٩. يمكن تسمية النص بالسخرية السوداء بما احتوته من جروح انسانيه سوداء أقرب إلى الجروتسك و(الغروتسك) بالمفهوم الجديد فعمد إلى طرح الواقع بطريقة ساخرة "بعيداً عن الاسفاف والتهريج المجاني مبتعداً عن روح المساومة.

١٠. سعى المؤلف إلى هدف مزدوج: النفاذ من المادة اللغوية إلى جوهر الكتابة، التي تحرر المعطى من دلالاته المألوفه والولوج من الظاهر البشري إلى جوهر الوجود الإنساني الحافل بعوامل مليئة بالمفاجأة والأدب، في الحالات كلها، بحث في جوهر الانسان وعنه، والأدب المبدع كشف عن "المفاجئ الإنساني"، الذي لا يُرى.

١١. تأسيس خطاب مسرحي مبني على المفارقة فى بناء العلاقات بين الشخصيات التى تعطى أفكار للمتلقي الذي برز تحت سلطة الاستبداد بشكل غير مدرك فضلاً عن هذا مزاوجته بين المأساة والكوميديا ، فعمد إلى طرح الواقع بطريقة كوميدية ساخرة وبلغة عبثية مُقطعة ومرمزة في إطار محلي تنتمي إلى الواقع بكل اشكالياته.

١٢. تعد المسرحية تسجيلاً درامياً لرحلة شخصية من عامة الشعب مع الوعي، الوعي الانساني الذي ما يلبث أن يتطور في مجراه الطبيعي والحتمي حتى يصبح وعياً ثورياً. الذي سعى إليها من أجله واغترب وقطع رحلة العذاب واتساع مدى ومجال الحركة لتقدم لنا قصة حياته كاملة في اشتباكها. وتداخلها.

١٣. المسرحية تعتمد على النقلات السريعة وعلى التوازي كأسلوب بنائي يبرز حدة المفارقات في الحدث والشخصية فقد استطاعت أن تقدم عالماً ثرياً بالرؤى والدلالات رسمت كلها بضربات حادة سريعة ودالة معها. فقد كان أسلوب التوازي من أهم الوسائل البنائية في توسيع أفق المسرحية اجتماعياً وفكرياً على السواء التي تنضج الوعي وتكشف البصيرة.

١٤. العبث يحمل في طياته التضاد وخرق القواعد والعادات، كما يستند على ركائز أساسية من اللامعقول سواء على مستوى الأقوال أو الأفعال خاصة لعبة الصدق والكذب الحقيقي والمتخيل بشكل يقترب من اللامعقول.

١٥. إذا نحن امام لحظات الصدام الدرامي والحياتي المليء بالمتناقضات التي رسمت قسمات جديدة للحياة فأشارت نحو قبحها وعدم إحتمالها مما انعكس على الانسان فأصبح يعاني السأم ليس من ظروف وملابسات خاصة به بل من أسلوب الحياة نفسه في ظل لعبة انتظار لا تنتهي وصلت لمرحلة اللاجدوى ليتحول عصرنا إلى عصر اللامعقول.

الاستنتاجات:

١. تتشرب لغته المسرحية من لغة اللامعقول في الشكل والمضمون.

٢. تنتشر صور العذاب والتشاؤم والتشوه الجسدي والروحي.

٣. الحروب هي أهم مصادر العذاب والخراب الذي تعاني منه البشرية.

References

Ibrahim Hamada. (1985). A dictionary of dramatic and theatrical terms. Cairo: Dar Al-Maaref.

Al-Araji Bashar. (No date). Intellectual and aesthetic discourse in the presentations of Ali Abd al-Nabi al-Zaidi's theatrical texts. 46.

Bashar Al-Araji. (2017). Intellectual and aesthetic discourse in the presentations of Ali Abdulnabi Al-Zaidi's theatrical texts. 41-42.

Jalal Al Ashry. (1989). The curtain did not close. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Josine Jawdat. (1982). Theater of the Absurd in France. Fusoul Magazine (3), 109.

Sameh Mahran. (2021). Theater between creativity and reception. Cairo: General Book Authority.

Samia Asaad. (No date). Introduction to the play Misunderstanding, written by Alberkami. (Samia Asaad, The Translators) International Plays, 15.

core. (2016). The play, Lord: The sacred between the authorities of religion and reason. Al-Zaman newspaper (5444). Retrieved from www.azzaman.com

Amer Hadi. (2020). Secular thought in the texts of the Iraqi playwright Ali Abdulnabi Al-Zaidi. Alexandria: Alexandria University, Faculty of Arts.

Amer Hadi. (No date). Previous reference. 70.

Ghosun Al-Obaidi. (No date). Frustration among Ali Abdulnabi Al-Zaidi's theatrical characters. 1153-1154.

Within Al-Obaidi. (2014). Frustration among Ali Abdulnabi Al-Zaidi's theatrical characters. Babylon University Journal of Human Sciences, 22(5), 1152.

Group of authors. (2005). The third time, the theater and the millennium variables. Sharjah Publications.

Muhammad Al-Ashmawy. (1994). Studies in contemporary literary criticism. Cairo: Dar Al Shorouk.

Muhammad Anani. (1995). One of the modern bear issues. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Banhawi Club. (1998). The seeds of absurdity in Greek tragedy and their impact on contemporary absurdity theater in the West and Egypt. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Nabil Ragheb. (1998). Encyclopedia of literary thought. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Naeem Attia. (1992). Theater of the Absurd: (its concept, roots, and signs). Cairo: Egyptian General Book Authority.

Nawal Zein El Din. (1998). The absurd and absolute time. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Abdulaaly, S. N. (2023). Breaking the taboo in the divinities of Ali Abd al-Nabi al-Zaidi. Basrah Arts Journal(24), pp. 117-133.

Aldaghlawy, H. J. (2013). human rights & directing treatments in the Iraqi theatrical performance. University of Basrah. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779863

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. Basrah Arts Journal(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.12

Original Article

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

OPEN ACCESS

Contemporary philosophical works of the mind and the productivity of contemporary fine art

Wissam Abdul Khader Faisal [1], Ali Sharif Jabr [2]

[1] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[1] *ORCID: https://orcid.org/0009-0000-3264-612X*
[2] *ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5063-7593*
E-mail addresses: wak97791@gmail.com , ali.shareaf@uobasrah.edu.iq
Received: 11 October 2023; Accepted: 5 November 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

This research deals with the conceptual analysis of the mind in its contemporary philosophical form, as the philosophy of mind has increasingly grown through scientific practice that sought to analyze concepts and experimental issues related to the structure and function of the brain. This created a space for distinguishing between different types of mental phenomena from each other, and research About the characteristics that are necessary and sufficient to determine the mentality, which is seen to have the ability to determine mental specificity. Therefore, the research will focus on the most important of those concepts that have been philosophically worked on in defining the concept of the mind. Accordingly, the structure of the research was established within four chapters. The first chapter contained (the framework General) on the research problem, which the researcher summarized by asking (How do the philosophical works of the mind contribute to the production of contemporary art?), and the goal of the research is (to identify the concepts of contemporary philosophy of mind and activate them as analytical mechanisms for contemporary plastic work). As for the second chapter (theoretical framework), it included Two sections: The first section dealt with: (The mind in light of its contemporary problems), and the second section dealt with: (The mind and the works of contemporary philosophers). As for the third chapter (Research procedures), it included defining the research community. (3) artistic works were selected, and the researcher analyzed them as a sample. For the community, while the fourth chapter contained the results and conclusions.

***Keywords:* contemporary philosophy of mind, productivity, contemporary formation**

الاشتغالات الفلسفية المعاصرة للعقل وانتاجية التشكيل المعاصر

وسام عبد الخضر فيصل ١ ، علي شريف جبر ٢

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

ملخص البحث

يتناول هذا البحث ، التحليل المفاهيمي للعقل في صورته الفلسفية المعاصرة ، حيث نمت فلسفة العقل بشكل متزايد من خلال الممارسة العلمية التي سعت إلى تحليل المفاهيم والقضايا التجريبية الخاصة ببنية الدماغ ووظيفته ، هذا ما اوجد مساحة التميز بين الأنواع المختلفة من الظواهر العقلية عن بعضها البعض ، والبحث عن الخصائص التي تكون ضرورية وكافية لتحديد العقلية ، وعليه تأسست هيكلية البحث ضمن أربعة فصول ، أحتوى الفصل الأول (الإطار العام) على مشكلة البحث والتي أوجزها الباحث بتساؤله (كيف تساهم الاشتغالات الفلسفية للعقل في انتاج التشكيل المعاصر ؟) ، وهدف البحث في (التعرف على مفاهيم فلسفة العقل المعاصرة وتفعيلها كالآليات تحليلية للعمل التشكيلي المعاصر) ، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) - فقد تضمن مبحثين تناول المبحث الأول : (العقل في ضوء مشكلاته المعاصرة)، وتناول المبحث الثاني : (العقل واشتغالات الفلاسفة المعاصرين) ، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) ، فقد تضمن تحديد مجتمع البحث وقد تم اختيار (٣) اعمال فنية ، فيما أحتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات ، ومن اهم النتائج ، الأداء التمثيلي الفني ، هو بناء عقلي قصدي أو موضوعي واعي ، وان الشكل الظاهري الذي هو التجربة المباشرة الوحيدة للعين هو تجربة ذاتية ، من خلال القصدية البصرية ، حيث تمثل صياغة الاشكال على وفق البناء العقلي والموضوعي ، بتحول الانتاج القائم على النشاط الخارجي ، الى إنشاء شيء جديد لن يكون ممكنا بدون هذه العمليات ، يؤدي الى عملية صنع الفن القائم على المفاهيم .

