الأكاديمي

AL-ACADEMY

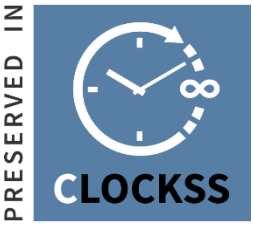
104

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

https://doi.org/10.35560/jcofarts



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

الأكاديمي
مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة
تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
العدد 104
تاريخ النشر 15\6\2022

هيأة التحرير

رئيس التحرير	أ.د نصيف جاسم محمد	dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير	أ. د. عماد هادي عباس	emaddigitalighting2018@Gmail.com
أعضاء هيأة التحرير	أ.د. نوال محسن علي	Drnawalmuhsin@Gmail.com
	أ.د. محمد حسني الحاج-لبنان	hmhslr@ul.edu.lb
	أ. د. وسام مرقس عوديشو-العراق	wisam_marqus@yahoo.com
	ا. د. شذى طه سالم -العراق	shatha.taha.salim@gmail.com
	أ. د. هاشم خضير حسن-العراق	drhashim36@gmail.com
	أ.د. رعد عبدالجبار ثامر - العراق	RaadAlshatty@yahoo.com
	أ.د. رأفت السيد منصور-مصر	mansour_rafat@yahoo.com
	أ.د. مشهور مصطفى – لبنان	mmachhour@hotmail.com
	أ.د.محمود الماجري-تونس	mejrimahmoud80@yahoo.fr
	أ.د. محمد غوانمه-الأردن	ghawanmeh_mohd@yahoo.com
	أ.د. غالية الشناوي-مصر	appliedarts71@gmail.com
	أ.م.د. ميسم هرمز توما- العراق	maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.م.د. ياسر عيسى حسن الياسري	yasirhass@gmail.com
	ا.م.د. معتز عناد غزوان	Mutazinad72@yahoo.com
	أ.م.د. فتحي عبدالوهاب - مصر	dr.fathy.a.wahab@gmail.com
تصميم الغلاف	أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة	ieakram@yahoo.com
مدقق اللغة الإنكليزية	المدرس. عادل حسين جوده	adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
أدارة الموقع الالكتروني	يوسف مشتاق لطيف	yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

رقم الايداع في المكتبة الوطنية – بغداد، 238 لسنة 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. تـُعنى المجلـة بالبحـث الأكـاديمي المتصـل بالموضـوع الجمـالي الـذي يشـمل مجـالات الفنـون التشكيلية، والموسيقية، والمسرحية، والسينمائية، وفنون التصميم، والخط والزخرفة، فضلا عن البحوث النظرية والتطبيقية في مجال التربية الفنية.
2. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
3. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
4. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5).
5. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط.
7. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول حسب ورودها في البحث، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
8. أن يحتوي البحث على ملخص وكلمات مفتاحية واستنتاجات باللغتين العربية الانكليزية.
9. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني في الصفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والانكليزية، علماً انه يتم اعتماد اسماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم.
10. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
11. يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود.
12. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
13. يستوفى مبلغ (100) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

ملاحظة مهمة:

معدل المدة الزمنية من تاريخ تسليم البحث للمجلة إلى تاريخ اعلام الباحث بالقبول لغرض النشر أو الرفض غير محددة، وحسب إجراءات المجلة العلمية، وسيأخذ البحث المقبول طريقه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة.

المحتويات

جدلية الواقع الديني والدنيوي في رسومات ماهر حربي	فردوس بهنام يشوع زوره	5
آلية اشتغال التغذية الراجعة في مسرح المقهورين	بشار عبد الغني محمد مصعب ابراهيم محمد	19
الرؤية الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي	سهى طه سالم	35
المثير المرئي في تصميم الفضاءات الداخلية	شيماء سامي أحمد	55
فاعلية الفضاء في اللوحة الخطية	حيدر كاظم سباهي فرات جمال حسن العتابي	73
الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي في تصميم العلامة التجارية	فؤاد احمد شلال وسام عبد عبد العزيز	91
جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي	مثنى محمد شريف	115
تمثلات التورية في تصاميم اغلفة مجلة دير شبيغل	محمد كريم سالم مها مؤيد عبد الحسين	137
جينيا لوجيا الخطاب الخشن في المسرح المعاصر (مسرحية YES GODOT) أنموذجا	نورس عادل هادي	153
التمكين الابستيمولوجي المعاصر للمعنى في البناء الداخلي للمنجز الفني التشكيلي الواقعية السحرية أنموذجا	هادي نفل مهدي	173
فاعلية النسق التفكيكي في العرض المسرحي المعاصر	كاظم عمران موسى	191
سيكولوجية احلام الكوابيس(الرعب) في الفيلم السينمائي	مها فيصل احمد	205

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/5-18

جدلية الو اقع الديني والدنيوي في رسومات ماهر حربي

فردوس بهنام يشوع زوره[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/2/28 , تاريخ قبول النشر 2022/3/27 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

اتخذت رسومات ماهر حربي بعداً جمالياً وفنياً يذهب بها الى خلق مقاربة بين ماهو ديني ودنيوي بين الديني والدنيوي مع تقنيات الفن التشكيلي وهذا ماحدا بالباحثة الى تناول هذه الموضوعة والوقوف على الجدل الواقعي المبني على الديني والدنيوي. وبناءً على ذلك قسمت الباحثة موضوعة البحث على اربعة فصول تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث المتلخصة بالتساؤل الاتي: (ماهي جدلية واقع رسوم ماهر حربي بين الديني والدنيوي؟) ثم اهمية البحث المتجلية في تسليط الضوء على البنية العميقة للرسوم وابعادها في الواقع الديني والدنيوي. اما الحاجة الى البحث دراسة اكاديمية تفيد الدارسين في تخصص الفنون التشكيلية.

كما تناول الفصل هدف البحث الذي يسعى الى: (تعرف جدلية الواقع الديني والدنيوي في رسومات ماهر حربي). يلي ذلك حدود البحث المتضمنة الحد الزماني: (1990-2014) والحد المكاني: (محافظة نينوى) والحد الموضوع (دراسة جدلية الواقع الديني والدنيوي في رسومات ماهر حربي) ليختتم البحث بتحديد المصطلحات (جدلية، الديني، الدنيوي) لغةً واصطلاحاً واجرائياً.

اما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين: الاول: الابعاد الدينية المسيحية للرسم، والثاني: جدلية الديني والدنيوي في الفن. وتختم الباحثة الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة.

ويتضمن الفصل الثالث (مجتمع البحث) الذي تحدد بمحافظة نينوى (واداة البحث) اذ اعتمد الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار لقياس عينة البحث، اما (منهج البحث): فقد تم اعتماد المنهج (الوصفي التحليلي) لملائمته لهدف البحث، وعينة البحث (النماذج المختارة مابين 1995،2011)، لينتهي الفصل بتحليل العينات.

كما تناول الفصل الرابع نتائج البحث ومناقشتها، ثم الاستنتاجات، التوصيات والمقترحات. يلي ذلك قائمة بثبت المصادر والمراجع والملاحق والصور.

الكلمات المفتاحية: الجدلية، الو اقع، الديني، الدنيوي.

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل، zorafrdos@gmail.com .

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يشتبك الفن بشكل عام والفنون التشكيلية على وجه الخصوص اشتباكاً موغلاً بالمحيط المجتمعي، لترسخ عبر ذلك التداخل الحتمي الميول والاتجاهات والانتماء لذاتية الفنان التي تنعكس بالضرورة على المنجز بشكل قصدي عبر طرح رسالة مباشرة وواضحة المعالم تحتل مركزية اللوحة، او تظهر بشكل عفوي غير مقصود وتتسلل الى الهامش متحينة فرصة الاستقراء التحليلي الذي يكشف عن مرجعياتها كالمعاني بين السطور والعلاقات التي تربط الهامش بالمركز وبالعكس. وبما ان الانتماء الديني بمراسيمه وطقوسه أحد الجوانب المشكلة لذاتية الفنان فضلاً عن اتجاه الاعمال نحو تدوين الخيال وغرسه شكلاً ومضموناً في متن العمل الفني فقد غدت الموضوعات الدينية مادة موضوعية في اعمال الفنانين الملتزمين. عالمياً وعربياً وعراقياً ويعد الفنان ماهر حربي أحد الفنانين العراقيين الذين رسخوا ملامح الانتماء عبر الفن وعلى مر السنوات التي قدم خلالها منجزاً لا يمكن اغفاله. وتأسيساً على ذلك يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: (ماهي جدلية الواقع الدين والدنيوي في رسومات ماهر حربي؟)

أهمية البحث: الكشف عن البنية العميقة لرسومات ماهر حربي، وربطه بين الديني والدنيوي، من خلال تحديد تاريخيته، وكيفية تحديثه واعادة تأهليه، ومخاطبة الاشكال والرموز على السطوح او خامات تستمد صورتها من واقع الموضوع الذي تنتمي اليه.

هدف البحث: تعرف جدلية الواقع الديني والدنيوي في رسومات ماهر حربي.

حدود البحث: زمانيا: 1990-2014. مكانياً: محافظة نينوى. موضوعياً: دراسة جدلية الواقع الديني والدنيوي في رسومات ماهر حربي.

تحديد مصطلحات.

الجدل لغةً: وهي من جَدَلَ_ جدلاً: اشتدت خصومه، فهو جَدِلٌ، ومُجادِلٌ ومِجَدَلٌ ومِجْدُالٌ. و-الشيئ: أحكمَ جَدلُه. فهو أجدَل... وجَادَلهُ، مُجَادَلةٌ، وجِدَالاً ناقشه وخاصَمَهُ. (Mustafa, 1972, p. 144).

الجدل اصطلاحاً: يعرف صليبا بأنهُ فن الحوار والمناقشة... والغرض منه الارتقاءمن تصور الى تصور، ومن قول الى قول، للوصول الى اعم التصورات واعلى المبادئ. (Saliba, 1982, p. 266).

الجدل اجرائياً: تعرف الباحثة الجدل بأنه التداخل والتآلف والتناقض في المضامين الفكرية بين ماهو ديني وماهو دنيوي في اعمال ماهر حربي.

الديني لغةً: هو من "الدين اي الطاعة، تقول(دَانَ) له بدِينُ (ديناً) اي أطاعه ومنه (الدّين) والجمع (الأديانُ) ويقال (دَانَ) بكذا (دِيانةً) فهو (دَيّنٌ) و(تَدَيّنَ) به فهو (مُتَدَيِنّ) و (دَيّنه تَديينا) وَكَلَهُ الى دِينهِ." (Al-Razi, 1983, p. 218) .

الديني اصطلاحاً: يعرف مدكور الدين بأنه" مجموعة معتقدات وعبادات مقدسة تؤمن بها جماعة معينة، لسد حاجة الفرد والمجتمع على السواء، والدين اساسه الوجدان، وللعقل مجال فيه" (Madkour, 1982, p. 86).

الديني اجرائياً: تعرف الباحثة الديني بأنه انتماء الفرد الى فئة او جماعة يجتمع افرادها في تأدية طقوس وشعائر موحدة وتكون لهذه الجماعة رموز ومفردات خاصة بها، وهذا ينطبق على اغلبية بني الانسان لاسيما الفنان الذي يعكس سمات انتمائه ومعتقداته في اعماله الفنية.

الدنيوي لغةً: الدنيوي من المصدر دنيا وتعرف بأنها" الحياة الحاضرة. ويقال: هو يعيش في دنيا الاحلام، ودنيا السرور. وشاع مثل هذا الاستعمال" (Mustafa, 1972, p. 326).

الدنيوي اجرائياً: تعرف الباحثة الدنيوي بأنه مجمل التوجه الى كل ماهو مادي ملموس في الواقع الحياتي المعاش والذي يحدد رغبة الفرد وتطلعاته نحو الاشياء المحيطة ويشمل ذلك الفنان ايضاً لتظهر تلك الرغبات بشكل مباشر او غير مباشر في عمله الفني.

الإطار النظري

المبحث الاول: الابعاد الدينية المسيحية للرسم:

تستخدم معظم المجموعات المسيحية الفن في سياقات دينية مختلفة ومن بين الموضوعات المسيحية الأكثر شيوعًا هناك صور يسوع، تلك التي تروي حياة المسيح والقديسين ورموز الديانة وطقوسها اذ تعتبر صور السيدة العذراء والقديسين، في الفن الكاثوليكي والأرثوذكسي شائعة، بالمقارنة مع الأديان ذات الصلة مثل الإسلام واليهودية، حيث يُحظر التمثيل المجازي، اذ تستخدم المسيحية الصور بشكل أكبر. وعلى الرغم من اعتماد الفنانين على المادة الدينة غير ان ذلك التداخل بين المادة الدينة والفن لم يكن مباح منذ بداياته اذ شهدت الحق التاريخية فترات من الاعتراض على استخدام الصور الدينية وكانت هناك مراحل تاريخية مهمة من تحطيم الأيقونات في المسيحية.

تأسيسا على ذلك غدّت الديانة المسيحية من الروافد المهمة للفن التشكيلي، اذ اسست لمنطلق ملهم للفنانين الذين ينتمون لها، لتثري موضوعات فنهم بمنهل غني مترشح عن الكتاب المقدس، فظهر فنانين جسدوا تلك النصوص المكتوبة على شكل لوحات صورية طالت كل ماوقعت عليه قراءاتهم آنذاك لتمثل بصيغ ابداعية فنية في اعمالهم وتجبل الفن بالدين لتكون الاطر تأمل وموصل مميز وجذاب للتعاليم الدينية. وأكثر ما تمثل ذلك في الفن الروماني والفن القوطي والفن البيزنطي ليتسرب عن ذلك اسلوب فني جديد عرف بالفن الايقوني الذي اتسم بالديمومة مواكباً الدين المسيحي منذ نشأته وحتى الان.

ظهور الفن المسيحي (الايقوني) وتطوره:

تعتبر التحولات السياسية والاجتماعية والدينية من الموثرات المهمة التي كانت ولاتزال موثرة بالفن بشكل عام، اذ عملية التحول مابين ماهو سياسي وماهو ديني لابد ان يلقى بظلاله على الممارسات الفنية بشكل عام والتشكيل على وجه الخصوص فقد "سجل ظهور المسيحية في جسم الامبراطورية الرومانية و لمدة 300 عاماً تقريباً ظهور فن مغاير تماماً في الشكل والمضمون للفن الروماني، هو الفن المسيحي المبكر (جداريات الكاتاكومب– او فن المقابر الجنائزي) الذي انتشر في فلسطين ولبنان وسوريا ومصر وانتقل من اليونان، روما، والذي استجاب في بنيته الشكلية البسيطة و البدائية الى الحاجة الروحية للشعوب الرازحة تحت وطأة الظلم والتعسف الروماني " (Bitar, 1999, p. 30).

ان البدايات الاولى لظهور الدين المسيحي ادت الى انحسار الفن والاعمال الابداعية التي جاءت في بادئ الامر معارضة للتعاليم المسيحية من جهة، وصعوبة تناول الدين كمادة موضوعية للوحة الفنية من جهة اخرى بسبب السلطة الرومانية المهيمنة انذاك، اذ يرى الخولي "ان انشغال الناس بما فيهم الفنانين بالديانة الجديدة التي ظهرت بمعجزة ميلاد السيد المسيح في الشرق والسرية التامة، التي احاط معتنقي الدين الجديد انفسهم بها خوفاً من الرومان، فأدت تلك الحالة من التخفي الى البعد عن الابداع الفني لفترة طويلة، الى ان استقرت الامور وتغير الحال بإعلان الديانة المسيحية ديناً رسمياً" (Al-Khouli, 2010, p. 13). ان الاستقرار الديني حظي به الدين المسيحي فيما لفت انظار القائمين عليه للإفادة من المنتج الفني في ترسيخ دعائم الدين وهكذا فقد "سخرت الكنيسة الفن من اجل توطيد العلاقات الاجتماعية" (Doy, 1963, p. 551).

ان التعاليم الانسانية والاخلاقية التي جاء بها الدين المسيحي مهدت لترسيخ تعاليمه لدى الافراد لاسيما الفنانيين وبالتالي سعوا الى جعل ممارساتهم الفنينة بالمادة الدينية التي ترشح عنها مايعرف بالفن البزنطي الذي اخذ ردحاً من الزمن تطور خلاله على مدى ألف عام، بين القرنين الخامس والخامس عشر، أولاً في الإمبراطورية الرومانية، ثم في الإمبراطورية البيزنطية، التي جمعت ميراثها والتي كانت القسطنطينية عاصمتها. وقد " تميز الفن البيزنطي المبكر بالاشكال الشرقية والاوضاع الامامية الرأسية، والخلفية الذهبية بدلاً من السماء الزرقاء، والصليب المطعم بالجواهر رمزاً لتجلي المسيح، كما تميز بتأويل الواقع بأسلوب رمزي ومناهضة الطبيعة، والتي تُفهم على أنها تسطيح وأسلوب للأشكال، بهدف تقديم قدر أكبر من التأثر والتجريد الخارق للطبيعة (إضفاء الطابع المادي على الصورة)، في الواقع ان مايميز الفن البيزنطي انه رغم نشوئه متأثرا بمعطيات شرقية في التقنية والتكنيك غير انه لم يبقى حاله حيث تطور متجاوزاً ماتأثر به ولم يبقى فيه ثابتاً الا الطابع الديني ان "المذاق الرئيسي للفن البيزنطي هو وصف تطلعات الإنسان نحو الألوهية. ومع ذلك، كان للفن البيزنطي تعبيرات أسلوبية مختلفة تمامًا بينهما في حياتها التي تزيد عن ألف عام، ولكن في الإمبراطورية الشرقية ظل الفن دون تغيير تقريبًا" (Wallace, 1998, p. 75). من الواضح أن الفن البيزنطي، بطبيعته الهيراطيقية وطابعه المكاني، يشير إلى صوفية المسيحية في الإمبراطورية البيزنطية وهو متسق مع فكر العصر، الذي يتميز إلى حد كبير بالأفلاطونية الحديثة: تقنية الفسيفساء هي بشكل صحيح عملية الفداء من حالة التعتيم إلى الحالة الروحية من الشفافية والنور والفضاء.

ان تطور الفن المسيحي في الإمبراطورية البيزنطية في الامبراطورية البيزنطية ادى الى ترسيخ نمطاً جديداً هيراطيقياً تجاوز خلال الفنانين حدود نقل الطبيعي الى ماهو تجريدي ورمزي يهدف الى نقل المعنى الديني بدلاً من النقل الحرفي للواقع المعاش. كما تجاهل المنظور الواقعي والنسب والضوء واللون لصالح التبسيط الهندسي للأشكال، والمنظور العكسي والاتفاقيات الموحدة لتصوير الأفراد والأحداث. أدى الجدل حول استخدام الصور المنحوتة وتفسير الوصية الثانية وأزمة تحطيم الأيقونات البيزنطية إلى توحيد الصور الدينية داخل الأرثوذكسية الشرقية كما وضع سقوط القسطنطينية عام 1453 حداً للفن البيزنطي الذي حمل مجالاً ابداعياً خلاقاً وجودة عالية في التكنيك والتصوير ذلك الفن الذي تم إنتاجه في ورش الإمبراطورية. غير ان فن الأيقونات الأرثوذكسية، قادرًا على البقاء على حاله حتى يومنا هذا مع تغييرات قليلة نسبيًا في الموضوع والأسلوب.

شهدت بلاد وادي النيل تمظهراً للفن الكنسي عرف آن ذاك بالفن القبطي ويمكن تحديد تلك الفترة منذ السنة الاولى للميلاد وحتى دخول العرب مصر عام 641، ولا تزال اثاره ماثلة حتى الان في الكنائس والاديرة. وهناك من يعتقد ان الفن القبطي مجرد امتداد للفن المصري القديم باستثناء ان الاخير كان ينقش على معابد ومقابر المصريين بينما الاول ينقش على جدران كنائس واديرة وعلى الرغم من ذلك فان الفن القبطي لم يكن يمر بحالة ازدهار تمنح الفنان الحرية في الابداع ةالتصوير حيث، كان المسيحيون يرسمون القصص على جدران المعابد المصرية القديمة وهو ما يعرف بـ (الفريسكات) الا ان عصور الاضطهاد وما كان يحدث خلالها من هدم للكنائس وما على جدرانها من دعاهم – حسبما يذهب كثير من المؤرخين – ذهب بالفنانين الى التفكير برسمها على لوحات خشبية ليسهل حملها في حالة وقوع مكروه للكنيسة. تميز الفن القبطي في البداية بلوحات جدارية منمقة، بألوان فاتحة وخطوط عريضة قوية، ومن بين الأيقونات الموجودة في الدليل حماية الأباتي مينا من قبل المسيح، اصبحت المنمنمات في الغالب متعددة الألوان وتأثرت بالذوق العربي الفارسي.) تأثر تطور الفن القبطي في البداية بالروح الواحدة (الاحادية) التي دعت إليها الكنيسة القبطية نفسها، والتي لعبت دورًا مهمًا في مخطط الكنائس وعلى الأيقونات الغزيرة التي تصور صور المسيح باعتباره الإله الوحيد.

المبحث الثاني: جدالية الديني والدنيوي في الفن

شهد الفن المسيحي وكما هو الحال مع مجمل الفنون باتجاهاتها واساليبها مراحل تطويرية وتحديثية بحسب متطلبات العصر والمهارات الذاتية للفنان، وكان لعصر النهضة في اوربا الاسبقية في تلك التغييرات " ففي هذا العصر حاول الفنان الاوربي الخروج عن السيطرة الكنيسة فكانت الثورة الفنية، واصبحت ذاتية الفنان بارزة، ولكن بقيت المواضيع التي تطرق اليها الفنانون دينية ومقدسة، وهذا ما نلاحظه في اعمال الفنانين الاوائل لعصر النهضة، مثل نيقولا بيزانو 1225-1287م وابنه جيوفاني، واعمال الفنان جيوتو في العصر القوطي، وكذلك النحات دوناتللو والفنان فازاسميو في عصر النهضة" (Obeid , 2008, p. 24).

وبما ان ذاتية الفنان خليط من الاتجاهات والميول، وهي تجمع بين ماهو مثالي وماهو واقعي بين انتماءاتها ورغباتها فقد خلق ذلك التطور تضارب وتداخل في المضمون أصل لمنطلق جدلي بين المثالي والواقعي. وتعد جدلية الديني والدنيوي من بين الإشكالات الأساسية التي حظيت باهتمام كبير، من قبل ثلة من الفلاسفة والمفكرين والباحثين، المهتمين بالقضايا الدينية، وخاصة القضايا المتصلة بالعلاقة الحاصلة بين الديني والدنيوي، بما هي علاقة بين العالم المحسوس والمادي، والعالم الأخروي، على الرغم من اختلافها وتشعبها، والتي ما فتئت تنكشف في المجتمعات، بهدف دراستها ودرء الغموض الذي يكتنفها.

على الرغم من الاختلاف والتضاد بين المضمونين الا انه كان قد اسس لأسلوب فني يجمع المتناقضات "فإن المغزى من تحليل مفردات الدين والدنيوي، يتمثل أساساً في درء الصعوبات، التي قد تطرحها بعض الافتراضات، والتضاد والتوافق الحاصل بينهما، ومن ثم إيجاد الأرضية الملائمة لفهم واستيعاب هذه المفاهيم بدقة ووضوح أكبر، حتى ينتفي الغموض الذي يكتنف علاقة الديني بالدنيوي" (Jeffery, 2014, p. 229).

توجد في الفن ولفترات طويلة من الزمن_ مابين القرنين السادس عشر والثامن عشر، على تصوير المناظر الطبيعية فضلاً عن احياء موضوعات الاساطير الكلاسيكية متأثرين بالتوجه الذي ساد عصر النهضة والذي

يدعو الى احياء الأفلاطونية الحديثة "وبهذا اصبح الفن المقدس يخضع لقواعد اكثر صرامة من قبل التسلسل الهرمي الكنسي، ابتداءً من القرن الثامن عشر مما ادى الى تضيق حدود الاعمال الدينية عدا بعض الاستثناءات التي اقتصرت على بعض الفنانين الذين قدموا نماذج من الفن الديني بمبادرتهم الخاصة" (Williamson, 2004, p. 110). خلق الفصل الجذري الذي تم بين العالم المقدس والعالم الدنيوي، جدلاً حول نجاعة وفعاليَّة هذا الفصل الذي تم بينهما. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى فكرة أساسيَّة، تتمثل في أنَّ الحدود التي رسمت بين العالم الدنيوي والعالم المقدس صارت أكثر وضوحاً وتميزاً من أي وقت مضى، غير أنَّ عناصر العالم الدنيوي. الحياة بكل تفاصيلها، سواء المسوّغ أو الممنوع فيها. ليست بالضرورة غائبة عن العالم المقدس. وفضلا عن ذلك، "يمكن للمقدس أن يُلون جُملة من الأنشطة الدنيويَّة، من قبيل الفن، الموسيقى، الشعر، الفكر، السيَّاسة، والعمل بلونه المقدس. كما يمكن للمقدس أن يُساعد الإنسان على الانفصال عن العالم الخارجي، والارتقاء روحيّاً، ومن ثم الاتصال بواقعٍ من نظامٍ آخر، أي بالنظام الأخروي غير المرئي والمتواري" (Buatois, 2012, p. 47).

حاصل القول، إن جدلية المقدس والدنيوي التي ما فتئت تنكشف في المجتمعات المتدينة، من حيث كونها إشكالية أساسية، حظيت باهتمام كبير من قبل المفكرين والباحثين والفلاسفة، على الرغم من اختلاف وتنوع قنواتهم الفكرية، والمهتمين بالقضايا التي تثيرها تلك الجدلية القائمة بين عالمي المقدس والدنيوي، بهدف ايجاد الروابط بين المستور والمكنون من جهة، والجلي والبادي من جهة أخرى. وبالرغم من التضاد والتباين الذي قد يتبدى بين عالمي المقدس والدنيوي، فإن هناك بعض التداخل بينهما، ولهذا فالحدود بين المقدس والدنيوي غير ثابتة، فهي قابلة للتغير والتحول، فضلاً عن كونها ملتبسة، ويكتنفها الغموض. وقد تأخذ تلك العلاقة في أحيان معينة صورة تضاد التباين، وفي أحيان أخرى صورة توافق وتماثل، ولذلك اتسمت تلك العلاقة الحاصلة بين عالمي المقدس والدنيوي بالجدليَّة، التي لا تكف عن التحرك والتجدد والتغير.

مؤشرات الإطار النظري:

1- الديني يمكن أن يُلون جُملة من الأنشطة الدنيويَّة، من قبيل الفن، الموسيقى، الشعر، الفكر، السيَّاسة، والعمل بلونه الديني (المقدس).
2- لا تنحسر الموضوعات الايقونية بالشخصيات المقدسة لرموز الديانة المسيحية وانما تذهب الى تصوير التعاليم والحوادث التي يعرضها الكتاب من خلال الصورة المرئية.
3- يعتمد الفن الايقوني على تحويل المادة النصية المكتوبة الى مادة مرئية صورية يترشح خلالها الإطار الفني بالموضوعات الدينية.
4- تعد الديانة المسيحية من الروافد المهمة للفن التشكيلي، اذ اسست لمنطلق ملهم للفنانين الذين ينتمون لها، لتثري موضوعات فنهم بمنهل غني مترشح عن الكتاب المقدس.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث الحالي لوحات ماهر حربي التي تجمع مابين الديني والدنيوي للفترة (1990 – 2014) وعددها(60).

أداة البحث: اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار في تحليل عينة البحث.

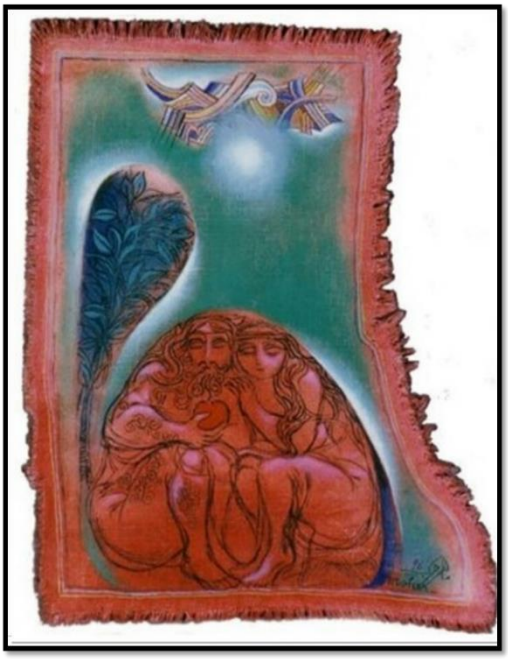
عينة البحث: اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية في اختيار نماذج البحث، لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث، والبالغ عددها (3) أعمال فنية.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي (التحليلي)، من خلال وصف وتحليل نماذج عينة البحث سعياً لتحقيق هدف البحث.

تحليل النماذج:

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نموذج رقم 1: المحبون



القياس: 50×60 سم

المـواد المســـتـخـدمـة: ألـوان كـواش، كنفاس(صوف)

تاريخ الانجاز: 1996

قاعة الساعة للفنون_الموصل

الوصف:

نرى في اللوحة عدة اشكال واجزاء منها الارضية شكل بيضوي ناقص جسدان داخل الشكل شجرة تفاحة يحملها الرجل واشكال زخرفية الوشم على ذراع الرجل. شكل البيضوي الناقص التكوين تعطي دلالة لشكل يشبه الدائرة وبالتالي تعطي إستدارة الدائرة شعور بالاستقرار نفذت بمرونا وانسيابية عالية تمثلت في الانحناء الهادئ للخطوط وعدم وجود الزواية الحادة والاعتماد على الخطوط المنحية لتتوافق مع الخطوط الاخرى اما الالوان فكانت متضادة بين التركوازي (ازرق واخضر) والاحمر المتدرج الى الوردي وايضا اللون الازرق ارضية ذات لون تركوازي وشكل بيضوي ناقص يحتوي داخله جسدان رجل و امرأة . تفاحة حمراء في يد الرجل ووشم وشجرة محصورة داخل شكل بيضوي ايضا متخذا شكل طولي منحني تحتوي اوراق ذات لون ازرق في الجزء الاعلى من اللوحة يوجد زخارف ملونة

التحليل:

نفذ الفنان الاشكال الادمية بموضوعية وحصرها داخل شكل بيضوي ناقص التكوين تمثل مشاهد من قصة خلق ادم وحواء وعصيان كلام الله بأكلهم التفاحة التي نجدها باليد اليمنى للرجل والتي يظهر عليها رسوم زخرفية(وشم) وكأنه ختم للعلاقة التي تربطه بالمرأة القريبة منه فأجسادهم نفذت بتألف وانسجام ما يساعد المشاهد على الشعور بالاستقرار والهدوء. استرسال شعر المرأة ولحية الرجل اضاف جمالية وتكرار شكلي للخطوط. العيون مغمضة اشارة الى الانسحاب او الخجل والدخول في جو روحي يطلب الغفران والمسامحة لما اقترفه من معصية. نلاحظ حربي جرد البيئة بشكل مباشر من ظلال شكل الشجرة التي تظهر بشكل بيضوي وكأنها تشكل ظل لكتلة الرجل والمرأة. ملمس الخامة خشن وعنيف ليمثل الحياة الصوفية المتجردة من ملذات العالم هذا فتجعل اللوحة قريبة من روح الايقونة التي عولجت بخطوط رشيقة لتعطي انطباع لقدسية الموضوع اذ تنسجم الاشكال مع الالوان من خلال التسطيح واستخدام البعد الواحد ما تمثل الى دلالات ترتبط بالمشاعر الشخصية والدينية التي يرتبط بها الفنان. ومن هنا نفهم اهمية تماثل الايقونة في التعبير عن قضاية دينية واختلافها عن القضايا الاخرى و ما تمثل من المحيط مثل وجود اللون الاحمر المتدرج

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الى الوردي شكل حضور قوي وايضا التركوازي (اخضر,ازرق) حمل دلالات عن الطبيعة والحياة فالموضوع مستوحى من الواقع من اول حكاية (حدث حقيقي) جمع بين الرجل والمرأة التي من خلالهم وجدت الحياة من خلال التكاثر . الانسان هو رمز الحب. الشكل العام للوحة مخالفا للقواعد الهندسية جعل من النصف العلوي منتظم الاضلاع اما في الجزء الاسفل فجعل له بروز نحو الخارج.

نموذج رقم 2: البشارة

القياس: 150×100سم

المواد المستخدمة: ألوان كواش، كنفاس

تاريخ الانجاز: 2000

كنيسة الطاهرة الكبرى- بغديدا

الوصف:

كتلتان فتاة جالسة (مريم العذراء) على مقعد تقليدي محلي متوسط الارتفاع بيدها ورقة ترتدي ملابس بسيطة تعود لزي منطقة بغديدا، و يقف امامها الملاك جبرائيل بهيئة رجل ويده ممدودة باتجاه الفتاة، في الاسفل جرة ماء عادة ماتكون مصنوعة من الخزف، وفي الجهة اليمى العليا يوجد رف فيه قنديل يشتعل وفوقه مباشرة حمامة صغيرة، وحول المشهد زخاف هندسية تعتمد في البناء في محافظة نينوى، اعتمد حربي في هذه اللوحة على اللون المرمري (الفرش) المشهور في نينوى ليعطي ايحاء بالنحت البارز مع اعتماده على البعدين فقط.

التحليل:

في هذه اللوحة نجد حربي قد ابرز العناصر الواقعية التي هيمنت على فضاء اللوحة عدا شخصية الرجل الذي يجسد الملاك جبرائيل والذي يظهر عبر رمزية الاجنحة التي يرتديها، فلو جردت اللوحة من مثالية الاجنحة لغيرت لوحة من التراث الخاص بمدينة بغديدا من دون اي ابعاد دينية فمادة الحصير والجرة والبساطة في تزين المكان ومرجعيات زي المراة فضلاً عن زخارف الجدران مجمل تلك التوظيفات تشير الى عناصر واقعية بامتياز غير ان حربي عمد الى اعتماد رمزية الاجنحة بوصفها مادة مركزة مرتبطة بمجمل العناصر الواقعية المذكورة ليمنحها القوة الالهية وبهذا تحول في ذهنية المتلقي صورة المراة البسيطة الى صورة اعمق تمثل السيدة العذراء بكل ماتحمله من قدسية، وتحول فعل الرجل وهو يشير بيده الى فعل الهي رمزي يتمثل بالقاء جبرائيل التعاليم على السيدة، فضلاً عن ربط موضوعة التقشف والبساطة الواقعي نسبة الى زمن الحدث مع موضوعة التقشف المرتبطة بالزهد الديني.

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نموذج رقم 3: القديس عبد الاحد (دومنيك)

القياس: 70×120سم

المواد المستخدمة: ألوان كواش، كنفاس(صوف)

تاريخ الانجاز: 2001

دير الراهبات الدومنيكيات- الموصل

الوصف:

نرى في اللوحة تمركز شخصية ترتدي عباءة سوداء وفستان ابيض طويل وهو ايحاء مباشر لعائدية الايقونة عبر مرجعية انتماء القديس، وهنا نجد ان الفنان التزم المحافظة على الارث الدومنيكي عبر الالتزام بألوان الملابس- الابيض والاسود-والتي ترمز بشكل واضح الى النور والظلمة، اظهار القديس بعمر يافع ملؤه الحماس تعبيراً عن مايبذله الرهبان من تفاني وزهد، نفذ القديس بالحجم الطبيعي لجسم الانسان تعبيراً بأن القديس حاضر في المكان بكيانه، وانه حقيقي يحمل الصفات الانسانية. يحمل بيده كتاب (الكتاب المقدس) حافي القدمين و(الصندال) على الارض تخرج منها نبتة وهي وردة الزنبق. حول الشخصية عدة اشكال واجزاء منها الكرة الارضية امراءة عارية نقود معدنية يد تحمل عصا بناية لكنيسة كلب يحمل بفمه شعلة نار. في الاسفل عبارة من الاقوال الشهيرة للقديس.

التحليل:

الجانب القدسي تمثل بشكل مباشر ومقصود مايعزز فكرة تمسكه الفنان بكل ماهو قديم وروحاني عبر استثمار مركزية اللوحة التي تشكل بؤرة المشاهدة الاولية والملفتة لعين الرائي غير انه احاط المركز بهامش دنيوي لخلق خطه الخاص وترسخ فعل المزاوجة، اذ نجد ان هامش اللوحة يتفجر بالرموز الغنية التي اسست لعلاقة طردية مع المركز ففي مقابل نذر العفة والزهد في صورة القديس المركزية نجد في الجهة اليمنى امرأة تجسد متع الحياة الدنيوية والشهوة الغريزية عبر تصوير الانوثة ومن خلال الجسد العاري والاعضاء الانثوية، فعلى الرغم من جماليات اللون والتقنية المهارية في التنفيذ الا انه خلق علاقة تضاد وتصادم في ذهن المشاهد الذي قد يقف عاجزاً متسائلاً عن توجه الفنان وهدفه من الدلالات المبثوثة، هل اراد حربي ان يصور الشخصيات الدنيوية وهي غارقة في الرذيلة داخل موقعها الهامشي دعوةً منه لتحولها الى مركزية الزهد والعفة المتمثلة بشخصية القديس، ام انه اراد ان يشير الى الماضي الدنيوي للقديس قبل ان يلجئ باب التكريس وفي كل الاحوال ومهما كانت التفسيرات والتحليلات فانه دشن وبجرأة اليات عمل مستحدثة انصهرت خلالها متع الحياة بزهد وكفاف الايمان، ومن جانب اخر صور ضمن هامش اللوحة جسد شكل الكرة الارضية، وهو اشارة للمكان الذي تجري فيه الافعال الدنيوية الدينية مقابل السماء التي ترمز الى الرفعة والخلاص الذي تنتمي له مركزية اللوحة.

ولم يقتصر الهامش على تصوير الجانب الدنيوي فقط، اذ زاوج في متن الهامش ايضاً بين الاضداد بظهور رموز ايقونية تتجاوز في موضوعاتها الى المركزية حين تشكل خط مناظر وصادم لما يقابلها، اذ يصور في اسفل الهامش رمز لكلب يحمل في فمه شعله ماهو اللا رمز للرهبنة الدومنيكية، كما ورد في تقليديهم بأنهم كلاب ينبحون لاعلان الكلمة وهو تعبير مجازي يدل الى احقاق الحق وتسويد العدل، فضلاً عن ذلك يذهب الرمز في معناه المضموني الى تجسيد حلم والدة القديس اثناء حملها بالقديس بأن كلباً خرج من بطنها حاملاً شعلة.

كما يتوسط العمل في الاسفل زوج من الصندال وهنا يسعى الفنان الى كسر كل ماهو مألوف عبر انبات ورد الزنبق من الصندال ليؤكد عبر رمزية التجسد خلاصه لحياة التي اتسمت بالزهد والفقر والطهارة التي ترمز لها الزنبقة.

النتائج

من خلال ما تم مناقشته في الإطار النظري وتمثلاً من خلال التحليل والوصف الذي اعتمدته الباحثة في اختيار الاعمال الفنية استخلصت الباحثة النتائج التالية وفقاً لما كشفه التحليل كظاهرة متميزة في معظم الاعمال الايقونية المتمثلة بالعينة ويمكن اجمالها بالآتي.

1- اعتمد حربي في اعماله على خامات مختلفة ومميزة من اجل تكوين عمل فني يميزه عن غيره من الفنانين كإدخال مواد مختلفة في اعماله مثل القماش خشن الملمس يشبه الصوف او الدمج بين النحت البارز والرسم او وجود كتابات بخط غريب في اغلب لوحاته الايقونة رسمت بمواد بسيطة غير معقدة وعلى الواح خشبية صغيرة تسهل عملية حملها نقلها.
2- كانت الاعمال الفنية في معظمها هي وسائل ايصال تعليمة للعقيدة المسيحية وشعائرها، حيث كان لها تقاليد وتعاليم يقوم بها الفنان قبل المباشرة في انتاج ايقونته بعض منها طقوس دينية.
3- ان مايحسب على حربي انه انجز اعماله بالمواد والمستلزمات المتاحة ضعيفة الجودة والتي لا تدوم لاعوام عدة على خلاف الايقونات التقليدية التي تدوم لقرون طويلة، الا انه يعد رائداً ملهماً ساهم في تنشيط ذاك المجال الفني الذي ربما يندثر اذ مابقى على منواله القديم.
4- ان الاعمال التي قدمها حربي ترجح كفة الجانب الدنيوي الذي يسعى الى متعة الجمال اذ تظهر البعد الجمالي الفني بقوة وعمق فتقدم على المضمون الديني، اذ ان اعماله لم يشخص بشكل مباشر صورة الصلاة المسيحية والعبادة وانما جاءت مجانية للبعد الديني مركزة على جماليات الفن.
5- كان الفنان حربي ملتزم دينياً الاانه ليس بالضرورة ان يكون راهباً.
6- معضم الايقونات التي انتجتها حربي كان الهدف منها اعطاء صورة جمالية وتزينية لأماكن العبادة.

الاستنتاجات:

1. ان الفنان ماهر حربي الذي قدم رسومات ايقونية ينتمي الى الديانة المسيحية.
2. لم يختص الفنان حربي بشكل كامل بالرسم في الفن الايقوني، وانما انتهج اسلوب خاص به، وكان الفن الايقوني احدها.
3. يعد الفنان التشكيلي ماهر حربي مجدداً لفن الايقونات التي غدت تعاني الاعادة والتكرار وبما لايتماشى مع روح العصر.

التوصيات:

1. توصي الباحثة بضرورة اقامة المعارض لرسومات الفن الايقوني بين الحين والاخر.
2. توصي الباحثة بإقامة محاضرات تعريفية لهذا الفن في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

المقترحات:

1. تقترح الباحثة دراسة مقارنة بين الاعمال الفنية الدينية والدنيوية.
2. تقترح الباحثة دراسة رسومات الفنان التشكيلي سامي لالو بوصفه ممارساً للفن الايقوني في العراق.

References:

1. Al-Khouli, E. (2010). *Arts and Architecture in Europe from Early Christianity to Rococo.* Oman: Ministry of Culture.
2. Al-Razi, M. (1983). *Mukhtar Al-Sahah.* Kuwait: Dar Al-Resala.
3. Bitar, Z. (1999). *The temptation of the image, art criticism, the transformations of values, methods and spirit.* Beirut: Arab Cultural for Publishing and Distribution.
4. Buatois, I. (2012). *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et de peinture symbolistes, Université de Montréal, Faculté des études supérieures.* Canada: Département des Littératures se Langue Française.
5. Doy, J. (1963). *Art is Experience.* (Z. Ibrahim, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
6. Jeffery, A. (2014). *La religion, et l'opposition sacré et profane, dans les diuinae institutiones de Lactance: les limites d'une dichotomie moderne, érudit, Faculté de théologique et de science religieuses.* Numéro: Université Laval, Québec, Volume 70.
7. Madkour, T. (1982). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: The General Authority for Amiri Affairs and Press.
8. Mustafa, I. (1972). *Al Waseet Dictionary.* Cairo: The Islamic Library for Printing and Publishing.
9. Obeid , C. (2008). *Photography and Its Representations in the Islamic Heritage.* Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
10. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary in Arabic, French, English and Latin Words.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Libanani.
11. Wallace, P. (1998). *Early Christian and Byzanine art.* Artline: cyber schoo.
12. Williamson, B. (2004). *Christian Art.* OUP: A Very Short Introduction.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/5-18

The dialectic of religious and worldly reality in Maher Harbi's drawings

frdos behnam yashoa[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 28/2/2022…....Date of acceptance: 27/3/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

Maher Harbi's drawings have taken an aesthetic and artistic dimension that leads to creating an approach between what is religious and mundane, between religious and mundane, with the techniques of plastic art, and this is what led the researcher to address this topic and stand on the realistic controversy based on the religious and the secular. Accordingly, the researcher divided the subject of the research into four chapters. The first chapter (the methodological framework) dealt with the research problem, which is summarized in the following question: (What is the dialectic of the reality of Maher Harbi's drawings between the religious and the secular?) Then the importance of the research manifested in shedding light on the deep structure of the drawings and its dimensions in the religious reality and mundane. As for the need to research an academic study that benefits students in the fine arts specialization.

The chapter also dealt with the objective of the research, which seeks to: (know the dialectic of religious and worldly reality in Maher Harbi's drawings). This is followed by the limits of the research that include the temporal limit: (1990-2014) and the spatial limit: (Nineveh Governorate) and the subject boundary (a dialectical study of the religious and worldly reality in Maher Harbi's drawings) to conclude the research by defining the terms (argumentative, religious, worldly) linguistically, idiomatically and procedurally.

As for the second chapter (the theoretical framework), it included two topics: the first: the Christian religious dimensions of painting, and the second: the religious and secular dialectic in

[1] College of Fine Arts / University of Mosul, zorafrdos@gmail.com .

art. The researcher concludes the chapter with the indicators that resulted from the theoretical framework and previous studies.

The third chapter includes (the research community), which is defined in Nineveh Governorate (the research tool), as the researcher adopted the indicators that resulted from the theoretical framework as the criterion for measuring the research sample. (Selected models between 1995, 2011), to end the chapter with the analysis of samples.

The fourth chapter also dealt with the research results and their discussion, then the conclusions, recommendations and suggestions. This is followed by a list of proven sources, references, appendices and images.

Keywords: dialectic, reality, religious, worldly.

Conclusions:

1. The artist Maher Harbi, who made iconic drawings, belongs to the Christian religion.

2. The artist Harbi did not fully specialize in painting in iconic art, but rather adopted a style of his own, and iconic art was one of them.

3. The plastic artist Maher Harbi is preparing again for the art of icons, which have become suffering from repetition and repetition, in a way that is not in line with the spirit of the age.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/19-34

آلية اشتغال التغذية الراجعة في مسرح المقهورين

بشارعبد الغني محمد[1]

مصعب ابراهيم محمد[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/7/15 , تاريخ قبول النشر 2022/5/15 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث

ولج فن المسرح مجالات متنوعة علمية وانسانية، فضلاً عن ملامسته للوقائع والاحداث المحيطة به، وكان للمستحدثات العلمية مجالاً رحباً، فاعتمد التغذية الراجعة في عروض المسرح التفاعلي، لاسيما مسرح المقهورين.

وفي ضوء ما تقدم قسم الباحثان موضوعة البحث إلى أربع فصول، ضم الفصل الأول "الإطار المنهجي" مبتدأً بمشكلة البحث، ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث، كما تضمن حدود البحث ، ليختم الفصل بتحديد المصطلحات. وتضمن الفصل الثاني "الإطار النظري وقُسم إلى مبحثين: الأول: التغذية الراجعة (المفهوم والوظيفة). أما الثاني: التغذية الراجعة في مسرح المقهورين. ثم جاءت المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتكوين الأداة التي يتم بموجبها تحليل عينة البحث، ومن ثم اختتم الفصل بالدراسات السابقة. أما الفصل الثالث فقد انطوى على اجراءات البحث، وعبر أداة البحث ومنهج البحث ومن خلال اختيار العينة القصدية تم تحليل العينة المتمثلة بعرض مسرحية (حكاية شحرور). أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث، كما احتوى الفصل على الاستنتاجات ومجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : التغذية الراجعة ,الدائرة المغلقة, الدائرة المفتوحة, المحفز .

المقدمة : يعد فن المسرح فن جامع للاختصاصات المتنوعة، اذ انه ولج مختلف الاختصاصات العلمية والانسانية منها لاسيما علم النفس والعلوم الرياضية، كما انه وظف ضمن اعدادات العرض المسرحي مجمل المخترعات التكنلوجية والرقمية واخضاعها خدمةً للعرض المسرحي، وبما يخدم الصورة المشهدية على مستوى البعد الجمالي او المضموني، ومن جانب اخر مر المسرح بتطورات متواصلة اخذ المتفرج حيزاً مهماً فيها، اذ تجلت تنظيرات المخرجين بحسابات متفاوتة في وضعيات المتفرج من العرض ابتداءً بمعايشة الاحداث والاندماج معها الى المشاركة الذهنية والفكرية وصولاً الى المشاركة الفاعلة المؤثرة بوصفها بنية تقنية تجمع

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل، basharalazzawi@uomosul.edu.iq .

[2] كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل، dr.musab_ibrahim@uomosul.edu.iq.

الممثل والمتفرج اذ انصبت التنظيرات الاخراجية في المسرح الحديث على مدى فاعلية المتفرج ودوره في اكمال العرض المسرحي، اذ تعد تلك المشاركة رد فعل تقني عما يقدمه الفعل عبر اداء الممثل، وهنا نجد ان فن المسرح يقاطع مصطلح علمي جديد هو التغذية الراجعة، وبناءً على ذلك صاغ الباحثين **مشكلة البحث** بالتساؤل الاتي:**(ماهي الية اشتغال التغذية الراجعة في مسرح المقهورين؟)أهمية البحث والحاجة اليه:** تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على معطى علمي هو التغذية الراجعة واليات اشتغالها في عروض مسرح المقهورين، والحاجة لهذا البحث تكمن في ان البحث يعد دراسة منهجية تفيد العاملين في مجال المسرح عموماً والاخراج المسرحي على وجه الخصوص. ويهدف البحث الحالي: (تعرف التغذية الراجعة في مسرح المقهورين).أما **حدود البحث فتمثلت** بالحد المكاني: محافظة نينوى والحد الزماني: 2010-2020 والحد الموضوعي: يتحدد البحث موضوعياً بدراسة التغذية الراجعة في مسرح المقهورين.

تحديد المصطلحات:

التغذية الراجعة اصطلاحاً:

تعرف التغذية الراجعة بانها "مجموعة من المعلومات الصادرة عن السلوك، قد يستقبلها الفرد من خلال مختلف اعضاء الحس المستقبلية كنتيجة لجهده." (sanger.n, 1980, p. 32)، اما **التغذية الراجعة اجرائياً فيعرف** الباحثان التغذية بانها آلية الافادة من ردود الافعال السلوكية واللفظية المنطلقة عن محفز يثيره الفعل الابتدائي الرئيسي للممثلين لاستخلاص نتائج جديدة .

المبحث الاول/ التغذية الراجعة (المفهوم والوظيفة) : ان مفهوم التغذية الراجعة من المفاهيم الحديثة التي واكبت التطورات العلمية، اذ سعى العلماء الى الافادة من البيانات المطروحة بعد اطلاقها ضمن اي سلوك (آلي، حيوي، رقمي)،اعتماداً على مبدأ الاتمتة بهدف تعزيز استخلاص نتائج محكمة، مبنية على وفق المعلومات المقترحة مسبقاً، وبعد ذلك حاول العلماء الافادة منها في مجالات متعددة، والتي ترتكز بشكل اساس على نظم المعلومات المطروحة، اذ انها " العملية التي يزود بها المتعلم بمعلومات حول استجاباته (أدائه) بشكل منظم ومستمر، من أجل مساعدته في تعديل الاستجابات التي تكون بحاجة إلى تعديل وتثبيت الاستجابات التي تكون صحيحة." (al-Habashneh, 2014, p. 32) ويعتمد ذلك على نوع المعلومات الراجعة، ومصادرها بعد الاستجابة لمؤثر ما ينتقل التحفيز الى الجانب السلوكي لإرسال المعلومات، اما مصادر المعلومات، فإما ان تكون داخلية او خارجة، وبحسب نوع المؤثر، اذ يقع على عاتق التغذية الراجعة "عملية ضبط المعلومات، التي يمكن ان يحصل عليها المتعلم عن سير ادائه من مصادر مختلفة، سواء اكانت داخلية، او خارجية، او كليهما معاً، قبل او في اثناء او بعد الاداء الحركي، من أجل تحسين الاستجابات الحركية وتثبيتها."،(ali, 2007, p. 46) وهنا يتم تعديل النتائج وبشكل متواصل، وصولاً الى النتائج النهائية.

فان التغذية الراجعة الداخلية مستورد المعلومات عبر القنوات الحسية المختلفة في جسم الانسان، والتي تمهد لإنتاج جانب حركي مبني على معلومات عن فعل حركي سابق، ليتم تعديل النتيجة على وفق المعلومات الجديدة، فعلى سبيل المثال، يدرك لاعب السلة خطأ تصويب الكرة، فيعدل افعاله الحركية، أما عن التغذية الراجعة الخارجية، فإنها تستند على معلومات مستوردة من خارج الجسم، ويمكن ان تكون شفهية أو كلامية أو اشارية، كالصوت الذي يطلقه متحكم السرعة عند زيادة سرعة القيادة، وبهذا يكون

ذلك الصوت الخارجي بمثابة المحفز لتعديل السرعة، ومثل هذه التغذية الراجعة تكون محدودة وثابتة، وتعطي معلومات دقيقة، لا تقبل الشك حول الاداء، ومن فوائد التغذية الراجعة الداخلية والخارجية، انها تصقل وتطور الفعل، وتزود الفاعل بالمعلومات المطلوبة عن الفعل الحركي، فضلاً عن توجيه الاستجابة نحو الهدف الحركي، وتصبح حافزاً لزيادة المهارة. "(mahjoub, 2002, p. 49) وبالنسبة للجانب الحيوي، فإن التغذية الراجعة آلية عمل حاضرة وقارة عند الكائن الحي، وضمن تكوينه البيولوجي، فعند الطفل مثلاً، تتم بالفطرة حين ملامسته لجسم ساخن مثلاً، فان الاعصاب ترسل معلومات من العضو الخارجي الملامس للسطح الساخن، الى النخاع الشوكي، الذي يعتبر مركز السيطرة للأفعال الانعكاسية، وبناءً على تلك المعلومات الواردة، تصدر منه اوامر لتجنب الجسم الساخن، وتتم هذه العملية في اجزاء من الثانية، وبطريقة عفوية. (tolba, 1972, p. 11) بهذا تشكل التغذية الراجعة جانباً مهماً من السلوك عند الكائن الحي، وتبنى تقنية عملها على امرين: الاول: اعضاء حسية تنقل المعلومات .الثاني: جهاز تحكم مركزي يصدر الاوامر، ويعد لها بناءً على المتغير في المعلومات. وبناءً على ما سبق " يعتبر ارتداد المعلومات التغذية المرتدة Feed back ، من التوافقات التي تعد أمراً هاماً بالنسبة لمعظم السلوك، ويعد النظر إلى الجهاز العصبي المركزي، باعتباره جهاز ضبط ذا وحدات ذاتية التنظيم مفهوماً عاماً بشكل أساسي." (miller, 1990, p. 93)، وقد اتخذت التغذية الراجعة حيزاً مهماً في مجال التربية والتعليم، اذ توجهت العلوم التربوية الى سبر معطيات التغذية الراجعة، والسعي لإدخالها ضمن حيز عملها، سعياً للحصول على نتائج منضبطة، مبنية على الاختيارات العلمية الدقيقة، وبناءً على ذلك الحيز، جرت عمليات تحديث لآليات التعلم، الذي اخذ طرقاً جديدة، مبنية على التداخل المعلوماتي بين المُعلم والمادة والمُتعَلم، وبهذا اصبحت التغذية الراجعة " جزء من استراتيجية يستخدمها المعلم لتحسين عملية التعلم، من خلال تعريف المتعلم بمدى تقدمه في المسار الصحيح، من خلال تزويده بمعلومات بشكل منظم ومستمر حول استجاباته، ومساعدته على تثبيت الاستجابات الصحيحة، وتعديل الاستجابات الخاطئة.") (al - habashneh , 2014, p. 24)وهكذا اصبحت التغذية الراجعة سلوك تعليمي واسلوب عمل في العملية التعليمة، وحددت تسميتها ارتباطاً بوظيفتها معرفةً بـ (التغذية الراجعة التعليمية) لتؤطر عناصر العملية ضمن منظومة ممنهجة ومنضبطة، تعتمد على "رد الفعل على فعل ما أو الاستجابة لمحفز أو تأثير أو نتيجة سؤال. في الأساس يتم تقديم مدخل ويتوقع الإخراج، وهو شيء في المقابل، ولكنه ليس مسارًا مغلقًا، لكنه بالأحرى دائرة مثل أي عملية. يجب أن يتبع الإجابة بشيء، ثم مرة أخرى، حتى يتم الوصول إلى الهدف." (ficara, n.d.)

ان الجانب الحيوي في الكائنات الحية، لفت انظار العلماء الى الافادة من تقنية التغذية الراجعة في الجانب الآلي، وقد ساندهم في ذلك اختراع الحاسوب، الذي غدا شبيهاً بمركز التحكم في جسم الانسان (العقل)، الذي يصدر الامر بشكل آلي، بعد ان يتلقى المعلومات، فالصاروخ المنطلق آلياً " تصدر اليه الأوامر تباعا من (مركز التحكم)، أو ما يسميه البعض (مركز المتابعة)، وتكون هذه الأوامر في شكل اشارات من نوع ما، و (يرد) من الصاروخ على مركز التحكم بإشارات، من نوع ما، (تغذيه) بالمعلومات عن الصاروخ، مما يلزم المركز في الحال، أو في المستقبل، لتعديل الأوامر او لإعطاء الأوامر التالية." (tolba, 1972, p. 11)؛ اي ان التغذية الراجعة وبحسب ستيفان، تشكل استجابة معينة من (B)، لمحفز تم نقله بواسطة (A)، بعد

ملاحظة تلك الاستجابة من قبله، لتكون بمثابة المحفز والحيوي الذي يقدم معالجات مقترحة لبناء السلوكيات التالية، بعد معالجتها من قبل (B)، ومن ثم فإن افعال (A) وبالعكس، فان (A-B) ينتجان تغذية راجعة مشتركة لكل منهما. (stephen, 1990, pp. 85-99) اي ان نظام العمل على تقنية التغذية الراجعة، نظام تشاركي يتبادل خلاله العناصر المعلومات، بعد كل تعديل سلوكي داخلياً كان او خارجياً او كلاهما، كما يمكن للفعل السلوكي الاول، كما في العنصر (A) من المثال السابق، ان يكون بمثابة المحفز للعنصر من خارج المحيط، كأن يكون (B) ويتم تبادل المعلومات والتأسيس لسلوك جديد مشترك، مختلف عن السلوك الأول لكل من(A-B) .

من هنا تتبين ان الجانبين (الحيوي والآلي)، ينقادان نحو تقنيتين اساسيين لا تتحقق التغذية الراجعة من دونهما، وهما الادخال، والاخراج " والادخال input هو الاثارة التي تدخل على نظام من مصدر خارجي، لكي تنتج عادة استجابة معينة من النظام، والاخراج output هو الاستجابة الفعلية الصادرة من النظام." .(Tolba, 1972, p. 12)

تظهر المجالات التي ولجتها التغذية الراجعة، عبر الوظائف الرئيسية التي تشغلها وما لها من تأثير على السلوك، وبحسب خيون الذي يحدد وظائف التغذية الراجعة ثلاثة وظائف، أولها (الوظيفة المعلوماتية)، وهذه الوظيفة تعتلي قمة هرم الوظائف الاخرى، بسبب دقة المصادر التي تقدم نتائج دقيقة مبنية على مقارنة المؤدي بين الاستجابة وبين نتيجة الاستجابة، او بين ما تم من فعل سلوكي، بين ما يجب ان يكون عليه الفعل، وبهذا تكون التغذية الراجعة، بمثابة المصدر الرئيس للمعلومات، التي تعالج الاستجابة وتصححها من خلال الافادة من الاستجابة السابقة في تحسين الاستجابة اللاحقة بناءً على المعلومات، كما ان للتغذية الراجعة وظيفة أخرى يسميها خيون (الوظيفة الدافعة)، اذ يرى ان اغلب نماذج التغذية الراجعة تستخدم كدافع للأداء، فكلما تعددت المصادر المعلوماتية للتغذية الراجعة سوف تكون تلك المعلومات محفزاً لتقديم مستوى ادائي افضل، قياساً الى المعلومات العامة. الوظيفة الثالثة هي (الوظيفة التعزيزية)، والتي تعد مرتكزاً رئيسياً في الجانب الوظيفي، وهي ترتبط بشكل مباشر بالتغذية الراجعة الفورية، وتتجسد بأوضح صورها في عمليات التعليم، إذ ان معرفة المؤدي بصحة استجاباته يعزز الاداء، ويمنحه الثقة في تكرار الاجابات الصحية.(Khion, 1996, p. 64) كشف التغذية الراجعة عن انواع متباينة بحسب المصادر المعلوماتية المستخدمة وبناءً على المبادئ والاسس المختلفة وقد يشتمل النظام على نوع واحد من انواع التغذية او نوعين او يعتمد على جميع الانواع وتلك الانواع هي:

أ . التغذية الراجعة الفورية: وهي التي تتصل بالسلوك الملاحظ، وتعقبه مباشرة، وتزود الطرف الآخر بالمعلومات، أو التوجيهات لتقدير الأداء.

ب . التغذية الراجعة المؤجلة: وهي تلك التي تعطى للطالب بعد مرور فترة من الزمن على استكمال الأداء ، وقد تطول هذه الفترة ، أو تقصر ، حسب الظروف ومقتضى الحال .

ت . التغذية الراجعة النهائية: وهي تعرض بعد الانتهاء من الأداء بصورة كاملة.(Al-Natour , 2011, p. 231) "

.

وتأسيساً على ما سبق يمكننا ان نلخص التغذية الراجعة بعملية تفاعلية بين مجموعة من الاطراف التي تؤسس لبنية تشاركية يتم عبرها تبادل المعلومات والخبرات السابقة لكل عنصر، من خلال الارتكاز على معطى يثير ذلك الحراك التفاعلي، وهو المحفز المنتج للإيعازات وناقل للخبرات، ليكون بمثابة زر التشغيل الذي يحرك جميع العناصر داخل دائرة النظام، كما يمكن ان يكون محفزاً لعناصر خارج الدائرة، وهكذا يتم تبادل الخبرات بين العناصر الداخلية والعناصر الخارجية، ومجمل ذلك يؤدي الى الخروج بنتائج مرت بعدة تجارب، وجرى عليها مجموعة من التعديلات، بهدف بلوغ نتائج اكثر انضباطاً ودقة.

المبحث الثاني: التغذية الراجعة في مسرح المقهورين

يعد مسرح المقهورين من المسارح ذات التوجه اليساري والذي يهدف الى الارتقاء بالطبقات الكادحة - والتي تعد القاعدة الجماهيرية الاكبر في المجتمعات- تلك الطبقات التي تعاني القهر والاضطهاد، فمسرح المقهورين و"بوصفه مسرحاً متصلاً بكل الناس لمحاورته جميع أطياف المجتمع وحل مشكلاتهم" (Abbas W. A., 2017, p. 167) بهذا فقد سعى بوال الى توظيف هذه السمة التي تلامس حياة تلك الطبقات متخذاً من الشخصيات المقهورة اساساً لمسرحه وبهذا الصدد يقول بوال "حينما نقدم مسرح المقهورين، علينا ان نتعامل مع المقهورين انفسهم، وهكذا نقدم مسرحاً يرتبط بالاحتياجات والامكانات التي في حوزتنا، نحن لا نحاول الاتيان بممثلين محترفين، نحن نحتاج الى اناس عاديين، مقهورين لكي يقدموا لنا مسرح مقهورين " (Sukhsukh , 2005, p. 75)، ان مبدأ الاعتماد على تلك الشخصيات جاء لهدفين : الاول خلق محفز قوي وفاعل يشكل صورة منعكسة عن معاناة متفرجيه، اما الثاني: فهو هدف متوالد عن الاول يتمثل باستفزاز المتفرج وتوريطه في المشاركة ، وبهذا فان الممثل في مسرح المقهورين وكما هو الحال مع الممثلين في اغلب المسارح ذات التوجه السياسي ينتمي الى ذات الطبقة التي ينتمي اليها المتفرج ليكون قادراً ومتفهماً لما يقدمه من معاناة، اذ ان "نقطة البداية هي الإحساس بما تشعر به الشخصية بصدق، وبالتالي ، تجد هذه المشاعر الطريقة المثلى في جسد الممثل المسترخى حتى تنتقل إلى الجمهور الذي يشعر بهذه المشاعر كذلك، [...] بحيث يتذكر الناس المشاعر التي يشعرون بها في لحظة معينة، وفي ظروف معينه يعايشونها بأنفسهم تتفق مع ظروف الشخصية" (Goodman , 2001, p. 92) .

ان غاية بوال من اعتماده على ممثلين من ذات طبقة المتفرجين هي استثمار المخزون القهري ليكون في بادئ الامر محفزاً له بوصفه ممثل الشخصية ومن ثم ادراكه التام بتوجيه ذلك المحفز الى الجمهور فضلاً عن ادراكه الكامل لأفعال وانفعالات الشخصيات القاهرة والتي تعد المستفز الاهم لمتفرجي تلك الطبقة، حيث ان " الممثل لدى (اوجستو بوال) شخص يملك معايير اخلاقية، وهذه تحكم تصرفاته خارجياً، وهنالك في اللاوعي التزامات داخلية كامنة (مقموعة) يمكن ايقاظها وتوظيفها من قبل الممثل" (Al -Shabibi , 2013, p. 60) اي ان الممثل يخلق في اثناء تدريباته اشبه بالدائرة الداخلية المغلقة يتم خلالها نبش الذاكرة وتبادل المعلومات مع ذاته.

وبناءً على ما سبق تكون اولى خطوات العمل على مبدأ التغذية الراجعة ابتداءً من آلية اختيار الممثلين، وتتجلى من خلال التمهيد الاولى الذي يشكل عبره الممثل منظومة داخلية لتبادل المعلومات المخزونة في الذاكرة، بوصفها ذاكرة جمعية تقترب من ذاكرة المتفرج الذي يشاركه ذات المحيط المجتمعي، ومن ثم

الاعتماد على الخيال في صياغة حدث العرض، فان " الذاكرة عملية ارتدادية في مقابل اعتبار عملية التخيل عملية المستقبلية." (shaker, 2009, p. 359)، كما ان طريقة اختيار المادة النصية والحوارات تتم من خلال عملية طرح المعلومات واجراء عمليات تصفية مستمرة عليها ويجري ذلك عبر الارتجال الذي يقدم بدوره نتائج تمهيدية آنية خلال عمل المنظومة، وفي كل تقدم تُحَدَث النتائج وصولاً الى صيغة العرض " فكل ارتجال هو سعي واكتشاف، وكي يصبح هذا السعي أو البحث فعالاً يجب ان تكون بنية الانطلاق على اقصى درجة ممكنة من الدينامية."(Boal , 1997, pp. 66-65) ، اذن فان الصياغة النهائية للجزء الاول من العرض تتنظم عبر عملية انصهار تفاعلي بين مخزون الذاكرة والخيال ضمن حاضنة الفعل الارتجالي الذي يهيئ الاجواء لإجراء اختبارات اولية للبيانات المتوفرة في الدائرة المغلقة، وقد يعتمد في بعض المسارح على الارتجال في التمرين وآخرون في العرض، في هكذا مسرح "يعتمدون عليه في التدريبات والعرض في انتاجهم للعمل المسرحي." (abas, 2019, p. 62) قبل طرحها ضمن دائرة النظام المفتوحة وهذا ما يمكن الممثل – عنصر النظام- من " ابتكاره مجموعة من المواقف التي تفصح عن ذهنية يقظة تحول المخزون الذاتي الى صورة مجسدة محسوسة ومن صنع الخيال ، ولها قابلية على اضافة اشياء جديدة اخرى بدون إن يحدث خلل او ارباك في صياغتها والتمكن منها ومن هذه التقنيات." (Al-Tamimi , 2020, p. 71) ينقسم العرض المسرحي في مسرح المقهورين على جزأين الاول هو عرض الممثلين المعد مسبقاً والمتوالد عن الارتجالات الاولية التي يقوم بها الممثلين في اثناء التمارين، اما الجزء الثاني يمثل دائرة تفاعلية مفتوحة تشكل منظومة تشاركية راشحة عن تداخل المتفرجين مع الممثلين في اتمام الجزء الثاني من العرض، وهنا يكون الارتجال آني من قبل الممثل والممثل المتلقي، وهذا الاخير يعد بمثابة "المستقبل الذي يعد جزءاً من العملية المسرحية من خلال الحوار والمناقشة وإبداء الرأي عن طريق تغير مدركاته الحسية والعقلية والذهنية وظهور النزعة الثورية لديه عبر عنصر الاثارة والتغريب في هذا المسرح." (Al-Tamimi , 2020, pp. 81-82) ، ولضمان استمرار المعالجات من قبل المتفرج الممثل، يشكل بوال نصه المسرحي على وفق النهايات المفتوحة، اي ان يبقي على المعلومات متحركة ومستفزة اكبر فترة ممكنة عبر عرض المشكلات والامعان في قهر القاهر للمقهور، وهذا متفق عليه منذ مرحلة الارتجالات في التدريبات، فإن " عروض بوال تبدأ بنص مسرحي معد مسبقاً، هو عبارة عن مسرحية كاملة في بعض الاحيان، يراها الجمهور ويستمتع بها، ولكنه لا يرى حلاً للقضية التي طرحها."(Boal , 1997, p. 67)

ينطلق الجزء الثاني من العرض بعد قيام الممثل بطرح المعلومات المتفق عليها في الجزء الاول من العرض لتكون محفزات ديناميكية تخلق في ذهن المتلقي عملية مقارنة بين المعلومات المطروحة وما يطابقها من احداث مر بها حيث انه "يعكس التجربة المسرحية على واقعه المعاشي، لتكون هناك ثمة علاقة تربط بين ما يراه امام عينه وبين القضية التي يحملها في داخله مولدا انعكاسا لثورة مخبوءة واخراج خزين احداثها التي يتبناها، من اجل خلق علاقة مشتركة تفاعلية بين العرض و المتلقي ليصبح المتلقي جزءاً من العملية المسرحية." (Al-Tamimi , 2020, p. 67) ويتحول العرض باعتماده مبدأ التشارك، لكنه تشارك مغاير عن سابقيه مشاركة الإخراج والتمثيل والتأليف من خلال حضور للمتلقي، إذ "شملت التشاركية مع المتفرج الذي بات يمتلك القدرة على تغيير نظام العرض" (Yahya, 2021, p. 36) وبهذا يستمر الممثل حتى خلال إعادة المشاهد لمشاركة الممثل المتلقي في الجزء الثاني من العرض، باستفزاز المتفرج بأفعال تحفيزية على تقديم ردود

أفعال جديدة وهكذا تولد الافعال محفزات وتولد المحفزات افعال، فإن مسرح المقهورين لا يهدف الى "عرض عواطف ساكنة، بل خلق أنهار في حالة فيضان، وخلق ديناميكية. المسرح صراع، نضال، حركة، تحويل، وليس عرضاً بسيطاً للحالات العقلية. هو فعل، لا صفة. أن تمثل يعني أن تنتج فعلاً، وكل فعل يُنتج ردّ فعل- صراعاً." (Boal , 1997, p. 39) إن عملية بناء المحفزات خلال التدريبات تهدف الى احداث حراك تفاعلي في الجزء الثاني من العرض لإنتاج تجديد مستمر في النتائج المتوقعة غير ان تلك النتائج لا يمكن تحديدها او ادراك تفاصيلها الدقيقة، اذ ان "ما يفعله العارضون له أثره المباشر على المتفرجين ، وما يفعله المتفرجون له أثره المباشر على العارضين ، بل على باقي المتفرجين كذلك ، وبهذا المعنى نجد أن العرض يتولد من ذاته ، ويتغير بشكل مستمر وهذا ما نسميه حلقة التغذية المرتدة، مما يؤدي إلى استحالة التنبؤ به أو وضع خطط محددة ثابته له." (Fischer E. , 2011, p. 70)، وكما ان المحفزات والنتائج متحولة ومتغيرة وفي حراك دائم كذلك فإن مركز القيادة ضمن منظومة العرض متحولة، حيث ان المخرج بوصفه مركز القيادة منذ التدريبات وحتى العرض يتحكم بالأفعال المطروحة والمحفزات التي يتم بثها من قبل الممثلين غير ان تلك القيادة تتلاشى وتنتهي بعد ختام الجزء الاول من العرض، لينبئ الجزء الثاني بتحولات مستمرة في مركز القيادة وتوجيه العرض صوب مسار لم يحدد مسبقاً، وبهذا تنفلت حلقة التغذية الراجعة من سلطة الدائرة المغلقة صوب دائرة مفتوحة، حيث ان المخرج غير قادر على التحكم في الجزء الثاني من العرض " الا في حالات استثنائية عندما يقوم بدور احد العارضين أو أحد المتفرجين، وعندما يشاهد العرض مع المتفرجين، [...] فهو لا يملك السيطرة على العرض نفسه، ولا يمكن له ان يتحكم فيه في أثناء سريانه، في حين يملك كل عارض أو فني أو متفرج مشارك إمكانية التحكم في تغيير مسار حلقة التغذية الذاتية." (Fischer A. , 2011, p. 291)

يكشف الجزء الثاني من العرض عن حالات تغيير المراكز بين عناصر النظام وعناصر التحفيز عند مشاركة المتفرجين في اعادة تشكيل المشاهد ليجد المتفرج المشارك نفسه قد ملك زمام الامور وهنا تتبين "اهمية تبادل الادوار فيما يخص دراسة وتحليل التغذية المرتدة (feedback loop) بين العارضين والمتفرجين، اي: التأثير المتبادل كل الجهات الفاعلة من خلال تصرفاتهم وسلوكياتهم وردود أفعالهم المنعكسة." (Fischer A. , 2011, p. 75)وهكذا تتحول عناصر التحفيز بعد ان اتمت دورها من المركز الى الهامش، ليتحول المركز الى المتفرج الذي كان قد شغل الهامش بوصفه متفرج سلبي، وبهذا التحول الى المركز يصبح المتفرج الممثل الذي ينهي خط الحدث وبصدد ذلك يقول بوال:" في مسرح المقهورين نعطي الجمهور دور القيادة في سير الحدث والحوار وغير ذلك" (Sukhsukh , 2005, p. 77)، ويكمن تفاعل المتلقي من خلال ادراكه لما يقدم على المنصة، من أجل خلق حالة تبادل الأدوار بين الممثل والملتقي، في الجزء الثاني من العرض، إذ "ترتبط ديمومة العرض بشكل غير مباشر بطريقة الادراك الإبداعي عن المتفرج، والذي يعتبر مؤلفا مشاركا في الفعل المسرحي" (al-Jubouri, 2004, p. 26)وعلى الرغم من ذلك فإن عملية التحول في مراكز القيادة غير ثابتة، اذ انها متغيرة بشكل مستمر وعلى مدار المعالجات في الجزء الثاني من العرض، حيث من الممكن ان يعود مركز القيادة الى الممثل ثم الى المتفرج على التوالي بحسب ما تسير به المداخلات، ففي اثناء المشهد المعاد انتاجه "اذ استسلم المتفرج الممثل، فانه يخرج من اللعبة، ويعود الممثل الى دوره ثانية، وتسير المسرحية بسرعة نحو نهايتها

المعروفة. حينئذ يستطيع متفرج ممثل جديد أن يقترب من المسرح ويصيح (ستوب)، ويشير الى المكان الذي يريد أن تبدأ منه الإعادة، لتبدأ المسرحية من تلك النقطة. وسوف تبدأ تجربة حل جديد." (Boal , 1997, p. 244) ان العرض المسرحي عمل جماعي يحتاج الى ضبط جميع الخيوط في كل موحد، في حين ان تحول مركز القيادة الى المتفرج رغم ما يقدمه من فوائد في تصدير كم من النتائج المتوقعة وغير المتوقعة، غير انه ربما يؤدي الى جدال يصل حد الاحتدام والعشوائية التي تفقد المسرح قيمته الفنية والجمالية وكذلك قيمته الفكرية، ومن جانب آخر نرى ان مسألة تسليم مركز القيادة يبد المتفرج –تلك التي اقر بها بوال- مجرد حيلة تحفيزية للمتفرج الذي يشعر انه من يدير اللعبة المسرحية، غير ان المخرج في مسرح المقهورين يخلق داخل العرض مركز قيادة ثانوي وظيفته ضبط حالات الانفلات وتوجيه مسار الحدث وايقافه في الوقت المطلوب عبر ما يسميه بوال بـ(الجوكر) "وهو الشخصية التي تمثل دور المراقب للأحداث وسير العملية الحوارية وكيفية اشراك الجميع في نقاش متبادل." (Al-Tamimi , 2020, p. 81) وهو شخصية مبتكرة لا تدخل في صلب موضوع الحدث وانما تدير اللعبة من خارج الاحداث، والتي جاءت بشكل مغاير عن شخصية الراوي وذلك لما يتمتع به (الجوكر) من خصائص ومنها تعامله مع أسئلة المتلقي "وعليه التفاعل عن طريق المناقشة ما بينه وبين الجمهور أو يحيل الأسئلة التي يطرحها الجمهور الى الممثلين مباشرة للإجابة عنها، كما يتحكم بتوقيت واستمرار العرض المسرحي اذا دعت الحاجة" (Abbas Y. H., 2017, p. 116)

ان بناء العرض المسرحي في مسرح المقهورين على وفق منظومة تتحول خلالها القيادة في كل آن من المخرج الى المتفرج الى الجوكر يؤدي الى عرض يطرح نتائج متنوعة غير معروفة مسبقاً، وفي ذات الوقت يكون منضبط يضمن الجوكر وصوله الى النهاية، وفي ذات الوقت يحقق الهدف السياسي من مسرح المقهورين عبر وضع المتفرج على منصة حدث حرة توجهه صوب تفسير وتحليل المعلومات، حيث ان "المتلقي هو جزء من العملية المسرحية فيعمل بتحرير ذهنه ليقوم بالتفكير بدلا من السماح للمرسل بالتفكير عنه ، وهي فرصة لطرح رأي جديد يكون بمثابة فكر جديد وصياغة جديدة لتغير الواقع حسب مشاركة الاخرين في صياغة نموذج يختلف في علاقاته عن المسرح ونموذجها القديم في المشاركة والفرجة السالبة في عملية الاصغاء." (Al-Tamimi , 2020, p. 82)

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

1. ضرورة ان تكون المعلومات المطروحة ضمن دائرة النظام المغلقة منقولة من بيئة المتفرج وملامسة لمشكلاته الحياتية، لضمان استفزازه وتكون المحفز الذي يمهد للانتقال الى الدائرة المفتوحة.
2. ادخال عنصر منظم داخل النظام (الجوكر) ينسق المعلومات الداخلة، ويخلق علاقة بين الدائرة المغلقة والدائرة المفتوحة، ليتم عبر تحكمه تصفية النتائج.
3. يهيئ (الجوكر) ذهن المتلقي للمشاركة الفاعلة من خلال تقديم معلومات ابتدائية يستهدف تحفيز المتفرج عبر الاسئلة البسيطة التي تمهد لتوريطه في الجزء الثاني من العرض.
4. ترتكز التغذية الراجعة على تقنية الارتجال في مسرح المقهورين، لتحديد المعلومات المقترحة وتعدل نتائجها بشكل مستمر وصولاً الى المعلومات النهائية ضمن دائرة النظام المغلقة.

5. تبنى الدائرة المغلقة في الجزء الاول من عرض مسرح المقهورين على وفق نهايات مفتوحة، وتكون المعلومات مستفزة وفي حراك دائم اكبر فترة ممكنة، لضمان استمرار المعالجات.
6. يشكل الجزء الاول من العرض ككل محفز ينقل التغذية الراجعة من المشاركة الذهنية الى المشاركة الفعلية وتكون المشاركة اما لفظية او فعل سلوكي يساهم في تعديل النتائج.
7. يشهد الجزء الثاني من العرض تحولات مستمرة في مركز القيادة وبحسب التغذية والمعالجات الداخلة.
8. ضمن دائرة النظام المفتوحة يتوجب على الممثل ان يكون مستعد للمداخلات الراجعة غير المحسوبة ويتمكن من معالجة المعلومات الداخلة التي من الممكن ان تغير مسار العرض بعد الانفلات من الدائرة المغلقة الى الدائرة المفتوحة.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولاً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي اتخذت من منهج مسرح المقهورين منهجاً لها ، والتي قدمت في محافظة نينوى، وكما مبين في الجدول أدناه:

جدول عروض

ت	اسم العرض	الجهة	تاليف	اخراج	السنة
1	نساء على الهامش	مسرح المضطهدين كروب عشتار الرافدين	كروب العمل	كروب العمل	2011
2	حكاية شحرور	كروب عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين	كروب العمل	ادوارد معلم	2011
3	يا سلام يا أبو سلام	كروب عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين	كروب العمل	ادوارد معلم	2011
4	التاجر+الإعلامي = ؟	كروب عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين	كروب العمل	عامر ايوب	2012
5	التاجر +الإعلامي =؟	مسرح المضطهدين كروب عشتار الرافدين	كروب العمل	كروب العمل	2012
6	أحلام ممنوعة	كروب عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين	كروب العمل	كرم خضر	2012
7	خوش فكرة سجلها	كروب عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين	كروب العمل	ادوارد معلم	2012
8	آهات ام آدم	كروب عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين	كروب العمل	إبراهيم الياس	2013
9	أحلام ممنوعة	مسرح المضطهدين كروب عشتار الرافدين	كروب العمل	كروب العمل	2013
10	رايح جاي	كروب عشتار الرافدين لمسرح المضطهدين	كروب العمل	ادوارد معلم	2014
11	دايخ في زمن بايخ	كروب عشتار العراق لمسرح المضطهدين	كروب العمل	نشأت مبارك	2015
12	حكاية مُهجّر	كروب عشتار العراق لمسرح المضطهدين	كروب العمل	نشأت مبارك	2015
13	باي باي رحمة	كروب مسرح المضطهدين / مهرجان الشاب المسيحي المهجر	كروب العمل	نشأت مبارك	2016
14	أنا الأول والأخير	كروب مسرح المضطهدين / المخيم الصيفي الاول للشباب المسيحي المهجر	كروب العمل	نشأت مبارك	2016
15	لا ما يصير	كروب مسرح المضطهدين	كروب العمل	نشأت مبارك	2018
16	مراجع رقم 1	كلية الفنون الجميلة	نشأت مبارك	كروب العمل	2018
17	امرأة من مدينتي	كلية الفنون الجميلة	نشأت مبارك	كروب العمل	2018
18	نوتيلا	كلية الفنون الجميلة	كروب العمل	بكر العزاوي	2019

ثانياً: عينة البحث: قام الباحثان باختيار مسرحية (حكاية شحرور) اخراج (ادورد معلم) اختياراً قصدياً بوصفها عينة مختارة.

ثالثاً: أداة البحث: اقتدى الباحثان بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، بوصفها معايير تحليلية، فضلاً عن قرص مدمج للعرض.

رابعاً: منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة لملائمته لهدف البحث.

تحليل العينة: (مسرحية حكاية شحرور/ تأليف: كروب العمل / إخراج: ادوارد معلم .

فكرة العرض: يقدم العرض موضوعة اضطهاد شخصية شحرور الشاب الخريج الذي لا يجد فرصة عمل كريمة توازي تحصيله الدراسي، وما يترتب على ذلك من اشكالات حياته يمر عبرها بمجموعة من المواقف التي تجعله نابع تحت قهر واضطهاد على المستوى الأسري وفي محيط العمل، لينبثق عن تلك الاحداث مجموعة من الشخصيات القاهرة والمقهورة، تعكس بمجملها الظروف التي يعانيها المجتمع. اذ اعتمد المخرج على استخلاص معلومات في الدائرة المغلقة (الجزء الاول من العرض) مأخوذة من بيئة المتفرج الحياتية للضغط عليه واستفزازه وتكون محفزات ممهدة للانتقال الى (الجزء الثاني من العرض) الدائرة المفتوحة.

المنظر: اعتمد مخرج العمل على مناظر بسيطة وسهلة النقل تقتصر على عدد من المناضد ومكعبات تستخدم اكثر من استخدام، كما يتم تغيرها امام المتفرجين.

التحليل:

(التمهيد): قبل الشروع بتقديم الحدث في الجزء الاول من العرض تدخل شخصية اشبه بشخصية الراوي في المسرح الملحمي هي شخصية (الجوكر) موضحةً للمتفرجين صيغة العرض وآليات المشاهدة التي تختلف عن اي عرض قد شاهده المتفرج سابقاً، اي ان عمل هذه الشخصية يكون من خارج الحدث، وقد تمت الاستعانة بها لضرورة تنظيمية يتطلبها منهج مسرح المقهورين.

يعمد (الجوكر) الى محاولة امتصاص توتر المتفرجين عبر تقديم مجموعة من الالعاب البسيطة التي يتم خلالها مشاركة المتفرجين مثل لعبة (عكس الكلمة) كما يقدم عدد من الاسئلة التي تخلق حافزاً للمتفرج في مشاركته البسيطة وهو جالس في مكانه، وهنا يهيئ (الجوكر) بحسب منهج مسرح المقهورين ذهن المتفرج للمشاركة بعد ان شعر بإمكانياته في التدخل كما يحرر مشاعره نحو الشروع في مشاركات اعمق.

الجزء الاول

المشهد الاول: يعرض المشهد احد اشكال القهر على شخصية شحرور في محيطه الوظيفي متخذاً من معمل الخياطة الذي يعمل فيه شحرور بيئة للمشهد، ويتمثل الاضطهاد من خلال معاملة احدى الموظفات التي تمارس التسلط عليه والتحكم بمصيره، وفي المقابل ينصاع لاضطهادها دون اي رفض او مقاومة، حيث ان المعلومات المقترحة في الارتجالات التي صاغت موضوعة المشهد امعنت في تقديم شخصية خاضعة وسلبية بهدف استفزاز المتفرج والضغط على مشاعره، كما ان شخصية شحرور تستمر في تلقي الاضطهاد دون ان تبدي اي مقاومة حتى ينتهي المشهد بعد حدوث الانفجارات بإصدار اوامر الى شحرور بالبقاء في المعمل لحراسته وسط ذلك الرعب، وينتهي المشهد باضطهاد يتبع اضطهاد دون حل، اذ بني المشهد على مبدأ النهايات المفتوحة التي تطرح الاشكالات دون تقديم حلول لتكون الاحداث المستفزة للجمهور في حراك دائم، ويتفاقم الضغط والاستفزاز ويستمر لأكثر فترة ممكنة.

المشهد الثاني: يقدم المشهد محاورة شحرور اليائسة في معالجة القهر عبر المطالبة بحقه في ايجاد عمل يلائم مستواه الدراسي، اذ ينقلنا المشهد الى احد الدوائر الرسمية، فيظهر شحرور في هذه الدائرة يحمل اوراقه الرسمية مطالباً بتعينه، وهنا يذهب بنا العرض الى بناء احداث عكسية تضيف على ما اصاب الشخصية من قهر في عمله قهر آخر، اذ يكشف المشهد عن الفساد الاداري المستشري في الدوائر وعبر تسلط الموظفين المتحكمين في القرار الذين يبدون اللامبالاة، من خلال الانشغال بالجريدة، او حل الكلمات المتقاطعة من قبل احد الموظفين، او الموظف النائم اثناء الدوام، وموظفة منشغلة بجهاز النقال، وهكذا تركن معاملات الخرجين ليأخذ مكانهم اشخاص يتم تعينهم عبر الرشوة ودون ان يحضروا حتى، وهكذا يغادر شحرور الدائرة وهو على يقين بعدم حصوله على حقه في التعين كحال اغلب الخرجين امثاله.

ان ما يقدمه المشهد احد الصور الحياتية التي يكاد يكون قد مر بها اغلب المتفرجين او ابنائهم لتكون تلك الاحداث عنصر استفزاز فاعل ينبش في خلجات المتفرج ويثيره للمشاركة.

المشهد الثالث: يجسد المشهد نوع اخر من انواع القهر تعانيه شخصية شحرور، وهو القهر الاسري الذي يمارس من قبل شخصية الام والاخت، اذ يتبين ان الام متسلطة رافضة لزوجة ولدها، كما انها تميز ابنتها على حساب شحرور، حيث تريد ان تزوج الفتاة من شاب طائش وتسكنها مكان شحرور، وفي هذا المشهد تظهر شخصية الاب بوصفه مقهور، لكن بمستوى اقل من شحرور، حيث انه يحاول صد القهر الواقع على والده وعليه لكن دون جدوى، وهذا التدخل من الاب بجانب ولده حيلة ملغومة من قبل المخرج لمنح المتفرج معلومات عن آليات المعالجة، وتمهيد لمداخلات المتفرج والمعالجات الممكن تدفقها واستمرارها ومن تطويرها في الجزء الثاني من العرض وصولاً الى النتائج النهائية، وبخاصة بعد ان ترك المخرج النهاية في هذا المشهد كما في المشهد السابق مفتوحة ومستمرة مما يحتم على المتفرج اكمال العرض بنهايات مضافة عبر مداخلاته.

الجزء الثاني

مع نهاية الجزء الاول من العرض يتم الخروج من الدائرة المغلقة مع التمهيد للدخول الى الدائرة المفتوحة، وتكون التهيئة من قبل (الجوكر) الذي يعتلي منصة الاحداث طارحاً على الجمهور مجموعة من الاسئلة حول تحديد الشخصيات القاهرة والمقهورة، ويبين المتفرجين خلال تلك الاسئلة ان الاحداث المعروضة حقائق يعانيها مجتمعنا، ويتفق الجميع على ضرورة تقديم معالجات مقترحة.

يحفز الجوكر دائرة النظام بالتساؤل عن الحلول الممكنة، وعبر تقديم عدد من الحلول من قبل المتفرجين في الصالة، يطالب (الجوكر) احدى المتفرجات باعتلاء منصة الاحداث طالباً تقديم المعالجة عبر مشاركة الممثلين مشهدهم، اذ ان المضمون القهري المقدم في الجزء الاول بوصفه حالة حياتية شكل محفزاً نقل مستوى التغذية الراجعة من المستوى اللفظي الى الفعل السلوكي وتحول المتفرج الى مؤدي فاعل.

المداخلة الاولى: طالبت المتفرجة القابعة بين الخجل والاصرار على تقديم معالجة بإعادة المشهد الاول محاولةً مناقشة الموظفة المتسلطة في سبب معاملتها القاسية، متخذة من الحوار وسيلة لرفع القهر عن الشخصية بهدف استلام زمام الامر بعد ان تحول مركز القيادة من الجوكر اليها ليقع على عاتقها تغيير مسار الحدث، غير ان المشاركة وقعت في الارتباك امام تلقائية الممثلة المستعدة لمعالجة المداخلة الامر الذي جعل النهاية مفتوحة ولم يحقق الوصول الى نتيجة نهائية، وهنا يتدخل (الجوكر) لإنهاء المداخلة.

يفتح الجوكر باب مناقشة الحلول مرة اخرى ليطلب من احد المتفرجين اعتلاء المنصة ليقدم معالجته لمشهد دائرة التوظيف.

المداخلة الثانية: في هذه المداخلة يتبين ان المتفرج المؤدي بدا عليه علامات الاستفزاز غير ان مداخلته لم تثمر عن شيء بسبب انخفاض الصوت وعدم قدرته على المواصلة مما اضطر الجوكر الى انهاء المداخلة في وقت مبكر.

المداخلة الثالثة: يقترح احد المتفرجين ان يقوم شحرور بالاستعانة بشخص اخر لرفع القهر عنه، وهنا يطلب (الجوكر) من المتفرج ان ينتقل من المستوى اللفظي الى السلوك الادائي عبر اعتلاء المنصة، و يطالب المتفرج المؤدي اعادة المشهد الاول مع استحداث موقف جديد في اثناء استراحة الموظفين طالباً من احد الموظفين ان يسانده في حواره مع الموظفة المتسلطة لرفع القهر عنه، غير ان الموظفة تهيمن على الحوار وتنتهي المحاولة بعدم الوصول الى حل، فيضطر (الجوكر) الى انهاء المداخلة وتستمر المعالجات ويتواصل ادخال المعلومات وتصفيتها، مع ضمان استمرار العرض عبر عملية التنظيم التي يقودها (الجوكر) من داخل النظام.

المداخلة الرابعة: وفي هذه المرحلة تكشف لنا المداخلات ان المتفرجين اصبحوا اكثر استعداداً للمشاركة، اذ تطلب احدى السيدات اعادة مشهد دائرة التوظيف، وهنا تطلب ادخال حدث جديد يتضمن مطالبة شحرور لقاء مدير الدائرة وتقديم شكوى على الموظفين المضطهدين له. غير ان السيدة تفاجئ بمواجهة فساد قهر من المدير اشنع مما واجهه شحرور، اذ ان الممثلة التي قدمت شخصية المدير ضمنت استمرار ورود معلومات عبر المطاولة وابتكار ردود قاهرة لتجد المتفرجة المؤدية نفسها تحت قهر اقوى مما عانته شخصية شحرور.

المداخلة الخامسة: تتوالى المداخلات وتظهر معالجات اكثر وعياً، حيث ان ما ورد على النظام قد منح المشاركين خبرة وفتح افاق لتقديم معالجات جديدة في كل مرة، إذ يطلب احد المشاركين اعادة المشهد الثاني مقدما على لسان شحرور مجموعة من الحلول المقترحة لمعالجة القهر الاسري الموجه من قبل الام والاخت، وبمساندة الاب يقترب من ايجاد حل وسط غير ان تسلط الام غير المبرر وانحيازها لابنتها حال دون الوصول الى نتائج نهائية، غير انه قدم معالجات افادت الدائرة المفتوحة ومهدت للحلول النهائية.

المداخلة السادسة: اقترنت المداخلة بالمداخلة السابقة وافادت من طروحاتها، اذ طالب المشارك اعادة ذات المشهد غير انه اتخذ من الشخصية المقهورة الثانية دوراً له، ومن خلال المعالجات التي قدمها على لسان الاب خلق مجابهة مع شخصية الام التي وجدت ذاتها عاجزة عن الاستمرار في تسلطها، مما حدا بها الى اتخاذ حل وسط بين الابن والابنة، وهنا ينهي (الجوكر) العرض مطالباً المتفرجين بالاستمرار بمعالجة الطروحات المقدمة في الدائرة المفتوحة في حياتهم الواقعية ليكون العرض المسرحي ككل محفز لتغيير الواقع .

الفصل الرابع (نتائج البحث)

1. كشفت دائرة النظام المغلقة في المشاهد المعروضة في الجزء الاول من العرض عن نهايات مفتوحة، إذ ختمت احداثها دون تقديم حلول لمشكلات (شحرور)، الامر الذي ضاعف تحفيز المتفرجين للمشاركة.

2. شكل (الجوكر) حلقة الوصل بين فضاء العرض وصالة المتفرجين بوصفه العنصر المنظم بين الجزء الاول من العرض (الدائرة المغلقة)، ومداخلات الجمهور في العرض(الدائرة المفتوحة)، وكان المسؤول عن تنظيم المداخلات وانهاءها.
3. الزم مخرج العرض (الجوكر) بتقديم مجموعة من الاسئلة البسيطة، ومجموعة من الالعاب ليهيئ ذهن المتفرجين للمشاركة الفاعلة في العرض المسرحي.
4. عبر التأليف الجماعي للعرض، نتبين حضور تقنية الارتجال منذ الدائرة المغلقة، كما بني الجزء الثاني من العرض على تقنية الارتجال بشكل كامل، والذي نقل مستوى العرض من الدائرة المغلقة الى الدائرة المفتوحة.
5. عمد المخرج مع فريق العمل الى اختيار موضوعة حياتية تلامس المشكلات التي يعانيها مجتمع المتفرجين، وقد بني اختيار الموضوع من الدائرة المغلقة لتكون اشبه بالمحفز الاستفزازي الذي يضمن الانتقال الى الدائرة المفتوحة.
6. مر متفرج العرض بثلاث مستويات من المشاركة، فكانت المشاركة الذهنية في الجزء الاول من العرض، ومشاركة لفظية في التمهيد وبداية الجزء الثاني من العرض، كما انتقل الى المشاركة السلوكية في اغلب الجزء الثاني من العرض.
7. شهد الجزء الثاني من عرض مسرحية (شحرور) تحول بسيط في مركز القيادة، حيث انتقل الى المتفرجين المشاركين في المداخلة الخامسة، والمداخلة السادسة، غير ان التحول لم يرتقي الى مرحلة الانتقال الكامل، وظل (الجوكر) محتفظاً بمكانته المركزية في اغلب مراحل العرض.
8. اظهر ممثلي العرض استعداداً تاماً لمعالجة المعلومات الداخلة، من خلال سرعة البديهة والارتجال، واعادة المتفرجين الى مسار المشكلة، منفلتين من توجيه الجمهور بعد تحول مركز القيادة اليهم، مما يبين ان الممثلين في دائرة النظام كان لهم دور في قيادة مسار الحدث.

التوصيات: يوصي الباحثان بما يأتي

- إقامة ورشة علمية تزاوج بين الاختصاص الفني المسرحي والتخصصات العلمية بهدف استحداث دراسات تعزز الجانب المسرحي بالمعطيات العلمية.
- اقامة مهرجان مسرحي خاص بمسرح المقهورين، تنقل عروضه الى الاسواق والارياف، لمناقشة المشكلات الاجتماعية وسبل حلها.

المقترحات: يقترح الباحثان دراسة:

- المثاقفة الاجتماعية في عروض مسرح الشارع.
- تاثيرات الفكر الماركسي على نظريات المسرح التفاعلي.

References:

1- Singer. N. (1980): *Motor Learning and Human perfr mance*. McMillen publishing. New York.
2- al - habashneh , m. k. (2014). *feedback and its impact on academic achievement.* amman: dar jalis al-zaman.

3- ali, a. (2007). *the effect of feedback on teaching the skill of handstand followed by forward rolling* . baghdad, iraq.

4- mahjoub, w. (2002). *the fundamentals of movement learning.* mosul: university.

5- tolba, s. (1972, january). cybernetics the latest science of the twenieth century. *world of thought*.

6- miller, s. (1990). *the psychology of play.* kuwait: the national council for culture.

7- ficara. (n.d.). https://www.tecnicadellascuola/al-didattica-a-distanza-e-il-suo-feedback-didattico.

8- Stephen S.(1990) Meharh and Mitchel A. Wolterdorf. *Ther apeutic use of videotape self- modeling: A review, Advances in Behaviour Research and Therapy*, Vol, 12, (2) 1990.
9- Khion, y. (1996). *Kinetic Education between Principle and Application.* Baghdad: University of baghdad.

10- Al-Natour , N. (2011). *Methods of Teaching Contemporary Mathematics.* Amman: Dar Ghaida.

11- Abbas, W. A. (2017). repl-esentative hiring in the interactive theatre performance tecnniques. *Journal al-academy*.

12- Sukhsukh , A. (2005). *Attitudes in Contemporary European Theatre.* Cairo: The Egyption Genral Book Organization.

13- Goodman , L (2001). *The Guide in Politics and Perfomance*. Cairo: Ministry of Culture.

14- Al -Shabibi , Z. K. (2013). Aesthetic System Transformation in the Iraqi Theatrical Performance. Baghdad: Ministry of Culture.

15- shaker, a. (2009). *imagiation - from cave to vitual reality* .

16- Boal , A. (1997). *August Boal approach to theater.* Cairo: Ministry of Culture.

17- abas, m. (2019). improvisation Effectivenss in the performance of the Aclor in the theatrical Show. Journal al-academy.

18- Al-Tamimi , A. (2020). Theatrical Communication and Communication - interactive Theater as a Model. Baghdad.

19- Yahya, S. H. (2021). the aesthetic work of theatrical rehearsal and its directig applications (Taqasim on Al- Haya play as a model). *al-Academy Journal*.

20- Fischer , A. (2011). *Performance Aesthetice A Theory in the Aesthetice of Presentation.* Cairo.

21- al-Jubouri, M. A.-R. (2004). theatrical space (scenography) and the task of shaping the stage in Iraq. *al-Academy journal*.

22- Abbas, Y. H. (2017). The Effectiveness of Reception in Interactive Theatre *al-Academy Journal*.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/19-34

Mechanism of feedback in the theater of the oppressed

Bashar Abdul Ghani Muhammad [1]
Musab Ibrahim Muhammad [2]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 15/7/2021…....Date of acceptance: 15/5/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract: The art of theater penetrated various scientific and human fields, as well as touching the facts and events surrounding it, and scientific innovations had a wide field, so it adopted feedback in interactive theater performances, especially the theater of the oppressed. Then came the indicators that resulted from the theoretical framework for the formation of the tool by which the research sample is analyzed, and then the chapter concluded with previous studies. As for the third chapter, it involved the research procedures, and through the research tool and the research method, and by selecting the intentional sample, the sample represented by a play (the story of Shahrour) was analyzed. As for the fourth chapter, it included the results of the research, and the chapter also contained conclusions and a set of recommendations and proposals, and it was proven by the sources and references.

Key words: feedback, Closed Circle, Open Circle, Catalyst

Conclusions:

1. Involving the spectator in the theatrical game as an active element is the goal that most of the pioneers of innovation in the theater sought.
2. Theatrical movements that make the spectator a part of the show and a complement to its events have taken therapeutic, educational or provocative goals.
3. The system of exchanging information between the actor and the spectator in the theater of the oppressed transfers the spectator to an advanced stage that gives him the right to treatment and modification, and strips the actor of his dominance and authority in the absence of the spectator's mind.
4. The theater of the oppressed depends on internal and external sources of information, as is the case with the feedback system, but external sources can turn into internal during the act of participation.

[1] College of Fine Arts / University of Mosul, basharalazzawi@uomosul.edu.iq .
[2] College of Fine Arts / University of Mosul, dr.musab_ibrahim@uomosul.edu.iq .

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/35-54

الرؤية الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي

سهى طه سالم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/4/9 , تاريخ قبول النشر 2022/5/8 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث

يعد العرض المسرحي صاحب رؤية جمالية وفنية وتقنية وفكرية يقدمها المخرج المسرحي على وفق ثنائيات الشكل والمضمون المسرحيين واللذان يعتمدان على تشاكل وتعالق عناصر العرض المسرحي ، اذ تتكامل الرؤية عبر انسجام وانصهار تلك العناصر وانسيابية انساقها بمنظومة جمالية في حدود اطار الفضاء الجمالي للعرض المسرحي ، وحينما يكون التراث حاضرا في العرض فبالتأكيد ستكون هناك قراءات مغايرة لذلك التراث والابتعاد عن ايقنة الحدث وإبرازه بما يتلاءم وروح العصر ، وتحاول (الباحثة) عبر بحثها الموسوم (الرؤية الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي) من الامساك بفرضية التراث وعلى مستويات الزمان والمكان والحدث او الموضوع والية اشتغال معالجة المخرج للتراث ورؤيته الجمالية سوسيولوجيا . اذ يتشكل البحث عبر محورين الاول هو البحث في سوسيولوجيا المسرح عبر التاريخ والتطرق الى العلوم التي قدمت تلك الفرضيات والفلاسفة الذين اسهموا في ايجاد محددات وسمات السوسيولوجيا مسرحيا وبواسطة التجارب الحية التي قدمت المعالجات الاخراجية لها عبر مجتمعات مختلفة ومغايرة والية اشتغال المخرج على تلك المعالجات .

كما قدمت (الباحثة) محورا اخر ناقش مرجعيات الرؤى الاخراجية ومعالجاتها السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي عبر مجموعة من العروض التي ساهمت في تقديم رؤى اخراجية للتراث في تجاربهم المسرحية المختلفة ، كما انها اشرت بعض المؤشرات التي سوف تساهم في تحليل عينة البحث وصفيا لكونها تمثل معيارا في عمل (الباحثة) ، للخروج بمجموعة من النتائج التي يمكن عبرها تأشير بعض الاستنتاجات للوصول الى اجوبة شافية لمشكلة البحث الذي تمثل بالسؤال عن ماهية المرجعيات المعرفية للرؤية الاخراجية سوسيولوجياً في معالجة التراث في العرض المسرحي .

الكلمات المفتاحية : الرؤية الاخراجية ، المعالجة ، السوسيولوجيا ، التراث .

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، Suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

الفصل الأول : الإطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث :

يعد التراث واحد من المصادر المهمة في بنية العرض المسرحي قديما وحديثا اذ يشكل مرجعا فنيا يمكن للقائمين على الحقل المسرحي من توظيفه واستثماره في معالجة الكثير من الاشكالات الفكرية بوساطة عناصر العرض المسرحي انطلاقا من فكرة النص مرورا بالرؤية الاخراجية زمانيا ومكانيا فضلا عن الحدث او الموضوع ، كما يعد التراث خزينا اجتماعيا تتمتع به المجتمعات كافة كل حسب انتمائها ومعتقداتها وأصولها وجذورها .

والمسرح العالمي زاخر بالمصادر التراثية في عروضه المسرحية كما المسرح العربي والعراقي على حد سواء ، اذ ينهل المجتمع من جذره عبر قراءة التاريخ الخاص بكل امة من الامم ، اذ شكل التاريخ الاغريقي عبر قصص الاساطير والملوك والآلهات ثروة فنية واجتماعية ضلت حاضرة حتى يومنا هذا كما كان للعصر الروماني تراثه كذلك مرورا ببقية العصور التي انتجت حضارات تفرعت من حضارات ممتدة لآلاف السنين مثل الحضارات الهندية والشرق اسوية والفرعونية وبلاد مابين النهرين فضلا عن التراث العربي والإسلامي الذي يعج بالكثير من القصص والحكايات والأساطير ، كلها تمثل حضارة امة على مر السنين ، وقد استطاع المسرح من ان يوظف ذلك التراث عبر رؤية اخراجية امتازت برؤية جمالية وفكرية وتقنية وفنية عكست الواقع الاجتماعي عبر معالجات تلائم روح العصر .

وهنا تجد (الباحثة) مدخلا للبحث في الرؤى الاخراجية والمعالجات السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي عبر مشكلة بحثها الذي تمثل بالسؤال الاتي : . ما هي المرجعيات المعرفية للرؤية الاخراجية والسوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي ؟ وللإجابة عن هذا السؤال اختارت ا(الباحثة) عنوان بحثها ليكون (الرؤية الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي) بغية الوصول لإجابات شافية تفيد محتوى البحث وتحقق اهدافه .

ثانيا :أهمية البحث والحاجة اليه :

ان اهمية البحث تتعلق بأهمية الهدف الذي سعت من اجلها (الباحثة) وهو الكشف عن الية اشتغال الرؤى الاخراجية ومعالجاتها السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي وهو جزء مهم في بنية العرض واشتغالاته الجمالية الفنية والفكرية والتقنية وكشف اهمية تلك الرؤى ومتغيراتها ومغايراتها عبر الاساليب الاخراجية المتنوعة . كما ان دراسة تلك المتغيرات في اساليب ورؤى المخرج في معالجاته السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي تمنحنا افقا للتعرف على بنية العروض عبر متغيراتها الاجتماعية وباقي العناصر الاخرى التي تدخل في صناعة العرض المسرحي . وهو عنصر مهم من عناصر المعالجات الاخراجية التي تهم عمل المخرج مع النص والعرض اذ لازالت الحاجة ملحة اليها فضلا عن اهميتها في عمل الممثل وباقي عناصر العرض المسرحي .

ثالثا : هدف البحث : يهدف البحث ويسعى للتعرف على ملامح الرؤى الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي .

رابعا : حدود البحث :

أ. الحدود الزمانية : 2021

ب. الحدود المكانية : المسرح الوطني / بغداد .

ج : الحدود الموضوعية : الرؤى الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي.

خامسا : تحديد المصطلحات :

1. تعريف السوسيولوجيا (Sociology):

تعرف (السوسيولوجيا) ، اصطلاحاً على انها " ذلك العلم الذي يدرس المجتمعات الانسانية وما يرتبط بها من وقائع اجتماعية واقتصادية ... وبدأت السوسيولوجيا بالاهتمام بمواضيع لها علاقة بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات كموضوع العمل والصناعة والمعرفة وغيرها ... بدأ تطبيقها على الفن والأدب بشكل عام ثم على المسرح "(Elias, and Qassab, 2006, p. 256)

ويعرف (ماكس فيبر) (السوسيولوجيا) اصطلاحا على انها ذلك " العلم الذي يأخذ على عاتقه تفهم النشاط الاجتماعي بالتأويل ، بتأويله ثم بتفسير مساره ومفاعيله تفسيرا سببياً " (Hamdaoui, 2010, p. 19)

اما (جوليان فروند) ، فانه يعرف (السوسيولوجيا) ، بأنها "علم مستخدم للمنهج السببي وللمنهج الفهمي ، تسعى إلى تفسير بعض الارتباطات الاجتماعية ولفهم الموقف المعبر الذي يتخذه الانسان ازاء التطور التاريخي والتجريبي لمختلف الترابطات المحددة في المجتمع " (Neferund, 2019, p. 139)

ويعرف (عبدالمعطي) ، (السوسيولوجيا) على انها " علم دراسة الانسان والمجتمع ، دراسة علمية ، تعتمد على المنهج العلمي ، وما يقتضيه هذا المنهج من اسس وقواعد وأساليب في البحث " (Abdul Muti, 1981, p. 10)

التعريف الاجرائي للسوسيولوجيا :

هو العلم الذي يدرس النظم الاجتماعية على وفق المنهجين السببي والفهمي ، وتفسير بعض الانشطة الاجتماعية بوساطة التأويل ، فضلا عن تقديم تفسير سببي يبحثه للوصول الى موقف محدد اتجاه ذلك التطور التاريخي والتجريبي لمختلف العلاقات الاجتماعية .

2 . تعريف الرؤية الاخراجية (Directorial vision):

تعرف (الرؤية) ، لغويا على انها " رأى – يرى رأيا ورؤية ورؤيانا ... رأى نظر بالعين والعقل ... والرؤية : جمعها (رؤى) رأى : النظر بالعين أو بالقلب " (Maalouf, 1952, p. 242)

ويعرف (لويس جوفيه) اصطلاح (الرؤية الاخراجية) على انها " الميل الطبيعي للمخرج نحو رؤيته الاخراجية بمحاباة ذاتية وهي مؤشر لمزاجه " (Louis, 1963, p. 230)

اما (الكسندر دين) فيعرف (الرؤية الاخراجية)، على انها " نقل كل جزء من المسرحية وكل صفة من صفاتها إلى الجمهور ورؤية ممثليه وهم لا يمثلون شخصياتهم فحسب بل ينقلون المضمون ويستفيدون من قوة المؤثرات التي تحدثها التقنيات واستخدامها بشكل منظم " (Alexander, 1953, p. 23)

ويرى (توفستنوغوف) بان تعريف (الرؤية الاخراجية) تعني " ان المخرج يحدد من خلال مفهومه المسرحي في أي اتجاه يسير موجهاً رؤيته المنبثقة عن لوحة العرض المسرحي المؤلف من قبل الكاتب المسرحي " (Hebner, 1993, p. 111)

التعريف الاجرائي للرؤية الاخراجية :

وقد تبنت (الباحثة) تعريف (توفستنوغوف) بوصفه يتماشى وأهداف البحث .

3.تعريف المعالجة (processing):

تعرف (المعالجة) لغويا على انها " من العلاج , المراس والدفاع وعالج الشيء معالجةً وعلاجاً أي زاوله وعاناه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته " (Ibn Manzur, 1955, p. 327)

أما تعريف (المعالجة) اصطلاحا فتعني " ممارسة للعمل وتقويمه , أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من اجل إيصال الموضوع " (Abd Hamid, 1995, p. 6)

ويعرف (مهدي) (المعالجة) على انها " هي التي تملأ الفضاء بتكوينات تجعل من وظيفتها الإشارية مصدرا مرتبطا بالتعبير الحركي المتصل غير المنفصل عن عالم العرض " (Jamil and Ismail, 2001, p. 48)

وتعرف (المعالجة الاخراجية) على انها " فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى المسرحي منه , وتحويله من الحالة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح . ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعة العاملين وفي مقدمتهم الممثلون ثم الفنيون الموكلون بالأزياء والمناظر والأضواء وفي النهاية ميكانيكا العرض والموسيقى والرقص" (Ardash, 1979, p. 15)

التعريف الاجرائي للمعالجة :

وقد تبنت (الباحثة) تعريف (Ardash) بوصفه يتماشى وأهداف البحث .

4 . تعريف التراث:(Heritage)

يعرف (التراث) ، على انه " تراكم حضاري وثقافي عبر الاجيال والقرون يتضمن العناصر المادية والمعنوية للحضارة ، كالمعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والحرف وقدرات الإنسان وكل ما يكتسبه في المجتمع من سلوك قائم على الخير والتجارب والأفكار المتراكمة عبر العصور " (Doroub, 1948, p. 12)

كما يعرف (التراث) ، على انه " داخل ذواتنا ، التراث ليس له وجود خارج الانا ، خارج النحن ، التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقي كل الذوات " (Bershid, 1986, p. 15)

ويعرف (الجابري) (التراث) ، على انه " كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي ، سواء من ماضينا أم ماضي غيرنا ، سواء القريب منه أم البعيد" (Wali, 2018, p. 29)

التعريف الاجرائي للتراث :

هو ذلك التراكم الفكري والثقافي المتوارث عبر الاجيال المتعاقبة ، ذات القدرة على التطور والمغايرة في معالجة المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية ، على وفق الزمن المتخيل باشتراطات الواقع المعاصر.

الاطار النظري

الفصل الثاني / المبحث الأول

ســـوسيـــولوجيـــا المســـــرح

تعد السوسيولوجيا من العلوم الحديثة التي سبقتها مجموعة من العلوم الاخرى اذ وضع لبناتها الاولى كاصطلاح الفيلسوف (كونت) ، عادا ذلك العلم دراسة مستفيضة للمجتمعات بمرجعياتها المعرفية والسلوكية وهي تتماهى مع العلوم الاخرى مثل السيميولوجيا والفلسفة والتاريخ والانثروبولوجيا ، اذ تعد سوسيولوجيا المسرح جزءا لا يتجزأ من سوسيولوجيا الفن وهي تهتم بدراسة الظواهر الاجتماعية عبر الترابط الجدلي ما بين المسرح والمجتمع بعدهما مساحة سلوكية تعكس طبيعة المجتمعات وظواهرها بشكلها الاحتفالي كتعبير جماعي ، منطلقة من اثارة السؤال الجمالي عن دور المسرح في المجتمعات .

ان الدور الاجتماعي كعامل حضاري في بنية الانسان وتطوره شكل عنصرا مهما بين العناصر الاخرى كالدور الطبيعي والدور النفسي فهي تشكل بمجموعها ابعادا تساهم في تشكل بنية الانسان بشكل عام ، اذ يستثمر ذلك فن المسرح ليصوغ عبرها شخصياته بما ينسجم مع الشكل والمضمون الفنيين الجماليين التقنيين الفكريين ، اذ " علم الاجتماع مركزاً على المجتمعات الحديثة ، مجتمعات ما بعد الثورات السياسية والصناعية إلا ان هناك تجربة سابقة زمنياً تعود للعالم العربي المسلم (ابن خلدون) في القرن الرابع عشر الميلادي اكتشف ضرورة وجود علم خاص بالعمران البشري والاجتماع الانساني " (Othman, 2008, p. 15)

فالعمران البشري يقصد به بناء الانسان ككيان منفرد وكذلك ارتباطه بالكيانات الاخرى وحجم تلك العلاقات المتبادلة على ضوء القيم الانسانية ومتناقضاتها ، وبالتأكيد فان التأثيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية تشكل منعطفا مهما في تاريخ الشخصية المسرحية في سياق بنية النص والعرض المسرحيين ، وهذا مدخل مهم من مدخلات بنية الشخصية وواقعها وصراعها ونسق حضورها الفاعل في العرض المسرحي فبنية الشخصية تحتوي على " عدة نظم ومناشط اجتماعية تتعلق بالظواهر السياسية والدينية والاقتصادية والعائلية التي جاءت لتنظم حياة الانسان وتضفي عليها صفة الاستقرار والديمومة والرفاهية التي تحقق غاية وطموحات الافراد والجماعات على حد سواء " (Ibn Khaldoun, 1987, p. 11) اذ ان كل ذلك العمران يشمل بنية المجتمع وتشكيل حضارته وسلوكه وسياق الحياة العامة والخاصة فيه .

ان البحوث والدراسات العلمية التي بشرت وكتبت ونظرت في موضوعة علم الاجتماع جاءت من الفلاسفة الاوائل في العصر الاغريقي القديم مرورا بالفلاسفة المسلمين وكذلك طروحات الفلاسفة في عصر التنوير بعموم اوربا ابان القرن التاسع عشر . وأولئك من بشروا بظهور علم السوسيولوجيا او علم الاجتماع اذ جاءت على يد (اوغست كونت وهربرت سبنسر واميل دوركهايم وكارل ماركس وماكس فيبر) ، والذين حاولوا ان يضعوا اسس وصياغات علم الاجتماع الحديث .

يعد (كونت) من اوائل المشتغلين في مبادئ علم الاجتماع وتأسيس مفرداته التنظيرية الاجتماعية ، اذ " اطلق على الاجتماع اسم (السسيولوجي) اي علم دراسة المجتمع وهو من اوائل المفكرين الاجتماعيين

الذين يعود اليهم الفضل في تأسيس وبناء النظرية الاجتماعية التي تعتمد على الطريقة النظامية في المنهج التجريبي والعلمي الذي سماه بالمنهج الوضعي " (Al-Hassan, 2005, p. 16)

كما ان (كونت) قد وضع قانونا حدده بثلاثة مراحل يستشف عبرها مفهوما جديدا لفهم العالم ، وأطلق على القانون (قانون المراحل الثلاث) ، وقد جاءت على النحو الاتي :-

1 . المرحلة اللاهوتية : يكون فيها تفكير الانسان مسيرا بالأفكار الدينية .

2 . المرحلة الميتافيزيقية : وفيها ينظر الناس للمجتمع في اطاره الطبيعي .

3 . المرحلة الوضعية : التي دشنتها الاكتشافات والانجازات التي اتسمت بتشجيع تطبيق الاساليب العلمية لدراسة العالم الاجتماعي . (See: Al-Zayoud, 2010, p. 52)

ويرى(كونت) ان الفكر اليوناني " يمثل المرحلة الميتافيزيقية وهي مرحلة لا تقوم على طبيعة الواقع وإنما تقوم على التأمل والحدس. اما المرحلة الثالثة الوضعية تمثل المعرفة الاوربية في عصره فتقوم على اساس الواقع كما هو موجود وبهذا يمثل المرحلة العلمية " (Othman, 2008, p. 20)

اما نظرية (سبنسر) البايو اجتماعية فهي ترتكز في منطلقاتها على تشبيه المجتمعات بالكائن الحيواني الذي يتكون من مجموعة من الاعضاء ترتبط احداها بالأخرى ارتباطا مباشرا ، فالمجتمع متكون من عدة مؤسسات تعمل في صالح المجتمعات وهي تمثل هيكلا يقوم على تنظيم البنى الاجتماعية على وفق القوانين واللوائح والشرائع ، كما ان نظرية سبنسر " تركز على موضوع التطور والارتقاء الاجتماعي وهذا الموضوع استفاد منه دارون في علم الاحياء من خلال مؤلفه (اصل الانواع) وتطورها ولكنه بالارتقاء الاجتماعي يعني سبنسر تقدم الحياة على الارض من خلال عملية تسمى بالارتقاء evolution " (Al-Hasan and Al-Ahmad, 2004, p. 131) .

وهناك الكثير من العلماء الذين طوروا من مفهومات السوسيولوجيا ومنهم (كارل مارس) الذي ركز في طروحاته على علاقة الطبقة الحاكمة بالطبقة المحكومة عبر افكار ثورية تبتغي التغيير الجذري لتلك المفهومات السائدة التي غيبت الانسان ودوره الحقيقي في الحياة ، اذ تبنى مجموعة من النتائج التي تمخضت عن تلك العلاقة كالإيديولوجية والطوبائية اذ ان " الايديولوجية تمثل مجموعة الافكار والمعتقدات والمبادئ والقيم التي تتمسك بها الطبقة الحاكمة .. بينما الطوبائية هي الافكار والقيم والمبادئ والمعتقدات التي تتمسك بها الطبقة المحكومة والتي من خلالها تستطيع الدفاع عن حقوقها ومصالحها " (Al-Hassan and Al-Ahmad, 2004, p. 93)

اما (انجلز) فانه سعى عبر مفترقات اخرى في بنية الانسان كمنتج حقيقي للحياة اذ ان " كل خطوة الى الامام في الانتاج هي في الوقت ذاته خطوة الى الوراء في وضع الطبقة المضطهدة اي الاكثرية الكبرى من الناس" (Segal, 1974, p. 36) وقد شكل هذا المفهوم حضورا في التاريخ الانساني عبر التراث المتناقل في تحديد مرحلة الاستعباد التي مرت به الكثير من الامم .

اما (اميل دوركهايم) فهو يعد من الشخصيات التي ساهمت في دفع النظرية السوسيولوجية الفرنسية الى الامام اذ قدم " مفهوم التضامن وأنماط الروابط الاجتماعية واثر هذه وتأثيرها بأوجه الحياة الاجتماعية الاخرى. وقام ... بدراسة تبديل انماط التضامن والروابط بتغير المجتمع من الاشكال البسيطة

الى الاشكال المعقدة وتوصل دوركهايم من خلال تصنيف المجتمعات الى نمطين الاول يتمثل بالمجتمعات البسيطة وتشمل روابط آلية مثل علاقات القرابة والنسب اما المجتمعات الصناعية الحديثة فيسودها ما سماه بالروابط العضوية " (Othman, 2008, p. 26)

اما (ماكس فيبر) فهو من اهم مؤسسي السوسيولوجيا الالمانية الذي وضع تجاربه وأفكاره وطروحاته في خدمة المجتمع ، اذ يختلف المفكر الالماني فيبر عمن سبقوه في فهمه للواقع الاجتماعي وذلك بوصف ان الاجتماعي يتضمن قصد الفاعلين . فقد شق طريقه بثبات في عالم السوسيولوجيا عبر كتاباته وطروحاته وتنظيراته السوسيولوجية منطلقا من نموذجه المثالي " Type ideal فهو عبارة عن مفهوم محدد تتم على اساسه مقارنة الافعال الاجتماعية في اثناء عملية الاختبار او الدراسة " (Al-Issawi, 2008, p. 33)اي بمعنى ان يتم تفكيك الفعل الاجتماعي وفهمه وتفسيره على وفق البنية الاجتماعية مما يسهل عملية المرور عبر قطبي كشف المعنى عبر الانسان نفسه فضلا عن التلقي الجماعي (التلقي الجمعي) .

اما العالم الفرنسي (بورديو بيير) فقد استقى مفاهيمه السوسيولوجية من التراث ، وقد شكلت فلسفتي (ارسطو وافلاطون) منطلقا لمفهوم الممارسة الثقافية ، وهنا يؤكد (بورديو) الى ان "الممارسة الثقافية هي التي تحدد ذوق الفرد داخل المجتمع ، اي يكون النتاج الثقافي ادبيا كان او فنيا مرتبط ارتباطا وثيقا بالفئة الاجتماعية ، اذ ان الرأسمال الثقافي المكتسب من التنشئة العائلية والمؤسسة التعليمية يلعب دورا كبيرا في تحديد الاذواق " (Bourdieu, 2011, p. 252) وهذا يعني ان التركة الاجمالية للتراث على مر العصور تدخل عبر فلترة مؤسساتية تفرضها المجتمعات على حسب اتجاهاتها المعرفية وسياساتها الاجتماعية المرتبطة بالأعراف والتقاليد مستخدمة التحليل لمفردات الحياة او كما يسميها (الهابيتوس) .

يعد الهابيتوس (Habitus) عند (بورديو) مفهوما جوهريا لتحليل الحياة الاجتماعية ويعني (بورديو) بمصطلح (الهابيتوس) بعض الخصال المترسخة في داخل عقول البشر وأجسادهم وعرف هذه الخصال بالترتيبات المتقلبة والمعمرة التي عبرها يدرك الناس ويفكرون ويقدرون وينقذون ويحكمون العالم ويعني بالترتيبات " انها مجموعة متنوعة من التوجهات المستمرة والمهارات وأشكال من المعرفة الفنية التي يلتقطها الناس ببساطة من معاشرة اناس من ثقافات معينة ويمكن ان تتراوح هذه من اشكال السلوك الجسدي ، والحديث والإيماءة والملبس والأخلاق الاجتماعية من خلال مجالات المهارات المحركة والعملية الى انواع معينة من المعرفة المتبادلة والذاكرة المتراكمة " (Bourdieu and Basron, 2007, p. 42) وهي تمثل في شكلها ومضمونها نوعا مهما في حوار الاخر ، اذ يمكن ان تكون تلك الترتيبات مزيجا مهما في حياة الفرد بل المجتمع بشكله الاوسع مما يخلق نتاجا جديدا لمحاكاة التراث الذي يمكن ان يتخطى الحدود الجغرافية ويقترب من فلسفة الحياة بوصفها عالم متغير في مساحة شاسعة من المعرفة .

الفصل الثاني / المبحث الثاني

معالجة التراث في الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي

تعد الموضوعات المتعلقة بالتراث في العروض المسرحية واحدة من المعالجات الفنية والجمالية والفكرية والتقنية الحاضرة في صناعة العرض المسرحي ، اذ ان توظيفات التراث تمتد لقرون طويلة عاشتها المجتمعات وانتقلت الى المسرح عبر طروحاته الدرامية سواء كانت عبر الشخصيات التاريخية او الاحداث او الامكنة او المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية والتاريخية .

لقد شكل التراث في عصور المسرح الاغريقي حضورا شاخصا عبر الاساطير والخرافات والمعتقدات الدينية انذاك بعدها ارثا حضاريا متناقلا شفاها وكتابة ، كما مرت العصور الرومانية بنفس الطروحات غير انها اخذت منحى اخر وأفكار اخرى بيد ان التراث قد شكل جزء منها .

كما استمر حضور التراث في العروض المسرحية في العصور التي تلتها حتى يومنا هذا ، اذ يمثل التراث مصدر الهام للكتاب بشكل عام وكتاب المسرح بشكل خاص بعدّه مصدرا يستدعيه الكاتب لزمن حاضر يتم معالجته فنيا وفكريا وجماليا وتقنيا في متن النص المسرحي بشكل مغاير على عكس ما كان عليه ماضويا .

لقد شكلت الاساطير الاغريقية تراثا هاما في تاريخ الحضارة اليونانية وما تلاها ، اذ يعد الشاعر الاغريقي هوميروس من الاوائل الذين وظفوا الاسطورة في نتاجهم الدرامي عبر ملحمتيه (الالياذة والأوديسة) كما فعل شعراء الماسي الاغريق نفس الشئ (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس) عبر نصوصهم الدرامية التي كانت تساعد الانسان " في مواجهة الطبيعة بأسرارها وظواهرها ... وسبر اغوار ذاته للتوصل الى اجابة ضاغطة على السؤال المتعلق بالمصير " (See: Al-Khatib, 1999)

لقد تعددت الرؤى الاخراجية في معالجة موضوعة التراث عبر عدة مدارس ونظريات واتجاهات وأساليب اثرت في الفكر الاخراجي عموما وبقية عناصر العرض المسرحي من ممثل الى ديكور الى ماكياج الى ازياء الى اضاءة فضلا عن بنية النص المسرحي الذي يناقش قضايا التراث عبر عروضه المسرحية . كما ان موضوع الرؤية لا يشمل حقل المسرح فحسب بل يمتد الى باقي الاجناس الادبية الاخرى اذ ان " النقد هو الذي سيبقى المقاربة الأساس للأدب وللأجناس الأدبية ككل . ويمكن لنا من جهتنا أن نتنبأ بمستقبل الدراسات الأدبية التي ستتمحور حول التداخل ، وكذا التضافر بين النقد والشعرية " (Genette, 1972, p. 11) ".اي بمعنى ايجاد زوايا تعد منطلقا فكريا للتعبير عن بعض القضايا الجمالية ذات الاتصال المباشر بالمشكلات العالقة والمزمنة في المجتمعات بشكل عام والإنسان بشكل خاص ، كما في العرض المسرحي (دائرة الطباشير القوقازية) لـ (برتولد بريخت) والذي يستلهم اهدافها وقصتها من التراث الذي نجده في اغلب المجتمعات ، اذ تقدم مفهوما اجتماعيا غير متعارف عليه على وفق نسق الانظمة الاجتماعية المدنية ، اذ لم يكن المسرح السويدي بعيدا عن التراث الشرقي حين استلهم الكاتب السويدي (اوغست سترندبيرغ) مسرحيته الشهيرة (حذاء ابو القاسم الطنبوري) وهي مقتبسة من احدى روايات (الف ليلة وليلة) ، مما يترك انطباعا بان الرؤية للمبدع تمثل " تصوراً يستطيع التعبير عنه ، اديب ، او ناقد ، او فيلسوف ، متخذاً مواقف معينه من قضايا تشغل عصره بأساليب وطرق مختلفة لها قيمتها الاجتماعية والأدبية

والإنسانية حيث تحقق اقصى حد ممكن من التلاحم بين اجزاء التصور الكلي الذي يجانس العصر " (Al-Hashimi, 1980, p. 6) وهذا التجانس يمكن ان يخلق فضاءً متخيلا لدى المتلقي يساهم في رسم ملامح الصورة وما فقد منها ، كما ان الرؤية الاخراجية تساهم في بناء شكل العرض ومضمونه اي لا يمكن الفصل بين المضامين والأشكال بوصفهما تكوين مركب متجانس يسعى الى بلورة الفضاء الجمالي للعرض عبر الحكاية والفعل والتصورات التشكيلية بما يمنحها جمالا وأفقا فكريا يستطيع عبر الخطاب ان يقدم التراث بقراءات جديدة وملهمة تساهم في فك شفرات الماضي السحيق ، وإنتاج معنى مغاير للثابت عبر متغيرات عدة ، كما انها تساهم في حلحلة بعض الاشكالات عبر رؤية اخراجية قادرة على تنظيم الفعل الجماعي في خطاب العرض المسرحي . كما في تجارب (غروتوفسكي) حين عمل على نص ينتمي الى التراث الهندي وهو (شاكونتالا) للشاعر والكاتب الهندي (كاليداسا) ، والتي اضاف اليها تلك الحركات ذات النزعة القاسية ومجموعة من الطقوس السحرية وحركات اليوغا .

يؤكد (اليوت) في سعيه للحصول على رؤية فنية واضحة من " ان الفنان بتعبير البصيرة الفنية بالخيال والتصور والحدس ووجهات النظر والإدراك الجمالي لا يصل الى الحدود المشتركة لمصطلح الرؤية ويعطي صوراً سطحية رغم شحنها بأعنف العواطف ". (Elliott, 1964, p. 82) بمعنى ان الرؤية هي معالجة فنية لموضوعة ما لا تمس العواطف فقط بل تتداخل فيما بينها لتكشف المضمر الذي يحتاج الى ان يكون ظاهرا على السطح وليس السطح نفسه . كما في عرض مسرحية (المهابهاراتا) التي قدمها (بيتر بروك) والمستوحاة من التراث الهندي ، وهي تعد المصدر الاساس في فلسفة التراث الهندي .

ان الرؤية الاخراجية للتراث ومعالجتها فنيا انما يعد بمثابة " نسق من المهيمنات المعرفية والجمالية المتباينة التي تتمظهر تبعاً لمرجعيات كل مخرج ، وبعد تهتك الحدود الفاصلة بين ثلاثة انساق رئيسة للرؤية وهي : .

1 . الموقف من الفكرة(النص)

2 . تحولات الفكرة (السياق)

3 . الكشف الاجرائي(التطبيق).

4 . تتشاكل هذه الانساق ويتداخل الواحد في الاخر لتتجلى بنيةً فنتيجةً لدلالات مرتبطة في حقول الفلسفة وتياراتها " . (Jassim, 1999, p. 8)

ان معالجة التراث عبر الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي قد ساهمت في تقديم قراءات معاصرة للتراث على وفق الجماليات التي تتشكل في بنية العرض المسرحي ، وهناك الكثير من التجارب المسرحية بدءاً من التجارب الاغريقية وتوظيف التراث ومعالجاته في المسرحيات الكلاسيكية مرورا بالتراث الاغريقي في المسرح الروماني فضلا عن التراث الاندلسي في المسرح الاسباني الى استثمار الغرب للتراث الشرقي في عروضه المسرحية وعلى سبيل المثال لا الحصر كما جرى في تجارب (بروك) المسرحية حين قدم (منطق الطير) في بيئات اسيوية متعددة ، وكذلك عروض مسرحية تتعلق بقصص (السندباد وعلي بابا وكلكامش والالهات الفرعونية) فضلا عن العشرات من النصوص التراثية التي يزخر بها التاريخ العربي ، وكذلك التراث العربي ومعالجاته الفنية والجمالية في عروض الفرجة المسرحية .

تعد الرؤية الاخراجية هي الفضاء الفكري والجمالي والتقني والفني للمخرج المسرحي اذ تتشكل على وفق " نسق جمالي تسير في ضوئه كل عناصر العرض المسرحي المرتبطة بعلاقات تمثل بنية ذات دلالات تحمل معاني اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية 00 وهذه العلاقات تشكل ابتداء من مرحلة اختيار النص وتفسير مفرداته وفلسفته وبناءه ، وصولاً للصياغة التشكيلية المرئية للعرض بصورته النهائية ، والناتجة أصلاً عن تلك الموازنة بين المكونات المرئية من جهة وبين خيال الفنان ونسجه الروحي والفكري من جهة أخرى " (sakran, 2000, p. 13 .14) اذ ان الرؤية الاخراجية تتشاكل مع التراث لتنتج شكلا يقترب من الموروث الشعبي ، كما انها تمثل زمانا ومكانا معينين تدور في فلكيها الاحداث والصراعات . كما ان الرؤية لا تمثل نفسها فحسب بل هي رؤية لاقتراحات جديدة في الرؤية ذاتها وكذلك اقتراح جديد لرؤية التراث من وجهة نظر معاصرة بإسقاطات تلائم العصر واشتراطاته التي يقوم المخرج على الاتيان بكل عناصر العرض وتفعيلها في الفضاء الدرامي وفيما بعد ستشكل فلسفة العرض وأبعاده الجمالية والفكرية والفنية والجمالية . كما في العرض المسرحي الالماني (تيل أويلينشبيغل) والتي تمثل في محتواها نظيرا لـ (جحا) والذي يطلقون عليه (جحا الالماني) .

مؤشرات الإطار النظري

1- شكل الدور الاجتماعي عاملا حضاريا في بنية العرض المسرحي وعنصرا مهما في الرؤية الاخراجية للتراث في العرض المسرحي .
2- للمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي دور طبيعي ونفسي في تشكل بنية الشخصية عبر الرؤية الاخراجية التي يصوغها المخرج عبرها شخصياته بما ينسجم مع تطلعات العصر.
3- شكلت الافكار الفلسفية التي تمحور عملها في العلوم السوسيولوجية على تقديم فضاء معرفي يقدم الشخصية واشتراطاتها في بنية التراث وقد وظفها المسرح عبر رؤى اخراجية متنوعة .
4- لقد شكلت الرؤية الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي تمظهرات عدة وعلى وفق الرؤية الاخراجية لكل مخرج منطلقين من موقفهم اتجاه النص ومن ثم تحولاته الفكرية وبعدها الكشف الاجرائي في تطبيقات الفضاء الدرامي ومن ثم تشاكل وتعالق تلك المهيمنات في نسق جمالي داخل فضاء العرض المسرحي .
5- ساهمت الفلسفة في تعدد الرؤى الاخراجية وتقديم قراءات معاصرة للتراث على حاجات العصر ومشكلاته ومتغيراته .
6- ساهم مفهوم حوار الحضارات في تقريب وجهات النظر منذ البدايات الاولى لمفهوم الاخراج وكانت التجارب تستقي مصادرها المتعددة من مراكز اجتماعية متعددة .

الفصل الثالث:اجراءات البحث

أولا : منهج البحث: لقد اختارت (الباحثة) المنهج الوصفي في تحليل العينة فضلا عن اعتمادها على مؤشرات الاطار النظري كمعيار في التحليل للوصول الى النتائج التي تحقق اهداف البحث .

ثانيا : مجتمع البحث : لقد شكل مجتمع البحث مجموعة العروض المقدمة في مهرجان بغداد الدولي للمسرح ـ الدورة الثانية ، الذي قدم عام (2021) على خشبات مسارح بغداد (الوطني . الرشيد . الرافدين) وهي تمثل (14) عرضا مسرحيا . (See Appendix No.1)

ثالثا : اداة البحث: اعتمدت (الباحثة) في تحليل عينتها على مجموعة من الادوات ، منها مؤشرات الإطار النظري فضلا عن مشاهدة العرض المسرحي (مدق الحناء) للمخرج العماني (يوسف البلوشي) مشاهدة عيانية .

رابعا : عينة البحث : لقد تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية بوصفها تتوافر على جميع مفهومات (التراث) ومعالجاته السوسيولوجية في العرض المسرحي .

خامسا : تحليـــل العينـــة :

مسرحية : مدق الحناء :

تأليف : عباس الحائك .

اخراج : يوسف البلوشي .

مكان وزمن العرض : المسرح الوطني ، بغداد .2021 .

انتاج : فرقة مسرح مزون ـ سلطنة عُمان .

ملخص قصة مسرحية (مدق الحناء)

تدور احداث مسرحية (مدق الحناء) حول حجم الظلم وهول الاستبداد الذي ينهال على احدى المدن عبر استغلال وارداتها الزراعية والأبرز فيها وهي صناعة مادة الحناء ، اذ ان ثنائيات الخير والشر قد سيطرت على عناصر الصراع فيها ، عبر شخصياتها التي تمثلت بعائلة (هجرس) التي تنحاز الى الطاغية (رسلان) الذي يستغل ظرف وفاة وجيه المدينة ليحل محله بالغصب ولتصبح (عائلة هجرس) اداتها في تنفيذ شتى انواع الاضطهاد ضد ابناء المدينة مما يدفع (هجرس) الى تنفيذ عملية اغتيال لصاحبه للتقرب من (رسلان) وجلبه لمجموعة من الغرباء لإعانته على ابناء جلدته ، وان المدينة بلا موارد وأنهم قد بدءوا ببناء سفينة قبل موت الوجيه لمساعدتهم في الابحار والصيد والغوص لتحسين واقعهم المعيشي .

لقد احكم (رسلان) قبضته بوحشية على المدينة ، يساعده ذراعه الايمن (هجرس) ومجموعة من الرجال الغرباء ، اذ بدءوا تشغيل ابناء المدينة على اكمال تلك السفينة والضغط عليهم وإجبارهم على الاعمال الشاقة دون مقابل ، غير ان (والدة هجرس) لا تقبل بتلك التصرفات وتبقى على حالها فلاحة في ارضها التي تزرعه بالحناء .

تبدأ رحلة الهواجس عند (هجرس) بعد قتل صاحبه تطارده كالكوابيس في نومه وصحوه وتظهر له ابنة صديقه وكأنها تود الثأر منه ، حتى يندفع في احدى لحظات الانفصال الى بتر احدى يديه ، ثم يندفع للبحث عن مخبأ يتوارى فيه ولم يجد غير مدق الحناء مكانا امنا يحميه من تلك الهواجس والكوابيس ، حتى

يدركه الموت خنقا داخل مدق الحناء وبهذا الموت تعود المدينة الى وضعها الطبيعي بعد ان تجابه الطغاة وتنتصر عليهم ليفر الغرباء بالسفينة وليمت (هجرس) بأيدي ابناء المدينة .

الرؤية الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في عرض مسرحية (مدق الحناء)

تعد الرؤية الاخراجية في مسرحية (مدق الحناء) رؤية فرجوية اجتماعية مرتبطة بالموروث الشعبي العُماني ، عبر توظيفات المخرج للتراث المحلي بوساطة الشخصيات والأمكنة والأزمنة فضلا عن الموضوع او الحدث ، اذ ان انعكاسات الرؤى الاخراجية قد تمظهرت عبر انعكاسات الواقع الاجتماعي انطلاقا من توظيفات مدق الحناء مرورا بالطقوس التي يمارسها ابناء المدينة المطلة على البحر وتوظيف الموروث الاجتماعي المهيمن عليها عبر الصيد والغوص وما يرافقها من ترنيمات بغية الحصول على القوت اليومي .

ففي اللوحة الاولى لوحة الافتتاح ونحن نشاهد منذ البداية توظيف الموروث الغنائي ذي الايقاعات الخليجية في عملية استقبال (رسلان) الذي يحاول السيطرة على المدينة بعد موت وجيهها بمساعدة ابن المدينة (هجرس) ومعونة الغرباء الذين جلبهم وهم مدججين بالأسلحة ، اذ عمد المخرج بإيقاعات تشبه ايقاعات الحرب وبالات تراثية تنهض بإيقاع الهمم نحو القدر المحتوم الاتي الى المدينة . و (رسلان) وهو يردد (المدينة لي ... انتم لي .. كلكم لي .. انا الوجيه) . لتبدأ بعدها همهمات الحزن وأصوات تشبه اصوات النحيب تخوفا من القادم .

اما في مشهد الخسوف والضن بابتلاع الحوت للقمر في الموروث الشعبي العربي بشكل عام والموروث العُماني بشكل خاص وارتباطها بالرؤية الاخراجية التي صورت ابتلاع هجرس للمدينة ، تلك المعالجة التي قدمت فكرا مغايرا للتراث بصيغته التي تتعلق بالفكر القاصر انذاك بعيدا عن اي حجة دينية او علمية .

وفي مشهد (هجرس) وكلامه مع صاحب الدمية ، فالدمية هنا تشكل دمية تراثية تحاكي الفقر الذي كان يشكل يوميات الفرد في المدينة بل يشكل سر تعلقه بها عبر ازمنة يضن بها بأنها تمثل زمن النقاء والبساطة والصدق ، ليبقى متمسكا بها ، وكما في مشهد (هجرس) وأمه ومدق الحناء وحديثه مع اخيه الذي يحب ابنة العراف اذ يدب الصراع بينهما ، اذ يحاول (هجرس) ابعاد ابنة العراف عن ابيه لان العراف يشكل حجر عثرة في طريق رسلان وهنا يحاول (هجرس) ان يكون تابعا مخلصا لسيده (هجرس) متناسيا علاقة الدم والأخوة والوطن .

وفي مشهد بناء السفينة يعمد المخرج الى توظيف همهمات التراث في الموروث الشعبي القديم مستلهما ذلك من البيئة الاجتماعية التي تتشكل عبر مجموعة من المفردات سواء اكانت بالصوت او بالصورة شكلا ومضمونا ، اذ ان تلك الهمهمات تستخدم للشد من العزيمة والإصرار اثناء العمل في عرض البحر وشحذ الهمم ومواصلة العمل من اجل الحصول على لقمة العيش وتذليل الجهد والتعب على البحارة والعاملين على السفينة . كما يستخدم نفس الموروث الموسيقي الشعبي في مشهد مقتل والدة الطفلة فهي تمثل ترانيم الحزن والموت بنكهتها الشعبية وموسيقاها الحزينة .

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يمثل العراف بعدا وطقسا دينيا اخر يتشابه في فعله مع العراف في الطقوس الدينية الاغريقية القديمة فهو يحاكي العراف (تريسياس) في مسرحية (اوديب ملكا) ، اذ يعد الكاشف الاول عما سيصيب المدينة من وباء وهو وباء من نوع ثان وباء الاحتلال من قبل (رسلان) وجنوده الغرباء ، والمشهد يحاكي بشكله وتكوينه (لقاء اوديب بتريسياس) حين يدب الخلاف بينهما حول الرجس الذي يدنس المدينة ، وهنا يستخدم (رسلان) سطوته وجبروته بالاعتداء على العراف .

ان الرؤية الاخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في عرض مسرحية (مدق الحناء) قد ارسل اشارات واضحة لمقاربات جمالية مع قصص تراثية تتشابه مع احداث المسرحية ، فها هو مقتل الاخ الاصغر على يد اخيه (هجرس) في صراع يتشابه مع صراع الحق مع الباطل ، قتل الاخ على يد اخيه تحيلنا الى مشهد (قابيل وهابيل) وصراعهما ومقتل احدهما والندم الذي سيأتي بعد عملية القتل ، اما مشهد الحناء بين سارة والخالة ام هجرس فهو تراث قديم ، اذ ان الحناء يستخدم في طقوس الفرح ، كما يستخدم في طقوس الزينة والجمال وهو طقس ينسدل عبره الشَعر كجدائل امرأة وهي تتهيأ لليلة زفافها .

اما مشهد الام وهجرس ومدق الحناء بعد مقتل الاخ فهو عود على مقتل الاخ الاصغر والشعور بالذنب وحيرة الام ما بين فقدان الابن الاصغر وإلقاء اللوم على الابن الاكبر من جهة والخوف من فقدان الاخ الثاني حتى يصل (هجرس) الى حالة هستيرية ليقطع يده اليمنى التي قتل بها اخاه ، وهنا يستلهم العرض مشهدا للأشباح التي تسيطر على (هجرس) وتعشش في رأسه لتدفعه للجنون عبر بكاء وهستيريا حتى يحشر رأسه في مدق الحناء منتحرا .

يعود العرض لتوظيف التراث الموسيقي عبر مجموعة من الاصوات والنغمات ذات الطبيعة الحزينة مصاحبة للندب والعزاء من قبل ام هجرس وخسارتها الكبيرة لابنها حتى يغرق المسرح بهستيريا راقصة ذات حركات انفعالية عالية الالم مصحوبة بالجنون ، ليشكل نقلة في ايقاع العرض ترتبط بهول سرقة الغرباء للسفينة التي لطالما كان يحلم اهل المدينة بأنها ستعيد لهم الكرامة والحياة الرغيدة بعد ابحارها بحثا عمن الطعام .

ان المنصة التي كانت تستقر في عمق المسرح والتي يعتليها عازف على الالات الايقاعية ما هي إلا شكلا من اشكال التراث الموسيقي العماني التي تشكل بنية مجتمعية تعبر عن مشاكلها في البحر او على اليابسة بتلك الايقاعات العذبة التي تحاكي ألامها وأحزانها فضلا عن الاصوات المصاحبة لها حتى تستعيد المدينة عافيتها بمقتل رسلان وعودة الحياة من جديد ورحلة اخرى تعيد بناء السفينة .

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها:

اولا : النتائج ومناقشتها :

1 . شكلت البنية المجتمعية مركزا للصراع عبر تأشير المهيمنات التراثية ذات التقاليد المجتمعية التي ابرزها عرض مسرحية (مدق الحناء) بوساطة الشخصيات (هجرس والأخ الاصغر والأم وكذلك العراف وابنته) .

2 . ابرزت المعالجة السوسيولوجية اخراجا رؤيويا للعلاقة ما بين العائلة الواحدة والمجتمع على حد سواء ، وإبراز دور الغريب حين يحط رحاله بينهما عبر ثنائيات (هجرس / رسلان) ، (هجرس / الاخ الاصغر) ، (هجرس / العراف) ، (هجرس / الغرباء) .

3 . عبرت فلسفة العرض عن البحث في الشخصية الانتهازية متمثلة بشخصية (هجرس) فضلا عن الشخصية المتسلطة متمثلة بشخصية (رسلان) .

4 . فاضت الرؤية الاخراجية للتراث بتفكيك فضاء العرض الى مساحات متنوعة غلب عليها التراث الموسيقي والغناء التراثي المصحوب بإيقاعات تراثية فضلا عن توظيف الاصوات التي يستخدمها البحارة اثناء الصيد .

5 . المعالجة السوسيولوجية للأحداث استلهمت المفهومات الاجتماعية الانسانية للبنية العُمانية وتراثها الزاخر بالقصص والحكايات اذ جاءت متوافقة مع بنية العرض المسرحي .

6 . التراث بناء معماري هندسي حكائي يصوغ الاحداث ويتشاكل ويتعالق مع المستوى المعاصر على وفق رؤية تخيلية اخراجية تعمل ضمن المستويات السوسيولوجية وتعالج اجتماعيا .

ثانيا : الاستنتاجات :

تستنتج (الباحثة) مجموعة من الاشتغالات الاخراجية على مستوى الرؤية للتراث ومعالجاته السوسيولوجية للعرض المسرحي والتي تكشفت عبر مسرحية (مدق الحناء) اذ جاءت على النحو الاتي : ـ

1 . تعد الرؤية الاخراجية نتاج التراث الجمعي ولا يمكن الفصل بينها وبين الموضوع (النص) ، بل الرؤية تترجم وتقدم شكلا ومضمونا جديدين للحادثة .

2 . كشفت المعالجات السوسيولوجية للمخرج عن حجم التراث الذي شكل فضاء العرض منذ بدايته حتى النهاية بوصف ان التراث قد تم توظيفه راهنيا ومعاصرا .

3 . ان الرؤية الاخراجية قد اكدت على الفعل الجمعي اتجاه المشكلات اليومية وحددت ذلك عبر الشخصيات وسلوكها بما يتلاءم ومشكلات العصر .

4 . تعد السوسيولوجيا منهجا علميا يستقي منه المشتغلين في الحقل المسرحي بنية الشخصيات وقبلها بنية المجتمعات على ضوء قراءات مغايرة وحديثة ومعاصرة .

5 . فاعلية التراث قد شكل عودة للمخرجين على وفق رؤى اخراجية متنوعة في قراءة التاريخ وإعادة انتاجه من جديد على وفق متطلبات العصر واشتراطاته .

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثا : المقترحات :

تقترح (الباحثة) اجراء دراسات سياسية حول موضوع (المسرح الغربي والشرقي) وكشف ملامح تأثير التراث العربي في المسرح الغربي وعلى وفق الاتي :-

1. سوسيولوجيا المسرح الغربي في معالجة التراث العربي .
2. التكوين الجمالي للتراث العربي في العرض المسرحي (قراءة في معالجات المسرح الغربي) .

رابعا : التوصيات :

توصي (الباحثة) بما يأتي :

1 . الاهتمام بالتراث العربي عبر دراسته بشكل واسع بوساطة مادة المسرح العربي وتأثيرها واشتغالها في التجارب المسرحية العالمية .

2 . العمل على توليف بعض العروض المسرحية التي تتماهى نصا واخراجا ما بين التراث الغربي والتراث العربي .

References:

1 . Elias, (Mary) and Qassab, (Jinan), Theatrical Dictionary, Beirut: (Library of Lebanon Publishers), 2006.

2. Ibn Manzur, Lisan Al Arab, Volume 2, Beirut: (Dar Sader for Printing and Publishing), 1955.

3. Ardash, Saad, director in contemporary theater, Kuwait: (The World of Knowledge Series, the National Council for Culture), 1979.

4. Ibn Khaldoun, (Abdul Rahman), Introduction, Beirut: (Dar Al-Qalam for Publishing), 1987.

5. Eliot, (Alexander), Horizons of Art, translated by: Jabra Ibrahim Jabra, Beirut: (The Arab Book House), 1964.

6. Bershid, (Abdul Karim), The Limits of the Object and the Possible in the Ceremonial Theatre, Morocco: (Dar Al Thaqafa for Publishing and Distribution), 1986.

7. Bourdieu (Pierre), Issues in Sociology, see: Hana Sobhi, Abu Dhabi: (Abu Dhabi Tourism and Culture), 2011.

8. Bourdieu, (Pierre), and Basron, (Jean-Claude), reproduction, read: Maher Trimish, Beirut: (The Arab Region for Education and Publishing), 2007.

9. Hamdaoui, (Jamil), Max Weber's Efforts in the Field of Sociology, Morocco: (Al-Alukah Press), 2010.

10. Al-Hasan, (Ihsan Muhammad), and Al-Ahmad, (Adnan Salman), Introduction to Sociology, Amman: (Wael's House), 2004.

11. Al-Hassan, (Ehsan Muhammad), Principles of Modern Sociology, Amman: (Wael House), 2005.

12. Al-Khatib, (Muhammad Al-Khatib), Greek Thought, 1st Edition, Damascus: (Alaa Al-Din House for Publishing, Distribution and Translation), 1999.

13. Doroub, (Mohamed Hussein), The Anthropology of Memory and Pension, Beirut: (Anthropological Studies Series, Arab Development Institute), 1984.

14. Al-Zayoud, (Ismail Muhammad), Sociology, Amman: (House of Knowledge for Publishing and Distribution), 2010.

15. Segal, (L), An overview of the history of society since the beginning of history, Damascus: (Damascus Publishing House), 1974.

16.,sakran, (Riyad Musa), Theatre, Baghdad: (House of Cultural Affairs), 2000.

17. Abdul Muti, (Abdul Basit), Theoretical trends in sociology, Kuwait: (The World of Knowledge Series, No. 44), 1981.

18. Othman, (Ibrahim Issa), Introduction to Sociology, Amman: (Dar Al-Shorouk), 2008.
19. Al-Issawi, (Hadi Saleh), The Horizons of Sociology in the Arab World, Amman: (Osama Publishing House), 2008.
20. Maalouf (Louis), Al-Munajjid - A Dictionary of the Arabic Language, Beirut: (The Catholic Press), 1952.
21. Neferund, (Julia) Sociology of Max Weber, TR: George Abi Saleh, Beirut: (National Development Center), 2019.
22. Hebner, (Zigmund), The Aesthetics of Directing Art, see: Hana Abdel-Fattah, Cairo: (Egyptian Book Organization), 1993.
23. Al-Hashimi, (Mahmoud Munqith), Critical Vision - Studies in Criticism and Literature, Damascus: (Union of Arab Writers), 1980.
24. Wali, (Tariq), The Problem of Heritage Protection, on the Arab Forum for Cultural Heritage, Proceedings of the First Arab Forum for Cultural Heritage, Sharjah: (Regional Office for the Preservation of Cultural Heritage in the Arab World - ICCROM), 2018.
Magazines and newspapers;
25. Jamil, (Jalal), and Ismail, (Muhammad), directing treatments in the theater forum performances, Baghdad: (Qatari Journal of Arts, p/1, Ministry of Higher Education and Scientific Research), 2001.
26. Abdul Hamid, (Sami), Treating the plot in radio drama, Baghdad: (Al-Akademey Magazine, No. 10), 1995.
University theses and theses;
27. Jassim, (Abdul-Ridha), the directing vision of Greek tragedies, an unpublished master's thesis, Baghdad: (University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Dramatic Arts), 1999.
foreign sources;
28. Louis Jouvet, TheProfession of The Director, Directors on Directing, Toby Cole Helen K. Chenoy, N.Y, The Bobbs Merrill Co. Inc, 1963.
29. Iexander Dean, Fundamentals of Play Directing. N.Y. Rienhart company, Inc.1953.
30. Genette,(Gérard), Figures III, Paris : Seuil/ Points Essais, 1972.

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ملحق رقم (1) (مجتمع البحث)

العروض المسرحية التي قدمت في مهرجان بغداد الدولي للمسرح / الدورة الثانية

للمدة من 20 لغاية 26 تشرين الثاني 2021

ت	اسم العرض	التأليف	الاخراج	الدولة
1	تقاسيم على الحياة	تشيخوف	جواد الاسدي	العراق
2	بيت الشغف	اعداد هشام كفارنة	هشام كفارنه	سوريا
3	سوبر ماركت	داريو فو	ايمن زيدان	سوريا
4	ذئاب منفردة	دراماتورجيا وليد دغسني	وليد دغسني	تونس
5	امكنة اسماعيل	هوشنك وزيري	ابراهيم حنون	العراق
6	ليلة الانحوته	اياد الريموني	اياد الريموني	الاردن
7	يس كودو	بيكيت	انس عبدالصمد	العراق
8	ميديا ديسير	فابيو روبيرتو	فابيو روبيرتو	ايطاليا
9	تيل	دانييل كلمن	تيلو نيست	المانيا
10	منطق الطير	فريد الدين العطار	نوفل العزارة	تونس
11	الحضيض	غوركي	كاميران رؤوف	العراق
12	اه كاريميلا	خوسيه سانشيز	اشرف محمد علي	مصر
13	بابيوتيشن دنستي	كريزيازتوف بوبيولك	كريزيازتوف بوبيولك	بولندا
14	مدق الحناء	عباس الحايك	يوسف البلوشي	عُمان

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/35-54

Directorial visions and sociological adaptation of heritage in theatrical performance

Suha Taha Salem[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022

Date of receipt: 9/4/2022…...Date of acceptance: 8/5/2022…....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

The theatrical performance has an aesthetic, artistic, technical and intellectual vision presented by the theatrical director according to the dualities of theatrical form and content, which depend on the uniformity and interconnection of theatrical elements, as the vision is integrated through the harmony and fusion of these elements and the flow of their coordination with an aesthetic system within the framework of the aesthetic space of the theatrical performance, and when the heritage is presented in the performance, as there will certainly be different readings of that heritage and moving away from the iconization of the event and highlighting it in a manner that is in line with the spirit of the age.

the (researcher) tries, through her research headlined (directorial vision and sociological adaptation of heritage in theatrical performance), to grasp the hypothesis of heritage at the levels of time, place, event, topic and mechanism of action.

And the director's adaptation of heritage and his aesthetic vision, sociologically.

The research is formed through two axes, the first is the research in the sociology of theater throughout history and the discussion of the sciences that presented those hypotheses and the philosophers who contributed to finding the determinants and features of sociology, theatrically, and through living experiences that presented the directorial adaptations to it through different societies and the mechanism of the director's work on those adaptations.

The (researcher) also presented another topic that discussed the references of directorial visions and their sociological adaptation of heritage in theatrical performance through a group of performances that contributed to presenting directorial visions of heritage in their various

[2] College of Fine Arts, University of Baghdad, Suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

theatrical experiences, and she (the researcher) also referred to some indicators that will contribute to analyzing the research sample descriptively because it represents a criterion in the work of (the researcher), to come up with a set of results through which it is possible to refer to some conclusions to reach satisfactory answers to the research problem, which is the question of what are the epistemological references of the directorial vision, sociologically, in the adaptation of heritage in theatrical performance.

.Keywords: directorial vision, adaptation, sociology, heritage

Conclusions:

(The researcher) concludes a set of directing works on the level of vision of heritage and its sociological treatment of theatrical performance, which was revealed through the play (Maddaq Al Henna), as it came as follows:

1. The directorial vision is the product of the collective heritage and it cannot be separated from the subject (the text). Rather, the vision translates and presents a new form and content to the incident.
2. The director's sociological treatments revealed the size of the heritage that formed the space of the show from its beginning to the end, describing that heritage has been employed in the present and contemporary.
3. The directorial vision emphasized the collective action towards daily problems and defined this through the personalities and their behavior in line with the problems of the era.
4. Sociology is a scientific method from which those working in the theatrical field draw the structure of characters and before that the structure of societies in the light of different, modern and contemporary readings.
5. The effectiveness of heritage has constituted a return for filmmakers according to various directorial visions in reading history and reproducing it anew according to the requirements and conditions of the era.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/55-72

المثير المرئي في تصميم الفضاءات الداخلية

شيماء سامي أحمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/3/1 , تاريخ قبول النشر 2022/5/26 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

يعد المثير المرئي القوة الفاعلة في الجذب البصري التي تحقق استمالة واستقطاب بصري وادراكي مهم في استمالة المتلقي ، ويؤول عليه الكثير من العمليات الاجرائية في التصميم كون المثير المرئي يحقق راحة بصرية واحساساً بالمتعة ويمنح الفضاء الداخلي (المكان) تحولاً في بنيته التشكيلية فضلاً عن اثارة الانتباه عبر الايقاع الحركي والتنوع الشكلي، الذي يزيد من امكانية كسر القيود الروتينية والتقليدية لأنماط التصميم من خلال اكساء وتغليف المستويات العامودية والافقية ويعكس حالة من التردد الايجابي للطاقة العاملة والمستخدمة في المستويين المعنوي والمادي لدى مستخدمي الفضاءات العامة، كمكاتب شركات الاتصال التي ترتقي مع التنوع التقني والتطور المعاصر في المستويات جميعاً. وبذلك انطلقت مشكلة البحث استناداً من التساؤل الاتي: ما هي محفزات المثير المرئي في تصاميم الفضاء الداخلي للشركة الاتصالات (زين العراق)؟. وصولاً لتحقيق هدف البحث الحالي مُمثلاً بالكشف عن المثير المرئي في تصاميم الفضاء الداخلي لشركة الاتصالات زين العراق. وبغية تغطية مضامين البحث ومتغيراته توزع هيكل البحث على ثلاث فصول، انصرف الاول لتوضيح الاطار التعريفي للبحث، في ما استعرض الثاني الاطار النظري وبواقع مبحثين وهي:

1. المثير المرئي بوصفه مفهوما في التصميم الداخلي.
2. علاقة المثير المرئي في تصميم الفضاء الداخلي.

اما الفصل الثالث تناول اجراءات البحث والنتائج والاستنتاجات ومنها:

1. كل مثير مرئي يستدعي مؤثر ذات قوة وفعالية شكلاً ولوناً وحجماً ويكون منهاً للإدراك الحسي.
2. يتحقق فعل المثير المرئي من قوى التدفق الصفاتي للعناصر جزءً وكلاً.
3. يعتمد المثير المرئي على محفزات شكلية في بنية تصميم الفضاء الداخلي مما يعد حافزاً للنشاط العملي الانساني.
4. يعتمد المثير المرئي على عوامل التنظيم والترتيب بكسر القواعد المألوفة في بنية الاشكال بين التحول والتغير كمظاهر جاذبة للبصر ومحركة للإحساس.

[1] رئاسة جامعة بغداد- قسم النشاطات الطلابية، shaimaa.sami821@yahoo.com .

5. كل مثير مرئي في الفضاء الداخلي يمنح المتلقي راحة بصرية واحساساً بالمتعة.

الكلمات المفتاحية/ المثير، المرئي، تصميم، فضاء، داخلي، عناصر، مكاتب، تشكيل، خصوصية، خصائص، مستوى، محددات، الحركة، الايقاع.

الفصل الاول

(الإطار التعريفي)

1-مشكلة البحث:

أن حاجة الانسان لمتطلبات الحياة العملية لابد أن تكون على وفق سياقات تنظيمية لمفردات وعناصر البيئة المرتبطة بالعمل ، تتطلب بيئة العمل الكثير من الحسابات الفنية والتقنية لمد المستخدمين والعاملين ضمنها بتسهيل الحركة والتنقل وأماكن الجلوس والراحة كونها تسهم في نشاط فردي وجمعي على مستوى الأداء عبر استخدام ادوات ذات سياقات جديدة ضمن نسق من المعقولية بما يتلاءم وطبيعة العمل والحركة والتحريك وتوفير بيئة أكثر ملاءمة باعتبارها بيئة انتاجية، وهذا المعنى يغدو قوة كامنة لجذب المتلقي ضمن تصميم الفضاءات الداخلية . مع الاخذ بنظر الاعتبار العمليات التصميمية بجانبها العام والخاص وتحديداً في فضاء التصميم الداخلي لمكاتب شركة الاتصالات (زين العراق) لحاجة ماسة الى أفضل الحلول كون هذا الاداء التصميمي يصاحبه الكثير من التطور في مجال تقنيات التصميم الحديثة التي تنعكس ايجاباً على المستخدم (الموظف –المراجع) ، إذ يتأتى المثير المرئي بوصفه حصيلة لتفاعل النظم الفضائية من العناصر والأسس والعلاقات التصميمية ، لاكتساب الفضاء الداخلي خصوصية معينة تعكس حالة الادراك الحسي قيمة سامية من خلال الاطار المتشكل والمدرك عبر مديات الحواس . وبعد تفحص ميداني أجرته الباحثة في مجال تصاميم الفضاءات الداخلية لشركة الاتصالات زين العراق، كشف البحث عن افتقار الى كثير من قوى المثير المرئي مما اثر سلباً في اثارة المستخدم وتحفيزه. وقد رصدت مشكلة البحث عبر نقطة ارتكاز تتمحور في تحقيق المثير المرئي وفق التساؤل الاتي:

ما هي محفزات المثير المرئي في تصاميم الفضاء الداخلي للشركة الاتصالات (زين العراق)؟

2-أهمية البحث: تتأتى أهمية البحث على النحو الآتي:

1-رفد الجانب المعرفي للتخصص والمكتبة المحلية وتعزيز ثقافة التخصص على المستويين النظري والتطبيقي.

2-افادة الدارسين والباحثين فيما توصل اليه البحث من نتائج في مجال المثير المرئي في التصميم الداخلي وزيادة الدعم الفكري لدى المهتمين والمتخصصين.

3-هدف البحث: يهدف البحث إلى:

-كشف المثير المرئي في تصاميم فضاءات داخلية لشركة الاتصالات زين العراق.

4-حدود البحث: يتحدد البحث الحالي عبر الآتي:

أ-الحد الموضوعي: دراسة المثير المرئي في تصميم الفضاءات الداخلية.

ب-الحد المكاني: شركة الاتصالات (زين العراق) في مدينة بغداد جانب الرصافة.

ج-الحد الزماني العام 2021.

5-مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من بناية شركة الاتصالات (زين العراق) البناية الرئيسية في مدينة بغداد منطقة الجادرية.

6-تحيد المصطلح:

أ-المثير المرئي: هوعامل طبيعي يحدث ردود فعل في كائن حي ذي جهاز حسي" (Jameel، 1995، صفحة 427).

ب-كما عرّف " أي شيء، مادة او طاقة او ضوء او حرارة او معنى او علامة او موقف يستطيع اثارة الكائن او نسيج او خلية أي يستجيب له الكائن او جزء منه " (al-Khuli، 1976، صفحة 426) .

ج-الفضاءات الداخلية: هي تلك المحددات البيئية المحصورة بين المستويات العامودية والافقية ذات الخصائص العلائقية التي تشتمل على طبيعة التفاعل الانساني مع متطلبات الحاجة النفعية.

الفصل الثاني

(الاطار النظري)

المبحث الاول: المثير المرئي بوصفه مفهوما في التصميم الداخلي

اولاً: فاعلية المثير المرئي في التصميم

يأتي مفهوم المثير البصري ليعبر عن الطاقة المحققة في الاجسام وقدرتها على جذب المتلقي وتنشيط مراكز الاستقبال لديه وسحب انتباهه وعند النظر الى هذه النتيجة نجد ان كل المتحققات في الجاذب والاثارة تمتلك طاقة كامنة او مفعلة لتأكيد فعلها البصري (al-Azzawi، 2004، صفحة 9) " فضلاً عن ما تؤديه عناصر التصميم التي تتصف بإثارة الانتباه في فضاء التصميم الداخلي دوراً ووظيفياً وأدائياً في طبيعة الحركة والتحريك والاهمية والقيمة داخل فضاء محدد" (Abadullah، 2008، صفحة 97) . . وأن توظيف مفردات تتسم بنوع من الغرابة أو أللامألوف مثل استعمال وسائل عرض ذات هيئة تجسيمية أو مفردات من أثاث ذات صفات مختلفة عن ما موجود من مفردات أو اضافة نسجة متباينة عن الموجودات ضمن نظام الفضاء الداخلي جميعها تعمل على اثارة الاحاسيس وجذب الانتباه لدى الافراد (مستخدمي الفضاء) مثل استخدام الحبال السقفية والمرايا كأدوات للعرض أو ورق الجدران. إذ أن فعل الجاذبية يتعلق بالمدركات الحسية من خلال الخصائص المرئية التي تعمل على لفت الانتباه اذ (Shaima, 2014, p. 148)" اذ " يحصل المثير المرئي بين المشاهد والشكل عندما تتطابق تعبيرات الشكل مع حاجات الشخص فيكون الانجذاب والتفاعل بينهما مجزياً ومرضياً" (Naam، 2008، صفحة 7) كما يعزز فاعلية عملية المثرات المرئية تعتبر عملية تحفيز بصري من خلال احداث متغيرات شكلية عن طريق انشاء علاقة غير تقليدية (مبتكرة) بين مختلف اجزاء الفضاء الداخلي على وفق رؤيا معاصرة تنسجم مع التغيير والتنوع.

وعند تحليل الانساق الحسية والبصرية نجد ان هناك ثلاثة انواع تحدد وتشكل منطلقات المثير المرئي وتشكله وهي الشكل والضوء واللون كعلاقات وحلقات مثيرة على وفق الادراك المرئي ينبع من عملية حركية أساسها ربط المعنى بالمتغيرات المرئية للبيئة المحيطة مع وجود أربعة عوامل ادراكية لتحريك المثيرات الحسية بصريا هي على النحو الآتي:

1-**الانتقاء الإدراكي المرئي:** ويعني التمييز بين المتغيرات المرئية التي تظهر أولا ثم تظهر أخيراً عند النظر الى الاشكال كعناصر اساسية.

2-**المرونة الإدراكية المرئية:** وتعني التمييز بين الأحجام المتشابهة والأحجام المختلفة ولهذه المرونة مظهر آخر هو القدرة على إدراك التشابه بين الاتجاهات والاوضاع التي تحتلها الاشكال والاجسام.

3-**الدقة والسرعة الادراكية المرئية:** وترتكز على نوع الفضاء ومكوناته كالانفتاح والتوسع.

4-التركيب الإدراكي المرئي: ويتصل بالقدرة الادراكية المعروضة باسم الاغلاق البصري وتتعلق هذه القدرة بالوصول الى الاستنتاجات من معلومات مرئية جزئية (al-Khalidi، 2008، صفحة 27) .

أن تناول المثير المرئي حينما يكون شكلا ما ، يعَّد الشكل هو الجانب الجوهري في المنجز التصميمي الذي يحمل مسؤولية كبيرة عندما يستخدم على الوجه الامثل ، فيفرض فاعليته في الادراك الحسي " ويضبط ادراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين " (al-Hakeem، 1986، صفحة 15) ولا شكل الا باستحداث علائق بعدية ، فالبعد بوصفه "النواة الاولى التي يتمحور حولها الشكل النهائي للشئ فيدخل بذلك محددا اوليا له في المكان ويكسبه صفته " (Ibrahim، 1997، صفحة 133). والبعد بتقاربه او بتفاعله الهندسي يكوّن شكلا ما يرمز لشئ ما لتعزيز الاثارة المطلوبة.

ويظهر المثير المرئي ويشد الانتباه داخل الوسط الكلي الذي يمثله الفضاء الداخلي بمكوناته، إذ يوجد فيه عندما يكون خاضعا لقوانين (الجشطالت) (Saleh، 1982، صفحة 56) اكثر من سواه ، اذ تتكون الحقول المرئية المدركة من شكل ثنائي وثلاثي الابعاد ، وهذا الشكل يبدو منسلخاً بعض الشئ قياسا الى العمق الذي يتضمنه ومثلما تكون الالوان ذات اطوال موجية مختلفة ، نستطيع بذلك ادراك لون معين قبل لون اخر ، كذلك الحال بالنسبة للاشكال فهناك شكل ما اسرع بالالتقاط من بقية العناصر المرئية لوجود خواص مؤثرة فيه تميزه عن الاشكال الاخرى.

إذ تتحقق لدينا ثلاثة اقتراحات على وفق النظرية الجشطالتية تسهم في تمييز الشكل بالقياس الى عمق معين، ويمكن ملاحظة اهميتها في تصاميم الفضاءات الداخلية للمكاتب – مجتمع بحثنا الحالي – وهي ان "الشكل الصغير يبرز منفصلا عن عمق اكثر كبرا ، أن الشكل البسيط ابلغ من الشكل المعقد . كذلك الشكل المبني بكيفية الغرابة أكثر ابتكارية يتمظهر بشكل أفضل " (al-Makri، 1991، صفحة 23).

فيما تأتي الحركة وان كانت هي القوة الدافعة لكل منجز ايقاعي داخل الفضاء لا تكفي وحدها للكشف عن معناها إلا إذا تنوع الايقاع ليس حركة فحسب، بل قوة ونوع من المثير المرئي للحركة، ولا يمكن ان يكون الانسياب المتدفق للحركة دون ضبط او تنظيم حيث يمثل الطبيعة الكامنة للايقاع على وفق مثير مرئي. ولذلك لابد من اضافة فكرة التنظيم النسقي لكي يزداد معنى الايقاع الحركي نحو وضوح جانب الاثارة في الاذهان " فالنظام مبدا ضروري تكتسبه العناصر بوساطتها صفات المثير، وبوساطته ايضا تتم عملية جعل المحسوس على غرار المعقول " (Mahdi، 1987، صفحة 41) مثيرات حسية وبصرية.