الكلمات المفتاحية: فلسفة ، العقل ، انتاجية ، التشكيل ، المعاصر

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

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث

العقل ، كلمة تحتل مساحتها على المستوى الاشتغال الفلسفي والعلمي ، وهي بذلك تكون ذات مساحة واسعة في بعدها الدلالي والاستعمالي ، لهذا ووفقا لوجودها المعرفي هي دائما ما تكون مرافقة لمجموعة من الاسئلة : كيف يمثل العقل الاشياء ؟ كيف يعرف الانسان حالاته الداخلية كالألم ؟ ما هو الوعي ؟ هل يمكن اختزاله في احداث في الدماغ ؟ ، هذه الاسئلة كانت دائما مثار جدل داخل الفضاء الفلسفي ، لتزداد حدتها بعد ان اقترنت الفلسفة بالفضاء العلمي في الوقت المعاصر ، ومع بداية القرن الحادي والعشرين اخذت فلسفة العقل مكان الصدارة ، من خلال كونها الفلسفة الاكثر اثارة للجدل والاكثر استفادة من نتائج العلم ، حيث ينظر اليها كثير من الفلاسفة الآن على انها الفلسفة الاولى (first philosophy) ، كونها ترتبط ارتباطا وثيقا ببعض فروع الفلسفة مثل الابستمولوجيا ، والميتافيزيقا ، وفلسفة العلم ، وفلسفة الاخلاق ، وعلم النفس ، وعلم الاعصاب ، ونظرية المعلومات ، والعلم الادراكي .

وبهذا فيه فلسفة تدخل في صميم دراسة الفعل الانساني وتوجهاته المعرفية وممارساته ، والتشكلات الثقافية والاجتماعية التي تنتج عنه ، فالبحث عن عمليات انتاج الافكار والتصورات داخل مساحة وفضاء المجتمع ، وعلى وفق اشتغالات فلسفة العقل ، هو بحث بالضرورة يستلزم البحث في مقولات الوعي والادراك والتصور والفهم ، وعلاقتها بكل المشكلات التي تتناولها فلسفة العقل وتجعل منها مساحة بحثية لها ، واذا ما اقترن البحث عن الانتاجية في التشكيل المعاصر ، فسوف يأخذ طابع الخصوصية الفنية ، التي تستلزم البحث عن التركيب المعاصرة للرؤية الثقافية وكيفية انتاج الدلالات المعاصرة للفن التشكيلي ، وعلى اساس ما تقدم تكون الاشكالية المعرفية في اطار البحث عن امكانية انتاجية البعد البصري في منظومة التشكيل المعاصر ، حيث ينقسم الى مساحتين هما : مساحة (الفنان / المتلقي) ومساحة (الانتاج / العرض) ، عبر تفعيل البعد الفلسفي والتساؤلات اللانهائية ، والسعي الى ازاحة كل التفاصيل الجمالية التي تسعى الى هيمنة التمثيل ، فبات العرض وتلقي اساليب العرض الغاية التي يسعى لها الفن ، وبهذا تتأكد اشكالية البحث الحالي ، من خلال اشتغالات فلسفة العقل المعاصرة يتأكد لدينا التساؤل التالي الفرعي ، هل التشكيل المعاصر يستلزم الوعي والادراك والفهم والتصور ؟ ، ليتأسس السؤال المركزي للبحث (كيف تساهم الاشتغالات الفلسفية للعقل في انتاجية التشكيل المعاصر ؟) .

اهمية البحث :

ولهذا فان اهمية البحث تمثلت في محاولة تفسير (الانتاجية البصرية) داخل منظومة التشكيل المعاصر ، بالاستناد الى فلسفة العقل المعاصرة ، والسعي في محاولة التفسير الى فهم هذه الاشكالية التي اثارها التداخل المعرفي والعملي بين الفن التشكيلي والانتاج البصري ، وتحويل هذا الفهم لاستيعاب الاعمال التي تتصف بالمعاصرة ، وبناءً على ذلك تكمن اهمية البحث كذلك في تفعيل فلسفة العقل المعاصرة والحقول المعرفية المرتبطة بها في دراسة الفن التشكيلي المعاصر .

اما الحاجة الية فتكمن في ما يلي :

١. يمنح المهتمين بموضوع فلسفة العقل المعاصرة والتشكيل المعاصر ، لرفدهم مخزونا معرفيا جديدا ، كما انه يسهم في توسيع افاق الاطر المعرفية والجمالية بحدود هذا الفلسفة ، وعلاقتها بالتشكيل المعاصر .

٢. امكانية افادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح هذه الفلسفة المعاصرة ، ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة افكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص .

٣. يسجل اضافة متواضعة في المعجم المعاصر للدراسات النقدية والفنية ، لأجل معرفة هذه الفلسفة واستخداماتها داخل حقل التشكيل المعاصر .

هدف البحث: التعرف على مفاهيم فلسفة العقل المعاصرة وتفعيلها كالآليات تحليلية للعمل التشكيلي المعاصر .

حدود البحث: تمتد حدود البحث الحالي من العام (٢٠٠٠) ولغاية العام (٢٠١٥) ، باعتماد الاعمال الفنية ذات العلاقة بموضوع البحث التي تم استحصالها من المواقع الالكترونية الخاصة بالمعارض الفنية والفنانين ، والتي تشكل نماذج البحث والتي تتوافق واهدافه ضمن الحدود المذكورة .

تحديد المصطلحات وتعريفها :

١ـ فلسفة العقل المعاصرة (Philosophy of Mind) :

يذهب (وهبة) في تعرف فلسفة العقل ، الى القول بانها " فرع من الفلسفة وتنقسم الى مبحثين : مبحث عن العقل عامة ، ومبحث عن أجزاء العقل . مسائل المبحث الاول تدور على طبيعة العقل وعلى العلاقة بين العقل والاشياء مثل الجسم والآلات والطبيعة والحيوانات والآلهة . كما تدور على مكونات العقل مثل القدرات والاستعدادات والافعال والاحوال والعمليات . وتدور كذلك على انشطة العقل وعما اذا كانت تسير وفقا لمبادئ آلية او مبادئ غائية . اما المبحث الثاني فيدور على المفاهيم العقلية مثل المعرفة والفهم والتفكير والاعتقاد والذاكرة والادراك والخيال ، وعلى مفاهيم الارادة مثل القرار والاختيار والقصد والرغبة والانفعال ، وعلى مفاهيم الاحساس مثل الغضب والخوف والملل واللذة والألم . كما انه يدور على مسائل اخرى مثل الدوافع والوعي والانتباه واللاشعور والاحلام" ،

. (Wahba, 2007, p. 474)

اما (إدوارد جوناثان لو) ، فهو يحدد مجال اوسع لأشتغالات فلسفة العقل من خلال اقترانها بـ(موضوع الخبرة) ، حيث يقول : " إن فلسفة العقل هي دراسة موضوعات الخبرة ـ ماهيتها ، وكيف يمكن ان توجد ؟ وعلاقتها ببقية الخلق " ، (Lawe, 2020, p. 18) .

وعلى وفق هذه الرؤى المعرفية لفلسفة العقل يستطيع الباحث ان يعطي لها تعريف اجرائي ينسجم مع المسار المعرفي للبحث : (فلسفة تبحث في مستويات العقل من جانب المفاهيم وجانب الوظائف ، وتسعى الى معرفة موضوعات الخبرة والافعال العقلية المصاحبة لها) .

٢ـ الانتاجية (Productivity):

تعرف (موسوعة النظرية الثقافية) الإنتاجية ، " إن الاستعمال الاساسي ، والمعنى الاساسي ، لمصطلح الانتاج انما يوجدان في مجال علم الاقتصاد ، حيث يشير هذا المصطلح الى تحويل في شكل عناصر المواد الطبيعية او الوحدات المصنعة فعلا ، وذلك من خلال الجمع بينها وبين العمل وراس المال . لذلك فان الانتاج يعني دائما تحويل شكل شيء موجود فعلا . وقد طبق مفهوم الانتاج بصورة مثمرة على الثقافة ـ خاصة على يد الماركسيين ـ من اجل اظهار الصلة بين انتاج الابداعات الثقافية او الانجازات الثقافية والانتاج الاقتصادي : سواء اكانت هذه الصلة تتمثل في أن الانتاج الثقافي يرتكز على الانتاج الاقتصادي ويخضع لاعتباراته ، ام تتمثل في ان الانتاج الثقافي يحاكي الانتاج الاقتصادي في بعض جوانبه " ، (Sedgwick, 2014, p. 100) .

٣ـ التشكيل المعاصر (Contemporary formation):

تطلق سمة التشكيل (النمذجة) وهو "تنظيم العالم بوساطة الأساطير أو الحكايات الخرافية أو الآلهيات البدائية" ، أما العناصر التشكيلية في الفنون البصرية هي "الوحدات البنائية والتعبيرية الأساسية" . والتنظيمات المختلفة لهذه العناصر هي التي يتميز بها عمل عن آخر ، وهو بذلك مجموع المنظومات البصرية الناتجة بفعل حركة عناصر وأسس البناء في منظومة العرض البصري المعاصرة محكومة بنظام حر تقترحه شكلانية الأسلوبية والاتجاه ويقاد بفعل أدائي واعي ومقصود ، (Nobler, 1987, p. 77).