وعند تناول الحركة كمثير مرئي يتم التأكيد على حركة الجوهر وليس الاكتفاء بالشكل الخارجي ولا بالحركة الظاهرية اذ " ان جوهر الاثر الابداعي في حركيته يبث اشارته وترددات في مسار مرئي " (al-Bazzaz، 1999، صفحة 65). وما نقصده بحركة الجوهر، فهو الاندماج الحاصل بين المحسوس وبين

المعقول بطريقة تركيبية تحقق عناصر الدهشة والمتعة في التامل والاعجاب " فصدق الجوهر هو الذي يكوّن الحركة " على وفق إثارة مستمرة احياناً. (Rogers، 1990، صفحة 79)

ان سيطرة المثير المرئي على الادراك يرتفع بمستوى الوضوحية كأسلوب للاثارة المرئية. وهنا يشترك الشكل مع الفضاء في التبليغ " كمساحة حاضنة ومستوعبة للكتل ، ويؤدي دورا تشكيليا اساسيا وإزا حة الفضاء المسموح به للحركة ، عن طريق السماح بفضاء ومسافة مناسبة ، يستطيع المصمم ان يقدم التصميم بدرجة اعلى من الطرازية في اظهار الكتلة وتقديمها خارج المشهد المرئي وتحديد عمقها الفضائي من خلال علاقة التضاد الجزئي والكلي بين الكتلة داخل الفضاء " (Hanash، 1990، صفحة 78) فالمثير المرئي يسهم بانشاء الصيغة الفضائية المتوخاة التي تعطي تدفقا عاليا في البلورة والايضاح . اذ ان التصميم يكتسب اهميته من خلال اندماجه الفعلي بالاحتواء الفضائي وقدرته في التعبير عن المضامين الوظيفية والجمالية.

ان العلاقة الناجمة بين الاشكال والفضاء، تنشا عنها حيوية الفضاء ومبناه برمته كعلاقات متصلة بعدياً، نطلق عليها العلاقات المتبادلة بين الاشكال وبين ابعاد النظام التصميمي الاساسي، إذ أن للحقول الفضائية تأثيرات في ادراك المثير المرئي وان فعاليتها ترتبط مع فعاليات الاشكال وتحققاتها المظهرية وتستمد قوتها من تدفق وتنوع ايقاعاتها الحركية وهي تسهم في اظهار طبيعة الكتل الشكلية ودرجة وضوحها وحركتها ومضمونها واتجاهها.

ان جذب الانتباه يتاثر بموضع المثير المرئي بالنسبة لمجال الادراك، وقد تكون مجموعة من الاشكال (او شكل واحد) معزولة ومنفردة او متقاربة مكانيا، وهذا يساعد في تحقيق المثير البصري المرئي، غير أن المبالغة في تباعد الاشكال وتفردها او في تقاربها وتجمعها، فإن ذلك يحول دون قيام الطاقة بعملها ، كما أن " الاهمية الجمالية لعنصر ما تتوقف على السياق الذي يقع فيه ، وبالتالي على مكانه في العمل" (Stolnitz، 1984، صفحة 350).

ثانياً: العوامل المؤثرة في المثير المرئي

تتأتى المنبهات المرئية ضمن البيئة التصميمية المحيطة في النشاط الانساني التي تتجسد في المكان الداخلي باعتباره الفضاء الاساسي للعمل إذ تعتبر هذه المنبهات قوى ضاغطة خارجية تسترعي الانتباه لما تتميزه الخصائص الشكلية ضمن المحيط التصميمي على وفق عوامل شرطية في بعض الاحيان، ومن اهم تلك العوامل نذكر منها بحسب الآتي:

1-شدة المنبه وحجمه :- عنصر مهم في جذب الانتباه " فالمنبهات القوية تجذب اكثر من المنبهات الاقل شدة " (al-Dabbagh، 2010، صفحة 26) ، اذ تعد عناصر الشدة في الفضاء الداخلي من خلال اللون والحجم والضوء والفكرة الغريبة من العوامل التي تثير الانتباه في التصميم الاثراء البصري والذي يعتبر صفة الانتاج التصميمي الذي يمتلك وفرة وزيادة للخصائص البصرية من آليات الجدة والغموض والتنوع والتباين ، والغنى أو الاثراء واحدة من الشروط الأساس التي تعمل على شد انتباه المتلقي (Riyadh, 2014, p. 123) .

ومما تقدم نجد أن المثيرات القوية التي لها تأثير مباشر وفعال ضمن الفضاء الداخلي والتي يتوخى المصمم عن طريقها الوصول إلى اعلى قدرة تعبيرية للشد البصري مثلاً (توظيف وحدة اضاءة مركزية او نصب يهيمن بظهوره في المركز الفضائي) .

2-عامل الحركة: - تعد الحركة أداة للتعبير عن مستوى التواصل بين الأفراد والأنشطة، اذ تُستخدم الحركة كمؤشر للتعبير عن مستوى الترابط أو الاتصال في كل من المساحات الداخلية والخارجية. يحاول المصمم تقليل الوقت المحسوب للحركة للوصول إلى أفضل ترابط فضائي (Al-Imam, 2006, p. 188) . ومن جانب اخر فان العناصر التي تظهر بخصائص حركة حقيقية ام وهمية " تكتسب قيمة جذب اكثر من العناصر الساكنة كونها عامل شد بصري يثير الاهتمام " (Ali Wamil , 1968, صفحة 114) "فالمصمم لابد ان يدرك في تصميمه ما هي العناصر والتقنيات التي تثير الدوافع او الحاجات المادية او المعنوية يسعى الى تحقيقها في تصميمه " (Abadullah، 2008، صفحة 170).

ان المعالجات التصميمية للمحددات الانشائية من خلال التكرار او التدرج لاشكال هندسية او زخرفية فإنها تحقق ناتجاً لإيهام حركي ، ويمكن استخدام وحدات عرض متحركة حيث تعمل على شد انتباه المتلقي .

3-التنظيم والترتيب : " يميل الانسان بطبعه الى التعلق بالاشكال المنظمة بطريقة تتلاءم مع تصوراته وطبيعته وتسهل على المتلقي ادراكها " (Abadullah، 2008، صفحة 169) إذ تميل العناصر التي تنظم وفق نسق معين الى شد الانتباه أكثر من العناصر الأخرى التي تبدو غير منظمة أو مبعثرة حيث يؤدي التنوع في التنظيم الى إثراء الفضاء بنوع من المتعة والتشويق والإثارة معارضاً مبدأ النظام الشكلي الذي يتصف بالرتابة أو الملل (Ammar, 2014, p. 108).

4-اللامألوفية او الغرائبية : لم يعد التصميم الداخلي مجرد جماليات او اثارة شكلية او لونية لانفعال المصمم بل اصبح يهدف الى مخاطبة العقل وتحريك فعل المخيلة لدى المتلقي اي " عملية بناء وابتكار لظواهر جديدة من خلال تغيير آليات النظم والعلاقات وابتداع انساق جديدة غير سائدة لتحقيق الشد البصري" (Haider، 1996، صفحة 136) من خلال "اعادة صياغة عناصر التصميم الداخلي وفق اساليب مبتكرة قائمة على اساس اثارة الدهشة لدى المتلقي من خلال معالجات تصميمية مبتكرة تجعل من الفضاء الداخلي منظومة شكلية جمالية متكاملة ذات ابعاد فنية وفكرية غير مألوفة " (Khazal، 2009، صفحة 9).

المبحث الثاني: علاقة المثير المرئي في تصميم الفضاء الداخلي

عند الاشارة إلى أن المثير المرئي هو حافز متقدم في طرق الاستمالة عند اشتغاله على مستوى الفنون العملية والجميلة والتطبيقية فأننا نقف امام بعض المفاهيم الاساسية التي تؤطر العملية التصميمية وتكون على وفق سياقات متعددة تشتمل على انساق الانماط الاسلوبية في معالجة الفضاءات الداخلية فتبدأ بالاختزال الشكلي وتنتهي بعلاقات التدفق الديناميكي للشكل مروراً بالبنى وتشكيلاتها المرئية.

1-علاقة الاختزال في المثير المرئي:

من هنا نجد أن استخدام الاختزال كمثير مرئي للتعبير عن فكرة المنجز التصميمي وما يتضمنه من محتوى إذ أن "متطلبات قوة التعبير تكمن في المؤثر الشكلي ومدى الاثارة التي يحققها ودرجة لفت النظر اليه ونوعية التقنية (التكنيك) الموظفة في عملية التعبير" (Eid، 1987، صفحة 295). بعدما عد الاختزال عنصر مهم من عناصر تصعيد ديناميكية الصورة الفنية للاثارة المرئية ، وعن طريقه يستطيع المصمم الداخلي ان يجعل الاجزاء المهمة من عمله تظهر بوضوح وتتميز عن المحددات الداخلية كمستويات عامودية وافقية الاجزاء لعلاقتها بالاجزاء الاخرى بالاهمية نفسها حتى يتمكن المتلقي (المستخدم) لتلك الفضاءات من التمييز بين الاهم والمهم بسهولة. فضلاً عن أن عنصر الاختزال يحتوي على ظاهرة الانتقاء ، اذ ان احدى وسائل الاختزال البسيطة هي تجريد العناصر من طبيعتها ، وبالتالي فان حذف تلك الاجزاء يؤدي الى تقوية الوحدة العضوية " اذا كان التعبير يحتوي على عناصر غير تعبيرية ، عناصرمضافة ، خارجية ، لم يكن تعبيرا ، او لم يصبح بعد تعبيرا" (Crochet، 1994، صفحة 75) وعن طريق صياغتها يستطيع المصمم ان يجذب انتباه المتلقي الى الاجزاء المهمة . ويؤدي الانتقاء الى الحصول على جمالية بمستوى اعلى ، لان الارتباك وعدم الانتظام من صفات الطبيعة ولا يمكن التخلص منها الا بالانتقاء لتحقيق المثيرات في تصميم الفضاء الداخلي.

إذ يستمد كل عنصر من عناصر النظام الشكلي في التصميم تنظيماً مستقلا لوحده ولا يؤدي دورا جماليا بمفرده فحسب، وانما يظهر الدور الجمالي لعناصر النظام الشكلي في علاقات العناصر بعضها ببعض وفي تفاعلها وتآزرها " سواء احتل العنصر مركزا رئيسا او ثانويا ، فذلك يعطي المسالة كل الارتباط بالدور الذي يحققه هذا العنصر بالنسبة لنفسه وبالنسبة لبقية العناصر" (al-Bassiouni، 1980، صفحة 25)، ومن خلال الاختزال تستخدم تباينات الضوء والعتمة Light & Dark والنبر البصري Stress اما علاقة تعبير الشكل المختزل تتأتى من خلال الكل بترابط متنوع في الاساليب والقيم الضوئية والاتجاه والملمس البصري.

2-علاقة المبالغة الفنية بالمثير المرئي:

قد يلجأ المصمم الى تضخيم تكوين شكلي معين في "اجزائه توخيا لتبيان المراد" (Berjawi، 1981، صفحة 42) وقد تكون المبالغة من خلال تحقيق علاقة شكلية ولونية في جزء أو في حيز محدد من الفضاء، على أساس بناء مغاير ومختلف في الصفات والخصائص مع المحافظة على الهوية في اغلب الاحيان وهي معالجة مهمة في بنية التأثر المرئي.

3-علاقة الفكرة المزدوجة بالمثير المرئي:

تنبع العلاقة بين مكونين متشابهين أو مختلفين من خلال بنية التكوين الشكلي وتوزيع العناصر داخل الفضاء الامر الذي يساهم في إحداث تغيير علائقي يساهم في تحقيق المثير المرئي وهذه العلاقة تعبيرية دلالية التي تحمل معنيين او اكثر في ان واحد (Berjawi، 1981، صفحة 60) .

4-علاقة الاستعارة الشكلية بالمثير المرئي:

الاستعارة هي استبدال شكل مكان آخر أو توظيف شيء بدل الاخر مع الاخذ بنظر الاعتبار المحافظة على الاصل في التحول وبقاء الدلالة والمعنى كونها مغزى علائقي للمثير المرئي " اذ يلجأ المصمم الى نبذ استعمال الاشياء (التقليدية) المساعدة للفكرة ، ليضع بدلا منها اشياء اخرى تساعد شكله المستعار على البروز والتحديد والفهم" (Eid، 1987، صفحة 278). وهي بذلك تعمل (الاستعارات) على نقل معنى شيء الى شيء آخر (Sahib, 2014, p. 8).

ان العلاقة بين المثير المرئي والاختزال والمبالغة والفكرة المزدوجة والاستعارة تمثل علاقة اضافة توضيحية ، وهي علاقة صناعة وبراعة في كسوة المضامين وتعزيزها بأوجه المثيرات المختلفة . واذا كان التصميم يسعى الى التأثير في المتلقي من خلال استثارات حادة ولا يتوفر له هذا الا اذا اتسم بقدر من التلاحم والترابط بين الاجزاء وهي علاقة تبادلية توافقية، اذ لا يمكن ان نغير المثير المرئي دون ان يخل ذلك في المحتوى الفضائي.

ان بنية الفضاء الداخلي ليست مغلقة او ثابتة ، لانها تمثل قوة او حركة، يبدأ التصميم من خلالها وكأنه اضاءة مفاجئة لحركة مستمرة من قبل وتبقى مستمرة . وهنا لابد أن يكون التصميم " بنية متدفقة وديناميكية " تمثل هذه البنية بمسارات وتيارات وتفجرات واشكال تتلاقى وتتماس او تتراكب بعضها على بعض لتحقيق المثير المرئي داخل الفضاء الداخلي ويكون ذلك من خلال الآتي.

1-موضع المثير المرئي بالنسبة للفضاء الداخلي.

2-اتجاه الحركة التدفق الحركي واتجاهيته وانسيابيته.

3-تقدير سرعته وبطئه من خلال القيم الشكلية واللونية ودرجات الاضاءة.

4-توزيع الحجوم تتمثل الكتل الموزعة داخل الفضاء لتحقيق التركيز والسيادة.

وعلى الرغم من ان السعة تتناسب تناسبا عكسيا مع الحركة ، حتى تبدو الحركة كأنها بطيئة جدا ومنعدمة (حين تكون الكتلة كبيرة) الا انها تمتلك من الطاقة والتأثير ما يؤهلها لخلق نوع من الاحساس المتدفق بالحركة الذي يمكن ان نسميه بالحركة البديلة Substitute Motion اذ تعمل قوة التأثير السيكولوجي هنا على بعث الإحساس بالحركة فتبدو الكتل بسطحها العريض كما لو كانت تقتحمنا غازيةً فراغنا الشخصي، فضلاً عن دور العناصر البنائية التي يرتكز عليها الدفق الحركي الضوء بوصفه العنصر الاكثر فاعلية في تنضيد المضامين ، اذ انه يعطي للحركة زخما Momentum (مقدار ثقل الحركة وقوتها) متجددا اذ ان " الحركة تتدرج وتتغير وتزداد وتقل بفعل الضوء" (al-Bazzaz، 1999، صفحة 3).

كما ان فعل الاضاءة في التصميم الداخلي يكون في التركيز على مواضع معينة في المنجز التصميمي بين الغامق او الفاتح لاسباب انشائية مرتبطة بهدفية المصمم واسلوبه كمثير مرئي تتحقق فيه النسبة والتناسب بالتوزيع الامثل.

كما يتبين أن كل مثير مرئي يستحوذ على انتباه المتلقي مباشرة نظرا لشدة بروزه وسيطرته سايكولوجياً على وفق نظرية الجشطات. ويتم مسح التصميم في سلسلة مبنية من توقفات العين ، تنجذب العين اولا الى المثير المرئي – تضاد في مثل هذه الحالة – ثم تنتقل الى مساحات فضائية ثانوية ذات الاهمية الكبرى اذ ان "التضاد ينقل العين سريعا من حالة الى حالة اخرى مضادة لها" (Riyadh، 1987، صفحة 100) .

يتميز شكل النهائي للفضاء الداخلي بصفته مثير الاحساس بعده شكل ديناميكي عندما تظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء والتوزيع والتركيب، فلا يوجد تعادل بين مختلف مكونات التصميم كما ان (الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات او اندماجها ولكن نتيجة تفاعلها وبالتالي نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة اخرى ان العامل المرتقي " المثير المرئي " يحرك العوامل التي تغدو تابعة له) (Tityanov، 1982، صفحة 78). فيما تأتي علاقة بين التدفق الحركي وبين المثير المرئي في تصميم الفضاء الداخلي مع الاسس والمباديء الانشائية .

1-علاقة بين التدفق الحركي وبين موضع المثير المرئي داخل الفضاء الداخلي .

2-علاقة بين التدفق الحركي وبين كمية الاشكال والمكملات في الفضاء الداخلي.

3-علاقة بين التواصل الحركي وبين الفواصل كمثيرات داخل الفضاء الداخلي.

4-علاقة بين الايقاع الحركي وبين طول المسافات وتنوعها ضمن الفضاء الداخلي

5-علاقة بين انسيابية الحركة وبين الاتجاه والاستمرارية .

ان تلك العلاقة تشترط الاستجابة للمنجز التصميمي وتشترط اولا ادراكا حسيا للمثير المرئي وثانياً نوع المثير وصفاته.

مؤشرات الاطار النظري:

1-يتأتى المثير المرئي عبر القوى الفاعلة لعناصر التصميم الداخلي بوصفه لمسات ابداعية تجذب الانتباه.

2-يتوقف انعكاس المثير المرئي على سيادة نقاط الجذب وهيمنتها البصرية عبر درجات التناسق والتوافق بوصفها علاقات ترابط بين المعنى ودلالات مضامينه الفنية.

3-يتجسد المثير المرئي في تدفق حركي على وفق مرتكزات قيمية بين المرونة والامتداد والاتجاه لتحقيق الانفتاح والتوسع عبر معالجات لعناصر التصميم الداخلي تمثل استعارات ابداعية.

4-يمنح المثير المرئي لمعالجة مساحات المستويات العمودية والافقية لمكاتب القطاع الخاص محفزات إدراكية تمنح المتلقي متعة بصرية والشعور بالاحساس المتدفق لما تحمله من مضامين ابداعية كهوية بصرية.

5-التركيز على البعد الجمالي كمكمل تصميمي وادائي وتزييني للخروج من المألوف إلى اللامألوف لتحقيق الاثارة الحسية على وفق نظرة معاصرة لتجدد وحرية التصميم.

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

1-منهجية البحث: اتبع البحث المنهج الوصفي لغرض التحليل.

2-مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من مجموع فضاءات داخلية لبناية شركة الاتصالات (زين العراق) البناية الرئيسية في مدينة بغداد منطقة الجادرية.

3-عينة البحث: تم اعتماد مساحة الفضاء الاكبر الرئيس لتحليل مكوناته عبر المثير المرئي كون المستخدم (الزائر-المراجع-الموظف) يتم تواجدهم في هذا الفضاء بشكل مستمر على مدى 18 ساعة يومياً.

1-الوصف:

زين العراق إحدى شركات مجموعة زين الرائدة في خدمات الاتصالات والبيانات المتنقلة في منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

تصل نسبة الوعي بالنسبة للعلامة التجارية إلى 97% من مجموع سكان العراق، حيث تبني الشركة إستراتيجيتها حول فهم رغبة المستهلك وجعله محوراً أي خدمة أو فكرة تطرحها في السوق. وتحرص زين العراق على تقديم أفضل الخدمات وأكثرها تطوراً حتى يحقق المشترك ما يطمح إليه أينما كان. بذلك، فإن المشتركين هم الدافع الأهم خلف نجاح الشركة وتبقى معايير الخدمة المميزة المحرك الأساسي لتقديم أحدث التقنيات في قطاع الاتصالات والمعلومات. (Iraq Z.، 2022، صفحة net)

معلومات عامة	
الشعار	زين عالم جميل
التأسيس	2003 بإسم شركة (أم تي سي) أثير
النوع	شركة إتصالات عراقية-اتصالات لاسلكية –الهواتف النقالة
سنة الافتتاح	2018
مكونات المبنى	9 طوابق بمساحة 1000م2
العنوان	بغداد - الجادرية - قرب جسر الجادرية - المحلة 915 - الزقاق 35 - المبنى 27

تتميز بناية الشركة باطلالتها وتفردها بين المواقع المجاورة لها الذي يتجه نحو الجنوب بما يقابلها من موقع جامعة بغداد بالفضاء المفتوح وتميزها بالواجهة الزجاجية متعددة الالوان بحسب الاضاءة الطبيعية والصناعية، تعد من المواقع التي تتعامل مع الزبائن والعملاء في ميدان الاتصالات ، فقد اسست تلك البناية لتكون مركزاً مهماً ومعلماً مميزاً بتصميمه الرائع من الخارج ومن الداخل ينظر الشكل (2،1).

2-التحليل:

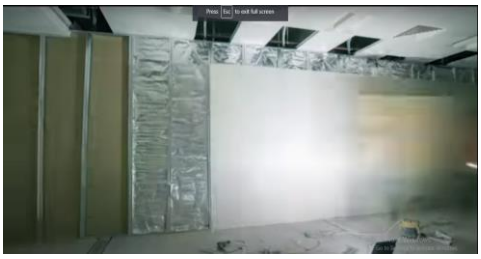
عند الدخول إلى المبنى ومشاهدة التصاميم الداخلية الرائعة في توزيع الاثاث ومعالجة الظروف كافة باعتبارها مركزاً رائداً يتميز بالابداع المتجدد إذ عالج التصميم جميع الوسائل للمكملات الادائية والوظيفية والتزيينية للخروج بالمألولف واللامألوف لتحقيق المثير المرئي الذي تجسده تلك القوى الفاعلة من الاثارة الحسية والادراكية عبر مكونات التبادل الشكلي بين المستويات الافقية والعامودية عبر اكساء الارضيات بمواد عازلة وأخرى مقاومة للظروف البيئية باقصى درجاتها، مع الاخذ بنظر الاعتبار معالجة التبدلات المناخية بين الداخل والخارج ينظر الشكل (4،3) ، إذ جاءت حسابات التصميم الداخلي لتكمل المبنى على وفق تناغم شكلي لدفع الملل واحداث الراحة والمتعة من خلال مزاوجة التكوينات الكرافيكية للجدران وايجاد توليفة للهوية البصرية لتحقيق الدهشة كمثيرات لتنمية الابداع من جانب الموظفين والعاملين

داخل المبنى من جهة ومن الجهة الاخرى إضفاء اللمسة التقنية التي تحاكي العصر بتكوينات مجسمة على جدران الفضاءات الداخلية لجميع الطوابق للصالة الرئيسية ينظر الشكل (6،5)، مع الاخذ بنظر الاعتبار أماكن الحركة والتحريك بما يحقق انسيابية عالية وتنقل سهل عبر الممرات الواسعة والارضيات المغلفة بالمواد الطرية الاسفنجية من الاسفنج المضغوط، كما يتبين مقدار القورة التأثيرية للالوان كعناصر ذات سيادة من خلال الاحجام التي وظفت في التصميم وتبادل العلاقات القيمية لكل من الرموز والدلالات ذات المعاني التي تعبر عن اصالة العراق والجمع بين الموروث التاريخي والاشكال الحضارية ودرجاتها التي تبعث الاحساس والادراك الحسي تجاه تلك التصميمات، وكأن المتلقي يشاهد صوراً بانورامية تتجلى فيها علاقات الاختزال والمبالغة في بعض البنى الشكلية والمزاوجة بين التشكيلات ، فضلاً عن الاستعارة الشكلية للقيم اللونية في التعاطي مع بعض الرموز التي اتخذتها الشركة في اعلاناتها كالدوائر والاشكال الهندسية الاخرى ينظر الشكل (8،7).

لقد جاءت تلك التركيبات الشكلية مع الشفافية للفضاء المفتوح عبر النوافذ الزجاجية التي تغطي كل طابق من الجهة الامامية، مما يكتسب درجة من الانفتاح الذي يضفي راحة ومتعة بصرية كمثير مرئي ذات قوة وتماسك، كما أن المتحقق الفعلي للانتقاء الإدراكي المرئي جاء بتركيب الاشكال كعناصر اساسية باعتبارها مثيرات تجسد هوية الشركة. بينما تولدت المرونة الإدراكية المرئية بين الأحجام المتشابهة والأحجام المختلفة ومايميزها تلك الاشكال والاجسام المضافة للفضاء الداخلي لجميع الطوابق وكأنها امتداد متسلسل من الاسفل إلى الاعلى وبالعكس ، أما في مجال الدقة والسرعة الادراكية المرئية تميزت بالانفتاح والتوسع بين ماهو معتم وشفاف، واما التركيب الإدراكي المرئي فانه خاضع أساساً للوحدة العضوية بتماسك علاقاتها الشكلية وكأنها طرز معمارية وانماط اسلوبية جديدة. ينظر الشكل (10،9).

شكل (1)

شكل (2)

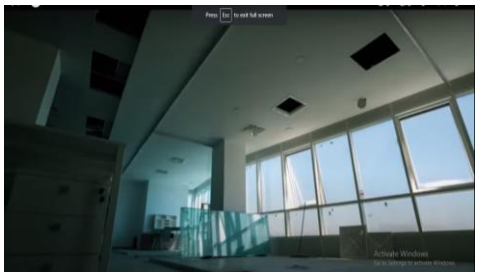


شكل (3)

شكل (4)

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل (5)



شكل (6)

شكل (7)

شكل (8)

شكل (9)

شكل (10)

جميع الصور من مصادر الموقع الرسمي للشركة (اثير، 2022، صفحة نت)

الفصل الرابع

(النتائج والاستنتاجات)

اولاً: نتائج البحث: من خلال وصف وتحليل نماذج الصور تبينت النتائج بحسب الاتي:

1-توظيف مفردات تتسم بنوع من الغرابة او اللامألوفية مثل استعمال وسائل عرض ذات هيأة نباتية كمفردات من الأثاث ذو صفات متنوعة مع وجود مفردات اضافة نسجة متباينة للفضاء تجميلاً وظيفياً.

2-عززت فاعلية المثيرات المرئية عبر عملية التحفيز البصري لاحداث متغيرات شكلية وانشاء علاقة مبتكرة تنسجم مع مختلف اجزاء الفضاء الداخلي على وفق رؤيا معاصرة بين التغيير والتنوع.

3- جاءت فكرة التنظيم النسقي لتمنح الايقاع الحركي معنى متزايد نحو دقة ووضوح جانب الاثارة في الاذهان والاحساس بالعمق الحضاري والهوية الوطنية.

4-ظهر الاندماج المتحقق بين المحسوس وبين المعقول بطريقة تركيبية من خلال تحقق عناصر الدهشة والمتعة التي تحيلنا إلى التامل والاعجاب ويأتي ذلك عبر قوة وشدة المنبه وللامألوفية والدمج بين الموروث والتجدد.

5-جاء المتحقق الفعلي للانتقاء الإدراكي المرئي على وفق تركيبات للأشكال كعناصر اساسية بعدها مثيرات مرئية تصنعها هوية الشركة.

6-تولدت المرونة الإدراكية المرئية بين الأحجام المتشابهة والأحجام المختلفة الذي يستدعي تميزها ضمن الفضاء الواسع وهيمنة الاشكال والاجسام المضافة للفضاء الداخلي في طوابق المبنى جميعاً وكأنها امتداد متسلسل تتعالق من الأسفل إلى الأعلى وبالعكس.

7- المتحقق الفعلي في مجال الدقة والسرعة الادراكية المرئية تميز بالانفتاح والتوسع بين ما هو معتم وشفاف على وفق رؤيا تصميمية للمثير المرئي لوناً واضاءة.

8-جاء التركيب الإدراكي المرئي وفقاً للمدى المتكرر بالإيقاع المستمر خاضع اساساً للوحدة العضوية بتماسك علاقاتها الشكلية كونها تمل انماط اسلوبية معاصرة.

9-تحقق جذب الانتباه عبر تأثير التموضع الشكلي والحجمي واللوني للمثير المرئي بنسب متفاوتة في مجال الادراك والرؤية إذ تحقق بفعل التدفق الحركي لمكملات الفضاء الداخلي لطوابق التسع جميعاً.

10-تحقق فعل العلاقات بين المثير المرئي والتدفق الحركي وعلاقة التواصل والايقاع الحركي بالاعتماد على علاقات التجاور والتراكب والتماس والتناظر والتكميل بحسب نظرية الجشطلت.

11-ظهر بقوة المثير المرئي كمحصلة بفاعلية من موضع المثير المرئي للأشكال والتجسيمات والتكوينات المتنوعة باتجاه الحركة وتوزيع الاضاءة وعامل السرعة والدقة وسيادة البنى الشكلية وسيطرتها على الادراك لدى المتلقي.

ثانياً: الاستنتاجات: مما ورد في الإطار النظري ونتائج التحليل نستنتج الآتي:

1-كل مثير مرئي يستدعي مؤثر ذات قوة وفعالية شكلاً ولوناً وحجماً ويكون منبهاً للإدراك الحسي.

2-يتحقق فعل المثير المرئي من قوى التدفق الصفاتي للعناصر جزءً وكلاً.

3-يعتمد المثير المرئي على محفزات شكلية في بنية تصميم الفضاء الداخلي مما يعد حافزاً للنشاط العملي الانساني.

4-يعتمد المثير المرئي على عوامل التنظيم والترتيب بكسر القواعد المألوفة في بنية الاشكال بين التحول والتغير كمظاهر جاذبة للبصر ومحركة للإحساس.

5-كل مثير مرئي في الفضاء الداخلي يمنح المتلقي راحة بصرية واحساساً بالمتعة.

6-يرتكز المثير المرئي على قوة المنبه في الاداء الوظيفي والجمالي وسرعة الاستجابة عند المتلقي.

7-كلما كان المنبه ذو سيادة وهيمنة على باقي العناصر كلما كان فاعلاً مؤثرا ومثيرا.

8-كلما كان المثير المرئي حاوياً على الحركة كلما ازدادت محصلته الشكلية واستحوذ على إدراك المتلقي وتقييد بصره بوصفه استمالة فكرية وعاطفية.

9-تمتاز خصائص المواد بين الشفافية والتلوين المتنوع والتعدد الصفاتي للخامات كلما ازداد مستوى الاداء للمثير المرئي تجسيداً لعلاقة الترابط والتوافق.

10-المبالغة الشكلية واللامألوفية والاستعارة تحقق مخرجات للمثير المرئي في الفضاءات الداخلية.

ثالثاً التوصيات: مما أظهرته نتائج التحليل والاستنتاجات يوصي البحث بالآتي:

1-الاهتمام في توليف البنى الشكلية للفضاءات الداخلية على وفق مثيرات مرئية لتحقيق التنوع والوضوح في المكاتب التي يرتادها الزبائن للشركات والمؤسسات التي تعمل بنشاط بشري مستمر.

2-العمل على تحقيق المثير المرئي في الفضاءات الداخلية لتكوين نمط اسلوبي يتلاءم مع التصميم الداخلي المعاصر.

3-انشاء وحدات استشارية لدعم موضوعات التصميم الداخلي وتناول مسارات التجدد والتطور على المستوى التقني والابداعي في المؤسسات الرسمية والقطاع الخاص.

4-اقامة الندوات والحوارات النقدية والتحليلية للارتقاء بالتصميم الداخلي على وفق منابع الرؤيا الفنية والابداعية ورفع مستوى الثقافة والمعرفة لدى المصمم المحلي.

References

Abadullah, I. H. (2008). *Art of Design / part 2.* al-Sharja: House of Culture and Information.

al-Azzawi, H. R. (2004). *Attraction in the structure of Magazine covers designs.* Baghdad: College of Fine Arts , Baghdad University.

al-Bassiouni, M. (1980). The secrets of Plastic art. *The world of Books.* Cairo.

al-Bazzaz, A. (1999). *Relationships space design and space relationships.* Baghdad: al-Fath Library for printing and publication.

al-Dabbagh, S. M. (2010). *Architecture with multiple sensory responses.* Baghdad: Architectural Engineering , University of Technology.

al-Hakeem, R. (1986). *Philosophy of Art in Susan Langer.* Baghdad: Cultural Affairs House.

Al-Imam, A. A.-D. (2006). *Movement Behaviors in the Internal space - Environment",.* Baghdad: Academic Magazine, No. 45.

al-Khalidi, W. H. (2008). *The visual and sensual awareness for the internal space in hospitals of children -Thesis - Unpublished.* Baghdad: College of Engineering , Technology Unkiversity.

al-Khuli, W. (1976). *Summarized enccyclopedia in Psychology and Mind Medicine.* Cairo: Dar al-Maarif.

al-Makri, M. (1991). *Form and discourse.* Beirut: Arabic Cultural Center.

Ammar, M. (2014). *, () "The Forml Organization and its Role in Showing the Aesthetic Values of the Publication".* BA: Academic Journal, Issue 70.

Atheer, z. I. (2022). *New site for Telecomunication company , zain Iraq.* Baghdad: https://www.youtube.com/watch?v=YyfFKbBa2GY.

Berjawi, A. R. (1981). *Chapters in Aesthetic Sciences.* Beirut: Dar al-Afaq al-Jaded.

Crochet, B. (1994). *The whole in philosophy of Art.* Damascus: al-Awabid For printing and publishing.

Eid, K. (1987). *Philosophy of Literature and art.* Tunisia: Arabic Dar for Books.

Haider, n. A. (1996). *Analysis and composition in the contemporary Iraqi Painting.* Baghdad: College of Fine Arts , Baghdad University.

Hanash, A. M. (1990). *Arabic Calligraphy and the problem of art criticism.* Baghdad: al-Umraa Office for publishing , propoganda , and advertising.

Ibrahim, R. (1997). *Psychological vision of Art.* Baghdad: Cultural Affairs House.

Iraq, z. (2022). *New site for Telecommunkication company* . Baghdad : https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%82.

Iraq, Z. (2022). *الموقع الجديد لشركة الاتصالات*. بغداد: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%82.

Jameel, S. (1995). *The Philosophical Dictionary in Arabic , French , English and Latin words , part2.* Beirut: Lebanese Book House.

Khazal, F. H. (2009). *Exoticism and its aesthetic levels in Internal Designs.* Baghdad: College of Fine Arts , Baghdad University.

Mahdi, T. (1987). *Plato , a study of his aesthetic thought.* Baghdad: General cultural affairs House.

Naam, Z. A. (2008). *The elements of attraction in the Urban Landscape and mechanisim , Master Thesis Unpublished.* Baghdad: Architectural Engineering , Baghdad University.

Riyadh, A. F. (1987). *Formations in the fine arts.* Cairo: Dar al-Nahdha for Arts.

Riyadh, H. (2014). *Processing the Designs of Interior Spaces for Pharmacies,".* Academic Magazine, No. 70.

Rogers, F. (1990). *Poetry and Painting.* Baghdad: Dar al-Mamoun for translation and publishing.

Sahib, J. (2014). *Metaphor and its Transformations in Surrealist Painting,".* Baghdad: Al-Akameyy Magazine, No. 70.

Saleh, Q. H. (1982). *Psychology of color and shape perception.* Baghdad: al-Rasheed House for Publication.

Shaima, S. (2014). *The Mechanisms of Visual Attraction in Interior Spaces".* Baghdad: Al-Academic Magazine, No. 70.

Stolnitz, J. (1984). *Art Criticism , an aesthetic and philosophical study.* Cairo: Ain Shams University Press.

Tityanov, Y. (1982). *Theory of Form approach , Russian texts , translated by Ibrahim al-Khateeb.* Beirut: Foundation of Arabic Researches.

ا ثير, ز. (2022). *الموقع الجديد لشركة الاتصالات زين العراق*. بغداد: https://www.youtube.com/watch?v=YyfFKbBa2GY.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/55-72

Visual stimulus in the design of interior spaces

Shaimaa Sami Ahmed[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 1/3/2022…...Date of acceptance: 26/5/2022…....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

The visual stimulus is the effective force in visual attraction that achieves visual and perceptual co-optation and is important in wooing the recipient, and many procedural processes in the design are interpreted on it as the visual stimulus achieves visual comfort and a sense of pleasure and gives (place) the interior space a transformation in its plastic structure as well as arousing attention through The kinetic rhythm and the formal diversity, which increases the possibility of breaking the routine and traditional constraints of design patterns through the coating and encapsulation of the vertical and horizontal levels . Thus, the research problem was launched based on the following question: What are the stimuli of the visual stimulus in the designs of the internal space of the communications company (Zain Iraq)? In order to achieve the goal of the current research represented by revealing the visual stimulus in the designs of the internal space of the telecom company Zain Iraq. In order to cover the contents of the research and its variables, the research structure is distributed into three chapters. The first set out to clarify the introductory framework for the research, while the second reviewed the theoretical framework and the reality of two chapters, namely:

1 .The visual stimulus as a concept in interior design.

2 .The relationship of the visual stimulus in the design of the interior space.

The third chapter deals with the research procedures, results and conclusions, including:

[1] **Presidency of the University of Baghdad - Student Activities Department, shaimaa.sami821@yahoo.com .**

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Conclusions

1 -Every visual stimulus that calls for a stimulus of strength and effectiveness in shape, color and size and is a stimulant of sensory perception.

2 -The act of the visual stimulus is achieved through the forces of the qualitative flow of the elements as a reward or a whole.

3 -The visual stimulus depends on formal stimuli in the design of the interior space, which is an incentive for human practical activity.

4 -The visual stimulus depends on the factors of organization and arrangement by breaking the familiar rules in the structure of forms between transformation and change as manifestations that attract the sight and motivate the senses.

5 -Every visual stimulus in the inner space gives the recipient visual comfort and a sense of pleasure.

Keywords : exciting, visual, design, space, interior, elements, offices, formation, privacy, characteristics, level, determinants, movement, rhythm.

Conclusions:

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/73-90

فاعلية الفضاء في اللوحة الخطية

حيدر كاظم سباهي [1]

فرات جمال حسن العتابي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/3/25 , تاريخ قبول النشر 2022/4/25 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

معظم الطروحات بعد أن بلغ الحرف العربي مقامه من الاستقامة والإجادة، اتجه الخطاط إلى إخراج التكوينات الخطية بأشكال جمالية وتعبيرية متنوعة، مستثمراً الطاقات الروحية بما تظهره تلك التراكيب الخطية في اللوحات الفنية، فبعد أن اجاد هندسة أشكال الحروف وتركيب النصوص اتجه إلى الإبداع بفضاء اللوحة، والذي يحمل الكثير من المعاني التي تجسدت في التكوينات الخطية، ولأجل الوصول لتلك التعابير ومعرفة مواضع فاعلية الفضاء، عنيَّ هذا البحث بدراسة تلك المعالجات الفنية.

فقد اشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث التي تضمنت تساؤلاً عن فاعلية الفضاء في اللوحة الخطية، وأهمية البحث والحدود الزمانية والمكانية وتناول الباحثان المصطلحات لغة واصطلاحاً. وأما الفصل الثاني فقد احتوى على ثلاث مباحث: تضمن المبحث الأول نشأة اللوحة الخطية وأما المبحث الثاني فتمثل بدور الفضاء في الفنون وكيفية التعامل معه في الفنون، والمبحث الثالث دور الفضاء في المنجز الخطي و علاقته بالأسس الفنية في تحقيق التوازن والسيادة والتكرار والوحدة مبيناً فاعلية الفضاء ودوره النشط في المنجز الخطي، وجاء الفصل الثالث ممثلاً بإجراءات البحث وتحديد المجتمع الذي بلغ (50) لوحة خطية موزعة على انواع اللوحات ومن مختلف الحدود المكانية، والتي تميزت بفضاء فاعل يمثل مهارة خطاطي تلك اللوحات الإبداعية، أُختيرَ منها (5) نماذج جرى عليها التحليل واعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل العينات، وخلص التحليل الى عدد من النتائج وضحت من خلال الفصل الرابع، فقد اسهم الفضاء فاعلية في تحقيق اتزان اللوحة وبقية العناصر، كما شكل الفضاء نقطة استقطاب بصري وجاذبية عبر التنظيم ومن خلال هيمنته في اللوحة، وكذلك أوصى الباحثان بمجموعة وصايا تخص البحث العلمي في سبيل الرصيد المعرفي وتم انهاء البحث بتوصيات ومقترحات تسهم في تحقيق اهداف البحث.

الكلمات المفتاحية: فاعلية، الفضاء، اللوحة الخطية.

[1] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، haidar.kadim1207a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

[2] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، dr.furathassan@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

مشكلة البحث:

لقد استطاع الخطاط إظهار قدراته الفنية في انتاج لوحات خطية بتنوع أشكالها وخطوطها وأساليب إخراجها وتوزيع العناصر مستثمراً خواص الحرف العربي من الاستقامة والمرونة فضلاً عن خاصية الارسال والتنصيل والاتمام والإكمال، عبَّر الخطاط من خلالها عن جمال مظهرها بما يناسب مضامينها حيث تعد اللوحة الخطية أحد أهم ميادين الأبداع للفن الإسلامي في طريقة تنظيمها وتصميمها، استثمر الفنان المضامين القرآنية والأحاديث النبوية في إظهار المعنى اللغوي من خلال الشكل البصري، وهذه المعالجات الفنية عبر التحكم بالعناصر الفنية في طريقة تكوين علاقات ما بين بعضها الآخر ومن تلك العناصر المهمة الذي ساعدت على الإظهار الشكلي للوحة هو الفضاء، والذي نسعى لمعرفة دوره كونه أحد العناصر البانية في اللوحة وللوقوف على اهميته وعلاقته مع العناصر الاخرى في طريقة اخراج اللوحة الخطية لما تمثله من قيمة وظيفية وجمالية وتعبيرية وبناءً على ما تقدم فإن الباحثينِ يطرحان مشكلة بحثهما بالسؤال الآتي: ماهي فاعلية الفضاء في اللوحة الخطية؟

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في:

1. التعرف على دور الفضاء في اللوحة الخطية كون الفضاء يشكل عنصراً أساسياً مهماً لإنشاء أي عمل فني.
2. يسهم البحث في رفد الجانب المعرفي للخطاطين والمهتمين عبر تسليط الضوء على دور الفضاء كعنصر جمالي وتعبيري في المنجز الخطي.

هدف البحث:

الكشف عن دور الفضاء وفاعليته في اللوحة الخطية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: اللوحات الخطية المنفذة على خامة الورق.

الحدود المكانية: اللوحات الخطية المنفذة في كل من العراق وتركيا وفلسطين.

الحدود الزمانية: من (1407 هـ / 1986م) الى (1442 هـ / 2021 م)

تحديد المصطلحات:

1-الفاعلية (Efficiency):

" لغة " : الأصل اللغوي للفاعلية هو الفعل "فعل" الذي مشتقاته "فاعل" و "فعّال"، والفاعلية مصدر صناعي، للدلالة على وصف الفعل بالنشاط والاتقان.(Manzur, 1997)

"اصطلاحاً" : الفاعلية : القدرة، التأثير .(Meggs & Purvis, 2016)

2-الفضاء (Space):

" لغة " : عرَّفه ابن منظور: المكان الواسع من الأرض، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع، والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض.(Manzur, 1997)

"اصطلاحاً": عرَّفه (مصطفى): "يعد الفضاء عنصراً أساسياً لازماً لولادة أي عمل فني، حيث إن جميع العناصر والعلاقات وما ينشأ منها من مفاهيم وافكار لا تتحقق دون عنصر الفضاء.(Moustapha & Krishnamurti, 2001).

وعرَّفه (حسن) بانه: " هو أحد أهم عناصر العمل الفني ذي البعدين وثلاثة أبعاد، فبينما يكون في الاول وهمياً ويستعاض عنه بالمنظور او العمق الفراغي، ويكون في الثاني حقيقياً ويحيط بالعمل الفني من جميع الجهات.(Hassan, 2022; Hassan & Kakhel)

" تعريف الفضاء اجرائيا": يعرَّفه الباحثان، بأنه القدرة والتأثير في الحيز المتحقق ويكون متسيداً على بقية العناصر في اللوحة الخطية.

3-اللوحة الخطية (Arabic Calligraphy panel):

" تعريف اللوحة الخطية إجرائيا": " يعرَّفها الباحثان، هي خطاب مرئي مادته نصوص أو جمل أو كلمات أو حروف، كتبت بأي من الخطوط المعروفة وتمتلك مقومات اللوحة الفنية الجمالية.

الإطار النظري:

1-نشأة اللوحة الخطية:

إن تاريخ المنجز الخطي مرتبط بتاريِ نُسخِ المصاحف الاولى، فقد كانت المصاحف اول عمل فني خطي ينتجه الفنان المسلم، وكان القرآن الكريم مصدر إلهام مهم في تكامل النتاج الخطي نحو النضج والكمال وتطوير أشكال المصاحف واحجامها، وإن فترة القرون الاولى للهجرة كانت خصبة في تاريخ المخطوط العربي، فقد كان المسلمون في صدر الاسلام، يكتبون الآيات على الاقتاب (وهي الواح الخشب وقد جمع القران من الاقتاب ايام خلافة ابي بكر الصديق) (George, 2017)، وتعتبر فترة القرن الثالث الهجري بداية انتاج ملامح اللوحة الخطية من خلال تحلية الصفحات الاولى من المصحف القرآني بعمل اطار زخرفي حول النص الخطي، وأن عمل المخطوطة بدأت بالرقاع الخطية، وتمثلت نتاجاتهم بالنُسخ القرآنية واغلفتها، وبعد التطور الفني للخط العربي اخذ الخطاط المسلم في تكوين اعمال فنية ذات أبعاد جمالية، وأن البداية هي نشأة اللوحة الخطية " بأول عمل فني إسلامي من اعمال الخطاط ياقوت المستعصمي" (George, 2017)، وكما تعتبر الرقعة الخطية أحد النماذج في انتاج اللوحة الخطية وقد ظهرت في القرن (السادس الهجري، الثاني عشر الميلادي) وتعتبر مدرسة ياقوت المستعصمي الفترة الزاخرة، في تطور اللوحة الخطية متمثلة بخطوطه وخطوط تلاميذه، واستمرت اللوحة الخطية بالتطور الفني متمثلة بأحد أشكالها الرقعة الخطية، وكما أشتهر بهذه اللوحات الخطاط (حمد الله الاماسي المعروف ابن الشيخ) إذ وظَّف الأماسي أنواعاً عديدة من الخطوط على هذه الشاكلة وأصبحت محط أنظار الخطاطين وموضوع تقليدهم، واتسمت الرقعة الخطية، باستخدام نوعين من الخطوط، فهناك رقعة بخط الثُلث والنُسخ، والمحقق والريحاني، والتوقيع والرقاع ويقسم فضاء اللوحة الخطية الى قسمين يكون الفضاء الأول أقل حجماً من الثاني وهنالك، تقسيمات بوضع مستطيلين على جانبي اللوحة، فضلاً عن الفضاءات البينية عبر مدَّات الاحرف والارسال والتعريق، استثمر الخطاط الفضاء الداخلي في تنوع استخدامات الفضاء وفعاليته بما يعطي قيمة فنية تغذي الجانب التعبيري بما تظهر تلك المعالجات للفضاء البيني.

ومن ضمن اللوحات الخطية هي (الرباعيات) وتعد هذه اللوحة، أحد أنواع اللوحات الخطية والتي تميزت بخط النستعليق، و "تسمى هذه الطريقة الكتابية "جليبا" اذا ما علقت على الجدار" (Luo, 2021)، وهي لوحة موظفة بصورة رئيسية لخط نصوص الأشعار، وأن اول من أنشأ هذه اللوحات هو الخطاط (مير علي) ، ويُذكَر بأنه اول من كتبها، في بدايات القرن الخامس عشر الميلادي، وكما أشتهر في كتابتها الخطاط (عماد الحسني) الذي اشتهر بخط الرباعيات، و تتضمن عادة بيتين من الشعر ونادراً ما تكون ثلاثة أو أربعة أبيات، ويشترك البيتان في فضاء واحد عند الزاوية السفلى من البيت مع الزاوية العليا من البيت الثاني"(Meggs & Purvis, 2016). ويحيط البنية الخطية للنص فضاءات على شكل غيمي. وكما تعتبر قطع التسويد احد انواع اللوحات وهي عبارة عن تمارين لكبار الخطاطين وتُسمى بالتركية (قاره لمه) وبالفارسية (سياه مشق) ، وتُسمى تسويد كون النصوص تسود اللوحة من كثرة التمرينات فالخطاط يخط كيفما يشاء مع تسقيط الاحرف او الكلمات، وتختلف قطع التسويد عن قطع المشق حيث أن قطع التسويد تتزاحم فيها الاحرف بعضها فوق بعض مُشكِّلة قطعة من السواد في بعض الاحيان بسبب تكرار الاحرف، يشغل الخطاط الفضاء المتاح بالحروف والكلمات، وغالباً ما تخط بالثُلث والنُسخ أو الاقتصار على أحدهما، او تسويدات بخط التعليق ، وتهدف قِطَع التسويد الى التعرف على أسرار الحروف واتصالاتها وتوزيعها بالشكل الأمثل، كما تتضمن بعض النصوص القصيرة وقد تكون عبارة عن حروف متشابكة وهي تجسيد رمزي لغياب المعنى"(اشرف،2014،ص14)، ويشغل فضاء اللوحة بصورة مكثفة من الحروف والكلمات يتحول الشكل إلى فضاء في بعض الاحيان عبر الإشغال المكثف يكون السواد الغالب عبر لون الحبر وممثلاً للفضاء عبر التشابك ما بين الأحرف، يكون لدور الفضاء البيني أقل أثراً عن بقية انواع اللوحات الخطية.

ومن اللوحات الخطية البارزة هي (الحلية النبوية) وتعد انتقاله نوعية في نشأة اللوحة الخطية، وكانت بداياتها في مدينة إسطنبول، وذلك في أواخر القرن (الحادي عشر هـ-السابع عشر م) وامتازت الحلية النبوية بتنوع خطوطها وتحمل في مضمونها صفات النبي محمد (صلى الله عليه وآله) المروية عن الإمام علي(ع)، إذ يعد هذا النص ثابتاً واساسياً في هذه اللوحة فضلاً عن البسملة، كما تحوي الحلية نصوصاً قرآنية تصف خلق الرسول(ص) ومنزلته العليا.

ويروى أن أول من كتبها الحافظ عثمان، بخط الثُلث والنُسخ، والمحقق للبسملة احياناً، وتبارى الخطاطون في إتقانها وزخرفتها)(Moustapha & Krishnamurti, 2001) ، وعدت نموذجاً متميزاً، وقد بَرَعَ الخطاطون المجودون في إخراجها إخراجاً فنياً في كيفية، تقسيم فضاء اللوحة وفق النظام المحوري، الثنائي، فهي ذات بنية متوازنة شكلاً، وكذلك استثمر الفضاء البيني عبر مدَّات الاحرف لتحقيق التوازن وكما تظهر المعالجات للفضاء عبر النص بخط النُسخ الذي يتوسط اللوحة لإبراز النص، فضلا عن الفضاء الذي يتوسط اللوحة على شكل هلال الذي يحقق دوراً على باقي العناصر في المنجز للوحة. ومن ضمن اللوحات الخطية التي اخذت مساحتها الفنية والتي يحاول فيها الخطاط إظهار مهارته الخطية، هي اللوحة الجامعة وقد تميزت هذه اللوحة بتنوع خطوطها وزخرفتها وتصميمها فهي مرحلة متقدمة في انتاج اللوحة الخطية في اسلوبها وتصميمها الفني وزخرفتها وظهرت (اللوحة الخطية الجامعة سنة (944هـ – 1537م) (Ni, 1999)على يد الخطاط (احمد القره حصاري)، واحتوت على أربعة من هذه الأقلام ثم ظهرت هذه اللوحة بنظامٍ مدروس وذلك سنة

(1314هـ/1896م) على يد الشيخ الخطاط (محمد عبد العزيز الرفاعي) ، وتكمن أهمية اللوحة في اتقان الخطوط وتحقيق التوازن الشكلي ، ومن بين من اتقن وانتج اللوحة الجامعة، الخطاط (هاشم البغدادي) بشكل جديد سنة (1378هـ/1959م) ، إذ أصبحت مثالاً ورمزاً للوحة الخطية الجامعة، وقد استوفت جميع نواحيها، الفنية والتصميمية، واتخذت اللوحة الجامعة النظام المحوري الرباعي أو الثنائي أساساً لتوزيع المساحات الخطية، حسب مقتضيات التصميم، والتوزيع التكوينات في فضاء اللوحة عبر تقسيمات مختلفة كلٌ حسب نوع الخط المستخدم في الفضاء المحدد والذي يحيط بالنص، فضلاً عن استثمار الفضاء البيني الذي يحقق التوازن عبر المعالجات الخطية من مد وإرسال وكذلك فإنَّ للتنظيم الشكلي لتراكيب بخط الكوفي المضفور بما تظهر من فضاءات داخلية لها من الدور ما يعزز الجانب الفاعل للفضاء كمركز بصري. واستمر الخطاطون في انتاج تلك اللوحات حسب الامكانات الفنية، فإنَّ شرط انتاجها هو بإتقان الخطوط المتنوعة.

وتتسم لوحات المشق بأسلوب خاص في انتاج اللوحة الخطية، وقد بدأت لوحة المشق بمراحل خلال نشأتها فكانت عبارة عن لوحات للتعليم، يبدأ فيها الخطاط بكتابة جميع الاحرف ثم يشرع بكتابة الاسطر الخطية، واول من وضع أساس تلك اللوحات هو الخطاط (ياقوت المستعصمي) وتُسمى بالكرَّاسات الخطية، وكانت بداياتها بدون تسقيط الاحرف ثم تلتها امشاق مع تسقيط الاحرف كمنهج تعليمي يوضح للمتعلمين طريقة الاستاذ في كيفية رسمه للحروف والجمل الخطية.

كما انتجت " لوحة المشق على يد الخطاط (أحمد قره حصاري) (ت 964هـ)، والتي كُتِبت بخط الثُلث والنُسخ بتداخل الكلمات وتراكيبها البسيط الجزئي"(Roxburgh, 2003)، ومن ضمن انواع لوحات المشق لوحة اخذت شكل الرُقعة الخطية حيث وضع الخطاط مساقط الحروف على الكلمات للإيضاح التعليمي، وتعد كراسات المشق منهجاً وضعه الاستاذة المجودين، تمثل أسلوبهم الفني والمدرسة الخطية التي يتبناها في اعمالهم الخطية، واستمر تطور لوحات المشق " لما تمتاز به طبيعة الخط العربي وأشكال حروفه من الحيوية مما اتاح لها فرصاً للتطور، نظراً لما تحمله خصائص الحروف العربية من دقة وتناسب فضلاً عن التنوع في أشكالها"(Hassan & Kakhel; Sattarnaejad & Parvin).

أبدع الخطاطون في انتاج لوحات المشق، حتى ظهرت بأشكال مختلفة يسعى فيها الخطاط إظهارها بأجمل شكل مع المحافظة على سمتها الاولى وهي الطابع التعليمي، وبعد التحول في اخراجها بصورة تظهر كاللوحة خطية مستقلة تحمل البعد الجمالي بما يتم تشكيلة من تكرار للحرف والكلمة، استثمر الخطاط اشغال الفضاء بشكل كامل، وفي هذا النوع من اللوحات يكون للفضاء البيني دوراً اكثر وذلك من خلال التوزيع الحر للنص وبما يتم توظيفه للحروف من ايقاع للحرف او الكلمة يحقق تكراراً منتظماً للفضاء البيني مما يشكل فاعلية ودوراً للفضاء ينظر أحد النماذج الحديثة، واستمر تطور لوحات المشق حتى اخذت اسلوباً جديداً، سُمِيت بلوحة (الحروفيات) وهو اسلوب تجديدي تشكيلي في انتاج اللوحة الخطية وهي لوحة اخذت بنيتها من المزاوجة بين الخط العربي والفنون التشكيلية المعاصرة، وسُمِيت (حروفيات) لأن اشكالها قائمة على الحروف العربية، وهي لا تتقيد بنص محدد إنما تأخذ اشكالها الحرية في الاتجاه واحجام الخطوط وهي قائمة على إشغال الفضاء في اللوحة والمواءمة بين الاصالة والحداثة ضمن رؤية فنية معاصرة.

ولأهمية الخط العربي وما يتمتع به من قدرات تشكيلية تؤهله للإبداعات والابتكارات في مجالات الفنون كافة، اخذ الخطاطون على حشد كل مهاراتهم للاستفادة من خصائص ومزايا الخط العربي الفريدة والبديعة" (Roxburgh, 2003; Shafiq, 2014)،فمن خلال طواعية الحروف ورشاقتها تم انتاج هذه اللوحات بطراز حديث ينسجم مع كل فن جديد، بأشكال تشكيلية وتعبيرية متميزة من خلال تكويناتها والتي طالما اقترنت في اللوحة الخطية و شكلت تلك اللوحات خياراً امام الخطاط المعاصر في انتاجها، ويعتبر خليل الزهاوي من ابرز خطاطي تلك اللوحات والتي تميزت بألوانها وبأشكالها المجردة والبعيدة عن الكلاسيكية في اللوحات الخطية السابقة وتم توزيع الحروفي في الفضاء المتاح بشكل يتباين فيه الشكل مع الفضاء بطريقة فنية.

إن فن الخط العربي زاخر بأنواع كثيرة من اللوحات الفنية التي استطاع الخطاط أن يبدع فيها، منذ (14قرن) وإلى يومنا هذا، وفي كيفية تكوين علاقات بين العناصر وما للفضاء من دور يظهر بشكل متباين بين نوع وآخر فلكل لوحة اسلوب خاص، فضلاً عن دور الفضاء البيني الذي يعطي من الفاعلية ما يحقق الشد البصري للمتلقي، وكذلك ابراز العناصر الاخرى وهذا واضح بما يظهره الخطاط من تعامل مع الخصائص الفنية للخط العربي، اعطت ديمومة التطور والاستمرار، والجميل بالفن الإسلامي أن لكل اقليم له اسلوبه في الانتاج الخطي، ولكل زمن له اعمال تواكب زمنه. فالفن الإسلامي إرث حضاري لجميع الامم التي استظلت بظله فهو فن حافل على مختلف الصعد الفنية.

2-مفهوم الفضاء في الفن:

يشكل الفضاء معياراً اساسياً في تنظيم الأعمال الفنية، فهو بلا شك يمثل محوراً ومعياراً للإخراج الفني، فلم يعد الفضاء مجرد خلفية للأعمال الفنية وارضية للتكوينات، بل اصبح عنصراً اساسياً من عناصر العمل الفني فهو يتفاعل مع بقية العناصر في طريقة ابرازها وتحقيق الأسس الفنية من خلال الايقاع الشكلي وتحقيق السيادة والتوازن والوحدة، وهذه الأسس لا تتوالد دون عنصر الفضاء الذي يفسح المجال لتفاعل العناصر المتداخلة فيه ومن خلاله نحصل على النتاج الفني فهو جوهر العمل الذي تدور حول مفهومه جميع الفنون، (ويسمى أحيانا بالكتلة المعاكسة فالتراكب أو النقطة في الفضاء تمثل الجانب الايجابي، والفضاء يشكل الجانب السلبي، وهو يقوي الإحساس بالحركة واتجاهها، ويثير الإحساس باستمرار الحركة نحو الأمام حينما يرتبط بحجم الكتلة أو التراكب)(Aldoregy, 2021) كما أن للفضاء مفهوماً في الفنون باعتباره أحد العناصر الفنية السبعة فيشغل المسافات او المناطق المحيطة والمتداخلة بالمكونات داخل العمل الفني، ويمكن أن يكون الفضاء سالب او موجب او مفتوح او مغلق او ضحل او عميق او ثنائي الابعاد او ثلاثي الابعاد، وكيفية إشغاله للمجال واكتساب معناه حسب التخطيط للعمل الفني ولهذا فإنَّ دور الفضاء في المجالات الفنية المختلفة (يكتسب معناه حسب المجال الذي يستخدم فيه في اظهار التوازن او ترديده والتناسب والحركة وبذلك يعد الفضاء من العناصر الهامة التي تؤثر في بنائية اللوحة وكيفية تنظيم العناصر الاخرى وعلاقتها بالفضاء وهو بهذا المعنى يعد وسيلة رئيسية للفنون في الخلق والمحاكاة وتحديد الابعاد الفضائية) (Atkey, 2018)، ولهذا فإنَّ الفضاء مؤثراً في تخطيط وانتاج العمل الفني، وكما أن مفهوم الفضاء في اللوحة له اشكالٍ عدة حسب دوره. في المنجز الفني، " أحدهما واقعي او حسي وهو ما نلتمسه في التصاميم المجسمة أي الثلاثية الابعاد وفيها يكون الفضاء غير محدود، وهو تعبير عما ازاحته تلك التصاميم بحكم كونها

كتلاً شاغلة وفق مواصفاتها وما يحيط بها من مدى مفتوح، والاخر متخيل او ادراكي وهو ما نميزه في تصاميم المسطحة أي ثنائية الابعاد ". (Banach & Ryan, 2009)وللفضاء مفهوم بارز وله دور نشيط في الادراك البصري، وينقسم الى قسمين: (الفضاء الفعلي) وهو الفضاء الذي يدخل في الاعمال ذات الثلاثة ابعاد ويحيط بها، (والفضاء التصويري) الذي نراه في لأعمال التصميمية ذات البعدين ويوحي بالعمق (Bestley & Noble, 2016).

ولهذا فإنَّ مفهوم الفضاء، كما ذكره افلاطون (بأن الفضاء يُدرَك ولكنه لا يُرى، واعتبره عنصراً كاملاً ذا وجود مطلق ويمثل نظام ويوفر مكاناً لكل الاشياء التي تظهر للوجود) (Chanen, 2007)، ويتحول الفضاء الى شكل في بعض الحالات الفنية من خلال التبادل مع وظيفة الفضاء الأساسية، (وتعكس حالة الفضاء ذي الناتج الشكلي، من خلال التصميم المتبادل للشكل والفضاء المستوعب له، وفي هذه الحالة يكتسب الفضاء صفة الشكل) (Druin, 2002).

الشكل رقم (1)

وكما يعتبر الفضاء أحد المكونات الأساسية والعناصر البنائية الفاعلة في المنجز الفني، وأن معرفة وفهم دوره البنائي يبدأ من اول " نقطة يتشكل وجودها، حينما توضع ضمن الفضاء المرئي"(George, 2017)، ومفهوم الفضاء يتحقق من خلال تبادل الدور مع الشكل إذا كان العمل مقسماً الى نصفين متساويين (فأننا نستطيع أن نرى كل درجة لونية كشكل وسوف تكون درجة اللون نفسها شكلاً او فضاءً وهذا نوع من علاقة الشكل بالفضاء) (GHAZWAN, 2019)ينظر الشكل رقم(1).

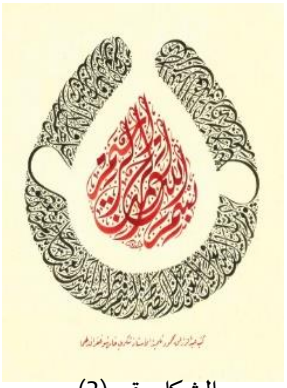
وبما أن (إدراك الفضاء حسياً هو ظاهرة بصرية فهو مرئي من خلال فصل شكل عن شكل آخر وهذا يعتمد على الفنان في إظهار قيمة الفضاء وأثره لدى المتلقي)(Hassan et al., 2013) ويتعامل الفنانون مع المساحات البيضاء (الفضاء) في كل عمل فني يقومون بإنشائه، " فإنَّ العلاقة الأولى التي يضعها الفنان فوق سطح العمل الفني ذو البعدين، يجب ان تمتلك قراراً مستقلاً ومهماً [علاقة الفضاء بالعمل الفني] لأنها ليست علاقة موضوعية فحسب، بل ستكون محددة لمفردات عديدة ذات علاقة بالشكل والحجم وباللون ايضا"(Hassan, 2022).وهذا يعني أن مفهوم الفضاء في الفنون هو عنصر اساسي، ويساعد على ابراز العناصر وتتحقق فاعليته من خلال الاسس الفنية وهو جوهر العمل الفني ويتحول الفضاء الى شكل في بعض الاعمال، ولا يمكن فصله عن العناصر لأنه ما بين الحاوي للعناصر وما بين المتداخل بينها، (لأن الفضاء يشكل عنصراً اساسياً لازماً لولادة أي عمل فني، حيث إن جميع العناصر والعلاقات وما ينشأ منها من مفاهيم وافكار لا تتحقق دون عنصر الفضاء) (Hassan & Kakhel).

وبهذا فأنَّ مفهوم الفضاء في الفن الإسلامي لا يمكن فصله عن بقية العناصر، فإنَّ (كان العمل الفني من نمط الفنون العربية في الفترة الإسلامية حيث يصبح الفضاء عنصراً ومكاناً) (Hiep, 2007)ومن مفهوم الفضاء تتضح اهميته وقدرته ونشاطه وفاعليته التي تعد الاساس في المنجز الفني وبداية العمل الفني و

تحديد اماكن إشغال العناصر في فضاءه ودوره في تنشيط باقي العناصر التي من خلاله تتفاعل، جميع العناصر ويتفاعل في سبيل تنفيذ وانجاز الاعمال الفنية.

3-دور الفضاء في المنجز الخطي:

دور الفضاء في المنجز الخطي: يتأثر الفضاء ويؤثر بما يحيطه او يجاوره من العناصر الاخرى، فضلاً عن خصائصه الذاتية، فالمنجز الخطي إنما هو مركب ناشئ من علاقة الاجزاء بالفضاء والتي تتآلف معه وفقاً لنظام يعتمد اسس معينة من العلاقات التي تتخذ شكل العمل واخراجه، ويتم ذلك من خلال وضع نظام.



الشكل رقم (2)

إن دور الفضاء كعنصر في المنجز الخطي يمكن تحديد دوره وفاعليته عن طريق الاسس الفنية، وأحد أهم تلك الاسس (التوازن) وأن تحقيقه يُعطي الاحساس براحة نفسية لدى المتلقي وهو" الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة"(jamal Hassan, 2018)، والفضاء هو أحد طرفي تلك القوى وكما هو (تساوي كمية الاحجام والاشكال في قسمي المنجز الفني والتي يفصلها خط وهمي عمودي او افقي، فأنَّ عدم التوازن في أي عمل يولد الشعور بعدم الراحة) (العربي،2008، ص83)، ودور الفضاء في تحقيق التوازن عندما يتزن المنجز الخطي مع توازن الفضاء أفقيا ام عمودياً، ينظر الشكل رقم(2). و ليس من الضروري أن تكون المساحة الفضائية، متساوية في الجانبين الافقي او العمودي وهذا لا يعني مساحات متساوية، بل أن يكون لثقل الفضاء الكائن في أحد جانبي المنجز وما يقابله من ثقل الاشكال في الجانب الآخر، ولبعد الثقل او قربه جانب مهم بالإحساس، وللفضاء دور في تحقيق مفهوم السيادة كأحد الاسس الفنية في المنجز الخطي، من خلال هيمنة الفضاء على بقية العناصر وهي تعني "سيطرة احد عناصر العمل الفني على بقية عناصره على أن تكون بقية الاجزاء مكملة للتعبير عن مفهوم موحد"(Smith & Browne, 1993)، ويمكن أن يكون عنصر الفضاء هو السائد والمهيمن من خلال مساحته في المنجز، او من خلال موقعه ولذلك (يسعى الخطاط في اللوحات الخطية الى إعادة تنظيم [الفضاء] لأجل خلق توزيع منتظم في المساحة التي تشغلها مفردات اللوحة) (Stockinger et al., 2004)، ويكون هذا الدور مركزاً للسيادة من خلال الشكل القريب والمفضل في المنجز الخطي عن باقي العناصر الأخرى، (وليس من اللازم أن يكون مركز السيادة عنصراً ايجابياً فقد يكون فضاءً قد نال السيادة عما حوله)(Sun, 2015).

الشكل رقم (3)

وللفضاء دور في تحقيق التكرار كأحد الاسس في اللوحة الخطية، وفاعليته في تحقيق الحركة والتكرار ومن خلال الإيقاع التكراري تتوالد " فواصل او انقطاعات او فترات تخلل الوحدات المتكررة"(Tyrrell, 1912)فالفضاء يمثل تلك الفترات التي تتوالد بين الوحدات، ودوره يتفاعل من تكرار العناصر بطريقة جمالية ومميزة، ينظر الشكل رقم(3). وكما يعطي العناصر مجال الحركة من خلال الحيز المتحقق وفي نفس الوقت يتداخل في العناصر، وفاعلية الفضاء في ايجاد الوحدة في المنجز الخطي " فالوحدة هي الالتحام والاتساق والتكامل والوحدة هي التكوين)

(Al Saadi et al., 2020)، وأن أي منجز لا بد أن يكون هنالك ترابط بين اجزائه بشكل يظهر كوحدة واحدة ومتماسكه مع عنصر الفضاء، وتتحقق الوحدة من خلال فاعلية الفضاء بالاتجاه الذي يحقق متطلبات الوحدة، وهذا يعني أن كل جزء في المنجز الخطي هو مكمل للجزء الآخر وتتحقق من ذلك الوحدة والتي تعني الجمع بين العناصر. فـ(أن الوحدة لا تضم العناصر وانما تكون العناصر وصفاتها المظهرية، مساهمة اساسية في تحقيق الوحدة والتنوع) (Al-Kazwini, 1969)، فالتماسك الشكلي للعناصر والعلاقات بينهما تمثل الاساس في المنجز الخطي.

مؤشرات الإطار النظري:

1. المنجز الخطي مركب ناشئ من علاقة الاجزاء بالفضاء ويتألف معها وفقاً لنظام يعتمد على الاسس الفنية.
2. يشكل الفضاء عنصراً اساسياً في تنظيم الاعمال الفنية عبر الاخراج الفني للوحة الخطية.
3. فاعلية الفضاء تنشأ من خلال العلاقات مع العناصر البانية في اللوحة الخطية.
4. يستثمر الخطاط فاعلية الفضاء في تحقيق الاتزان والانتظام لتناسب الاشكال في اللوحة الخطية.
5. يتحول الفضاء احياناً الى شكل من خلال التصميم المتبادل للشكل والفضاء المستوعب له.
6. يساعد الفضاء في منح العناصر الخطية القدر المطلوب من الأهمية ويساعد على إعادة خلق المعنى التعبيري لها.
7. تشكل خاصية الفضاء بوصفها الحيز المكاني التي تتحقق فيها الفعاليات للعمل الخطي من خلال الحدود القياسية والهندسية في اللوحة الخطية.

الدراسات السابقة:

ليس ثمة دراسات سابقة تناولت مشكلة البحث او هدفه فقد خصص الباحث قدراً من الاهتمام والجهد وتمكن من الحصول على دراسة واحدة فقط ارتبطت مع موضوع الدراسة الحالية ولكن بصورة غير مباشرة، وفيما يلي عرضا لهذه الدراسة:

-رسالة الماجستير الموسومة (اساليب التباين في الفضاء المرئي لتصاميم المطبوعات) للباحثة (رجاء ابراهيم جبار النعيمي) التي قدمتها الى مجلس كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد 2006 إذ كانت مشكلة البحث تكمن في التساؤل التالي:

- الضعف في توظيف اساليب التباين في الفضاء المرئي لتصاميم المطبوعات.

في حين تركزت مشكلة البحث الحالي حول فاعلية الفضاء في اللوحة الخطية، والتي تباينت في اسلوب طرحها مع الدراسة السابقة.

- تهدف الدراسة السابقة إلى التعرف على أساليب توظيف التباين في الفضاء المرئي لتصاميم المطبوعات.

- في حين تضمنت الدراسة الحالية هدفاً هو الكشف عن دور الفضاء وفاعليته في اللوحة الخطية، وهذا ما اختلفت به مع هدف الدراسة السابقة.

- تناولت الدراسة السابقة في اطارها النظري أربعة مباحث هي:

1. مفهوم التباين في الفنون. 2: توظيف العناصر البنائية وصفاتها في تعزيز التباين. 3: توظيف الوسائل التنظيمية في تعزيز التباين. 4. البناء الشكلي في تصميم المطبوع.

وهذا ما اظهر اختلافاً واضحاً مع اسلوب طرح الدراسة الحالية التي تناولت ثلاثة مباحث، اعتمد المبحث الأول نشأة اللوحة الخطية وانواعها، أما المبحث الثاني الذي تناول فيها تقديم الفضاء في الفن مفهوماً ليؤسس هذا التقديم كيفية تعامل الفنون مع عنصر الفضاء، وهذا وقد تضمن المبحث الثالث دور الفضاء في المنجز الخطي وكيفية تحقق الفاعلية عبر الاسس الفنية المتبعة من خلال العلاقات ما بين العناصر البانية للمنجز الخطي.

- اختلفت الدراسة السابقة من حيث الحدود الموضوعية اذ اقتصرت على دراسة الفضاء المرئي للمطبوعات، بينما تناولت الدراسة الحالية انواع اللوحات الخطية ودور الفضاء في المنجز الخطي.
كما اختلفت الدراسة السابقة من حيث الحد المكاني (جمعية الفنون البصرية المعاصرة -بغداد). والحد الزماني من (2003 -2005) لأنها المدة التي مثلت تأسيس هذه الجمعية بينما تناولت الدراسة الحالية الحد الزماني من (1986م - 2021 م) والحد المكاني كلٌ من العراق وتركيا وفلسطين.
- اتفقت الدراسة السابقة من حيث طبيعة اجراءاتها البحثية في اسلوب تحديد العينة باتخاذ اسلوب العينة الانتقائية مع الدراسة الحالية في طريقة اختيار عينة البحث.
- اتفقت الدراسة السابقة من حيث منهجية البحث باتخاذها المنهج الوصفي وكما انهما اتفقتا في اتباع ذات الخطوات من صدق وثبات.
ولذا نجد أن الدراسة السابقة لم تتصل بشكل مباشر مع الدراسة الحالية في الاوجه التي تم الاشارة اليها.

إجراءات البحث:

1- منهج البحث:

اتبع الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في البحث كونه يتلائم مع توجه البحث في أجراء عمليات التحليل وذلك بغية إبراز فاعلية الفضاء في اللوحة الخطية.

2- مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث اللوحات الخطية المتنوعة في كل من العراق وتركيا وفلسطين، وقد بلغ مجتمع البحث ضمن هذه الدول (50) لوحة، واستطاع الباحثان عن طريق مصادر جمع المعلومات من الحصول على تلك النماذج من اللوحات الخطية.

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

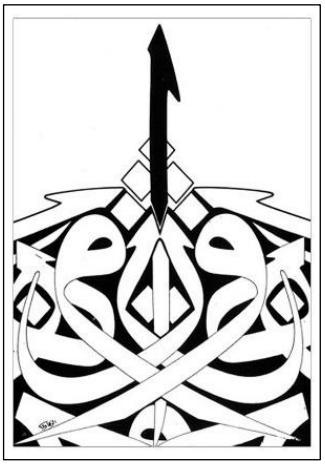
3- عينة البحث:

اعتمد الباحثان طريقة الانتقاء القصدي الممثِل لأصناف اللوحات، التقليدية والحلية النبوية والهندسة والحرة والحروفية والتي تعكس خصائص المجتمع الاصلي، وقد بلغ عددها (5) أنموذجاً شكلت نسبة (10%) من المجتمع الكلي.

4- أداة التحليل: أعتمد الباحثان على مرتكزات الإطار النظري ومؤشراته، في تحليل العينات.

تحليل العينات:

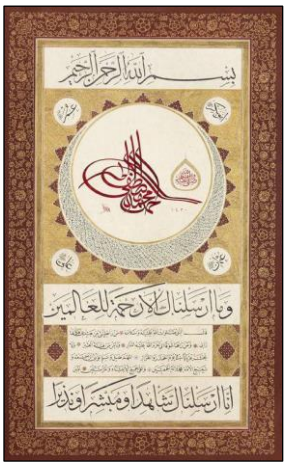
الأنموذج (1):



اسم الخطاط: خليل الزهاوي، النص: لوحة حروفيات، البلد: العراق، سنة الانجاز: (1407هـ-1986 م).

الوصف العام: لوحة خطية (حروفية) ذات بنية غير نصية، كتبت اللوحة بخط الثلث الجلي، اعتمد الخطاط في إخراجها على توزيع الحروف بشكل متعاكس (مرآتي)، وقد استخدم الخطاط فيها التكثيف للنص بشكل واضح، فضلاً عن اظهار جزء من الحرف، وكما اعتمد الخطاط في بناء اللوحة على قابلية الخط العربي للتقاطع والتراكب والتشابك لبنية الحرف دون مراعاة النص القرائي. أسس تحقق الفضاء: البناء التكويني للوحة جاء عن طريق توزيع الحروف بشكل متقابل وبذلك يتحقق التوازن عبر الفضاء، وتكوين الحروف من خلال تبادل دور الفضاء مع دور الشكل في تحقيق التوازن والبروز والهيمنة على أجزاء اللوحة، فمن خلال فاعلية الفضاء في الجزء الأعلى والمكون لحرف (الالف) في موقع بصري متميز ومحققاً لسيادة الفضاء على بقية العناصر بطريقة فنية، وأن وحدة الموضوع عبر وحدة الفضاء البارز في حرف الالف، والذي يعلو تشابك الحروف وتداخلها في أسفل التكوين، وحاول الخطاط من خلال هذا التنوع الفني إبراز سكون الفضاء أمام حركية الحروف وتقابلها في الجزء الاسفل من اللوحة، في حين نجد التباين عبر تقسيم الفضاء العام والاختلاف اللوني بين فضاء اللوحة والقيمة الضوئية للتكوين (الحروف) ، في أعلى درجات التباين، وهو التضاد اللوني من خلال استخدام القيمتين الضوئيتين(الأبيض والأسود) وهذا التباين منح الفضاء الدور الأوضح على تكوين الحروف.

الأنموذج (2):

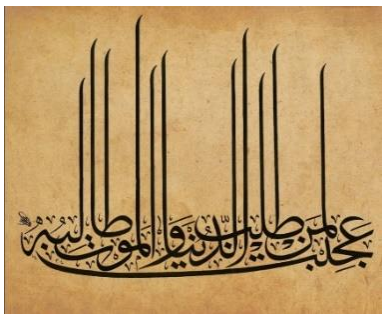


اسم الخطاط: نور الله أوز ديم، البلد: تركيا، سنة الانجاز: (1430هـ-2010م).

الوصف العام: لوحة خطية تضمنت اربعة انواع من الخطوط، موزعة على عدة تراكيب، تمثلت التركيب بخط الثُلث الجلي للنصوص القرآنية ابتداءً بـ (البسملة) والآية الكريمة (وما ارسلناك الا رحمة العالمين) والآية (إنا ارسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً) ، وكما احتوت اللوحة على نصوص لأسماء الخلفاء بخط الثُلث موزعة على اركان النصف الأعلى من اللوحة، وكذلك نص بأربعة اسطر بخط النسخ (للحديث النبوي الشريف) فيما توسط اللوحة تكوين بخط الطغراء المتضمن أسماء النبي الاكرم(صلى الله عليه واله)، وعلى جانب تكوين خط الطغراء عنوان بخط الاجازة المتضمن للنص(صلى الله عليه وسلم)، جسدت اللوحة الهيكل التنظيمي لبنية الحلية النبوية الشريفة.

أسس تحقيق الفضاء: لقد حقق الفضاء توازناً عبر توسطه اللوحة للشكل الدائري المتضمن لتكوين خط الطغراء، فقد أكد الخطاط على استخدام تكوين الطغراء الذي استخدم بدل خط النُسخ في وسط اللوحة المكان المتعارف عليه في تنظيم لوحات الحلية كنوع من التجديد ولتحقيق فاعلية الفضاء في وسط اللوحة من خلال انسيابيه شكل التكوين، كما استثمر الخطاط فضاء المد في نص البسملة في اعلى اللوحة مستغلاً خصائص حروف خط الثُلث الجلي في المطاوعة والاستجابة لمقتضيات المساحة في المعالجة الشكلية في تحقيق التوازن. وكذلك حقق الفضاء السيادة عبر البروز في المساحة الدائرية كمركز استقطاب من خلال الحجم والمكان كمساحة فضائية لاستراحة بصرية، فضلاً عن تفاعل الفضاء مع المضمون في وسط اللوحة، وكذلك حقق الفضاء الوحدة من خلال الترابط ما بين مضامين النصوص وتقسيمات الفضاء، وكذلك للفضاء دور من خلال التباين اللوني للشكل الخطي مع القيمة الضوئية للفضاء المتمثل بالأرضية.

الأنموذج (3):



اسم الخطاط: (مثنى العبيدي)، البلد: العراق، سنة الانجاز: (1434هـ-2012 م)

الوصف العام: لوحة خطية ذات بنائية ابتكارية تميزت بالحداثة والتعبير ضمن هيئة التركيب الايقوني لشكل (السفينة)، والمتضمن للنص الشعري للإمام علي (ع) (عجبت لمن طلب الدنيا والموت طالبه)، انجزت اللوحة بخط الثلث الجلي بما يتميز من خواص فنية من المد والاستطالة لحروفه وتوظيفها في إظهار الشكل الايقوني، جسدت البنية النصية للتكوين السطري المتراكب الخفيف. أسس تحقق الفضاء: استطاع الخطاط في ابراز دور الفضاء في اعلى التكوين من خلال الإخراج الفني محقِقاً من ذلك توازناً محورياً ما بين اعلى التكوين الذي يتخلله الحروف الأصعدة وما بين ثقل التكوين في الجزء الأسفل، فضلاً عن ذلك فإنَّ للفضاء دور عبر تكرار الفترات ما بين للحروف

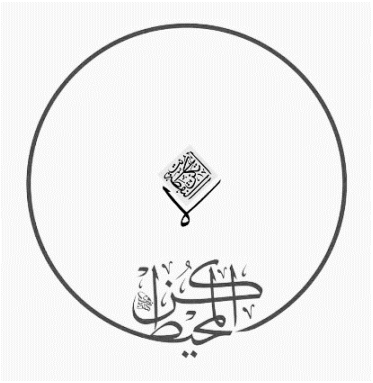
مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الصاعدة والمرتبط بالفضاء العام وفق تنظيم النص والافادة من خاصية الاستطالة لحروف الصاعدة في خط الثُلث الجلي، حيث اوجد ذلك التكرار للحروف إيقاعاً للفضاء منتظماً ومتوالداً عبر تكرار الفترات ما بين الحروف الصاعدة استطاع فيها الخطاط إبراز دور الفضاء البيني المتوالد من الفترات ما بين الحروف الصاعدة إن الوحدة الظاهرة عبر علاقة عنصر الفضاء في ايجاد الوحدة في اللوحة والترابط بين الحروف كوحدة متماسكة معبرة عن الشكل الايقوني الذي يظهر من خلال شكل التكوين الخطي على هيئة (السفينة) في الفضاء المهيمن في اعلى التكوين محقِقاً دوراً تكاملياً في شكل العام للوحة الخطية.

الأنموذج (4):

اسم الخطاط: حسين علي جرمط، نص الآية الكريمة (لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم)، البلد: العراق، سنة الانجاز: (1440هـ -2018 م)
الوصف العام: لوحة خطية ذات تكوين يتضمن (لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم)، اللوحة ذات بنية هندسية على شكل تكوين بيضوي باتجاه افقي، مخطوطة بخط الثُلث الجلي. أسس تحقق الفضاء: أن من خلال الاخراج الفني للوحة الخطية استطاع الفنان تحقق التوازن الشكلي وذلك عبر الفضاء العام مستغلاً مطاوعة الحروف في بناء تكوين متراص ومكثف، معتمداً على توزيع الحروف والكلمات وتكثيف الحركات التزينية، وكما استطاع الخطاط تفعيل الفضاء المهيمن والمتمثل بكلمة (محمد) بالسيادة على بقية العناصر من خلال حجم الفضاء والمكان الذي يتوسط اللوحة، فقد ظهر كلمة محمد (صلى الله عليه وآله) داخل التكوين واضحة وفي موقع بصري متميز يعكس مهارة الخطاط في استثمار الفضاء في تحقيق السيادة في اللوحة الخطية بطريقة فنية، وكما تمثلت فاعلية الفضاء في تحقيق وحدة الموضوع والمضمون في التنظيم الشكلي للوحة، عبر التضاد اللوني في اختلاف المظهري.

الأنموذج (5):



اسم الخطاط: سعيد فلاح الملقب بالنهري، البلد: فلسطين سنة الانجاز: (1442هـ -2021 م).

الوصف العام: لوحة خطية تتضمن تكوينين بخط الثلث الجلي ذات التنظيم الحر في طريقة توزيع النص، والذي تم توزيعه بطريقة فنية اعتمد الخطاط على تجزئة النص وتنظيم التكوينات بما يقتضي الشكل العام للوحة الخطية للنص (لا تكن انت النقطة كن المحيط).أسس تحقق الفضاء: استطاع الخطاط استثمار الفضاء في تحقيق التوازن الشكلي عبر توزيع التكوينات كلٌ حسب تسلسله في الفضاء العام، وذلك من خلال الشكل الهندسي (المعين) لفضاء النقطة المحتوي للنص (تكن انت النقطة)بخط الثُلث الجلي الذي شغل من خلال فضاء شكل النقطة التي تتوسط العمل الفني مشكلاً نقطة استقطاب للمتلقي وكمركز بصري مهيمن من خلال موازنة اللوحة، فضلاً عن تحقيق السيادة من خلال خاصية المد لحرف (الطاء) حيث اجتهد الخطاط في استخدام خاصية المد لنهاية حرف (الطاء) في تفعيل الفضاء، وفق تنظيم النص والافادة من خاصية التنصيل للحرف في خط الثلث الجلي، وأن الوحدة الظاهرة عبر فضاء (النقطة) في ايجاد الوحدة في اللوحة والترابط مع فضاء الشكل الدائري المنبثق من كلمة (المحيط) كوحدة متماسكة ملتحمة، وكما استطاع الخطاط تفعيل الفضاء عبر الترابط ما بين مضمون النص لكلمة (محيط) الذي يحيط العمل الفني بالشكل الدائري في تحقيق علاقة شكلية عبر الفضاء الحاصل الذي يمثل العنصر الاكبر للعمل الفني.

النتائج:

1- اظهرت الاسس التنظيمية التي اعتمدها الخطاط في اللوحة ما للفضاء من دور في ابراز العناصر فضلاً عن دوره الفاعل مع الأسس الفنية، فقد تحقق الاتزان الشكلي بتنوع تقسيمات الفضاء، واتسم نموذج العينة (2) توازناً عبر تقسيم الفضاء العام، فضلاً عن التوازن عبر الفضاء كما في العينة (1،3،4،5) الذي أدى الى الاستقرار والاتزان لبقية العناصر عبر توازن الفضاء في معالجة اللوحة.

2- شكَّل الفضاء تفاعلاً ملحوظاً في ابراز مفهوم السيادة والهيمنة كمركز شد بصري والبروز على بقية العناصر، كما في نموذج العينة(1،2،4،5) سيادة الفضاء كأحد الأسس الفنية.

3- حقق الفضاء فاعلية اذ اولد إيقاعاً معبراً عن ارتباط الفضاء في وحدة الموضوع وهذا ما اتسمت به العينة رقم (3) في اظهار الإيقاع الفضائي البارز في العمل الفني.

4- ظهر التباين جلياً بين الفضاء والاشكال من خلال تبادل الدور والبروز عبر حجم الفضاء والاشكال فضلاً عن التباين اللوني، وكما ظهر تضاد الفضاء مع الارضية في ابراز الفضاء وفاعليته كما في نموذج العينة رقم(1).

5- اعطى الفضاء بُعداً تعبيرياً من خلال ارتباط الفضاء بمعنى النص في ربط حركة الفضاء بدلالة المضمون عبر خصائص الخط وخاصية المد والاستطالة واستثمار الفضاء في تعبيرات مرتبطة بمعنى النص وما تولد عنها من علاقات تعبيرية ودلالية في العينات جميعها.

6- ظهرت اللوحات الخطية بتنوع اشكالها وتنظيمها دور الفضاء في تحديد تقسيمات اللوحة فهو النواة التي يبنى عليها التصور الشكلي والحافز في بنائية اللوحة، كما برز الفضاء بشكل جلي في لوحات الحروفية لما تمثله من التجديد في بنية اللوحة الخطية وحرية توزيع العناصر، كما في نموذج العينة رقم(1).

الاستنتاجات:

1- يسهم الفضاء في اتزان اللوحة وبقية العناصر مما يؤدي الى اتزان والاستقرار ليحدث تأثيراً في جمالية اللوحة.

2- شكَّل الفضاء نقطة استقطاب بصري وجاذبية عبر التنظيم الشكلي للوحة.

3- أحدث الفضاء البيني تكراراً مرتبطاً بالفضاء العام عبر عن إيقاعية الفضاء وحركته في اللوحة.

4- شكَّل الفضاء عنصراً مهما في التباينات الحجمية واللونية.

5- ساعد الفضاء على ابراز تعبيرات اللوحة عبر فاعليته في اللوحة من خلال تفاعل الفضاء مع بقية العناصر في اللوحة.

التوصيات: وفقاً لما جاء في نتائج البحث والاستنتاجات يوصي الباحثان بالآتي:

1- الاهتمام بتقسيمات الفضاء لما يمثله من حالة الاتزان في اللوحة الخطية.

2- الاهتمام في تنظيم الفضاء كونه يشكل مركز الجذب وقوة في تحقيق السيادة للحيز الفضائي.

المقترحات:

استكمالاً لموضوع الفضاء يقترح الباحثان اجراء دراسة عن دور الفضاء في المنجز الزخرفي للعمائر الاسلامية.

References:

Al-Kazwini, B. (1969). *The Abbasid palace an analytical study of its wall-ornaments* Durham University].

Al Saadi, A. S. F., Banana, W. J. H., & Delly, K. A. (2020). SPATIAL CONTRAST OF THE CHARACTERISTICS OF ICONIC COMPOSITIONS IN THE THULUTH CALLIGRAPHY. *PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology*, *17*(10), 594-607.

Aldoregy, Q. E. A. (2021). CONCEPTUAL MODELING IN CONTEMPORARY IRAQI FINE ART COMPARATIVE STUDY BETWEEN EXPRESSIONIST ABSTRACTION AND SYNTHETIC ABSTRACTION.

Atkey, R. (2018). Syntax and semantics of quantitative type theory. Proceedings of the 33rd Annual ACM/IEEE Symposium on Logic in Computer Science,

Banach, S. J., & Ryan, A. (2009). *The art of design: A design methodology*.

Bestley, R., & Noble, I. (2016). *Visual research: An introduction to research methods in graphic design*. Bloomsbury Publishing.

Chanen, B. W. (2007). Surfing the text: The digital environment in Mark Z. Danielewski's House of Leaves. *European Journal of English Studies*, *11*(2), 163-176.

Druin, A. (2002). The role of children in the design of new technology. *Behaviour and information technology*, *21*(1), 1-25.

George, A. (2017). Islamic calligraphy and its spread across Asia.

GHAZWAN, M. E. (2019). Intellectual and historical References and their reflections on contemporary applied arts carpets as a model. *International Journal of Multidisciplinary Studies in Art and Technology*, *2*(1), 12-20.

Hassan, A. F. J., Bian, X. Y., & Xin, X. Y. (2013). Artistic Influences Analysis of Iraqi National Costumes. Advanced Materials Research,

Hassan, F. J. (2022). The Design Realation and the Role of it Making the Idea for Fashion Design. *Online Journal of Art and Design*, *10*(2).

Hassan, F. J., & Kakhel, A. M. Theory of Sustainability and Creativity & its Relationship to Environmental Art & Technological Development in Islamic Architecture in Bosnia and Al-hersic.

Hiep, P. H. (2007). Communicative language teaching: Unity within diversity. *ELT journal*, *61*(3), 193-201.

jamal Hassan, F. (2018). Achieving an Iraqi model in contemporary fashion design. *Al-Academy Journal*(88), 245-260.

Luo, G. (2021). The Application of Contemporary Fiber Art in the Construction of Plastic Art Space. 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021),

Manzur, I. (1997). Lisan al-'arab.

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design*. John Wiley & Sons.

Moustapha, H., & Krishnamurti, R. (2001). Arabic calligraphy: A computational exploration. 3rd International Conference on Mathematics and Design,

Ni, P. (1999). Moral and philosophical implications of Chinese calligraphy. *Grand Valley Review*, *20*(1), 8.

Roxburgh, D. J. (2003). On the transmission and reconstruction of Arabic calligraphy: Ibn al-Bawwab and history. *Studia islamica*(96), 39-53.

Sattarnaejad, S., & Parvin, S. Manifestation of Islamic Decorative Arts in the Architecture of Gonbad-e-Kabood and Gonbad-e-Ghaffariyeh.

Shafiq, J. (2014). Architectural Elements in Islamic Ornamentation: New Vision in Contemporary Islamic Art. *Art Des. Stud*, *21*, 11-21.

Smith, G. F., & Browne, G. J. (1993). Conceptual foundations of design problem solving. *IEEE Transactions on Systems, Man, and Cybernetics*, *23*(5), 1209-1219.

Stockinger, B., Barthlott, T., & Kassiotis, G. (2004). The concept of space and competition in immune regulation. *Immunology*, *111*(3), 241.

Sun, S. (2015). Inspiration from the Structure of Calligraphy in Modern Format Design. 1st International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2015),

Tyrrell, H. G. (1912). *Artistic bridge design: a systematic treatise on the design of modern bridges according to aesthetic principles*. Myron C. Clark Publishing Company.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/73-90

Space Efficiency in the Arabic Calligraphy panel

Haider Kadim Sibahi [1]
Furat Jamal Hassan[2]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 25/3/2022…....Date of acceptance: 25/4/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

Most of the propositions, after the Arabic letter reached a position of integrity and proficiency, the calligrapher turned to the production of calligraphic formations in various aesthetic and expressive forms, investing the spiritual energies in what these calligraphic compositions show in artistic paintings. It carries a lot of meanings that are embodied in linear formations, and in order to reach these expressions and know the effective positions of space, this research is concerned with studying these technical treatments. The first chapter included the research problem, which included a question about the effectiveness of space in the linear painting, the importance of research and the temporal and spatial boundaries. As for the second chapter, it contained three sections: the first topic included the role of space in the arts and how to deal with it in the arts, the second topic the emergence of linear painting and the third topic the role of space in the linear achievement and its relationship to artistic foundations in achieving balance, sovereignty, repetition and unity, indicating the effectiveness of space and its active role In the linear achievement, the third chapter was represented by the research procedures and identification of the community, which amounted to (50) written paintings distributed among the types of paintings and from different spatial boundaries, which were characterized by an effective space representing the skill of the calligraphers of those creative paintings, five models were selected on which the analysis was conducted and the researcher adopted The descriptive approach in analyzing the samples, and the analysis concluded to a number of results that were clarified through the fourth chapter, the space has effectively contributed to achieving the balance of the painting and the rest of the elements, as the space formed a point of visual polarization and attractiveness through the organization and through its dominance in the painting, as well as the researcher recommended a set of commandments concerning Scientific research for the sake of knowledge balance and the research was ended with

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, haidar.kadim1207a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, dr.furathassan@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

recommendations and suggestions that contribute to achieving the research goals.

Keywords: efficiency, space, Arabic Calligraphy panel.

Conclusions :

1- Space contributes to the balance of the painting and the rest of the elements, which leads to balance and stability to have an impact on the aesthetic of the painting .
2- The shape of space as a point of visual polarization and attraction through the formal organization of the painting .
3- The interspace created a repetition related to the public space, expressing the rhythm of space and its movement in the painting .
4- The shape of space is an important element in volumetric and color contrasts .
5- Space helped to highlight the expressions of the painting through its effectiveness in the painting through the interaction of space with the rest of the elements in the painting, which leads to balance and stability.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/91-114

الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي في تصميم العلامة التجارية

فؤاد احمد شلال [1]

وسام عبد عبد العزيز [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/4/23 , تاريخ قبول النشر 2022/5/26 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

تعنى البلاغة بالتشديد التعبيري للأشياء ، فيتخذ علم البيان بتناول الصور البيانية والخيالية البلاغية، وفي علم البديع تناول دراسة المحسنات اللفظية والمعنوية ، وفي علم المعاني اتخذت البلاغة كل ما يتعلق بالتراكيب والاساليب، وهذه المفردات دخلت في مجال الفن وتفرعاته بشكل كبير لاسيما في عم وفن التصميم لما له من دور كبير في تضمينه الكثير من الدوال الايحائية ذات المعنى العميق لشموليتها على تعددية معاني حقيقية تمتاز بالإيحائية والايهام وذات دلالات تحيل المتلقي الى البحث في اكتشاف المضامين الباطنة ومعانيها ومدلولات الكلام بها، حيث جاءت من خلال التوجه التقني والفكري والتعبيري والوظيفي والجمالي لتعرض خيارات اظهارية متعددة تتفق مع ما يتواءم مع الفكرة التصميمية. وجاء هذا البحث ليسلط الضوء على مدى الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي للعلامة التجارية وجاء عرض مشكلة البحث على وفق التساؤل: ما الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي في تصميم العلامة التجارية؟

الكلمات المفتاحية (التعبيرية، الانعكاس، الدلالة، البلاغة)

وتضمن البحث أربعة فصول حددت الإطار النظري منه مبحثين وتناول المواضيع الآتية: (الرؤيا الفكرية والفلسفية لمفهوم الدلالة، المفهوم البلاغي والدلالي والتداولي للتعبير في العلامة التجارية، وأساليب انعكاس الدلالة التعبيرية في تصميم العلامة التجارية)، ثم تناول البحث مؤشرات خرج بها الإطار النظري، ومنها التفاعل الدلالي للتعبير البلاغي، يمثل بنية محملة بمعاني شكلية وليس لفظية، تتبلور في تجسيد البلاغة التعبيرية في تصميم العلامة التجارية. أما الفصل الثالث فقد تناول الباحثين فيه الإجراءات التي قام بها التي تضمنت منهجية البحث باختيار المنهج الوصفي لأغراض التحليل، معتمداً طريقة العينة القصدية في

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، foad.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

[2] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، Wesaim210@gmail.com .

اختيار نماذج العينة، أذ تم اختيار (5) انموذجا من مجتمع البحث وبنسبة (25%) من المجتمع الأصلي، ،ثم أفرد الفصل الرابع لعرض النتائج ومناقشتها والاستنتاجات، إذ جاء منها:

1. ظهرت بلاغة التعبير من خلال الدلالة الايحائية لحركة السهم التي تمثل ابتسامة تمثل رضا المستهلك وفرحته، اذ حققه بتلك الدلالة قوة المؤشر المتمثلة بالسهم المبتسم تحت النص الكتابي كما في النماذج (1،5) ، اما الاستنتاجات فمنها:
2. ان التعبير البلاغي ليس تجميع لعناصر مختلفة او اللفاظ متعددة في المعنى، بل هي وسيط يتعاطى ويتفاعل مع العناصر بحيث تكتسب صفاتها أحدها من الاخر نتيجة التفاعل القائم على أساس التنظيم والترتيب لعناصر الفكرة. كما تضمن البحث مجموعة من التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والملاحق ومخلص باللغة الإنكليزية.

اولاً: مشكلة البحث :

تعد الدلالة كون الشي يلزم من العلم به العلم بشي اخر كما يشير لها اغلب المختصين بهذا العلم ،وكما تعد مجالاً خصب للتأويل في التصميم ،فهي تصور مختلف العناصر الشكلية المكونة للتصميم وطبيعتها ووظيفتها بصورة تعبيرية، فهي تفتح آفاق جديدة لإنتاج المعنى بأسلوبية المصمم فالتعبير البلاغي يتضمن فن الخطاب الدلالي الكرافيكي للمصمم ، لتكوين نصاجديداً يعبر عن الكثير من الأفكار والمعاني بأسلوب دلالي مختزل، فالتعبير عن غائية الاشياء المضمرة ومدى انعكاسها الدلالي على العلامة التجارية ، ومما تقدم وجد الباحثين طرح مشكلة بحثة من خلال التساؤل التالي : ما الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي في تصميم العلامة التجارية؟

ثانياء أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في الاتي:

يساعد العاملين والمختصين في مجال التصميم الكرافيكي في معرفة الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي للعلامة التجارية وارتباطها مع بقية مفردات العناصر الشكلية والوظيفية.

ثالثاً: هدف البحث:

الكشف عن الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي في تصميم العلامة التجارية.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بالحدود الآتية:

أ-الحد الموضوعي: الانعكاس الدلالي للتعبير البلاغي في تصميم العلامة التجارية.

ب-الحد المكاني: العلامات التجارية التي تصدر ضمن المؤسسات الاعلانية الامريكية. (شهد الاقتصاد العالمي أحد أسوأ التراجعات منذ الكساد الكبير في عام 2020، في حين أن الآثار المتتالية لـ COVID-19 قد ألقت بالعديد من الشركات في حالة من الفوضى، فإن بعض الشركات لم تتمكن فقط من البقاء واقفة على قدميها وسط الفوضى، بل ازدهرت. باستخدام بيانات من

(Kantar BrandZ)، يبحث هذا الرسم في أفضل 10 علامة تجارية من حيث القيمة لعام 2021. ينظلر الى https://www.visualcapitalist.com/top-100-most-valuable-brands-in-2021/

ت-الحد الزماني: يتحدد بالعلامات التجارية العالمية الامريكية الفاعلة في السوق الدولي والتي لها حضور واضح في أنشطة الحياتية إذا ينحصر الحد الزمني بسنة 2021 (فضلا عن التركيز على فاعليتها التسويقية في زمن COVID-19)

خامساء تحديد المصطلحات:

اولاً: التعبير لغةً :عرّفه الزمخشري في باب (عبر)، "عبر الفرات يضرب العِبرِين بالزّبد وهما شطّاه. وناقة عُبْرُ اسفار وعبرْها وعِبرْها: وفي (لسان العرب) في باب (عبّر): "عبّر الرؤيا عْبراً وعبارة وعبرها: فسرّها وأخبر بما يؤول اليه أمرها. (Alzamakhshari, 1987, p. 198) (عبر، عبر، عبرا) حزن وسالت عبرته – العين دمعت (عبرا عبورا) السبيل: مر كأنه شقها وقطعها مات مضى (عبرا) الرؤيا فسرها عما في نفسه بين وأعرب) (Al-Bustani, 1986, p. 458)وجاء (عبر) عبرا الرؤيا يعبرها عبرا وعبارة وغيرها فسرها وأخيرا بما يؤول إليه أمرها

التعبيري اصطلاحاً :تعتبر معادل للمضمون المراد إثباته على اعتبار إن الفنان لا بد أن يضمن عمله مضمونا فنياً يبغي نشره أو التعرف به من خلال الفن بالإضافة إلى إثبات وجهات نظر الفنان وذاته داخل النفس مرحلة التغيير) (Eid, 1978, p. 78)و (تأثير التصميم على فكر وعقل من يلاحظه ويشاهده مثل حاجة البناء في المناطق الباردة إلى فتحات كبيرة لدخول أشعة الشمس أو توفير الظلال في المناطق الحارة هي عامل مؤثر على تعبيرية البناء) (Sherzad, 1985, p. 192).وهناك تعريف هي الألفاظ التي تعبر عن الأشياء وكل نموذج يعبر عن الأصل الذي اخذ منه (saliba, 1979, p. 58)التعبير كمصطلح يعبر عن كل ما هو مكبوت في دواخل الاشياء وهو اصطلاح شائع في اللغة والفن وهو حسب راي سانتيانا ذو حدين "الحد الاول هو الموضوع الماثل امامنا بالفعل، أي الكلمة، أو الصورة او الشيء المعبر، والحد الثاني هو الموضوع الموحى به، أو الفكرة او الانفعال الاضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه. ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما (Sentiana, D.T, p. 241)

تعريف أجرائي: التعبير البلاغي. هو المعنى الموجه لغرض التعبير عن واقع ضمني مختزل التصميم بشكل مباشر أو غير مباشر للحصول على قيمة من التأثير والرسوخ للفكرة الموجهة للموضوع.

الانعكاس لغة :وجاء في لسان العرب. (عكس/ عَكَسَ الشيء يعكسُه عكساً، فانعَكَس: ردّ آخره على أوله. وتعكسَ الرجُل: مَشَى الأفعى، وهو يتعكس تعكساً كأنه قد يبست عروقه. عَكَسَ عكْسا الكلام: ونحوه: قلبه . الشيء ردّ على أوّله. (Medkur., 1979, p. 289)

الانعكاس اصطلاحا: فالانعكاس في مكونات العمل الفني هو عملية تجاوز المألوف والواقع المعاش على الرغم من استخدام بعض مفرداته بتحميلها مفهوم أشاري جديد بواسطة انساق جديدة وتغير آلية النظم وقنوات الاتصال، يقول (شوبنهاور) (عندما نتحرر من الإرادة فإننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة وتصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تستميل إرادتنا.. نرتفع بعيداً عن كل ذلك ونصبح كما لو كنا في نوم أو في الأحلام) (Moneim, 1987, p. 159)

التعريف الإجرائي: انعكاس الشيء لذاته بوصفه صوره عاكسه. لواقع الجوهر والذات للحياة الانسانية التي يعيش فيها الفرد داخل البنية الاجتماعية والسياسية والنفسية منعكسه على ذلك الواقع وما تقتضيه الحاجة لها .

الدلالة للغةً :عرفت (دل، يدل: إذا أهدى ودل على الشيء دالا ودلالة سدده إليه) (manzoor, 2007, p. 17) وعرفت الدلالة (هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم، به العلم بشيء أخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول). (Al-Jarjani, 1993, p. 193)

الدلالة اصـــطلاحاً "هي ان يلزم من العلم بالشـــيء علم بشـــيء اخر، والشـــيء الاول هو الدال والثاني هو المدلول، فأن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وان كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية. وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقســم الى عقلية، وطبيعية، ووضــعية. فالدلالة العقلية هي ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقله من أحدهما الى الاخر كدلالة المعلول على العلة والدلالة الطبيعية ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقلهُ من أحدهما الى الاخر كدلالة الحمرة على الخجل، والدلالة الوضعية ان يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع كدلالة اللفظ على المعنى". (saliba, 1979, p. 563) والدلالة هي "ما يتضــمنه اللفظ، من دلالة خاصــة، بالنســبة لفرد او مجموعة، وما ليس من تجربة مستعمل، اللفظة ويعني الاصطلاح، في السيمائية التقليدية، التمثيلات الثانوية للكلمة" (Alloush, 1985, p. 91).اما الدلالة عند ســويســر فهي "العلاقة التي تربط الدال بالمدلول داخل العلامة اللســانية، ومن خواص هذه العلاقة ان يكون بين الدال والمدلول كمال الاتصــال، وان أحدهما يقتضــي الاخر ويؤذن به" (Jarman., 1997, p. 27).

التعريف الاجرائي: يتفق الباحثين ان مع تعريف ســويســر " العلاقة التي تربط الدال بالمدلول داخل العلامة اللســانية، ومن خواص هذه العلاقة ان يكون بين الدال والمدلول كمال الاتصــال، وان أحدهما يقتضي الاخر ويؤذن به" (Jarman., 1997, p. 27).

الفصل الثاني الإطار النظري/ اولاً: الترميز الدلالي في تصميم العلامة التجارية:

تعد العلامة في التصــميم المرتكز الاســاس لإعطاء الدلالة تجســيداً معيناً، وترمز له فينظر إلى العلامة (Sign)كونها أي شيء يرمز، أو يشير إلى، أو يمثل شيئاً غيره ، وتحلل العلامة إلى عنصرين (الدال) هو الشكل المادي الذي تتخذه العلامة كالصــورة الفوتوغرافية والعلامة التجارية والكلمة المكتوبة والألوان، و(المدلول عليه) هو المفهوم المجرد الذي يشــير إليه هذا الدال، فينظر إلى العلامات على إنها أهم الوحدات التي تحمل المعنى وتنتجه في أي عمل من أعمال الاتصــال بين الناس ومنها التصــميم العلامات التجارية، إذ تكون للعلامات معانيها بســبب وضــعها داخل نطاق مجموعة من القواعد والشــفرات المتفق عليها والمحددة باعتبارات ثقافية تحكم وتقرر مدى اســتعمالها ومناســبتها لمقتضى حال فكرة منجز تصــميمي (Sedgwick, 2009, p. 359) فالخطاب السيميائي يتكون من مجموعة من المفردات، الأشياء، الصور، الحركات المتكونة من رابطة بين الدال والمدلول، والتي تكون بمثابة رسالة مبطنة يحاول الفنان إيصالها إلى المتلقي تحيل بقدر ما إلى شــيء لا يمكن قوله إلا من خلالها، وهنا يأتي دور المتلقي ليشــارك بأفكاره التخيلية في قراءة الرســالة. الخطاب وما يخبئه ويقوم بتفكيكه ووضــعه في انســاق محددة يقوم من خلالها بتركيب المعنى الكامل لتلك

الرسالة الخطاب البصري. ان العلامة او الاشارة بمرجعها اللغوي هي في حقيقتها المحرك الاساس لنمونا المعرفي في مجالات المعرفة المتنوعة ومنها الفنون والتصميم .

يعد الفن والتصميم احد أدوات البحث عن الحقيقة المعرفية ووسيلة رمزية ذات دلالة تعبيرية ،فالعمل الفني لغةٌ رمزية لها معنى ودلالة ،و يتوقف فهم عملية الترميز بنمو حركة التفاعل على مستوى الثقافات والبنى الفكرية ، وتتأسس قدرة الذهن على استيعاب حالات التنقل بين وسيطين ، الواقع والرمز، عن طريق تفسير تلك الرموز ، بإيجاد ادواتها ووسائلها في كشف المعاني المستنبطة في بدائل الافعال، "والرموز هي وسائل وادوات او نعوت تلتصق باعتبارات شواخص قائمة في الواقع" (Dozi, 1988, p. 130) اغلب الرموز المستخدمة سواء في العمل الفني أم في الطبيعة تمثل التشفير حيث ان بلاغة الخطاب المرئي في بنية النسق الترميزي للعلامة التجارية الى جانب النسق اللساني له وظائف متعددة وتأتي من خلال الوظيفة الجمالية ، والتوجيهية ، والتمثيلية والايحائية والدلالية الذي يكون في اغلب الأحيان مضمر او مخفي ، ويتميز ببناء محكم تتضافر مكوناته (اللغوية والإعلامي) لإحداث التأثير المطلوب لدى المتلقي. يعتبر علم الاشارات والرموز أو السيمولوجيا العلم الذي يشمل جميع الانظمة التي تتصل بالعلامات او بالرموز المختلفة كما اشرنا في سياق الكلام والتي يتم التواصل بها ومن ثم فان علم الرموز هو الدراسة العلمية للرموز اللغوية وغير اللغوية باعتبارها ادوات اتصال وبذلك فان السيمولوجيا تعد علم الدراسة الدالة مهما كان نوعها واصلها وهذا يعني ان النظام الكوني بكل ما فيه من اشارات ورموز هو نظام ذو دلالة (Dozi, 1988, p. 34).

فان هذه النظم على عدة انواع من الدلالات يتم تركيزها ضمن ثلاث دلالات رئيسية: (Zeid, 2014, p. 348)

الدلالة العقلية: هي ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقله من أحدهما الى الاخر، والقصد بالعلاقة الذاتية إلزام تحقق الدال في امر ما على تحقق المدلول في نفس الامر، كدلالة ورق الشجر على الشجر، وضوء الصباح إثر لطلوع الشمس .

الدلالة الطبيعية: فتعني ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقله من أحدهما الى الاخر، والقصد من العلاقة الطبيعية احداث طبيعة من الطبائع كدلالة احمرار الوجه على الخجل وحركة النبض على وجود الحياة.

الدلالة الوضعية: هي ان يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع اي انها دلالة اتفاقية متعارف عليها، بمعنى جعل الشيء ازاء شيء اخر فاذا فهم الاول يتم فهم الثاني، كالخطوط التي اصطلح على ان تكون دليلا على الشكل، ودلالة رمز اللون الاخضر الى الشجرة.

اما أشكال الدلالة فتقسم بثلاثة مستويات هي:

أ-**الدلالة الايقونية:** وهي الدلالة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة (الدال) والموضوع المشار اليه علاقة تشابه في المقام الاول، وهذا يعني انها تقوم على مبدأ المماثلة و الانعكاس الدلالي بينها وبين مدلولها او مرجعها وعليه تعد الدلالة الايقونية او الصورية دلالة تدل على شيء تجمعه الى شيء اخر علاقة المماثلة، اذ يقول هوكز (انها شيء يضف شيئاً ما للإشارة التي ترمز اليه العلامة) (Yassin, 2014, p. 165) ، أي تستخدم شبهاً حقيقياً بين الدال والمدلول كما في الشكل (1)

شكل (1)

فتشير الدائرة الحمراء الى وسطها بدلالية الحرف المعقوف في وسطها تمثل نقطة بيضاء حرف (L,G)الحرف المرسوم ثلاثة ارباع الدائرة بدلالة ثلاثة ارباع الوجه اكتفت كنايته بحرفين بلفظ الحرفي (L,G) وتستخدم ايضاً الدلالة الأيقونية في المطارات والملتقيات الدولية والمستشفيات حيث تتعدد اللغات اللفظية للمترددين عليها مما يصعب مخاطبتهم جميعاً بلغة واحدة بينما يسهل على أي شخص تفسير العلامات المشتركة التي يتفق عليها كل المتلقين من كافة البلدان ولا تحتاج الى تفسير او ترجمة هي التي تعنى مثلاً العلامات ارشادية او مرورية او دورة مياه أو باب الخروج أو المطعم أو السلالم الكهربائية او علامات قطارات وطيران وباص ركاب.

شكل(2)

ب- **الدلالة الرمزية:** وهي الدلالة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والموضوع المشار اليه علاقة محض عرفية وغير معللة، ولا يوجد بينهما تشابه او صلة فيزيقية او علاقة تجاور حيث يشير بيرس (ان الدلالة الرمزية تشير الى الموضوع التي تدفع الى ربط الرمز بموضوعه لكي يتسنى معرفة الغرض او الهدف من الرمز لكي يكون معبر عن الموضوع) (Ibrahim, 1995, p. 82) والتعبيرية البلاغية ذات بُعد اجتماعي تجسد فكرة او معنى عمل تصميمي ذا قيمة معينة عن طريق ربطها بصورة او فكرة اخرى تعبر عن علاقة غير ملموسة بين المضمون والشكل والافكار التي يمثلها الرمز وعليه فهي دلالة اختيرت اتفاقيا كي تعبر عن المرجع الاصلي لها، وهي علاقة اصطلاحية يحيل فيها الموضوع من الدال والمدلول بفضل القانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين الأفكار العامة وثقافتهم وتعد كل علامة اصطلاحية رمزاً والرمز نوعان أولهما - رمزا مجردا, وهو شكل منحل عن الرمز الذى ليس لموضوعه إلا طابع عام مثال ذلك (العلامة) كما في شكل(3) ثانيهما رمزا مميزا , (وهو شكل آخر منحل عن الرمز الذي يكون موضوعه فرداً موجوداً بحيث لا يعنى هذا الموضوع إلا الطبائع التي يملكها الفرد) (Sabri, 2005, p. 3) أنه يشكل القوة والبروز من خلال التملك او التسلط الذي يمتلكه فالألوان المستخدمة في اضواء المرور استعملت اصطلاحيا للرمز على السير والوقوف والتمهل، ولقد استخدم بعض المصممين دلالات رمزية مشتركة في العمل التصميمي باتجاه المتلقي تحدد العلاقة بين الدال والمدلول بشكل واضح ومثال على ذلك استخدم بعض المصممين بعض الاشارات الرمزية وبعض الالوان في تصاميم للدلالة على ان اللون أصبح رمزا يعبر ويدل على معنى للمتلقي.

شكل (3)

ثانيا: التعبير البلاغي وترميز العلامة التجارية:

إن مفهوم التعبير البلاغي لا ينحصر في العلاقات المظهرية للشكل وإنما يمتد الى العلاقات البنائية والتقنية في التصميم، فالجانب الشكلي له الاثر الاكبر في هذا المجال " اذ ان جزيئات الشكل حين تجرد من الشيء المستوعب لابد لها ان تجتمع ثانية مع عناصر اخرى من صور الذاكرة من اجل تكوين الصورة الفنية " (Peg McClellan, 2019, p. 60)، ويتشكل التصميم من تفاعل عناصره ، ويمثل حالة أظهار نسق من التوافق الشكلي، وعلاقاته التي تربط بين المفردة وتراكيبها الدالة لعدد من المضامين الكامنة والتي تتغير على وفق تنوع الأساليب المستخدمة في ذهن المصمم على المعنى الجوهري والقائمة على مراجع المعرفة لديه إذ تعمل آلياتها بصورة واعية وقصدية مشتركة مع البلاغة التعبيرية التي تندمج معه لتكوين عمل فني ذو بعد قصدي هادف، وان التعبير عند (سانيتانا) (1863-1952م) يوضح هذا المعنى إن لكل عمل فني نوعين من التعبير تعبير مرتبط بالمعنى الأول، وهو المقدم فعليا. في الكلمة أو الصورة أو اللون. وتعبير متعلق بالمعنى الثاني هو مرتبط بالحد الأول من ارتباطات أو ما يعبر به العمل الفني عن مشاعر وانفعالات غير موجودة. بل ترجع إلى الذات وان المضمون التعبيري في العمل الفني يتحول إلى تأثير واحد ويمكن إن يستند المضمون التعبيري على العناصر التصميمية وبهذا يدخل المضمون التعبيري كعنصر من عناصر العمل الفني (Sahib, 2000, p. 37)ويبين لنا "سانتيانا" إن التعبير هو مجموعة من التأثيرات التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة تعبيري يختلف بتنوع الارتباطات التي تتولد في ذهن المتلقي كما في الشكل (4).

شكل (4)

البلاغيين الجدد هو الخطاب بأكمله ويصبح خطابا ذو كناية تعبيرية. ويرى جملة من المختصون في علم البلاغة (بدوي طبانة) (Tabana, 1997, p. 30).

شكل (5)

ونجد في هذه العلامة التجارية للسماعات والاجهزة الصوتية ان بلاغة التعبير اتخذت توظيف تم وضع الحرف(b) في دائرة تحمل الثقل الأكبر للعلامة التجارية كما في شكل (5) ، وهي تمثل الواقع رأس الإنسان، ويمثل الحرف (b) سماعات الرأس الخاصة بالعلامة التجارية. يمنح هذا العلامة التجارية عنصرًا شخصيًا، مما يسمح للمستخدم برؤية نفسه في سماعات الرأس، إذ لا توجد قرينة تمنع من المعنيين إذ انها (الانعكاس الدلالي يجمع ارادة المعنى الحقيقي من جهة، والمعنى اللازم من جهة أخرى (Al-Tafazani, D.T, p. 238) ، إذ نجد شرط القرينة ملازم المجاز والاستعارة معاندة لإرادة الحقيقة، و الانعكاس الدلالي يعمل على تغير المعنى كآلية تستند الى قوانين للربط بين الأفكار وهذا النوع من الترابطية يقوم على التماثل والتجاور، المرتبط

شكل (6)

بين التغيرات الدلالية المنتظمة والمشـتركة والتغيرات الفردية التلقائية ،فالفكرة أسـاس تحديد الانسـاق ومعطياتها ووسائلها واستخداماتها وصولاً إلى تحديد الأفضلية التنظيمية للعناصر داخل المنجز التصميمي، (al-Sakaki, 1987, p. 403) . ويختلف اسلوب المجاز عن اسلوب الكناية في ان اسلوب المجاز يشتمل على قرينة تمنع من ارادة المعنى الاصلي للفظ. الإنساني بشكل عام وهي جزء من العملية الادراكية، ويستعين المتلقي بالمدركات المتنوعة والمحسوسات من حوله في البيئة للتعبير عن كل ما هو مجرد وغير مادي. (Al-Massiri, 2002, p. 3) أي أن الانعكاس الدلالي يعد وسيلة للتفكير. أما نسق الانعكاس الدلالي فيختلف عن المجاز كما أشرنا بالتلازم بين المعنى المكنى به والمعنى المكنى عنه فمرجعه الى العرف والعادات وطبائع الأشياء وخصوصيات الأفعال، ويتم توظيف التلميح و الأشارة والرمز كجزء من الانعكاس الدلالي لتصل الى معنى المعنى من خلال تجسيد العناصر التصميمية وهي تتعامل مع الواقع وتدخل الى صلب التجربة الإنسانية ارادة المعنى الأصلي كما في الشكل (6) اذ عمد المصمم لاختيار عمل تصميمي بأسلوب دلالي للتأثير على الأوساط الاجتماعي والاقتصادي لعمليات الإغلاق مرافق الحياة بسبب فايروس كوفايد19)). ومنعهم من حرية التعبير ومنع نشاط وسائل التواصل الاجتماعي والصحفيين والأطباء وغيرهم، وقد حظي هذا التصميم بشكل عام صدى لدى الجمهور وحظيت باهتمام إعلامي كبير.

ثانياً: اقسام التعبير بوصف المعنى الى ثلاثة أقسام:

القسم الاول:

التعبير عن ألفاظ تذكر صفات أخرى انتقل منها المعنى، كما شكل (7) في شعار قناة (NBC) شعار ذو كناية تعبيرية دلالية رمزية وصفية يرمز الى صفة التنوع بالخبر سياسي واقتصادي ورياضي وغيرها فيه متنوعة من خلال استخدام شكل الطاووس ذو ألوان متعددة، والتي فتحت للمصمم افاق الاستمرارية على الاقتباس و الانعكاس الدلالي وعكسه بطريقة ابداعية داخل منجزه التصميمي لإيصال رسالته المرئية.

شكل (7)

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2. القسم الثاني

شكل (8)

التعبير عن الموصوف: أن يصرح بالصفة وبالنسبة، ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن بذكر مكانه أو صفته أو أوصاف تختص به، كما في الشعار لا يمكن أن يرى إلا من خلال المدرك أي صفة التي تنسب اليه أو يتم التصريح عنه من خلال بعض صفاته المكانية او الزمانية كما في الشكل (8) شعار نظام (Linux) والذي هو نظام مفتوح يستطيع أي مبرمج ان يقوم بتطويره كيفما يشاء لذا فهو نظام يعرف بانه مطور من قبل المجتمع وتمت الإشارة عنه بحيوان البطريق لكونه اليف محبب وأسلوب حياته الجماعي الذي يحاكي مجموعات من المبرمجين وباعتباره طير يعيش دوما ويتواجد على شكل جماعي يتحمل القساوة الطقس ، بوصفها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها من شخص الى أخر فهي تؤدي دورا بارزا في زيادة التداول للشكل لاسيما بكنايتها التعبيرية من بيئته ومحيطه وثقافته وزجها في تصميم ليكون رب إلى المتلقي واكثر تأثيرا فيه.

3. القسم الثالث

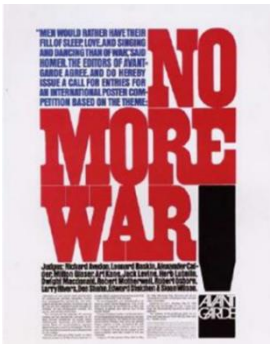
التعبير عن نسبة (اثبات صفة): وهي أن يصرح بالموصوف وبالصفة ولا يصرح بالنسبة بينهما، ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تستلزمها، أي ما يعتمد على ما يثيره في تفكير الإنسان من تداعٍ للمعاني وترابط للأفكار المتصلة بالموضوع الذي يعبر عنه (Aouni, 2018, p. 108)ومن أجل التعبير عن موضوع ما في هيئة شعار والمضمونة اذ يقوم المصمم بترجمة هذه الأفكار والمعاني التي يهدف إليها بشكلها الصريح لتحدث استجابة مماثلة، فتنتقل نفس الأفكار والمعاني المراد عنها كما في الشكل (9) شعار شركة (بلوبوني) (Blue Bunny) الارنب الأزرق للايس كريم والشكولاتا المثلجة الشهيرة تم بشكلها الدلالي التعبيري باستخدام حرف(B) الى شكل الارنب بلونه الأزرق كدلالة للون الارنب الذي يعيش في القطب الشمالي المتجمد تتصف بابتكارية لبناء رسالته الاتصالية والتي تتوافق مع نوع المنتج عن طريق أبراز العلاقة بين العناصر البنائية والفكرة لإبهار المتلقي ولاستحواذ على انتباهه لتحريك دوافعه نحو القناعة بالمنتج ومن ثم تغير من سلوكه نحو الاقتناء.

شكل (9)

ثالثاً: البعد البلاغي والدلالي والتداولي للتعبير في العلامة التجارية:

ان التعبير غالبا ما يتم ارتباطه بالمدلولات البلاغية واستخدامها في نطاق الادب كتأثير ووصف مجازي ويعد نوع مختلف من المجاز فيساعدنا على تصور وفهم المجرد الذي ينشئ المعنى وفقاً لـ (Doklas Ininger ، 1972): هي "الطرائق التي تمكن البشر من التأثير على تفكير وسلوك بعضهم البعض من خلال الاستخدام الاستراتيجي للرموز" (David S. Kaufer, 2013, p. 55)، أذ تُشير البلاغة التعبيرية الى كيفية الاقناع بالأشياء التي نراها غالبا ما تشير البلاغة (وخاصة في العلامة التجارية) الى اللغة أذ كانت مكتوبة، والتي تُستخدم

اســتراتيجياً لأقناع المتلقي للاعتقاد او التصــرف بطريقة معينة. عندما يتحدث المصــمم عن البلاغة في التصــميم، قد يميل المتلقي الى الاعتقاد بأنهم يشــيرون الى طريقة التلاعب بالصــور لتحريف الطريقة التي يتصور بها الاشياء. ولكن البلاغة، هي أكثر بكثير من التلاعب الصوري، وفي الواقع تشير البلاغة الى كيفية تفسيرنا وجعل المعنى معبراً أذ ان البلاغة التعبيرية اذ انها تعد جزء من عملية التواصل في اذ تفسر وتعطي المعنى بعبارة اخرى هو الشكل والمضمون الذي يحدث فيه الاتصال، يقول ارسطو ان البلاغة هي "مراقبة الوسائل المتاحة للأقناع بعبارة أخرى" (Zarrouqi, 2010, p. 7) إذا رغبت في اقناع شخص ما بالتفكير او التصرف بطريقة معينة، يمكنك اختيار الكلمات المناسبة والتنظيم والاسلوب والصياغة وهكذا تعبيرات لأقناع، مع وجود البلاغة التعبيرية يمكن للمتلقي اختيار الوسائل التعبيرية للأقناع، فأن البلاغة حاضرة في التصميم" التي تمثلها القراءات الباطنة التي تقودنا الى بنية عميقة وفك دلالاتها من اشتراكها بالمعنى الذي يخضع لقراءة ذهنية" (Fattah, 1985, p. 116)اذ إن خضوع العلامة التجارية للقراءة الذهنية لتوصلنا الانها



شكل (10)

ليست مجرد معطى حسي، ولا مجرد فكرة ومعطى عقلي، ولكن في تصميمها بشكلها الفعال والمؤثر الذي ينتج عن دلالاتها العلامات ورموز سيميوطيقية ، واضافه الى الرموز لفظية الداخلة في بنية التصميم وما تأسسه من مضامين ذات ابعاد بلاغية مجازية كنائية ذات معنى تعبيري. يكون البلاغ جزءاً من وظائف العمل التصميمي أو الأدبي، وهناك عدداً من أشكال الابلاغ التي تؤثر في بنية المنجز التصميمي بشكل عام ، أنها وظيفة الخطاب المبثوث وعلاقاته بفك الشفرات والرموز في تلك الرسائل، فالصورة هي الملائمة لتلك المقاربة ولا سيما ان الدلالة في الصور معبرة ومقصودة "ويقتضي التحليل البلاغي للصورة أن نستكشف جميع الآليات الابلاغية التي تحرك وتنمي الوظيفة الإقناعية للصورة" (Al-Grafi, 2002, p. 238) كونها تعمل على استثارة العمليات والقدرات العقلية وهي تكسب المصمم والمتلقي بلاغة مرئية تتيح للعمل التصميمي قوة وتأثير في إيصال المعلومات والحقائق المبتغاة من تصميمها ، ففي تلك الحالة يستمد الشكل والمضمون سمات شكلية تنتج من خلال العناصر البنائية للعمل الفني الذي يرتبط معناه بالزمان والمكان ويتعلق بشكل غير مباشر بالمفهوم المسند اليه كما في الشكل (10) هو ملصق بعنوان لا مزيد من الحرب _للمصمم الأمريكي (هيرب لوبالين) الذي قام بعطاء الانعكاس الدلالي باستخدام الحجم ذو مظهر ثقيل بلون الأسود والاحمر ليعطي شعور بالقوة والخطر الناجم عن استخدام الصواريخ المحرمة ومن جهة أخرى الثقل لكلمة بالون الأحمر لتجعل الكتلة النصية بمظهرها المتماسك له تأثير بصري قوي على العين ،وهذا مع أشاره بالانعكاس الدلالي ببلاغته باستخدام الون من قبل المصمم الى وجود علم الولاية المتحدة الامريكية. تحدث البلاغة فقط عندما يقصد شخص ما بإيصال شيء ما ،ويرى الباحثين ان الانعكاس الدلالي لها دوراً بالغاً في استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة ذات الدلالات العميقة والمرجعيات والرموز التي تتكون وفق الأفكار قد يتم تحليل هذه العناصر المرئية من فائدتها وفعاليتها الزمانية والمكانية باستخدامها من اجل التأكد من نقل الرسالة بالمقاصد الصحيحة من ومن جهة أخرى تنفتح امام المصمم طاقات فكرية وابداعية للتعبير عن فكرته

بشـــكلها البلاغي، ويمر المتلقي بعدد من المراحل ليصـــل لمرحلة الفهم فهو يتخيل ويتوقع ويســـتنتج ويفهم ويفسر حتى يصل الى مرحلة الاقتناع وفهم الفكرة التصميمية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. التفاعل الدلالي الشكلي للتعبير البلاغي، يمثل بنية محملة بمعاني شكلية وليس لفظية.
2. المثيرات الحسـية يتفـاوت تأثيرهـا مـن شـخص الى تبعـا لكنايتهـا التعبيريـة وتـنعكس بـذلك لدلالـة تنسجم مع المعطيات الثقافية والبيئية للمتلقي.
3. تتبلـور التعبير البلاغي في تصـميم العلامـة التجاريـة مـن خـلال البنـاء الكرافيكي وتحـوي رسـالة مضمرة عبر وسيط ذات معنى دلالي يهدف الى ترسيخ تلك الرسالة الى المتلقي.
4. يتجسـد التعبير في العلامـة التجاريـة في مضـمونها مـن خـلال تجسـيد الاثـارة والتشـويق والتـذكير والتأكيد.
5. التشـــفير والترميـز والاســـتعارة في التعبيـر البلاغـي لهـا مقومـات دلاليـة وســـياقية وبلاغيـة ذات مسحة تتسم بالجذب والترسيخ للمتلقي.
6. طبيعـة العلاقـة التي تربط التعبير مع المعـالجـات التقنيـة والتصـــميميـة تبـدو متســـقـة مع الفكرة التصميمية بحسب الوظيفة الشكلية البلاغية.
7. التعبير عكس التنوع في العلامة التجارية من خلال بناء مفردات على وفق تنظيم شـــكلي او ايقوني او علامي .

اجراءات البحث:

أولاً: منهجية البحث :من أجل الوصـــول إلى الهدف المحدد، اتبع الباحثين المنهج الوصـــفي طريقة تحليل المحتوى لملاءمته لموضـوع الدراسـة الحالية، اذ يعد هذا المنهج من المناهج المهمة في مجال التحليل للوصـول الى تحقيق هدف البحث.

ثانيا: مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من تصـاميم لعلامات التجارية العالمية المنشـــورة على شـــبكة الانترنيت العالمية وتحديداً موقع شـــركة الأمريكية والمنشـــورة لعام 2021 والتي تعني بالترويج عن المنتجات وبلغ حصيلة عينات مجتمع البحث (20) اعلان أستطاع الباحثين احصاءها من خلال شبكة الانترنيت. كما في الملحق (1)

مسوغات تحديد مجتمع البحث

1. انها الأكثر انتشاراً في العالم.
2. انها معنية بما يتناسب بموضع البحث الحالي.
3. بنيتها الشكلية ذات الجودة العالية من ناحية التعبيرية والجمالية والوظيفية

ثالثاً: نماذج البحث. اعتمد الباحثين الطريقة القصـــدية (غير احتمالية) وبما يتلاءم مع طبيعة موضـــوع البحث، وبلغه عدد النماذج المختارة (5) نماذج، وبنســـبة 25% من مجتمع البحث، وجاء اختيارها تبعاً لما

Amazon	Microsoft	Apple	FedEx	McDonalds

يخدم هدف البحث ووفق المبررات الآتية: وقد صنف الباحثين نماذج البحث من خلال الجدول التالي:

رابعاً: اداة البحث.

تحقيقاً للوصول إلى هدف البحث فقد تم استخدام استمارة تحديد **(محاور التحليل)** التي تضمنت ما يأتي:

ادبيات متعلقة بموضوع البحث الحالي.

الإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات.

بغية التأكد من صحة الأداة وبيان شموليتها، عرض الباحثين الأداة على مجموعة من الخبراء* والمختصين قبل تطبيقها، وبعد مناقشتها تم أجراء التعديلات المناسبة عليها للوصول إلى شكلها النهائي وقد تم الاجماع على صلاحية مفرداتها واكتسبت بذلك صدقها الظاهري من الناحية البحثية

سادساً: صدق الأداة وثباتها.

عرضت استمارة محاور التحليل على السادة الخبراء** ذوي العلاقة للتأكد من سلامتها من الناحية العلمية والمنهجية. من الناحية العلمية والمنهجية، إذ اشرت ملاحظاتهم التي أخذ بها الباحثين لاحقا.

سادساً: تحليل نماذج العينة

انموذج (1): Amazon

اسم العلامة: التجارية لشركة أمازون

مصمم العلامة: Turner Duckworth

تأريخ التصميم: 1998

البلد: الولايات المتحدة الامريكية

الوصف العام:

*1. أ.د. نصيف جاسم محمد، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بتاريخ 2022\4\21
2. أ.د. انتصار رسمي موسى، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بتاريخ 2022\4\21
5. أ. م. د. أكرم جرجيس نعمة، اختصاص تصميم طباعي تدريسية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد بتاريخ 2022\4\21

المحللين الخارجين:

1. ** أ.د. ماجد نافع الكناني، اختصاص تربية فنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بتاريخ5/31/2022
2. أ.م .د نادية خليل إسماعيل، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون التطبيقية، الجامعة التقنية الوسطى، بتاريخ 2022/05/31

علامة تجارية شركة أمريكية مشهورة عالميًا. تأسست الشركة في عام 1994 من قبل جيف بيزوس كمتجر كتب على الإنترنت. سمي على اسم ثاني أطول نهر في العالم. نمت **"Amazon"** على نطاق واسع، المقر الرئيسي للشركة في سياتل، واشنطن، تم تصميم العلامة من قبل **"Turner Duckworth"** في عام **1998**خضعت العلامة أمازون لعدة تعديلات على مر السنين.

اولاً: المعنى والايحاء:

تتكون الهيأة العامة للعلامة التجارية عن طريق الاسم الكامل للشركة وصنفت كعلامة وصفية ذات كناية تعبيرية تجسدت عدد من الدلالات بإبداعية المصمم اذ اضفه حركة السهم بابتسامة هوليود التي تمثل رضا المستهلك، اذ حققه بتلك الدلالة قوة المؤشر المتمثلة بالسهم المبتسم تحت النص الكتابي، اذ تم توظيف السهم المبتسم باتجاهية من الحرف الأول "A" الى الحرف "Z" بدلالة استعارية استطراديه تحمل الرسالة تعبيرية اتصالية بأن الشركة تتعامل في كل شيء من الألف إلى الياء. قد تسهم بمنافعها التعبيرية وتعمل على ارتباط العلامة التجارية في ذهنية المستهلك. اذ عمده المصمم الى تمظهر الانعكاس الدلالي التعبيري في الرمز الاشاري والدلالة اللونية المتجسدة بالقيمة البرتقالية التي تعني بدلالتها سعادة ورضا المستهلك. التي تعمل على زيادة قيمة المنتج والدلالة على خصائصه المتميزة.

ثانياً: الخطاب المرئي:

أشار المصمم على عدة مرتكزات مهمة بشكل مضمر بمعنى اخفى في تصميمه شفرات في الخطاب المرئي من خلال الإيحاءات الاشارية التي تجلت قوتها في تصميم العلامة التجارية الشركة عن طريق ابتسامة هوليود المشار اليها والمذكورة آنفاً بوصفه دلالة تعبيرية تضمنت احتواء كل ما يحتاجه المستهلك هو موجود لدى هذه الشركة، في اظهار وتعميق الشكل فانه يعمل على إيجاد التناسق بين العناصر من جهة وبين العناصر والفكرة من جهة أخرى مع العلامة التجارية ليصل بمستوى يعمق المعنى المراد ايصاله الى المتلقي ليزيد من عملية اثارة الانتباه وجذب المستهلك.

ثالثاً: دلالات الترميز والتعبير:

تفردت العلامة التجارية من الدلالات متعددة ذات صلة بتعبيرها عن المضمون، اذ ان استخدام العلامات من دلالة اشارية وصيغ مرئية جديدة غير مألوفة والتي تعبر عن معانى ودلالات ، ومضامين اقتصادية تسويقية ذات صلة واضحة بموضوع العلامة التجارية المصمم فوضعت الدلالة الاشارية للتعبير عن إمكانية الشركة باحتوائها المنتجات التي يبحث عنها المستهلك من خلال اتجاهية السهم من الحرف الأول "A" الى الحرف "Z" بقيمة لونية برتقالي ذات دلالة لونية عن رضا المستهلك ،اذ ان النص الكتابي بالقيم اللونية السوداء التي تعطي دلالة بالتفرد والتميز في اسفل العلامة التجارية يمكن المتلقي الى تفسير المعنى المرتبط بدلالة الإشارة أي ان مؤشريه بالسهم علامة تعبيرية والكتابة علامة دلالية، اذ انه يحاكي من خلال التصميم الابعاد الدلالية لهذه الشركة عبر قدرته بتوظيف الدلالة التي ترتبط بالواقع او التي تحمل رمزاً تسويقياً تم تجريده تصميمياً بحيث شكل بمجموعه دلالة مرئية تسمح للقارئ التأويل والقراءة الواضحة

لهذه الفكرة. وقد وظفه المصمم البناء الكنائي التعبيري في تعمده على اشاره تعطي دلالة تعبيرية عن ابتسامة المستهلك تمثل بلاغة مرئية إلى الجزء الاشاري يمكن أن يتجوز تمثيل الكل إلى تمثيل مفهوم عام للعلامة التجارية. لتصبح العلامة ذات مدلولاً معيناً في بنيتها، وهي تعطي انطباعاً مرئياً من خلال انتشاره وتداوله بين أوساط المستهلكين.

سادساً: تحليل نماذج العينة

انموذج (2): Apple

اسم العلامة: التجارية لشركة آبل

مصمم العلامة: Rob Janoff

تأريخ التصميم: 1997

البلد: الولايات المتحدة الامريكية

الوصف العام:

العلامة التجارية العلامة التجارية لشركة آبل "Apple" اذ مر العلامة التجارية بمجموعة من المتغيرات في بنيته الشكلية من عام 1976 على يد المصمم **"Ronal Wayne"** فتصميم العلامة جاء على شكل تفاحة مقضومة مستوحى من اسم الشركة آبل، وهذه القضمة جاءت للتميز وفقاً لمصمم العلامة **"Rob Janoff"** والتي خضعت بنيتها "للنسبة الذهبية " لتعكس القيمة الجمالية من الجمال المطلق حسب ما يعبر عنها علمياً.

اولاً :المعنى والايحاء:

تألفت في الهيأة العامة للعلامة التجارية عن طريق الاسم الكامل للشركة وصنفت كعلامة وصفية إيحائية ذات كناية تعبيرية تمثل دلالة تعبيرية عن التفاحة اذ عمده المصمم في قدرته الإبداعية والابتكارية على ان الشكل الاتصالي غير اللفظي اذ شهدت تقلبات وانعكست بشكل او بآخر على المنجز التصميم اذ اعتمده المصمم باختياره التفاحة لتعكس بعداً لقصة العالم نيوتن وأخذت شهرتها بأسلوبها المتميز، اذ تم توظيف الشكل **"التفاحة المقضومة"** من جانبها الأيمن لتعطي صفة الدال ذات الدلالات التعبيرية لتزيد من جذب انتباه المتلقي.

ثانياً: الخطاب المرئي:

تجلت قوة الخطاب المرئي في تصميم العلامة التجارية الشركة المذكور آنفاً بوصفه اتصال له أثر بالمثلث المفاهيمي تعبيري وظيفي وجمالي وعد ذلك بوصفه اتصالاً بادراك حسي وآليات تفاعل المستقبل معها ومع دلالاتها التعبيرية والرمزية، أذ ان المتلقي هنا مدعو للفحص والبحث عن المضمر للعلامة، وبذلك تنفتح الافاق نحو قراءات في الخطاب المرئي توسع من الاحتمالات في انتاج المعنى وليصبح الفعل الكرافيكي حقيقة مؤثرة في حياة المتلقي والمصمم على حد سواء.

ثالثا: دلالات الترميز والتعبير:

تشـكلت العلامة التجارية من الدلالات المتأتي من تعبيرها عن المضـمون ، فوضِـعت الألوان المعدنية من الكروم اللامع ليدل على الاناقة والرقي بشـكل متمازج مّثل امتزاجاً دلالياً ذات تفاعل بين العناصـر البنائية وإيجاد دلالات كامنة مؤدية بالمحصـلة النهائية الى إيجاد القوة التي عمده عليها المصـمم لأجل إثارة المتلقي واكتمالية أثرها الجمالي مما شـكل ترابطاً بين مجمل وحدات التصـميم وتبادلاً جمالياً من خلال اللون وقد تضمن تجسيد الفكرة تجسيداً مباشراً من خلال شكل (الدلّة) والعنوان ، وتجسيداً لتحقق المضمون من خلال الدلالة الايقونية الرمزية واللونية للعلامة التجارية . وقد وظفه المصـمم البناء الكنائي التعبيري من خلال القضـمة ليشـكل بذلك تكويناً متوازناً اعطى بعداً دلالياً من خلال توظيف هذه القضـمة واشـكلها بطريقة معبر للرمز الدلالي لهيأة التفاحة التي تجعل الأثارة لدى المتلقي، اذ ان التصـميم ينبني على وفق تعالقات بنائية شـكلت مجموعة الوحدة الشـكلية للعلامة التجارية بحيث تمظهرت بتركيب نباتي شـكل فيها التفاحة علامة مؤشـريه تعبيرية. والمعتمدة على خبرة المصـمم وما يخفي في خلجات نفسـه من ذكاء لأجل ايصـال الرسـالة وهي بالتالي ترسـل الاشـارات للتداول والانتشـار ولا ننتظر منها الا الصـدى المرئي من خلال ذلك الانتشار والتداولية. فشكل العلامة التجارية يعطي انطباعا بصرية حول تجسيم هذا الشكل.

سادساً: تحليل نماذج العينة

انموذج (3): McDonalds

اسم العلامة: التجارية لشركة آبل

مصمم العلامة: Jim Schindler

تأريخ التصميم: 2006

البلد: الولايات المتحدة الامريكية

الوصف العام:

العلامة التجارية لسـلسـلة مطاعم ماكدونالدز"**McDonald's** "اذ مرة العلامة التجارية بمجموعة من المتغيرات في بنيته الشـكلية من عام **1984** على يد مجموعة من المصـممين ومره التصـميم بتحولات عديدة حتى وصله الشكل النهائي للعلامة التجارية من تصميم "**Jim Schindler** في عام **2006**تميز التصميم بشكل رمزي خطي يرمز لحرف "M" ذات دلالات لونية تحمل القيم لونية متضـادة الأحمر والأصـفر ونص كتابي بقيمة لونية الأبيض.

اولاً: المعنى والايحاء:

تشـير الدلالات الإيحائية والتعبيرية في الهيأة العامة للعلامة التجارية من خلال الاسـتعارة اللفظية الصريحة التي امتازت بالتوافقة مع أسم الشركة والحرف الذي حملت بنيته التصميمية الإعلامية قوسين متداخلين من البطاطا المقلية بينهما خط أفقي ذات دلالة تعبيرية اشـارت الى شـكل العينين الواسـعتين المرسـومة في الرسـوم الكارتونية عند الابتسـامة لتعطي بعداً علامياً بالشـعور بالراحة والطمأنينة لتعكس صفة الدال ذات الدلالات التعبيرية لتزيد من اثارة المتلقي.

ثانياً: الخطاب المرئي:

يعد الخطاب المرئي في تصميم العلامة التجارية الشركة ذو طابع تجاري استطاع المصمم من التعبير الذي يتمتع بمساحة من المبالغة في تسليط الضوء وجذب المتلقي نحو المنتج ويتجلى ذلك بما يحققه من أدائية وظيفية تعبيرية، عكست عن رسوخ واستمرار خطابها للمستهلك فالعلامة تحمل في بنيتها الداخلية المتزامنة مع بنيتها الخارجية ادراك للشكل ولهذا نجد بأن المصمم أعتمد على حالة الانسجام بين الوحدات المكونة والتي أتسمت بمضامينها المضمرة على المستهلك ،اذ أستثمر المصمم القيم اللونية في أسباغ الوحدة بينهم ووظفت حالة التراكب بين الشكل والمضمون مؤديه الى تماسك بنية العلامة التجارية .

ثالثاً: دلالات الترميز والتعبير:

تميز التصميم العلامة التجارية بشكل ايقوني خطية اتخذه من الحرف الإنكليزي **"M"** للدلالة على الإفصاح عن هوية الشركة وامكانيتها من خلال التعرف على ما تقدمه تلك المؤسسة التجارية للمستهلك، لتشكل لديه صورة واضحة ومفهومة عن العلامة وشركتها بحيث يمكن ان تثير انتباه المتلقي وتجذبه نحو المنتج، اعتمده المصمم في توظيف البلاغة الشكلية من خلال علاقه توافقيه ما بين الاختزال للصورة والقيمة اللونية للعلامة التجارية وارتباطها بالمتلقي مكونا فكره عامة عن طبيعة ما يحتاجه الفرد بمضمونها فالمتلقي يستقبل ما يعرض امامه لأنها تعطي لمماثلات جزئية حاصلة بين ما يعرف وما يعرض أمامه تجعله يقبل بإمكانية مشابهة ما يعرفه بما يجهله فينكشف له المعنى الحقيقي ، فضلاً عن بث رؤاها وفلسفتها عبر علامتها، وبتالي تفسيرها والاستجابة لها ، ما يعمل على انشاء قوة تأثيرية غرائزية. اذ نجد التداولية في العلامة التجارية في تشكيلتها الايقونية المعروفة لدى المتلقين فكونها أكثر تداولية كونها علامة تجارية ومعروفة في أوساط العالم واضحة المعالم في حرفها المختزل والغائية من ذلك هي سهولة ادراكها ورسوخها في ذاكرة المتلقي وقد يرى الباحثين ين انها جزءاً من التعبير من خلال تفردها بالحرف **"M"** وجاءت من إبداعية المصمم التي جعلها معروفة لدى المتلقي.

سادساً: تحليل نماذج العينة

انموذج (4): Microsoft Windows

اسم العلامة: التجارية لشركة مايكروسوفت

مصمم العلامة: pentagram

تأريخ التصميم: 2012

البلد: الولايات المتحدة الامريكية

الوصف العام:

العلامة التجارية لشركة **"Microsoft"**هي أكبر شركة لتصنيع البرمجيات في العالم ومقرها في ريدموند، واشنطن، الولايات المتحدة. تأسست في أبريل 1975 من قبل بول ألين وبيل جيتس. تعد **Microsoft** على نطاق واسع واحدة من أكثر الشركات نجاحًا وقيمة في العالم. يتم تصنيفها على أنها من أكثر العلامات التجارية شهرة في العالم، بعد Coca-Cola. لأول مرة في عام 1975 ومرت بنية العلامة التجارية بمجموعة من التحولات الشكلية حتى تم الكشف عن التصميم من قبل المصمم **pentagram في عام 2012 أحد** أكثر

الرموز شـهرة في العالم والتي تجسـد الابتكار والهيمنة والتنوع والتطور. والذي يتميز بتعدد الألوان. وهي تتألف من المربعات الأربعة بألوان Windows المألوفة من **"الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر"** التي ترمز إلى مجموعة منتجات الشركة المتنوعة.

اولاً: المعنى والايحاء:

صُـمم العلامة التجارية وفقاً لتوزيع الاشـكال الهندسـية الذي شـمل اربع اشـكال تألفت منها البينة الخارجية لهيأة العامة للعلامة التجارية بشـكل انسـيابي قد تحقق القوة البصـرية في الفضـاء مفتوح وهو إحسـاس يمكن إدراكه عبر توزيع العناصـر فضـلاً عن موضـوع العنوان الذي امتد ليشـمل حدود المربع الشـكلي للبنية الخارجية لتحقيق التوازن ب(قاعدة العلامة التجارية) المتمثلة بالنص الكتابي من خلال الاسـتعارة اللفظية الصـريحة التي امتازت بالانعكاس الدلالي الدال على شـكل النافذة التي انطلق منها اسـم العلامة التجارية صفة الدال ذات الدلالات التعبيرية لتزيد من اثارة المتلقي.

ثانياً: الخطاب المرئي:

جسـد الخطاب المرئي في تفسـير مكوناته المرئية انموذجاً كنائياً اذ اضـفه من خلال الاشـكال الهندسـية التي أعطت دلالة ايقونية فالمصـمم أراده منها التعبير عن فكرة ان هذه النافذة خلفها عالم من البرامج المتنوعة وعمد المصـمم باسـتخدام القيم اللونية وفق رؤيته الإبداعية من أجل اظهار خفايا تصـوراته الذهنية في سبيل تعزيز قدرة الجذب والتشويق لدى المتلقي

ثالثاً: دلالات الترميز والتعبير:

تتجسـد العلامة التجارية في بِنيتها الشـكلية التجارية أنها تحمل دلاله تطابق المعنى الظاهري والمعنى الداخلي اذ تحمل في مضـمونها إشـارة الى ميزة تعدد النوافذ في نظامها التشـغيلي ذات التنوع في البرامج المختلفة، ما يعمل على تطابقه مع بنية علامته التجارية الخارجية المتمثلة بالنوافذ الأربعة، فضـلاً عن هذين المعنيين بالمعنى الدلالي لكلمة **"windows"**والتي بدورها تعني النوافذ أيضـاً، وحسـب رئي الباحثين ين فإن هذه العلامة تعد الأكثر بلاغة من ناحية تعبيرها عن المضـمون شـكلاً ومعنى ، وبالتالي فان د الها ومدلولها متطابقين تماماً من حيث المعنى الإشـاري للعلامة ، فضـلاً عن الادلالة اللونية التي تمثلت بالقيمة اللونية **(الحمراء والصـفراء والزرقاء والخضـراء)** المتمثلة بمجوعة برامج **Microsoft** اذ أن القيمة الحمراء تعطي دلالة لونية لبرنامجي الأكسـل والبور بوينت ، اما القيمة الزرقاء دلالة لونية لبرنامج الورد ن والقيمة الخضـراء تعطي دلالة لونية لبرنامج ، والقيمية اللونية الصـفراء المتمثلة الآوت لوك، ما عمل على تكوين اتصال مرئي ذات فاعلية إشارة الى إثارة الانتباه وجذب المتلقي .

سادساً: تحليل نماذج العينة

انموذج (5): Federal Express

اسم العلامة: التجارية لشركة فيدكس

مصمم العلامة: Lindon Leader

تأريخ التصميم: 1994

البلد: الولايات المتحدة الامريكية

الوصف العام

علامة تجارية لشركة أمريكية مشهورة عالميًا لخدمات توصيل البريد السريع أسسها فريدريك دبليو سميث في ليتل روك، أركنساس في عام 1973. أُطلق عليها في الأصل اسم "**Federal Express Corporation**"، اول مصمم لها Richard Runyon وتم تغير بنيتها الشكلية اسمها الحالي في عام 1994.على يد المصمم " **Lindon Leader** "

اولاً: المعنى والايحاء:

ارتكزت البنية الشكلية للعلامة التجارية من نصيّين التيبوغرافيين **(Federal Express)** من خلال مقطع يكمل مقطع ثاني مرتبط به من اسم الشركة وصنفت كعلامة وصفية ذات كناية تعبيرية تجسدت عدد من الدلالات بإبداعية المصمم اذ اضفه حركة اشارية مضمرة او مشفرة ذات كناية تعبيرية أعطت دلالة على شكل سهم مخفي بين الحرفين "E وX، اذ عمده المصمم باستخدام ابداعيته والعمل ضمن اطار النظرية الجشتالتية ،حيث ان بنية العلامة متكونة من مجموعة اسهم المتمثلة بالحرف "X" وهناك دلالة تعبيرية مشابه الى معنى الدلالي في استخدام المؤشر او السهم حققه بتلك الدلالة قوة العلامة التجارية واستمرارها مع المستهلك ، بدلالة استعارية استطراديه تحمل الرسالة تعبيرية اتصالية بأن الشركة تتعامل لإيصال البريد من داخلها الى خارجها. قد تسهم بمنافعها التعبيرية وتعمل على ارتباط العلامة التجارية في ذهنية المستهلك. اذ عمده المصمم الى تمظهر الرمز الاشاري والدلالة اللونية المتجسدة بالقيمة الزرقاء التي كنيه عنها بالسماء والبحار التي تعطي دلالة على عملية النقل الجوي والبحري، فضلاً عن القيمة اللونية البرتقالية التي كنيه عنها بدلالة تعبيرية عن الارض المتمثلة بعملية النقل البري، اذ أدى ذلك الى تباين بالقيم اللونية والغرض منها إضفاء وزيادة عملية الجذب واثارة الانتباه.

ثانياً: الخطاب المرئي:

عبرت فكرة الخطاب المرئي بشكل غير واضح من خلال الرسائل المشفرة الشكلية واللونية متداخلة في بنية النص الذي يحمل اسم الشركة ليعطي قوة تأثيرية في مظهرها الخارجي ذات الأسهم المختلفة الاتجاهات لتمثل في مظهرها الداخلي دلالة تعبيرية تمثل الدقة والسرعة وتقدمها نحو الأمام لتعطي خطاباً مرئياً تعبيرياً مكنى عن عمل الشركة لنقل البضائع في كل بقاع العالم من جميع الاتجاهات وهي تعطي صفة التفرد والتميز.

ثالثاً: دلالات الترميز والتعبير:

تفردت العلامة التجارية من الدلالات المتعددة ذات صلة بتعبيرها عن المحتوى بالتشفير لرسالتها ذات إبداعية من قبل المصمم ، اذ ان استخدام العلامات من دلالة اشارية وصيغ مرئية جديدة غير مألوفة في داخل النص الكتابي الذي يحمل اسم العلامة التجارية والتي تعبر عن معانى ودلالات ، ومضامين مضمرة مخفية حيث جاءت التعبيري من خلال تجسيد القيم اللونية الزرقاء والقيم اللونية البرتقالية ذات البعد البلاغي والدلالي والتداولي في إمكانية الشركة لنقل براً وجواً وبحراً ،فضلا عن التمثيل الاتجاهي للاسهم الأربعة لتعطي دلالة مكانية من خلال حرف "X" بامتداد الخدمة التي تقدمها الشركة في شتى بقاع العالم لتعبر بذلك عن غاية وأهداف الشركة وسياستها في التسويق من خلال الشكل العام للعامة التجارية لتصبح

العلامة ذات مدلولاً معيناً في بنيتها، وهي تعطي انطباعاً مرئياً من خلال انتشاره وتداوله بين أوساط المستهلكين.

النتائج ومناقشتها:

1. تشكل التعبير البلاغي من خلال الدلالة الايحائية لحركة السهم التي تمثل ابتسامة تمثل رضا المستهلك وفرحته، اذ حققه بتلك الدلالة قوة المؤشر المتمثلة بالسهم المبتسم تحت النص الكتابي كما في النماذج (1،5)
2. من خلال التناسق بين العناصر والفكرة الرئيسة تعززه و الانعكاس الدلالي التعبيري ليكون نص دلالي يعمق المعنى المراد ايصاله الى المتلقي ليزيد من عملية اثارة الانتباه وجذب المتلقي. كما في نموذج (1،2،3،4،5)
3. تتشكل العلامة التجارية من خلال دلالات ذات صلة بالانعكاس الدلالي للمضمون، حيث استخدمت العلامات من دلالة اشارية وصيغ مرئية جديدة تجسد معاني ودلالات ومضامين اقتصادية تسويقية ذات صلة واضحة بموضوع العلامة التجارية كما في نموذج (1،5)
4. ظهر التوظيف الدلالي والذي يرتبط بالواقع من خلال الرموز التسويقية التي تجرد السمات الظاهرية بشكل مظهري بحيث تشكل مجموعه دلالات مرئية تسمح للقارئ فهم التأويل والقراءة الواضحة للفكرة العامة للعلامة التجارية كما في النماذج. (1،2،3،4،5)
5. جسد المصمم الانعكاس الدلالي من خلال استعمل اسم الشركة بشكل تقني دلالي يعبر عنها ليصيغ رسالة إيحائية ابتكارية تجسدت بصورة ابداعية كما في نموذج (2،3)
6. أعطت تعبيريةدلالة مجاورة للنص المضمر في العلامة التجارية من خلال الإشارة والرمز دون حدوث أي خلل في المعنى الأصلي لتؤسس بذلك نظام يتقبل فهم المعنى وإيصاله بشكل مفهوم الى المتلقي. كما في نموذج (1،2،3،4،5)
7. اظهر المصمم من خلال اختياره التفاحة لتعكس بعداً تعبيريا تاويليا لقصة العالم نيوتن وأخذت شهرتها بأسلوبها المتميز، اذ تم توظيف الشكل "التفاحة المقضومة" من جانبها الأيمن لتعكس دلالة تعبيرية تجسد هذه المعالجة من جهة وجذب انتباه المتلقي من الجانب الاخر. كما في نموذج (2)
8. أظهر الشكل الهندسي كناية تعبيرية من خلال اتجاهية الشكل الذي اعطى ايحاءاً بصرياً للمتلقي عن فكرة الايقونة، فضلا عن اللون المستعمل قد أسهم في تحقيق العمق الفضائي لهذه الايقونة خاصة ان اللون المعدني شكل اساساً يتحرك داخل فضاء سلبي لكنه استطاع ان يثير انتباه المتلقي كما في نموذج (4،5)
9. اظهر استخدام العلامات من دلالة اشارية وصيغ مرئية جديدة بشكلها المالوف وغير المألوف داخل النص الكتابي الذي ليحمل اسم العلامة التجارية والتي تعبر عن معاني ودلالات كما في نموذج (1،2،3،4،5).

ثانياً: الاستنتاجات:

انبثقت عن النتائج وما تمخض عنها استنتاجات كما يلي:

1. التعبير البلاغي ليس تجميع لعناصر مختلفة وألفاظ متعددة في المعنى، بل هي وسيط يتعطى ويتفاعل مع العناصر بحيث تكتسب صفاتها أحدها من الاخر نتيجة التفاعل القائم على أساس التنظيم والترتيب لعناصر الفكرة.
2. استخدام القيم اللونية أعطت قوة ووضوح في حركة الاشكال الهندسية والنصوص الكتابية لإظهار شكل العلامة وابرازها ولتفردها لإظهار التباين شكلي للإثارة في العلامة.
3. استخدام التنوع في المفردات التصميمية يعطي توضيحاً للأشكال الكنائية في مضمون العلامة التجارية الذي يعد من عوامل الشد والجذب في العلامة التجارية.
4. الابتكار والتكوين الشكلي صاحب المنحى البنائي لتصميم العلامة التجارية من ناتج بحثي كبير مضمونه البحث عن اللامؤلوف على مستوى صناعة فكرة تصميم العلامة بشكلها النهائي
5. التنوع في الدلالات الشكلية والرمزية واللونية بمعانيها هو خطاب مرئي مباشر وموجه للمتلقي على اختلاف المرجعيات الفكرية والجمالية وعليه إنبنى التنظيم المفاهيمي الوظيفي والجمالي والتعبيري لبنية العلامة التجارية.
6. نتج عن استعمال البلاغة في الخطاب المرئي المتمثل في الانعكاس الدلالي لتصميم العلامة التجارية تجسيداً للأبعاد الدلالية والتداولية الذي ساهم في بروز سمة الدلالة بشكل عام وواضح المعالم وبطريقة ابداعية مرتبطة بفكرة التصميم لغرض تحقيق البعد الوظيفي والجمالي له.
7. التعبير البلاغي يؤشر المعنى القائم على تحويل المفهوم المضمون مما يتيح للمصمم التعمق في محور المعنى الشكلي للعلامة التجارية.
8. ان التعبير البلاغي يرتكز على تجارب التوظيف والتفاعل الذي ينشأ من خلال تشغيل القدرات الذهنية والحسية لإنتاج العلامة التجارية قادرة على التأثير في المتلقي واحداث الاتصال المرئي.

ثالثاً: التوصيات

بعد أن اِنتهى الباحثين مما سبق يوصي بالآتي:

1. يوصي الباحثين ين بدراسة ضرورية بالاهتمام بدراسة البلاغة في النص البصري التصميمي وكل ما تتجسد عنه من تجارب تصميمية تحيل هذه البلاغة الى مواضيع ذات جدوى تصميمية وارتباطها بالتطور التكنولوجي لمعطيات التصميم المعاصرة.
2. الإفادة من توظيف التعبير البلاغي في النشاط التسويقي والمنافسة التجارية لأسباب منها توظيف العلامة بشكلها المشفر مما يحقق اثارة الانتباه والترسيخ الذهني الذي يزيد من قدرة الاستهلاك.

رابعا: المقترحات البحثية: يقترح الباحثين القيام بالدراسة الآتية إتماماً للدراسة الحالية:

1. التعبير البلاغي ودوره الوظيفي في بنية تصاميم المنصات الإلكترونية.
2. الاثراء البلاغي للتعبير ودوره في الترويج الإعلاني المعاصر.

References

1. Abd Al Majid Al Zarrouqi .(2010) .*Methodology or legal rhetoric expressing thinking* . Beirut Lebanon: The House of Scientific Books.
3. aben manzoor .(2007) .*The dictionary of the tongue of the Arabs* .Beirut Lebanon :Pen Library for Publishing and Distribution.
4. Al-Bustani, F. A. (1986). *Student Upholstery.* Beirut Lebanon: Mashreq Publishing and Distribution.
5. Ali bin Mohammed Al-Sayed Al-Sharif Al-Jarjani .(1993) .*Dictionary of definitions investigation and study of Mohammed Siddiq Al-Manshawi* .Beirut Lebanon: Al-Fadhila Publishing and Distribution House.
6. Alloush, S. (1985). *Dictionary of contemporary literary terms.* Beirut Lebanon: The Lebanese Book House for Publishing and Distribution.
7. Al-Tafazani, S. e. (D.T). *Summary explanations.* Beirut Lebanon : Scientific Book House.
8. Alzamakhshari, A. a.-Q. (1987). *The basis of rhetoric.* Beirut Lebanon: Issued for distribution and publication.
9. Eid, K. (1978). *Philosophy of art and literature.* Tunisia: Al Arabiya Book And Distribution House.
10. Eno Dozi .(1988) .*The dialectic of sociology between symbol and signal* .Baghdad Iraq: House of Public Cultural Affairs.
11. George Sentiana) .D.T .(*Sense of beauty Ter: Mohamed Mustafa* .Cairo Egypt: The Anglo-Egyptian Library for Publishing and Distribution.
12. Hamed Aouni .(2018) .*Clear approach to rhetoric* . .Cairo Egypt: Al-Azhar Heritage Library.
13. Ibrahim Medkur .(1979) .*Dictionary of Arabic terms in language and literature* . .Beirut Lebanon: Orient Printing and Distribution House.
14. Ibrahim, A. (1995). *Knowing the other is an introduction to modern monetary approaches.* Beirut Lebanon: Arab Cultural Center.
15. Jarman., C. (1997). *Semantics Investigation: Nour Al-Huda Lotchen.* Tripoli, Libya: National Book House for Publishing and Distribution.
16. Mohamed Fattah .(1985) .*Analysis of poetic discourse* .Beirut Lebanon: Enlightenment House for Printing and Publishing.

17. Mohammed Al-Grafi .(2002) .*Reading in Visual Semiology* . Baghdad, Iraq: The World of Thought Magazine, 1 volume 32.
18. Mohammed Sharif Sabri .(2005) .*Entrance to Semiotica Advertising* .Cairo Egypt: Helwan University.
19. Rawia Abdel Moneim .(1987) .*Aesthetic values* .Alexandria Egypt: University Knowledge Publishing and Distribution House.
20. saliba, j. (1979). *Philosophical Dictionary.* Beirut Lebanon: Lebanese Book Publishing and Distribution House .
21. Sedgwick, A. P. (2009). *Encyclopedia of Cultural Theory.* Hana Al-Jawhari's translation: National Translation Center.
22. Shirin Ihsan Sherzad .(1985) .*Principles in art and architecture* .Baghdad, Iraq: Knowledge Publishing and Distribution House.
23. Tabana, B. (1997). *Arabic rhetoric dictionary.* Cairo Egypt: Dar Ibn Hazem .
24. Yassin, A. I. (2014). *Professional design.* Jordan Amman: The World of Culture Publishing and Distribution House.
25. Youssef is the son of Abu Bakr al-Sakaki .(1987) . *The key to science* .Beirut Lebanon : Scientific Books House.
26. Zeid, Q. S. (2014). *An entrance to the Semiotic.* Cairo Egypt: Enlightenment House for Printing and Publishing .
27. Zuhair Abdul Sahib .(2000) .*Shape systems in Sumerian art* .Baghdad Iraq :Published search. The Iraqi Ministry of Culture.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/91-114

Semantic reflection of rhetorical expression in brand design

Foad Ahmed Shalal Al-Sammaraee [1]
Wissam Abdul Aziz [2]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 23/4/2022…....Date of acceptance: 26/5/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

The rhetoric is concerned with the expressive emphasis of things, the science of the statement takes the treatment of graphic images and rhetorical fiction, and in the science of the exquisite dealing with the study of verbal and moral improvements, and in the science of meanings took all related to compositions and methods, and these vocabulary entered into the field of art and its branches largely, especially in the uncle and art of design because it has a major role in including a lot of biological functions with a deep meaning of its comprehensiveness on the multiplicity of real meanings characterized by suggestive and important and semantics refer to the recipient in the research to refer to the recipient The discovery of the internal contents, meanings and meanings of speech, which came through the technical, intellectual, expressive, functional and aesthetic orientation to present multiple show options consistent with the design idea. This research highlighted the extent of the semantic reflection of the brand's rhetorical expression and the presentation of the research problem was based on the question: What is the semantic reflection of rhetorical expression in brand design? The research included four chapters, from which the theoretical framework identified two theories and addressed the following topics: (the intellectual and philosophical vision of the concept of significance, the rhetorical, semantic and deliberative concept of expression in the brand, and the methods of reflecting the expressive significance in the design of the brand), and then addressed the research indicators that produced the theoretical framework, including the semantic interaction of rhetorical expression, representing a structure loaded with formal rather than verbal meanings, crystallized in the embodiment of expressive rhetoric in the design of the brand. The third chapter dealt with the procedures he carried out, which included the

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, foad.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

[2] Postgraduate Student /College of Fine Arts / University of Baghdad, Wesaim210@gmail.com .

methodology of research by selecting the descriptive approach for the purposes of analysis, adopting the method of the sample intended in the selection of sample models, if (5) models were chosen from the research community and by (25%) of the original community, and then singled out the fourth chapter to present the results, discuss them and conclusions, as it came from: Key words (Expression, Rhetorical, reflectance, Significance)

1. The eloquence of expression was shown by the suggestive significance of the movement of the arrow, which represents a smile that represents the satisfaction and joy of the consumer, as it was achieved by that indication the strength of the indicator represented by the smiley arrow under the written text as in the models (1.5), but the results include:

1. Rhetorical expression is not a compilation of different elements or multiple words in meaning, but rather a mediator who engages and interacts with elements so that their qualities are acquired from each other as a result of the interaction based on organization and order of the elements of the idea.

Conclusions:

Emerged from the results and the resulting conclusions are as follows:

1. The rhetorical expression is not a collection of different elements and multiple words in meaning, but rather it is a mediator that gives and interacts with the elements so that their characteristics acquire one from the other as a result of the interaction based on the organization and arrangement of the elements of the idea.

2. The use of color values gave strength and clarity in the movement of geometric shapes and written texts to show the shape of the sign and its highlighting and its uniqueness to show the formal contrast of excitement in the sign.

3. The use of diversity in design vocabulary gives an explanation of the melodic forms in the brand content, which is one of the push and pull factors in the brand.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/115-136

جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي

مثنى محمد شريف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/4/9 , تاريخ قبول النشر 2022/5/15 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

بدأت العروض المسرحية عند اليونانيين حينما تم ترميز المشاهد المسرحية والشخصيات العظامية، إذ يشاهد الحائط الكبير الاسكينا الذي يحتوي ثلاثة أبواب أوسطهم بارتفاع عالي والجانبين اتخذت الحجم الطبيعي، إذ أشار الباب الأوسط رمزية للإله او أنصاف الإله، إذ نجد التكثيف بالرمز في معمارية المسرح، وأخذ الرمز في المنظر المسرحي بالتطور دلالياً وجمالياً وتأويلاً وتفسيراً لليوم الحالي، إذ شكل الضوء الليزري رمزيات المنظر الافتراضي المعاصر، ومن أجل التعرف على جماليات الرمز في المنظر المسرحي تم تقييم البحث الحالي الى أربعة فصول: الفصل الأول (الاطار المنهجي) الذي احتوى على مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال (ما هي جماليات الرمز في المتظهر المسرحي العراقي؟) وكان هدف البحث (التعرف على جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي). وأما الفصل الثاني (الإطار النظري) تم تقسيمه الى المباحث: المبحث الأول: تجليات الرمز جمالياً/ المبحث الثاني: توظيف الرمز في المنظر المسرحي جمالياً. وجاء الفصل الثالث (إجراءات البحث)، (مجتمع البحث/ عينة البحث) (عرض مسرحية النزهة)، ومناهج البحث (الوصفي التحليلي)، أما الفصل الرابع احتوى نتائج البحث والاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر.

الكلِمات المفتاحية: فلسفة فنون مسرحية , المنظر المسرحي.