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول : العقل في ضوء مشكلاته المعاصرة

لعب التحليل المفاهيمي دورا بارزا في أن يجد مكانا للعقل في صورته الفلسفية المعاصرة ، حيث نمت فلسفة العقل بشكل متزايد من خلال الممارسة العلمية التي سعت إلى تحليل المفاهيم والقضايا التجريبية الخاصة ببنية الدماغ ووظيفته ، هذا ما اوجد مساحة التمييز بين الأنواع المختلفة من الظواهر العقلية عن بعضها البعض ، والبحث عن الخصائص التي تكون ضرورية وكافية لتحديد العقلية ، هذا ما جعل البحث الفلسفي المعاصر للعقل ان يدخل مساحة التحليل المفاهيمي العلمي لكثير من المصطلحات ؛ التي يرى ان لها القدرة على تحديد الخصوصية العقلية ، ولذا سوف يركز البحث على اهم تلك المفاهيم التي تم الاشتغال الفلسفي عليها في تحدد مفهوم العقل ، والتي تعتبر من اهم المشكلات الفلسفية المعاصرة .

اولا ـ السببية العقلية :

ينطبق مصطلح (السببية العقلية / Mental Causation) ؛ على المعاملات التي تنطوي على أحداث أو حالات عقلية ، مثل المعتقدات ، والرغبات ، والمشاعر ، والتصورات ، وبالعادة يتم استخدام المصطلح للإشارة إلى الحالات التي تتسبب فيها الحالة

العقلية حدوث فعل جسدي ، والحالات التي تحدث فيها المعاملة السببية فقط بين الحالات العقلية نفسها ، فظاهرة السببية العقلية ؛ هي ظاهرة أساسية في تشكيل فهم الأفعال التي يتم تنفيذها عن قصد ، لأن الأفعال لها حالات عقلية تتحقق على وفقها ، ويستخدم مصطلح السببية العقلية للإشارة مجموعة من المشاكل الفلسفية كل منها يمتلك طابعه الخاص وتقاليده ، بدأت المشكلة الفلسفية للسببية العقلية مع الاعتراض على الثنائية الديكارتية التي أثارتها الأميرة إليزابيث (كيف يمكن للعقول غير المادية أن تتفاعل سببيا مع الأجسام المادية؟) ، وما زالت قائمة عبر سلسلة من الاعتراضات المختلفة التي أثيرت ضد وجهات نظر مختلفة كونها قضية مفاهيمية في فلسفة العقل ، " فالمشكلة الأساسية للسببية العقلية هي مشكلة بديهية : في ظاهرها ، الأحداث العقلية تسبب أحداثا جسدية والعكس صحيح ، ولكن كيف يمكن أن يكون للأحداث العقلية أي تأثير سببي على الأحداث الجسدية؟ " (Jaworski, 2011, p. 19) ، وعلى وفق فلسفة العقل المعاصرة ، تكمن خلفية المشكلات المعاصرة للسببية العقلية ، في التزامها بالافتراضات المتعلقة بالمادية الرمزية ، والفعالية السببية للأحداث العقلية مقابل الصلة السببية للخصائص العقلية ، وهي :

١. المادية الرمزية : السببية العقلية هو مذهب فيزيائي رمزي ، فوفقا للمادية الرمزية ، كل حدث عقلي هو حدث معين (رمزا مميزا) ، والذي يتطابق عدديا مع شيء مادي معين ؛ هذا يعني أن الحدث العقلي هو حدوث حدث في الدماغ أو في وسط مادي آخر معقد بشكل مناسب ، وهذا ما يحقق الهوية الرمزية للأشياء . (Darwish, Donald Didson's philosophy of mind, 2002, p. 29) ، ويتحقق مفهوم الهوية الرمزية على وفق التصور التالي : افتراض أن شخص يرسم بطريقة يجعل من حدث الرسم اداء حركي ، وكذلك يحقق من خلال الاداء صورة تفاعل الجسد مع اللوحة ، فاذا كان الاداء الحركي هو بالفعل نفس حدث تفاعل الجسد مع اللوحة ، يمكن القول إن الرمز (A) الذي يمثل الافتراض الاول مطابق لـ(B) الذي يمثل الافتراض الثاني ، وبهذا تتوافق الهوية الرمزية لحدث عقلي وحدث مادي مع هذه الفكرة ، فمن وجهة نظر (دونالد ديفيدسون ـ Donald Davidson) ، يعتبر الحدث حدثا عقليا فقط في " حالة احتوائه على خاصية عقلية " (Darwish, Donald Didson's philosophy of mind, 2002, p. 31).

٢. الفعالية السببية للأحداث مقابل الصلة السببية للخصائص : تواجه المادية الرمزية مشاكل في تفسير السببية العقلية ، ورغم ان الأحداث العقلية شيء ؛ فإن الخصائص العقلية التي تكون هذه الأحداث وتجعلها فعالة ؛ هي شيء آخر ؛ لهذا يمكن لحدث واحد أن يكون له العديد من الخصائص ، ولكن بعضها فقط قد يكون له دور في إحداث تأثير ، فالفكرة هي " أن الحدث العقلي يكون فعالا سببيا بقدر ما هو حدث ، فإن خصائصه الفيزيائية فقط ، وليس خصائصه العقلية ، هي ذات صلة سببيًا بإحداث هذا التأثير " (Bayne, 2022, p. 184)، فما يتم تلقيه من أشكال في التشكيل المعاصر ؛ يتوجب على العقل معالجته بمستوى مختلف ، من بعد ذلك ستتشكل الصورة التي هدف لها الفنان ، ومنه صار لزاما للمتلقي أن يعي مكامن التعبير في الاداء ، ليس من خلال سبغ تفاصيل المحسوس ذهنيا ، وإنما من خلال الاهتمام بقراءة المادة الفنية المقدمة بما تحمله من مفاهيم تجمع جديدة ، " ومن هنا تظهر الفعالية الأدائية كمحرك للفن ، من حيث وجود المعرفة " (Alwan F. K., 2017, p. 136) .

الوكالة والسبب العقلي :

الوكيل هو كائن لديه القدرة على أداء الإجراءات لأسباب ، والقدرة على التصرف ، والوكالة تدل على ممارسة هذه القدرة أو إظهارها. ومعظم إجراءات الوكالة تنطوي على حركات جسدية ، بهذا المعنى جميع البشر وكلاء: حيث يقوم الجميع بفعل أشياء ؛ مثل الرسم ، والكتابة ، والمشي ، فالعمل هو شيء (نفعله) ؛ وبمعنى ضمني لمفهوم الفعل ؛ ان فكرة الفاعل يتحكم في ما يفعله والسيطرة عليه ، والذي يعني فقط السيطرة السببية ، وبمعنى واسع ، " عندما تدخل الكيانات في علاقات سببية ، يمكن القول إنها تعمل على بعضها البعض وتتفاعل مع بعضها البعض ، مما يؤدي إلى إحداث تغييرات في بعضها البعض ، وبهذا المعنى من الممكن تحديد الوكلاء والوكالة " (K I M, 2011, p. 197) .

ثانيا . الميتافيزيقا المعاصرة :

تُحدد الميتافيزيقا من خلال الموضوع الذي تدرسه ، وهي بذلك تكون الفلسفة التي تدرس (الوجود على هذا النحو) أو (الأسباب الأولى للأشياء) أو (الأشياء التي لا تغير) ، اما الميتافيزيقا المعاصرة فهي ؛ فرع من فروع الفلسفة تهتم بالأسئلة الفلسفية التي تنشأ عند تقاطع العلم والميتافيزيقا وفلسفة العلم ، حيث تسعى للإجابة على الأسئلة التي تدور حول وجود وطبيعة وترابط أنواع مختلفة من الكيانات ، فهي تسأل عن ما هي الخصائص ، وكيف ترتبط بالكيانات التي تمتلكها ، وكيف يمكن تفسير تشابه الكائنات من حيث خصائصها ، فموضوع الميتافيزيقا المعاصرة غير متجانس إلى حد ما ؛ حيث تشمل موضوع تكوين الكيانات المعقدة ، وهوية واستمرارية الأشياء ، وأنواع الكيانات الإشكالية ، ويمكن تسمية ميتافيزيقا المعاصرة كجزء من فلسفة العلم ، فتساؤلات الميتافيزيقا المعاصرة تأتي على وفق ، ما هي طبيعة الاشياء وفقا للعلم ؟ ، فمهمة الميتافيزيقا المعاصرة ليست مجرد سرد هذه

الكيانات أو الحقائق ، بل هي تعمل على مستوى أعلى من التجريد ، من خلال البحث عن ما هي السببية بشكل عام ، أي أنها تسأل عن السمات التي يجب أن تمتلكها العلاقة لكي تُحسب كعلاقة سببية ، حيث تستفسر عن المفاهيم الأساسية للعلم ليس على المستوى التجريبي بل على مستوى أكثر تجريدا وعموميا ، (Crane, 2016, pp. 43 - 45) ، وعبر هذا الارتباط بين الميتافيزيقا المعاصرة وفلسفة العلم ؛ ترتبط فلسفة العقل المعاصرة بالميتافيزيقا ، حيث لا تهتم فلسفة العقل فقط بالتحليل الفلسفي للمفاهيم النفسية أو المفاهيم العقلية ، بل ترتبط بشكل معقد بقضايا الميتافيزيقية المعاصرة ، التي هي " التحقيق المنهجي للبنية الأكثر أساسية للحقيقة ، والتي تتضمن الأنطولوجيا ؛ التي تدرس الأشياء التي توجد أو يمكن أن توجد ، لهذا ترتبط فلسفة العقل بالميتافيزيقا لأنها تقول شيئا ما متعلقا بالحالة الأنطولوجية لموضوعات الخبرة ، ومحلها داخل المخطط الأوسع للأشياء " (Lawe, 2020, p. 20) .