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يُعد الرمز في شكل تصميم المنظر المسرحي من الأولويات الفنية والمهمة في حدوده التقنية العلمية، التي تجاوزت حدود الأمكنة المختلفة التي سارت بها آلية بناء المنظر الكلاسيكي القديم من مسارح الحلبة القديمة ذات الفضاء المفتوح الى المسارح الحديثة المغلقة، أي مسارح الحلبة حتى انطلقت فيها الممارسات الرمزية التصميمية الحديثة بين مساحات الخيال والابتكار بوساطة الرمز، وبين مساحات الواقع لخلق منظر يتوافق وينسجم مع مضامين الواقع الفكرية والجمالية والاجتماعية، إذ ساعد الرمز في المنظر الاغريقي القديم بوصفه تجربة سابقة لتأسيس تجارب لاحقة بوساطة استخدام الصور المنظرية المرمزة، في تكوين حيز مسرحي يكشف عن تشكيلات رمزية جديدة من التشكيلات المنظرية ضمن انساقها الانشائية والتكوينية، إذ

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، mothana.mohammed@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

أسهمت ببناء خطاب فلسفي رمزي يعتمد ثنائية الشكل والمضمون، والذي أدى الى تكوين أمكنة محتملة، فظهرت تنويعات حركية وصور رمزية منظرية متخيلة، الأمر الذي اسهم بإعادة تاريخية واستنارة زمنية حاولت أن تلتقط ذلك الأثر الرمزي والعلاقات التي تهدف إلى تحقيق استجابة منطقية لتخطي حدود الزمن، وبناء مواجهة جديدة يحكمها المنطق العقلاني للاحتواء الزمني والمكاني عن طريق الرمز في التكوين التصميمي للمنظر المسرحي، ويُعد الرمز أحد أهم الوسائل الاتصالية التي يعتمدها المخرج والمصمم المسرحي في بث وايصال الفكرة الى المتلقي لخصوصيته في تشكيل العلاقات داخل البنية التصميمية للمنظر المسرحي، وفاعليته الكبيرة، وتميزه في إحداث الإثارة البصرية، وطاقته الكامنة في إظهار المضامين المباشرة في توجيه الخطاب البصري للمنظر المسرحي، فهناك رموز لا تحتاج الى مترجم لإيصال القيم التعبيرية، لأنها تعد لغة تخاطب عالمية، وفي نفس الوقت هنالك رموز غريبة ومختلفة من الصعب حلها وفك شفراتها الدلالية والتوظيفية، فعن طريق استعمال الصور الرمزية يتم التحكم بباقي الوحدات الأخرى للعناصر السينوغرافية داخل بنية التصميم المنظري، إذ أصبح الرمز ركناً مهماً من أركان التصميم للمنظر المسرحي، ليس جمالياً فقط، وانما تعبيرياً وتعريفياً، أي ان الرمز يؤدي وظيفة، فضلاً عن الجمال الذي يثيره داخل شكل المنظر، من هنا تتجلى المشكلة بالإجابة عن السؤال الآتي: **(ما هي جمالية للرمز في شكل المنظر المسرحي العراقي؟).**

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث عن طريق الدور الذي يؤديه الرمز في المنظر المسرحي جمالياً، إذ أخذ مساحات كبيرة في تصميم المنظر، وانعكست دلالاته على مستوى الخطاب البصري للعرض، في إحداث نقلة فنية متطورة، فظهرت بعض الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة، مثل التعبيرية، والرومانسية، والتكعيبية، والتجريدية، والرمزية، والتي يتشكل منها علم السمياء جزءاً من عناصر مكوناتها في خلق تجارب منظرية متنوعة بوساطة المخرجين والمصممين، ولما كان المنظر المسرحي هو أحد الفنون المتنوعة، التي جمعت بين التنظير والتقنية في آن واحد لخدمة المجتمع، وإحداث عملية التأثير في مفهوم شكل المنظر عبر العصور، فان الأبعاد الرمزية في المنظر بدأت تظهر في مجال تصميم شكل المنظر المسرحي، والتي تحتاج الى دراسة تبين أبعاد استخدامها، ودورها الجمالي في شكل المنظر، إذ تظهر لنا الحاجة الى ضرورة إبراز هذا الدور، ويعد هذا البحث اضافة مرجعية لطالبي المعرفة ومساهمة في توظيف الشكلي والجمالي للرمز في المنظر المسرحي.

هدف البحث: التعرف على جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي.

حدود البحث: تحدد البحث موضوعياً: دراسة نماذج من جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي. ومكانياً: مدينة بغداد/ مسرح الرشيد / العراق. وزمانياً: 2005.

تحديد المصطلحات:

الجمالية: الجمالية لغةً: يعرف (الجمال): "بأنه لفظة مأخوذة من (جَمُلَ... جمالاً) أي حَسُنَ خلقاً، فهو جميل وهي جميلة، و(جميَّلة) صيّره جميلاً" (alyasuei, 1956, p. 98). يعرف (الجمال): "هو كل ما يعجب النظر اليه مادياً أو معنوياً، جمال العقل، والأدب، إحدى القيم الثلاث التي تُرد إليها الأحكام التقديرية، وهي الحق والخير والجمال، جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب لهُ جمالك" (Ibn Hanbal, 1969, p. 319). الجمالية إصطلاحاً: والجمال عند (توماس إكوانيدس) "بأنه ذلك الذي لدى الرؤية يسر، أي إنه يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس، أو داخل الذهن ذاته" (Johnson, 1978, p. 100)

والجمال عند (سوزان لانجر) بأن "الجمال لا يتطلب تفسيراً فذلك مغالطة، لأن معنى الجمال يتطلب ادراكاً كلياً واضحاً للصورة المعطاة، والتي يجب ان نركبها قبل ان نتذوقها" (Langer, 1986, p. 84).

الجمالية إجرائياً: الإدراك الفكري المتوازي ما بين الخيال، والعواطف، وعن طريق الاستيعاب المستمر للخلفيات التشكيلية المرمزة للانتاج الفني والتقني، بوساطة المعالجات البصرية، والحركية والسمعية المتجددة، والتي تخلق تميزاتها الفكرية والفنية ما بين الشكل والمضمون للحصول على أنساق مختلفة وذات رؤية فنية متعددة.

الرمز: الرمز لغةً: وجاء في المعجم الأدبي ان الرمز "كل إشارة، أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر من ذلك، العلَم رمز الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رموز للمسيحية، الأرز رمز للبنان" (Abdel Nour, 1973, p. 183). وجاء في لسان العرب ان "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، والرمز اشارة وايماء بالعينين، والحاجبين، والشفتين، والفم، والرمز كل ما اشرت اليه مما يبان يلفظ بأي شيء أشرت اليه بيد، أو عين" (Ibn Manzoor, 1956, p. 222).

الرمز اصطلاحاً: وترى لانجر أن "الرمز هو الفن، والعمل الفني ما هو الا صورة رمزية Symbolic image، وهو كل مدرك، او متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء، أو النوعيات الخاصة بها الكل، ويوجب ان نأخذ كلا آخر لكل يمثل بعناصره تشابهاً في العلاقات" (Langer, 1986, p. 12). ويرى سعيد علوش أن "الرمز وسيط تجريدي للإشارة الى عالم الأشياء" (Alloush, 1985, p. 101).

الرمز اجرائياً: عملية اكتشاف قيم وأسس منهجية مغايرة لتشكيل صور واشكال متنوعة، يتم التأكد منها بطريقة بحثية واعية، قادرة على تثبيت مفاهيم جديدة، وخامات وآليات متطورة تسهم بتجريبها بتجديد المنظر المسرحي.

المنظر لغةً: "ما نظرت اليه فأعجبك أو سائك، ومنظريّ، حسن المنظر والنظوّر من لا يغفل النظر إلى من أهمه" (Al-Rawi, B.T, p. 394).

المنظر اصطلاحاً: والمنظر "عملية التنظيم السينوغرافي لفضاءات النص الأدبي برؤى ابدائية ذات أفكار ومعانٍ محددة الى شكل مرئي شامل للعناصر البصرية كافة للعرض" (Al-Kawaz, 2004, p. 7).

والمنظر ذلك البناء او الهيأة التي تتسم في التغطية والتجميل والايحاءات بالحالة النفسية والايحاء بالمكان" (John, 1946, p. 292).

المنظر اجرائياً: عملية تشكيل الفضاء المسرحي بإمكانية بنائية، وانشائية معمارية تفرضها فلسفة العصر، والقدرة الرؤيوية للفنان، فهو ليس ثابتاً بل متحولاً عبر العصور في الشكل والمضمون.

الإطار النظري

المبحث الأول: متجليات الرمز جمالياً:

يُعد الرمز منذ القِدم لهُ مفاهيم ومداخل متنوعة دلالية ضمن التفصيلات الانسانية، بوصفه طريقة لحفظ تجاربهم الحسية البسيطة والمعقدة منها، لأن الانسان بفطرته مخلوق صانع للرموز، وهذه التجارب تأتي حينما تفرضها الخبرة الانسانية بشحنات شعورية تنطوي على فهم جمعي متوارث للفن والثقافة والدين، والرمز في أبسط صورة "هو علامة أو إشارة – قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة – لها دلالة معرفية

أو معنى معين في مجال التجربة الانسانية المحسوسة والمتوارثة" (Saliha, 1997, p. 16). إذ اعتمدت اللغة الهيروغليفية القديمة على الصور المرمزة، وهذا اوضح مثال على الرمز في ايصال المعنى، ويقول (كاسيرر): "الرموز وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتب صفة الدوام التي لا يمكن للخبرة الانسانية ان تنمو دونها" (Saliha, 1997, p. 16).

فالرمز حاضر منذ الأزل والى يومنا هذا، ولعل تقادم الحضارات وتفاعل التجارب والتطور الثقافي فرض استخدامات وتشكيلات للرمز بحيث تعددت دلالاته وتنوعت شفراته، لحين ظهور الحركة الرمزية، التي وظفت الرمز توظيفاً فنياً فعالاً على مستوى الأدب والشعر والمسرح، حينما منحته سمات وأبعاد فكرية وسياسية ودينية واجتماعية شتى، حتى سمت به نحو الرواية والفن التشكيلي وباقي مداخل الإبداع، إذ تفرد المسرح بأن يستند الى الرمز كمفهوم معرفي وفكرة وإشارة فنية، ولعل هذا التوجه دفع الكثير من الفلاسفة والمهتمين بتناول اهمية الرمز في الحياة البشرية، أمثال هيجل ويونغ وسوزان لانجر. "والرموز نوعان هناك الرموز الجماعية المتوارثة وهي ما أسماها العالم النفسي (يونغ) بالرموز الفطرية التي تنتمي الى الوجدان البشري الجماعي، وهناك الرموز فردية التي ترتبط بوجدان فرد بعينه، وتكون نتاج تجاربه الخاصة، وتتمثل تلك الرموز الفردية في الحياة اليومية في عادة التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر، فالقطة السوداء قد تكون رمزاً للخير عند شخص ما بينما تكون عند آخر رمزاً للشر" (Saliha, 1997, p. 17).

ويرى (هنري بير) باستخدام الرمز "جاء تمرداً على مظاهر التعبير مستبدلاً تسمية الأشياء بمسمياتها، بوصفه صورة كبيرة تتفتح حول الفكرة" (Henry, 1981, p. 59).

وعلى الرغم من وجهة هنري الأدبية، الا إن الرمز يختلف عن الرمز في الصورة، ذلك ان الصورة الأدبية تقع ضمن مفهوم التخيل، فضلاً عن أن الأدب يعتمد اللغة الاصطلاحية وغموض مواضعه التي ما تلبث ان تزول بمجرد معرفة ما يدل عليه أو يشير إليه، والرمز يأتي كلمة او جملة بلغة الأدب، في حين يأتي كصورة او شاخص او شخصية بلغة المسرح البصرية، أو اسم يفترض المكان او الزمان داخله على اكثر من دلالة ويرتبط بهما قطبان رئيسان، يتمثل أحدهما بالبعد الظاهري للرمز، وهو ما تتلقاه الحواس مباشرة، ويحمل الثاني البعد الباطني المرمز والمستتر، وهو ذاته المراد ايصاله الى المتلقي بوصفه حامل المعنى، ومن هنا يصبح للرمز عنصران متراكبان أولهما معرفي ومدرك من قبل أكثر الناس، وثانيهما الباطن الذي ينبغي حل شفراته أو إدراك معناه والذي يقوم المخرج ومصمم المناظر المسرحية بانتاجه، ومما تقدم يتضح بأن هناك علاقة بين قطبي الرمز (ظاهري وباطنه)، عن طريق انه "صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناه الظاهر، الا انه معنى معين" (Henry, 1981, p. 59).

ولما كان الرمز يسوق نفسه نزولاً الى عمق الحضارات، فهذا يعني ان هناك نزوع داخلي لدى الأفراد منذ الأزل لتوظيف الرمز، بوصفه وسيلة لتجسيد الصورة الفنية، فالصورة الرمزية تنطوي على تأويل من الأفكار والانفعالات والايحاءات غير المباشرة بدلاً من التعبير المباشر، اذ يرى (هيكل) "بأن الرمز هو بداية الفن، معتبراً ان الشرق مبتكراً له ومبدعه، ويذهب الى ان معناه (حصر المعنى) حينما يعرض ذاته في خصوصية التعبير عنها كمدلول، ومن هنا كان انسان الحضارات الأولى يعبر عن كافة المظاهر وأشكال الحياة بصورة

رمزية عن طريق النحت او رسم المناظر المصورة على الأواني الفخارية للطقوس الدينية والحروب وحتى اللون، معتبراً ذلك التعبير وجود حسي او عياني فهو صورة ومعنى معاً" (aykal, 1978, p. 32).

وان هذا المفهوم يقودنا لاتجاهات عدّة لاشتغالات الرمز، بل يدفع بذاته نحو أشكال متعددة من التعبير الانساني في الحكاية والمثل والحكمة واللغة والشعر واللغز والاستعارة والتشبيه والمجاز حتى ينتهي بالدراسات السيميائية بوصفه الرمز دال. وان التجربة المتوارثة قد تداولت الرمز كعلامة او اشارة بوصفه ينطوي على ايحاء وتمثيل ومحاكاة، يقوم بها الوعي الإبداعي وقدراته على التجريد على الرغم من كونه يوظف موضوع من العالم المعلوم، يلج به الى ما هو مجهول ويصبح المجهول معلوماً ومعبراً عن حياة ومعنى، ومما تقدم يصبح الرمز دال نهتدي اليه او نتقبله جميعاً باتفاق من الكل باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة. فالاتفاق عنصر مهم من عناصر فهم تراكب الفكرة الرمزية، كونه مرتبط بفهم المعنى فهو قصدي، ويتعين اثر ذلك ان عملية انتاج الرمز ليست باليسيرة، إذ ينبغي للمصمم المناظر، ان يعي تراكبية انشاء الرمز بوجهيه الظاهر والباطن، وأهمية ان يكون معروفاً ومدركاً من الجميع، فاختصار الرمز على فهم احادي غير مشترك قد يؤدي بالضرورة إلى التشظي في فهم المعنى أو تعدد التأويل لذات الصورة المرمزة، وهو ما يجعل المعنى غير واضح او على أقل تقدير غير مستوفي للمعنى المراد أو يدل عليه "فالرمز معنى او إشارة مصطنعة لا ينبغي علينا ان نعرفه، إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه" (Eid, 1997, p. 247). حتى ان (سوزان لانجر) اعتبرت الفن رمزاً، والعمل الفني هو عبارة عن صورة رمزية بوصفها "شكل قابل للإدراك الحسي، بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري" (Langer, 1986, p. 12).

كما نرى ان الرمز مدرك يعرض العلاقات بين الاجزاء بهذا (الكل) وتذهب الى ان الرمز (Symbol) هو غير العلامة (Sign) "فالرمز أداة ذهنية او مظهر من مظاهر العقل البشري، كما تشير بأن العلامة تعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة العقل وان الرموز التمثيلية هي الرموز التي تفضل في الفن" (Langer, 1986, p. 12)

إذ بات واضحاً ان الرمز تمثيل أو تمثل في الأشياء المرمزة في الفن بوصفها تحمل اكتناز في المعنى لما هو باطن ومقصود من وضعه على خشبة المسرح فالمصمم للمناظر وبوساطة المخرج هنا ينتج الرمز المنظري لتعضيد وتعزيز الفكرة المطروحة او الدلالة عليها، باعتبار أن الرمز الاستدلالي هو ما تتصف به اللغة بكل تراكيبها ولما كانت الرموز التمثيلية رموز صورية منظرية مثل التي عند الاغريق والرومان، فإنها بالضرورة تنطوي على معاني دالة نحن بأمس الحاجة لها في العرض المسرحي الحديث، إذ ان الصورة المنظرية البصرية المرمزة للمنظر المسرحي تقتضي احياناً الى إلغاء صفحات من النص الدرامي، مقابل توافر بديل في الرمز البصري يستوفي شرائط وضوح الفكرة والموضوع بوصفه شكل قابل للإدراك الحسي والذهني معاً سيما اذا كان يسير الفهم للمتلقي. ولعل تنوع اشتغال الرمز بين الموضوعي والمقصود، مما أدى إلى اصابة الرمز بحالة من الخلط، ويعود ذلك الى أسباب تنوعه واستخدامه كمصطلح ومناطق عمله في الفنون والعلوم والدين والأساطير وكافة مناحي الحياة، ومن باب آخر هناك خلط بين الرمز والعلامة، أو هناك شبه تداخل بين الرمز كمفهوم عام وبين المذهب الرمزي أو الرمزية كمدرسة أدبية، إذ يتجاوز دوره العلمي والأدبي الى وظيفته الجمالية التي يتقبلها الفرد لبلوغه منطقية الحدس والخيال، ومما تقدم يجب ان لا نثقل الرمز وصولاً الى درجة اللغز والغموض المغلق هو خروج عن معناه الآني السليم ووظيفته الجمالية، من ناحية انه من عالم

الوجود المادي بوصفه رمزاً واصطلاحاً عرفياً، "إذ حاولت المدرسة الرمزية في اعطاء الرمز وظيفة روحية وبعداً دينياً متسامياً بدلاً من عدّه أحد الأساليب الفنية مثله في ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية" (Saliha, 1997, p. 15).

فاستخدام الرمز في التعبير ما هو الا مظهر من مظاهر اللغة، لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم الخيال التي لا تتوصل اليها الحواس، ويرى (كانت) "بأن الرمز تمثل من الخيال يستدعي الكثير من الفكر. ولا تقدر اللغة قط ان تقف على مستواه أو تجعله في متناول الفهم، فالرمز فكرة وصورة معاً وهي ليست تلقائية بالخيال" (Corniche, 1997, p. 551).

ومما تقدم يتضح ان فهم الرمز ومعناه يرتبط بالجانب الحسي في حين ان انتاجه يرتبط بالجانب الذهني والخيال الإبداعي معاً وعليه ينبغي ان لا نوظف الرمزية المجردة باستخدام اشكال لا علاقة لها بالموضوعات، كما لا يمكن توظيف الرمزية المحددة حينما تعتمد على رسم صورة مشيدة أثناء خيالات لا عقلية عندما نستخدم في انتاج الرمز التجربة المريضة التي لا رابط بينهما. ويؤكد (يونغ) الى كون الرمز ايضاً "صورة تكون مألوفة في الحياة اليومية تحمل معاني اضافية خاصة فضلاً عن معناها التقليدي الواضح، انها تنطوي على بداهة على شيء مبهج مجهول او مخفي عنا" (Young, 1984, p. 17). وأن التحولات عبر عملية طويلة من التطور أصبحت عبارة عن صورة جمعية تفعلها المجتمعات المتحضرة، ذلك ان الرمز لابد أن يمتلك عرفاً جمعياً يستوجب عرضه بصورة تحمل معنى مقصود وآخر مستتر. في حين تؤكد (أبيلا جانيه) في ضوء قراءتها (ليونغ): "بأن الكون كله رمز كامن" (Young, 1984, p. 245).

لأن الانسان بفطرته يميل لانتاج الرمز حينما يعمد إلى جعل المدركات او الأشكال بلا وعي الى رموز ويعبر عنها في دينه وفنه، ولعل هذا الأمر يخالف ما قدم له الباحثون في مجال الرمز، من كونه يقوم انتاجه على فكرة ذهنية تفعل عن طريق الخيال، بوصفه يستدعي كثير من التفكير في تراكيب مفهوم الرمز، ليشكل صورة او شكلاً ذو وجهين، وربما ان رأي ابيلا ينصب ضمن المفاهيم الميثولوجية للرمز التي شكل الرمز الحيواني وفرة كبيرة غير محدودة ظهرت بوضوح في رسوماتهم او نحتهم الحجري الفني القديم. "ويجب أن نحدد مما تقدم، ان الرمز ينتج ويُقدم ويعرض، حينما تكون حاجة للتعبير عما لا تستطيع اللغة أو شيئاً آخر ان يقدمه بطريقة أخرى، إذ أن الرمز يتمثل لكونه مفهوم جمعي اولاً وصورة جمالية ثانياً، ودلالية معرفية ثالثاً، بل انه لغة تجريدية تستدعي المعنى بأبهى صورة، حينما يتم ضبط وحداته الجزيئية في كل موحد فهو إما أن يشير وأما أن يدل او يعترض لما ينبغي ان يقوله الذهن المتقد بالإبداع، حتى ان المخيلة هنا تنطلق في التفسير وتحتمل التأويل فهو اذن تمثيل للأفكار والانفعالات بالإيماء غير المباشر بدلاً من التعبير المباشر" (Wahba, 1974, p. 554).

وتؤكد الدراسات الانثروبولوجية "بأن العاطفة الجمالية تختلف عن احساس اللذة. كونها تنبع من لذة الإبداع ولذة الإعجاب بالأشكال الجميلة. في حين ان الفن استجابة عاطفية للرموز. والرموز هي التي تثير استجابة عاطفية" (Wasfi, 2000, p. 746).

ويتضح ان الرمز مرتبط بتعاقب المجتمعات، وان المخرج ومصمم المناظر المسرحية يعبر عن عواطفه واحساساته حينما يترجم تلك العواطف والأفكار والأحاسيس الى "رموز تؤثر في المشاهدين وتمنحهم القدرة على التواصل مع الأعمال الفنية" (Wasfi, 2000, p. 746).

ومما تقدم يصبح الرمز حالة تواصلية تقوم وفق نظرية التلقي، وتستند على طريق العلاقة عن طريق الإيحاء بالصورة المنظرية او الشاخص او الحركة أحياناً بوصفها تتحمل قدراً عالياً من الاشارات الرمزية الصورية، والتي يمكن تحويلها من مفهوم اشاري طبيعي الى صورة اشارية او رمزية نحو معنى آخر غير المعنى المتعارف عليه مسبقاً بين عامة الناس فيما بينهم كونه لغة تخاطب اشارية، فالدماغ البشري له القدرة على تفسير وتحليل وإعادة تركيب لتلك الاشارات الحركية حينما تتحول الى رموز دلالية معرفية عند المشاهد.

المبحث الثاني: توظيف الرمز في المنظر المسرحي جمالياً:

ان توظيف الرمز في المنظر المسرحي، يقترن بترجمة الأفكار أو المعاني، لذلك فإن تصميم المنظر المسرحي الحديث يعتمد الرمزية في اختيار الصورة المنظرية ذات المعنى، إذ إنها تكون أكثر قبولاً للإدراك عن طريق قدرة المتلقي على قراءة المعاني المرتبطة بالصورة المنظرية الرمزية دون الحاجة الى وجود عناصر اخرى مساندة كالكتابة، بل يكون الاعتماد بشكل أساس على الرمز ذلك ان المنظر الرمزي هو شكل ذو دلالة بحد ذاته، يمكن أن يكون ذا معانٍ متعددة، فالمنظر واحد ربما يحمل معه العديد من المعاني، ويعطي ايحاءات مختلفة لدى المتلقي، لذلك نرى "في العصور القديمة عند الاغريق والرومان كان الاعتماد الأول على الأسكيناو رسم المناظر المصورة والمرمزة، ثم تطورت وتحولت صناعة المناظر والديكور، إذ ظهرت الآلات والمؤثرات وهي المعدات الثلاث الرئيسية (الاكسيكليما، والبرياكتوس، والميكانا)" (Jaafar, 1996, p. 81).

والأولى هي "مصطبة خشبية منخفضة مثبتة على عجلات تسهل دفعها عن طريق فتحة الباب الرئيسية، ومقسمة الى نصفين بستار لتكشف عما حدث من أفعال، ليس من المقبول إظهارها امام الجمهور، مثل مشاهد القتل التي لا يسمح بتمثيلها أمام الجمهور، بل كانوا يقومون بها خلف المسرح ثم تظهر الجثة فوق هذه المصطبة، والثانية البرياكتوس" إذ ارتفعت في الداخل عدة كواليس دوارة لكل منها ثلاثة أوجه تتحرك على مراكز بالمنتصف، وذلك من اجل تسهيل عملية تغيير المناظر، فهو منشور ذي ثلاثة أوجه ترسم عليه المناظر المختلفة، التي كان يستعان بها في شرح الأحداث التي تدور حولها المسرحية، والربط بين الأجزاء المختلفة للعمل المسرحي، ويقدمون عن طريقها ثلاثة أنواع من المناظر الأول هو المنظر التراجيدي، والثاني هو المنظر الكوميدي، أما الثالث فهو المنظر الرعوي أو الساتيري، وأما الثالثة (الميكانا) وهي آلة أشبه برافعة تستخدم لرفع الإله او انزاله على (الدكة) التي قف عليها الممثلون، هذه العملية تحدث امام الجمهور اعتقاداً منهم وترميز بأن الإله قد نزل من السماء". (Jaafar, 1996, p. 91).

وفي المسرح الروماني ظهرت عدد من الآلات المنظرية في ذلك الزمن أسهمت بوساطة تغيير المنظر والترميز الى عدد من الأماكن مثل اختراع منظري اسمه (البجما): "وهي سقالة على شكل بيت متعدد الأدوار، وكانت تتداخل الواحدة في الأخرى أمرها أمر التلسكوب الفضائي، وماكنة تدوير خشبة المسرح وسمحت هذه الماكنة بإدارة (3) خشبات مسرحية حسب الحاجة المنظرية لها، وتنوعت المناظر الى (3) أنواع من المناظر المرمزة التراجيدية، والكوميدية، والساتيرية، وتتكون مناظر التراجيديا من أعمدة، وقصور، وتماثيل ملكية، ومناظر

كوميديا عبارة عن منازل، وشرفات، ونوافذ كبيرة كالمعمار في المنازل، والنوع الثالث للساتيرات، مناظر تمثل أشجار، حدائق، كهوف، ومساحات ريفية، تدار هذه المناظر بوساطة الماكنة بعدما ترفع الستارة لإخفاء المنظر، وخشبة المسرح من أجل تغيير المنظر المسرحي" (Ador, 1996, p. 36).

وفي مرحلة العصور الوسطى "اعتمدت الكنيسة على المسرح في بث تعاليمها بين الناس فكانت الدراما المقدسة الأولى في محاولات لتصوير الحقائق الكبيرة في المسيحية من حياة المسيح والقديسين ونشأت المسرحية في العصور الوسطى كما نشأت المسرحية الاغريقية القديمة من شعائر دينية، فجربت الكنيسة استخدام الصور المرمزة حتى كانت الكنائس تزدحم بصور القصص الإنجيلية، والأسرار الأساسية التي رسمت على الزجاج الملون، ورسمت هذه المناظر المرمزة على الجدران كنوع من الإيضاح لكي يراها الناس، وذلك لأن جمهور العصور الوسطى من الأميين، وهم في جملتهم جهلة والدين هو الذي يسيطر على رواياتهم وهذه الأمور تصبح واقعية واضحة لأعين جمهورها غير المتعلم" (Crocini, 1999, p. 86).

إذ ظهرت في تلك المدة ثلاثة أنواع من المسارح وهي "مسرح المصطبة المؤقت التي استخدمته الفرق الجوالة والمسرح الثاني هو امتداد لمسارح الغرفة داخل الكنيسة، والنوع الثالث هو مسرح العربات التي تقدم مسرحيات الأسرار، والنوع الأول هو مسرح (المصطبة) فقد تميز باستخدامه لخشبة ثابتة على شكل مربع وبمنصة مرتفعة للأعلى ذات ستارة خلفية والمناظر المرمزة مرسومة على هذه الستارة، مدينة، جبال، حقول، سماء، ونجوم، الجنة، والنار، ويحيطون بها الجمهور من ثلاث جهات" (hiwaytnk, 1970, p. 293).

والنوع الثاني المسرح (المتصل) فأن الكنيسة هي أول من استخدمه "ويعمل هذا المسرح على فكرة نقل الجمهور وتحريكهم أكثر من نقل وتغيير المناظر، وتحريكها وذلك باستخدام مجموعة من الغرف المبنية كل غرفة منها تمثل منظر وبيئة مختلفة مرمزة الى عالم مختلف عن الآخر" (hiwaytnk, 1970, p. 93).

والنوع الثالث ما يسمى بمسرح (الكارو) وهو عبارة عن عربة مكونة من طبقتين السفلى لتغيير الملابس والعليا لتقديم المشاهد المسرحية، وكانت هذه العربات المزخرفة ضخمة ومزركشة بالأصباغ المرمزة والنحاس الأصفر والاعلام والقماش المذهب ذي الألوان الفاتحة تجر هذه العربات مجموعة من الخيول، وهذه العربات مقسمة الى ثلاثة مواقع الجنة والأرض والجحيم إذ كانت المناظر المرسومة تأخذ طابع الترميز للصور المعبرة عن صورة الجنة والملائكة وصورة الجحيم وصور الشياطين مأخوذة من فكر الثواب والعقاب في تصميم هذه المناظر المرمزة، واستخدام الفخاخ للاختفاء المفاجئ، واستخدام الماء في عدد من العروض لإعطاء الايهام بالمطر او الطوفان، ورموز الحيوانات، وكانت المناظر المسرحية رمزية ايحائية لترمز الى مكان عن طريق الرمز فكانت شجرة واحدة وبعدة زهور ترمز الى جنة عدن" (Eid, 1997, p. 41).

وفي عصر النهضة أسس الى توجهات علمية أسهمت في رفد المنظر المسرحي بكل ما هو جديد "ضمن أسس استندت الى الاكتشافات العلمية والتطور الصناعي وحضور الفن التشكيلي الأمر الذي انعكس على النشاط الفني بما فيه المنظر المسرحي وتقنياته، وظهرت العلوم التجريبية وأسهمت في سرعة انتشار الأفكار وتطوير الرسم المنظور والتقنيات الأخرى لجعل الرسم اكثر واقعية وطبيعية بوساطة رسم (المنظور الرمزي)، إذ أصبح عنصراً هاماً في مجال التجديد والتغيير في جميع نواحي الحياة الفنية واستفاد المعماريون والمصممون من القوانين الرياضية من اكتشاف علم (المنظور الهندسي الرمزي)، وقد طبق الرسامون منظوراً خطياً

يفرض نقطة موحدة للرؤية فيمنح الصورة المنظرية احساساً بالحركة في الفراغ للوحة المنظرية ويوحي بهيئة الاشخاص البعيدين في الفراغ التكويني، وكذلك إظهار الدقة والبراعة في تسجيل التفاصيل الدقيقة في الرسم المنظري" (Attia, 2010, p. 12).

إذ تشكلت في عصر النهضة الرغبة في إحياء الجمال المتجسد في نماذج الفن الاغريقي والروماني، وبوساطة اكتساب الأشكال حساً وقواماً مادياً يسمو بـ(النظام) وهو تناسب الشكل والمضمون، وذلك وفق المنطق العقلي وليس العاطفة والانفعال، و(الوضوح) وتتجلى صفة الوضوح بشكل خاص في تصميم المنظر وتبسيط الرموز المتكون منها، (والمثالية) في كبت الكثير من العناصر التي اصبحت غير ضرورية مثل المناظر المتعددة والاكتفاء بمنظر واحد او عدة مناظر حسب الحاجة، و(الجلال) وهي نتيجة للمثالية، هو جلال المنظر، والشخصيات على المسرح، وبذلك اعتمد المصمم للمناظر المسرحية على الأساليب التي يغلب عليها الصياغات الرمزية والتخطيطات الزخرفية في تحقيق الوحدة الزمنية في التشكيل والتصوير والرسم الرمزي لتصميم المنظور المسرحي، إذ لم تكن النهضة الفنية في إعادة إحياء القديم فقط أو تجديده أو تقليده في صورة جديدة بل كانت تربط المسرح بالتطور الاجتماعي الذي نشأ عن انبثاق النهضة في العلم والأدب والفنون" (Attia, 2010, p. 57).

وساعد عدد من الفنانين التشكيليين على تأكيد الروح الجديدة في تصميماتهم للمنظر المسرحي الرمزي الملائمة لروح عصر النهضة "ومنهم (مايكل انجيلو، ورفائيل وسريليو)، وذلك عن طريق استعمال الستائر الخلفية المرسومة بشكل منظوري رمزي تجعل القاعات تبدو واسعة مع زحمة المناظر المسرحية للبحث عن تشكيل فضاء يلائم عروض القصور والبلاطات، كما استخدمت بعض الآلات المنظورية رمزية في إحداث المؤثرات المنظرية جديدة ومختلفة تسهم في تطوير المنظر المسرحي الرمزي مثل زوارق تتحرك من جانب المسرح الى الآخر، وتحويل الاصباغ في التصوير الزيتي الى مادة (حية) بفضل استعماله البارع للضوء والظل" (Al-Mousa, 2004, p. 15).

ودعا أصحاب الرمزية المنظرية الجديدة الى "إلغاء وإقصاء كل ما هو واقعي وطبيعي على خشبة المسرح من الحيل المفتعلة والمفاجآت، لأن الفن الرمزي الحديث يمثل بداية الفن باعتقادهم حيث يسعى الرمز الى تحقيق الاتحاد بين المعنى الداخلي والشكل الخارجي ويتم ذلك في صور منظرية وتلميحات جديدة للموضوع، وبذلك استحالت الرمزية الى ضرب من التأثير، واتجه الكثير من المصممين والمخرجين لأن يكونوا من دعاة الرمزية، والدفاع عنها وتقديم كل ما هو رمزي، بعد اقصاء مبدأ الإيهام الذي قدمت له الواقعية، وعد المثاليون الجدد أمثال (كريج وأبيا ومايرهولد) من الذين وطدوا الاتجاه الرمزي، فقد عمد المصمم والمخرج للاستعانة بمهام جديدة تؤكد الرمز واستخداماته كما تؤكد اهميته، بل ان هذا التوجه بدأ يبحث عن مقارنات مع الأساليب التقليدية التي سبقته في محاولة لإثبات قدرة الرمز في بناء العرض البصري، بل ان الرمزية المنظرية أولت جل الاهتمام بالتصميم والإخراج لتعويض الوصف بالإيحاء المعبر الذي يستعين به الشعراء في خلق الجو والرؤى، وكثيراً ما يحدد المؤلفون الرمزيين للمصمم المنظري والمخرج طريقة التصميم والإخراج والإضاءة التي يحرصون على توافرها، كي تجري مسرحياتهم بالجو الذي يريدون" (Mandour, 1974, p. 140). ولقد كانت التجارب الجديدة للمصممين والمخرجين معظمها قد انحسر بالموجة الرمزية

وقدموا اعمالاً مسرحية غاية في الاتقان وبناء صورة العرض البصرية التي حققت الدهشة، ودعوا اكثرهم الى التمسك بالرمزية، ويذهب (كوردن كريج) بقوله: "احسب انه ينبغي الا يكون ثمة من ينازع في أمر الرمزية ولا يوجس منها خيفة" (Craig, 1960, p. 269).

ولعل هذا التوجه نحو تفعيل الرمز في تصميم المنظر فتح آفاق جديدة لدخول علوم جديدة بعد ظهور النظرية الجمالية (لبوما جارتن) وظهور علم الأشكال والنزعة الشكلية (الفورمالزم) ونظرية الفن للفن، لقد أكد المصممون الرمزيون ان الحقيقة لا يمكن أن تظهر صورتها الصادقة والأصلية بظواهر الطبيعة والواقع، بل تظهر في أعماق الأشياء وليست تحت سطحها، فكانت وسيلتهم الرمز والايحاء والتلميح، وليس الجهر والفضح والتصريح من أجل ان تترك في ذهن المتلقي صور متنوعة ومتعددة، هذا دفع المصممين والمخرجين إلى البحث عن طرق وصيغ مبتكرة وتقنيات جديدة ورؤى اخراجية معبرة، معتبرين ان الصورة البصرية هي شعر الفضاء الذي يكتنز باللون والضوء والموسيقى والإيقاع والسينما، عالم غريب من الانشاء البصري الصوري، فعمد المصممون الى تفعيل دور الاشارة والرقص والايقاع والكلمات والخط والصمت والنغمة المنطوقة، ولأن الصورة المنظرية ضرورة من ضرورات التصميم الجديد لأنها تترجم بشكل مباشر مظاهر الحياة وتنقلها بكل واقعيتها من دون الحاجة الى الكلمات، واذا ما وجدت الكلمات فإنها تحقق تنوعاً داخل البنية فيتعزز بذلك فعل الجاذبية وشد الانتباه "مما يؤثر في إقناع النفوس والأذواق، ففي طباع البشر محبة الانتقال من شيء الى شيء والاستراحة من معهود الى مستجد" (Al-Kubaisi, 2000, p. 47).

فالصورة الظاهرة هي من عالم مجهول هو عالم الخيال، بل راح (أبيا) إلى أن يربط الموسيقى بالضوء في سيمفونية واعتبر ان الضوء والظل متساويان في الأهمية وصفهما يحققان التجسيم والبعد الثالث، فراح العديد منهم يبتدع اشكالاً في الفضاء المنظري، وأصبح المنظر يجسد ثلاثية الأبعاد وقيم الفضاء المسرحي بالأبعاد والوسوع التكعيبي، وصارت هنالك موازنة بين الممثل والمنظر والضوء واللون، وراح المسرح يتلقف كل التقنيات الجديدة والمبتكرة التي تسهم في بناء الصورة البصرية المنظرية المكتنزة بالدلالة والرموز والإيحاء، حتى أصبح المتلقي يهفو الى الرؤية أكثر من السماع ان المصمم والمخرج المسرحي بات "ينتقل الى عالم آخر، عالم الخيال، وهناك يصنع رموزاً بعينها من شأنها عدم الكشف عن العاطفة المجردة" (Ador, 1996, p. 401).

ولأن كل شيء يشكل واقعاً على خشبة المسرح من ممثلين وديكور واضاءة وموسيقى كل هذه العناصر في جميع الحالات ترمز الى اشياء أخرى، بمعنى آخر، المنظر المسرحي هو مجموعة من الاشارات "فالمسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الاشارة الى شيء آخر، وكيف يكون مسرحاً اذا لم يدل على شيء آخر، كما حاول المخرج (مايرهولد) تثبيت مفهوم الرمز اللوني في المنظر المسرحي، لأن ترميز الحياة بات مهمة اساسية لذلك أصبح الصفر رمزاً رياضياً كما أصبحت بذلك كل الأرقام رموزاً وهذه الرموز تتفاعل، والفن المسرحي لا يمكن أن يكون الا رمزاً كون الرمز كامن في عناصره كافة، حتى ركز (مايرهولد) على الإيقاع والاضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني، والاشارات التي تصدر من الممثلين عن طريق التمثيل وعلى معمارية المسرح، وعلى السطوح المعلقة وعلى السلالم وعلى السطوح الأنحدارية، والتي تشكل بنية من الاشارات الرمزية للعرض المسرحي" (Corniche, 1997, p. 13).

وعلى وفق ما تقدم فإن المصمم "يخلق الرمز بشكل قصدي بالاتفاق مع المخرج وليس اعتباطي كونه مقصود ومخطط له مسبقاً، يرغب من خلاله الى ايصال الفكرة والمفهوم الى المتلقي بصيغة رمزية وعن طريق التتابع العلاماتي للعرض المسرحي، يستطيع المتلقي ان يلاحظ ظهور الرمز في المجموعات كما يرى تتابع العلامات في المنظر، لقد رفض مصممون المناظر الرمزية العقل، وعملوا على ملكة الخيال (الحس) باعتبار ان الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة في اكتشاف الحقيقة للمعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية. كما الى التأثير على أهمية ووحدة العمل الفني واستقلاليته، والايحاء بدلاً من الاشارة المباشرة، كما انهم قاموا بمحاولات تقريب الشعر من الموسيقى من الناحية الأدبية الى لغة تعتمد المفارقة والتقابل والتضاد والاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات والمعاني والسينما في تصميم وتشكيل المنظر" (Sfield, 1981, p. 295).

مما تقدم يتضح بأن الرمز هو شاخص، أو صورة أو فكرة معاً يستدعي قيام معنى، وان للرمز في المنظر لهُ وجهين أحدهما معروف ومدرك من قبل أكثر الأفراد متجذر في الواقع، والآخر ينتجه المصمم والمخرج بالتلاقح مع الأول بالخيال المولد، لإيصال المعنى أو جوهر الفكرة المنشودة في تصميم المنظر المسرحي الحديث ويأتي الرمز في المسرح على هيئة أشكال متعددة ومتنوعة يوضع ويستخدم على الخشبة للفهم والتشويق ويمكن أن يكون رمزاً لواقع مادي أو معنوي كأن تكون صورة، خوذة، أو علم، أو ممثل أو لون أو قطعة فلمية سينمائية، شريطة أن يكون الرمز لهُ صلة بين الأداة وما ترمز اليه صلة نابعة من علاقة، كونها محددة بشكل مسبق ومشفر بدقة من أجل توصيل الفكرة المرجوة.

مؤشرات الإطار النظري

1- ان التكوينات الانشائية المنظرية والمعمارية المرمزة، قد جمعت فنوناً عدة فن العمارة والتصميم والسينما والفنون التشكيلية لبناء منظرية مشهدية ابتكارية لهذه الفنون التي أسهمت بتحويل تركيباتها التكوينية المرمزة الى أفعال مرئية بصرية.

2- ان التقنية التصميمية للمنظر المرمز قد اعتمد على تقنية الاختزال ولتجريد والتبسيط لتجسيد المعنى الدلالي الذي يتنوع جمالياً بفعل الآليات الاشتغالية والأدائية المتنوعة.

3- احتواء المشهد المنظري جمالياً على تقنية – الترميز – بوساطة الاشتغالية الرمزية من أجل تكثيف الحركة المنظرية وبناء صورية ديكورية متنوعة، وهذا الرمز لهُ وجهين أحدهما معروف من قبل المتلقي وهو متجذر في الواقع والآخر ينتجه المصمم والمخرج بالتلاقح مع الأول بالخيال المولد لإيصال المعنى وجوهر الفكرة المنشودة في تصميم المنظر.

4- ان البنائية المنظرية المرمزة والمتحركة بوساطة التطور التكنولوجي أدت الى تحريك المنظومة البصرية وتأسيس عوالم طقسية خيالية بصورها الجمالية العدة والمتنوعة وتم استبدال المنظر الساكن بمنظر متحرك ثلاثي الأبعاد مما أعطى مساحة تكوينية وجمالية واسعة في بناء الصورة المرمزة.

5- يُعد الاستعمال التقني المرمز للفلكلور الشعبي قدرة تجريبي للتجسيد المرئي للصورة المنظرية والجمالية والتي تقوم بتوظيف الملحقات الديكورية الاكسسوارية الماضية وزجها في حركة ادائية رمزية جديدة.

6- للإضاءة قدرتها الرمزية والتعبيرية في تكوين البنية الدلالية للعرض والمساهم اللوني في تشييد منظرية جمالية صورية عن طريق فاعليتها الحركية التي ترتبط بالمتغير الرمزي والمتنوع البنائي والتقني.

7- ان الأشكال الموسيقية ومؤثراتها الصوتية المرمزة تمثل تعبيرية تقنية في اعطاء سمات جمالية رمزية جديدة لإنشاء المكان وزيادة في طاقة الفضاء الانفعالية.

8- اعتمدت الصورة المنظرية المرمزة على صور ذات المعنى لأنها تكون أكثر قبولاً للإدراك عند المتلقي والمستمدة من الواقع عن طريق قراءة المعاني المرتبطة بالصورة الرمزية المستمدة من الواقع.

9- يتشكل الرمز في المنظومة التصميمية للمنظر المسرحي على هيئة أشكال متنوعة ومتعددة من أجل الفهم والتشويق، أن يكون رمزاً لواقع مادي، أو معنوي كأن يكون صورة، أو خوذة، علم، ممثل، ضوء ولون، أو قطعة فلمية سينمائية، أو قطعة موسيقية، شرط أن يكون لهُ صلة نابعة من علاقة، كونها محددة بشكل مسبق ومشفرة من أجل توصيل الفكرة المرجوة.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: ويتكون من عروض مسرحية قدمت على خشبة المسرح الوطني ومنها:

1. مسرحية نزهة – 2005
2. مسرحية أحدب نيوتردام – 2005
3. نساء في الحرب - 2005

عينة البحث: اعتمد الباحث في اختياره عينة البحث على الطريقة القصدية، ولتوفر الدراسات والتسجيلات والصور الفوتوغرافية والأقراص الليزرية (CD).

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

أداة البحث:

أ- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

ب- الصور الفوتوغرافية.

ج- الأقراص الليزرلية الـ(CD).

د- المشاهد العينية للعرض.

عينة البحث: اعتمد الباحث على العينة الآتية:

المسرحية	المخرج	مصمم المنظر	المسرح	السنة
نزهة	أحمد حسن	جبار جودي	الوطني	2005

تحليل العينة:

مسرحية: نزهة

تأليف: هارولد بنترا

إعداد: أحمد حسن موسى

سينوغرافيا: جبار جودي

المكان: المسرح الوطني/ بغداد 2005/12/25

تمثيل: باسم الحجار – داف

تمثيل: فرح طه درويش – بيث

إخراج: أحمد حسن موسى

قصة المسرحية: تدور حول زوجين شابين (بيث وداف) تهدم منزلهم بتأثير القصف الجوي، وظلت أحلامهما حبيسة وعصية على التحقيق، فـ(بيث) تحلم بإنجاب الأطفال كونها شابة ترى نفسها جميلة وتخشى من الشيخوخة القادمة و(داف) يغزوه اليأس، وانعدام الأمل في جميع أفكاره ومشاعره عن طريق عدم التواصل مع ما يدور حوله، وكأنه يعيش في عالم آخر، وقد اعتمد المخرج في إعداده لنص المسرحية على الأسلوب اللغوي لمسرح العبث في لا جدوى التواصل الكلامي، وعجز اللغة في ايصال المعنى وعدم خضوعها للمنطق في كونها لغة يتم التواصل عن طريقها، وهذا الانقطاع في عدم التواصل هو الأساس النصي المرمز الذي ارتكزت عليه فكرة العرض.

تحليل العينة: في تفاعل تام بين الإخراج ومصمم المنظر عمد المخرج والمصمم الى استغلال واستثمار فضاء العرض، وفضاء التلقي في آن واحد، إذ الاشتغال على جميع مناطق المسرح (الخشبة وصالة الجمهور). فعندما يبدأ العرض يتم ادخال الجمهور من الباب الخلفي المفضي الى كواليس الخشبة، حيث كراسي المتفرجين قد توزعت فوق الخشبة الدوارة في المسرح الوطني، ونلاحظ وجود بيانو أسود اللون تعزف عليه الزوجة (بيث) الحان نشاز ونشاهد (داف) وهو يأخذ أوضاعاً حركية متنوعة فوق البيانو، وكل هذا يحدث أثناء عملية دخول المتخرجين الى قاعة العرض المسرح، وما ان تستقر عملية دخول الجمهور في أماكنهم الجديدة فوق الخشبة الدوارة حتى نسمع مؤثراً صوتياً لطائرة مروحية مرمز لبث الرعب والخوف في نفس (بيث وداف)، فيحاولان الهروب الى خلفية المسرح، وهنا تتحرك الخشبة الدوارة المثقلة بالجمهور وهو نوع من الترميز الى التشاركية من أجل اشراك الجمهور في العرض والحدث الجاري، وتكتمل الدورة الى أن تستقر الخشبة في مواجهة فضاء العرض الجديد الذي هو عبارة عن جزء من الخشبة (المقدمة + اوركسترا العازفين) وفضاء التلقي الذي أصبح بمثابة امتداد لفضاء العرض المسرحي، والمنظر النهائي عبارة عن مصطبة للجلوس تشبه الموجودة في المتنزهات العامة، يعلوها مروحة سقفية سوداء معلقة في السقف، وهي مهشمة الأذرع رمز للدمار الحاصل، اضافة الى استغلال الممرات الممتدة الى العمق في قاعة المشاهدة الواسعة بوضع اعمدة إنارة الشوارع بعدد أربع لكل ممر، وهي تتلاشى في خط الأفق في العمق، إذ تم تحويل هذه الممرات والسلالم الأرضية الممتدة الى فضاءات ذات ايحاءات ودلالات مرمزة جمالياً عن الأفكار والأحلام التي تراود شخصيات المسرحية، عند استقرار خشبة المسرح الدوار يحدث إظلام قصير ثم تطالعنا الشخصيتين وهما يغطيان جسديهما بشرشف ابيض ويقفان قرب المصطبة وتحددهما أضواء بيضاء عمودية حادة آتية من مكان مرتفع، في محاولة للتمثيل الرمزي لعملية تهدم البيت عند قصفه بالطائرات، وعند حدوث دوي الانفجار بمؤثر صوتي تنتفض الشخصيتان فنلاحظ مقداراً كبيراً من البارود الأبيض الذي يتساقط من الأعلى وقد غطاهما وملأ المكان، لقد تهاوى سقف البيت فوق رأسهما وبقيا يتأملان منظر الخراب في سكون وصمت الغبار المتناثر حولهما، وينتفضان فجأة ويغادران البقعة التي تحدد مكانهما فنرى خطاً ضوئياً برتقالي اللون لمصدر ضوء

ارضي يكشف عن الأسلاك الشائكة التي تفصل بين الجمهور وما يدور فوق الخشبة، وكأنه حد فاصل لا يجوز اختراقه أو التجاوز عليه، وسرعان ما يتغير اللون البرتقالي الى اللون الأزرق الداكن، وكأن كل ما يحيط بهؤلاء هو العتمة والجو الخانق، وتبدأ الحوارات بين الشخصيتين وهما يسترجعان أجزاء من ذكرياتهما عن نزهة قاما بها في وقت سابق، وهذه النزهة قرب البحر هي المحور لجميع الأحداث التي سيسردها لنا العرض الذي يبدأ بمحاولة مضاجعة فاشلة بين الزوجين نتيجة لتشتت أفكارهما ومشاعرهما، وفي تداخل ما بين الواقع والحلم أو الخيال والحقيقة تضاء الممرات الممتدة في فضاء العرض بأعمدة إنارة الشارع بشكل خافت مع صوت الحي لعازفة كمان وهي تعزف اغنية فلكلورية عراقية (چي مالي والي بوية اسم الله)، ويركض (داف) مهرولاً باتجاه عازفة الكمان التي ترتدي ثوباً زهري اللون لكنها لا تراه وتستمر بعزفها وهو يردد مقاطع من الأغنية معها وتغادر الصالة وهي مستمرة بالعزف لكن الشخوص مستمرين بالآحلام. لقد ساعد استغلال جغرافية المكان بشكل مناسب على تحقيق تصور بصري يعكس بدقة العوالم المتناقضة لهذين النموذجين اللذين يمثلان شريحة من المجتمع اتعبته الحروب والمشاكل والمعيشة اليومية الصعبة التي اضطرتهم إلى اللجوء الى الأحلام للهروب من الواقع المرير، لكن هذه الأحلام سرعان ما تتلاشى بين الحين والآخر ليعودا الى واقعهما الذي لا يستطيعان التواصل فيه أو معه، وقد أفرزت جغرافية المكان بمساقط الإضاءة البؤرية المركزة جمالية رمزية هيمنت على فضاء العرض وعلى المتلقي، وفي مشهد آخر يظهر عازف (التشيلو) وهو يعزز حضوره في المكان بصوته وصوت آلته وهو يعزف ويغني أغنية عراقية سبعينية (ينجمة عونچ يا دادة) في محاولة لإبراز الجوانب الخفية في شخصيتي (بيث وداف) وربطهما بالواقع العراقي السابق الجميل والذي تمثله مقاطع الأغنية والحنين الى الماضي. وهذه المرة تذهب (بيث) باتجاه العازف وهي تردد (جميلة جميلة) وهي تقصد الاثنين معاً الأغنية ونفسها حيث لا يمكن للشيخوخة أن تطالها، وتدعو (داف) الى استغلال هذا الجمال من اجل انجاب الأطفال، لكنه يسخر من ذلك بتأثير واقعه المرير وذهنه المشتت بأفكار أخرى، والشيء الوحيد الذي يسكتهما ويعود بهما الى الواقع هو صوت الطائرة المروحية التي يهيمن على الأحداث المتلاحقة للعرض، وهذا الواقع الذي يحاولان دائماً الهروب منه الى عوالم الحلم والذكريات، كذلك فإن الإضاءة ساهمت مساهمة فعالة في تحقيق وترميز الى صور الواقع والحلم عن طريق المساقط البؤرية المتنوعة للضوء في اغناءها لفضاء التلقي بتحديد الأمكنة وإضفاء المعنى والجمال على التكوين الصوري للمنظر المسرحي، وتعاد الكرة مرة أخرى في ظهور عازف (التشيلو) مغنياً أغنية (صدفة يا هوانا إلتقينا) لكن هذه المرة يظهر جالساً فوق كرسي للمعاقين ويدفعه أحدهم وهو يقطع ممر صالة التلقي في الوسطى من اليمين الى اليسار بلا توقف، مما يسهم في تحقيق الصورة البصرية المرمزة للمعنى المنشود في تعطل الحلم عن الفعل أو كونه ولداً معاقاً في الأصل، وتجسد المصطبة المزروعة في وسط المقدمة دليلاً ملموساً على طول الانتظار وتشظي معانيه وصعوبته لشيء عصي على التحقيق.

لقد أمسى الرمز فاعلاً وحاضراً في العرض والمنظر المسرحي لتوكيد جمالياته عن طريق الاستخدامات والمعالجات البصرية والسمعية والحركية المتداخلة بين عملية الإخراج وعملية تصميم المنظر، حتى هيمنت الرموز في خلق التصورات البصرية لتشكيل الرؤية الإخراجية والتصميمية ودعم المعنى وتفسير النص وتحويل كلماته إلى تكوينات جمالية حققت حضورها عن طريق التفاعل المنسجم بين الممثل في فضاء العرض

مرتدياً أزياءه الحياتية وملامح ماكياج ينم عن تعب الظاهر ومستثمراً ملحقات مسرحية بسيطة لكنها موحية، إضافة الى تشكيل الأمكنة بمفردات ديكورية وقطع غير معقدة بعيدة عن المناظر المبنية والضخمة عن طريق استثمار جغرافية المكان وإمكانية تحقيقها للمعنى عن طريق تشكيله افقياً وعمودياً، طولياً وعرضياً، وكانت الإضاءة تكشف بشكل فاعل مقدار تأثيرها في تحقيق التناغم والانسجام والتناسب بين جميع مكونات الصورة وايحاءات الجو العام والأجواء النفسية المعبرة عن طريق اللون وطريقة تكوين وتوجيه المسقط الضوئي وتعبيراتها عن المعنى وسايكولوجية الشخصيات التي ينشط المتلقي في تتبعها مع المؤثرات الصوتية التي كانت ترمز لأحداث خارجية دوماً في الحلم والواقع، اضافة الى العزف والغناء المرمز الحي الذي دعم الجانب البصري للمنظر وأثراه حسياً ووجدانياً لتتحقق جماليات الرمز في المنظر المسرحي، إذ حاول المصمم والمخرج إبراز جماليات الرمز في المنظر المسرحي عن طريق تنقل الممثل في الفضاء الأول (فضاء الخشبة) بشكل نصف دائري تقريباً باتجاه العمق والجوانب مع الديناميكية الحركية للخشبة الدائرية الدوارة التي أظهرت جماليات فضاء الخشبة المرمزة عن طريق تجسيدها للحركة وهي محملة بجمهور المتفرجين لمتابعة تحرك الممثلين، خلافاً لما هو متعارف عليه من ثبات مكان الفرجة المسرحية أي ان فضاء التلقي وفضاء التلقي هو فضاء العرض، لذلك تم استثمار الامتدادات الواسعة لقاعة المتفرجين بكامل مقاعدها الألف الفارغة التي تحمل أرقاماً لتوزيع المتفرجين عليها في عرض مسرحي آخر، ان جماليات الرمز في عرض مسرحية (نزهة) بدت واضحة للعيان وخلقت الإحساس بالمتعة والجمالية، كون المتفرجين والممثلين في فضاء مزدوج هو خشبة المسرح الواسعة، فضلاً عن العمق الذي توفره صالة المتفرجين الأصلية وما توافرت عليه من خطوط التشكيل عن طريق التوزيع الدقيق للكراسي، وهي تمثل نقاطاً نظامية محددة اضافية الى أعمدة انارة الشوارع وما أشاعته من صور أسهمت في خلق تصورات المعنى والمدلولات المرمزة عنها، والاضاءة التي كانت تشكل خطوطاً جمالية في الفضاء الرحب، عمقت من الفكرة الفلسفية التي حاولت الصورة بلوغها، إذ ساهم شكل المنظر أيضاً في صياغة التصورات الجمالية للرمز الممثلة للمكان في ذهن المتفرج والتي يعبّر عنها الحدث بصورة او بأخرى وبدت واضحة للعيان مكونات المنظر بمفرداتها المتفرقة والتي شاركت منسجمة مع بعضها البعض في تكوين الأفكار النهائية للشكل المطلوب تقديمه في فكرة المسرحية، حتى تنوعت هذه المفردات وتنوعت أحجامها وخطوطها ونقاط تلاشيها بدءاً من البؤرة المركزية لمحور الحركة والمكان (المصطبة) وهي بخطوطها المستقيمة والانحناءات التي توفرها زواياها لترمز جمالياً عن المشاعر المتناقضة لانتظار شيء ما كذلك الأسلاك الشائكة وطريقة تكون خطوطها المنحنية المتداخلة والتي ترمز جمالياً عن الكثير من الايحاءات والدلالات التي تنطوي عليها الخطوط المنحنية بطبيعتها الذي تشغله إذ تفصل بين المتفرجين ومكان الحدث، وتطل المروحة السقفية السوداء بريشاتها المتكسرة وهي تهيمن على بؤرة الحدث المركزية (المصطبة) التي تنطلق منها الأحداث، وما ترمز اليه من دلالات وايحاءات جمالية ترمز عن المعنى المقصود من تموضعها في تحطم سقف البيت، كذلك الإيحاء الذي ترمز عنه كمروحة تشير الى مسيرة الحياة المتعطلة لهذين الاثنين وتوقف هذه المسيرة في مكانها اضافة الى الخصوصية المحلية التي تشير اليها هذه المروحة من كونها موجودة في جميع البيوت العراقية، واستثمار شكل الصالة لصالح العرض ومدلولاته عن طريق أعمدة إنارة الشوارع التي وضعت على طول السلالم الأرضية التي تبدأ من مقدمة الصالة الى مؤخرتها، وبذلك عززت

الخطوط الأفقية لدرجات السلالم التكوين النهائية بالتزاوج مع الخطوط العمودية لأعمدة الكهرباء في مكان واحد، وأنتجت الشكل الجمالي المرمز عن الكثير من الأفكار التي تصب في المحصلة النهائية لمعنى العرض، وجاءت الأشكال المتنوعة للضوء التكوين الجمالي المرمز عن القيم الدرامية للعمل الفني موضوع الدراسة، فالخطوط الحادة للبؤر الضوئية أسهمت بشكل فعال في صياغة الصورة التي يثير تأملها الانفعالات والأحاسيس المتنوعة لدى المتفرج، وجاء التنوع في البؤر المركزية عن طريق زوايا تسليط مساقط الضوء فتارة نراها عمودية تسهم في نحت شكل الممثل الواقف تحتها عن طريق الظل والضوء، ونرى مساقط أخرى موجهة من الخلف الى الأمام مما يفرز أشكالاً جمالية مرمزة تواجه أبصار المتفرجين وتعزز المتعة الجمالية لديهم، فضلاً عن المدلولات المختلفة التي تبرزها هذه الأشكال، وبذلك أسهمت الاضاءة المركزة في تشكيل الصورة الجمالية النهائية المرمزة عن المعنى في العرض المسرحي، وكذلك ما قامت به أعمدة انارة الشوارع بمصابيحها الصغيرة في توفير الجو الملائم لصورة الحدث والتي ترمز عنه بنفس الوقت وتشكيلها لجماليات التكوين البصري للمشاهد المختلفة وترمز ايحاءاتها عن المكان المفترض في صالة المتفرجين الواسعة، وجاءت الملحقات المسرحية في هذا العرض بسيطة لكنها مرمزة وموحية، إذ جاء الاستخدام الأول لها عن طريق الشرشف الأبيض الذي يغطي الممثلان، والغبار المتساقط من الأعلى فوق رؤوس الشخصيتين، والسيكارة التي استخدمتها المرأة في أحد مشاهد العرض، فيثير الدخان الذي يخرج من السيجارة يرمز الى تبخر الأحلام والقلق الذي يصاحب هذه الشخصية من دخولها في مراحل الشيخوخة، والآلات الموسيقية التي يستخدمها العازفان في التعبير الصوتي واللحني عن مجريات الأحداث وما تعززه صورة الآلات من تكوين جمالي لها، اضافة الى كرسي المعاقين الذي يجلس عليها أحد العازفين، وهي ترمز بشكلها الجمالي الكلي عن الشلل والتعطل الذي أصاب أحلامهم، والمؤثرات الصوتية واضحة بأداء دورها في نقل صورة الحدث في الخارج وما ترمز عنه في توظيف أبرز ملامح الحدث الصوتية عن طريق تجسيدها لصوت الطائرة المروحية الذي ظل مهيمناً منذ بداية العرض حتى نهايته، كذلك تجسيد صوت الانفجارات والتناغم الجمالي مع شكل الصورة المعبرة عنه في بداية العرض ليكون الفعل الرئيسي لانطلاق أحداث المسرحية، مما أوجد ترابطاً حسياً لدى المتفرج ما بين المرئي والمسموع في تشكيل الصورة، فإضافة الى صوت المروحية وصوت الانفجار كان هناك ترمز صوتياً عن بهجة الشخصيتين في أحد المشاهد عندما يستدعيان ذكريات الطفولة عن طريق المؤثر الصوتي لزقزقة العصافير وخرير المياه، والموسيقى فكان العزف الحي والغناء المباشر هو الرمز المعبر عنها عن طريق عازف التشيلو وعازفة الكمان وقد تنوعت المقطوعات التي تم عزفها وغناءها فأثارت وجدان المتلقي وعبرت جمالياً عن الرمز والمعنى المقصود عن طريق استفزاز الجمهور عاطفياً وتحفيزه على المشاركة الفاعلة في متابعة العرض ومجرياته، وبذلك حققت الموسيقى والمؤثرات الصوتية دوراً مهماً في إسناد ودعم الرمز في المنظر المسرحي جمالياً عن طريق تناغمهما مع الحدث ومواكبتهما له والتعبير عنه عندما تعجز اللغة عن التعبير عن الوجدان.

نتائج البحث:

1. ان الاستعمال الترميزي والتصميمي للرمز، أعطى تحولاً بنائياً للصورة المنظرية، وانتقالاً تشكيلياً من الوظيفة النفسية للرمز الى الوظيفة الاشارية والدلالية مثل، رمز المصطبة، المروحة السقفية، كرسي المعاقين، أعمدة الإنارة، الأسلاك، عازف الكمان والتشيلو.
2. فرضت القدرة التصميمية المنظرية للرمز تنوعاً اتصالياً تشاركياً ما بين العرض والجمهور، وتحولاً في المعمار المنظري لخشبة المسرح وتكثيفاً جمالياً متنوعاً في المنظومة البصرية وخلق مسافة تواصلية للمعنى المتعدد مثل استخدام الخشبة الدوارة للجمهور.
3. ان الجمالية التصميمية الرمزية للبناء المنظري لعينة البحث اعتمدت على الاختزال في الوظيفة المنظرية وتجريداً تعبيرياً في إبراز الخصوصية التشكيلية وتبسيط في انتاج القيم الفكرية والفلسفية.
4. كونت الملحقات المسرحية والإكسسوارية المرمزة بنية علامية منظرية متداخلة في نسيج العرض، إذ برزت أشكالها كشفاً مضمونياً لمجموعة العلاقات التركيبية والانشائية، أسست منظومة قرائية للمعنى التفسيري، والجمالي للبناء المنظري، الشراشف البيضاء، الغبار، السيكارة، الآلات الموسيقية، عربة المعاقين.
5. سعت الاستعمالات التكنولوجية لبناء صورة منظرية مرمزة بوساطة توزيع فضاءات العرض، وسرعة الاستبدال التصميمي المتنوع لقطع الديكور والتغيير في الوظيفة التكوينية لعملية الانسجام الجمالي للمنظومة الضوئية وتأثيراتها اللونية.
6. ان عناصر التشكيل من نقطة، وخط، واللون، والكتلة، والحجم والاضاءة، أوجدت تناسباتها وتنويعاتها أشكالاً ومضامين جمالية مباشرة لها القدرة الترميز على الأفعال الخارجية وغير المباشرة.
7. ان استعمال الخامات المختلفة في الفضاء التصميمي، والمنظري في عينة البحث تلائم مع قدرة المادة على انشاء تكوينات جمالية ذات مرونة متناغمة ومرمزة منسجمة مع الأهداف الفكرية والجمالية.
8. ان الرصيد الفلكلوري الشعبي، تشكل جمالياً عن طريق انتاجه صورية منظرية رمزية متجددة في الشكل والمعنى الجمالي.
9. أوجدت الموسيقى التعبيرية ومؤثراتها المختلفة طاقة جمالية رمزية عن طريق مصاحبتها للحركة الجسرية للممثل في خلق عاطفة اندماجية توليدية لشكل الصورة المنظرية.
10. ان اللغة التعبيرية قد أسهمت في خلق فضاء درامي تخيلي وانشاء منظومة صورية منوعة ذات تعددية اشتغالية في البناء التصميمي والمنظري للعرض المسرحي.

الاستنتاجات:

1. ان الاشتغال الرمزي في البناء التصميمي والمنظري لجماليات الرمز قد خلق انتقالاً وتحولاً تجريبياً في تأسيس منظومة العرض.
2. ان المكانية التصميمية والمنظرية المرمزة في تشييد البناء المشهدي قد خلق تطوراً ي عملية الاتصالية ما بين العرض والجمهور.
3. ان التطور التكنولوجي واستخداماته الرمزية في المنظومة التصميمية، قد أعطى تعددية لمنظومة جمالية للصورة المعبرة في العرض المسرحي.
4. ان عناصر التشكيل قد خلقت جمالية رمزية وتنوعاً صورياً في إبراز الأفعال الداخلية لمنظومة العرض البنائية التصميمية.
5. أبرزت الملحقات المسحرية والاكسسوارية والخامات فاعلية حركية ومنظرية رمزية لجماليات المشهد التكويني للمنظر المسرحي.
6. ان الاختزال والتجريد في المنظومة الجمالية والتجريبية المنظرية قد خلق قدرة رمزية تعبيرية متنوعة في الاشتغال البنائي والتصميمي للعرض.
7. شكلت اللغة قدرة رمزية تعبيرية في بناء الفضاء الدرامي المتخيل لدى الجمهور وساعد في بناء منظومة متخيلة في تصوير الأشكال التصميمية والمنظرية في العرض المسرحي.
8. شكل الفضاء المتنوع قدرة رمزية تجريبية متنوعة في تقديم المنظر المسرحي بصورة جديدة ومغايرة عن طريق التجريب.

References:

1. Abdel Nour, J. (1973). *Literary Dictionary.* Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
2. Ador, O. (1996). *The Art of Representation, Horizons and Depths.* Cairo: Center for Languages and Translation, Cairo Experimental Festival.
3. Al-Bahili, R. (2010). *The semiotics of light movement in theatrical performance, , 2010.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 53.
4. Al-Kawaz, I. (2004). *Aesthetics of the view in the open spaces of Iraqi theater performances, Master's thesis.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
5. Al-Kubaisi, T. (2000). *The Aesthetics of Artistic Arabic Prose, The Small Encyclopedia.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
6. Alloush, S. (1985). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
7. Al-Mousa, M. (2004). *Scenography between the Middle Ages and the Renaissance.* Iraq: Ofoq Magazine, p. 48, Culture Foundation,.
8. Al-Rawi, A.-T. (B.T). *Arranging the Ocean Dictionary.* Cairo: Mut'a Issa Al-Babi.
9. Al-Tikriti, d.-N. (1996). *Employing theatrical decoration for foreign performances in the theater forum.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 13.
10. Al-Waeli, S. (2010). *Symbolism and its formal uses in furniture designs for static spaces.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 56.
11. alyasuei, a. (1956). *Al-Munajjid in Literature and Science.* Beirut: Catholic Press.
12. Attia, A. (1996). *Contradictions and Concordances in the Creativity of Theatrical Director (AIBA - Craig).* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 5.
13. Attia, M. (2010). *Art and Beauty in the Renaissance.* Cairo: World of Books.
14. aykal. (1978). *Symbolic Art.* (G. Trabish, Trans.) Beirut: Printing House.
15. Corniche, A. (1997). *Prague semiotics for theatre.* Damascus: Ministry of Culture.
16. Craig, C. (1960). *On theatrical art.* (D. Khashabah, Trans.) Cairo: Library of Literature.
17. Crocini, F. (1999). *Theater Space.* (A. Fawzy, Trans.) Cairo: Ministry of Public Culture, Press of the Supreme Council of Antiquities.
18. Eid, K. (1997). *A Scenography of Theater Through the Ages.* Cairo: Dar Al Thaqafa Publishing.

19. Henry, B. (1981). *Symbolic Literature.* (H. Zughaib, Trans.) Beirut: Oweidat.
20. hiwaytnk, f. (1970). *Introduction to theatrical arts.* (K. Y. others, Trans.) Cairo: Dar Al Maaref.
21. Ibn Hanbal, I. (1969). *The Musnad of Imam Ibn Hanba.* Cairo: Curriculum House.
22. Ibn Manzoor, M.-F. (1956). *Lisan Al-Arab.* Beirut: Dar Al-Lisan Al-Arab.
23. Jaafar, A. (1996). *Surveying technique and its role in developing theatrical performance from the Greek to the Renaissance.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 14.
24. Jaafar, A. (1996). *Surveying technology and its role in the development of theatrical performance from the Greeks until the Renaissance.* Iraq: Al-Akady magazine , No. 14.
25. John, D. (1946). *The Art of play production New York Harptey Bvothevs, .* New York: Harptey Bvothevs.
26. Johnson, R. (1978). *Al-Gamaliya, Encyclopedia of Critical Terminology.* (A. W. Lulua, Trans.) Baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Arts.
27. Langer, S. (1986). *The Philosophy of Art according to Susan Langer.* (R. Hakim, Trans.) Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
28. Mandour, M. (1974). *Literature and its Doctrines.* Cairo: Dar Al-Nahda.
29. Saliha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents.* Cairo: The General Egyptian Book Organization, The Egyptian Authority Press.
30. Sfield, A. (1981). *School of the Spectator.* (S. Jamil, Trans.) Cairo: Experimental Theater Festival.
31. Wahba, M. (1974). *A Dictionary of Literary Terms.* Beirut: Library of Lebanon.
32. Wasfi, A. (2000). *Cultural Anthropology.* Damascus: Alaa El-Din House.
33. Young, C. (1984). *Man and His Symbols.* (S. Lane, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/115-136

The aesthetics of the symbol in the Iraqi theater scene

Muthanna Mohammed Sharif[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 9/4/2022…...Date of acceptance: 15/5/2022…....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

Theatrical performances began with the Greeks when the theatrical scenes and skeletal figures were encoded, where the large wall of the Alskina, which contains three doors, the middle of them with a high height, and the two sides took the natural size, where the middle door indicated a symbolism of the god or demigods, as we find the condensation of the symbol in the architecture of the theater, and the symbol was taken In the theatrical scene, the development semantically and aesthetically, and interpreting and interpreting the current day, where the laser light formed the symbolism of the contemporary virtual scene, and in order to identify the aesthetics of the symbol in the theatrical scene, the current research was evaluated into four chapters: The first chapter (the methodological framework) which contained the research problem that The question was (What are the aesthetics of the symbol in the Iraqi theatrical appearance?) The aim of the research was (to identify the aesthetics of the symbol in the Iraqi theatrical scene). As for the second chapter (the theoretical framework), it was divided into sections: The first topic: the aesthetic manifestations of the symbol / the second topic: the use of the symbol in the aesthetic theatrical scene. The third chapter came (research procedures), (research community/research sample) (presentation of the picnic play, and research methods (descriptive and analytical), while the fourth chapter contained the research results and conclusions and concluded the research with a list of sources.

Keywords: Philosophy of theatrical arts, theatrical theorist.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, mothana.mohammed@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

Conclusions:

1. The symbolic work in the design and visual construction of the aesthetics of the symbol has created an experimental transition and transformation in the establishment of the display system.
2. The spatio-design and the scenic encoded in the construction of the scenic building has created an evolution in the communicative process between the show and the audience.
3. The technological development and its symbolic uses in the design system have given a plurality of an aesthetic system to the expressive image in the theatrical performance.
4. The elements of the formation have created a symbolic aesthetic and a pictorial diversity in highlighting the internal actions of the structural design display system.
5. The magical and accessory accessories and raw materials highlighted the kinetic and symbolic efficacy of the aesthetics of the formative scene of the theatrical scene.
6. The reduction and abstraction in the aesthetic and experimental theoretical system has created a variety of symbolic expressive ability in the structural and design work of the display.
7. The language formed an expressive, symbolic ability in building the audience's imaginary dramatic space and helped build an imaginary system in depicting the design and speculative forms in the theatrical performance.

.8The diverse space formed a symbolic, experimental variety in presenting the theatrical scene in a new and different way through experimentation.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/137-152

تمثلات التورية في تصاميم اغلفة مجلة ديرشبيغل

محمد كريم سالم [1]

مها مؤيد عبد الحسين [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/3/4 , تاريخ قبول النشر 2022/3/30 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

يعد مفهوم التورية احدى الاساليب اللغوية التي امكن للمصمم استثمارها كاحد المرتكزات التي تقود عملية تصميم اغلفة المجلات ذات التوجه السياسي لما لها من دور في التأثير على مدركات المتلقي وتعميق الفكرة التصميمية وابعاد الخطاب التصميمي عن التمثيل المباشر ، تركز محور البحث على معرفة كيفية تمثل مفهوم التورية في الخطاب التصميمي لغلاف المجلات وقد اختار الباحث مجلة ديرشبيغل الالمانية انموذجاً لذلك اذ تجلت مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: ما تمثلات التورية في اغلفة مجلة (دير شبيغل) الالمانية ؟ ، وقد حدد الباحث اربعة فصول لهذه الدراسة وكما يأتي: تم تخصيص الفصل الاول لاجراءات البحث ، والاطار النظري والذي مثل الفصل الثاني فقد شمل الادبيات المتعلقة بموضوع البحث وفقا لمحاورين الاول منها يمثل مفهوم التورية من حيث ماهية المفهوم وانواعه وتجسده في الفن اما المبحث الثاني فقد شمل استعراض مفهوم التورية في مجال التصميم الطباعي والوظائف التي تحققها التورية في ذلك المجال ، وصولاً الى الفصل الثالث الذي تضمن تحليل نماذج العينة ، والفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات).

الكلمات المفتاحية : التورية ، اغلفة المجلات ،التصميم الكرافيكي .

الفصل الاول : الاطار المنهجي

1-1: مشكلة البحث :

انطلقت حديثا مفاهيم علمية / لغوية شهدها الواقع المعاصر من خلال جملة من البحوث الاساسية والتطبيقية في مجالات شتى ، وتعد التورية واحده من هذه المفاهيم التي انساقت تطبيقاتها على مجالات مختلفة ، والتورية لفظ يذكر وله معنيان : قريب ظاهر غير مراد وبعيد خفي مراد ، ويرجع سر جمال التورية كأسلوب بلاغي الى القدرة على التلطف والخفاء ووصول مرتادها الى غايته من خلال إحداثها حركة ذهنية تنقل الذهن من المعنى القريب الى المعنى البعيد ، فضلا عن انها استجابة لموقفٍ يستلزمها اعتمادا على ثراء

[1] كلية الفنون التطبيقية / الجامعة التقنية الوسطى، kareemsalm48@yahoo.com.

[2] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، malnaser@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

اللغة العربية ودلالات الالفاظ فيها ، وتعد التورية واحدة من الاساليب البلاغية لمعالجة الفكرة في التصميم الطباعي بهدف وضع المعنى الباطن المطلوب خلف الشكل الفني المباشر. وبسبب تعقيدات المشهد والنظم الاقتصادية والسياسية المقيدة للحريات والضاغطة على حياة الانسان انبرى المصمم الطباعي للتحول الى نظام خطابي يكمن في بنيته تجسيرا للفكرة بين عقله وعقل المتلقي من دون ان يعرض نفسه للمساءلة وحياته للخطر وموجها رسالة الى جمهور واسع من المتلقين الذين يدركون مقاصده عن طريق تورية الفكرة المقصوده . وقد برزت مجموعة من المجلات العالمية المتخصصة بالشأن السياسي في سلوك هذا الاتجاه من خلال اغلفتها التي تحولت فيها – تلك الاغلفة – الى رسائل مشفرة ذات فاعلية مباشرة في الاوساط الاجتماعية ، وتبرز مجلة (دير شبيغل) الالمانية كواحدة من هذه المجلات الرائدة التي سلكت هذا المنحى في التعاطي الاني مع الاحداث العالمية من خلال اغلفة اعدادها الاسبوعية التي يضعها مصممين عالميين على قدر عالي من الوعي السياسي والاجتماعي ، وتتجلى مشكلة البحث في التساؤل الاتي : ما تمثلات التورية في اغلفة مجلة (دير شبيغل) الالمانية ؟

2-1 : اهمية البحث : تتجلى اهمية البحث والحاجة اليه من خلال المبررات الاتية :

1- مسعاه في توضيح تمثلات التوريه في اغلفة مجلة (دير شبيغل) الالمانية .
2- تعميق الاغراض المعرفية للمنجز الطباعي باستخدام مفهوم التوريه كآلية محتمله لدى المصممين لطرح الافكار .

3-1 : هدف البحث : يهدف البحث الى :

- كشف تمثلات التورية في تصاميم اغلفة مجلة دير شبيغل الالمانية .

4-1 : حدود البحث :

1- الحدود الموضوعية : اغلفة مجلة دير شبيغل الالمانية .
2- الحدود المكانية : المانيا ، هامبورغ .
3- الحدود الزمانية : اغلفة اعداد عام 2017 * .

5-1 : تحديد المصطلحات :

اولا : التمثل

- التمثل في اللغة "من (مثل يمثل مثولاً) ومثل الشيء بالشيء اي شبهه به ومثل الرجل بين يديه .... تمثل مثولا : قام منتصبا . (مثله تمثيلا) صوره له بكتابة او غيرها حتى كانه ينظر اليه (تمثل) الحديث وبالحديث : افادة وبينه – الشيء : تصور مثاله – له وامتثله هو اي تصوره " (Al-Bustani, 1987, pp. 710-711) ، والتمثل اصطلاحاً : " مثول الصورة الذهنية باشكالها المختلفة في عام او حول بعض محل الاخر او تجلي الشيء وحضوره امام اشخاص اثناء الوعي نتيجة التأمل والاستبطان " (Madkour, 1983, p. 55) . **والتمثل**

* يبرر الباحث حدود البحث الزمانية (2017) لكون اعداد مجلة دير شبيغل لهذه السنه تضمنت تصاميم الاغلفة افكارا تتسم بالتوريه لمواضيعها ، وذلك لا يعني بطبيعة الحال عدم تضمين موضوعة التوريه في الاعداد للسنوات السابقة .

اجرائياً هو عملية تجسيد معنى مضمر بشكل ما بحيث يجعل الموضوع المستتر او المتخفي مفهوماً ومحسوساً في غلاف المجلة .

ثانيا : التورية

- التورية في اللغة " وريت الشيء ووارته : اخفيته. ويوارى :استتر. وريت الخبر : جعلته ورائي وسترته . ووريت الخبر أواريه توريةً : إذا سترته وأظهرت غيره ... والتورية : الستر " (Muhammad & Mohieddin , 2003, p. 76) ، وأما معناها الإصطلاحي فهو" أن يقول كلاماً يظهر منه معنى يفهمه السامع و لكن يريد منه القائل معنىً آخر ، كأن يقول له ليس معي درهم في جيبي فيُفهم منه أنّه ليس معه أي مال أبداً و يكون مراده أنه لا يملك درهماً لكن يملك ديناراً مثلاً ، وتُعد التورية من الحلول الجيدة لتَجَنُّب الحالات الحرجة،التي قد يقع الإنسان فيها عندما يسأله أحدٌ عن أمرٍ و هو لا يريد إخباره بالواقع ". (Madkour, 1983, p. 57) **اما التعريف الاجرائي** الذي ويضعه الباحث : التورية هي استراتيجية فنية تُستخدم من اجل اخفاء المعنى الذي يقصده المصمم خلف الشكل الفني الظاهر فتحمل المعالجة التصميميه معنيان في ان واحد ، الاول غير مقصود وهو الضاهر ويبطن المعنى الثاني وهو المقصود .

الفصل الثاني : المبحث الاول : (مفهوم التورية)

2-1-1 - التورية في اللغة :

تعد التورية واحدة من المحسنات اللغوية المعنوية التي تؤدي دوراً في تزيين وتحسين الخطاب من حيث المضمون المضمر وكشفه بوصفه معنىً بعيدا بصورة قصدية ، فالتورية تعتمد على الايهام وتداخل الاحاجي والالغاز فضلا عن التوجيه والتخيل ، وبذلك تمثل لعباً في اللغة بغية الوصول الى المعنى المراد ايصاله للمتلقي بأستخدام جماليات وغنى اللغة العربية ، وبهذا تشكل حيزا مهما في كتب البلاغة لكونها من المحسنات المعنوية التي تعمل على اعطاء صيغة جمالية للخطاب مع التأكيد على الجانب المضمر والمتخفي القابع خلف الظاهر الواضح ." فالتورية لها معنيان أما في الاشتراك والتواطؤ او الحقيقة والمجاز، احدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهر والاخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفيه ، فيقصد المتكلم المعنى البعيد ويورى عنه فيتوهم السامع انه يريد القريب ، لذا فقد تعددت المسميات فهو يسمى ايهاما فضلا عن انه يسمى توجيها وتخيلا والتورية أولى بالتسمية لقربها من مطابقة المسمى " (Ahmed & Kamel , 1990, p. 410) وبذلك فان التورية هي الية لغوية يكون المعنى المراد فيها مدلولاً عليه باللفظ حقيقة كان او مجاز فيما يكون المعنى المراد من اللغز لا يستدل عليه باللفظ لا بالحقيقة ولا بالمجاز ولا يكون من مظاهر ذلك اللفظ انما هو صوره تدرك بالحدس ، وبهذا تتفاوت الاذهان لدى المتلقين في فهمه واستخراج المعنى منه ، فمن يستطيع ادراكه بصوره سريعة او من يستعصي عليه الفهم (Qurqamas, 2017, p. 212).

2-1-2 - انواع التورية :

1. التورية المجردة : وهي التي لم يذكر فيها لازم من لوازم المورّى به ، وهو المعنى القريب ، ولا من لوازم المورّى عنه ، وهو المعنى البعيد. أي ان التورية المجردة تعتمد على حالة الاخفاء التام وتضمير المعنى ، إذ لا تُعطى أي دلالة او قرينة حول المقصود بحيث يصعب على المتلقي تأويل النص سواء كان لغوياً او بصرياً للوصول الى المعنى والمراد . (Abdul Aziz, 1974, p. 126)

2- التورية المرشحة : وهي التي ذكر فيها ما يلائم المورى به ، وهو اقوى درجات الايهام في التورية لانه يقوي المعنى القريب فيخفي المعنى البعيد المقصود (Muhammad & Mohieddin , 2003, pp. 78-79) ، أي ان المتلقي في هذا النوع من التورية يتوجب عليه ان يكون على قدر عالي من الذكاء والفطنة بغية اصطياد المعنى المراد ، وان اكتشاف هذا المعنى في التورية المرشحة يتناسب طردياً مع الخزين المعرفي للمتلقي فكلما تعمق وعي المتلقي زادت قدرته على استكشاف المعنى المستبطن .

3. التورية المبيّنة : ان التورية المبينة في الخطاب اللغوي "هي ما ذكر فيها لازم المورّى عنه قبل لفظ التورية أو بعده " (Matlob, 1987, p. 386) ، وهي على قسمين ؛ الاول وهو ان تكون لازمة التورية مقدمة في المعنى وهي المعنى القريب ثم يقع المورى به بعد المقدمة اللازمة في ادراك وتبين المعنى . اما الثاني فان لازم المورى عنه يقع بعد التورية وهو المعنى القريب المورى به فتتقدم التوريه على لازم المعنى الذي يتعالق مع المورى عنه ، وبذلك فان هذا النوع من التورية يستلزم حظور لازمة من لوازم المعنى البعيد يتقدم او يتأخر موضوع التورية.

4- التورية المهيأة : وهي التي لا تقع فيها التورية ولا تتهيأ الا باللفظ الذي قبلها ، او باللفظ الذي بعدها او تكون التورية في لفظين لولا كل منهما لما تهيأت التورية في الاخر ، اي ان التورية في هذه الحالة لا تنعقد إلا بتهيئة رموز قبلية او بعدية ، وفي النص اللغوي قد تكون العملية اسهل لقارئ النص في حين ان استيعاب المعنى في المنجز الكرافيكي على وفق هذا النوع من التورية يتم عن طريق مراحل كشف المعنى الذي يمر بمراحل لتأويله (Matlob, 1987, p. 389)

المبحث الثاني

2-2-1- التورية في التصميم الطباعي

يعد التصميم الطباعي ولا يسما في مجال المطبوعات بكافة صنوفها من الفنون الابداعية لما تحظى به من انتشار واسع بين المجتمعات بمختلف طبقاتها ، فضلا عن كونه ملبيا للاحتياجات الانسانية المستمرة والناتجة عن تزايدها بأستمرار ومسهما في القاء الضوء على مشاكل الانسان واحتياجاته . والعمل التصميمي يبدا ببناء الفكرة التي " لا تحدد الجانب الجمالي فحسب ، بل صفات النظام الجمالي وهو الذي يحدد علاقة البناء الفني والوظيفي وهو المبدا الرئيس في العملية التصميمية " (Adnan, 1982, p. 107) وعلى ذلك " فالفكرة التصميمية خلال عملية تمثيلها تخضع لطبيعة الوظيفة المستخدمة ، وبالتأثير الاقوى على الطبيعة المادية التقنية للتصميم المركب ضمن الهدف الواعي الدال تحت تأثير الدافع الجمالي الذي يبحث عن اشكال جديدة مبتكرة ذات علاقات ضامنه لخصوصية نوعيتها الفنية والتقنية " (Al-Nouri, p. 6) وبما ان الفكرة التصميمية هي رؤية شخصية واضحة المعالم لها القابلية على التطور والاسهام في التأثير على المتلقي ، بيد ان مسألة الوضوح تلك قد لا تكون ذات اهمية في اغراض طباعية معينة ، فقد يعمد المصمم الى تضمين الفكرة التصميمية بعداً اخر لتورية افكارة لاسباب شتى ، وبأمكان المصمم الاستفادة من جميع مكونات التصميم ومفاهيمة لتحقيق موضوعة التورية ، وسيلقي الباحث الضوء على امكانيات توظيف التورية من خلال الابعاد الاتصالية والجمالية التعبيرية :

2-2-1-1- الوظيفة الاتصالية للتورية :

تتمثل التورية في وظائف اهمها الوظيفة الاتصالية إذ يعد الاتصال من اقدم الممارسات الانسانية ، فقد كانت حاجة الانسان الى لغة مشتركة مع الاخرين المحيطين به للتفاهم وتبادل الافكار والاراء معهم هي التي دفعت بعملية الاتصال للانتشار والتي مكنت الفرد والجماعة من الحصول على المعلومات والمعارف وإيصال الاراء والافكار والتجارب الى الاخرين بما يحقق تفاعلا اجتماعيا بين المرسل والمتلقي ، وتعد عملية الاتصال واحدة من العمليات الاساسية في ميدان التصميم الكرافيكي لكونه رسالة اتصالية مطبوعة لا تستطيع اللغة التقليدية التعبير عنها ، اذ تتميز بالشكل واللون والمضامين ، ويهدف التصميم من خلال ذلك الى نشر او ايصال فكرة ما لجمهور عام او فئة مستهدفة ، فالاتصال " هو عملية نوعية قصدية تهدف الى اثارة استجابة نوعية عند المتلقي بغية التأثير عليه نفسيا وعقليا وسلوكيا ومعاونته على اتخاذ موقف نوعي محدد " (Al-Obaidi & Falah, 1989, p. 18) فوظيفة الاتصال في هذا المعنى تمثل اداة لتنمية الانسان وتطويره وتوسيع معارفه وخبراته الاجتماعية والثقافية والسياسية ، " ان لغة الشكل الفني في التصميم تحمل قيمة اتصالية عالية خاصة اذا تلازمت مع الفكرة الابداعية في التصميم ، اذ غالبا ما يحمل الشكل رموزه المعبرة في التصميم ويعلن عن طرزه وأساليبه عبر تلك الكتل والفضاءات التي يعالجها بصورة تجذب النظر وتدعو الى الراحة والاعجاب ، فهي دعوه جمالية ووظيفية في نفس الوقت (Abdullah, 2008, p. 61)

2-2-1-2- الوظيفة الجمالية للتورية

ان الصفات الحسية هي المثال الذي يتمكن الافراد خلاله من الاستمتاع والتذوق واصدار الاحكام الجمالية على الاشياء من حولهم وان تلك الاحكام الجمالية التي يطلقها الافراد ليست معياراً للجمال ، لان هذا المفهوم نسبي وغير ثابت بشكل مطلق ، وقد برزت مواقف متعددة من قضية الحكم على الجمال وكيفية تذوقه فنرى الحكم الموضوعي الذي دعى به (غوته) يتأسس على كون الجمال (مستقل قائم بذاته وهو موجود خارج النفس متحرر من كل قيود الامزجة الشخصية ، اي ان للاشياء الجميلة خصوصيات مستقلة كلياً عن العقل الذي يدركها فهي جميلة سواء توفر من يتذوقها ام لا) (Al-Ghabban, 2010, p. 77) وفي مقابل الموقف الموضوعي في الحكم الجمالي ظهر الموقف الذاتي (وكان رد على غلو الموقف الموضوعي في ابراز موضوعية الجمال ، وكان لأراء تولستوي ابرز مثال على هذا الاتجاه الذي يرى ان حقيقة الظاهرة الجمالية متوقف على ما تحدثه من اثر في نفوس المشاهدين او المتلقين اي ان الحكم الذاتي يعتمد على المدرك لتلك الظاهرة الجمالية (...) وهناك موقف ثالث يقف بين الموقفين السابقين هو الموقف الذاتي الموضوعي وهو على ما يبدو من عنوانه يجمع بين طرفي الموقفين السابقين ، حيث انه يذهب الى الجمع بين الذات والموضوع في تكوين الاحكام الجمالية) (Rawia, 1987, pp. 314-315) وانطلاقا من اختلاف وجهات النظر في الحكم الجمالي ينطلق مفهوم التورية متماهيا مع هذا الاختلاف ويرجح الباحث ان الحكم الذاتي الموضوعي هو الاقرب في ممارسة التورية في التصميم الكرافيكي ، اذ ان مسار العملية الابداعية يبدا انطلاقا من تحميل المنجز التصميمي الفكرة المراد التعبير عنها بصورة غير مباشرة (موراة) وذلك يعني بعداً موضوعيا في العمل التصميمي ، ولا يكتمل عنصر التواصل لتلك الفكرة الا من خلال ذاتية المتلقي في ادراكه للمعنى خلف مفردات الشكل الفني في التصميم ، وبذلك تكتمل عناصر التواصل والحكم الجمالي .

2-2-1-3 - الوظيفة التعبيرية للتورية

لطالما برز السؤال عن الكيفية التي يحدث ان تمتلك الاشياء القدرة على التعبير ، وكيف يكون لهذه الاشياء معنى مختلف عما يمكن ادراكه بصورة مباشرة ؟ ولماذا لا تكون مجموعة من الاشكال متدرجة بالحجوم والألوان مجرد اشكال من إبجدية التصميم ، بل قد تكون ايضا مثيرة للمتعه او البهجة او المعنى ، وتتعلق هذه الاسئلة بالقدرة التعبيرية لتلك الاشكال وكيفية انتظامها وفق رؤية المصمم وهو يضع معالجاته الشكلية للفكرة المعبرة . يقدم (سانتيانا) اجابة عن هذه التساؤلات فهو يرى " ان كل تعبير راجع الى الترابط او التداعي ، فالترابط يكتسب تعبيراً لانه يرتبط في ذهن المدرك بتجارب سابقة ، ويلتصق معنى هذه التجارب ولونها بالموضوع ، بحيث يبدو كامنا فيه ، وما دمنا على وعي بالثغرة النفسية بين الموضوع وارتباطاته فانه لا يكون ذا قوه تعبيرية . فعندئذ نقدر الموضوع لما فيه من ارتباطات ، ولكن عندما يغلب الانفعال او الفكرة الموحى بها من الذاكرة ويتشتت في الشيء المدرك فعندئذ يكون هناك تعبير " (Jerome, 1974, pp. 382-383) ، وبذلك فان تجربة المصمم انما تتمحور بصورة اساسية في فكرة البحث عن معنى للواقع ، وان مهمته وهدفه الجوهري هو كشف هذا المعنى بوسائل جمالية ورؤى تعبيرية ، وخلال هذه العملية لا يمكن بحال من الاحوال استبعاد وعي المصمم واحاسيسه وكل ما تحتويه تجربته الانسانية من التداخل مع التجربة الاجتماعية والتاريخية والسياسية ، وبهذا يتوسط التعبير كل هذا التجارب الداخلية والخارجية ليدفع بالمنجز التصميمي الى الوجود.

2-2-2- العناصر التايبوغرافيكية في تصميم غلاف المجلة :

يمثل غلاف المجلة الدلالة الاولى لتعريف المتلقي بذلك المطبوع واهدافة الاجتماعية والانسانية ، لا سيما وان المجلة تؤدي دورا مهما في المجالات الصحفية والتصميمية ، حيث ان اخراجها يعتمد جملة من المكونات التي اصطلح على تسميتها بالعناصر التايبوغرافية التي تحقق الابعاد التنظيمية والجمالية والوظيفية ، ومن هذه العناصر :

2-2-2-1 - اسم المجلة : يعد اسم المجلة من العنوانات الثابتة في تصميم غلاف المجلة ، ويُعد من العناصر التيبوغرافية ذات الثباتية الشكلية في جميع الاعداد ، ويمثل اسم المجلة عنوانها والذي يشكل بدوره جزءاً كبيرا من ترقب القراء وتوقعاتهم لمجلتهم ، وهو الهوية الخاصة لكل مجلة ويمكن للمصمم خلق التنوع في معالجة اسم المجلة كتغيير اللون او اخفاءه وراء الاشكال او الصور لمنع الملل او الرتابة او تلاعب بصوره مقصوده بغية هدف ما (Hussein, 2010, pp. 156-157)

2-2-2-2 - العنوانات : يمثل العنوان وسيلة جذب اساسية للمجلة لكونه وسيلة للتعريف بالموضوع الرئيسي المثير الذي يمثل حدثاً مهماً ركزت علية المجلة بصفته موضوعاً من الموضوعات الاساسية في العدد المطبوع ، وغالبا ما يكون العنصر اللغوي متعالقا كبنية شكلية مع الصورة والحدث " ومن دون شك ليس هناك مجلة تصدر ولا يحتوي غلافها على عناصر تنظيمية ومنها العنوان ، تعبر عما في داخلها من محتويات مهمه ، " (Al-Wuhayshi, 1999, p. 373) .

2-2-2-3 - الصور والرسوم : تعد الصور والرسوم من الاسس البنائية المؤثرة والمهمة المستخدمة في اغلفة المجلات اذ تؤدي دورا اتصاليا وتسهم في نقل فكرة المجلات بصورة سريعة وفعالة ومثيرة في نفس الوقت لان استخدام التعبيرات المرئية في الصور والرسوم لا يقل اهمية عن التعبيرات المقروءه في تصميم الرسالة

الصحفية (Alalim, 1999, p. 245) فالصورة يمكن ان تكون اداة حاملة لجملة من المضامين بيد المصمم الكرافيكي يتمكن عن طريقها من تطويع الفكرة واضفاء قصده في تورية معاني يريدها لما تمتلكه الصورة من ابعاد مؤثرة على متلقيها وتقسم الصور الى قسمين الاول من حيث الشكل الفني يمكن تحديدها بثلاثة انواع رئيسية هي : الصورة المفردة ، سلسلة الصور ، صور المشهد المتعاقب (Evan, 2011, p. 36) . اما القسم الثاني : الصورة من حيث المضمون او الدلالة وتقسم على الانواع الاتية : (الصور الخبرية ، صور الموضوعات او صور التحقيق الصحفي ، الصور الموضوعات ذات الطابع الانساني ، الصورة التي تمثل شخصية هي محور الموضوع ، والصور ذات الطابع الجمالي) (Mahmoud, 1981, pp. 39-40) . ومثلما تمتلك الصورة اهميتها في بنية غلاف المجلة لا تقل اهمية الرسوم والتخطيطات سواء كانت يدوية الفاعلية التي تمتلكها الصورة في المحتوى الصحفي ، وتقسم الرسوم الى انواع هي : (الرسوم الساخرة ، الرسوم الايضاحية ، والرسوم التعبيرية) (Alnajar, 2001, p. 208)

2-2-2-4 - اللون :

يعد واحداً من اهم العناصر الكرافيكية ذات القوة وتأثير في الجذب والاثارة ، " لما له من قدرة على الاثارة البصرية لاسيما في تصميم اغلفة المجلات ، كذلك تكمن اهميته في قيمته الظاهرة وما يحمله من طاقة تعبيرية وجمالية ودلالية فضلا عن ما يحققه من ايهام حركي " (Nassif & Iman, 2017, p. 159) وبالامكان استثمار طاقات اللون الرمزية والدلالية في تعزيز واسناد فكرة التورية في اغلفة المجلات .

مؤشرات الاطار النظري :

تأسيساً على ما تقدم توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات اسفر عنها الاطار النظري وهي كالأتي :

1- التورية واحدة من المحسنات المعنوية في اللغة تؤدي دوراً في تزيين وتحسين الخطاب.

2- التورية لها معنيان الاول الاشتراك والتواطؤ والثاني الحقيقة والمجاز ، الاول قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة والثاني بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية .

3- التورية على انواع (مجردة ، مرشحة ، مبينة ، مهيأة) .

4- تظم التورية مجموعة وظائف يقوم عليها التصميم وهي الوظيفة الجمالية والتعبيرية والاتصالية .

5- العناصر التايبوكرافيكية هي الادوات الفاعلة لاظهار الفكرة المواراة في غلاف المجلة .

6- تمتلك الصورة في غلاف المجلة طاقات تعبيرية موثرة وهي على انواع من حيث الشكل والمضمون .

7- تمتلك الرسوم ميزة التمثيل للفكرة المواراة وهي على انواع (الساخرة ، الايضاحية ، التعبيرية) .

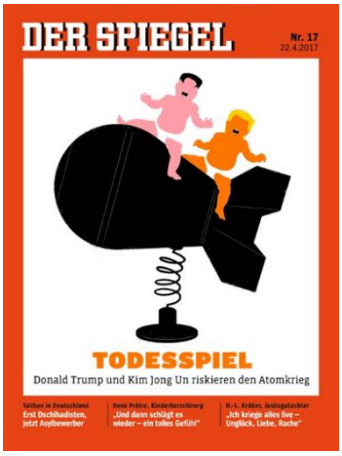
8- يمثل اللون عنصراً كرافيكيا ذا قوة وتأثير وبعد رمزي يخدم اهداف الفكرة المواراة .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

تضمن مجتمع البحث اغلفة مجلة (ديرشبيغل الالمانية) الصادرة في سنة 2017 حيث قام الباحث بحصرها في ضوء اهداف ومحددات دراسته ، وذلك من خلال جمع الاعداد المنشورة على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) ، علما ان المجلة تصدر اسبوعيا واعدادها السنوية تبلغ 52 عدداً او غلافاً ، وقد استبعد الباحث من مجتمع بحثه مجموعة من النماذج بسبب كونها تتناول موضوعات ذات طبيعة غير ملائمة اجتماعيا او تمس الاديان والمعتقدات وعددها 22 نموذج والمتبقي 30 نموذج هي مجتمع البحث ، واعتمد الباحث

الطريقة القصدية في اختيار نماذج عينة البحث وبنسبة 10% من مجتمع البحث، إذ بلغ عدد الاغلفة المختارة (ثلاث نماذج)

تحليل النماذج



نموذج رقم (1)

- نوع المطبوع : غلاف مجلة ديرشبيغل
- الابعاد : 21*28سم
- العدد : 17
- سنة النشر : 2017
- مكان النشر : المانيا

الوصف العام : يتكون الغلاف من رسم لشخصيتي الزعيم الامريكي (دونالد ترامب) والكوري الشمالي (كيم جونغ اون) بمظهر طفلين عراة يرتديان حفاظ الاطفال ويجلسان على رسم للقنبلة النووية على شكل لعبة من لعب الاطفال المثبته بقاعدة ونابض متحرك فيما يسمى بالارجوحه الثابته وتحت الرسم عنوان كبير باللون البرتقالي (لعبة الموت) وتحتها كتب بحروف اصغر وبالقيمة السوداء عنوان المقالة المنشورة في مجلة دير شبيغل وهو (دونالد ترامب وكيم جونغ اون يخاطران بحرب نووية) والرسم على خلفية بيضاء محاط بالتكوين واللون الثابت لاغلفة مجلة دير شبيغل .

معاني التورية : يُظهر الغلاف واحداً من المعاني الاساسية للتورية وهو الاشتراك والتواطؤ (دلالة ظاهرة) حينما عمد المصمم الى ايراد المعنى مدلولاً عليه في الرسم وهو هنا بعيد – المعنى – ودلالة الرسم عليه خفية ، فالمعنى القريب هو طفلين عاريين صارخين يلهوان على ارجوحه ثابته بشكل رأس نووي كبير متأرجح ، فيما يظهر الرسم معنى اخر بعيد يمثل واقع الازمة في العلاقة بين الولايات المتحدة الامريكية وكوريا الشمالية الذي يتسم بالتوتر المستمر بدفع من الشخصيتين اللتان تتسمان بعدم الاتزان.

انواع التورية : استبطن المصمم المعنى البعيد المقصود من خلال تورية المعنى فيما يسمى بالتورية المرشحة ، حيث يظهر لازم المورى عنه من خلال الرسم للشخصيتين وموقعهما والتعبير فضلا عن التكوين العام الذي يظهرهما على ارجوحة الاطفال ، اذ ان الارتباك والتحدي طبع العلاقة بين الولايات المتحدة الامريكية وكوريا الشمالية منذ خمسينات القرن الماضي بعد ان وضعت الحرب الكوريه اوزارها ونتج عنها تقسيم شبه الجزيرة الكوريه الى دولتين متناقضتين في كل شي الا في الاصل الواحد للشعب الكوري ، وقد نتج عن هذا النزاع على مدى سبعون سنة ومع تعاقب الزعماء فيهما نتج وضعاً يتسم بالتوتر المستمر وبلغ هذا التوتر اوجه عندما تمكنت كوريا الشمالية من تطوير قدراتها العسكرية وصولا الى امتلاك الاسلحة النووية والصوراريخ الاستراتيجية التي اصبحت مصدر تهديد وقلق دائم سواء لمحيطها الاقليمي او للولايات المتحدة نفسها ، وقد

تباين التعاطي مع السياسة الكوريه الشمالية تبايناً مختلفاً لكل الرؤساء الامريكان الذين وصلوا الى السلطة منذ نهاية الحرب الكوريه الى اليوم ، ويبدو ان السياسة الامريكية في التعاطي مع هذا الملف قد وصلت الى اقصى مداها حينما وصل الرئيس الامريكي (دونالد ترامب) الى الرئاسة عام 2017 وما يتصف به من رعونه في التعاطي مع القضايا العالمية ، فضلا عن ذلك فأن الرئيس الكوري الشمالي (كيم جونغ اون) لا يقل تهوراً ورعونة عن الرئيس الامريكي وان ارتقاء هذين الرجلين الحكم جعل العالم يرتعد مما ستؤول اليه الامور ، واستخدم المصمم هنا تورية المعنى الظاهر في الرسم الى المعنى البعيد المتمثل من خطر الشخصيتين على مستقبل العالم .

وظائف التورية : لقد تحقق في هذا النموذج وظيفتين من وظائف التورية وهما الوظيفة الاتصالية والوظيفة التعبيرية ، فالبعد الاتصالي لتصميم الغلاف أسس لاركان عملية الاتصال وهي المرسل (المصمم) الذي استخدم ادواته الفنية لوضع هذه الرسالة التي احتوت على مجموعة من الرموز الداعمة للفكرة المواراة بهدف ايصالها الى المستقبل (المتلقي) الذي يأمل المصمم في ايصال هذه الرسالة اليه وما تستبطن من معنى عميق ، فيما تمثلت الوظيفة التعبيرية بما ظهر في التصميم من بعد تعبيري في الرسوم والتكوين والالوان وما حملته تلك العناصر من اثار فنية عززت الفكرة وأسهمت في ايصال المعنى .

العناصر التايبوكر افيكية : لم تتمثل في الغلاف اي من الصور كعنصر من العناصر التيبوكرافيكية ، فقد تكون التصميم برمته من رسوم ساخرة تتصف بالتعبير عن جملة من المعطيات التي تناولها المصمم في عرض ازمة العلاقة بين الولايات المتحدة الامريكية و كوريا الشمالية من خلال زعيمي البلدين وما يتسمان به من سمات شخصية ، كما يتوفر الغلاف على المظاهر الاساسية المتميزة لاغلفة مجلة ديرشبيغل من حيث اسم المجلة والعنوانات والالوان .

نموذج رقم (2)

- نوع المطبوع : غلاف مجلة ديرشبيغل
- الابعاد : 21*28سم
- العدد : 20
- سنة النشر : 2017
- مكان النشر : المانيا

الوصف العام : يتكون الغلاف من صورة كبيرة للرئيس الفرنسي ايمانويل مايكرون ، تتسيد معظم مساحة الغلاف مؤطرة بخط باللون الابيض المحاط ، بأرضية الغلاف باللون الثابت لأغلفة مجلة دير شبيغل وهو اللون البرتقالي ، تعلو الصورة اسم المجلة بالفونت الثابت لها ، فضلا عن عنوان المقالة الخاص بالرئيس الفرنسي بالحرف الكبير وباللون الابيض (تكليف الصديق) اضافة الى عنوانين فرعيين يتخللان العنوان الرئيسي احدهما باللون الازرق (ايمانويل ماكرون يحفظ اوروبا) والاخر باللون البرتقالي (وعلى المانيا ان تدفع) فضلا عن عناوين اسفل الصورة لمواضيع وردت في هذا العدد .

معاني التورية : لم تظهر لمعاني التورية في هذا النموذج ما يسمى بالاشتراك والتواطؤ (دلالة ظاهرة) في حين يتضح في النموذج المعنى الثاني للتورية وهو الحقيقة والمجاز (دلالة خفية) حيث ان المعنى بعيد ودلالة الصورة عليه خفية حينما قصد المصمم معنى خفي وبعيد بأستخدام معالجة تصميمية هي تعمد زحف الالوان الطباعية للونين الازرق والاحمر حيث يمثل ذلك عادةً عيبا من عيوب الطباعة استثمرهُ المصمم لتورية المعنى البعيد الذي يقصده ، والدلالة الخفية التي تمثلت من خلال هذه التقنية هي اظهار صورة الرئيس الفرنسي وهو مبتسم ابتسامة هادئة ذات دلالة على الشعور بالانتصار لشخصه الساحر كما وصفته وسائل الاعلام حينها .

انواع التورية : لم يتحقق من انواع التورية في هذا النموذج سوى التورية المرشحة حيث يرد فيه ما يلائم المورى به ، وهي على درجة عالية من درجات الايهام في التورية لانها تقوي المعنى القريب حينما تخفي المعنى البعيد المقصود ، فالمعنى القريب هو مجرد صورة شخصية للرئيس الفرنسي ولكنها مشوبة بالتشويش اللوني المقصود ، في حين ان المعنى البعيد هو غزو ايمانويل مكرون لقصر الاليزية كمستقل بدون حزب وضد كل قواعد الجمهورية الخامسة حينما غوى كل القوى السياسية والاقتصادية التي دفعت به الى هذا المنصب الرفيع وهو ليس سوى عضو في حركة (الى الامام) التي تحولت في نفس يوم انتخابه لرئاسة الجمهورية الفرنسية الى (الجمهورية الى الامام) فقد اراد المصمم توجيه المتلقي الى المعنى البعيد في الفكرة من خلال التشوش البصري الى اظهار الابعاد الخفية في شخصية ماكرون الذي وصفته وسائل الاعلام بوجه البوكر لعدم التزامه بأي من القواعد غير المكتوبة التي شكلت الحياة السياسية للجمهورية الفرنسية لاكثر من خمسة عقود ، وهكذا اصبح ماكرون الرجل الساحر القادر على انقاذ اوروبا بعد (بريكست) ، وبذلك تمكن المصمم من شحن الفكرة العميقة وتوريتها في الصورة المشوشة التي تشير الى الشخصية الحقيقية للرئيس الفرنسي الذي جلبته قوى اقتصادية وسياسية وانقلب عليها فيما بعد في حركة يعتقد انها داعمة للجمهورية الفرنسية والاتحاد الاوروبي الذي يحرص على بقاء تماسكه بعد المانيا التي يتوجب عليها ان تدفع لكي يبقى هذا الاتحاد متماسكاً .

وظائف التورية : تمثلت في النموذج وظيفتين من وظائف التورية هما الوظيفة الاتصالية حينما تمثلت في النموذج الاركان الاساسية للاتصال وهي المرسل والذي قام بدوره المصمم الكرافيكي ، والرسالة وهي الوعاء الذي تضمن فكرة التورية ، فضلا عن المستقبل او المتلقي الذي يستنهض بقراءة النموذج كنص بصري وما يحيل اليه من افكار ، اضافة تمثل الوظيفة التعبيرية للتورية من خلال ما احاط بالنموذج من ابعاد تعبيرية تخدم فكرة التورية .

العناصر التايبوكر افيكية : تضمن النموذج العناصر الاساسية لغلاف المجلة وهي اسم المجلة العنوانات ، واللون الذي دعم فكرة التورية من خلال الزحف اللوني المقصود لأيصال المعنى المورى . اما الصور فقد وردت من حيث الشكل الفني كصورة مفردة بينما مثلت من حيث المضمون او الدلالة صوره تمثل شخصية هي محور الموضوع وقد تمكنت الصورة من نقل فكرة التورية بصورة سريعة وفعالة ومثيره في نفس الوقت بسبب ما حملته من تعبير يظهر على وجه الشخصية التي تمثلت عن طريق خيالات الصورة الملونه باللونين الازرق والاحمر . ولم تظهر في النموذج اي رسوم او تخطيطات اضافية .

نموذج رقم (3)

- نوع المطبوع : غلاف مجلة ديرشبيغل
- الابعاد : 21*28سم
- العدد : 20
- سنة النشر : 2017
- مكان النشر : المانيا

الوصف العام:

يتكون الغلاف من مساحة طاغية باللون الاسود يظهر في وسطها تماماً شخصية مقنعه مبهمة ترتدي بدلة رسمية سوداء ورباط عنق بلون احمر بعينين مظلمتين تظهران من خلف القناع ، ويظهر نص على الجانب الايمن من هذه الشخصية (الوجه الحقيقي دونالد ترامب) تؤطر المساحة اللونية السوداء بأطار رفيع باللون الابيض ، بالاضافة الى المكونات الاخرى في غلاف مجلة دير شبيغل من اسم المجلة بالفونت الثابت و بعض العنوانات في اسفل الغلاف لمواضيع وردت في هذا العدد.

-معاني التورية:

يحمل هذا النموذج معنى الاشتراك والتواطؤ من معاني التورية (دلالة ظاهرة) حيث يكمن المعنى المجازي من خلال اظهار الحقيقة وتقويتها بالعناصر الشكلية وصولا الى المعنى العميق والبعيد الذي اراد المصمم عامداً توريته ، ومع ذلك فأن المتلقي الواعي سيتمكن من الوقوف على ما اراده المصمم حتى من دون ان يظهر النص الذي قوى المعنى القريب ، اذ ان جملة العناصر المكونة للغلاف تتماشى مع طبيعة شخصية الرئيس الامريكي دونالد ترامب وتوجهاته العنصرية ، اذ يغلب على التصميم اللون الاسود في رمزية واضحه على الجانب المظلم والعنصري في شخصية الرئيس الامريكي وكأنه انبعاث لحركات عنصرية متطرفة مارست القمع والترويع لفئة اساسية من مكونات المجتمع الامريكي.

-انواع التورية :

يحتكم النموذج الى نوع اساسي من انواع التورية وهي التورية المرشحة التي يذكر فيها ما يلائم المورى به لتقوية الايهام وصولا الى المعنى البعيد ، فقد اراد المصمم ايصال حقيقة شخصية الرئيس الامريكي دونالد ترامب من خلال رمز بسيط هو قناع منظمة (كوكلاس كلان) التي ظهرت في القرن التاسع عشر في امريكا وانتشرت في اوساط البيض المتشددين و المتعصبين ضد الامريكين ذوي البشرة السوداء وقامت بأعمال شنيعة من التقتيل والتدمير للممتلكاتهم من دون اي مسوغ او سبب مقنع غير التعصب والكراهية والفوقية ، وقد ربط المصمم بين توجهات هذه المنظمة العنصرية وتوجهات وافكار ترامب من خلال جملة من الممارسات والسلوكيات التي استخدمها ضد المكونات الاخرى في المجتمع الامريكي ، فقد اوقف منح تصاريح الهجرة ومنع دخول مواطني كثير من الدول فضلا عن قيامه ببناء سور على طول الحدود الامريكية المكسيكسة ، وقد استخدم منصة (تويتر) للادلاء بالالاف من التغريدات المسيئة للسود وغيرهم ، وقد نجح المصمم في تورية هذه الفكرة لايصال المعنى العميق في هذا النموذج حينما تمكن من زج الكثير من المعاني

العميقة من خلال عقد الصله بين الماضي الغير بعيد والمظلم لحالات القمع والعنصرية في المجتمع الامريكي و الحاضر الذي انبعث في شخصية دونالد ترامب التي ميزها المصمم في لباسه المعروف بالبدلة السوداء ورباط العنق الاحمر وقد اسهم النص في تعزيز الفكرة وأيصال المعنى القريب.

-وظائف التورية:

تمثلت في النموذج جملة من وظائف التورية ابرزها الوظيفة الاتصالية حيث تمكن المرسل (المصمم) من استيفاء ابعاد الرسالة ومضامينها التي اراد ايصالها الى المتلقي الواعي الذي تمكن بدوره من استلام وفهم الرسالة الموراة بناءاً على وعيه وعمق ثقافته واطلاعه على الواقع السياسي العام ، بينما تظهر الوظيفة التعبيرية بصورة جلية من خلال ما تحيل اليه العناصر الشكلية واللونية في الاسهام بتورية الفكرة وأيصال المعنى المورى.

-العناصر التايبوكرافيكية:

لقد حقق النموذج عدد من العناصر التيبوكرافيكية ، تمثلت في اسم المجلة بالحروف الثابته للمجلة والعنوانات و اللون التي ادت دوراً في تقوية المعنى القريب من اجل تعزيز المعنى البعيد المقصود ، فضلا عن الرسوم التي تم الاعتماد عليها بصورة كاملة في النموذج وهي ذات بعد تعبيري واضح من خلال الاشكال والالوان وما تحمله من دلالات تعبيرية .

الفصل الرابع : نتائج البحث :

من خلال تحليل نماذج عينة البحث تم التوصل الى النتائج الاتية :

1- مثل استخدام مفاهيم التورية في اغلفة مجلة ديرشبيغل مساحة واسعة من الاشتغال لدى مصممي الاغلفة ، حيث ان معظم المواضيع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تم تناولها في مواضيع اعدادها في سنة البحث كانت الفكرة الاساسية فيها تتسم بالتورية .

2- اعتمد مصممي الاغلفة في نماذج العينة الثلاث واحداً من معاني التورية ، فقد تمثل الاشتراك والتواطؤ (الدلالة الظاهرة) في كل من النموذج رقم (1،3) في حين تمثلت الحقيقة والمجاز (الدلالة الخفية) في النموذج رقم (2) .

4- وظفت التورية المرشحة بلزوم ظهور المورى عنه في النماذج رقم (1،2،3) في حين لم تتمثل انواع اخرى لعدم استيفاء مفاهيمها اللغوية على المنجز التصميمي .

5- تجسدت في جميع نماذج العينة وظائف التورية الجمالية والتعبيرية والاتصالية ، حيث ان غلاف المجلة يعد اول عناصر الاتصال المباشر مع المتلقي .

6- ان العناصر التايبوكرافيكية لاغلفة مجلة ديرشبيغل هي الادوات الفاعلة التي تحققت من خلالها الفكرة الموراة .

7- مثلت الصورة المفردة من حيث الشكل الفني والمضمون والدلالة بعداً من ابعاد التورية بعد معالجتها معالجة فنية اسهمت في تعميق الفكرة الموراة كما ظهر في النموذج رقم (2) .

8- ان للرسوم مساحة اشتغال كبيرة في تمثيل وتعميق الافكار المورة في مجلة ديرشبغيل ، حيث عمد المصممون الى استخدام اسلوب الرسوم الساخرة كما في النموذج رقم (1) بينما تمثلت الرسوم التعبيرية في

النموذج رقم (1 ، 3) ايضاً، ولم يتم استخدام رسوم إيضاحية في العناصر التيبوكرافيكية بنماذج عينة البحث لكون مفاهيم التورية تتعارض مع ايضاح الفكرة وان الجهد الفني يرتكز اساساً على تورية الفكرة عن الفهم المباشر.

الاستنتاجات : وبناءاً على نتائج البحث امكن التوصل الى الاستنتاجات التالية :

1- ان هناك امكانية لأستخدام معاني التورية في اغلفة المجلات ذات التوجهات السياسية العامة والتي تقوم على مبدأ الاشتراك والتواطؤ في اظهار الدلالة والحقيقة والمجاز في اخفاء الدلالة .

2- يمكن تحقيق انواع التورية في التمثيل للافكار الاساسية في اغلفة المجلات ، حيث ان مفاهيم انواع التورية تتوافق مع الخيارات التصميمية التي تتيح التوصل الى تحقيق اهداف الفكرة .

3- يمكن تمثيل وظائف التورية الاتصالية والتعبيرية والجمالية في ظل علاقة تصميمية محددة يسلكها المصمم المتمكن في ايصال الفكرة الاساسية التي تشترط متلقي يمتلك القدرة على استيعاب الرسالة المواراة بكل مضامينها خلف المنجز التصميمي .

4- يمكن للعناصر التايبوكرافيكية ان تسهم اسهاماً مباشرا في تعزيز الفكرة المواراة لما تمتلكه من قدرة فنية وتعبيرية في الخطاب البصري .

References:

1. A. A. (1974). *Al-badiee Science.* Lebanon Beirut: Arab Renaissance House.
2. A. M. (1982). form and function. *Arabic arts*, 7.
3. A. M., & K. H. (1990). *Rhetoric and application.* Beirut: Beirut Modern Printing Press.
4. A. S. (1999). *press announcement.* Cairo: Cairo University for Open Education.
5. A.-R. M., & Al-Bazai, S. (2000). *Literary critic's guide.* aldaar albayda: Arab Cultural Center.
6. Al-Bustani, F. E. (1987). *Al-monged talib* (31 ed.). Beirut: Al-Mashriq house.
7. Al-Ghabban, B. Q. (2010). *Taste the arts is a philosophy.* baghdad: Dar Al Hana.
8. Alnajar, s. a. (2001). *Introduction to press release.* Cairo: Egyptian Lebanese House.
9. Al-Nouri, I. J. (n.d.). *Art and Aesthetics.* Baghdad: House of General Cultural Affairs \ Small Encyclopedia.
10. Al-Obaidi, J., & F. K. (1989). *mass communication media.* Baghdad: College of Fine Arts.
11. Al-Wuhayshi, K. A.-B. (1999). *Basics of journalistic production.* Benghazi: Publications of Faz Younes.

12. E. A. (2011). *Digital technology and its role in designing the branding structure for the covers of international magazines.* Baghdad: University of Baghdad, an unpublished master's thesis submitted to the College of Fine Arts.
13. F. B. (1995). *Reading painting in modern art, an applied study in the works of Picasso.* Beirut: alshuruq.
14. H. S. (2010). *magazine design.* Cairo: House of thought and art.
15. Jerome, S. (1974). *Art criticism is an aesthetic and philosophical study.* (F. Zakaria, Trans.) Egypt: eayn shams.
16. M. A. (1981). *Photography in the fields of media.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
17. M. A., & M. D. (2003). *The sciences of rhetoric and the interpretation of meanings.* Lebanon: Modern Book Foundation.
18. Madkour, I. (1983). *Philosophical Dictionary.* Cairo: General Authority for Asian Press Affairs.
19. Matlob, A. (1987). *A glossary of rhetorical terms and their development.* iraq: Iraqi Scientific Academy Press.
20. N. J., & I. T. (2017). Structural systems in designing the covers of international magazines. *al-academy Journal*, 89.
21. Qurqamas, N.-D. (2017). *Spring flower in the evidence of Budaiya.* Jordan: Treasure House.
22. R. A. (1987). *aesthetic values.* Alexandria: University Knowledge House.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/137-152

Representations of puns in the cover designs of Der Spiegel magazine

Muhammad Kareem Salem [1]
Maha Muayyad Abdul Hussein [2]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 4/3/2022…....Date of acceptance: 30/3/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

Pun concept the design discourse for the cover of magazines the researcher chose the German magazine Der Spiegel as a model for that, as the research problem was manifested by the following question: What are the representations of puns in the covers of the German magazine (Der Spiegel)? The researcher has identified four chapters for this study as follows: The first chapter is devoted to research procedures, and the theoretical framework, which is like the second chapter, included the literature related to the topic of research according to the two interlocutors. A review of the concept of pun in the field of typographic design and the functions that puns achieve in that field, leading to the third chapter, which included the analysis of sample models, and the fourth chapter (results and conclusions).

Keywords: puns, magazine covers, graphic design.

[1] College of Applied Arts / Middle Technical University, kareemsalm48@yahoo.com .

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, malnaser@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

Conclusions :

1- There is the possibility of using pun meanings in the covers of magazines with general political orientations, which are based on the principle of participation and complicity in showing the significance, the truth, and the metaphor in concealing the significance.

2- Types of puns can be achieved in the representation of basic ideas in magazine covers, as the concepts of puns correspond to the design options that allow achieving the objectives of the idea.

3- The functions of the communicative, expressive and aesthetic puns can be represented in light of a specific design relationship that the capable designer uses in communicating the basic idea that requires a recipient who has the ability to comprehend the message presented with all its contents behind the design achievement.

4- Typographical elements can directly contribute to strengthening the hidden idea because of its artistic and expressive ability in visual discourse.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/153-172

جينيا لوجيا الخطاب الخشن في المسرح المعاصر (مسرحية YES GODOT) أنموذجا

نورس عادل هادي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/3/20 , تاريخ قبول النشر 2022/4/20 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

يتعرض البحث إلى مفهوم الخطاب الخشن في المسرح المعاصر بقراءة نقدية تتخذ من الاشتغال الجينيالوجي منطلقاً في تفكيك مرجعيات الخطاب الخشن وملاحقة مساراته في المتنين الحضاري والثقافي والكيفية التي يتماهى بها جمالياً داخل الحقل المسرحي ومديات معالجاته الإجرائية بغية الكشف عنه وتوضيح حدوده وتمثلاته، إذ تضمن البحث الفصل الأول(الإطار المنهجي)،الفصل الثاني(الإطار النظري) الذي اشتمل على مبحثين وقع الأول تحت عنوان(التمسرح الخشن)، فيما وقع المبحث الثاني تحت عنوان(الدراما الخشنة)، وأسفر الفصل الثاني عن مؤشرات، وقد جاء الفصل الثالث ممثلاً بإجراءات البحث، إذ اختار الباحث (مسرحية YES GODOT) إنموذجاً ينسجم مع توجهات البحث وطبيعته العلمية والمنهجية، فيما تعزز الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات، والمصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: جينيالوجيا، الخطاب، الخشن.

الفصل الأول : الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث :

لطالما أفرغ الخطاب المسرحي مستوعباته الفكرية ضمن متون معالجاته الدائبة والمختلفة لما تتعرض له الجوانب الحياتية من إفرازات لعديد الإرادات الصانعة التي تُشَيد على منوالها بنى الذات الإنسانية وتصوراتها ، بيد أن بعض هذه المستوعبات تتخذ مساراً طرفياً يتأزم عند تخوم حالة الفهم لاستشكالاته المثيرة للاستفهام وما قد تنعقد عليه الجدوى باجتراح مقترح ما يمكن أن يستعرض الخطاب بوساطته أهم محايثاته الجمالية الممكنة الحدوث، وفيما قد تنطلي لعبة التماهي والاضطراب والتشظي للمعنى الدقيق الذي دائماً ما يحاول الانفلات عبر المرونة التي تبديها المفاهيم حين يجسدها الخطاب المسرحي إجرائياً بوساطة الجسد وتعبيراته و التشكيلات السينوغرافية الأخرى أو اللغة المنطوقة يحدث أن

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، nawres.a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

تحدد التحليلات النظرية أُطر المعنى وعلاقاته وأهميته وحدود مؤثراته إذ ما اعتمدت تلك التحليلات حفراً معرفياً ومنهجاً علمياً، وهو ما يمكن أن تساق إليه معادلات التجربة المسرحية وهي تتوخى تاريخ طويل من التحولات التي لم تخلو من التعاطي مع مآخذ الآلام الإنسانية وما قد تعكسه المتغيرات الاجتماعية والحضارية والبيئية وما قد تتركه من آثار راكدة عميقاً في الذاكرة البشرية، الأمر الذي يمثل امتداداً عضوياً يفلح في التمثل والمحاكاة والتبدي على شكل صيغ تعتريها ملامح عنف وسمات قسوة وما يصطف مع تلك التوصيفات من مسميات مقاربة قد تشكل ما يشبه تغذية راجعة للألم بصوره وتمثيلاته المعاصرة، إذ تتشكل عبر كل تلك المنحنيات مواثيق صلة يمكن لها أن تمثل خطاباً خاصاً يندرج تحت مسمى الخطاب الخشن الذي تشكلت جذوته الأولى عبر مشاعر فارقة وأحداث خارجة عن الفهم ومديات المدرك الإنساني وحدود وعيه، وهو أيضاً انبثاق حاد ومتفرد شكّل علامة مغايرة على مدى المشغلات الفنية والجمالية داخل بنية الخطاب المسرحي، ولم يزل يفتتح العديد من الاسئلة التي تمتلك سمة التواطؤ الدائم مع مجريات العصر وآنيّة أحداثه، وقد شهد الخطاب المسرحي قديماً وحديثاً هذا الاشتغال النوعي بل وعمد إليه عن قصد لما له من أثر في تجسير العلاقة مع المتلقي خاصة في ظل الظواهر والحوادث الاستثنائية كالحروب التي تصيب المجتمعات أو في تصديه لعوارض الأدلجة ومهيمناتها والقوة التي تفرضها السلطة بمختلف انبعاثاتها والتي تسبب على الاغلب ارتكاساً انسانياً ومجتمعياً، الأمر الذي يدفع نحو ضرورة مراجعاته والبحث عن وشائجه الأولى وما قد تنطوي عليه ابرز تمفصلاته ونتائجه على مستوى الممارسة المسرحية وما يذيعه خطابها الجمالي من نصوص عميقة يتشكل بوساطتها الخطاب وتستخلص خصائصه النهائية، وعلى هذا الأساس يطرح الباحث تساؤله بالآتي ما هي الأبعاد الجينيالوجية التي يتشكل عند تخومها الخطاب المسرحي الخشن؟ فيما يصوغ الباحث عنوان بحثه بالشكال الآتي(جينيالوجيا الخطاب الخشن في المسرح المعاصر).

ثانياً : أهمية البحث :

تتوخى أهمية البحث عملية الكشف عن الخطاب الخشن والكيفية الجينالوجية التي يتمثلها داخل بنية الخطاب المسرحي ومساراته بما يتيح منظور مغاير للباحثين والمختصين في الحقل ذاته وفي حقول ثقافية مجاورة ولاسيما ان الدراسة تتخذ منحاً نقدياً.

ثالثاً : هدف البحث :

التعرف إلى : جينيالوجيا الخطاب الخشن في المسرح المعاصر.

رابعاً : حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة قصدية تتوافق مع أُطر البحث النظرية، لذا عمد الباحث إلى اختيار عرض مسرحية (YES GODOT) .

خامساً : تحديد المصطلحات :

جينيالوجيا - Genealogy:-

اصطلاحا :

عرفها (فوكو) بأنها " الأداة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ" (Faucualt, 1984,P12) , ويصفها أيضا عملية " استخفاف بالحفاوة التي يحظى بها الأصل بما هو فائض في النمو الميتافيزيقي " (Foucault, 1988,P59)

الخطاب – discuss

لغة :

عرفه (الزمخشري) بأنه " القصد الذي ليس فيه اختصار مخل، ولا إشباع ممل" (Al-Zamakhshari, p.t,p125)

اصطلاحا : "مجموعة التعابير التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي" (Hussein, 2016,p161)

عرفه (بارت) بأنه "هو الذي ينشط من حافزه التاريخي عن طريق المصادمات "(Al-Jabri, 2020,p295)

ويعرفه (أميل بنفست) بأنه "هو الملفوظ منظوراً إليه من وجهة واليات وعمليات اشتغاله في التواصل، أو كل تلفظ يفرض متكلماً أو مستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما " (Al-Yawar, 2021,117)

الخشن – rough

لغة :

يقول (ابن منظور) " خشن , الخشن و الاخشن : الاحرش من كل شيء قال : والحجر الاخشن والثناية " ((Manzur, 1979, p1168))

اصطلاحا :

عرفه (بروك) على انه " هو أيضا اقتحام دينامي نحو مثال معين " (Brook, 2011,P89-P90)

التعريف الإجرائي :

الخطاب الخشن : هو تماثل دينامي لحالة مؤلمة يصدّرها الخطاب المسرحي عبر عديد نصوصه وتمثلاته التعبيرية أو المنطوقة .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول: التمسرح الخشن

لم يكن الفعل الإنساني البدائي في حالته البكر ميال نحو تصدير تجاربه كأمثولة قابلة للتعاطي خارج أنماط الفجائي الذي تبنى عليه الحاجة الغرائزية للجماعات الأسرية الصغيرة، بل لم تتبادر نوايا قبليّة في إنتاج آخر أو اصطناع صيغ للتواطؤ معه واشراكه في تخوم التجربة الحياتية وتفاصيلها، في ظل انتفاء مفهوم الثقافة بشكله الأولي الذي مثلته أنظمة الإتصال ما بعد الإشارية أو المنطوقة، بوصفها الباعث والمحقق المبكر لمفهوم السلطة وتمظهرها التاريخي في وعي الفرد وفي متعارف سلوكه الجمعي، حيث الوجود

لم يرتهن بمسميات هائلة بعد ولم تسوقه سوى حاجة دائبة نحو الانبثاق والتلذذ والانقياد في إنتاج قدر ضئيل من متصورات آنية تستدعيها حاجة التجربة لمفردات محدودة تمثل الطبيعي واليومي، ذلك ان التفكر الحر المُضَمَن لفضاء الفعل شَكَّلَ هو الآخر بادرة قائمة على التواجد والحِراك والتحول ضمن حاجة كيانه الفريد وغرائزه بإزاء عوالم لم تكتشف بعد، ولم تشترط بعدُ اصطناع حالة التقابل التي دائما ما استدعت الندّية وصعّدت من قابليتها في الوجود نزعة التضخيم للكيانات التي تستثيرها الردود في انتاج متوالية الفعل وارتداده، فضلاً عن أن الثنائيات لا تتشكل ولا تنتج مؤثراتها إلا بعد تجاوز حركية التسمية وخصيصة التصور، إذ اعتاد هذا الإنشغال ان يتمركز عند حدود تثبيت المعنى والاتفاق عليه، وهو الأمر ذاته الذي فسح المجال نحو استثمار تضاعيف الجسد وقدرته الفائقة في التناص والتنصيص وفرز جمله من العلاقات القائمة على الاكتساب والإنتاج، سواء عبر الافادة من تمثيل الفعل او في إحداث مقاربات اشارية ذات مقصد أيقوني ما بين الاجساد المنتمية للتجربة او المجموعة ذاتها، وفي كلا الحالتين كان لابد في أن تنفرز أشكال التعاطي بحسب قيمة الحدث وأهميته وتأثيره على النص المدوّن/الجسد خاصة تلك الحوادث التي تسبب الألم والغموض حيث تُلزم مدوَنة الجسد الإنساني مرارة الإقامة فيها للكشف عن مقترحات تفي بأغراض المعنى وتعبر عنه، الأمر الذي تسبب بمشروع تدوين ذاكرة مقعّرة خاصة بالألم تجتمع فيها جزئيات التجربة الخشنة وتترسخ، فالأداة المستخدمة في تدوين التجربة الاشارية لم تكن قد تملّكت بعد مقدرات المحو وإعادة التدوين، فالجسد يمتلك قدرات فائقة في التناقل الجيني والمعرفي والحسي وبصيغ تكون على الاغلب لا ارادية تُسهم بتعضيد الأثر الذي تراكمه التجربة الفاعلة للألم ومن ثم تتحقق الضرورة في البحث عن صيغ معبرة عن تلك التجربة، سواء باستحضار الحالة المؤلمة في جسد مضيف او في ابتكار تعبير مائز في القساوة يمكنه ان يشي بمقترحات سردية ذات ارتباط عضوي تُعَمِر بها جدران الذاكرة وتقلل فرص الفقد لها، سيما بعد ان اسهمت البيئة المعيشية للفضاء المفتوح والمتصل المُمَثَل بالحياة ما قبل المدينة بتعظيم الشعور بالخطر وتكرار الحوادث المرافقة لتقلبات الطبيعة وتكوين تمظهر اولي لمسرحة الخوف البدائي بشكله العفوي الذي تسرب الى هواجس تلك الجماعات البشرية إذ أن"التمسرح الاجتماعي تمسرح عفوي مصدره الطبيعة الإنسانية، فهو ترجمة لغريزة التمسرح عند الإنسان هذه الغريزة التي تتجلى في (تحويل مظاهر الطبيعة) وبذلك يكون التمسرح في هذا الإطار ملازماً للإنسان، قبل ان يتحول الى موضوع جمالي داخل الإطار المسرحي" (yousefi, 2013 ,P 39-P40)فيما يعد – الباحث- الحقبة أعلاه خزان الإنسانية الأكبر لذاكرة الألم ومشاعر الخوف ومنطقة المتراكم الخشن وموروثاته، بوصفها منطقة التأسيس والانبثاق الاوليين، فضلاً عن كونها تمثل الدافع الرئيس من وراء السعي في تنظيم الممارسات الطقوسية التي انبثقت عنها العديد من مراحل الانفراج لحالة المسرحة التشاركية بمتنها الاجتماعي المرتكز على تذويت الكيانات الإنسانية الخالية بالإيمان، واتخاذها مبدأ الاعتقاد ناصية أولية نحو البعد المعياري لفعلي التعاطي والاتصال بمحيط حياتي يتصف بتعددية فواعله المدهشة والمُتزمة في الوقت ذاته، فضلاً عن ان الوعي بالمَشَاهد الاولى افترض مسارين رئيسين في التمثيل، أتخذ الأول منها شكل التبدي لما يحاكي التزاوج والولادة وبعض المفردات الحياتية التي اذابها الاعتياد ضمن نسيج تكراراته اليومية، في مقابل اتخاذ المسار الثاني بُعداً مُحاكياً لظواهر أشد وطأة وأبعد تأثير بما

يضطلع به الجانب المعتم للحياة من عنف وقسوة ومواقف مُجسِدة للانحطاط وما يرافقها من احداث يعسر فهما وتفسيرها، مثل الغياب والموت الذي عُد اشدّها غرابة واكبر استشكالاتها المرتبطة بمفهوم الألم حديث التشكل آنذاك، الأمر الذي مهد نحو اجترار وتفريغ كل المتشكلات المتصورة في احلال تداعيات الفعل الغامض على شكل ممارسات حياتية ذات نوايا خشِنة اصبحت فيما بعد مركباً رئيساً يتضمنه النسيج الثقافي للسلوك الحضاري العام الذي أتخذ منه مواقف مختلفة، تشي بعضها بعملية إقفال وترحيل تخييلي لما لا يُفهم او يُفسَر، وأُخرى بالإفادة والانفتاح بوصفها مركبات مُنتجة للوظائف الضابطة والمحددة لسلوك الفرد، الأمر الذي افصحت عنه العديد من التسريبات الثقافية للفعل الحضاري وممارساته التي يتضح فيها التنميط العنيف، إذ إن الانفراج على طقوس تحاكي ظواهر عنيفة يُنتج بالضرورة تمسرح عنيف يؤسس للتعاطي والسلوك الخشن على الامد البعيد بمساعدة عضوية الجينوم الناقل للمعلومات والصفات المورَثة، وهو ما يفسر لنا بادرة طقوس الاضحية البشرية ومقارباتها التي مثلت محاكاة وانغماس في حالة تمسرح عنيف إلى اقصاها، بل تعدّت ذلك نحو توظيفها كأمثولة ضاغطة للفعل الحياتي، فيما تنتهج الاسباب بعداً منطقياً من وراء اتخاذ الجسد خصيصة نصيّة لكتابة وتدوين مخرجات الحقبة الشفاهيّة وما رافقها من انشغال مقارِن للجسد كناقل حضاري اسطوري مطواع يمتلك لغة واسعه الفهم والدلالة، كما يمتلك صفات الاتصال بالجسد الحيواني الذي اكدته المكتشفات التاريخية لكائنات نصف بشرية ونصفها الآخر حيواني، في اشارة لشراكة واقتران تداوله التخييل الثقافي مبكراً، وكذلك وصفه مصدراً تعبيرياً للمعنى العلامي عبر محيط ضاج بها، كما إنه أي الجسد يمتثل بصفته هدفاً اولياً في الوجود البدائي الذي سعى في اقصاه نحو التعرف على مدياته وقدراته ومتطلباته في البقاء والتملك والسيادة، فالجسد هو الداخل الاول نحو فضاءات المسرحة وعتبتها التجريبية الأولى والمصدر الرئيس الضالع بإنتاج القوة التي تعرفت على نفسها عند حدوده، وهي ذاتها الصفات التي دفعت بالوعي الخشن المزامن لمفهوم المدينة نحو مرتحله الثاني وتمثيله إعادة انتاج العلاقات الباعثة لفكرة الألم ومخاوفه ذات الطبائع القاسية على وفق مُحسِنات خارقة أكسبها الفكر المديني للجسد الإنساني ليتمكن من تجاوز أسوار المدن وعبور جدران البيوت واختراق سقوفها، وبذلك التصور تكون حالة التمسرح للفعل الخشن الضالع في تأسيس بادرة الخطاب الخشن قد أنتجتها حقبتي ما قبل المدينة وما بعدها اذ يتخذ الفضاء الاول مساراً مفاهيمياً يوجه انتماء الأنا لتاريخها الجينيالوجي المرتبط بالجماعة/الشعب ممثلاً لسلطة التجربة الحياتية المتصلة والمفتوحة التي تسيدها الإنسان وفاض بها على المكان، فأفعاله دالة حياتية تمكن المخيلة من الانفتاح والتجلي، وهو الفهم الذي أطاحت به معايير المدينة وبعدها المفاهيمي المغلق والمقوض لسلطة تجربة التخييل الحر وارتباطه الجينيالوجي وإبداله بتجربة تاريخية مرتبطة بالمدينة كمكان مُسَيّد على الشعب، بل وأعلى منه قيمة عبر التحكم بحركية الزمن وجرجرته نحو الموجود/المدينة ومعمارها المُمَثِل للتاريخ الذي أصطنع نقطة انطلاق تاريخية مغايرة، وتجدر الإشارة الى تطابق هذه الرؤية واتساقها مع مآخذ(هيدجر) لمفهوم (الدّازين) وحمولته الفكرية حول حراك الذات وقلق اللاوطن وإيضاح الفارق بين الإنسان الذي يوجد والأشياء التي تكون، فقد حرّكت هذه المقاربة الفلسفية مشغلاتها وصعّدت إمثولة مدن(الهُم)التي يجب التحرر من تِسيدها بإعادة ضبط الأبعاد السيادية، انطلاقا من الانتماء للشعب

فالمدينة لا تكون إلا متى صارت موقعاً تاريخياً(للهُم) وبذات السياق أيضاً يُحدّث(سوفوكلس) في انتيغون أن الإنسان متى انتمى إلى المدينة صار خطراً جذرياً عليها فهو بماهيته اعلى مَن في المدينة بلا مدينة وبانتمائه لها يصير كائناً تاريخياً، ولذلك سرب المسرح الاغريقي نماذجه المنتخبة للسلوك الخشن الذي يتصف به انسان المدينة التاريخي معبراً عنه بالأكثر إيحاشاً ومن ثم بالجبروت، فالإنسان الجبار هو الذي يَهر ويَغمر المدينة بان يضعها في خطر دائم نتيجة تعارض وجوده الحر/الخشن وذاته القلقة الدينامية بالموجود المكاني الثابت، (Al-Maskini، P80-P81,2016) فيما تعامدت اللغة المنطوقة على تمرير هذا الفهم وتعضيده ضمن نظامها العام القائم على الاتفاقات الجمعية التي حولت الأشياء إلى مسميات ومن ثم إلى معرّفات قطعيّة وصولاً نحو إنتاجها للمعنى الذي تشكلت بحدوده الارتدادات الضابطة للمفاهيم ومكانتها ضمن مستوعب الوعي بالتاريخ وعملياته الملزومة بتجربة رسخت اسبقيتها في مراحل حضارية متقادمة، فالهيمنة الثقافية للغة على الموجودات فرضت إعادة إنتاج وتوطين المفاهيم المتعلقة بالخطاب الخشن وهو ما تجلى في العديد من منطلقات النصوص الحضارية المبكرة التي عضّدت من مراجعاتها الجينيالوجية لتوصيفات المخاشنة عبر اسطرت اَلَهِا بوصفه عتبة أولية لمسرحة المخاشنة وتدشين التجربة التي ينبثق عنها الفهم والتفسير للحتميات التي أدت إلى استيعاب العنف والقسوة واعتباره جزءاً أصيلاً في الطبيعة والحياة، فكثير ما تصب مجريات الخطاب الخشن في صالح الحياة ذاتها، كما جاء في ثنايا اسطورة الخليقة البابلية التي عدّت النص الأقدم في تصور كيفية إنتاج الحياة، بوساطة صراعات وأحداث مؤلمة وعنيفة فيما بين الآلهة الأولى وحققت ذلك التصور توصيفات اللغة الخشنة التي تصف عنف الحدث مما أسهم بمسرحته الطقسية، كما يمكن الامساك بعديد من المظاهر الخشنة التي اكتنفتها لغة النصوص الأسطورية، كما في نص اسطورة (إيزيس وأوزوريس)الفرعونية و(خلق فيخا) السينسكريتية وغيرها الكثير، فيما تجدر الإشارة إلى عملية تشكل الذاكرة المؤلمة للحضارة الإغريقية التي أسست منطلقات مخاشنة جمالية حققتها البنية العميقة لنصوصها التي استثمرت التجربة النصّية الحضارية السابقة عليها وما احتوت علية من توصيفات فارقة أسهمت في تداولية الخطاب الخشن بمستوى التوصيف والممارسة وخلق قنوات اتصال لنقل مفهوم المخاشنة من البنية السردية الأسطورية إلى المقترح الدرامي النصّي بوصفه منطلقاً نحو امتثاله الجمالي المسرحي، إذ اعتمد فعل المخاشنة على نقل العديد من التمثيلات المتباينة من داخل أنظمة اللغة السردية إلى لغة تعتمد الفعل كنظام داخلي منتج للمعنى في تشييدها البنائي، على وفق منطلقات حددتها موجهات الحضارة ذاتها بما يتعارض ومفهوم او توصيفات الاخيار الذي صار حكراً مستباحاً للنبلاء والمقتدرين واصحاب المكانة الرفيعة والهمّة العالية، فما يرى بعين الضد من كل ما هو دنيء ووضيع الهمة وعامي من الرعاع اصبح جباراً وبربرياً وخشناً، ذلك إن الخير هو ما تتعارف عليه أحكام المدينة والطبقة السائدة على سُدتها، فقد تحول مفهوم الخير او الأخيار إلى مسكوكة لغوية عرفية بحكم العادة دون أن يُسمح بالتفكير في ما إذا كان الشيء الخيّر هو خيّر في ذاته، إذ صار يجوز للمرء أن يعين أصل اللغة ذاتها بوصفه تجلياً قدريّا لأصحاب السيادة، وتجدر الإشارة إلى أن التأويل أو الهرمنيوطيقيا كانت من العلوم المحرم استخدامها إلا على نصوص معينة ومن قبل شخصيات يجري اختيارها بدقة وعناية من رجال الدين الذين يُكَلفون بدراسة هذا الحقل(Nietzsche, 2017,P45-P46) .وهذا الفهم هو ما يؤكده مبدأ الثنائيات الذي تنطوي

عليه الأنظمة اللغوية في الغالب عبر إمكانات تعريف الشيء بوساطة النقيض، الأمر الذي تحققت عنده تخوم مراحل جديدة لما يمكن أن تنطوي عليه مسرحة الخطاب الخشن ورص الافعال الحياتية المنبثقة عنه أو المتصلة به، بوصفه بنية فكرية ومتحوراً جمالياً يمكنه الإيغال بعيداً نحو حدود الإيمان والاعتقاد الذين تحتاجهما اللغة لتجترح تصوراتها وترسخ وجودها في الأزمنة، وهو ما حققته بدقة متناهية تلك الإزاحة المفتعلة للفكرة التأديبية الاوديبية من عمقها الشفاهي الى تصوراتها النصّية ومن ثم اتخاذها طبقة اسطورية خارقة وصولاً نحو دراميتها التي فتحت أُفق الإيمان الخالص لامتداد التمسرح الخشن وقدرة خطاباته على نسج معتقدات شعبية كثيراً ما مثلت الإرث والمنطلق لديانات لم تزل الدراسات تكشف عن عديد مقارباتها معها، فقد سربت درامية المخاشنة الأوديبية منطلقاتها بسيولة وسلاسة نحو إرساء متن خشن يمثل تمركزاً للذاكرة المعاصرة لإنسان المدينة والكيفية المستحدثة للخطاب الخشن الذي يمكن أن تصاب به المدن وسكانها وما ينطوي عليه هذا الخطاب من أنماط للعنف والقسوة وكل ما يمكن تعالقه مع الألم الذي تحول إلى فريضة قد تُصيب الجميع بوساطة أفعال ذوات حاولت الخروج عن إرادة الاقدار التي تمثل عنواناً مخاتلاً لسلطة الأنظمة الاجتماعية والمعتقدات الدينية في الفكر الإغريقي، فقد أخضَعَتْ متصورات الفكر الإغريقي مسرحة المخاشنة لاشتباك مجاور أعتمد مقترحات المعيار الفكري الجديد الممثل بأنماط التفكير الفلسفي بوصفه سياقاً متفرداً تنتهجه الحضارة الإغريقية في عمليات بناء انشاءاتها الثقافية، وهو المنطلق ذاته الذي استطاعت أن تتخذ منه البؤر الجمالية فيما بعد عتبة فكرية بنائية في إنتاج قراءة جينيالوجية لكل المخرجات الخشنة الباعثة للألم وعملية إعادة إنتاجها وظيفياً عبر متصورات التمسرح الأرسطي المستند الى مفهوم التطهير وممارساته التي تجتاز فاعليتها البعد الفارق للتأرخة عبر تكثف الأزمنة في لحظة استحضار واندماج جينيالوجي تستعين فيها بالجانب الإتصالي النشط للتجربة الإنسانية التي يستطيع أن يمررها الجسد بوصفه مدونة ناقلة لحساسيات الوعي التاريخي، وهذا ما أكدته جملة الإجراءات والإشتراطات التي حددها(ارسطو) لضمان جودة المأساة وملاءمتها لجوهرها وليس سياقها، في إشارة نابهة منه عن ما في وسع مقاربات التمسرح الدرامي من قدرة على تحريك التخييل النقدي للجمهور وتوجيهه وتحييد معناه، لذا فقد قدّم المتن النصي الدرامي للقياس والحكم على حساب تقويضه لمسرح الحدث الفرجوي، إذ اشرط (ارسطو) العمل المسرحي بسياق عرض القصة والاستعاضة عن الأداء الواقعي كهدف للتقييم وبالتالي حرم ارسطو لجنة التحكيم والجمهور الذين يمثلون المدن اليونانية من القدرة على تقييم الاعمال المسرحية كحالة تمسرح داخل واقع المسابقات، بوساطة فرز الأعمال التي ستدخل المسابقة وقطع الطريق أمام الأعمال التي لن تنال نصوصها القبول بالمشاركة، وهذه النقطة بالذات أحدثت قطيعة مع كل التقاليد اليونانية السابقة والتي كانت تجد في التمسرح مقتضى روحي عقائدي، فقد أراد ا(رسطو) أن تحدد قيمة الاداء بحسب المحددات الثقافية والاجتماعية المتعارف عليها فلا يُراد لأثار حالة المسرحة والمعنى الذي قد ينتجه خطابها أن يتعارض مع المفاهيم السائدة(Seif, 2020,P50) على إن تطبيقات المقترح الارسطي بدأت الانحراف عن غوايتها الفلسفية الأولى بالنظر الى التغير المستمر بتوجهات السلطة وأشكال السيادة وطبيعة ارتباطاتها بالآلهة، ولعله السبب ذاته الذي دفع (نيتشه) الى اتهامه الفلاسفة الاغريق ومنهم (ارسطو) في الإسهام بإفساد المأساة الاغريقية وحرفها عن مسارها الجمالي بوصفها حتمية كان من المفترض

لها ان تؤدي دورها الجينيالوجي في تسريد السلسلة الحضارية التي مثلت فيما سبق التنظير الفلسفي- بحسب نيتشه- إنفتاحاً لا محدود للخطاب الخشن الذي تبدت فيه أشكالاً مختلفة لمقاومة الموت ومهاداً تبئيرياً لمقترحات الفعل الإنساني تجاه مخيال الألم، فقد قوضته سلطة التفلسف وهيمنت عليه مفاهيمها التي شغلّت موجهاتها كالفضيلة السقراطية او المثل الافلاطونية او العقل الارسطي وما سربته تلك المشغلات من وساطات لأنظمة افضت إلى غلق المعنى وإقفال مجاله الابداعي ومن ثم إحباط كل محاولة في البحث والاختلاف والتنوع والخروج عن المتصور السردي التاريخي الذي سببته عدوى من نوع خاص يمكن ان نطلق عيها عدوى مدن اللوغوس المنبثقة عن ظاهرة التفلسف ذاتها، والتي قطعت الصلة مع مدن العالم القديم وأفرزت أمثولة أيديولوجية لها أن تُعَامَل وظيفياً وتتسق وطبيعة ارتداداتها المجتمعية، الأمر الذي تشي به مراجعة قصدية للسبب من وراء نهج عوصم حضارية لاحقة باتباع العاصمة اثينا ونسخ ظلال تجاربها على صعيد المحددات المفاهيمية، وهو ما تمثل في إجراء المدينة الرومانية المسمى باتفاق الجبل المقدس الذي أُجبر فيه الكهنة والقضاة والنبلاء تدوين قوانين المدينة بما عرف بالألواح الاثني عشر وتعليقها ليَطلع عليها الجميع، ولم يكونوا مهتمين بالمحتوى بقدر اهتمامهم وتمسكهم بضرورة وجود قانون مكتوب ومحدد يعتمد الأحكام العقلية التي نهلت بشكل كبير من الفقه اليوناني السابق (Ali Okasha, 1991,P224-P225)فيما حرّف هذا النهج مسار ظاهرة التمسرح الروماني عبر توخي خطاب مسرح الكولوسيوم نسقاً احتفالياً ومناخاً فرجوياً فارقاً في التناقض والتعقيد تبدى في ازدواجية دوره وممارساته، ففي الوقت الذي ابدت قوانينه رفضاً قاطعاً لقصديات إنتاج التمسرح الخشن بحسب القوانين الرسمية وابقاء المشاهد الدرامية الدامية حبيسة متونها النصيّة التزاماً بقرار منع تمثيلها كما في نصوص (سينيكا) الرواقي الذي لجأ لتقنية الخطابة في سرد نصوصه الدرامية الممنوعة من التمثيل، أتاحت قوانين المسرح ذاته حالة مناقضة تماماً تتجلى في اظهار مشاهد القتل على المستوى الرسمي بممارسة أقرب ما تكون الى التمسرح أيضاً بوصفها نوعاً من انواع الفرجة الخشنة التي جسدتها مشاهدات قتل العبيد والمحكوم عليهم ضمن فواصل العرض المسرحي او ضمن بروتوكول الاحتفال المقام، فضلاً عن الاقتتال والمبارزة الذين تزامنا مع العروض المسرحية وأحالا فضاء المسرح الروماني ذاته الى مسلخ بشري لم تزل أشلاء ضحاياه عالقة بتصوراتنا عنه، وهو ما يجده –الباحث- اكثر المآخذ إسهاماً في استشراء حالة التمسرح الخشن واندلاعه التاريخي بوصفه تمسرحاً جاذباً ومقنناً جرت الإفادة منه وتوظيفه على الصعد المدنية المتحضرة اللاحقة ايضاً.

المبحث الثاني: الدراما الخشنة

أحدثت غزارة الإنتاج المسرحي لحقبتي الإغريق والرومان أثراً كبيراً وعائقاً مقابلاً استطاع أن يربك أغلب القراءات التي تناولت التحولات اللاحقة للخطاب المسرحي، سيما وإن هذه القراءات غالباً ما انزاحت نحو محيط المقارنة وجدلية الكم والنوع خاصة وإن الحقبتين السابقتين اتصفتا بغزارة وجودة على العكس من الحقبة التي هيمنت عليها الكنيسة والتي اتسمت بشحة الإنتاج الدرامي بنسبة كبيرة وملفته كما تعارف عليه المتن التاريخي للحقبة، فضلاً عن إتخاذ المضامين الدرامية فيها بُعداً أُحادياً ذو طابع أيقوني افضى إلى تصور جانَبَ حقيقة الأثر العميق الذي أحدثه ذلك المنغلق الايديولوجي المسمى بمسرح العصور الوسطى

الذي حاوطته موضوعات الكتاب المقدس وتمثلات التجربة الحياتية للسيد المسيح وعذاباته وآلامه حين صلبه، فيما يمكن للقراءة الجينيالوجية من خارج النسق وحركته التاريخية ان تتكشف عن آثار عميقة شكلتها التجربة الكنسية ذاتها كما استطاعت أن تحمّل الخطاب المسرحي عامة والدرامي خاصة موجهات نوعية فارقة أسهمت بطرح متشكلات مغايرة عبر ممارسة فكرية وحياتية شكّلت في ما بعد مرتسماً ايديولوجياً لما يمكن أن يعنيه الخطاب الخشن بوصفه مفهوماً ذو أبعاد فلسفية تربطه علاقات متبادلة مع تخوم المتن الحياتي والدرامي المسرحي على حد سواء، فعلى وفق تصورات الكنسية كان لابد من اتخاذ موقف قطعي مع أخلاقيات الحقب الحضارية السابقة بما يتيح تسيير معنىً جديداً تتشكل حوله طبقات من مغلفات الضمير الإنساني بوصفها وسائل ساندة لتمرير المفاهيم عبر التجربة الإنسانية، الأمر الذي أحدث رجرجة داخل بنية الخطاب الدرامي وشروط تعاطيه للمرة الأولى من خارج مرجعياته ومن ثم أتساقه بمجريات لم يألفها، فيما دُعّم هذا الإتيان بوساطة دك مستمر لفرجة مستدامة تُظهر المواضيع التي تحاكي وتنشغل بمفهوم الآلام انطلاقاً من شخصنة البعد المعياري للألم ذاته بالجسد المقدس الذي أحتوى آلام العالم وانفرد على صليب عذاباته تاركاً الضمير البشري ليجرب ويحتمل ويمرر في الوقت ذاته كل تلك البشاعة، فيما عضّد المعيار ذاته نوايا مضمرة لخطاب جمالي خشن استطاعت الايديولوجيا الدينية تمريره لتجربة مسرحية عمدت إلى حذف اقتراحات الأسطرة الاوديبية وإبدالها بأمثولة يسوعية أُريدَ لها أن تتفرد بالذاكرة الجمعية، وهو ما كشفت عنه إنشغالات الكنيسة ورفقتها المشروطة لموضوعة العمل المسرحي وعملية توطين جملة من النصوص الخشنة على وفق معيارها المنتخب للضمير الجديد، الذي أُحيط بأزمات ما صار يعرف بالإنسان الديني الجديد عبر شاعرية الملّة ذات المأخذ الارتكاسي الذي مثل بعداً اجرائياً داخل الممارسة الدرامية والحياتية على السواء، اذ هي لا تدع مجالاً للرضى عن النفس دون وخزة الم الذنب وتأنيب الضمير بإزاء متع الحياة التي تحيطها الآثام من غير أن نعي أو أن نفهم مسبباتها التي جاءت بهذا الشيء الكئيب هذا الشعور الذي يُحمّلنا مشكلات لعوالم أخرى سابقة ويمرر لنا ضمير محكوم بالشقاء، ففي الوقت الذي كان يمكن للمعرفة أن تتساوق مع الإرادة التي عرفها الإنسان الحضاري وتزيد فرص الحد من قابلية العنف والألم والطبيعة الخشنة لديه، أخذ ما يسميهم(نيتشه) بجنيالوجيّ الاخلاق بالمسار الحضاري نحو نتائج لا تربطها بالحقيقة سوى علاقات أقل من هشة بسبب دفعهم وتصديرهم لفكرة الذنب نحو المتون السردية الحياتية والفنية هذا المفهوم الأخلاقي الكبير يمثل اشتقاقاً لمفهوم مادي جداً افرزه مفهوم الديون أو العقاب من حيث هو قصاص تطور للحد من حرية الارادة (Nietzsche, In the Genealogy of Ethics, 2017,P88-89) في حين كثفت الجهود بالترويج لهذه النزعة الجديدة لإنتاج أعلى مستويات الخشونة الدرامية التي ظلت تتوخى حجم الذنب والخطيئة الادمية وتسبب ذلك النهج بدحض المتعة وتقنين مديات التخييل التي تفرزها الدراما المسرحية ومن ثم دحض الأشكال المسرحية وممارساتها التي تتعاطى مع الأفكار الناعمة وما يمكن ان تنتجه تصوراتها من إمتاع وتشويق وجمال، ودُفِعَ بالفرق المسرحية والعاملين في هذا الحقل من خارج سيطرة الكنيسة إلى مستوى متدني بين طبقات المجتمع تقابل في احايين كثيرة السراق والمارقين وعديمي الشرف وما إلى ذلك من صفات اجتماعية، وتركت تلك الازاحة المتعمدة تنحو بالمسرح نحو تآكله الاجتماعي من الداخل وتقوض روافده الحضارية، ذلك إن الخطاب

الدرامي الخشن يمتلك قدرة فائقة في تنوع مصادره البيئية والثقافية وهو ما جسدته تجربة تعاطيه مع ممكنات الحقبة الكنسيّة عبر ازدواجيته في انتخابه موضوعات تتخذ من الاقحام الدينامي لواقعة غير مرئية/الخطيئة الأولى مثالاً أُحادياً تنبني عند حدوده المقترحات الدرامية الواجبة في تعميق الإيمان بحدوث الذنب وإشكالية التكفير عند الجمهور وهو ما افضى إلى ممارسات خشنة وسمت الحقبة بأكملها، في حين رميت المرجعيات الدرامية الأخرى كالشعبية والحضارية المتعارضة أو التي لا تنضوي تحت الفكر السائد بتهم المخاشنة أيضاً عبر اتخاذها خياراً مادياً يجد في التجشؤ واقعة اكثر صدقاً وحقيقة من الصلاة التي تعد ضرباً من الكوميديا والفنتازيا بحسب تصورات الطرف المقابل، إذ اعتمدت بنية الايمان التوحيدي/الكنسي مقترباً متخيلاً غير ملموس لا يدلل عليه سوى بعد روحي متصور (Brook, 2011,P89-P90)وهو ما يجده –الباحث- ضرباً من الإمكانات التي تتمتع بها بنية الخطاب ذاته بوصفه جريان مفاهيمي يعتمد العديد من النصوص ليمرر بوساطتها ارتباطاته التي ادخلت الحقل المسرحي برمته نحو فضاء جدلي خشن كان له اثر عميق على مخرجات التجربة المسرحية العالمية فيما بعد، بدءً بتفكيك المسرح الروماني واخضاعه لصمته الجنائزي ومن ثم عكس رؤية مغايرة لدور الفرد وحدود الجنسانية الاجتماعية التي أطاحت بالمشاريع المحايثة لجينيالوجيا التجربة المعارضة له، فلم تعد الدراما تحسن استخدام اطرافها الناعمة، فيما مثل الموت أخطر المنحنيات الجمالية لخطاب الحقبة المذكورة عبر إقصاء عديد تمثيلاته المختلفة في تخوم السرديات الإنسانية، فقد اثار مفهوم التكفير عن الخطيئة الأدمية الأولى فضلاً عن قبول المسيح بعذاباته على وفق منظور الفداء نزوعاً مجتمعياً نحو الكيفية التي يجب التعاطي بها مع الموت عبر تبني متحوراً فلسفياً لمفهوم الاستسلام الذي دفعت به سياسات الكنيسة نحو المستقبلات الفكرية الدرامية ليتخذ منه الخطاب المسرحي منطلقاً وبعداً جمالياً يطيح بمقتربات التطهير الأرسطي وينتج تطهيراً احادياً ذو سياق انهزامي خاصاً بأيديولوجيا الحقبة التي حجبت التصورات السابقة وخلخلتها داخل الذات الانسانية والوعي الجمعي بإسهام اطروحتي كل من القديسين(اوغسطين)و(توما الاكويني)، الذين وظّفا أفكارهما لهدف خلق سياق ثقافي جديد أدى فيما بعد إلى إنتاج دراما جديدة للعالم ترى بحسب المنظور الديني التوحيدي الجديد الشر بوصفه كياناً وماهيّة محددة له ان يتلبس الاجساد لذا فأن فصله عنها يكون بمثابة الرد بوساطة إحالة الجسد إلى نص ساخن تتعامد عليه الخطابات الخشنة، ذلك إن الجسد هنا أنما يمثل جسد تلك الماهيات والكيانات الشاذة وما يصيبه من آلام أنما سيصيبها، فتفوق المسيحية بالنسبة لديانات العالم آنذاك يرجع بسبب توجهها نحو الدراما في إنتاج رؤية جديدة للتاريخ البشري المنفصل عن مرجعياته الاسطورية الجينيالوجية والمرتبط بمأساة تراجيدية واحدة تحيطها الآثام وتنتهي بآلام الصلب، فالعالم هو مسرحها الذي يتكون من ثلاث مناظر يجب أن تجري الأحداث ضمنها كالسماء والارض والجحيم، في حين يجب على الضمير البشري أن يُنازع حتى يتخلص من أدران الخطيئة الأولى ويصبح ذلك الكائن الجديد الذي خلقه التعميد خلقاً آخراً، وهو ما يتضح في دأب الكنيسة استثمار الفضاء الدرامي في تعشيق الإيمان ضمن المتصورات الاجتماعية، لذا نجد ان الممثل الرئيس في تلك الحقبة قد لعب دور الفادي في تمثيل أدم او المسيح واتخذ منشدو المزامير مكان الجوقة المسرحية (Jean Frapeh، 1996, P8-P9)فضلاً عن ممارسة اساليب المعاقبة التي فرضتها السلطة الدينية على المجدفين او الخطائين

واتخاذها قرار الإشهار الذي مرر بعداً درامياً آخراً للتمسرح الخشنً لحظة تنفيذ الاحكام، كلها امور انعكست على تعريف وتشكيل الخطاب الخشن الذي صار يعتري بنى الخطاب المسرحي ومخرجاته الدرامية والفنية كما اعترى تصورات الفرد وممارساته وسلوكه الحياتيين، إذ تمركزت مفاهيم الدراما الخشنة حول جملة من أفعال التعاطي المسبب للألم مع الجسد وتعددية اساليبه وتوصيفاته التي تختلف من مجدف إلى خاطئ إلى كافر إلى مُدَنس حتى ان بعض الاجساد صارت تمارس فعل المخاشنة الجسدي بشكل ذاتي بوصفه فعلاً خلاقاً مخلصاً ومطهراً في مقاربة لأمثولة ميتا جسدية فتحت قناة اتصال جينيالوجي ومناقلة خشنة من الأثر الاوديبي الاسطوري إلى حدود الجسد المسيحي، فيما عدة تمثيليات الاسرار في مراحلها الأولى التي تصور عذابات المسيح ذروة هذا الخطاب الدرامي ومن ثم تلاها العديد من الأشكال المسرحية المتنوعة، ولم تختلف العوامل المبلورة للخطاب المسرحي الخشن في النص التراجيدي عن تلك التي تسربت داخل المتن الدرامي الكوميدي سيما بعد الدفع بالكوميديا نحو فضاء السوق ذلك الفضاء الذي شكل مفهوم عميق الأثر أسهم في إنتاج الخطاب المسرحي والمتشكلات الثقافية للدراما والمدينة على حدٍ سواء، ففي القرن الخامس عشر إلى حوالي عام (1630) نشأ نوع من الدراما أُطلق عليه فيما بعد بكوميديا المدينة أو كوميديا المواطن تقدمتها أعمال (بن جونسون) مثل (سوق بارثوليميو، الشيطان هو الاحمق) (وهيا شرقاً) (لجورج تشابمان) وغيرها من الاعمال الدرامية التي تناوبت على تناول الجانب الخشن للمدن التي ابتلعتها مفاهيم السوق ومعاييره من تسليع واستهلاك وإفرازها شخصيات بأخلاقيات مادية بعيدة كل البعد عن النماذج الإنسانية ذات المرجع الحضاري القديم، فكانت هذه الدراما عامرة بنماذج للشخوص الحياتية التي تعكس أنماطاً سلوكية خشنة طفحت على سطح تلك المدن المستحدثة، كالبغايا والمقرضين، والتجار الجشعين، والخدم، والعبيد والمجرمين ومحدثي النعمة، والمتسلقين اجتماعياً وغيرهم من النماذج التي ولدّها النظام الاجتماعي الذي تحكم السوق بمخرجاته، إذ عكست دراما المدينة بشكل كوميدي السلوك الخشن لمواطني الحضر بوصفه انبثاقا درامياً نحو إعادة تشكل الذات الإنسانية على وفق معطاها الجديد من جهة، في مقابل الإطاحة بفن المسرح ومرجعياته الدرامية السابقة والسيطرة على خطابه الجمالي عبر الاعتراف باعتماديته كصناعة خاضعة لفكرة الاستهلاك وليس اجتراحاً منظوراً لمرجعيات اسطورية وقيم حضارية (Harvey., 2014,P34-P35) وعلى صعيد لاحق تتبدى لنا المقاربة الجينيالوجية التي تكشفت عنها مقتربات دراما عصر النهضة في ابتكارها تموضع فارق في الوضوح تنعقد عند عتباته النصّية مراحل إنضاج دراما نصيّة خشنة كما في دراما يهودي مالطا، والدكتور فاوست، والمذبحة في باريس (لكرستوفر مارلو) وهذه الاخيرة أتسمت بسردية درامية لأحداث دموية أُعدم فيها آلاف المناصرين للبروتستانت على يد النبلاء الكاثوليك وامراء فرنسا ويراها –الباحث- عنواناً كبيراً لإسقاطات الخطاب الدرامي الخشن المستحدث الذي وسّع الفجوة وعَبَرَ بالمخاشنة من مستواها وتصورها الديني/التوحيدي إلى معطى الخشونة الدرامية التي تقترحها المجتمعات المدنية الاخذة بالحداثة في مقابل الأنماط الحياتية السابقة والمنكمشة نحو الغيبيات ومرجعياتها الميتافيزيقية الرافضة للاحتكام لسلطة العقل المتصاعدة بفضل مؤثرات العقيدة الجديدة التي أفرزتها الفلسفة (الديكارتية) وأشرعت بإحداث متغير نحو عقلنة الوجود سيما الديني منه، الأمر الذي فتح المجال الدرامي نحو الاشتباك من موقف قوة مع هكذا خطاب، عبر إعادة ترسيم أخلاقيات

العقل والقيم المدنية بوصفها ترياقاً جمالياً معالجاً للخطاب الحياتي الخشن بمحدداته السابقة، إذ كشّفت انشغالات عصر النهضة ولاسيما الدراما الشكسبيرية منها استحداث عقداً سردياً يضع الفلسفة العقلية والمنطق الديكارتي في بوتقة المتن الاجتماعي ومن ثم انبثاق صناعة الأنساق الثقافية التي حاولت استرداد جوهر الصورة المثالية للفرد الذي طمحت به المدن المستحدثة، ذلك بعد التحول الثقافي الذي ساد المدن الاوربية لحظة تحولها من مراجعها الحضارية إلى مؤاخذات السوق والتبادل التجاري بوصف الاخير منشطاً اجتماعياً وجاذباً حضارياً بديلاً عن الفعاليات الفنية والاحتفالات ذات الطابع الطقسي الروحي، كما يجد –الباحث- أن الدراما الشكسبيرية اتخذت من تلك اللحظة الجدلية الفارقة موقعاً محورياً يعمد إلى عكس اتجاهات المعالجة الدرامية من منطقها الدرامي الخشن على وفق معيارية السوق ومفاهيمه الى منطق درامي خشن آخر يتخذ من قيم المدن المستحدثة ومعيارية العقل التنويري مركزية وجب ان تنبثق عنها دراما العالم الجديد، ولعله المدخل الاشد ارتباطاً بمفهوم الانساق الفكرية التي اعترت كل دراما لاحقة حاولت ان تكون ما بعد اسطورية بعد تخليها عن جذرها الجينيالوجي السابق، فضلاً عن اتخاذ الدراما الشكسبيرية مساراً جينيالوجياً في عصرنة مفهوم وتعريف الخطاب الخشن، فكثيراً ما فتحت الامثولة الدرامية الشكسبيرية خطاً ناقلاً للفعل الخشن عبر ارتباطات جينية مورثة كما في(يوليوس قيصر، ومكبث وغيرها)، فقد سربت الدراما الشكسبيرية ببساطة أهمية تصدير الدراما لما تستشكل عليه المجتمعات بحيث وجب أن تعكس الدراما نسق العصر وطرق التفكير وهي التقنية التي تنفرز بوساطتها محددات المخاشنة وابعادها، وهو ما يمكن اثباته بوضوح عبر اتباع المرتسم البنيوي للخطاب الدرامي الخشن الذي أعقب الدراما الشكسبيرية أيضاً وتقنيات اصطناعه ومعالجته عبر العديد من تمثلاته للسلوك الحياتي او الممارسة الشاذة أو اي افعال لها أن تخرج عن نطاق العقد السردي الذي تتبناه المجتمعات المدنية، كما في الدراما الذي اقبلت عليها نصوص(ابسن) والتي ترى في خيانة المجتمع أقصى حدود المخاشنة وخطاباتها الحياتية، ويمكن أن يكون الأمر ذاته بالنسبة للرومانسية التي ولّدتها النزعة البرجوازية والتي ما انفكت تعرب عن تصورها الميلودرامي للحياة وتؤشر الخطاب الخشن بشتى الأفعال التي لم تتخذ من العاطفة منطلق لها، فيما تتجلى تمثلات الخطاب الخشن في شتى المذاهب والتيارات الدرامية المتعاقبة سواء أتخذت الخيار الكوميدي أو التراجيدي بوصفه نقيضاً لمشروعها الموضوعي الذي تستند اليه فلسفتها وبنيتها الدرامية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :

1-تشكل الخطاب الخشن بوصفه بادرة شعورية جينيالوجية تجاه الخوف من المجهول الذي حاصر التصور الإنساني وأسس ذاكرة عميقة لطالما توخاها النص المعبر عن الخطاب بممارسات خشنة تمثلها الجسد عبر تغذية ارتكاسيه راجعة لحالة الألم.