ثالثا . مشكلة الادراك:

مشكلة الإدراك هي من المشكلات التقليدية التي تدور حول المفهوم العادي للتجربة الإدراكية ، وهي مشكلة ناتجة عن ظاهرة الوهم الإدراكي ، فإذا كان الوهم الادراكي ممكنا ، فكيف يمكن أن تكون التجربة الإدراكية كما نفهمها بالعادة ؛ شيء يتيح الإدراك المباشر للعالم؟ ، ففي فلسفة العقل المعاصرة ، يعني مصطلح (الإدراك) ، " ما يتم نقله إلى الموضوع من خلال تجربتها الإدراكية " (Jackson, 2007, p. 146)، " فالإدراك يتضمن بالإضافة الى الخبرات الادراكية نوعا ما من العلاقة السببية بين الخبرات الإدراكية للمدرك وتلك الموضوعات التي بموجب هذه العلاقة يمكن ان يقال ان المدرك يدركها " (Lawe, 2020, p. 149) ، فإدراك الإنسان لعالمه الخارجي واكتشاف المرجعيات الكامنة خلفه ليست عملية بسيطة تكتفي بالربط بين ذات مدركة وموضوع مدرك ضمن علاقة مباشرة لا تحتاج إلى وسائط ، بل هي عملية بالغة التعقيد ، فهي تستدعي سلسلة من العمليات غير المرئية من أجل نقل العوالم الحسية من موقعها داخل الطبيعة لإدراجها ضمن الأكوان التي تمثلها الخطاطات المجردة ، ويبدأ أسلوب الإدراك البصري للعمل ، من الإدراك الكلي للمثير أو العمل المدرك ، ثم يتجه إلى الأجزاء ثم يعود بعد ذلك إلى الكل الذي يكون كلا جديدا ، ويكون الإدراك الكلي الجديد مختلفا عن الإدراك الأولي للعمل ، " فالعمل الفني قد يكون الهدف منه توصيل فكرة معينة او مجرد تنظيم شكلاني ، لكن الشيء الاهم ان يحتوي على الاثنين معا ، ويقف المبدع هنا ليحدد ماذا يريد من عمله الفني الذي يبتكره ويبدعه وما الاثر الذي يريد ان يتركه في المتلقي "

(Alwan T. A., 2018, p. 7)

رابعا ـ الذاكرة :

الذاكرة ، هي قدرة معرفية اساسية متفاعلة مع جميع القدرات المعرفية الاساسية الاخرى ، وكذلك هي للإشارة الى حالات التي تتاح فيها معلومات عن الماضي للأغراض الراهنة ، وهي بهذا تعد حالة مركزية بالنسبة الى العقل ، حيث تلعب الذاكرة أدوارا مهمة في العديد من مجالات فلسفة العقل ، فهي أمر حيوي لمعرفتنا بالعالم بشكل عام ، والماضي الشخصي بشكل خاص ، وتؤكد هويتنا كأفراد وعلاقاتنا بأشخاص آخرين ، فالارتباط بين الذاكرة والعقل عميق جدا لدرجة أن الناس غالبا ما يفترضون أن الذاكرة تعني الذاكرة الواعية ، وقد قدمت مجموعة متنوعة من التصنيفات في أدبيات فلسفة العقل ، لها مبادئ تصنيفية مختلفة عن الذاكرة ، وأبرز المقاربات التصنيفية للذاكرة ، هي التصنيفات القياسية والتراتبية والقائمة على النوع الطبيعي ، حيث يقسم التصنيف التراتبي (Escalar) الأنواع المختلفة من الذكريات على طول مقياس خطي ، (المدى الزمني للذاكرة) ، وينبع التصنيف التراتبي (hierarchical) ، المنهج الأرسطي للتعريف بوساطة الجنس القريب والفصل المحدد ، طبقت هذه المقاربة بشكل أساسي على حالات الذكريات طويلة المدى ، وهنا تصنف الذكريات أولا إلى ذكريات تصريحية (declarative) وغير تصريحية (non-declarative) ، وتتشعب فئة الذكريات التصريحية أكثر إلى ذكريات دلالية (semantic) ، واستطرادية (episodic) ، (Korkin Mikaelian, 2023, p. 24) ، وتكون الذاكرة الاستطرادية شكل من أشكال الذاكرة الأكثر ارتباطا بالوعي ، كون " أنها تضمنت معلومات عن الـ ماذا - أين - متى التي تخص الحدث ، الأهم من ذلك يجب تمثيل الأنواع الثلاثة المختلفة من المعلومات بشكل مشترك في ذاكرة واحدة وليس بشكل منفصل في ذكريات مختلفة " (Korkin Mikaelian, 2023, p. 29)، ويعتمد تحديد الذاكرة الاستطرادية على معيار يعتمد على نوع الخبرة الذاتية ، وهو الوعي التداركي الذاتي ، الذي يسمح للكائن الحي بأن يكون على دراية بالأشياء والأحداث والعلاقات بين الأشياء والأحداث ، وأن يشتغل عليها معرفيا ، في ظل غياب هذه الأشياء والأحداث ، ويمكن الشخص من أن يكون على دراية بأنه قد اختبر الحدث شخصيا ، ويسمى بالسفر الذهني في الزمن إلى الماضي إعادة معايشة الماضي (Foster, 2014, p. 76) ، وكون الفن ظاهرة اجتماعية تخضع لظروف الزمان والمكان ، وما للمجتمع من دور في صيرورة الابداع الفني ، وبذلك يقوم الجمهور بدور توجيهي بالنسبة للفن عبر اعادة انتاج الذاكرة وتوجيه الفنان الى ما تعنيه الذاكرة الاجتماعية والذاكرة الفردية بالنسبة للفن

، " اهتم الفن بتجسيد المشاعر الذاتية ، وعنى بالتعبير عن انفعالات الفنان العاطفية ويكون ذلك من خلال عدم الاكتراث بالقواعد الاكاديمية في فن الرسم ، والاتجاه نحو التشويه للمظاهر الطبيعية ، فتم رفض المعالجة الامينة للأشكال باعتبارها ناقصة ، ليتم التأكيد على ان المشهد " (Al-Saraifi, 2023, p. 189) .

المبحث الثاني : العقل واشتغالات الفلاسفة المعاصرين

اختلفت توجهات الفلاسفة المعاصرين بالنسبة للعقل ، فكل واحد منهم اعطى اهتماما لدراسة العقل من زاويته الفلسفية والمعرفية وعلى وفق المشكلات الفلسفية والعلمية التي يتبناها ، والتي تكون متقاربة او متضادة مع العلوم التجريبية ، وقد اقتصر البحث الحالي على اهم اثنان من فلاسفة معاصرين ، تطورت وفقا لأفكارهم هذه الفلسفة ، ويشكلون بمجموعهم التوجهات المعاصرة لفلسفة العقل ، كون اهم مجالين تم الاشتغال عليهما ل في فلسفة العقل (الوعي والقصدية) وقد اهتم كل من (جون سيرل ، وديفيد تشالمرز) ، في البحث عن الوعي ومجالاته داخل فلسفة العقل المعاصرة ، وهذا ما يحقق مساحة الاشتغال الفلسفي للعقل في التشكيل المعاصر .

اولا ـ جون سيرل والقصدية :

انتقل سيرل لدراسة لفلسفة العقل والقصدية والتمثيل العقلي ، عبر الانتقال من قصدية اللغة إلى قصدية العقل ودراسة الحالات العقلية بشكل عام ، حيث يؤكد سيرل على أن القصدية العقلية هي ميزة الإنسان دون باقي الظواهر الفيزيائية ، وسعى سيرل إلى اكتشاف طبيعة الارتباط بين اللغة والعقل ، فهما يتوجهان إلى الأشياء معا ، فيتمثل العقل الشيء ويقصده بالتزامن مع استحضار اللغة له ، تزامنا يكاد يكون آنيا ، وهنا يأتي السؤال عن الأسبقية ؛ أهي للغة أم للعقل؟ ، ليجيب سيرل في مقدمة كتابه (القصدية: مقال في فلسفة العقل) ، بأن الأسبقية للعقل ، حيث قال " الافتراض الأساسي القائم وراء تناولي لمشكلات اللغة هو أن فلسفة اللغة فرع عن فلسفة العقل " ، ويضيف أن " قدرة أفعال الكلام على تمثيل الأشياء وحالتها في العالم هي امتداد لقدرات أساسية على نحو بيولوجي يربط بها العقل (أو المخ) الكائن الحي بالعالم " ، ليستنتج من ذلك أن " أي تقرير كامل عن الكلام واللغة يتطلب تقريرًا عن الكيفية التي يربط بها العقل/المخ الكائن الحي بالواقع " (Searle, 2010, p. 67) ، لذا تبني سيرل مفهومين مركزين لتوضيح آلية عمل العقل ، وهما الوعي والقصدية .