2-تعاطى الخطاب الخشن مع مختلفات البيئة المكانية، إذ اختلفت مخرجات الخطاب التي أفرزها تعاطيه مع الفضاء المفتوح والمتصل ما قبل المدينة، عن الإفرازات الفكرية المعتمدة لمعمارية المدينة بإزاحتها للمرجعيات الجينيالوجية وابدالها بمرجعيات تاريخية ترتبط بالمدينة ذاتها.

3-أفرز المقترح الدرامي مهاداً جينيالوجياً بديلاً للخطاب الخشن الذي خضع لاشتراطات الكتابة وفلسفتها في إنتاج تاريخ نصي يعتمد المفهوم التطهيري الارسطي كأيديولوجيا حضارية.

4-أنفتح خطاب المسرح الروماني نحو العود إلى المصادر الفرجوية الرئيسة التي شكلت الخطاب الخشن على وفق بادرته الجينيالوجية المؤسسة وهو ما دلت عليه عروض المبارزة وتنفيذ الاحكام ضمن بروتوكل الكولوسيوم.

5-مثلت الحقبة الكنسية الأثر الأعمق في التحولات التي أصابت الخطاب الخشن عبر تاريخه، إذ فتحت قناة اتصال -ميتا جسدية- باصطناع امثولة مقاربة لصراع الخير/الشر داخل الجسد الإنساني الذي لن يتحرر إلا بممارسات عقابية خشنة، وأحالت مفهوم مقاومة الموت إلى بعد استسلامي يرى في الجسد المهزوم انتصاراً روحياً وتحرراً .

6-مثلت المفاهيم الاستهلاكية للتسليع الذي مررته الاسواق الناشئة بعداً اجرائياً مغايراً في تشكلات الخطاب الخشن سواء في النص التراجيدي أو النص الكوميدي ما ادخل الخطاب الخشن ذاته في صراع بينها وبين مفاهيم مدن (اللوغوس) أو المدن التي تعتمد قيم الحداثة العقلية وخطابها التنويري.

7-ادام الخطاب الخشن زخمه الدرامي والجمالي في استثمار خصيصته الازدواجية التي تبدت على شكل قدرة في تمثيل صيغ التعبير الإحتجاجي الرافض لتدني القيم المعاصرة في الوقت الذي يمكنه ان يمثل الطرف الآخر المماثل لها وحسب معالجاته الفنية.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث: أختار الباحث عرض مسرحية (YES GODOT) بوصفها إنموذجاً قصديا ينسجم مع أطروحة البحث التي تأسس على وفقها الإطار النظري.

تحليل عينة البحث: مسرحية: (YES GODOT)

أنتخب خطاب عرض مسرحية (YES GODOT) منذ عتباته التأسيسية الأولى العديد من مسارات الحدث القادم بما هو خوف مبهم يتخذ من المتلقي ذاته نصاً مضافاً إلى نصوصه التي تستدعي جميعها الذاكرة الإنسانية بوصفها بنية عضوية لفاعل يقع على عاتقه تصدير المعنى ضمن خزين من المقاربات التي تفيض بها هذه الذات في تكراراتها اليومية، ذلك إن المنطلق النصي لسردية الانتظار مرَّ بالعديد من المراحل واختلف بحسب مركبي الزمن/المكان، إذ إن قيمة تلك السردية تتأتى عبر تعاطيها المستمر مع تلك المركبات القادرة على إحداث متغيرات عميقة وفارقة بدت واضحة لنا بوساطة اولى مدونات مستهل خطاب العرض ومدونته الدرامية وما بثه من إشارات واستفهامات تتكأ عليها عتبة التلقي الأولى، فيما صعدت البداهة الملفتة لإشكالية الجدل الذي صعد من الازمة الفكرية مبكراً ما بين مسمى المسرحية (YES GODOT) بمعنى ابتدائي ينبثق عنه اتفاق سابق لخطاب العرض في أن يتسق الخطاب ذاته مع ما يرمز إليه المسمى(GODOT) من جهة، في مقابل الأثر الذي سيحدثه ذلك الاتفاق المبرم لعديد من الأسئلة التي اختزنتها الذاكرة الإنسانية ووضعت لها إجابات مقترحه استطاعت أن تسكّن آلام ما بعد الحرب العالمية الثانية وتهدئ من روع العقول والجدل والشكاك والأسئلة الوجودية التي عمدت إلى خلخلة الكثير من

العقائد السابقة وزعزعت ايمان البعض بقدرة التمايز العقلي للبشر على تجنب الألم والدمار والخراب، لكنها قطعاً لم تمثل معالجات إجرائية نهائية على ارض الواقع ولم تشكل بادرة استطباب حتى، فما تعود به المرجعيات السردية للمسمى(YES GODOT) ليس اجتلاباً لجدلية أقامتها المرجعيات التاريخية للدراما وحسب، بقدر ما هي اصطناع لحالة جدلية خطاب يعتمد المخاشنة كوسيلة ردع لما اسلف من مسلمات سبق والتجأت إليها الذات ولم تحقق سوى إدامة الألم ولم تستزيد عوالمها سوى خشونة اكثر، لذا فقد اقترح نص العرض إعادة الاشتباك مع أحد اكبر التساؤلات إشكالية في ترسيم مقترح لبراديغم مغاير سبق وأن وضع فرضيته للانتظار معتمداً على نفي المنطق العقلي الذين انبثقت بالضد والتعارض معه تراتيل قيم ما بعد الحداثة بوصفها ممارسة تفترض الهروب من أشد الأسئلة فتكاً للعقل وتبحث في المقترحات المجاور للعقل عن نتائج تقع تحت مسمى الاحتمال والتصادف، الأمر الذي يبرر إشراك الجانب التعبيري للجسد بوصفه نصاً درامياً ناطقاً بشتى اللغات يمتلك خصيصة التناقل الجيني/الجينيالوجي للتجربة الحياتية موضحاً ذلك التوخي بالانشطار الجينيالوجي الذي اعتمدته إحدى الشخصيات والتي افتتح خطاب العرض فيها نصه ودراميته المعتمدة على تصاعد الجدل ما بين تموقع هذه الشخصية في المكان/ المدينة الممثلة بمجسمات الابنية وسط الخشبة وموقها أيضاً في الزمن/الآن وهو ما أشارت إليه ظاهرة الطائرات التي اقتحمت سماء المدينة، فضلاً عن انشطارها إلى شخصية ذات بعد ارتباطي جيني بالشخصية الأولى، فيما مثلت الشخصية الدرامية الثالثة (صاحب الحبل) المرتكز الزمني المجسر للعلاقة ما بين التمسرح الذي يمارسه الفكر على تصورات الوعي الإنساني وعملية التذويت- أي تشكيل الذات- من جهة، في مقابل علاقات البعد الزمني الذي يحدد متى تنتهي الفكرة من تطويق عقولنا، ذلك إن الصراع الدرامي الذي ينتخبه خطاب العرض المذكور يتخذ العديد من التمثلات التي يتماهي فيها الخطاب الخشن وتتضح بها نزعته في التشكل والتعاطي والممارسة، فما تمثله صورة الكاتب الايرلندي(صمويل بيكيت) وموقعها الممثل لمفهوم المرجعية وما يدور على ارض المدن المعاصرة له ان يتبدى على شكل صراع في المسارات الفكرية التي ترزح تحت ضغط الفكرة التاريخية وانتشارها وتحولها الى مسلمات وبين النزوع الجيني الذي لا ينفك يفتح نوافذ للأسئلة والاستفهامات الأخرى ويمد الجانب الروحي بتعارض تسربه خلاصات التجربة الإنسانية السابقة، إذ يتخذ المسار الدرامي لخطاب العرض منطلقاً بينياً يشاكس المرتسم التاريخي بمقترح جينيالوجي في الوقت ذاته، الأمر الذي ينتج معه بالضرورة جدلية لمدونة تعتمد تمثلات المخاشنة في أقصاءها ابتدأً من التصدي لإشكاليتي الوجود/الموجود في ظل تفاقم الازمة التي صدرتها النزعة العبثية وتيار الوجودية الذي شكك بأحقية المرجعيات الميتافيزيقية بالدفاع عن الانموذج الإنساني ذو الارتباط الروحي، فقد احتوى الفضاء المكاني لخطاب العرض رصّاً دينامياً لعلامات ذات انطباع خشن ابتدأت بالتجهم الذي اعترى الشخصيات المنشطرة(رقم1) و(رقم2)- بحسب ظهورهما- مروراً بمحو تواجد ذواتهم التي خلت من المسمى بما يطيح بقدرتهم على الانتماء والتعنون، ولم تنتهي تلك المخاشنة بقطع الازياء التي اتخذت منحى خشن كما في ارتداء الشخصية المنشطرة(2) لحذاء عسكري يعلن اتخاذها للعنف والحرب مساراً لها، ولم يبتعد خطاب العرض عن تلاقيه مع النص الدرامي السابق(لبيكيت) المعنون(في انتظار غودو) عبر نفاذ اشتراطاته البنيوية التي مثلتها مقتربات التطهير الارسطي الذي يتخذ من المتلقي فضاءً

نشطاً في جرجرته نحو ما هيّة السؤال، لكنه لا يستهدف هذه المرة فعل الانتظار والجدوى من تلك العقيدة التي لم يثبت منها سوى تصورات وتخييل، بقدر استهدافه لعدمية التخلي عن عقيدة الانتظار والايمان وما افرزتا من ذوات انهزامية وشخوص مستسلمة، فيما يمكن ان يمثل مقترح الايمان بالقادم املاً وهو في أحسن الاحوال مقترح لإبدال الفكر الذي استهلكناه واستهلك عقولنا طوال عقود من دون أن يصطنع لنا بدائل حياتية أفضل وهو المقترب الموضوعي الاشد اشتباكاً وتعاطياً مع نص العرض (YES GODOT) الذي لم يغادر بعض العلامات المركزية التي تأسست عليها جدلية النص السابق وارتباطاته البنيوية في تصدير الفكر اذ أعاد نص العرض بعض علاماته الأيقونية واستحدث بعضها الآخر وتكمن تلك المقاربة في رمزية المطار الذي يؤدي الوظيفة ذاتها التي تؤديها المحطة في النص السابق، فضلاً عن الشجرة التي تقارب شجرة ادم/ الخطيئة التي أفرزها النص السابق مع إجراء تعديل على الشجرة التي اتخذت شكلاً مجرداً عن الحياة وكأنها نسخة مستحدثة تستدرج الارتباط الديني الذي مررته الحقبة الكنسية، فضلاً عن الاشارة الاكثر مركزية في تخوم سردية الشجرة والتي عبر عنها(مضرب البيسبول) بوصفه علامة فارقة للإيحاء التوليدي الدلالي، فقد ولّد مضرب البيسبول مقاربة دلالية مع مفهوم السلطة القامعة للأفكار والتي لطالما مارست لعبتها على العقول دون ان تتنبه تلك العقول الى تواطؤ مصادر القوة بشكل مستمر على اختلاف صيغها مع السلطة الدينية التي تستند إليها، حيث عمدت تلك السلطة وبشكل دائم إفراغ تداعياتها الايديولوجية داخل الوعي الإنساني الذي بدا وكانه معطوب، فيما تتخذ عصا البيسبول أيضاً دوراً وظيفياً خشناً ومنتجاً لخطاب تدميري خشن عبرت عنه الشخصية(2) في مشهد تخيل ما تتمتع به هذه القوة من امكانات تهديدية تستطيع أن تنشر الدمار في معالجة درامية استند إليها خطاب العرض في مشهد ضرب للمدينة بوساطة مضرب البيسبول ومن ثم تمرير هذه الممارسة العنيفة وتسريبها للبعد الروحي المتخيل الذي سيتصور مدى الضرر التي تبيحها الافكار الخشنة، فيما مَثَلَ المؤشر رقم(3) من ما أسفر عنه الإطار النظري تداخلاً واضحاً مع ما اراد نص العرض تمريره عبر الشخصية رقم(1) في نزوعها الانهزامي وفي مشاهد عدة فضلاً عن ممارستها الفعل التطهيري تجاه ذاتها أولاً ومن ثم أفكارها(مشهد وضع راس الشخصية داخل قفص الطائر) واتخاذ جسدها خيار الانهزام والتماهي مع ما تفرضه السلطة عبر اداء تمثيلي يتخذ من العنف الجسدي مهاداً نحو بنية خطاب خشن متصدع، وهو ما انساقت له انشغالات العرض في إيضاح الجدل المتنامي ما بين تياري العقل المنبثق عن الفلسفة الديكارتية في مقابل تيار العبث الذي أفرزته العديد من العوامل المرافقة للحقبة التي تلاقت مع مؤثرات فلسفة(سورين كيركيغارد) والوجوديين و(البيركامو) فيما تجدر الاشارة إلى اتخاذ خطاب العرض مساراً فرجوياً لا يعتمد اللغة المنطوقة او الشفاهية بقدر اعتماده الاندلاع المرئي للحدث بوصفه محركاً سابقاً للغة المنطوقة ومحملاً للارتباط الجينيالوجي الذي قد يمرره جسد الممثل كتجربة- ميتا جسدية - تمتلك تصريح للتواطؤ مع ذاكرة جسد المتلقي وما اختزنته تلك المقابلات الجسدية الممثل/المتلقي من ذاكرة للألم عبر جينوم حامل للصفات وموروث للتجربة، وهو ما يقترن بخيارات المسرح الروماني في رفضه لمنطق الشمولية الذي اضطلع به النص المقترح الدرامي على وفق إرادة الحضارة الإغريقية حصراً واتخاذه مساراً يتوخى العود لما قبل الدراما، فيما يشكل هذ الاشتغال الجمالي معالج موضوعي لبادرة العود ومفارقة القراءة التاريخية المتهمة بالتواطؤ والانحياز، ذلك ان

الخطاب بوصفه مفهوماً إجرائياً جارياً يعتمد على عديد من النصوص في إنشاء قاعدة بياناته والتي لا تخلو من ادلجة وانحياز وهيمنة محتملة للسلطة التي تزامن انتاجه لمعنى سابق وهو ما يترك دوماً فراغات تمثل مجالاً للشك بالنص الذي يعتمد اللغة المنطوقة التي مثلت السلطة الأولى ومارست إصلاحاتها على الفكر الإنساني الحر وتصوراته البكر، الأمر الذي يتسق مع مآخذ المؤشر(رقم4) اذ كشف خطاب عرض(YES GODOT) عن نوايا تقترن بمفهوم الفرجة الخشنة الذي وشت به ممارسات المسرح الروماني في اقحامه مشاهد خشنة ضمن الممارسات الكرنفالية التي احتوى عليها بروتوكول مسرح الكولوسيوم الروماني، وهي نوايا تحاول جاهدة التصدي للمنغلقات النصية الدرامية التي قد تنحرف باتجاه معنى علامي مؤدلج غير مقصود تسربه اللغة المنطوقة في مقابل التداعي الحر وترك الجسد يفتتح العديد من الممرات المحتملة ما بين نص الممثل ونص المتلقي الذين راهن خطاب العرض على حتمية تلاقيهما في نقطة محدد سيؤشر إليها الخطاب الخشن كموضع الم إنساني مشترك، ذلك إن تلك الممرات الجينية تتخذ من الألم مرجعاً لمفهوم المخاشنة وانزياحه في متون القسوة والعنف وما إلى ذلك من مسميات تختلف بصيغها لكنها تؤدي إلى الهدف ذاته، كذلك فقد اعرب نص العرض عن الأثر العميق الذي سببه الانزياح التاريخي للفكر الإنساني باتجاه تاريخ من سلطة جردت البعد الروحي للإنسان وقوضت أهميته ومكانته في مقابل تعظيم دور المدن التي لا تفرق بين الإنسان أو الحيوانات المدجنة(كما في مشهد الأرانب التي تخرج من حقيبة أحدى الشخصيات) ذلك ان الإنسان وبحسب المنطق التاريخي لا يمتلك تاريخاً خارج مفهوم المكان ولا يمثل نداً لتاريخ المدن التي تصدره على أنه يجب أن يتناسل خدمة لما تقتضي عليه المصلحة العامة التي تمثل إرادة خفية تطابق مفهوم (مدن الهُم) بوصفه معيار فلسفي تنطوي عليه سلطة المدن وتمثل بوساطته قوة قامعة وسائدة على محاولات الخروج بأعمال تهدد المدن، فللمدن توكل محمولات الافكار وما على الإنسان إلا أن يخضع لمفاهيمها وسياقاتها، خاصة بعد ان تآكل البعد الروحي والارتباط التشعبي الجيني للإنسان امام اجتياح مفاهيم السوق للمدن المستحدثة أو مدن اللوغوس واتخاذه من معايير التسليع مفاهيم إجرائية تعالج القيم المراد لها أن تنوجد وتتمدد وتتماهى بحيث تشكل بؤرة مركزية لصياغة اشتراطات الحياة واجتراح صيغ التعامل ما بين الذات والآخر، الأمر الذي تشي به مفردة البيض التي شكلت حضوراً خشناً عالجه صانع العرض بالكيفية التي يتعامل بها مع هذه المفردة سواء كان ذلك في مشهد رمي البيض على صورة (بيكيت) في إشارة تدلل على صيغ الإحتجاج لعولمية الفكر الذي يتعامل مع الحياة/البيض على انه اداة وسلعة، أو سواء استدرجتنا تلك المفردة إلى تصور عملية خزن الحياة/البيض في ثلاجة لها ان تخزن الارتباط الجيني، إذ استطاعت هذه الاخيرة أن ترسل العديد من الإشارات ومثلت هذه المفردة حضوراً مفاهيمي خشن ولّد العديد من الدلالات التي تبدت في أحايين كثيرة بتمثيل البعد الاستهلاكي لتاريخ من الافكار المخزونة، فيما مثلت جانباً مظلماً وعميقاً للحياة ذاتها، كذلك فقد حقق فعل تحطيم البيض على وجه وجسد الشخصية(رقم2)ممارسة تتبدى فيها قصدية ايضاح المدى الذي سعت إلى تكريسه المعالجة الجمالية للخطاب الخشن الذي اتخذت منه مسارات العرض ممرات راوحت بها الشخصيات التي اختارت قابلية المفهوم ذاته في التحول والازدواجية لتكرس فعل الاحتجاج تارة على تاريخ من الافكار الخشنة(كما في مشهد غسيل صفحات الكتب ومحاولة تمزيقها) فيما تصطنع على الطرف الآخر امثولة حياتية خشنة

تتخذ من جسد الممثل أشكالاً تعبيرية لها (كما في مشهد امتزاج الشخصية الاولى وصراعها مع دمية) فقد تموضع الخطاب الخشن عبر علاقات أفرزها الألم المستوطن لجسد الشخصيات والذي حاصر تفكيرها طوال ازمنة حياتية عبّرت عنها المراجعات النصية لخطاب العرض الذي اعتمد في مقترحاته الجمالية على كل ما يوافق المخاشنة سواء بالفكرة الموضوعية لخطاب العرض أو في التعبيرات الادائية لجسد الممثل عبر نظام ادائي خشن أو في العلامات السينوغرافية التي اكتنزت بعديد من المصطنعات المماثلة.

الفصل الرابع : نتائج البحث والاستنتاجات

أولاً : النتائج :

1-تبدى الخطاب الخشن في اصطناع نص العرض مقاربة جدلية تستدعي تاريخ فكري ودرامي لم يقدم حلول حقيقية للأسئلة التي حاصرت الذات الإنسانية منذ انهيار المقترح التنويري وإعادة استشراء الخوف بوصفه باعثاً رئيساً للألم الذي أدى بالخطاب الإنساني إلى اقصى مديات المخاشنة.

2-تجلى مفهومي (الإحتمال والتصادف) بصفتهما معالجاً جمالياً يقترحه الخطاب الخشن في إنتاج دائرة من العلاقات التي تتخذ من التعابر الميتا جسدي عتبةً نصيّةً لفتح قنوات اتصال جينيالوجي تسهم بتناقل مشاعر الألم الذي يعتري تاريخ الأفكار ويحيلها إلى مشغلات درامية.

3-أفرز العرض ما يمكن تسميته بالفرجة الخشنة التي تتجاوز أنظمة اللغة المنطوقة وتستدعي ارتباطاً جينيالوجياً بممارسات مسرح الكولوسيوم، فضلاً عن الممارسات العقابية التي انتهجتها سلطة الحقبة الكنسية التي استعانت بالخطاب الخشن بإنتاج بعدً انهزامياً للجسد بوساطة الانزياح التطهيري.

4-دعّم خطاب العرض فرضية المقدرة الازدواجية التي يتمتع بها الخطاب الخشن عبر مرتسم حركية المفهوم في التماثل والتعارض الاجرائي الذي طالما أعتمده الخطاب ذاته بوصفه مشغلاً عضوياً لعديد التقاربات التي تنتجها تشكلات المتن الحياتي ومقترحاته المعاصرة.

ثانياً : الاستنتاجات :

1-يعد الخطاب الخشن أحد أهم الخطابات التي تستند إلى القراءة الجينيالوجية في إنتاج متوالية جمالية كثيراً ما استدعتها المعالجات الفرجوية والدرامية للتعبير عن حالة الألم أو الخوف عبر مراجعة البعد المعتم والمجهول الذي يعتري العديد من الجوانب الحياتية.

2-تماهى الخطاب الخشن بخطاب تاريخي محايث يعيد إنتاج المرجعيات القيمية باعتماد منطلقات البعد المعماري للمكان وما ينطوي عليه من مقاربات ومفاهيم كشف عنه معطى مدن (الهَم) الفلسفي، فضلاً عن مساراته العقائدية والفكرية الاخرى.

3-يمكن للخطاب الخشن ان يتمثل فرجوياً او درامياً كما يمكن له ان يمرر مرتكزاته تراجيدياً وكوميدياً بحسب قدرته على التعارض والرفض او بحسب تواطؤه مع ما يسببه مفهوم التسليع من انزياح بدلالة القيمة.

References:

1. Ali Okasha, a. o. (1991,P224-P225). *Greece and the Romans.* Irbid: Dar Al-Amal for Publishing and Distribution.

2. Al-Jabri, W. H. (2020,p295, 3 15). Expressive Discourse in the Rural Lyrical Form.
3. Alloush, S. (1984,p48). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Casablanca: University Library Publications.
4. Al-Ruwaili, M. a.-B. (2002,p55-p56). *The Literary Critic's Guide* (Vol. 3). Casablanca: The Arab Cultural Center.
5. Al-Yawar, M. M. (2021,117, 6 15). The Visual Discourse of the Statues of Symbolic Figures Jesus Christ as a Mode.
6. Al-Zamakhshari. (p.t,p125). *Al-Kashf on the Realities of the Revelation and the Eyes of Gossip in the Faces of Interpretation.* (M. M. Amer, Ed.) Cairo: Dar Al-Mushaf.
7. Brook, P. (2011,p89-p90). *Towards a Necessary Theater - The Blank Space - The Turning Point - The Open Door.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
8. Brook, P. (2011,P89-P90). *Towards a Necessary Theater - The Blank Space - The Turning Point - The Open Door.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
9. Fathi Al-Maskini,2016) .P80-P81 .(*Religion and Empire in the Enlightenment of the Last Man* .(2) Al-Rabat :؛Believers Without Borders for Publishing and Distribution.
10. Faucualt, M. (1984,P12). *l'usage des plaisirs* (Vol. 2). Gallimard: histoire de la sexualité.
11. Foucault, M. (1988,P59). *Genealogy and History, in the Genealogy of Knowledge.* (A. S. Ahmed El-Satty, Trans.) Morocco: Dar Toubkal Publishing, Casablanca.
12. Harvey., J. (2014,P34-P35). *The Theater and the City.* (A. Ibrahim, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
13. Hussein, H. R. (2016,p161, 3 1). Incitement in the Iraqi Theatrical Discourse.
14. Jean Frapeh, A. G. (1996 ,P8-P9). *Religious Theater in the Middle Ages.* (M. Al-Qassas, Trans.) Cairo: Dar Al-Watani Al-Irshad.
15. Manzur, I. (1979, p1168). *Lisan Al Arab* (48 ed.). Cairo: DDN.
16. Nietzsche, F. (2017,P45-P46). *In the Genealogy of Ethics.* (F. Al-Maskin, Trans.) Beirut : Believers Without Borders for Publishing and Distribution.
17. Nietzsche, F. (2017,P88-89). *In the Genealogy of Ethics.* Beirut: Tar Fathi Al-Maskini, Believers Without Borders for Publishing and Distribution.
18. Seif, M. (2020,P50). *Florence Dupont: Aristotle or the Vampire of the Western Theatre* (Vol. 1). Basra: House of Arts and Literature for Printing and Publishing.
19. yousefi, D. (2013 ,P 39-P40). *Dramatization from metaphor to discourse* (Vol. 1). Sharjah: Department of Culture and Information.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/153-172

The genealogy of rough discourse in contemporary theatre (YES, GODOT play) as a model

Nawras Adel Hadi[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 20/3/2022…....Date of acceptance: 20/4/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

The research is exposed to the concept of rough discourse in contemporary theater with a critical reading that takes the genealogical work as a starting point in deconstructing the references of rough discourse and pursuing its paths in the civilization and cultural framework and how it identifies aesthetically within the theatrical field and the extents of its procedural treatments in order to reveal it and clarify its limits and representations, as the research included the first chapter. (methodological framework), the second chapter (theoretical framework), which included two sections, the first took place under the title (rough dramatization), while the second topic took place under the title (rough drama), and the second chapter resulted in indicators, and the third chapter was represented by the research procedures, as The researcher chose (the play YES GODOT) a model that is consistent with the research trends and its scientific and methodological nature, while the fourth chapter is reinforced with results and conclusions, sources and references and a summary of the research in English.

Keywords: genealogy, discourse, rough.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, nawres.a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

Conclusions:

1. The rough discourse is one of the most important discourses based on generative reading in the production of an aesthetic sequence that was often called for by virtuous and dramatic treatments to express the state of pain or fear by reviewing the opaque and unknown dimension that affects many aspects of life.
2. The rough discourse was identified with an imminent historical discourse that reproduces the value references by adopting the premises of the architectural dimension of the place and the approaches and concepts it contains, revealed by the philosophical given cities (their inspiration), as well as its other ideological and intellectual paths.
3. The rough discourse can be visual or dramatic, and it can pass its tragic and comic foundations according to its ability to contradict and reject, or according to its complicity with what the concept of commoditization causes in terms of value shift.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/173-190

التمكين الابستيمولوجي المعاصر للمعنى في البناء الداخلي للمنجز الفني التشكيلي "الو اقعية السحرية أنموذجا"

هادي نفل مهدي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/5/25 , تاريخ قبول النشر 2022/6/2 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

انطلاقا من التقصي العلمي المنظم للمنجز الفني، يتمسك الباحثون(النقاد)باليات معتمدة من تراكم ثقافي" أبستيمولوجي Epistemology من خلالها يتم توخي الكشف عن معنى المنجز بوصفه نتاج فواعل ثلاثة فاعلية احساس فني، وفاعلية فكرة، واثارة تذوق وفق اجراءات نقد ممنهجة تتقصى جديد المنجز الفني، او على نحو محدد استمكان المعنى في كل المنجز من جمالية الاظهار الفني وطابع الذات المنجز "للفنان " ويستحضر الناقد ادواته النقدية بتأسيسات معرفية معينة .فالمنهجية فعالية ضبط مؤشر المستحدث وما ينطوي من معنى ضمن تشاكل أمور كثيرة ومن بين اولويات تلك الامور الاحاطة بالمعنى المجرد للفن وفي تعريف طبيعته عن باقي المنجزات الأخرى الثقافية ومن بينها التطبيقية فالفن نتاج يتحرى حضوره في فضاء حر مفتوح بين الواقع والاحساس والوعي وعلى نحو فرادي" خاص " ليعبر عن الامتاع بفكرة جديدة فالأثارة الذوقية هدف لدى الفنان الجاد يضاف الى هذا الاستجابة بالضرورة للحاضنة الأبستمولوجيا في تشكيل طبيعة الوعي لدى الفنان يسهم هذين العاملين تشكيل ايقونة الفن الجديدة على انها حضور جديد فيما نشعر به بوضوح في خاصية الابداع.

أن صياغة المثيرات الجمالية هي في جانب منها احراز ما يمليه البعد الثقافي ايضا لدي الفنان ولكن بحدود خاصة تمليه فطرة الاستجابة لديه من تلك المؤثرات.

وبناء على ما تقدم فأن الحدود الخاصة، أو ما يطلق عليه فرادة الفنان في الانفتاح خارج حدود التداول الى نظام افتراضي هو بمثابة بناء علاقات بين الاشياء على نحو تتجاوز الواقع الوضعي بصيغة جديدة من واقع افتراضي وهذا سنتناوله في تحليل الوقائع في المنجز الفني وتفسيره بمادة متيسرة من أحد

[1] كلية الفارابي / قسم التصميم.

الأساليب الفنية المنوطة بإحالة الواقع الوضعي الى واقر افتراضي في نهج الواقعية السحرية انموذجا لهذا البحث .أن العلاقة بين الفن والواقع الموضوعي علاقة تضاف في محصلة ندعوها " بالموازي الافتراضي " والفكرة هي أن صور العالم المادي، يسوغ أنواع أخرى من الواقع في احالته الى خبرة الفنان وهي منجز مركب بين الواقع والذات وبهذا التحويل إلى " متنه ايقونات شكلية جمالية في الاظهار الفني ، وبناء على ما تقدم فقد توجه الباحث لتكوين مفهوم قائم على مجموعة افتراضات وتساؤلات بغرض الكشف عن طبيعة العوامل الفعالة ومصادر الحوافز المشكلة بمقاصد فهم الفن من خلال طبيعة الذات فنان وحاضنته الابستيمولوجية.

ومن هذه الأسئلة:

هل للفن دورة مسؤولا في توجيه السلوك في حياتنا؟ وهل نحن نسرف في تمجيد الفن؟ وهل للفن دورا فعالا في افعالنا العملية والتكنلوجية؟ وهل للفن دور هام يلعبه في تحقيق سعادتنا؟ وهل ندرك تأثير الفن ونشعر به بوضوح؟ وهل نحن بحاجه اليه لنستمد منه السند الذي نحن بحاجه اليه في بناء هويتنا وتصدير الذات الثقافية والحضارية .وفي ضوء تلك الاسئلة يوجه الباحث عنايته بالكشف عن افاق التمكين الابستيمولوجي للمعنى في البناء الداخلي للمنجز الفني من خلال تحليل نتاجات مختارة من نهج الواقعية السحرية في الفن التشكيلي كون الواقعية السحرية تبغي التمثل الواقعي الا امتثال مطابقة خالي من الغرض .

الكلمات المفتاحية: التمكين الابستيمولوجي، الو اقعية السحرية.

هدف البحث:

الكشف عن افاق التمكين الابستيمولوجي المعاصر للمعنى في البناء الداخلي للمنجز الفني في تمثل الواقع لا مطابقته في النزعة الواقعية السحرية في فن التشكيلي .

اهمية البحث :

ان الدافع من البحث الحالي هو عرض دور النقد المعاصر وبيان أهميته من خلال طبيعة ادواته المنهجية ومرتكز مادته الأبستمولوجيا بما ينطوي هذا المنهج النقدي من ارتكاز على تحليل بينات الاعمال الفنية والتعرف على المعنى مضافا إلى أفاق تجاوز التجنيس في المنجز في الكثير منها وما الدافع في ذلك حين ينطلق الفنان في تجاوز اجناس الفن الى فضاء مفتوح من الاظهار الفني ويبدو أن الأمر يكمن في طبيعة العصر في تنوع الفكر والثقافات والتطور التقني كحاضنة ابستيمولوجية للنزعات ذات الفضاء المفتوح في المنجز الفني المعاصر .

التعريف بالمصطلحات

الأبستمولوجيا Episteinology :

(لفظ ابتي يعني العلم، والذي موضوع الأبستمولوجيا يجعل منها امرا يتعلق بالمعرفة على نحو عام، امام اللوغوس فيدل على المنهج، وبذلك تكون الأبستمولوجيا من الناحية المنهجية (لوغوس(ترتبط بمعنيين :

يتعلق الأول باللغة والخطاب، اعتمادا على المنطق الذي يعد تأسيسا للحقيقة بينما يختص الثاني بالعقل بوصفه أداة للتفسير والتقويم، فتكون العلاقة بين المعنين علاقة العقل بالمنطق لذلك فأن الأبستمولوجيا تعني بحكم الاشتقاق اللغوي هو الحديث عن العلم و نظرية المعرفة نقد المعرفة العلمية دراسة العلم ، علم العلوم، الدراسة النقدية للعلوم)(Hammad Mohamed, 2014).

تعريف لا لاند:

الأبستمولوجيا بأنها (الدراسة النقدية لمبادئ مختلف العلوم وفرضياتها ونتائجها الرامية إلى تحديد اصلها المنطقي وقيمتها ومداها الموضوعي)(La Land, 2001).

تعريف جان بياجيه:

فيعرف الأبستمولوجيا المعاصرة (بأنها تحليل للمعرفة استنادا الى غايتها الخاصة ومن خلال اطارها الخاص(Jean, n.d.).

تعريف البنائية:

يعرف لالاند البنائية / كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف ان يكون ما هو الا بفضل علاقته بما عداه ولا يمكن ان يكون ما هو الا بفضل علاقته بما عداه(La Land, 2001)

تعريف البناء:

البناء هو ما تكون عليه أجزاء الكل مادية أو معنوية بحيث تتضامن بنياتها وتكون ك؟ قائمة بذاته(Academy, 1983)

تعريف:

وانطلاقا من مفهوم البناء اصبحت البنائية (الكيفية التي تنتظم بها مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر).(Al-Ani, n.d.)

تعريف اجرائي

البناء الداخلي:

هو انتظام العناصر في متكون يتسم بتضامن العناصر ليطلع بمعنى معين، وان أي تغير او تعديل او تمايز في عنصر بين العناصر في المنظومة التركيبية يكسر النسق ويؤدي الى التحول في معنى او وظيفة البناء أو قد يجعل التغيير او التعديل او التمايز داخل المنظومة اثراء للمعنى .

المبحث الثاني

الواقعية السحرية، نقد وتقييم ابستيمولوجي

لم تعد التطبيقات الابستيمولوجية تنحصر في المعرفة العلمية فقط بل أصبحت ضرورية لكل نقد واعادة تقييم شتى المجالات المعرفية ومنها الفنية ولان فرضية البحث تقوم على امكانية الاشتغال على الفن من الوجهة الابستيمولوجية من اجل تحليل فعال يسهم في الوعي بمشكلة الفن التشكيلي وتطويره ، يعد التحليل الابستيمولوجي في أحد جوانبه قابلا لان يشغل جزء من التفكير في وضع الفن عموما والفن التشكيلي على نحو خاص ، يعني ذلك أن الأبستمولوجيا هنا تكون جهوية متخصصة بتحليل قضايا

واشكالات فن معين ومرحلة معينة ، فالابستيمولوجيا جهوية هي محاولة لتطوير الدراسة الأبستمولوجيا لكي تتوافق في اهدافها مع التعريف الشامل لهذا الميدان ، فالخصوصية تعني الانطلاق من محاورة معرفة خاصة ورغبتنا بالحكم على افق يطغي عليه التفكير الابستيمولوجي .هنا نحدد جهوية القراءة الابستيمولوجية لنزعة من نزعات الفنون التشكيلية" الواقعية السحرية " في إطار اتباعها مفهوم ما بعد الحداثة لنتمكن من قارئتها نقدية بالأدوات الأبستمولوجيا " للمعرفة العلمية " والياتها المنهجية نفسها، ومن خلال نقد وتقييم سيصح نهج الواقعية السحرية عرضة للتغيير والتطور بفعل حركة النقد الابستيمولوجي وما يمارس على مادة العمل الفني الواقعي السحري من مراجعة تجعله قادر التأثير والتأثر بفعل مواجهة للمشكلات التي تعرض عليه بالنقد ومنحه القدرة على التجدد والكشف عن حدوده، أن أي قراءة ابستيمولوجية لابد أن تخضع لثوابت تهيأ لكشف الظروف التاريخية والاجتماعية والتقنية والسيكولوجية التي أثرت في تكوين العمل الفني عبر الزمن داخل البنية المعرفية ، وبعبارة أخرى يبقى الفعل حاكمة مع خضوعه لمؤثرات عصره ، وبمرجعية العصر وتحكم العقل يؤسس الى نمط جديد للتاريخ الفني ، لذلك تتيح ادوات الأبستمولوجيا فاعلية التفكير المستمر عبر الأبنية للنزعة الفنية وابعادها ومن اجل غرض الجدة التي تنشد الاختلاف عما اعتادت عليه القراءات التقليدية . والسؤال في هذا الامر يبقى مرتكزة على السلطات الفاعلة في نزعة هذا الفن موضوع الدراسة " الواقعية السحرية "

أن الواقعية السحرية في حقيقتها هي تحول طرأ على الفن والأدب، وهو الاظهار الجديد في التحول من نسخة الأيقونة الى نسخة السيمولاكر[1] .

مفهوم المحاكاة الأفلاطونية الذي يرتبط ((بالنسخة)) نتحدث عن نوعين من النسخ يختلفان عن بعضهما البعض لارتباط كل منهما بالنموذج او الاصل.

خصائص النسخة

خصائص النسخة الأيقونة		خصائص النسخة السيمولاكر	
1	صورة تتمتع بالتشابه	1	صورة لا تشابه، بل تمثل
2	الشبه بالوحدة مع النموذج الاصلي	2	الاختلاف مع النموذج والا اتشابه
3	تكرار النموذج	3	يخون النموذج ويتنكر له
4	نسخ قائمة على اساس الصورة الأصل	4	نسخ تسقط في هاوية الاختلاف

[1] خصائص الأيقونة، تشابه وحدة مع النموذج الاصلي، اما السيمولاكر فأنه لا تشابه او تطابق بل تمثل وافتراض بحوث النموذج بالاختلاف

تداخل الأجناس في البناء الداخلي للمنجز التشكيلي :

احتل تحديد التجنيس في الفن التشكيلي المعاصر هما نقدية حين جعل التميز الجنس العمل موضوعا عصيا على التصنيف وشائكة ومعقدة من واقع التجريب الفني خاصة من مبدأ تقويض الكثير من الأجناس المتداولة فاستخدم الفنان الجاهز واستعاد بما اثاره من محيطه المادي والثقافي وهو يندفع نحو هدفه الفني بفضاء مفتوح ، فجعل في بعض الأعمال التشكيلية اظهارات فوتوغرافية او اعتماد برامج حاسوبية أو فن الفيديو او الاعلان ومن بين اعلام الواقعية الافتراضية بهذا الصدد الفنانة الاسترالية انيتا فونتين Anita Fontain عملت في الخيال التفاعلي باستخدام الوسائط الجديدة بابتكارها مفاهيم تجريبية في البناء الداخلي لمنجزها التشكيلي تنافي المنجز الفني التداولي من اجل توسيع حدود حركة الصورة وفي هذا أخلت اعمالها من حدود المتحف الى البيئات الخارجية كما اسهمت اعمال جون ادمز Jon Adams في الاهتمام بابتكار صور الكمبيوتر حيث عمل على اكتشاف معالجات فنية تشكيلية ببرنامج او صور(سوفت وير مايكروسوفت) مؤكدة الفكرة القائلة بأن الوسيط الجديد والطرائق التجريبية تؤدي في التعبير في محاولة صنع صور قائمة على الانفتاح التقني . اما ميلاني ماري كريزوف Melaie Marie kreuzhof التي تنتمي لمنهج الواقعية الافتراضية رفضت الأساليب والمدارس التقليدية وغيرت من نظرتها للأشياء واصبحت تعني بصياغة بنيات داخلية في المنجز قائمة على التواصل مع الواقع من خلال الخيال معتمدة في تعاملها على تقنيات الكومبيوتر والكامرة متلاعبة بالنظام الكلي والموازنة النظامية للتكوينات لقد جاءت الابستيمولوجية المعاصرة حاضنة لمنجزاتها الفنية في متغير ما بعد الحداثة جاءت بتغيير جوهري في الثقافة والعلوم والفنون فقد احدث انقلابا واضحا في البنيات الداخلية للفن التشكيلي على وجه الخصوص فالحدود التقليدية القائمة على خصائص عقديه ميز الفن و اجناسه فيما يحمل من مميزات بنية فنية فأقدم الفنان على تقويض صيغه العمل او جنسه فما عاد الرسم كما نعهده في تلك الاشتراطات التقنية في الإظهار الواقعي لقد جاء رفض ما بعد الحداثة لاي قاعدة مسبقة بل الاطاحة بأجناس الفن فلا تردد في استخدام اي شي في تكوين الاعمال الفنية اذ لم تعد ذات ابعاد قياسية او انسان بنية صارمة تأسست في تراكم فني عبر التاريخ ، جاء غياب الحدود بين اتجاهات واصناف الفن وتداخل الاساليب وفق أدوات مختلفة ومتنوعة استغل من اجل اغناء العمل بالدهشة والاثارة وما عادت المقولات مألوفة تلهم الفنانين في انجاز أعمالهم فلم يكن الفنان يأمل من المألوف شيئا ، ومن الجدير أن هذا الانعطاف الكبير استمد حالة الابستيمولوجية من ظهور مفاهيم للنقد والتحليل كان لها الأثر الكبير في تغيير الخطاب للمنجز التشكيلي يضاف الى ذلك دورة في اثراء التلقي بالذائقة الجمالية من خلال متغير بثيمات الاظهار التي تحمل بعدة في الانفتاح على التأويل يضاف انفتاحا على الذوق الشعبي وترويج الجاهز والبيئي والشائع واستخدام الوسائل والوسائط التكنلوجية الحديثة.

أن أهمية الفن في عملية التحولات من خلال تطوير وتغيير انماط السلوك المجتمعي هي من البديهيات ولنعود ونسأل ما هو دور الفنان في المجتمعات المعاصرة؟ لاختلفنا في الاجابة عن ذلك حول مواضيع مختلفة في هذا الدور ومما يثار في هذا الأمر نقر أن الفنانين مختلفين المشارب والمذاهب والانتماء

الفلسفي وحتى الديني ، هذا جانب وهناك جانب اخران كل فنان قادر أن يؤدي عمله بحذق وجوده ويربط عمله في سياق اهدافه الفنية والجمالية ، هذه الاهداف اما ان تكون موجة نحو الأصالة وان تكون لغير ذلك عن قصد حين تكون تحصيل فرادته ويربط ذلك بوظيفه الفن على منصة المتغير والتحول ويندرج مع هذا المفهوم منشأ العالم قام على التنوع من خلال اختلاف مؤسسات مجتمعاته وفي طليعة هذا الأمر يأتي الفن على انه ابداع من منظور اعادة الصياغة في محصلة متغير ابستيمولوجي يؤمنه في ذلك المجتمعة لان الفنان مؤمن بكل حواسه وعقله أن هذا الفن ذو قدرة حقيقية على التغير والتحول والاثراء في فعاليات مؤسسات المجتمع ومحيطه ان العمل الفني نشاط انساني يتمركز حول الادراك المبكر للضرورات المجتمعية وللمحيط بالمقارنة مع افعال ونشاط غيره من الناس العاديين .وهذا يدفع الى تطوير الاساليب وصياغة الجديد فيها لتساهم في التحول بالأهداف الانسانية للمجتمع ان التغيير في الفن ليس هو تطور نحو الافضل حسب بل نحو الحاجة الضرورية لمتطلبات العصر الجديد صحيح أن تطور البنيات المجتمعية تجري عن طريق الاكتشاف العلمي والتطور التقني ، الا أن الفن يأتي الى الكيفية المبتكرة لاشتغال ذلك النهج وتلك المادة او الادوات وبالتالي يأتي الفنان بالكيف المبتكر وبالمتغير الجديد وبجماليات ذلك الكيف والمتغير ولذلك كان الفنان ولا يزال المختبر الجمالي للتجربة في الكيف والمتغير من خلال تطبيق اما افكار سابقة أوقع عليها الأزا حات او يأتي بنيات مغايرة حقا أن الفن يتأثر ويثري ويسبح البنية الاجتماعية بمتغير حضاري .

مؤشرات الإطار المعرفي :

1. يعرف عصرنا بعصر العلم والتكنلوجيا بتفاصيله الدقيقة ولان الأبستمولوجيا المعاصرة التي شهدها العقد الأول من القرن التاسع عشر وما بعده حتى الوقت الحالي تعد تلك الأبستمولوجيا المعاصرة المدخل لإثراء واغناء الفكر العلمي من خلال نقد المعرفة التنمية بشكلها النظري والتطبيقي من منطلق التثبت منها .ولان موضوع الدراسية الحالية موجه للفن فياتي الفن مشابهة للنتاجات الفكرية الأخرى من معارف انسانية فوجد الباحث في مفاصل البحث الحالي أن المجال الابستيمولوجي ضمن نسقه المعرفي معنية بوصفه رؤية نقدية بالفنون التشكيلية كشفة وتحليلا وتقييما واستشراف الافتراض المحقق لها .
2. النهج التجريبي الابداعي في نتاجات الفن التشكيلي تعتمد فكرة البعث بالأيقونة الشعبية المنحى التداولي الجديد وتكريس عمليات تقنية ورؤى قصديه لا تخلو من البحث والتنقيب والتحليل الابستيمولوجي في مختبئات التجريب التي تعتمد مؤسساتها الذاتية وتستد أحيانا الى ما هو مجاور لها لتشكل بذلك التوجه الجمالي الذي يحقق لها مرحلة جديدة هي مرحلة ما بعد الايقونة المتعالية المتداولة.
3. التجربة الجمالية في الأبستمولوجيا المعاصرة اطرت وحللت واحتوت الصياغات البنائية الجديدة في فنون ما بعد الحداثة واسهمت في تحول الذائقة الجمالية .
4. حاورت الأبستمولوجيا المعاصرة الفن في الكثير من الدراسات النقدية بما ينعكس على المعرفة الجمالية في فنون تشكيل ما بعد الحداثة على انها فنون نزعات وليست اساليب فنية تنهل من

تطور وتسارع الفكر العلمي ونتاجاته التكنلوجية وهو ما كان لابد أن يرافقها في ذلك تطور وتسارع الفكر الفني ونتاجاته الجمالية مما جعل الثقافة الفنية السائدة الى مستوى أكثر قيمة تداولية .

5. الواقعية في جملة النزعات الفنية المعاصرة واقعية افتراضية فهي ليس يقينا في المطابقة بل واقعية جديدة في تمظهرها احساس الفنان وفرادته في الخبرة الجمالية وبين النزعات الفنية الاهم في تمثلات الافتراض الواقعية السحرية التي لا تهتم بالنمط بل الخروج عليه فتتحول بالاستثنائي والاتيان بالغريب او التمثل للواقع على نحو غير متوقع والصادم احيانا.
6. يعد التداخل بين الأجناس التشكيلية التداولية في بنية غير مجنسة في فن التشكيل امر شائعا حيث غاب ذلك التجنيس التداولي واصبحت صفات المنجز الفني فراديه في كسر كل ما هو مألوف في كل كسر كل ما هو مألوف.
7. وظفت بعض النزعات في التشكيل المعاصر المنتج الجاهز في بنية الاعمال حيث يضاف إلى العمل خامات ووسائط وادوات وطرائق عرض جديدة ومن الادوات كالفيديو والتصوير الضوئي وتقنيات الصورة الحاسوبية.

اجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد الباحث الأبستمولوجيا المعاصرة اطارة ثقافية ومعرفية وجاء الاعتماد من منطلق التلازم الثقافي والمعرفي مع تحولات فن التشكيل المعاصر في كسر مؤسسات أيقونه الفن الحاكمة بقواعد واسس الاظهار الفني وجاء الكسر بتحول كبير متمثل بنزعات فنية تعتمد على الانفتاح على المفاهيم والافكار الفاعلة في الحياة المعاصرة وبناء على ذلك جاء تعامل الباحث مع هذا المنحني لهدف التمكين الأبستمولوجيا المعاصر لآفاق المعنى في البناء الداخلي للمنجز التشكيلي وبما أن التيارات التجديدية كثيرة ومتنوعة اختار الواقعية السحرية انموذج من تلك النزعات التجديدية وهي من بين أهم النزعات المتمثلة للتحول في التشكيل المعاصر جاء تفعيل الأبستمولوجيا في هذا الشأن بالية من الوصف والتحليل بعد اعتماد الحقائق والمعلومات الابستيمولوجية في بنية التشكيل وما تنطوي من تأثير تحولي ثم مقارنتها مع الاساليب التداولية التقليدية وتحليلها للوصول إلى تعميمات مقبولة .

مجتمع البحث:

يتحدد البحث الحالي بالأعمال الفنية التشكيلية للفنانين الأوربيين والمحددة في موضوع التمكين الابستيمولوجي المعاصر للمعنى في البناء الداخلي للمنجز التشكيلي في نهج الواقعية الافتراضية تمثيلا لمحتوى تحولات فنون ما بعد الحداثة علما أن هذا المجتمع واسع جدا حيث استحالة على الباحث تحديده وبالتالي قام الباحث بالاطلاع على الأعمال الفنية للفنانين الأوربيين من خلال بعض الكتب والمصورات وشبكة الانترنت واختار منها وبما يغطي حدود البحث واهدافه.

عينة البحث:

وكما اشار الباحث في استطلاع مجتمع البحث الى الكثرة العديدة جاء كذلك إلى عدم امكانية حصر العينة وفرزها حسب الاتجاهات الفنية وطرائق الاداء على وفق حاجة البحث الا انه حصر ٢٠ عملا واختار

قصدية 5 اعمال نماذج عينة البحث من المنهج الواقعي الافتراضي في التشكيل الأوربي المعاصر للمعنى في بنية النزعة الواقعية الافتراضية مع الأخذ بنظر الاعتبار تباين النماذج المختارة من حيث طريقة الاظهار الفني والوسائل والوسائط المتاحة الها وتمتع العينة بتشفير المعنى الفني .

اداة البحث :

من اجل تحقيق أهداف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات والمقتربات الفكرية والتقنية والتعبيرية كأداة تحليلية للبحث كما صمم استمارة تحليل تحوي على مرتكزات وموضوعات يبغي الفنان منها مستوى توفر الظواهر التي استخدمت لتضمين المعاني في المنجز الفني التشكيلي .

تحليل العينة

اعتمد الباحث استخدام خطوات في تحليل كل نموذج من العينة لكي يكون التحليل مستوفيا العلمية في التوثيق والوصف والتفسير والمقارنة للتمكين من المعاني وقيمتها في البنية الداخلية للمنجز التشكيلي ولبيان اهميتها في تحولات ما بعد الحداثة الفنية في التشكيل.

نموذج عينة(1) :

نموذج عينة (1)

التوثيق :

اسم الفنان :هنري روسو Henry Rousean

اسم المنجز :الحلم

تاريخ الانجاز :1910 الخامة :زيت على قماش

الوصف العام:

مشهد غاب تزهو بالزهور تتوسطها امرأة مستلقية عارية على اريكة واسود وطيور وفواكه واشياء اخرى غريبة مع عرض مدهش لأغصان واوراق نباتية.

التحليل:

انتهج هنري روسو نزعة[1] في الرسم الواقعي الافتراضي فيما يسمى أيضا بالنهج الواقعي السحري جاء بضرب جديد فاتن من الرسم الفطري، قد لازم اظهار اشكاله في الرسم عوالم حلمية قدمها ببراعة صوت الاشكال وحوشا جنب لجنب مع الانسان في روض غريب ينحى بالخيال الى الفنطازية فقد عرض في منجزه فكرة اظهار مشهد ينطوي على لغز مثير يعلن عن اشكال حيوانية في عرضها تخالف المتوقع .حرص هنري روسو اختيار مفردات اشكاله

[1] ظهرت سيمات الواقعية السحرية والتي يطل عليها احيانا بالواقعية الافتراضية في منجزات فنانين في ازمنة مختلفة امثال منجر بوش و بررجل و كويا و غيرهم الكثيرون.

في عرض قائم على الامتاع الفني وجمالية يصطفيها ويبثها في مشهد من رسم بثيمات شكلية فطرية .كان يصطفيها لتصلح في تجسيد عالم الافتراض وللتعبير عن هوية ذاتية في منجزه كما ان منجزه الفني جاء ايضة اتساقا مع التحولات التي تحكم زمنه .

جاءت اشكال هنري روسو ومشاهد منجزه الفني محملا بالغموض او اللغز المستغرب وهو تعبير دفين من الاحساس الفطري في تمثل الواقع دون الانجرار وراء الواقع الموضوعي فجاء اشكاله في المنجز الفني كما لو انها مشاهد طقوسية تحتكم فيها قوى سحرية .

فالواقعية السحرية[1] عند روسو ضرب من الافتنان معبرة عن عد عبر خيال فني مع ملازة الواقع الموضوع ملازمة انتقائية فلم يقطع الطريق على الواقع بل استغله وجاءت رسوم روسو مزج بطريقة بارعة بين الواقع وبين العوالم الحلمية فجاء بغير المتوقع من خياله في فورة من الدهشة في الاظهار الفني .وجاءت في منجز روسو نوع من السرد القائم من التوزيع المنعزل لمفردات المنجز الفني وعلى قاعدة المشاهد المتعددة متأثرا بفن القرون الوسطى وخاصة في المنجز الفني لكل من بروجل وبوش الا انه اضفى علة منجزه الفني تعالق ثلاث اساليب من أصل واقعي وبدائي ورومانسي في بنية العمل.

[1] هنري جولين فيلكس روسو، رسام فرنسي ولد في لافال بفرنسا، اتسم رسمه بما يسمى بالبدائية والبساطة واشتهر بما يعرف به ، وانه علم نفسه بنفسه الميلاد - 1844 الوفاة سبتمبر 1910.

نموذج عينة رقم (2):

التوثيق:

اسم الفنان :مارغريت[1]

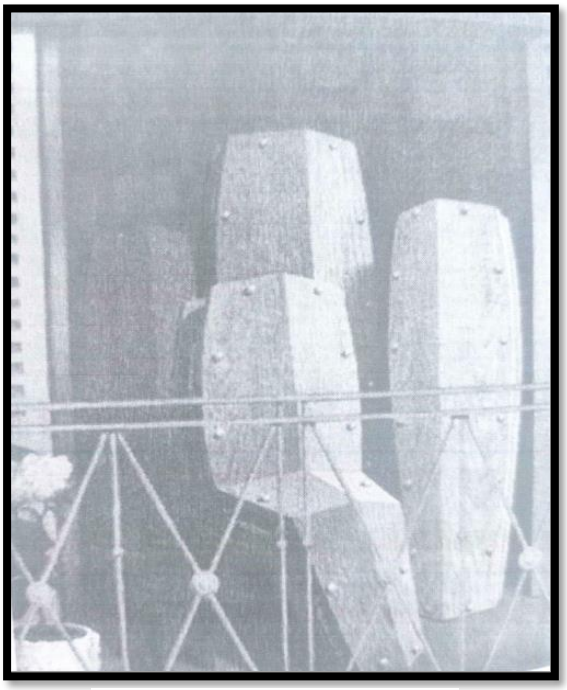
اسم العمل :شرفة مانية

القياس: 60×81 سم

تاريخ الانتاج :1950

الخامة :زيت على قماش

العرض الوصفي :



نموذج عينة (2)

لوحة تظهر فيها شرفة تعتليها توابيت مثبتة علويا وفي واجهة الشرفة قضبان وخلفها اجزاء من شباك ومزهرية التحليل : في مطالعة اللوحة يكشف موضوعها تجسيد انفعال يعرض تمثيل واقعية الفنان مانيه بان عمله فاقد الحضور من خلال المطابقة مع الوقع معبر ايضا أن الثراء في الفن يكمن في الجمع بين التكثيف والبساطة على أساس من الامتثال الى الوحدة بينها وهي في ذاتها أي الوحدة غاية رمزية في الجمع بين نقيضين مع ما فيها من اشكال تحمل سمة الاغتراب والتي اظهرها في شرفة ليس ما ينم عن الاستشراف المستقبلي لواقعية" مانية " جاءت لوحة مارغريت بطاقة تعبيرية في معالجات تخيلية وفي مضمون عدمي في المطابقة مع الواقع وقد استمكانه بأشكال تابوتيه جافة وقاسية مما صعد من درامية الشرفة كرسالة عن عقم عمل مانية في الواقعية والذي لا يجد حضوره بين النزعات والتيارات التشكيلية المعاصرة .

لقد دفن مارغريت الواقعية والانطباعية بما اشار اليها في مجسمات تابوتيه ليعبر عن انحيازلخياله في واقعية افتراضية فالافتراض قادر على ان يعكس الثاوي والغائب مع نفي الواقع المطابق باعتبار أن الفن تمثل خارج المكان والزمان وخارج التاريخ .فوظيفة حضور الغائب في الافتراض ذلك لان مارغريت للجمالية في المحاكاة المطابقة مما جعل هدف الفنان في اللوحة هدف نقدي ساخر باستعارته التوابيت اعطى تمثل الموت لأعمال "مانية "وهي كناية دفن تشبيهي للواقعية .لقد أفصح مارغريت بأسلوبه الواقعي الافتراضي ما بعد حداثي بدال او مجاز عن واقع متمثل بشرفة تشير الى استطلاع المستقبل الا انها شرفة ميتة من غير استشراف .

---

[1] ان مارغريت كين هي رسامة وفنانة امريكية ولدت في ناشفين / ويكبيديا

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

آن مارغريت يعرض موضوع في هذه اللوحة نقدا لاذعة وهو أن من يناقش ويعرض استشراق المستقبل هو الفنان فأن كان كل شيء موجود ومتداول الا أن الفن وجود، انبثاقيا.

لذلك ان الفنان الأصيل له وجود في منجزه الثقافي خارج تاريخ كل فن تداولي فالفنان انما يسعى مخلصا للتخلص من التناص او مع اساليب تقييم بالتطابق بسبب ان للفنان حيثياته ورواه فهناك فرادته في الفن فالفنان في سعيه الابداعي يراقب ويترفع ويناقض اساليب تداولية بسبب غطائه من الخيال وخياله يؤول الاشياء في الواقع الى شي جديد بما يضيف من معنى وجمالية فخيال الفنان في منجزه الفني نافذة على الامتثال وذلك بالتحرر من فرض رقابة القواعد والتمثل للمطابقة للواقع الوضعي ففي الفن تحويل الواقع الى وهم وثم قبول الوهم واقعا بفكرته وبنيته وتقنية وصولا إلى جمالية من الخيال والاحساس والبدائل والتغيير او الازاحات فيما تسوغ جمالية المنجز الفني.

نموذج العينة (3):

التوثيق

اسم الفنان :ياسوماسو موريمورا (Yasunasa Morinura)

اسم المنجز :صورة شخصية تؤام.

تاريخ الإنجاز: 1988

الخامة :زيت على قماش

نموذج عينة (3)

الوصف العام :

تطالعنا صورة مكونة من مشهدين بحضور امرأة لكل مشهد في مقدمة المشهد الأول امرأة عارية مستلقية مع قطة وفي المشهد الخلفي لقطة فوتوغرافية لامرأة زنجية جالسة يتوسط المشهدين معالم مختلفة.

التحليل :

عمل يصنف ما بعد حداثي قائم على نهج جديد مع تقنيات مختلفة بواقع انجاز من دمج للواقعية والرومانسية وتنوع تقنيات فوتوغرافية ورسم جاءت اللوحة وبقصدية للإفصاح على التنامي القائم على الاختلاف او امتداد المختلف او المتغير وجاء ذلك باستدعاء اصل التكوين من لوحات سادت من قبل فكانت استعادة بنية رسم اولمبيا olymbia في 1883 للفنان ادورمانية Edouard manet التي تصور (بغي) في وضع لموديل سائد وخلفها خادمة سوداء تحمل باقة ورود وهي بالاساس لوحة رومانتيكية من ايقونات الفن الكلاسيكي وبالذات لوحة فينوس اوربيتو venus of urbino للفنان titan والتي كان قبلها فينوس النائمة

1510sleaping venus للفنان جورجيو Giorgione جاءت هذه اللوحة مجازات التمهيد للتجديد بفضل الوسائل الجديدة المتاحة في هذا النهج الذي اصبح متحولا متحركة في قيامه على التعارض و التناص وهو ما يعكسه الفن اليوم من مناهضة الفن القديم وتفكيك قواعده ومع عدم الانتظام معه باعتباره أيقونه مستهلكة وبالتالي جاء الفن المعاصر تفويضيه للنظام السائد في محركاته ومحرماته وكان من هذا الأمر أن لا راعي مهيمن في الفن وكما نعهده من قبل في مثال هيمنة التقاليد على يد نخب امثال الفنان دافيد في الكلاسيكية الجديدة وعلى عكس أيضا ما دع اليه كوربيه بادعائه أن الواقعية في جوهرها رفض الاستنباط والقيام على امانة الاستعارة لقد جاءت الفوتوغرافية لتهز عرش الواقعية وهي بمثابة لطمة وهلاكا لادعاء جمال المطابقة مع الواقع، والذي أصبح اليوم فن يمكن تمثيله وليس في ضرورة مطابقته والتمسك بكماله من الواقع كانت الاضافة في هذا المنجز الفني توظيف الصورة الفوتوغرافية للاستفادة من امكانيتها المتاحة تقنيا من بينها اختيار زوايا التصوير الفوتوغرافي و في امتلاك جذب بصري الى جانب تقديم المنجز بإقناع واقعي مع ان في اللوحة عرض افتراضي ابداعي .جاءت اللوحة اشارة الى التضايف بين ازمنة الانتاج وصلته بالموضوعات الفنية التداولية حيث دخل زمن التصوير الفوتوغرافي على اللوحات الكلاسيكية من استخدام اللقطة الفوتوغرافية السريعة الى موضوع لوحة اكثر تعقيدا كان من منجزات كبار الفنانين هو ان الواقعية ليس الاسترجاع وحسب اذ لا يعول عليها فنية قدر اهميتها حين توظف بفكرة جديدة وبالتالي ليس صدقية الاسترجاع هدف بل بعزم القناة القيام بالإضافة او الازاحة كهدف ابداعي جاء في هذا العمل حلول بنائية فوتوغرافية لقد عالج الفنان في هذه اللوحة الفضاء في تجاور فضاءات وليس اشكال ليعود على فكرة التوليد البنائي بين فضاء وفضاء اخر بهدف للخروج عن المألوف الفني الكلاسيكي ولقد جاء بهذه المعالجة مشهد يجمع بالتضايف بين لقطة فوتوغرافية ولوحة بتقنية الرسم مع وحدات أخرى تشغل الجملتين في لوحة جاء على مرتكز فكرة المتغير .وفي ضوء ما تقدم أن هذه اللوحة تأتي في الاظهار الفني بنزعة الواقعية السحرية فأن من بين مصادرها الاظهارية مخزون الذاكرة ومن الواقع الا انها انتقائية وتجديدية الاظهار في مضمار الاختيار و الافتراض في الحلول الاظهارية أن الواقعية الفنية السحرية ليس تجلي ثاويات ذاكرة وحدها او عن لقطة عابرة من الواقع كافية دونما انتقاء سمة منها في التضايف الفني او بتداخل هذه المعالجات مع التكيف الممكن في عملية الاستدعاء الفوتوغرافي او الازاحات الافتراضية أن ما تعطيه الفكرة الفنية من صيغة وحل هي المرحلة التي تحظى بالإنجاز الفني المثير والمبتكر.

نموذج عينة (4):

التوثيق:

اسم الفنان :جفري شاو[1] Jeffrey show

اسم العمل :المدينة

تاريخ الانتاج :1999

الخامة :زيت على قماش

الوصف العام:

نموذج عينة (4)

لوحة تعرض مشهد راكب دراجة توزعت وحدات العمل على شكل مستطيلات ملونة اتخذت نظام السطوح المتجاورة يتوسط المنجز راكب دراجة مصور من الخلف متحركة بدراجته .

التحليل:

لقد اعتاد الفنان جيفري شاو Geffry show رسم مشاهد من المدينة وفي هذا المنجز يعرض شارع بمشهد رجل راكبا دراجته بلقطة فوتوغرافية جاءت أهمية اللقطة الفوتوغرافية بوصفها مشهد للحركة يظهر فيها الانضغاط بين الزمان والمكان بدقة عالية في التعبير عن حركة الدراجة وهذه موضوعات تندرج تحت الاظهارات الجديد لنزعات فنون ما بعد الحداثة في التحول الإبداعي الى وضع غير مسبوق ويتزامن مع هيمنة الصورة الفوتوغرافية في عصرنا الحالي لكونها افضل وسيلة مقروءة فهي لغة عالمية اخذت أيضا مكانتها كفن له حضوره الابداعي بين الفنون الأخرى لما ينسب لها من خصائص الصورة الفوتوغرافية إظهاريه وتقنية لما لها من مجال التجريبي و من افاق ابداعية وفي ضمن التعديل المقصود والتوظيف في ظروف محددة من ظواهر الابداع . وهوما جعل للثقافة المعاصرة واسلوب الحياة فيها اطار النموذج الواقعي الافتراضي في الفن التشكيلي الافتراضي من نمط استهلاك الواقعي في الفن التشكيلي وان اشباع هذا النموذج من قبل الأدنى وهو مؤشر الى مكانة المجتمع في نشوء ما بعد الحداثة وشهدت هذه الفترة الاستهلاكية اصطفاف الثنائية بين النقيس والخسيس ويلاحظ أن الحدود في هذه المرحلة تداخلت بين الصور الفوتوغرافية الاستهلاكية والصورة التشكيلية الفنية باعتبارها قيمة لذاتها وفي هذا كسر النمط التقليدي المتعالي في الفن فجاء هذا التضايف ليطغي في فتح قطاع الصناعة ومن بينها الصورة الفوتوغرافية حيث تزايد تأثيرها كأيقونة في وسائل الاعلام ومنظومات المعلومات التي بدي نموها نموذجا مرغوبة بما تحوي الجاذبية طلبها وقيمتها الكثير من الفئات الهامشية وكذلك النخب واصبحت الفنون التشكيلية من ابرز

[1] جيفري شو هو فنان تشكيلي استرالي ولد29 أكتوبر 1944 في ملبورن استراليا ويكيبديا

الجوانب فيها أن تلوح فيها سمات التطور المستمر لأنها تعتمد اول ما تعمد على الجرة في التجديد لاستمداد المبتكر وعلى هذا الأساس تقاس الاعمال الفنية بمدى ما فيها من قيم ابتكارية .

نموذج عينة (5):

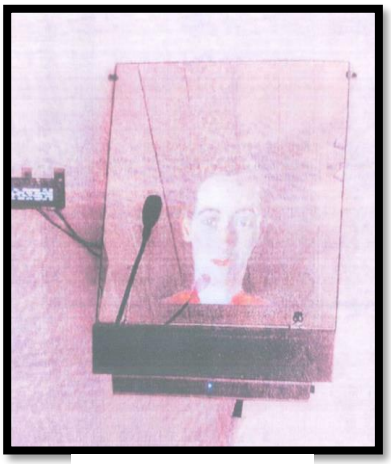
التوثيق :

اسم الفنان :لين هيرشمان ليسون[1]

اسم العمل :دينا 2004

تاريخ العمل :2004

الخامة :مواد صناعية متنوعة



نموذج عينة (5)

الوصف العام:

لوحة قائمة على مشهد لعرض تركيبي يتألف المشهد من لقطة لوجه امرأة بورتريت على عارضة رقمية مع ميكرفون ويبدو انه مشهد افتراضي تفاعلي .أن هذا العمل قام على ما ظفر به الفنان من ظلال التقدم التقني في انتاج الصورة وعرضها في عصر المعلومات التي افرزت فنونا غير التي عرضها العصر الصناعي او اليقين العلمي وفي هذا الانتاج والعرض غير المسبوق كان توجها دخلت فيه تقنيات اكثر تعقيدا وقد جاء ذلك بقول وليم ستيلزر آن موجة التجميع الحالية تؤشر تحولا من فن انسيابي ذاتي الى اقتران منفتح مع البيئة المناسبة للتعبير عن الأحاسيس(Edward, 2000) لقد تغيرت لعبة الفن في الاظهار والعرض مع وجاء الفن بمراجعة جذرية للصيغ التي انبثقت منذ عصر النهضة حتى العصر الصناعي فصار الفن يمتد في الانتاج والعرض الى كل شيء موظف من النفايات والمخلفات الصناعية والخردة والهدف كما يبدو لهذا التوظيف هو التحرر الكامل من وسائط و وسائل الاستوديو الى معالج جديد وهو وسائط و وسائل الورشة .وفي هذا المنجز استخدمت الفنانة" لين هيرشمان "ليون مخرجات عملها على شاشة" عارضة " مواد وعدد صناعية ميكرفون وشاشة واسلاك كهربائية تجهيزا لموضوع تفاعلي فيمن يمر امام الشاشة والميكرفون ليتفاعل مع امرأة هي مرشحة افتراضية في انتخابات المرشح الرئاسة تدعو المرأة الافتراضية المارة أمام المشاهدين باستخدام الميكرفون باعتباره آلة العصر للعرض الدعائي والنشر للجمهور أهداف المرشح دعوة

[1] لين هوشمان ليسون lynn Hershman فنانة أمريكية ولدت 1941 في كليفلاند اوهايو استاذة في جامعة ككاليفورنيا استخدمت التقنيات الجديدة في اعمالها وفي مجال العلاقة بين عوالم الحقيقية والافتراضية وبالتوجه نحو الموضوعات التفاعلية.

الناخبين كان موضوع الانتخابات بين مظاهر العصر السياسية كان عملا يجسد مضمون التفاعل البرجماني هو الدعوة عرض الأهداف لغرض حشد المجتمع وبالتالي يسوغ هذا المنجز بأدوات من تقنيات العصر في الانتاج والعرض ان هذا المنجز جاء بإجابات باتجاهين الأول تداخل الأجناس والوسائط وتسويغ الإجابات على منصة برجمانية في موضوع السياسة الأمريكية ويعرض تفاعل المتلقي مسوغ ظرف زماني مكاني .

النتائج

بعد عرض وتحليل نماذج العينة توصل الباحث بحزمة من النتائج تحقيقا لهدف البحث في الكشف افاق التمكين الابستيمولوجي المعاصر للمعنى في البناء الداخلي للمنجز الفني التشكيلي نذكرها فيما يلي:

1. جاء التأويل في المنجز التشكيلي مرتكزة على اكتشاف التشابه في غير المتشابه مما يتطلب من المتلقي التنبه والتمحيص الدقيق.
2. اخدت الاستعارة من المجاز الذهبي للفنان طريقة وسطة لا هي مفرطة الوضوح ولا هي بعيدة المنال في الوضوح
3. اتى المجاز الذهني الموظف في العمل تزييني عارض في بعض الاعمال الفنية من اجل اناقة بادية في المشهد .
4. جاءت بعض المنجزات الفنية بمشاهد من خلال المختلف المؤتلف وربطه بنظائر من اشياء اخرى من المجاز الذهني للتظاهر عبر الخيال وتنسق من اجل توطين مسألة الاتفاق بين الاشياء بالغة الاختلاف.
5. .انشغل بعض الفنانين فيما/ يبدو في القدرة على تحويل المعنى من فكرة" جادة " الى فكرة ظريفة وهو قائم على متغير فذ.
6. تبين أن بعض المشاهد في المنجز الفني تغادر الصيغ التقليدية في التشكيل فيعمد الفنان كسر القواعد والتوجه الى المثير الشكلي في الخرق لغرض الانتقال إلى واقع افتراضي بصيغة فردية.
7. .ارتكزت بعض الاظهارات الفنية في المنجز التشكيلي المعاصر على ممكنات الاظهار الفني في التكنلوجيا الحديثة وتطورها فاستعان بالكامرة والبرامج الرقمية الحاسوبية والفيديو وطرائق الطباعة الحديثة يضاف إلى ذلك تنوع الخامات نتيجة لهيمنة المنتج الصناعي.
8. تنوعت الأفكار الفنية لتخاطب شرائح مجتمعية متنوعة مع اتساق تلك الأفكار سواء مع القيمة المتعالية او المهمل والغريب لتضيف أثر جمالي جديد.
9. اهتم الفنان الاوربي في منجزه بالأشكال التي تجمع بين الخيال والواقع ليصوغ رموز المعاني لم تكن من قبل مسبوقة في موضوع فني كمعاني التمرد او النقد اللاذع او غرائب المبالغة في التشبيهات والقبح والمستهجن وتحويل المألوف في الأشياء الى اشياء مزعجة وغريبة ومن الثابت أن الفنان لا يريد لها دور عبثي مجرد بل يمنحها جمالية الاظهار البنائي.
10. ظهرت بعض الاعمال ابراز الواقع بواقع جديد يتمظهر فيه الانفعال عن طريق الاداء السريع وبعجينة لونية كثيفة احيانا او بتنوع تقني قائم على التجريب.
11. جاءت بعض المنجزات الفنية تعبيرا عن مفاهيم فكرية وثقافية أبستمولوجيا معاصرة المجتمع الاوربي وهو مجتمع قائم على مقومات فكر تحرري أسهم باثرة رسم طريق جديد للفن متحررة من اطر عامة حدده عصر النهضة بأساليبها الأكاديمية والكلاسيكية جاء التحول الابستيمولوجي المعاصر بقيام الفن

على مفاهيم فنية مرنة يحتمل فيها تداخل الأجناس الفنية وكان نصيب الفنان منحه الحرية في انتقاء موضوعه ونزعته الفنية.

12. ادخل الفنانين الى المنجز الفني في الواقعية الافتراضية اهتمام كبير للتجريب والعمل على تغيب المجنس وتناول الموضوعات في حاضنة التهميش والعناية بفرادة الفنان في المنجز الفني.
13. اتضح أن معطيات المنجز الفني في التشكيل المعاصر جاءت بكثير من التضمين الابستيمولوجي التحولي في العلم والتكنلوجيا والفن وقد سجل ذلك بتحول الافكار الفنية والبنيان والتقنيات في محصلة من الامتداد الدائب المستمر وكانت ثماره كثيرة في منجزات ابداعية غير مجنسة من بين أهمها النزعات القائمة على الافتراض.

الاستنتاجات

اولا - :الفن فعال في التحويلات ومن ادواته خيال الاحالة لافتراض جمالي، وان الفن لا يوفر حلولا نهائية لانكفأت التحويلات في معالم الابداعية .

ثانيا - :الفن المعاصر متسارع في التغيير المفتوح باليات التفكيك والتكييف للأيقونة وامتلاك الافتراض في الاحالة إلى السيمولاكر اللاتطابق بحثا عن جمالية التشابه في المختلف .

ثالثا - :الواقعية السحرية، نهج قائم على الجذب الغرائبي تجمع في الاظهار بين الايقون والسيمولاكر .

References:

1. **Academy, T. A. L. (1983).** ***The Philosophical Dictionary*****. The General Authority for Amiri Press Affairs.**
2. **Al-Ani, A. al-S. I. A. (n.d.).** ***Metaphysics, in Science and Ideology*** **(2nd Editio). Dar Al-Tali`ah.**
3. **Edward, S. (2000).** ***Postmodern Art*****. House of Public Cultural Affairs.**
4. **Hammad Mohamed, J. (2014).** ***Contemporary Epistemology Postmodern Formation ArtsNo Title*****. Al-Tkhifar Publications.**
5. **Jean, P. (n.d.).** ***Genetic Epistemology*****. Dar al-Takween.**
6. **La Land, A. (2001).** ***La Land Philosophical EncyclopediaNo Title*****. La Land Philosophical Encyclopedia.**

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استمارة تحليل

التمكين الابستيمولوجي المعاصر للمعنى في البناء الداخلي للمنجز التشكيلي الواقعية السحرية انموذجاً

فقرات التحليل للكشف عن نوع ومستوى الاستدعاء بين نسخة الايقونة ونسخة السيمولاكر في المنجز الفني *

ت	المرتكزات / الموضوعات	مطابقة ايقونة ((تمثيل))			كسر ايقونة ((تمثل))		
		واضح جدا	واضح	منعدم	واضح جدا	واضح	منعدم
١.	الانفعال						
٢.	الاختلاف						
٣.	المفارقة						
٤.	التناقض						
٥.	الغموض						
٦.	المبالغة						
٧.	قلب الترتيب المألوف						
٨.	الشفرة المزدوجة						
٩.	Dou blecoding						
١٠.	الاثارة						
١١.	الجذب						
١٢.	الصدمة						
١٣.	التضايف						
١٤.	التأويل						
١٥.	التحويل						
١٦.	الشكل الحلمي						
١٧.							

خصائص النسخة

١	صورة تتمتع بالتشابه	١	صورة لا تشابه ، بل تمثل
٢	الشبه والوحدة في تطابق مع النموذج الاصلي	٢	الاختلاف مع النموذج بل افتراضي
٣	تكرار النموذج	٣	يخون النموذج في حالات الاظهار
٤	نسخ قائم على اصل محكم	٤	ليس نسخا بل مفتوحاً

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/173-190

The prospects ability of contemporary epistemology for signification internal construction of plastic artwork

Hadi Nafal Mahdi[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 25/5/2022…....Date of acceptance: 2/6/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

Based on the systematic scientific investigation of artistic achievement, researchers (critics) adhere to mechanisms based on epistemology, through which it is envisaged to reveal the meaning of the achievement as the product of three actors: the effectiveness of an artistic sense, the effectiveness of an idea, and the arousal of taste according to systematic criticism procedures that investigate the new artistic achievement. Or, in a specific way, the possibility of meaning in all the accomplished from the aesthetics of artistic presentation and the character of the self-accomplished by the "artist" and the critic invokes his critical tools with certain cognitive foundations. In defining its nature from the rest of the other cultural achievements, including the applied, art is a product that investigates its presence in a free open space between reality, feeling and awareness, and in an individual "special" way to express the enjoyment of a new idea. Awareness of the artist These two factors contribute to the formation of the new art icon as a new presence in what we clearly feel in the characteristic of creativity.

Keyword: Epistemological Empowerment, magical realism.

Conclusions

First: - Art is effective in transformations, and one of its tools is the imagination of referral to an aesthetic assumption, and that art does not provide definitive solutions to transforming transformations in the parameters of creativity.

Second: - Contemporary art is accelerating in the open change of the mechanisms of disassembly and adaptation of the icon and the possession of the assumption in referring to the simulacrum of mismatch in search of the aesthetic similarity in the different.

Third: - Magical realism, an approach based on exotic attraction that combines in manifestation between the icon and the simulacra.

[1] **Al-Farabi College, Design department** .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/191-204

فاعلية النسق التفكيكي في العرض المسرحي المعاصر

كاظم عمران موسى[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/2/11 , تاريخ قبول النشر 2022/6/14 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

لقد عمد الفن المسرحي منذ (افلاطون) وحتى (هيدجر) مروراً (بهيجل) و (هوسرل) الى بث علاقات التوازي بين الانساق الصورية المتداخلة في عالم الفرضيات المزدحمة بالشتات والتناثر وصولاً الى تجليات المعنى المضمر في الخطاب الفكري والجمالي، عبر النسق التفكيكي الذي يعيد تركيب الصورة الجمالية وفق معطيات المقترح الجمالي المراد توظيفه، لذا كان لفاعلية النسق التفكيكي الدور المهم في تفويض المنطق الغائي والاستمراري الذي قامت عليه الميتامعنى الغربية، وخضعت لها الساحة الفنية تساوقاً مع الادب والفن ليتمكن من الالتفات حول المنجز وتوضيحه بصورة أدق واوسع واشمل من التي كانت عليه، وكانت للقراءة التفكيكية معادلاتها السائدة، وخطوطها الرئيسة في (الكتابة والاثر والاختلاف) لذا وقف هذا البحث عند تلك الخطوط وانساقها الوظيفية التي تتموضع في اربعة فصول وهي:

الفصل الاول: الإطار المنهجي، وقد احتوى على مشكلة البحث والحاجة اليه وأهمية البحث واهداف البحث ثم حدود البحث، اما الفصل الثاني: اشتمل اطاراً نظرياً احتوى على مبحثين: الأول: استراتيجية التفكيك من المفهوم الى الاشتغال، والثاني: التوظيف الجمالي للتفكيكيه في تجارب المسرح العالمي.

أما الفصل الثالث: فجاء بالإطار الاجرائي وفيه منهجية البحث، ومجتمع البحث وعينة البحث، والفصل الرابع: تضمن النتائج ومناقشتها، والاستنتاجات ومنها:

1. وظف المخرج العراقي من خلال فاعلية الانساق التفكيكية الازمات السياسية والفكرية والاجتماعية بعد فك الكثير من شفرات الكتابة والياتها.
2. الانساق التفكيكية جعلت العرض امام ثنائيات متضادة يمكن إشغالها في تفهم وقراءة الخطاب المسرحي في العروض انتاجاً وقراءة.

الكلمات المفتاحية: الفاعلية، النسق التفكيكي، العرض المسرحي.

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة:

بعد ان قوض (جاك دريدا) المفهوم السلبي لكلمة التفكيك فلسفياً من معناها المحصور في الهدم والتخريب الى المعنى الايجابي في اعادة البناء والتركيب، ظهرت الا نساق التفاعلية والثنائيات المنطقية التي تتحكم في تشريح النصوص من اجل هدم المقولات الثابتة الكبرى، وتفويض البنيات التركيبية، والتشكيك في فعاليتها الفلسفية والاجرائية، وتضمين الاثر الفني دلالات تؤكد حضورها الوظيفي والتواصلي والتداولي في الزمان والمكان المقصود، بشكل متحول ومتغاير، ولكن هذه المغايرة المتواكبة تندرج في قرون متواصلة منذ اولى بدايات الانتاج وصولاً الى القرن العشرين وما بعده اذ كان هذا القرن هو شاهد دخول القراءات الجديدة لكل المنجزات الابداعية التي اتجهت نحو تفتيت كل ما هو مادي و ميتافيزيقي متعالي ثابت متجهاً نحو التحليل والتفسير والتأويل المتناهي والتعامل مع الازدواجيات بوصفها نسقا ثنائياً مثل الصوت / الكتابة الدال المدلول الحضور الغياب الخير/ الشر، لذا ظهرت انساق متعددة لاستراتيجية التفكيك، فكيف اشتغلت ولماذا اختلفت احادية المدلول على وفق تعدد قراءات الدال..؟ لذا جاء هذا البحث ليجيب عن تلك الاسئلة، اما هدف البحث فقد تمحور في الكشف عن سياقات النسق التفكيكي في العرض المسرحي المعاصر .. و أهمية البحث.. جاءت لترصد آليات اشتغال النسق التفكيكي في العرض المسرحي المعاصر ليفيد الدارسين في الحقل المسرحي وخاصة المخرجين كون الدراسة تتبلور في مهاريق وثنايا العرض المسرحي المعاصر.. وجاءت الدراسة على شكل مبحثين لتكون دراسة مستفيضة بعد ان ثبتت الحاجة اليها وبعد ان خضع العرض المسرحي بوصفية نصاً تداوليا يمتلك دلالات تخضع لأتساق التفكيك وعادةً ما تستدعي الرؤية الاخراجية لحقب الجمالية في صياغة تلك الانساق فرزت عدة أسئلة في المنحى التقاربي بين التفكيك والرؤية الاخراجية.

المبحث الاول: استراتيجية التفكيك الصوري من المفهوم الى الاشتغال:

بادئ ذي بدء لابد ان نعطي مفهوم لاستراتيجية التفكيك من خلال تداولاته الفكرية، بوصفه قراءة ثانية للمنجز الفني تتعامل مع المتضادات سواء أن كانت في الفلسفات القديمة او الحديثة لتؤسس ثنائيات قرائية تقترن بالأشياء المادية المرئية، لكن مصطلح استراتيجية التفكيك في مستواه الدلالي العميق "يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية" (Abrams, 1987, p. 58)، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً الى الإلمام بالبؤر الأساسية المطورة فيها، يقول الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) في حوار مع كريستيان ديكان: " إن التفكيك حركة بنيانيه وضد بنيانية في الآن نفسه، فنحن نفك بناءا أو حادثاً مصطنعاً لنبرر بنيانيته واضلاعه وهيكله ولكن نفك في ان معاً البنية التي لا تفسر شيئا فيه ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة ، فالتفكيك هو طريقة حصر او تحليل يذهب ابعد من القرار النقدي" (Khalil, 2003, p. 145). وهو تصوير لامتدادات حركية قابلة للتغيير والانتقالات، الا انه في هذه الوحدات العضوية فيتخذ اعداداً واشكالاً واجساماً واصواتاً مغايرة ضمن المنجز اللحظي "كونهُ يمتلك كثافة شمولية في التأويل وبخاصة المركب الذي يحمل في مضمره وحدات دلالية" (Musa, 2018, p. 125).

نشأت التفكيكية "ما بعد البنيوية في اواخر الستينات على وجه التقريب، وترتبط التفكيكية او التقويض باسم دريدا، الذي عرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته، فهو فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي" (Engino, 1989, p. 35) ولذا وجه (دريد) انتقاداً حاسماً للفكر البنيوي، فقد ذهب الى أن فكرة البنيوية "كانت تفترض دائماً" مركز من نوع للمعنى حتى في البنيوية، هذا المركز يحكم البنية، ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوي، وذهب دريداً إلى أن البشر يرغبون في التمركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن "نفكر على سبيل المثال في حياتنا العقلية والمادية على انها مرتكزة حول " انا" وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضائها" (Qatous, B.T, p. 67).