١ـ الوعي ظاهرة بيولوجية :

الوعي كمفهوم عند سيرل ، يتم تصوره بشكل جديد وبصيغة اساسية ذات طابع علمي يشترك فيه مع غيره من الطبيعيين ، هو " أن الوعي جزء طبيعي من العالم الفيزيائي " (Ismail, 2006, p. 87) ، وفي هذا الجانب تأكيد على أن ظاهرة الوعى ليست سرا يتجاوز الطبيعة نرفضه أو نسلم به ، وإنما الوعي عملية بيولوجية تحدث في المخ ، حيث أكد سيرل على هذا المعنى في قوله " الوعي ، باختصار ، ملمح بيولوجي لأمخاخ بشرية وحيوانية معينة ، والسبب فيه عمليات بيولوجية عصبية ، وهو جزء من النظام البيولوجي الطبيعي مثل التمثيل الضوئي ، والهضم ، وانقسام الخلية غير المباشر " ، وقد أكد على هذه المعنى في كتاب (لغز الوعى) بقوله " إن الوعي بكل ملامحه الحساسة والغامضة ، والشخصانية انطولوجيا يعد جزءا بيولوجيا ، وبالتالي ماديا ، من العالم الحقيقي . وعلى هذا النحو ، فهو يدخل في علاقات سببية مع الأجزاء الأخرى من العالم المادي . وهكذا على سبيل المثال ، فإن جميع مدركاتي الواعية تنتج في ذهني بسبب تأثير المحفزات الإدراكية في جهازي العصبي" ، ليعود ويؤكد هذه الفكرة في اكثر من موضع من مؤلفاته ، حيث يقول " وفق وجهة نظري تعتبر الظواهر العقلية ظواهر بيولوجية ، وتحدث بسبب عمليات المخ وتتحقق في بنية المخ في الوقت نفسه. ويكون الوعي والقصدية وفقا لهذه الوجهة من النظر أجزاء من علم الأحياء الإنساني مثل عمليات الهضم والدورة الدموية " (Philip David Zelazo, 2007, pp. 36 - 38)

اما التعريف التحليلي لمفهوم الوعي عند سيرل ؛ فهو يتحقق بثلاث خطوات اساسية وهي : أولا ، إيجاد الأحداث العصبية الحيوية المرتبطة بالحالات الواعية ، ثانيا ، اختبار الارتباطات العصبية الحيوية للحالات الواعية على أن علاقتها تمثل سببية حقيقية ، ثالثا ، محاولة صياغة وتطوير نظرية بلغة رمزية في شكل مجموعة من القوانين من شأنها إضفاء الطابع الرسمي على العلاقات السببية ، (Searle, 2010, pp. 38 - 39) ، وتجسيدا لحركة هذا الوعي ، الذي يتطلب توسيع التجربة الذاتية التي تثيرها الاعمال الفنية عبر الشكل الأكثر تجريبية ؛ وصولا إلى الخارج والالتقاء بالعمل الفني ، حيث نقيم مقابلة مع الفن ، اي بمعنى أننا نتشارك المعرفة عن طريق التعارف ، والسعي الى المعرفة الكيفية ، والتي تشمل الأبعاد الفنية والمفاهيمية. مثل المهارات العملية. و معرفة الفهم النظري ، والتي تشمل فهم آليات الاشتغالات العقلية داخل الفن ، ويمكن التعبير داخل الفن عبر استخدامه للرموز الخطابية الصريحة ،

فإنه يعتمد بشكل كبير على المعنى الضمني ، باستخدام الرموز العرضية التي تتضمن الإدراك في السياق ، والمعاش ، والطريقة التجريبية ، " حيث يكون تأثير الخبرة المنتجة لفكرة العمل الفني هي الاكثر فاعلية " (Ahmed, 2017, p. 3)

٢ـ القصدية :

تعد القصدية عند سيرل آلية لعمل العقل ثانية ، وحالة مركزية لفلسفة العقل ، وبناء مفهومه لطريقة التمثيل العقلي التي نمتاز بها ، فمن بين المفاهيم المركزية في فلسفة سيرل ضمن بنائه لمفهوم العقل بالإضافة إلى الوعي ذلك لأنها السبيل الوحيد لبلوغ الأشياء الموجودة في العالم ؛ وجوداً أبستمولوجيا موضوعيا وتمثيلها قصديا في العقل ، بحيث تُكون كيفيات أو خبرات ذاتية .

اما في الفلسفة المعاصرة فقد أخذ مصطلح القصدية سياقات أخرى تُختلف عن الاستعمال المنطقي ، كما يختلف استعمال المصطلح بين فلسفة العقل وفلسفة اللغة ، ما يعني هنالك حالتان لاستعمال المفهوم " الحالة الأولى أن مصطلح القصدية يبدو كما لو كان يرتبط ارتباطا جوهريا بالفكرة العادية عن القصد (Intentions) والحالة الثانية هي الخلط بين القصدية والمفهومية (Intensionality) ، والمفهومية ملمح للسياقات المنطقية واللغوية ، (Ismail, 2006, p. 55) ، وتعرف القصدية ،" بأنها قدرة العقل على أن يوجه ذاته نحو الأشياء ويمثلها ، وهي خاصية للعقل يتجه عن طريقها إلى الأشياء في العالم أو يتعلق بها "، والحالات العقلية تكون قصدية بمعني أنها تكون حول شيء ما ، وموجهه نحو شيء ما directed ، و تمثل شيئا ما ، وفي هذا التعريف الموجز تتضح ثلاث أفكار ، الأولى أن القصدية خاصية عقلية ، والثانية أن القصدية ببساطة هي توجه أو تعلق ، والثالثة أن مهمة القصدية هي التمثيل العقلي (Ismail, 2006, p. 151) ، ويعرفها سيرل بقوله : " القصدية هي تلك الخاصية لكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تنتجه عن طريقها إلى الأشياء وسير الأحوال في العالم أو تدور حولها أو تتعلق بها " ، (Searle, 2010, p. 26) ، فالقصدية وفقا لهذا التعريف تتضمن ظواهر عقلية كثيرة مثل الاعتقاد ، والرغبة والقصد والأمل والخوف والحب ، والكراهية والرغبة الجنسية والتذكر ، والإدراك الحسي ، ونحو ذلك ، فأنت عندما تملك اعتقادا ، فلابد من أن يكون اعتقادك بأن كذا وكذا هو الواقع ، أي أنك تعتقد في شيء ما ، وعندما تنازعك رغبة ، فلابد من أن ترغب في فعل شيء أو حدوث شيء ما ، وعندما تملك قصدا ، فلابد من أن يكون قصدا لفعل شيء ما ، وعندما تأمل ، فإنك تأمل في تحقيق شيء ما ، وعندما تخاف فلابد من أن تخاف من شيء ما ، وعندما ترى فلابد من أن ترى شيئاً ما ، وعندما تسمع أو تشم ، فانك تسمع أو تشم شيئا ، وقل مثل هذا عن مجموعة كبيرة من الحالات العقلية ، وهكذا يستطيع المرء أن يحيط بعناصر مفهوم القصدية من خلال تقديم جملة من الملاحظات وهي: (Ismail, 2006, pp. 151 - 152) :

١- يوجد في الوعي شيء ما أمام العقل.

٢.يملك العقل قدرة على توجيه ذاته نحو الأشياء.

٣.الأحداث الواعية تكون موجهة نحو الأشياء أو تملك إشارة إليها.

٤- الأحداث الواعية تكون حول الأشياء.

٥- نحن لا نعتقد فحسب ، أو نرغب فحسب ، أو نرى فحسب ، وإنما نعتقد في شيء ما ، ونرغب في شيء ما، ونرى شيئا ما.

٦- تستطيع الاعتقاد فيما لا يكون واقعياً، وترغب فيما لا يوجد، وهلم جرا.

ثانيا ـ ديفيد تشالمرز والعقل الواعي :

يرى تشالمرز أن الخبرة الواعية ، أكثر الأشياء نحن على ألفة بها في حياتنا إلا أنها في الوقت نفسه أكثرها غموضا ، فما هو هذا الوعي؟ ، لم يوجد ؟ ، كيف ينشأ عن المادة الرمادية الموجودة في المخ؟ ، نحن نعرف الوعي أكثر من أي شيء آخر في الوجود ولكننا نفهم الأشياء الأخرى في العالم أفضل بكثير مما نفهم الوعي ، من خلال هذا فإنه من الصعب تعريف الخبرة الواعية بأفكار أكثر أولية منها ، إلا أنه يمكن تعريف - أو تحديد - موضوعها، ألا وهو الخاصية الذاتية للخبرة ، فلكي يتم الحصل على خبرة معينة ، نحن ندخل في علاقة علية مع العالم الخارجي ، إلا أن هناك جانبا ذاتيا للخبرة ألا وهو الشعور المصاحب للإدراك ، على هذا النحو يمكن القول أن شخصا في حالة وعي متى كان لديه هذا الشعور ونقول عن حالة عقلية أنها حالة واعية متى كان هناك شعور بها.

هذه الخصائص التي يتم الشعور بها تسمى أيضا الخصائص الظاهرية (phenomenal qualities) ، حيث تكمن مشكلة تفسير الوعي في مسألة تفسير هذه الخصائص الظاهرية ، هذه المشكلة يراها تشالمرز أصعب جزء في مشكلة العلاقة بين العقل والجسد (Chalmers, THE CONSCIOUS MIND, 1995, p. 3).

وتتلخص المشكلة على وفق رأي تشالمرز على النحو التالي : مخ الإنسان نسق معقد يمكن معرفة كيف يحول هذا النسق المعلومات التي يتلقاها إلى معارف ولغة ، هذه جميعها وقائع فيزيائية يمكننا معرفتها وليست في حاجة منا إلى افتراض وجود خبرة واعية ، ولكن

المشكلة أن لدينا معرفة ذاتية مباشرة بأن هناك خبرة واعية ، معرفة لا يمكن الوصول إليها فقط من وقائع الفيزياء هذه ، كما أنه لا يمكن إنكارها ، فكيف يمكن تقديم تفسير طبيعي لهذه الخبرة الواعية من حيث أنها ظاهرة طبيعية تمثل جانبا من العالم الطبيعي؟ ، و لتقديم تفسير لهذه الخبرة الواعية يحتاج الإجابة على سؤالين : الاول. هل الوعي ذاته ذو طبيعة فيزيقية أم يأتي مصاحبا لأنساق فيزيقية؟ ، وما مدى الوعي ؟ بمعنى ما هي الكائنات الأخرى الواعية إلى جانب الإنسان؟ ، السؤال الثاني. لم يصاحب بعض العمليات الفيزيقية وعي؟ ، فالصوت الذي يتذبذب في الهواء لتصل الموجة الصوتية للأذن التي تتحول إلى ترددات داخل الأذن ثم إشارة يتم إرسالها إلى المخ ، ثم يتم حذف بعض جوانب من هذه الإشارة ، ثم تحدث الاستجابة كل هذا مفهوم ، ولكن التساؤل. لم يصاحب الوعي هذه العمليات ، بل وكيف ينشأ ، فالإجابة على هذا السؤال يراها تشالمرز هامة وذلك حتى تقدم لنا تفسيرا معقولا مقبولا عقليا لكيفية نشأة الوعي . هذان السؤالان هما ما يرى تشالمرز ضرورة أن تجيب عليهما أي نظرية في الوعي ، ولكن ما طبيعة هذه النظرية؟

. (Darwish, 2009, pp. 21 -22)

١ـ العقل الظاهر والعقل النفسي (السيكولوجي):

يذهب تشالمرز أنه من الضروري بداية أن نميز - ولو من الناحية التصورية على الأقل . بين ما أسماه العقل الظاهر والعقل السيكولوجي ، حيث لا يمكن وفقا لتشالمرز رد العقل لجانب واحد فقط من هذين الجانبين ، وحجته في ذلك " أنه إذا كان لدى العلم الإدراكي الحديث الكثير ليقوله عن العقل بصفة عامة ، فإنه ليس لديه تقريبا شيء يقوله عن الوعي ، فالوعي يقع خارج مجال قدرته على التفسير ، العلم الإدراكي يهتم أساسا بتفسير السلوك ومن هنا فإنه يهتم بدراسة العقل كمفسر للسلوك أو من حيث أنه الأساس الداخلي للسلوك ، ويهتم بدراسة الحالات العقلية من حيث أنها تساعد في تفسير السلوك ، هذه الحالات العقلية وفقا للعلم الإدراكي قد تكون حالات واعية أو غير واعية ، فالحالة الداخلية - وفقا للعلم الإدراكي المسببة للسلوك حالة عقلية سواء كانت حالة واعية أو ليست واعية " (Chalmers, THE CONSCIOUS MIND, 1995, p. 11) ، هذا الجانب من العقل الذي يفسر السلوك يراه تشالمرز الجانب الداخلي أو السيكولوجي للعقل وهو المسؤول عن تفسير السلوك ، أما الجانب الذي يراه محيرا في العقل ، فهو العقل الظاهر، أي جانب العقل الذي يمثل - أو تمثله - الخبرة الواعية ، فلا يمكن رد العقل كله إلى هذا الجانب أو إلى ذلك ، كلاهما يمثل ظاهرة حقيقية لا يمكن إنكارها ، فما الصلة بين هذين الجانبين؟ .

٢ـ الحياة المزدوجة للعقل :

على النحو المتقدم ، يرى تشالمرز أن أية خاصية عقلية هي إما خاصية ظاهرية أو سيكولوجية أو تركيب ما منهما ، فخصائص العقل هي إما الخبرة الواعية أو تلك التي تمثل علة السلوك ، ولا وجود لنوع ثالث يمثل خصائص العقل ، فهما يقدمان دليلا على أنه لا وجود لحالات عقلية أخرى ، حيث توجد الكثير من التصورات العقلية تظهر لنا أنها تتكون من الجانبين الظاهري والسيكولوجي ، وعتبر الألم مثالا واضحا على هذا ؛ فالألم مصطلح يشير إلى خاصية شعورية غير سارة كما أنه في الوقت نفسه يشير إلى ما يدفع المرء لردود فعل معينة ، الأمر نفسه يمكن قوله على الاعتقاد وعلى سائر ما يطلق عليه (المواقف القضوية) ، كالرغبة والأمل الخ ؛ فلكل منها جانب ظاهري وجانب سيكولوجي ولا وجود لأي منها يمكن أن يتخطى كلا هذين الجانبينة ، (Chalmers, 2002, p. 249).

٣ـ الحدوث المتصاحب للخصائص الظاهرية والسيكولوجية:

لا تحدث الخبرة الواعية في فراغ ، فكلما كانت هناك خبرة واعية كان هذا الشعور ناتجا عن حالة داخلية ، وبالمقابل ، كلما كان هناك إحساس داخلي صاحبه إدراك له ، هذا التصاحب في الحدوث يراه تشالمرز واقعة تجريبية على هذا النحو ، لا وجود لهوية بين الخاصية الظاهرية (س) والخاصية السيكولوجية (س) ، الخلط الذي يحدث بين الخصائص الظاهرية والسيكولوجية ناتج عن نقص المصطلحات التي تعبر عن الجوانب الظاهرية مقارنة بالمصطلحات التي تعبر عن الجوانب السيكولوجية ، ليس لهذا الخلط ضرر في حياتنا العادية أما عندما يتعلق الأمر بحاجتنا لتفسير فلسفي ، يصبح هذا الخلط خطأ فادحا يجب تجنبه (Darwish, 2009, p. 28) .

مؤشرات الإطار النظري

١. تمثل السببية العقلية المعاملات التي تنطوي على أحداث أو حالات عقلية ، وكذلك تمثل الحالات التي تتسبب فيها الحالة العقلية حدوث فعل جسدي .
٢. الذاكرة الاستطرادية شكل من أشكال الذاكرة الأكثر ارتباطا بالوعي ، كون تتضمن معلومات عن الـ ماذا - أين - متى التي تخص الحدث .
٣. الظواهر العقلية ظواهر بيولوجية عند سيرل ، وتحدث بسبب عمليات المخ وتتحقق في بنية المخ ، ومفهوم الوعي ؛ يتحقق عبر الارتباطات العصبية الحيوية للحالات الواعية على أن علاقتها تمثل سببية حقيقية ، من خلال خاصية القصدية .
٤. الخاصية العقلية هي إما خاصية ظاهرية أو سيكولوجية أو تركيب ما منهما كما يرى تشالمرز ، فخصائص العقل هي إما الخبرة الواعية أو تلك التي تمثل علة السلوك ، وكذلك الأمر نفسه في الاعتقاد وسائر ما يطلق عليه (المواقف القضوية).
٥. لا تحدث الخبرة الواعية في فراغ ، فكلما كانت هناك خبرة واعية كان هذا الشعور ناتجا عن حالة داخلية ، وبالمقابل ، كلما كان هناك إحساس داخلي صاحبه إدراك له ، هذا التصاحب في الحدوث يراه تشالمرز واقعة تجريبية .

الفصل الثالث ـ اجراءات البحث :

أولا ـ منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل المحتوى الفني لعينة البحث ، كونه منهج يتضمن الوصف البصري ، بغية تحقيق هدف البحث في التعرف على مفاهيم فلسفة العقل المعاصرة وتفعيلها كالآليات تحليلية للعمل التشكيلي المعاصر ، الكامنة داخل محتوى نماذج العينة ، من اجل الوصل إلى نتائج فعلية تتوافق مع موضوع البحث ذاته .

ثانيا ـ مجتمع البحث : ضم مجتمع البحث المنجزات الفنية المنتجة لاتجاهات التشكيل المعاصر ، والمرتبطة بحدود البحث ، وضم مجتمع البحث (١٥) عملا فنيا ، حيث تم رصد الإنجازات التشكيلية من عدة مصادر منها شبكة الإنترنت ومواقع الفنانين خاصة ، فضلا عن المصادر الأجنبية ، وتم اختيارها بما يتلاءم مع هدف البحث.

ثالثا ـ عينة البحث : بما يتناسب مع حدود البحث قام الباحث بالاطلاع على الأعمال الفنية التشكيلية لبعض الفنانين المعاصر ، وبناءا على ذلك حدد الباحث عينة بحثه المستخلصة من مجتمع البحث ، والتي بلغت (٣) اعمال فنيا ، بصورة قصدية من بين تلك الاعمال ، بما يتضمن تحقيق هدف البحث من تناولها .

رابعا ـ أداة البحث : بالنظر لطبيعة نماذج عينة البحث وخصائصها المختلفة، ومن اجل تحقيق هدف البحث . يتخذ الباحث أداة الملاحظة بوصفها أحد أدوات المنهج الوصفي ، فضلاً عن الملامح النظرية و المفاهيمية التي تحصل عليا الباحث من مؤشرات الإطار النظري ، وأعتمدها كمحكمات في عملية التحليل .

خامسا ـ تحليل عينة البحث :

أنموذج (١)

اسم الفنان : تشهارو شيوتا

اسم العمل : خلال النوم

قياس العمل : فضاء مفتوح

المواد الخام : وسائط متعددة

سنة الانجاز : ٢٠٠٢

تخضع الصورة البصرية في التشكيل المعاصر ، الى تفعيل مساحة المؤثر و المتأثر ، حيث إن للصورة قابلية الظهور الجلي والسيطرة البصرية ، وتساهم في تفعيل دور الأفكار باتجاه محدد لذا فان الكشف عن هذه الصورة على المستوى البصري يكون من خلال الكشف عن التفاعل المركب الذي تنتج منه ، كونها صورة (بصرية ، ذهنية ، أدائية) ، فعمل الفنانة (تشهارو شيوتا) هذا يشتغل على الكشف عن (الانتاجية البصرية) داخل المجتمع او المؤسسة الثقافية والتعليمية ، وفي معرض البحث عن المعنى داخل العمل الفني ، تتجه قصدية الانتاج البصري الى ترجمة الحدث ، اي العمل على تفسير الاشياء من خلال محاولة تحديد معنى للعمل

الفني ، هذا ما يتجه بنا الى استرجاع المعاني والصور ؛ والذي هو استرجاع شيء موجود بالفعل في داخل العمل الفني ، أو يمكن أن تعني ترجمة الحدث الى الفروض ، والذي يستلزم إسناد المعنى إلى عمل دون خلق أي شيء وجودي ، فالعديد من المواقف الرئيسية في البحث عن معنى العمل الفني تتجه ، إما الى وجهة النظر الفرضية ، أو وجهة نظر الاسترجاعية ، الذي يستند على الذاكرة ، على وفق السببية العقلية ، فعندما يظهر سؤال تفسيري باتجاه أي عمل فني ، فإن الطريقة التي تسعى للجابة عن السؤال ، والتي تستند على فلسفة العقل ، تذهب الى قصدية العمل الفني ، والتي قد تقترن بنية الفنان نفسه او تفارقها ، ليحمل العمل الفني في داخل قصدية خاصة ، وبما ان القصدية هي نوع من الحالة العقلية ، التي يمكن ان توصف ؛ بأنها تصميم أو خطة في ذهن الفنان تتحقق في إبداعه الفني ، تؤسس الى مواقف تنفيذية اتجاه الخطط الابداعية ، وهي بذلك التزامات حازمة ، ولكن قابلة للتنفيذ داخل العمل الفني .

اما الوعي ، فيعتبر سمة الفرد الواعي ، الذي تفهم من خلاله تصوراتنا وأفكارنا وأحاسيسنا ومشاعرنا على أنها مرتبطة مباشرة بوظائف الدماغ ، في العلوم المعرفية الأكثر تجريبية ، تعاملت مع الوعي البشري على أنه وظيفة للمادة ، حيث تتضمن العمليات العقلية بالطبع تفاعلات سببية مع العالم ، ولكن تحدث الجوانب المعرفية أو العقلية الحقيقية للتفاعل داخل حدود الجسم ، اي الدماغ ، فتحليل العمل الفني من خلال وعي صانعه ، المنعكس والمتجسد في العمل ، والذي يضيف على العمل الفني صفة الواعي ، وانطلاقا من المرتكزات المعاصرة للعقل ، فان عملية تحليل القصدية والوعي والذاكرة والادراكية الفنية ، والكشف عن الابعاد الميتافيزيقية داخل الحقل البصري المعاصر ، فالتفاعل بين العقل والفن في هذا العمل ، يحقق فهم طبيعة ووظيفة التجربة المرئية داخل العقل ، عبر المعايير المرئية ، حيث هناك عالم خارجي مليء بالأشياء والأحداث ذات الخصائص التي توجد بشكل مستقل عن رؤيتنا لها ، قائم على النظام المرئي من خلال إنشاء تمثيل داخلي ، أو نموذج ، للأشياء والأحداث في العالم الخارجي ، وهذا هو النموذج الذي نختبره بشكل شخصي ، والذي يفضي الى تجربة بصرية للعالم تختلف عن الأشياء والأحداث في العالم نفسه .

أنموذج (٢)

اسم الفنان : جوزيف كوزيث

اسم العمل : مفارقة المحتوى

قياس العمل : ١٨١ × ١٨٤

المواد الخام : نيون اصفر

سنة الانجاز : ٢٠٠٩

حاول (كوزيث) عن طريق الفن ألمفاهيمي أن يفعل الصورة الذهنية ، من خلال عرض إشكالية أمام الجمهور ، فبدلا من أن ترتكز الصورة لدية على الحدث ، كان المفهوم حاضر بشكله البصري يصل إلى مستوى القصد باستيعاب الصورة الذهنية داخل النص البصري ، فالوجود الدلالي للعرض البصري في هذا العمل ينطوي على الخبرة الواعية ، الذي يحيل إلى انطولوجية علاماتية ، والذي يعد شرط التأسيس للتجربة الإدراكية ، فالإدراك لا يمكن أن يصبح فعالا إلا عندما نستحضر النشاط التذكري ، حينها نمر من النسخة إلى السلسلة ، ومن الحدث إلى النوع ، فالإنتاجية البصرية تشتغل ، من خلال تحققها ضمن كيان مخصوص ، كدال يمثل لموضوعات تدرك عبر النوع الذي يكون تمثيلا ذهنيا يتشكل من خلال سيرورة إدماجية مابين البصري والذهني ، حيث تنطلق صياغة الشكل في الفن من الادراك الحسي للعالم ، ومحاكاة المظهر الخارجي للظواهر المادية المرئية ، وتلتزم اما بمبدأ (المطابقة / النسخ) أو بـ(المحاكاة) ، حيث تلزم هنا بمبدأ الأداء التمثيلي الفني ، فهو واسطة التشكيل ، واعادة صياغة ، هذا ما يكشف ان القيمة الصورية ، في الاشكال المطابقة والمحاكية للشكل الطبيعي / المادي ، هو ان ما يتحقق بالفن ، ليس ادراكا حسيا مباشرا بل ... هو بناء عقلي قصدي أو موضوعي واعي ... وان الشكل الظاهري الذي هو التجربة المباشرة الوحيدة للعين هو تجربة ذاتية ، من خلال القصدية البصرية ، يكون من الممكن ادراكه بالمماثلة مع ما هو مدرك بصريا وحسيا في العالم الخارجي ، كما ان تنوع صياغة الاشكال الممثلة توضح طبيعة النشاط العقلي أو الموضوعي ، وابدال النسخ من المشهد المرئي ، بالشروع بتطبيق مبادئ افتراضية اخرى ، ويتحدد الموضوع المرئي بكونه مجرد نقطة انطلاق ، حيث تمثل صياغة الاشكال على وفق البناء العقلي والموضوعي ، وهذا ما يكشف كيف أن عملية إنتاج الفن القائم على التشبيه والمماثلة هي في البدء نشاط خارجي ، حيث عناصر العالم الخارجي تشارك بشكل مباشر وأساسي في عملية الإنتاج ، وبسبب العمليات العقلية الحيوية ، يتحول الانتاج القائم على النشاط الخارجي ، الى إنشاء شيء

جديد لن يكون ممكنا بدون هذه العمليات ، يؤدي الى عملية صنع الفن القائم على المفاهيم ، وهذا ما يثبت في التشكيل المعاصر ، فهو يعتمد في ممارسته الفنية على الجانب الأدائي لإنتاج لعبة الفن ، مما جعل بعض الأشياء الجاهزة تعتبر فنا ، ليس بسبب أي خصائص لها ككائن مادي ، ولكن بسبب القيمة الأدائية لتقديمها كفن .

أنموذج (٣)

اسم الفنان : رالف ويلتزويفر

اسم العمل : عتبة الأخلاق

قياس العمل : فضاء مفتوح

المواد الخام : كتابة رقمية على الأرض

سنة الانجاز : ٢٠١٥

الصورة في وجودها تظهر كموضوع في المكان يكون وفقا لوصف المساحات التي تنبثق منها الموضوعات ، هذه المساحات التي تختلف باختلاف الصور وأشكال الخطاب البصري . فعمل الفنان (رالف ويلتزويفر) هذا (عتبة الأخلاق) يعتمد في انتاجه البصري على وجود المتلقي ، حيث انعكاس صورة شكل المتلقي على الجدار بشكل كتابي ، يتيح تشكل صور متعددة تابعة لتعدد حركة المتلقي ، الذي يحاول أن يشاهد أو يتلقى انعكاس النص الضوئي على ظله ، ويقوم بإعادة قراءة أجزاء النص ، كجزء من التمثيل الأخلاق الذي يعبر عنه النص ، الذي يحمل عبارة (كل ما هو قانوني ليس دائما عادل ، كل ما هو عادل ليس دائما قانوني) ، وعلى وفق بنية الذاكرة وتحليلها في فلسفة العقل ، فالقصد العقلي يكون هنا استطرادي ، كاشف عن البناء التجريدي ، والحقل البصري هو المنظومات الشكلية الناتجة بفعل القصد التركيبي داخل وسائط المنتج الفني ، ضمن آليات وأدائيات يشترطها الأسلوب مع ما يتضمنه من ضواغط وأسس تحقق فاعليته داخل خارطة الانجاز ، وتتداخل الذاكرة مع ما حولها من مؤثرات معرفية وثقافية لتحقيق المنجزات البصرية ، وذلك لان الأشياء التي تكون ممثلة في التصوير إنما تكون مرتبطة بكل ما في المستودع الإنساني من ذاكرة ووعي وقصد ، وان العين الإنسانية التي ترى وتشاهد ما يراه كل إنسان ، إنما هي أكثر من مجرد جهاز للرؤية ، فالصورة نص بصري صريح ، وتنظيم مادي شكلي ؛ وهي كذلك وصف معرفي قائم على الذاكرة واستحضارات الواقع ، وهي هنا أما تشير إلى شيء خارجي وتحاكي الواقع ، أو تشير إلى ما بداخل الفنان وتكون وصف تعبيري ، فالصورة تعبر عن الجانب الحسي والجانب الإيحائي الذي يمنح الشكل تأويلات متعددة لتحقيق المعنى ، فهي تقوم على الموضوع الحسي من جهة ، والجانب العقلي من جهة أخرى ، لأن الإدراك الحسي للصورة ، يحولّها إلى صورة نقلية تدل على أسلوب الإنسان في التفكير، التي تعكس الظواهر الخارجية بحد ذاته .

فالعمليات المعرفية العقلية تتضمن ممارسة الفن ، عبر الدخول في حالات التدفق الواعية ؛ المبنية على قصد التذكر والسببية العقلية ، ولحظات ذروة الأداء والتركيز العميق الذي يختلف عن حالات الوعي العادية ، والتي غالبا ما تتميز بكونها تبدو بلا مجهود ، حيث يمكن أن تؤدي هذه الحالات المتغيرة أيضا إلى لحظات من التعالي ، والتي هي أيضا محور الممارسات التأملية ، التخلص من قيود الأنا المتمركزة حول الذات ، والتحرر من عبودية الزمان والمكان ، هو سمة من سمات تجارب البصيرة ، ومن خلال هذا ندخل ضمن نطاق تحفيز الاندماج في الفنون ، لفهم العالم أو اشتقاق المعنى ، ليشمل الحجج المنطقية وصنع المعنى ، بهذا التركيب بين جسد المتلقي في فضاء النص الضوئي وبين الانعكاس ألظلي يتحقق الانفتاح من خلال تحقق الانتاجية البصرية ، التي تقوم بتجاوز وتقويض التمثيل إلى نقل العواطف والأحاسيس .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

١. يقوم التشكيل المعاصر على استحضار الانتاجية البصرية عبر تقنيات إظهار فنية وأدائية ، تعتمد على الحدث والأداء والممارسة والتكرار والمغايرة ، الذي يحقق فهم طبيعة ووظيفة التجربة المرئية ، عبر معايير قائمة على النظام المرئي من خلال إنشاء تمثيل داخل العقل . كما في نموذج العينة (١، ٢ ، ٣) .

٢. الأداء التمثيلي الفني ، هو بناء عقلي قصدي أو موضوعي واعي ، وان الشكل الظاهري الذي هو التجربة المباشرة الوحيدة للعين هو تجربة ذاتية ، من خلال القصدية البصرية ، حيث تمثل صياغة الاشكال على وفق البناء العقلي والموضوعي ، بتحول الانتاج القائم على النشاط الخارجي ، الى إنشاء شيء جديد لن يكون ممكنا بدون هذه العمليات ، يؤدي الى عملية صنع التشكيل المعاصر القائم على المفاهيم . كما في نموذج العينة (١، ٢ ، ٣) .

٣. ممارسة الفن تتضمن العمليات المعرفية العقلية ، عبر الدخول في حالات التدفق الواعية ؛ المبنية على قصد التذكر والسببية العقلية ، ولحظات ذروة الأداء والتركيز العميق ، والتي من خلال هذا ندخل ضمن نطاق تحفيز الاندماج في الفنون ، لفهم العالم أو اشتقاق المعنى . كما في نموذج العينة (١، ٢ ، ٣) .

٤. تتجه قصدية الانتاج البصري في التشكيل المعاصر الى ترجمة الحدث ، وتفسير الاشياء من خلال محاولة تحديد معنى للعمل الفني ، لتتجه القصدية الى استرجاع المعاني والصور ؛ والذي هو استرجاع شيء موجود بالفعل في داخل العمل الفني ، أو ترجمة الحدث الى الفروض ، والذي يستلزم إسناد المعنى بشكل قصدي إلى العمل الفني . كما في نموذج العينة (٢ ، ٣) .

٥. يحمل العمل الفني في داخل قصدية خاصة ، والتي يمكن ان توصف ؛ بأنها تصميم أو خطة في ذهن الفنان تتحقق في إبداعه الفني ، تؤسس الى مواقف تنفيذية اتجاه الخطط الابداعية ، وهي بذلك التزامات حازمة ، ولكن قابلة للتنفيذ داخل العمل الفني . كما في نموذج العينة (١) .

٦. التفاعل بين العقل والفن ، يسعى الى تحليل التجربة الجمالية للفن ، حيث يتعلق الامر في فهم طبيعة ووظيفة التجربة المرئية داخل العقل ، والذي يسعى الى الكشف عن العروض القياسية لتجربة المرئية ، عبر عملية تحليل القصدية والوعي والذاكرة والادراكية الفنية داخل الحقل البصري المعاصر . كما في نموذج العينة (٢) .

٧. تتضمن ممارسة الفن العمليات المعرفية العقلية ، عبر الدخول في حالات التدفق الواعية ؛ المبنية على قصد التذكر والسببية العقلية ، ولحظات ذروة الأداء والتركيز العميق الذي يختلف عن حالات الوعي العادية ، والتي تؤدي إلى لحظات من التعالي ، والتي هي محور الممارسات التأملية ، لتمثل الحدس والبصيرة والإلهام على المستوى الادراكي . كما في نموذج العينة (٣) .

الاستنتاجات :

١. يخضع وجود وتحقق الانتاجية البصرية إلى نوع الصورة التي تحققه في التشكيل المعاصر ، والتي تحقق وجوده المادي .

٢. تتحقق الانتاجية البصرية في أول تشكلها ، ضمن منطقة التصور ألمفهومي للشيء الممثل له في الظاهرة البصرية .

٣. تتضمن العمليات العقلية تفاعلات سببية مع العمل الفني ، وتحدث هذه التفاعلات ضمن نطاق التفاعل الجسدي .

٤. يمكن تحليل العمل الفني من خلال وعي صانعه ، كونه منعكس ومتجسد في التجربة البصرية ذات التمثيل الواعي .

٥. القصد العقلي يرتكز على بنية الذاكرة ، كاشف عن المنظومات الشكلية الناتجة بفعل قصد داخل وسائط المنتج الفني .

التجربة البصرية هي نتاج مركب من الوعي والقصدية من خلال الارتباط بنية الفنان.

References

Ahmed, J. M. (2017). Plastic art and the discourse behind representations: an epistemological reading of conceptual art. *Basrah Arts Journal*.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Al-Saraifi, A. S. (2023). Representations of the bourgeoisie in modern European painting. *Basrah Arts Journal*.

Alwan, F. K. (2017). Borrowing and employing artistic data in science, a study of the relationship of modern drawing to the digital screen. *Basrah Arts Journal*.

Alwan, T. A. (2018). Communication mechanisms in conceptual art. *Basrah Arts Journal*.

Bayne, T. (2022). *PHILOSOPHY OF MIND.* U.S.A: Routledge.

Chalmers, D. J. (1995). *THE CONSCIOUS MIND.* California: Department of Philosophy University of California.

Chalmers, D. J. (2002). *PHILOSOPHY OF MIND.* Oxford New York: Oxford University Press.

Crane, T. (2016). *The Mechanical Mind.* New York: Routledge.

Darwish, B. (2002). *Donald Didson's philosophy of mind.* Alexandria: Knowledge facility.

Darwish, B. (2009). *The contemporary naturalistic explanation of consciousness is an investigation into the philosophy of mind.* Alexandria: Knowledge facility in Alexandria.

Foster, J. K. (2014). *Memory, a very short introduction.* (M. A. Salam, Trans.) Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture.

Ismail, S. (2006). *Philosophy of mind: A study in the philosophy of John Searle.* Cairo: Quba Modern House.

Jabr, A. S. (2023). Representations of the bourgeoisie in modern European painting. *Basrah Arts Journal*(24), pp. 197–204.

Jackson, D. B.-M. (2007). *The Philosophy of Mind and Cognition.* Oxford: BLACKWELL PUBLISHING.

Jaworski, W. (2011). *Philosophy of Mind.* Oxford: Wiley-Blackwell.

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

K I M, J. (2011). *PHILOSOPHYOF MIND* (Vol. THIRD EDITION). United States of America: Westview Press.

Korkin Mikaelian, S. B. (2023). *Routledge Reference on the Philosophy of Memory.* (M. S. Rahim, Trans.) Algeria: Al Rawafed Cultural House.

Lawe, E. J. (2020). *an Introduction to philosophy of mind.* (R. Z. Bassiouni, Trans.) Algeria: Ibn al-Nadim for publishing and translation.

Nobler, N. (1987). *Vision dialogue.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.

Philip David Zelazo, M. M. (2007). *The Cambridge Handbook of Consciousness.* Cambridge: Cambridge University Press.

Searle, J. (2010). *The Redescovry of The Mind.*

Sedgwick, A. E. (2014). *Cultural Theory: The Key Concepts.* (H. Al-Gohary, Trans.) Cairo: National Center for Translation.

Wahba, M. (2007). *Philosophical dictionary.* alqahira: Quba House.

Basrah Arts Journal

An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Basrah.
Started publishing since 2002, and on-going.
The editorial board are supervised by an editor-in-chief, managing editor, And members of the editorial board.The editorial board ispanel of experts with diverse expertise who contribute to the development of long-term plans for academic publication in general, And Basrah Arts Journal in specific.

bjfa.uobasrah.edu.iq