ان هذه الثنائية التي تتأسس عليها ضديه عدائيه ولا توجد إلا بهذه الثنائية كثنائية: العقل / العاطفة ؛ الذات الأخر ؛ المشافهة / الكتابة ؛ الرجل المرأة، وهذا الفكر يمنح الامتياز للطرف الأول على الثاني هو ما يسميه (دريدا) بالتمركز المنطقي " أي أن المعنى وظيفة المتحدث وسابق على اللغة التي هي مجرد وسيلة ناقلة له من موقع أصلي إلى محطة أخرى، ويؤكد دريدا أن الأسبقية تكون للكتابة على اللفظ والكتابة عند (دريدا) لا تعني الكتابة بمفهومها المألوف الذي يرى فيها مجرد تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة ويؤكد أن الكتابة كانت دائماً تخضع لهيمنة اللفظ مما جعل التمركز المنطقي عنده. مرادفاً دقيقاً للتمركز الصوتي (Derrida, B.T, p. 68)، أن التفكيك ليس عملية نقدية بل النقدية موضوعها التفكيك اللحظي عملية التفكيك ترتبط اساساً بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه عند التجسيد.

معنى هذا أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها افكار النص المحلل، " نضعها موضوع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التي يسعى النص في نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل" (Falan, 2010, p. 182).

ولو ناقشنا ذلك لوجدنا ان التفكيك يرتبط بضرورة العلاقة الجدلية القائمة بين ثنائية الحضور في التصور التفكيكي والتي تستدعي المتلقي الى تعددية القراءات وهي تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات، والتفكيكية بهذا المفهوم " نشاط قراءة يبقى مرتبطاً بقوة النصوص واستجوابها" (Alloush, 1985, p. 97).

ولأن التفكيك يرتبط اساساً بقراءة النصوص كما قلنا سابقاً وتأمل انتاجية المعاني ولتحقيق هذه الأهداف والطموحات يقترح التفكيك مجموعة من المصطلحات سيتم تناولها في المبحث الثاني بوصفها آليات التفكيك، والذي يعد أهم الحلقات الرئيسية التي شكلت اتجاه مختلف يعمل على خلخلة تلك المفاهيم وقلب تسلسلها، كما وسمح أن يفتح الحوار مع الهامش من خلال إضعاف وخلخلة التمركز او المركزية، فقد انصبت جهوده على جعل الخطاب الفلسفي خطاباً مكتوباً لا شفاهياً، أي أعاد للكتابة مكانتها بعد ما كانت محتقرة بنظر الميتافيزيقيا وتفضيل الصوت عليها. فكانت معادله (الكتابة – الاثر – الاختلاف) ولتحقيق هذه المعادلة كان على (دريدا) البدء في البنيات الداخلية للمنجز، فيكشف عن المتناقصات المتواترات فيها، فأرجأ التوسل بالمناهج أو المنهجية القديمة ودخل في قراءات جديدة قامت على ارجاء المعنى

والتفكيك، فجعل من الكلمة الواحدة سلسلة من الكلمات ودراسة العلاقات التي تربط تلك التعددات من حيث التوزيع والترابط، وان الاختلاف هنا ليس مجرد مفهوم بل هو سلسلة حروف يمكن النظر في كل واحدة منها على حدة من الاخرى. أي أن (أ) يصبح (ب) فيكون المعنى (ب) خالف بحضوره المعنى (أ) في حين أن (ب) هو (ا) اصلاً، بمعنى أخر أن تفكيكية (دريدا) حين قام على تفكيك المنجز بعدما كان يقرئ كوحدة واحدة جعلت من بنيته اجزاء متعددة، كل جزء قائم بذاته لكنه غير منفصل عن كلية باقي الاجزاء، اي ان الجزء يقرئ ويحلل كقيمة قائمة بذاتها لكنها متصلة بالكل والذي يسمح للقراءة بتحليل الجزء ظاهرياً وباطنياً بعمق اكثر، فكل جزء وان بدا ظاهرياً أنه يختلف عن الجزء الأخر الأ انه يحقق هدفين (Khalil, 2003, p. 132):

1. أن الدال لا يحقق وجوده الا عبر اختلافه مع المدلول فهو من وجهة نظر (سوسير) علاقة اعتباطية.
2. الاختلاف بين جزء واخر يؤدي الى الانسجام في الكل، وهو بهذا الغي مفهوم الضدية وحل محلها ازدواجية المعنى او الثنائية، مثل الموت والحياة، الابيض والأسود، الخير والشر .

وأكد (دريدا) على الكتابة وتقديمها على الصوت واحلال الثنائية بدل من التضاد جاء بتأكيد لا يقل أهمية عن سابقتيه الا وهو الاثر الذي ضم علاقة فريدة من نوعها ولها من الخصوصية ما يميزها عن المحورين السابقين، تلك الخصوصية هي علاقة الحضور والغياب واللذان يدلان على معنى واضح فالحضور وكما هو متعارف عليه وجود الشيء بشكل جلي والغياب هو ما استتر وراء حجب او حاجز، الا أن (دريدا) قلب معادلة المعاني اذ الحضور لديه يمكن أن يكون عديم المادية، أي عن طريق الوجود المادي بتشكل وجود الغائب بوصفه حاضرا وعلى عكسه يصبح الحاضر غائباً، فالحضور لا يقتصر على المرئيات فالمعنوي المشار اليه يكون اعمق واكثر تأثيراً في الماديات الملموسة وبذلك اصبحت هوية الغائب حاضرة وهوية الحاضر غائبة، وهذه المعادلة جاءت مطابقة لفلسفة (نيتشه) "في جعل الأشياء المحسوسة والواقعية تحتل مكان الصدارة وتصبح هي العالم الحقيقي، والاشياء المثالية والافكار المفارقة هي العالم الوهمي، وعن طريق ان يحل الجنس محل الفكر ما ذلك القلب الا محاولة للقفز على الظل لتحقيق داخل الميتافيزيقيا ذاتها"، فالحضور يرتكز ارتكازا مباشراً وكلياً على الموضوعات اخرى، أي أن الغائب بوصفه حاضراً لا يغلي وجود الحاضر بوصفه غائباً الا أنه يضع نوعين للحضور أو الوجود حسب(هيدجر)، الاول: الوجود الأصيل والثاني الوجود المزيف، ومن خلال الوجودين يرى الباحث أنه يتحقق التوازن والتوافق الضروري بين حاجات الحاضر والغائب في تناول شتى قضايا الحياة والانسان الذاكرة والفكر المثالي المطلق وبذلك اختلفت التفكيكية عن باقي المناهج التي سبقتها بانها قراءة استراتيجية قامت على قلب المفاهيم بشكل يثير المدرك الظاهراتي "بغية البحث عن التجديد والاثارة وازاحة الوعي التقليدي نحو إرباك المعنى الألوف" (Musa,, 2020, p. 5)ليكون امتداداً نسقياً طبقاً لنبادي استراتيجية التغيير لاكتشاف شمولية التخصصات.

حيث الاستراتيجية تعد حقل متعدد التخصصات الأكاديمية يدرس طبيعة العلاقة بين العناصر ويحللها تحليلا تشريحياً مجرداً قائماً على التفكك من المفهوم الى الاشتغال في العرض المسرحي وتمايزه.

المبحث الثاني: التوظيف الجمالي للتفكيكية في تجارب المسرح العالمي:

اشرت الانساق التفكيكية اهتماماً واضحاً في الفكر الفلسفي عن اصل المعطي الجمالي للمدلولات في الطبيعة او ازدحام الكون من خلال الانقلابات الواضحة في عمليات التفكير، في انتاج خطابات متعددة لها حضورها الفاعل في قلب المفاهيم القرآئية القديمة التي أكدت على سلطة المؤلف كما في السياقات الكلاسيكية، وسلطة النص كما في البنيوية لتدخل القراءات مجالات جديدة ترجا كل الأفكار القديمة، قراءة لا تقف عند حدود افكار المؤلف او فكر النص بل تدخل ضمن سياق التلقي ومن ثم التأول المنفتح والمتعدد، وهذا ما قصده (دريدا) في وضعه لهذه القراءة، ولكي تحقق التفكيكية اهدافها كان لابد من وضع اليات تعمل وفقها. وقد وضع (دريدا) آليات ناهضت مبادئ الميتافيزيقيا القديمة وهي (الكتابة- الأثر- الاختلاف) ومما لا شك فيه أن النص هو عبارة عن مجموعة نصوص اتحدث فيما بينها لتنتج نصاً جديداً، وكذلك أن كل عمل فني أو أدبي هو عبارة عن تلاقحا بين منجزات سابقة فالنص الجديد هو "نص تعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى" (Fadl, 2002, p. 157). وبما ان هذا التعايش او التلاقح بين النصوص هو ليس نقل حرفي بل تناصات تفتح دالات المعاني بشكل كبير فالنص هو شبكة من الاثار تشير الى أثار اخرى مختلفة " تظهر هذه الاختلافات بين العناصر او بالأحرى تنتجها وتجعلها تنبثق وتشكل نصوصا وسلاسل ونظم (Mahdi, 2010, p. 215). وعليه فقد اتضح ان مفهوم الاثر عند (دريدا) يرتبط بشكل وثيق بمفهومي الكتابة والاختلاف والحضور، فالاختلاف لا يمكن تحقيقه دون وجود اثر، ذلك ان الأثر هو الأرجاء، وهو الحضور الذي بوجوده تحضر كل شذرات وبصمات الأثر التراكمية تراخت فيما بينها لتلد هذا الحضور فما بين غياب المنجز الحاضر وحضور الغائب.

أن هذه المعاني تحققت في عوالم وخيالات المخرج الامريكي (روبرت ويلسن) التي اقتبس منها افكار وظواهر جمالية اختلفت بها عن سابقية، فقد سار بالمسرح نحو آفاق تفكيكية جديدة في أساليب العرض، وهي تمارس طقوسها الايحائية على شكل رموز درامية "ولهذا يمكن عد البناء الدرامي مرادفاً للشكل المحكم، الذي يمتاز بالخصوصية" (Hassan, 2020, p. 31) ، إذ ان مسرحه يزخر بالترابط السريالي الطابع المعتمد على انكفاء الذات على نفسها فهناك مشاهد تفكيكية في أغلب مشاهد نتاجه الاول (ملك اسبانيا) و(حياة واوقات فرويد) و(أينشتاين على الشاطئ) والتي اعاد تقديمها بشكل مختلف وبقراءة تفكيكية قصدية في 2013، ثم قدم عرضاً تفكيكا أخر: مسرحية (السود) (جان جنيه) في عام 2014 وقد احتوت مسرحية (شريط كراب الأخير) التي قدمها في 2015 مشاهد تفكيكية كثيرة، قال عنها توم ويتس فأننا ونحنُ جالسين في المسرح نسير على مسامير مثبتة على أرضية المطبخ في ظلمة الليل ونحن حفاة الأقدام ونمشي خلالها ولأنصاب، وهو بذلك يسعى للتداخل التفكيكية في انشائية الصورة الجمالية لإنتاج تعددية المعنى، أما تجارب المخرج الفرنسي (روبرت ليباج) فقط فككت الصورة بأسقاطها على خشبة المسرح بتقنية معاصرة، لجأ من خلالها الى تداخلات الجرافيك التلفزيوني المعد مسبقاً و (الثري دايم نشن) والكاميرات التي تعمل بالأشعة فوق الحمراء في محاكمات العوالم الغرائبية التي يصنعها وبدقة متناهية، "هي التي تكشف عن جماليات المحاكات ومضامينه" (Khalaf, 2020, p. 35)، فهو يفكك المكان الى أمكنة سحرية ويجعلها واقعية سهلة المنال من جهة وسياقات تتبع الأثر الميتافيزيقي لدى مخيلة المتلقي. ففي عرضه قبل الاخير

(887) الذي قدمه على مسرح تونتو في 2015 فتلك صور الطفولة وذكرياتها والعودة الى الماضي واستعادة تلك المشاهد التي عاشها الانسان في زمن الطفولة وذكريات الحنين الى الماضي بشكل معاصر، وقد جاء اسم المسرحية " من رقم الشقة الصغيرة التي كان يسكن فيها ليباج مع افراد اسرته" (Derrida, B.T, p. 124)، ثم جرب في مسرحيته الاخيرة تفكيك الصور ذات الالحان الموسيقية في تحولات ايقاعية جمالية قدمها بصورة مستمرة عبر تفكيك اللحان للقرون الوسطى. ويأتي المخرج الفرنسي الاخر (فليب جانيتي) ليتصف بلغته البصرية التفكيكية اتساقاً متداخلة في اللاوعي الجمعي لصراعات وخلجاته الداخلية مستخدماً صور التشظي بالدمى وفرز الارهاصات المشابهة لعمليات الحلم أو الكابوس ويجسدها فوق الخشبة، وبدأ ذلك واضحاً في مسرحيته (مسافرون بلا حراك) عام 2006 ويعيد تقديمها في عام 2010 وعمله الاخر (لا تنساني في النرويج) عام 2012 الذي جاء هو الاخر عبارة عن توليفة مفككة من مزيج من الصور والرسوم المتحركة والرقص والعاب الخفة قدمها المخرج بتجربة جمالية متناسقة سعت منها في تفكيك انساق فنون متعددة واتبعها بشكل مركب جمالي بساق خلفها الاثر.

تواصلت التجارب الاخراجية التي ارتبطت فلسفتها بالتصورات والمفاهيم الجمالية من خلال تطوراتها المطردة بفعل الاكتشافات والابتكارات العلمية التي مهدت وتيسرت السبل الكفيلة للاتساق التفكيكية في التجارب المسرحية العالمية التي ارتبط مخرجيها بحداثة الوعي الجمالي والفلسفي، أذ "أن فكرة تجسيد المتناقضات واحلالها بديلاً عن السائد والمألوف تظل بحاجة الى اشخاص قادرين على تنظيمها" (Yahya, 2021, p. 30)، وبصياغة الافكار والولوج الى مساحات تفكيكية معبرة ومتجددة مكرسة لفهم طبيعة الانسان في هذا العالم، فالاتساق التفكيكية مثلت خطاً فاصلاً بين ماض وحاضر وافق ترقب مفتوح على ما هو ات جيد، فضلاً عن فاعليتها بين تفكيك الوجود الموضوعي الفعلي الى الايهام بذلك الوجود وفق الاستخدام الدقيق والمتمرس للتقنيات الحديثة على اختلاف أنواعها واشكالها، قدمها المخرجون من خلاله صور متجددة تتلاشى فيها اطر الثقافات والهويات والطبقات والايديولوجيا عبر تأسيس منظومة انساق مسرحية فكرية وفلسفية وجمالية عابرة لحدود الثقافات التقليدية المنطوقة والمكتوبة وتتمثل في الجانب البصري والسمعي الذي يشترك بصفات الكوني الشامل لجميع اشكال المعرفة والاجتهاد والابتكار التي تماهي المنظور الفكري الكلي للحياة العصر والمستقبل.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1. تمتلك الأنساق التفكيكية دافعية وديمومة مستمرة في تحقيق غاياتها على اساس فكرة التقدم من خلال علاقة الحضور والغياب.
2. فاعلية التفكيك تُعد حلقة أساسية تنطلق من هدم تراكيب الصورة مع المستويات الاخرى الاثر الاختلاف.
3. الاتساق التفكيكية في مستواها الدلالي أعمق مما هي عليها في المستوى المباشر اذا دلت على تفكيك الخطابات الصورية والنظم الفكرية.

4. أن حلول نسق (الصوت الكلام الصورة) محل نسق (الكتابة الأثر الاختلاف) التفكيكية جاء بمثابة انقلاب على المفاهيم التقليدية القديمة بغيه تحقيق جمالية التشكيل الصوري في العرض المسرحي.
5. فتحت الأنساق التفكيكية عبر تعدد الاشكال فضاءات جديدة تقوم على اساس استخدام لغة التشكيل وأثرها في اعادة بناء لغة جديدة للعرض المسرحية وانتاج انساق جمالية ومتجددة ومختلفة.
6. تعمل الانساق التفكيكية على اعادة تركيب البنى المشتركة لمخرجات الفكر والخيال والروى لتوليد صوره ديناميكية تقترح ابجدية جديدة تقوم على اساس جمالية هذه الانساق في العرض المسرحي الذي ينقل العرض عبر الاشكال بدلاً من الكلمات.
7. بنساق العرض المسرحي كنسق جمالي يخضع لشرط التفكيك في أنتاج المعنى والتركيب الدلالي وفق معطيات مسرح ما بعد الحداثة.
8. يقترن الأثر الجمالي للعرض المسرحي بأرضية الهامش والمركز ويتخذ منها بؤرة جمالية في الارتكاز على الهامش بدل المركز.

اجراءات البحث

تحليل العينة: مسرحية ماكبث

تأليف: وليام شكسبير اخراج: صلاح القصب

تمثيل نخبة من الممثلين

سينو غرافيا:

مكان العرض: باحة قسم الفنون المسرحية

امتلكت الانساق التفكيكية في اغلب مشاهد العرض التي أعطت ملامح وخواص نوازع النفس البشرية، نسق التطورات السيسيولوجيا والدوافع لطموح غير شرعي، دوالاً متعددة هاجسها الخوف والتردد والندم، لذلك يطرح العرض اسئلة كونية وصوراً سوداوية تستولد المعاني بنسق فكري بلا نهايات، هذا النسق يطرح اسئلة عدة تأتي اجاباتها تباعاً بمجمل الصراع، الوجود، السلطة، حب الأنا، الاخر دورتها المخولة بعوامل مبهمة من أن تعوم في دوافع تتجاوز المزكي (المنطق) لتحدث همزة من الانقلاب من خلال الشروع بالقتل ومن ثم القتل حتماً.. ومن بعدها يكون القاتل هو الخاسر الالف في صفقة العصر الملكي، وقاع البلاط الصاخب، وهذا القاع الذي أنحدر منه ماكبث لم ينتمي اليه، لأنه تجاوز المركز، وقد اتحد مع الهامش، فماكبث لم يعد قاتلاً تتمركز فيه رغبات القتل بل هو المقتول ايضاً هنا تبدو القاتل والمقتول في ماكبث سواء، المركز هامشاً.

ما يمكن توليدها حيث القراءة، أي أن حضور الدوال غير قابل للثبات أو التوقف لحظة واحدة بقدر ما هو ممثلي بالحركة والانتشار، وهذا مدعى لأن تكون تلك الدوال رافضة، للمركزة في خطاب العرض البصري، الذي يسعى الى ايجاد التناقض في الاثر واختلاف العلاقات التي تمتلك خاصية الظهور والضمور في إن واحد.

النسق التفكيكي:

اولاً: الكتابة: (ماكبث والليدي ماكبث / الساحرات وبانكو):

نسق دلالي تتشكل بنياته على التباين والاختلاف:

هذا الصراع المتوالد الذي تبثه القراءة المسرحية (ماكبث) في خطابها الجمالي، ليحولها المخرج الى مفردات بصرية تحقق الفعل التواصلي المشترك بينها وبين المتلقي من خلال الانساق التفكيكية والتي تتحول بدورها الى رموز واشارات وايقونات دالة، تساهم في خلق المعنى حسب فاعلية النسق التفكيكي ولمستلزماتها التداولية وذلك عن طريق خلخلة افق انتظار الراصد وتخييب توقعاته الجمالية:

اولاً – تظهر الليدي ماكبث: زولي... زولي ايتها البقعة اللعينة...

البقعة بمثابة اثر للأصل الذي هو دماء (دانكن) والذي هو اساساً اثراً لإثر سابق، فنجد هذا الخطاب يستحضر الغائب ويؤكد الفعل (فعل القتل)، فـ(بقعة الدم) تقدمت على (دانكن) وفيها افصاح اكثر عندما يعالجها المخرج بالبقعة الليزرية الحمراء اذا هنا الاثر (الدم والبقعة الحمراء) فاثر الدم بمفهومه المعروف في المجتمعات هو القتل طعناً وهذه خاصية من خاصيات البشر وسلوكهم الحياتي، ليصورها المخرج بواسطة فأس يقدم المكبث داخل منديل احمر، تناوله وضرب به جذع النخلة الشامخة في عطائها للحياة.

ومن هنا ينطلق الصراع من خلال فاعلية النسق التفكيكي بين الشر الذي يحمل ضديه للخير فـ(بقعة الدم الحمراء) هي الضفة الثانية لدائكن، وهنا نجد صراع الاثار بين الخير والشر والاختلاف بين الاثرين وتحول الاثر من مجرد واقع اجتماعي الى واقع معرفي بدلالته، فقد تميز كل من بقعة ولونها بأثرين وتحول الاثر من مجرد واقع اجتماعي (بقعة الدم المعروفة) الى واقع المجتمعات والاعراف والتقاليد كأثر كوني يمتلك تعددية القراءات وفق مرجعيات المتلقي التي تمتلك الاختلاف والتفرد، اما الأثر الثاني فهو اثر يبحث عن الاختلاف مع الاثر الاول فيصطدم به كنسق لضديهما.

ثانياً – الاثر:

الاثر الاول: (بقعة الدم) ← القتل: اثر واقع تحت سطوة المجتمع الساكن الذي يدور بدوائر التقاليد والاعراف الاجتماعية وهو نسق متفاعل بحد ذاته، من خلال دواله في قضاء العرض.

الاثر الثاني: المقتول: فقد قلب المعادلة فأصبح المجتمع هو (المقتول) فبدلاً من أن تكون الثنائية بين فردين (ماكبث) و(دائكن) صارت بين (القاتل) وهو جانب الشعر و (المقتول) وهو جانب المجتمع السوي بوصف المجتمع هو الاثر للمقتول (دائكن).

وهذا يحاول التعصب قاصداً تسخير محتوى الكتابة (.... زولي) أن يمحو الاثر بانفعال حركي لا يعاني الثبات رغم تموضعه في مكان واحد، ومشكلة الحركة انما هو مشكل أيهامي يخدع البصر والوجود على حد سواء، وكان المخرج يقترح رؤية جديدة لم يتم الكشف عنها بعد، في تحديد معناها المنطلق من افق الخيال المنتج للمساحة الجمالية القادرة على انتاج المعنى عبر منطلق من افق الخيال المنتج للمساحة الجمالية القادرة على انتاج المعنى عبر منطلق في تقنية متجددة من خلال الاثر الذي غاب عنه الزمن، فدلالة الساعة بلا عقارب هي اساس بلا كينونة وبالتالي فحضور الاثر ليس له دلال تؤكد حضوره السابق أو اللاحق، وكأننا

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ازاء لحظه تفصح عن زمن متمثل بليل حالك سرعان ما يتلاشى في اللحظة الأنية، هذا التمازج التام داخل اطار المشهد الواحد بنسق تفاعلي بين حوار الليدي ماكبث والقضاء المتحول ترك لناصرية التفكير لا عادة تفسير الاثر، وهو يسير وفق ابتعاد القصري الكامل عند أي معنى يترافق وصورة التي يهتم بها كخيالات الجامعة خروجاً ودخولاً من خلال الشخصية ماكبث والليدي، ازاء ذلك يكون اثر الحاضر علميا غير مكتمل وأن اكتماله ذاتية تشحن الذهن نحو تصورات لانهائية، وهذا الحضور انما هو ناقص التدليل بالنسبة لمستقبل، يرجى معناه بين الفنية والاخرى في علامات مرئية حاضرة بدالة الفضاء التي أرتسم دلالات تفكيكية تتخذ من الاختلاف منحا جمالي.

ثالثاً: الاختلاف:

الصورة هي المتدفق الذي به العمق وينطق المسكون فيه بل ويحرك الساكن دواخلنا، لكن ليس داخل الوضوح وليس داخل المفضوح والمبتذل، وانما داخل الغامض والمدهش والعجائبي، فحين يخاطب ماكبث الليدي قائلاً: الدم.. يطلب الدم.. وقد حاول محو اثار الجريمة حينا راحت الليدي تغسل السيارة والارض لأزاله الاثر، لكنها لم تتمكن من التخلص من غضب البقعة الملازمة لها رغم محاولة تجميل وجهها الا أنها تبقى بشعة هذا الاختلاف يثبت التأثير الكبير للصورة المرئية، فلا يمكن عد العلامة ارتباطاً واقعياً أنيا لأنها تخفي جزءاً منها من جهة، وتتعارض مع بقية العلامات من جهة ثانية وعمليات الاخفاء او التعارض تؤذي دائماً الى تأجيل او ارجاء المعنى، أن فاعلية النسق العلامي يرتبط بتعدد القراءات ولائه لا قيمة للدال او المدلول في العلاقة الواحدة الأ من خلال توافر الاختلاف كذلك القيمة والوجود بين علامة واخرى تنفي خلال الاختلاف وهكذا تكون سلسلة الاختلافات شرطاً لظهور المعنى، وبذلك يحل النسق العلامي المرئي بوصفه الدلالي منشطاً بقصد ان الحركات متكررة تبعاً لفاعلية انساقها الدلالية، الى أن يأتي المشهد الاخير.. يبقى ماكبث يدخل ويخرج من سيارته متوقعاً نهايته حين قال: حسبي من العمر ما رأيت فطريق حياتي يهبط الى الكهف كاصفراري اوراق الشجر اتوقع اللعنات .. وهذا تكون الرؤية الاخراجية بفاعلية انساقها الشمولية المتنافسة والمتحركة امام عين المتلقي التي تهرب صوب التكوينات المنظورة لتلك الانساق.

النتائج:

1. فاعلية النسق التفكيكي فككت العرض المسرحي الى وحدات صغرى وكبرى ساهمت بشكل كبير في فتح قنوات تفهم الأليات عمل وجماليات العرض على نحو تفصيلي.
2. اخذت الانساق التفكيكية في العرض على عاتقها قراءة مزدوجة بين الهامش والمركز والتقويم بينهما من خلال تهدم تراكيب المستويات ودوائها.
3. آليات النسق التفكيكي حللت العرض المسرحي وفق ثنائيات متضادة لذات المفردة مثل الاختلاف وفيه مثلاً (كلمة زولي) والدم الدالة على القتل، والنخلة المطعونة بالفأس، دلالة قطع نسغ الحياة.
4. حدد المخرج من خلال أنساقه التفكيكية ترسيخ قيمة الابعاد البصرية والسمعية على حساب البعُد اللغوي في العرض المسرحي وذلك من خلال التناغم المتبادل ما بين الفعل الادائي المرئي والصوت المتحقق في الموسيقى والمؤثرات الصوتية جاعلاً منها انساق متعددة لتعميق الافكار وايصال معانيها الى المتفرج.
5. أن فاعلية النسيق التفكيكي للأثر جاء مكرراً دالاً ومدلولاً مدلولاً وذلك من خلال تعددية القراءة الفاقدة للمرجعية والتي لا يمكن استرجاعها في الذهن او تصورها مرة ثانية.
6. جعل المخرج حضور الدوال في النسق التفكيكي مشكوك في معناه الحقيقي، جاعلاً المعنى مخالف للمنطق.

الاستنتاجات:

1. وظف المخرج العراقي من خلال فاعلية الانساق التفكيكية الازمات السياسية والفكرية والاجتماعية بعد فك الكثير من شفرات التشكيل الصوري الكتابة وألياتها.
2. الانساق التفكيكية جعلت العرض أمام ثنائيات متضادة يمكن إشغالها في تفهم وقراءة الخطاب المسرحي في هيمنه النسق التداولي المتعدد المعنى.
3. العروض المسرحية بأنساقها التفكيكية ذات الفعل التواصلي شكلت اثاراً لدى قراءة المتلقي باختلافها النسقي الذي انتج اثرا جماليا يتصف بتعدد القراءات بأنماطها المغايرة.
4. من شأن الاختلاف في النسق التفكيكي وتحفيزه للذهن أن يخلق لعبة الثنائيات ولعبة الدوال في تعددية انتاج المعنى.

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التوصيات:

1. يوصي الباحث بأنشاء مركز متخصص يعني بالدراسات النقدية واثرها على صورة العرض المسرحي بشكل عام والعرض المسرحي العراقي بشكل خاص.
2. يوصي الباحث أن تدخل كلية الفنون الجميلة درس التفكيك ضمن مادة الإخراج المسرحي بوصفه قراءة مغايرة تفتح أفق التأويل امام (مخرج، متلقي).

References:

1. Abrams, M. (1987). *Modern Critical Schools in the Dictionary of Literary Terms.* (A. M. al-Dabbagh, Trans.) Baghdad: Foreign Culture.
2. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
3. Derrida, J. (B.T). *Writing and Difference.* (K. Jihad, Trans.) Morocco: Dar Toubkal.
4. Engino, M. (1989). *On the Origins of the New Critical Discourse.* (A. Al-Madini, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.
5. Fadl, S. (2002). *Methods of Contemporary Criticism.* Merritt: Merritt and Distribution House.
6. Falan, B. (2010). *Screens on Stage.* Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theate.
7. Hassan, J. (2020). *The dramatic structure in the Qur'anic text "Surat Taha as a model".* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, Issue98.
8. Khalaf, Y. (2020). *The hypothesis of the aesthetic presence of the role character in the performance of theatrical actor.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, Issue97.
9. Khalil, I. (2003). *Modern Literary Criticism from Simulation to Deconstruction.* Amman: Dar Al-Maysara.
10. Mahdi, A. (2010). *Theory of Modern Iraqi Theatrical Performance.* Baghdad: Theater Series.
11. Musa, F. (2018). *the semantic displacement of the sign and the formal formation of the postmodern theater.* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, Issue90.
12. Musa,, F. (2020). *The aesthetics of the Sufi image and its representations in postmodern theater performances.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, Issue96.
13. Qatous, B. (B.T). *Introduction to Contemporary Criticism Curricula.* Alexandria: Dar al-Wafa'a.
14. Yahya, S. (2021). *Al-Jamali's work for theatrical rehearsal and its directing applications, a play (Sharing a Life as a Model).* Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, Issue102.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/191-204

The effectiveness of the deconstructive pattern in theatrical performance

Kadhim Imran Mousa[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 11/2/2022…....Date of acceptance: 14/6/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

Theatrical art, from (Plato) to (Heidegger), passing through (Husserl) and (Husserl) has propagated the parallel relations between the overlapping formal patterns in the world of hypotheses crowded with diaspora and scattering, leading to the manifestations of implicit meaning in the intellectual and aesthetic discourse, through the deconstructive pattern that restructures The aesthetic image according to the aesthetic data to be employed, so the effectiveness of the deconstructive system had an important role in authorizing the Ghanaian logic and continuity on which the Western meta meaning was based, and the artistic scene was subjected to it in line with literature and art to be able to pay attention to the achievement and clarify it in a more accurate, broader and more comprehensive way than it was, The deconstructive reading had its dominant equations, and its main lines in (writing, impact and difference), so this research stopped at those lines and their functional formats, which are located in four chapters, namely:

The first chapter: the methodological framework, and it contained the research problem, the need for it, the importance of the research, the objectives of the research, and the limits of the research. The second chapter: included a theoretical framework that contained two sections: the first: the strategy of deconstruction from concept to work, and the second: the aesthetic employment of deconstruction in the experiences of the world theater.

As for the third chapter: it came with the procedural framework, which includes the research methodology, the research community and the research sample, and the fourth chapter: includes the results and their discussion, and the conclusions, including:

[1] College of Fine Arts, University of Baghdad, k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

1. The Iraqi director, through the effectiveness of the deconstructive formats, employed the political, intellectual and social crises after deciphering many of the writing codes and mechanisms.
2. The deconstructive consistency made the presentation in front of opposing pairs that can be occupied in understanding and reading theatrical discourse in the performances, production and reading.

Keywords: effectiveness, deconstructive pattern, theatrical performance.

Conclusions:

1 . Through the effectiveness of the deconstructive formats, the Iraqi director employed the political, intellectual and social crises after deciphering many of the figurative formation codes, writing and its mechanisms.

2 .The deconstructive patterns made the presentation in front of opposing dualities that can be occupied in understanding and reading theatrical discourse in the hegemony of the multi-meaning deliberative pattern.

3 .Theatrical performances with their deconstructive forms of communicative action formed traces when the recipient reads with their systemic difference, which produced an aesthetic effect characterized by the multiplicity of readings with their different patterns.

4. The difference in the deconstructive pattern and its stimulus to the mind creates a game of dualities and a game of functions in the multiplicity of meaning production.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/205-220

سيكولوجية احلام الكوابيس(الرعب) في الفيلم السينمائي

مها فيصل احمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/5/8 , تاريخ قبول النشر 2022/6/1 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

يعد علم النفس احد العلوم التي تتداخل بشكل واعٍ من حيث التأثير المتبادل مع الأشكال الفنية بشكل عام والفنون السينمائية بشكل خاص، فالتأثير النفسي يمكن استقراءه داخل الصورة المرئية عن طريق الشخصيات وافعالها، ولاسيما اعتماد أفكار التحليل النفسي وطروحاته التي جاءت على يد (فرويد)، افادت السينما من مفاهيم علم النفس وشاركت في عملية الأبداع وصناعة الأحداث أو افعال الشخصيات، مثل مفاهيم الوعي واللاوعي للتعبير عن البعد النفسي للأحداث الفلمية، وهذه المعطيات يمكن احصائها على صعيد احلام الكوابيس في الفيلم السينمائي . تضمن الاطار المنهجي مشكلة البحث التي تحدد بالتساؤل الآتي: ما سيكولوجية احلام الكوابيس(الرعب) في الفيلم السينمائي؟ ومن ثم حددت الباحثة أهمية البحث وكذلك اهداف البحث وحدوده. واشتمل الاطار النظري مبحثين، المبحث الأول: سيكولوجية الحلم. أما المبحث الثاني: احلام الكوابيس(الرعب) في الفيلم السينمائي، وخرجت الباحثة بمؤشرات الاطار النظري. أما اجراءات البحث فتضمن منهج البحث، وأداة البحث ومجتمع البحث، ووحدة التحليل وعينة البحث. أخيراً تحليل العينة القصدية المتمثلة الفيلم (نداء الوحش)،وخرجت الباحثة بمجموعة من النتائج عن تحليل عينة البحث والاستنتاجات.

الكلمات الافتتاحية : الحلم ، سيكولوجية ،احلام الكوابيس، الفيلم السينمائي .

الاطار المنهجي :

مشكلة البحث: يشكل الحلم احد النشاطات النفسية، وهو في جوهره بنية خيالية مجسدة على اساس تصور شخصية الحالم النفسية، وهنا التقى الحلم مع الفيلم السينمائي الذي يعتمد الخيال ويجسده ويحاكيه بطريقة تكاد تكون اقرب الى الواقع، لذا فقد لاحظت الباحثة ان طبيعة البناء النفسي للاحلام ومنها احلام الكوابيس حمل العديد من الدلالات النفسية بسبب ارتباطها بطروحات علم النفس، فالمرجعية النفسية هي من تهيمن في صياغة الصورة في الفيلم السينمائي. وهذا ما شغل أنتباه الباحثة وهو توظيف

[1] كلية طب الاسنان / جامعة بغداد، mahaalias2020@gmail.com .

طروحات علم النفس داخل احلام الكوابيس في الوسيط المرئي، وطبيعة التعامل مع مضمونه، وتأثير هذا المضمون في الاحداث المعروضة في الفيلم السينمائي، مما تقدم حددت الباحثة مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما سيكولوجية احلام الكوابيس(الرعب) في الفيلم السينمائي ؟

أهمية البحث : يكتسب البحث أهميته من أهمية موضوع احلام الكوابيس، ودراسته نفسيا في الفيلم السينمائي ،اذ يتضمن جانب اللاشعور الأوسع من حالات الوعي في حياة الإنسان، وإلى جانب ذلك يسعى البحث إلى تحقيق فائدة للعاملين في مجال الفنون الدرامية ومنهم الكتاب والمخرجون وكذلك للباحثين والطلبة الدارسين في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية وعلم النفس.

هدف البحث: الكشف عن سيكولوجية احلام الكوابيس في الفيلم السينمائي .

حدود البحث: الحد الموضوعي: احلام الكوابيس في الفيلم السينمائي. الحد المكاني: السينما العالمية. الحد الزماني: 2016.

مصطلحات البحث:

التعريف الاجرائي: احلام الكوابيس : هي نوبات من الاحلام المزعجة والمخيفة والمرعبة،التي تؤدي الى ايقاظ الحالم وهو في حالة من الفزع .

الإطار النظري:

المبحث الأول: سيكولوجية الحلم

وجد الحلم بشكل دائم في حياة الإنسان منذ بداياته مع استمراريته في تشكل الوعي وفهم نفسه أو ما يحيط به في الطبيعة، الإنسان البدائي تميز بسذاجة أو سطحية تفكيره؛ لأنه كان يرتبط طبيعة تفاصيل الحياة التي تؤمن له حصوله على القوت اليومي فحسب، فحين بدأت تصوراته في تفسير الظهور الغريب سواء في اساس تكوينه أو ما يحيط به فيأخذ جانباً خرافياً اسطورياً، وهنا كانت رؤية الإنسان البدائي أتجاه الأحلام تتركز في كونه رسائل تبعثها الآلهة اليه، وان ما تحمله من رموز أو تكثيف، هو في حقيقته أشبه باحجية بعثتها الآلهة وعليه القيام بحلها في سبيل الوصول الى أرضائه، اذ ((كانت الأحلام بالنسبة للقدامى تبدو وكأنها رسائل من الالهه لكنها في لغة اليوم عبارة عن خبرات عاطفية وأنفعالية تصدر من الذات الداخلية للإنسان)) (Al-Dulaimi, 1971, p. 4). ان طبيعة الاحلام أو موضوعها قد يكون من ذات مقدسة من الآلهة، أو يكون من الشيطان ولاسيما اذا كانت الأحلام مزعجة أو مرعبة أو كوابيس.

الحلم هو ظاهرة نفسية، وعليه كان الأساس التنظيري للأحلام بشكل عام مرتبطاً بدراسات علم النفس، ولا سيما في القرن العشرين، إذ عمل علماء علم النفس على أيجاد تفسيرات علمية لظاهرة الحلم، ومعرفة أسراره التي تمثل نافذة للولوج إلى اعماق الإنسان، وهي وسيلة لدراسة البناء النفسي للإنسان ايضاً. ومن بين اهتمامات علماء النفس (سيجموند فرويد) مؤسس ورائد مدرسة التحليل النفسي، فالحلم على وفق هذه المدرسة تعد نتيجة مباشرة لتداعيات اللاوعي عند الإنسان نفسه، لأن الأحلام على وفق هذا المنطق العلمي هي جميع الرغبات التي تعتمر داخل الإنسان، ولا سيما الرغبات التي لا يستطيع تحقيقها أو حتى البوح بها، لتصبح مدفونة في اعماق منطقة اللاشعور، الذي يتحرر من اسر القوانين والضوابط الاجتماعية والدينية والقانونية حينما يخلد الإنسان إلى النوم، لتتحرر هذه الرغبات المكبوته وتتشكل على

وفق سياق صوري يكون في مجمله بنية الحلم، أن الأحلام ((هي لغة اللاشعور... الذي يعد مخزن الأفكار والرغبات والتجارب والمشاعر المكبوتة... فأي فكرة أو رغبة أو تجربة مؤلمة تهبط في اللاشعور لتظهر في ما بعد بصورة حلم)) (al-Gharb Musa, B.T, p. 103). فالأحلام تشكل مجال اخر للسلوك الذي يعد تعبيراً عن قوى اللاشعور، ويعد الحلم عارض يعبر به الفرد مثلما يعد العارض من زلات اللسان التي تحدث في حيز الواقع، وهذه المشاعر المكبوتة تعود لتعبر عن نفسها في شكل احلام. وهكذا يصل (فرويد) في دراسته الى الجزم بان جوهر الحلم هو تلبية الرغبات اللاشعورية للشخصية.

ويرى (فرويد) أن الأحلام هي بعث للرغبات غير المشروعة، تلك الرغبات المدفونة في النفس منذ أيام الطفولة، وقضاء الحاجات التي حرم منها الإنسان بحكم الاخلاق والدين والاداب الاجتماعية والتي لا يمكن تحقيقها في الواقع، وعن أمنيات بعيدة تنصب في جلها حول قضايا جنسية لا يعترف بها المرء على الصعيد العقلي الواعي فتظهر في الحلم تجليات رمزية تشير إلى الرغبات الجنسية، فالحلم هو ((قضاء رغبة وليست أي رغبة وإنما هي رغبة طفولية غالبا ما رغبة جنسية مخجلة مزرية))(Mahmoud, B.T, p. 23). وتوصل (فرويد) في دراسته للأحلام إلى أن عملية تكوين الحلم اشتملت على محتويين أساسيين هما: المحتوى الظاهر، والمحتوى الكامن، فما يراه الحالم من صور واحداث في الحلم ويتذكره بعد الاستيقاظ ويستطيع أن يسرده هو عبارة عن ظاهر الحلم، ويعد الرواية الوصفية التي يرويها الحالم عن حلمه بالاستناد الى مايظهر في شريط الحلم من احداث وصور، أما المحتوى الباطني للحلم فهو المضمون الكامن الذي يحمل في طياته ذكريات وانطباعات قديمة وخبرات سابقة كبتت في اللاشعور، و((تفسير الحلم يقوم على الأخذ بالمحتوى الظاهر أي على ما يتم سرده من طرف الحالم للوصول إلى المحتوى الباطني أو المحتوى الكامن، وهو هنا جهد المحلل النفسي للوصول إلى لاشعور الفرد والذي لم يظهر على ساحة الشعور مباشرة في الحلم)) (Freud, 2004, p. 291). وبذلك يعد الحلم نصوصا مكتوبة بكتابة مصورة والتي يمكن قراءتها بالنظر الى محتواها الظاهري والذي يعد معبراً عن المحتوى الباطني الذي يقود الى الرغبات وألافكار المكبوتة في لاشعور الفرد. ويعدان في نظر الباحثة مكتملان من حيث الاهمية من دون المحتوى الظاهري لايمكن ان نصل الى المحتوى الباطني. وقد حدد (فرويد)، تفاصيل العمليات التي يتم عن طريقها تحويل المدلولات الباطنية التي تعتمر داخل النفسي البشرية وتتحول من المحتوى الباطني إلى المحتوى الظاهري تسمى بعمل الحلم، وهي على النحو الآتي (Freud-, 2002, p. 145):

1. التكثيف: ان عملية التكثيف تقوم باختصار واختزال ظاهر الحلم، اذ تندمج أكثر من فكرة وأكثر من صورة لتعطى المعنى الصريح للحلم.
2. النقل: وتسمى كذلك الازاحة أو الاحلال، وهي جزء من العملية الوقائية، للابقاء على المعنى المستتر في المحتوى الكامن للحلم.
3. قابلية التصوير: آلية تقوم بتحويل الأفكار الكامنة إلى صور بصرية .
4. الرمزية: يتم تحويل المحتوى الباطني للحلم بصورة رمزية ليكون بديلا عن الرغبات والدوافع المكبوتة.
5. المراجعة الثانوية: عبارة عن عملية يقوم بها الحالم بإعادة تنظيم اجزاء الحلم أو التعديل والتطوير واضافة تفصيلات أو تحسينات ثانوية لسد ما به الثغرات .

إن ما يميز الحلم هو طبيعة الصورة المرتبطة بنسق معين، فهي بنية أيقونية مباشرة، إلا أن هذا البناء الايقوني يحمل العديد من الدلالات؛ لأنه يحتوي الحركة والتكوين والتشكيل واللون، ان الحلم ((يفكر عن طريق الصور البصرية ولكن لا يستبعد الصور الأخرى فهو يستعمل كذلك الصور السمعية)) (S, Freud, 1976, p. 11)، يضاف إلى الصورة هناك صوت، وكاننا امام شريط فيلمي، بل قد يحتوي الحلم في بعض الاحيان أكثر من لغة، وكلمات لا وجود لها أو ذات معاني زائلة؛ لأنها لغات تنتمي لازمنة واماكن بعيدة عن شخصية الحالم الذي لا يعرفها.

وعدّ (فرويد) أن الصورة في الأحلام ذات طبيعة رمزية، فهي ليست بناء متكاملاً مجسداً أو بنية محاكاتية متكاملة، وإنما صورة تحاول التعبير عن فكرة، وغالباً ما يتخلل الحلم عدد كبير من الرموز الصورية أو الصوتية، وهذه الرموز قد تمتلك قدرة تفسير نفسها موضوعياً بشكل متسق مع طبيعة الحلم، إلا أنها تحمل شحنة وطاقة مضمرة تحتاج إلى استخراجه، ولفهم لغة الحلم لابد من فك رموزه، إذ ((لا ريب أن الحلم ككل شيء في العالم النفسي ليس اعتباطياً ولا دون معنى بل لغة رمزية)) (Zayour, 1980, p. 236). وتكمن أهمية الأحلام في قدرتها على توجيه رسائل تتضمن العديد من الاشارات والتوجيهات لما نفعله يوميا ومن ثم تمكننا من معرفة ذاتنا الحقيقية والدوافع وراء الكثير من السلوك عن طريق تفسير رسائلها ومعرفة مضمونها، فالأحلام ((تمكننا من رؤية الذات الحقيقية وبالتالي اتخاذ قرارات أكثر حكمة وغالباً ما تقدم الأحلام ببعض المقترحات والحلول)) (Al-Dulaimi, 1971, p. 41).

وهناك أحلام أخرى تتنبا باحداث تقع في المستقبل ولا علاقة لها بذكريات العقل الباطن، فالحلم ذو طبيعة ماورائية ورسالة مرتبطة بالمجهول تخبرنا عن أمور يمكن أن تحدث في المستقبل، وهنا يعدّ الحلم من الادوات التي تقدم الحل من المشكلات الواقعية والمستقبلية. ومن جهة أخرى تكمن أهمية الأحلام في الجانب النفسي بانها تسمح بتفريغ الطاقات - العواطف المكبوتة، وتجعلنا الأحلام واعين لأسباب الصراعات، وهي عملية ضرورية لتبصير المريض عن صراعاته وأعادة بناء حياته النفسية الجديدة على خلفية جديدة من الادراك، وأن ((وظيفة الأحلام العلاجية هو إحداث حالة من التنفيس العاطفي.... وفهم الصراعات المكبوتة في اللاوعي)) (Kamal, 1989, p. 758)، ومن ثم يحافظ هنا الحلم على التوازن النفسي للفرد. يتكون محتوى الحلم عند (فرويد) من ثلاث ركائز، هي (Freud, 2004, p. 51):

الركيزة الأول: يعد القوة الدافعة في تكوين الحلم التي تنبع من الرغبات الطفولية المكبوتة.

الركيزة الثاني: هي تراكمات الأفكار والمشاعر والتجارب التي تجمعت في اللاوعي وبقت نشطة .

الركيزة الثالثة: هي الاثارات الحسية التي يتعرض لها النائم في أثناء النوم.

المبحث الثاني : احلام الكوابيس(الرعب) في الفيلم السينمائي

افادت السينما من علم النفس ولاسيما مفاهيم التحليل النفسي للتعبير عن البعد النفسي للأحداث الفلمية، فالتأثير النفسي يمكن استقراءه داخل الصورة المرئية، و((الجوانب النفسية عامل مؤثر ودافع اساسي في العديد من الاعمال السينمائية)) (Salman, 2021, p. 5)، والحلم في جوهره بنية خيالية مجسدة على تصور شخصية الحالم، وهنا التقى الحلم مع السينما التي تعمل على الخيال وتجسده، فـ((السينما

نفسها هي ثمرة افكار وخيالات واحلام ما يتجاوب لها التداعيات النفسية)) (Mustafa, 2018, p. 244). وعليه كانت الصورة السينمائية سباقة في استثمار الاحلام داخل اطار درامي.

وظفت احلام الكوابيس في العديد من الافلام السينمائية، لما لهذا النوع من المشاهد القدرة على شد الانتباه والترقب، فكانت الاشتغالات الصورية تعمق من إثارة الرعب في نفس الشخصية أو المتفرج، لأنها مشاهد سوداوية مرعبة ومفزعة التي لا انفكاك منها، وقد أرتبط هذا النوع من الاحلام بافلام الرعب بشكل عام أو الافلام النفسية، ولكن هذا لا يعني عدم توظيفه في بقية الأنواع الفيلمية، لأن الاحلام هنا تكون أشبه بكوابيس وتكوينات تثير الرعب من شخصيات خيالية أو مسوخ أو قتلة يرتكبون جرائم متسلسلة، وتبث باحساس خاص بعدم الأرتياح والشعور بالخوف من المجهول وعدم الاستقرار.

ان احلام الكوابيس تعرض العالم وهو مضطرب غير مستقر وان افعالا كارثية على وشك الحدوث وهذا ما شاهدناه في فيلم (هالوين) للمخرج، (جون كاربنتر)، إذ تعيش البطلة كوابيس عودة القاتل، وهو يرتدي القناع (مايكل)، الذي يبطش بكل شيء. أو ما حدث من أحلام في فيلم (سيبلت) للمخرج (أم. نايت شيامالان)، إذ إن البطلة التي تعرضت للاغتصاب على يد عمها وهي صغيرة تعيش كوابيس مرعبة، أو مشاهد أحلام مرعبة تثير الرعب والقلق والاضطراب في نفس الشخصية والمتفرج على حد سواء، إذ يمكن ((النظر للحظات الرعب هذه بطريقة أخرى، إنها لحظة تطهرية، انتحارات رمزية، تخاطب مباشرة رغبتنا الخفية في محاولة كل شيء والبقاء دون أن نتغير: أن نتعرض للقتل ولا نقتل)) (Solomon, 1995, p. 162).

ان طبيعة بناء أحلام الكوابيس تنسجم بشكل كبير مع افلام الرعب التي تسعى دائماً الى عرض احداثها في اماكن منعزلة أو معتمة، مع تأثير كبير للجانب النفسي والتخيل المريض، ويمثل الخيال بنية أساسية في صياغة أحلام الكوابيس، ((فالخيال والتوتر في افلام الرعب كان مستوحى من علم الأشياء الاقل قبولاً كالجنون، والتحول الجنسي، والوساوس، والاغواء، والعنف، ولذلك فالشعبية للنوع كانت مؤكدة طالما احتوت على توازن دقيق بين الخير الذي تظهره كقوة منتصرة، والشر الذي جعلته يظهر ثم يعود الى الاختفاء مرة أخرى)) (Nicholls, 1993, p. 275)، وهذا ما لاحظته الباحثة في سلسلة افلام (الفندق)، للمخرج (تيري جورج)، إذ انتج الجزء الأول عام (2003)، اذ شكلت عملية دخول الليل والبقاء في الغرفة وحيدا بالنسبة الى البطلة كابوس مرعب؛ لان الكوابيس تسيطر عليها حالما تغلق عينها، وهنا اصبح التداخل فاعلاً ما بين الواقع والحلم، فمن الصعوبة التفريق بين الحلم والوعي، والرعب هنا موضوع يمكن أن يتمظهر باشكال كثيرة ويعالج على وفق ثيمات متعددة، يمثل الحلم احد أهم الاشتغالات في عرض أحداث الرعب، لذا فان الخيال وكيفية عرض حلم الكوابيس في سياق صوري يمثل تحدياً كبيراً بالنسبة إلى صانع العمل؛ لأن الأحداث الواعية أو ما يجري في الصحو لا يختلف عن حلم الكوابيس نفسه، وهذا ما يتطلب بناء مشهد الحلم بشكل متفرد ومغاير عما هو عليه في الوعي، فلا بد من استثارة رد فعلي عاطفي سلبي عند المشاهدين عن طريق اللعب على المخاوف البدائية للجمهور والمتمثلة بالرعب والفزع, وعن طريق التعامل مع كوابيس الإنسان ومخاوفه الخفية ورعبه من المجهول.

تمتاز أحلام الرعب جميعاً بطائفة من السمات, ولعل في مقدمتها طبيعة البناء الدرامي المبني على المفارقات الدرامية والمفاجأة والصدمة, فضلا عن طرح الشخصيات والأحداث في عالم يسوده الغموض

لاثارة الخوف والرعب، ((وإذا أريد لفيلم الرعب النجاح, يجب توجيه بعض العناية نحو الإبقاء على الشيء المرعب مفزعاً إيحائياً. فالمسخ بمجرد أن يُرى لمرة واحدة يصبح سريعاً أقرب لجزء من بيئة الفيلم، وأقل سطوة بالتالي)) (Solomon, 1995, p. 163).

وترى الباحثة ان الطبيعة البنائية احلام الكوابيس تصاغ على اساس نوعين: أولاً :احلام الكوابيس: تتعامل مع مظاهر الرعب الدنيوية (الجنون والقتلة)، وتبث احساس بعدم الأرتياح والشعور بعدم الاستقرار. فالعالم يعاني من الاضطراب النفسي الذي يقود الى الفشل والأنهيار. ثانياً: احلام الكوابيس: تتعامل على اساس الرعب المرتبط بالماورائيات (أي ما وراء الطبيعة)، تشمل هذه الاحلام الأحداث الخارقة أو غير المالوفة للطبيعة وتتخذ من الشيطان أو الاشباح أو الوحوش، موضوعات لها. وتكون احلام الكوابيس مزعجة ومرعبة وتحديداً في اثناء النوم، وهناك أنواع من احلام الكوابيس، تتكرر بشكل دائم تحمل قيمة تنبؤية وقد استثمر الفيلم السينمائي هذه الخاصية في تكرار مشاهد الكوابيس شخصية الحالم، التي تحمل العديد من الدلالات التحذيرية التي يمكن حدوثها لشخصية الحالم في المستقبل.

تعكس احلام الكوابيس ازمات داخلية وخيالات مريضة، أنها منطقة اللاوعي، ففيه كل شيء مباح وكل شيء يمكن الحدوث، لنرى ان اللاحق هو المجهول الذي يمكن ان يكشف النقاب عن نفسه في أية لحظة، لذا ((تشارك افلام الرعب في الاهتمام بالخوف من المجهول في الافلام عن الشيطان والسحرة)) (Solomon, 1995, p. 160)، وفيلم (ليلة الحفلة الراقصة)، للمخرج (نيلسون ماكورميك)، الحكاية تدور حول سفاح يحأول قتل الفتاة (دونا) في يوم حفلة تخرج (الهاي سكول)، بعد مرور ثلاث سنوات من مقتل افراد عائلتها، وتجرى الأحداث والجرائم في الفندق، ان الاشتغالات الصورية للعتمة والظلام تتناسبان مع نوع مشهد الرعب.

وتتجلى أحلام الرعب بالخوف من الموت سواء جاء هذا الموت عن طريق مسوخ أم مذابح يقوم بها مضطربون عقلياً مهوسون خاضعون دموية متسلطة، إذ لاتعد أحلام الرعب عن الخوف من الموت فحسب ولا من المجهول فحسب ولا من عالم الظلام فحسب، بل يعبر ايضاً عن حالة الخوف من الحياة بسبب الحضور الواضح للمرض والحروب والكوارث يكون هناك خوف لا من الحياة نوع عن الرعب لمجرد الوجود فيها. فيلم (الذين لم يولدوا بعد) للمخرج (ديفيد اس غويور)، إذ تتغير فيه حياة الشخصية (كيسي بيلدون) بعدما تبدأ في المعاناة من الكوابيس والأحلام المزعجة والهلوسات الغريبة مثل ظهور كلاب مختلفة الشكل امامها أو طفل مع عينين زرقاوتين لامعتين ليتبين أنها تعاني من تقمص الديبوك، ينبثق الاحساس بالرعب من عوامل عدة داخل الصورة المرئية ولا سيما طبقة الاضاءة المنخفضة عن طريق التشكيل الدرامي للاضاءة ومصادر الاضاءة المحددة وغير المباشرة لخلق فضاء معتم يمكن ان يوحي أو يحرك مشاعر وخيال المشاهد، اذ يلتقي مع خيال الفيلم الذي غالباً ما يمرر الافعال غير المألوفة أو الشخصيات غير المألوفة في الفيلم نفسه. اذ تتطلب الشخصيات مثل هذا النوع من الاحلام ((خصوصية بنائية وشكلية تتميز بها عن باقي الشخصيات سواء من حيث البناء الشكلي أم من حيث قدرتها على اداء الافعال المنوطة بها)) (Aziz, 2018, p. 100).

ففي فيلم (الغالق) للمخرج (ماساياكي أوشيما) تم توظيف مشاهد أحلام الكوابيس بطريقة مميزة، اذ تدور قصة الفيلم عن مصور تزوج حديثاً، يأخذ زوجته الى اليابان، اذ يعمل مصوراً فوتوغرافياً لعروض الازياء والاعلانات، تتاح له الفرصة ليخطو خطوة كبيرة في حياته المهنية، وعندما يصل الى اليابان يتوجه الى جبل فوجي، وعليه ان يسلك طريقاً جبلياً وعراً ليصل الى هناك مع زوجته، في هذا الطريق، ولكنهم عندما يصلون الى هناك يتعرضون الى مشكلات عديدة، في بادئ الأمر في أثناء قيادة الزوجة السيارة تقوم بصدم فتاة يابانية تظهر أمامها فجأة، في تلك الأثناء تصل الشرطة الى مكان الحادث من دون العثور على الجثة؛ إذ تختفي فجأة، لتستمر روح شبح الفتاة اليابانية بمطاردتهم والانتقام من (بنجامين) واصدقائه الذين قاموا بالاعتداء عليها، إذ تودي بحياة الصديقين الى الموت و(بنجامين) الى الجنون.

إن أحلام الكوابيس المقدمة في افلام الرعب لم تعد قصة، بل أصبحت مجموعة من المشاهد التي يعرض كل منها احساساً مشهدياً يصور الحالة البدنية والنفسية التي تكون عليها الشخصيات عندما يهيمن الرعب عليها، ويبلغ المشهد ذروته عن طريق عرض مشاهد ملطخة بالدماء تعمل بدورها على تجسيد الدم في العروق والوقف برهة عن التنفس (Abdel Hamid, 2009, p. 439)، هكذا تجمع هذه الأحلام بين التتابع السريع للأحداث والتشويق والخيال وحب الاستطلاع والتوقف الدائم للعنف والمصادفة والمفاجاة التي تحيل على تقديم جمالية للعمل. في سلسلة افلام (كابوس في شارع ايلم) للمخرج (صامويل باير) نشاهد شخصية (فريدي) رجلاً مشوهاً يهاجم في الأحلام ويستعمل قفازاً مسلحاً بشفرات حادة ليقتل ضحاياه في أحلامهم ما يؤدي في النهاية إلى موتهم في العالم الحقيقي، إذ تدور قصة (فريدي) الذي كان يعمل بستانياً في روضة للاطفال كان يستدرجهم إلى كوخه ويقوم بتعذيبهم إلى أن اشتكى الاطفال إلى أوليائهم واخبروهم عن (فريدي)، وهنا قرر أولياء الاطفال حرقه حياً، وبعد مرور سنوات يبدا (فريدي) بقتل الشباب في أحلامهم في عالم الكوابيس. عاود الفيلم في إنتاج سلسلة من الافلام واكبت التطورات الهائلة في المجالين التكنولوجي والابداعي في استعمال عناصر الوسيط، حققت خلالها تقنيات الرقمية حضور فاعل في بنائية احلام الكوابيس اذ عمقت برامجيات الحاسوب بناء البيئة الافتراضية التي ضمت افعال خارقة وتكوينات صورية خيالية فـ((الصورة هي تآزر عمل العديد من التقنيات والعناصر اللغوية التي تجتمع في بناء التعبيرية والمضمونية للشخصية بغض النظر عن نوعها او شكلها او طبيعة افعالها)) (Ahmed, 2021, p. 117). استثمرت السنما هذه البرمجيات التي اعتمدت توظيف التقنيات الرقمية باوسع محدثاتها،انطلاقاً من القدرة التجسيدية للعوالم والشخصيات الافتراضية، والتي اصبحت ضرورة في افلام احلام الكوابيس، لما لها اثر فاعل في البناء الشكلي والجمالي، وان ((اشتغال مثل هذه العناصر التقنية وتفاعلها يحقق جمالية تعتمد مستوى الابهار الذي يعد اليوم بمثابة سمة من اهم سمات صناعة الافلام)) (Al-Modarres, 2019, p. 153).

مؤشرات الإطار النظري

1. تمنح احلام الكوابيس المتكررة وظيفة تحذيرية تنبؤية للكشف عن الدلالات لما ستؤول اليه الأحداث المستقبلية في الفيلم.

2. تكشف احلام الكوابيس عن بنية نفسية ترتبط بطريقة غير مباشرة بالأحداث في سياق البناء الصوري للفيلم .
3. تعتمد احلام الكوابيس على توظيف الشخصيات بسمات شكلية مختلفة ما بين الشخصيات المالوفة وغير مالوفة وبقدرات خارقة للتعبير عن الصورة الحلمية في الفيلم.

اجراءات البحث.

منهج البحث: لغرض انجاز هذا البحث اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي، الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث للوصول إلى اهداف البحث.

اداة البحث: هي المؤشرات التي افرزت من الإطار النظري بعد عرضها على لجنة الخبراء*التي جاءت نتاءجها متوافقة بنسبة 90%.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في الافلام السينمائية التي اعتمدت احلام الكوابيس، وقد اختارت الباحثة عينة قصدية، وهي الفيلم السينمائي (نداء الوحش).

وحدة التحليل: اعتمدت الباحث على المشهد كوحدة بنائية رئيسة في فيلم (نداء الوحش).

عينة البحث: اختيرت عينة البحث بالطريقة القصدية **لكي تتناسب مع موضوع البحث لتلائم تحقيق اهدافه التي تمثلت بالفيلم (نداء الوحش).

تحليل العينة: فيلم "نداء الوحش"

إخراج: خوان انطونيو بايونا

سيناريو: باتريك نيس

تمثيل : سيغورني ويفر، وفيليسيتي جونز

سنة الانتاج :2016.

ملخص قصة الفيلم :

طفل (كونور) البالغ من العمر 12 عاماً، يتشبث بوالدته على حافة جرف وهي على وشك الوقوع في الهاوية. يستيقظ (كونور) من الكابوس متكرراً. يدخل إلى غرفة نوم والدته لرؤيتها مصابة بمرض السرطان. وفي احدى الليالي يذهب (كونور) للنوم، عندما تصل ساعته من 12:06 إلى الساعة 12:07، يسمع (كونور) صوتاً من الخارج ينادي باسمه. تتحول شجرة الطقسوس الضخمة خارج منزله إلى شكل وحش عملاق، يصرخ (كونور) ليذهب بعيداً عنه، يخبره الوحش أنه سيزوره مرة أخرى وسيروي ثلاث قصص له، وعندما

---

* تالفت لجنة الخبراء من الاساتذة:

1. أ.د. عبد الباسط سلمان / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.
2. أ.م.د.براق انس المدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.
3. أ.م.د. وعد عبد الامير الهاجري/ كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى.

** العينة المختارة قصديا فيلم (نداء الوحش):

1. تميز العينة بعدد كبير من احلام كوابيس.
2. الاشتغال طروحات علم النفس في مشاهد احلام الكوابيس.
3. يتلائم ومتطلباة البحث للوصول الى النتائج المتوخاة.

ينهي قصصه الثلاث، سيخبره (كونور) بقصة رابعة وستكون الحقيقة عما يخفيه ويخشاه (كونور). اذ يتحول التل إلى المنحدر الذي شهده (كونور) في كابوسه المتكرر، والدته تقف على الحافة، يصرخ (كونور) لها بالهروب، ويسحب والدته من الهاوية، لكن (كونور) يمسك بيديها وتمسك كما هو الحال في كابوسه، يكافح (كونور) لكن لا ينجح تفلت امه تسقط بالهاوية. يذهب (كونور) الى المشفى يرى والدته تموت ببطء يظهر الوحش في الغرفة ويخبر (كونور) هنا نهاية الحكاية.

المؤشر الأول : تمنح احلام الكوابيس المتكررة وظيفة تحذيرية تنبؤية للكشف عن الدلالات لما ستؤول اليه الاحداث المستقبلية في الفيلم.

الحلم الاول : في الدقيقة1:40 وهو الحلم الذي استهل به صانع العمل في فيلم (نداء الوحش)، يمثل هذا الحلم اكثر الاحلام في النص الفيلمي تكراراً، ان طبيعة الحلم تتكرر بنفس المضمون والصور والأحداث لأن الحلم يخفي صدمة كبيرة تعرض لها (كونور) او عجز عن مواجهة موت والدته المحتم نتيجة مرضها الشديد، لذا فان الحلم محدد بمواقف عصبية ومثيلة من الحياة نفسها أي مرض الأم، وهو ما يشعره بالقلق، ويتحول الى بنية متكرره تأتية في كل مرة على شكل طبيعة الحدث الذي يعيشه. ان تكرار الحلم يعبر عن خصوصية شخصية (كونور) النفسية ، وهو يعيش أيضاً الظروف الحياتية نفسها مع فشل في عملية المواجبة مما يؤدي الى تكرار مضمون وصور الحلم لاكثر من مرة. فكانت وظيفة تكرار هو عملية تحذير. تتعلق برؤية مستقبلية لما ستؤول اليه الاحداث في الفيلم، واكتسب هذا الحلم خصوصية التنبؤ من طبيعة الأحداث او التكوينات والافعال التي تجري وسط بنائية الحلم صورياً، فكل ما هو داخل الحلم يتنبئ بمصير الأم المحتوم.اذ يرى (كونور) ان المستقبل يخبئ له خبر فادح يتمثل بموت امه، وقد عمل صانع العمل على بناء هذا المشهد صورياً لمنح المتفرج الاحساس بما ينبئ به الحلم من تفاصيل داخل بنائية الصورة الحلمية نفسها، فكل عنصر داخل الصورة كشف قيمة دلالية تنبؤية، الذي تجسد عن طريق المكان المتمثل بالمقبرة القديمة تنتشر على مساحة واسعة على الأرض، تمتد من الكنسية القديمة وحتى الشجرة العملاقة. وتحمل صور المقبرة دلالة مباشرة على الموت في نهاية الأمر. أما شجرة الطقسوس الكبيرة والقديمة، وظف صانع العمل هذا التفصيل داخل بنائية الحلم وكأنه ينبئ المتفرج ان وجود هذه الشجرة للدلالة على قيامها بحراسة القبور الممتدة بعيداً، فضلاً عن توظيف المؤثرات الصورية الرقمية والتي تمثلت بتلاعب الرياح باغصان واوراق هذه الشجرة التي تنبئ بالمتغير الذي سيأتي بعد حين.والكنسية القديمة المهجورة، دلالة على الشيء المنسي الذي يكون على وشك الانهيار، وتتحقق النبوءة بشكل مباشر حينما يعصف زلزال بالمكان تتشقق الجدران وتهدم الكنسية ويدكها على الأرض دكاً وكأنها لم تكن موجودة سابقاً، وفي هذا الفعل كان الدلالة واضحة على الانفصال والموت اللاحق بعد حين. والحفرة او الهاوية التي تحدث وسط المقبرة وتبتلع كل شيء، ومثل هذا الاشتغال الصورة بنية دالة على التنبؤ، وقد وظف صانع العمل التقنيات الرقمية من اجل صناعة هذه الصورة رقمياً، مع تأكيد الباحثة ان كل تفاصيل الحلم داخل البنية المشهدية قم تم صناعته بواسطة البرامجيات الرقمية، وتكنولوجيا الحواسيب. وان سقوط الأم على الرغم من محاولات (كونور) انقاذها، بنية تنبؤية تحيل الى موت الأم في نهاية الامر مهما كانت محاولات (كونور). اما على مستوى الافعال داخل بنائية المشهد الحلمي والمتمثل بمحاولة (كونور) انقاذ امه

ومنع سقوطها في الهاوية، تمثلت هذه المحاولات باماني (كونور) التي ترجو انقاذ الام والتخلص من المرض اللعين، الا ان القيمة التنبؤية للحلم لم تترك أي مجال من سقوط الأم في الهاوية وفراقها عنه الى الابد. ولصوت الرياح في تطاير اوراق الاشجار واقتلاع اغصان الشجر وتهدم الكنيسة وسقوطها (الرياح دلالة على انها تقلع الاشياء من جذورها) . وقد تميز صدى اجراس الكنائس باللحن الحزين في المشهد الحلمي دلالة على: أولاً: الحزن المترقب. ثانياً: يعني ان الشخص أينما ضرب الأرض سواء يميناً أو شمالاً فانه حتما سيواجه الرب وسيقف بين يديه. ثالثاً: تذكير الشخص بوجود الله. ان قرع الجرس ليس بغرض النداء فحسب بل يعني مواجهة الرب, وهذا يعني المواجهة الحتمية للموت. وحمل الصمت قيمة تنبؤية بالموت الفعلي ضمن جدليات متفاعلة بين الموت والحياة.

المؤشر الثاني: تكشف احلام الكوابيس عن بنية نفسية ترتبط بطريقة غير مباشرة بالاحداث في سياق البناء الصوري للفيلم .

يمثل حلم الكابوس في الفيلم عصب القصة السينمائية، فهو الرفيق الدائم لشخصية البطل (كونور)، وهو المتنفس الذي يكشف عما يجيش في اعماقه، كاشفاً عن خصوصية البيئة الحلمية وارتباطها بالاحداث المسرودة نفسيا داخل الفيلم ، تلك الكوابيس التي سردت صورياً كالاتي: أولاً: بشكل تجسيد حقيقي للاحداث والافعال والشخصيات السينمائية، ثانياً: بشكل تجسيد لقصص عن طريق الرسوم المتحركة، وهذه الاحلام في مجملها شكلت علامة اساسية في فهم الأحداث الفيلمية ومعاناة (كونور) في المواجهة وهو يشعر بقرب فقدانه لامه الحبيبة. ان صانع العمل وظف بعض هذه الاحلام لتكون على علاقة غير مباشرة في الاحداث الفيلمية الا انها مهمة في فهم المغزى العام من الاحلام بشكل خاص، وقصة الفيلم بشكل عام؛ لان طبيعة بناء الاحلام لا بد من ان تقود الى انتاج مجموعة من المعاني والافكار والدلالات الصورية التي تمكن من عملية فهم اكبر للشخصيات السينمائية أو البيئة أو حتى الثيمة الاساسية التي ينهض عليها الفيلم السينمائي. فالمشاعر والافكار المكبوتة لـ(كونور) نتيجة مرض والدته والموت المحتم عبرت عن نفسها خلال النوم وظهرت في شكل احلام اي استبعدت من حيز الوعي والشعور لتاخذ الافصاح عن نفسها في الاحلام، وهذا ما أشار اليه طروحات (فرويد)، اذ انه لاينظر الى المحتوى الظاهري للحلم الا من حيث معبر عن المحتوى الباطني الذي هو اصل الافكار المكبوتة والرغبات والتي تظهر على شكل حلم متخذ منها رموزا واستعارات والتي تدل على الحالة الانفعالية والشعورية الداخلية لشخصية (كونور) والمرتبطة بشكل غير مباشر باحداث الفيلم . والتي تجسدت (الاحلام) على شكل قصص.

قصة (اغتيال الملكة)يسردها الوحش بمعادل صوري من افلام الرسوم المتحركة في الدقيقة 24:33 ان طبيعة هذا الكابوس قد أرتبطت بشكل غير مباشر بالأحداث ولا سيما الدخول في تجربة الاسى مع (كونور) ونقل مشاعر جياشة له في صور تمزج الخيال والواقع والحقيقة ببراعة، يصب ذلك في مقاطع رسوم متحركة فنية يقطع اليها صانع العمل بطريقة سلسة لنرى قصة التي أرتبطت بتعقيد شخصية طفل يمر في هكذا ظروف وكيف انه في اكثر اللحظات ظلمة في حياته وقد احتاج الى وحش يروي له قصة تتخذ من معاناة طفل مع امه في المراحل الأخيرة من مرضها، تجربة قاسية مثل ما سيمر به بطل الفيلم من مرض والدته بمرض السرطان في مراحله الأخيرة، فاحداث القصة أرتبطت بشكل غير مباشر مع احداث والدته

المريضة بشدة في اثناء علاجاتها الكيميائية في المشفى ومع تدهور حالة والدة (كونور) يبدأ الوحش في سرد قصته بمعادل رسومي يقدم معالجة جدية لطفل ليعالج الأزمة النفسية التي يواجهها في نقطتين:الأولى: ان موت شخص عزيز يحدث في الحياة ويجب مواجهته وتقبله: وهذا ينسجم وطروحات (فرويد) في كون الحلم يرتبط بالرغبات الدفينة والمكبوتة، فالاحلام تحاول ازاحة الستار عن اماني شخصية الحالم، في تقبل ما يجري لانه خارج ارادته، وهنا يمثل الحلم تنفيس عن المكبوت الذي عاشه (كونور) تجاه والدته التي لا يملك غيرها، وموتها تعني نهايته وابتعادها عنه نفسيا وجسديا. الثانية: أحياناً يجب ان تتخذ قرارات حتى لو كانت تخالف معتقداتنا او قيمنا، وكان هناك جديد في الموضوع، الذي اقتبس جملة من مشاهد الوحش بالفيلم كان يقول بها: "كيف يمكن للملك ان يكون قاتلاً ومجرماً ويحبه شعبه؟ المالك تحصل على الامير الذي يستحقونه على اي حال ". والتي تكمن في رغبة (كونور) في تخلص والدته من المعاناة، ولكن في الوقت نفسه فهو لا يريد الموت لوالدته. وهذا ما انعكس في الحلم، ان (كونور) في حقيقة الامر كان يريد الموت لوالدته، ولكنه بالوقت نفسه كان يرفض ذلك الأمر، انه يريد موتها من أجل انقاذها من عذاب المرض والالام التي تعيشها، وهذه الامنية كانت دفنية لا يستطيع مواجهتها في حالات الوعي، وهو ما شكل كبت بحسب طروحات(فرويد) لبناء الاحلام نفسياً.

قصة (العطار وموت ابنتا الكاهن) يسردها الوحش بمعادل صوري في الدقيقة 46:11 ، ان طبيعة هذا الكابوس ارتبطت بشكل غير مباشر بالاحداث ولا سيما الأحداث التي تجري على شخصية (كونور) وامه المريضة، فعملية الشفاء، لا يمكن فقط بالعلاجات والادوية، وأنما هي رغبة ذاتية، ايمان يمكن ان ينبثق في داخل شخصية المريض والاشخاص من حوله لأجل ان يكتب النجاح للعلاج والتخلص من المرض، وربما هي النصيحة الاكثر اهمية التي وجهها الوحش الى (كونور)؛ لأنه كان فاقد الايمان، منهاراً كما هو حال القسيس في القصة. هذا ينسجم وطبيعة الطروحات في علم التحليل النفسي، فمكونات الشخصية ، هي في صراع دائم ما بين الايمان والشكل الظاهر ويأتي الحلم من أجل اظهار المكبوتات النفسية، فمن يتظاهر في الأيمان قد لا يؤمن به بشكل حقيقي، وانما يتظاهر به، وهذا ما حصل للقس، انه يتظاهر بالايمان ولو كان يمتلكه لما ماتت أبنتيه، وهنا تبرز قيم التحليل النفسي في اظهار مكامن اللاشعور وجعلها بنية يؤمن بها الشخص من اجل التوصل الى ابراز الايمان الحقيقي. وانعكست هذة الحقيقة على شخصية (كونور) بعدم ايمانه بالحقيقة وعدم قدرته بمواجهه موت والدته مستقبلا بسبب مرضها وهذا الذي جعل من الاحلام في اظهار مكبوتاته .

نقل صانع العمل هذه الثيمة للتعايش مع (كونور) باسلوبه في رسم المشاهد والأحداث بسلاسة غريبة وايضاً الشخصيات الحية بالحكاية. ندرك ان وجود حقيقة مكبوتة في نفس (كونور) تحتاج الى اخراجها علناً ومواجهتها (موت الام)، هنا ربط الحلم باحداث الفيلم وبشكل غير مباشر، مرض الام وهي على وشك الموت وبظهور الوحش لمساعدة كونور في مواجهة الواقع (الموت). وبذلك يعترف (كونور) بكل ما يحاول اخفاءه من غضبه الداخلي وان يصرح بحقيقه مشاعره لأول مرة من معاناة أمه مع المرض.

ان الحلم على وفق طروحات التحليل النفسي يعكس ما يريده الانسان او ما يخافه أو المكبوتات فتظهر عن طريق الحلم حيث يضعف الوعي ، وهو ما جعل من الاشتغال النفسي والجمالي للحلم تنسجم

وطروحات علم النفس في مواجهة وتفريغ المكنونات الداخلية من أجل عيش حياة نفسية صحية، فاعماق كونور كان يريد موت الام، ولكن لا يستطيع الافصاح . وجاء الحلم ليعكس رغبة (كونور) موت والدته وفي الوقت نفسه تخليص والدته من الالام المرض.

المؤشر الثالث: تعتمد احلام الكوابيس على توظيف الشخصيات بسمات شكلية مختلفة ما بين الشخصيات المالوفة وغير مالوفة وبقدرات خارقة للتعبير عن الصورة الحلمية في الفيلم.

اعتمد احلام الكوابيس في فيلم (نداء الوحش) على الشخصيات غير المألوفة عن طريق تصنيعها على اساس برامجيات الحاسوب، وعمل الموكيت الخاص بالأجزاء الظاهرة مع أداء الشخصيات الأخرى المالوفة ومنها شخصية (كونور) ووالدته فضلاً عن شخصيات الرسوم المتحركة، وقد تمكن صاحب العمل من صناعة شخصية الوحش بطريقة متفردة؛ لأنها تعتمد على شجرة الطقسوس في تشكلها، من الجذور والاغصان وكذلك الجذع لتتحول الى وحش عملاق قديم قدم الشجرة نفسها، في الدقيقة 6:33 يتكون وحش على شكل شجرة تكوينها الداخلي جمر احمر اللون، تتحرك جذوع وسيقان لتتجه كتلة نحو الاعلى وتكون التغييرات حتى يتخذ وجه الوحش ذو عينين حمراوين، وهذا الوحش الشجرة، أشبه بتلبية نداء (كونور) للوحش الذي صنعه في حلمه، لذا مثل الوحش تعبيراً غير مباشر عن مشاعر (كونور) الغاضبة، فكانت خيالاته عبارة عن اغصان من شجرة عتيقة وكأنها ايعاز لاخراج غضبه تجاه ما يحدث. وقد كانت لبرامجيات الحاسوب دور حاسم في بناء هذه الشخصية وجعلها مشاركة في الأحداث الفيلمية، كما اسهمت البرامجيات الرقمية في صناعة البيئة الافتراضية التي تتحرك وسطها شخصية الوحش بطريقة فاعلة اقرب ما تكون الى الحقيقة. ان برامجيات الحاسوب كانت حاسمة في بناء هذه البيئة الافتراضية بشكل مؤثر ودقيق حتى يصبح الفعل الدرامي اكثر تأثيراً حينما تبدأ الاشياء بالانزياح وكانها وتسقط في الفجوة العملاقة. اعتمد احلام الكوابيس في فيلم (نداء الوحش) على بناء شخصية رقمية تمثلت في شخصية الوحش – الشجرة، محتواه الداخلي من الجمر الأحمر، وهذه الشخصية غير المالوفة كانت محور الاحداث بالمشاركة مع الشخصية المالوفة (كونور) ، ان صانع العمل قد وفق في تصميم شخصية الرقمية ترتبط بالطبيعة والبيئة الا انها تمتلك قدرات خارقة، تدخل عالم الواقع وتعبث به الا انها داخل عالم الخيال الجارف، وهذا ما نجح به صانع العمل في اعتماد العديد من المشاهد على شخصية الوحش الشجرة في انجاز الافعال او ايصال الافكار والثيمة التي يريد الفيلم ايصالها.

شكل الوحش حمل ملامح انسانية على الرغم من كونه جسد شخصية وحش اسطوري أو شخصية صنعها الخيال غير المألوف أو غير المنضبط لتشارك في الأحداث وكأنها احدى الشخصيات الانسانية التي تتحرك بمرونة وهي تؤدي وتعبر عن المشاعر والانفعالات والعواطف الانسانية.

النتائج:

1. يمثل حلم الكابوس بنية تحذيرية تتعلق برؤية تفسيرية مستقبلية للاحداث في الفيلم السينمائي.
2. تكشف البنية الحلمية عن علاقات غير مباشرة باحداث القصة.
3. تمتلك شخصيات احلام الكوابيس صفات أنسانية وقدرات خارقة تجمع بين المالوف وغير المالوف.

الاستنتاجات

1. الكائنات الافتراضية والشخصيات الرقمية حضور فاعل في بنائية احلام الكوابيس.
2. يكشف حلم الكابوس عن طبيعه أفكار الشخصية أو ما تغمره في اعماقها اللاواعية .
3. يعمل الحلم داخل فضاء الصورة على أيجاد تكوينات فاعلة تكشف عن أفكار ومعلومات ترتبط بالقصة الا انها تحيل على ماهو خارج القصة في الفيلم السينمائي .
4. تعمل البنية الحلمية على ايجاد تداخل ما بين الواقع والخيال .

References:

1. Abdel Hamid, S. (2009). *Imagination from the Cave to Virtual Reality.* Kuwait: The World of Knowledge.
2. Ahmed, M. (2021). *The Structural Features of the Psychopathic Personality in the Cinematographic Discourse.* Academic Journal, Issue, 19.
3. Al-Dulaimi, S. (1971). *The World of Dreams, Interpretation of Symbols and Signs.* Beirut: International Book House.
4. al-Gharb Musa, M. (B.T). *Facts and Oddities.* Lebanon: Dar Ibn Zaydoun.
5. Al-Modarres, B. (2019). *The synergy of modern technology and artistic aesthetics in film and television achievement.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Al-Academy Journal, Issue 93.
6. Aziz, R. (2018). *The mechanisms of employing the digitized character in the structure of science fiction films.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Al-Academy Journal, Issue 88.
7. Freud-, S. (2002). *Dreams.* (M. Ghalib, Trans.) Lebanon: Al-Hilal Library.
8. Freud, S. (2004). *Interpretation of Dreams.* (M. Safwan, Trans.) Egypt: Dar Al Maaref.
9. Kamal, A. (1989). *The Closed Doors of the Mind, Bab al-Num wa Bab al-Alam.* Lebanon: Dar al-Jeel.
10. Mahmoud, M. (B.T). *Dreams.* Egypt: Arab Library, Dar Al Maaref.
11. Mustafa, A. (2018). *Philosophy of the dream of foresight in the American film.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Al-Academy Journal, Issue 90.
12. Nicholls, P. (1993). *Fictional Cinema.* (M. Mahfouz, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Organization.
13. S, Freud. (1976). *Interpretation Des Reves.* Paris: Des Reves.
14. Salman, A. (2021). *The Role of Psychological Contents in Building a Narrative Film.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Al-Academy Journal, Issue 102.
15. Solomon, S. (1995). *Types of American Film.* (M. Mahfouz, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Organization.
16. Zayour, A. (1980). *Doctrines of Psychology.* Dar Al-Andalus for Publishing and Printing: Beirut.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/205-220

The psychology of nightmares (horror) in the cinematic movie

Maha Faisal Ahmed[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022

Date of receipt: 8/5/2022…...Date of acceptance: 1/6/2022…....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

Psychology is one of the sciences that consciously overlap in terms of mutual influence with art forms in general and cinematic arts in particular. The psychological effect can be extrapolated into the visual image through the characters and their actions, especially the adoption of psychoanalytic ideas and proposals that came by (Freud), The cinema benefited from the concepts of psychology and participated in the process of creativity and the manufacture of events or the actions of characters, such as the concepts of consciousness and subconsciousness to express the psychological dimension of the film events, these data can be counted on the level of nightmares in the cinematic movies.

The methodological framework included the research problem, which is determined by the following question: What is the psychology of nightmares (horror) in the cinematic movie? And then the researcher stated the value of the research, as well as the aims and limits of the research. The theoretical framework included two sections, the first section: the psychology of the dream. As for the second section: the nightmares (horror) in the cinematic movie, and the researcher came up with the indicators of the theoretical framework. As for the research procedures, it includes the research methodology, the research tool, the research community, the unit of analysis and the research sample. Finally, the analysis of the intended sample represented by the movie (The Call of the Beast), and the researcher came out with a set of results from the analysis of the research sample and conclusions.

Key words: the dream, psychology, nightmares, cinematic movie.

[1] College of Dentistry / University of Baghdad, mahaalias2020@gmail.com .

Conclusions:

1- Virtual objects and digital characters are an active presence in the construction of nightmares dreams.

2- A nightmare dream reveals the nature of the personality's thoughts or what it immerses in its unconscious depths.

3- The dream works within the space of the image to find effective formations that reveal ideas and information related to the story, but it refers to what is outside the story in the cinematic film.

4- The dream structure creates an overlap between reality and imagination.

Contents

The dialectic of religious and worldly reality in Maher Harbi's drawings	-frdos behnam yashoa	**18**
Mechanism of feedback in the theater of the oppressed	-Bashar Abdul Ghani Muhammad -Musab Ibrahim Muhammad	**34**
Directorial visions and sociological adaptation of heritage in theatrical performance	-Suha Taha Salem	**54**
Visual stimulus in the design of interior spaces	-Shaimaa Sami Ahmed	**72**
Space Efficiency in the Arabic Calligraphy panel	-Haider Kadim Sibahi -Furat Jamal Hassan	**90**
Semantic reflection of rhetorical expression in brand design	-Foad Ahmed Shalal Al-Sammaraee -Wissam Abdul Aziz	**114**
The aesthetics of the symbol in the Iraqi theater scene	-Muthanna Mohammed Sharif	**136**
Representations of puns in the cover designs of Der Spiegel magazine	-Muhammad Kareem Salem -Maha Muayyad Abdul Hussein	**152**
The genealogy of rough discourse in contemporary theatre (YES, GODOT play) as a model	-Nawras Adel Hadi	**172**
The prospects ability of contemporary epistemology for signification internal construction of plastic artwork	-Hadi Nafal Mahdi	**190**
The effectiveness of the deconstructive pattern in theatrical performance	-Kadhim Imran Mousa	**204**
The psychology of nightmares (horror) in the cinematic movie	-Maha Faisal Ahmed	**220**

Al-Academy Journal Publication Terms

1- The journal is concerned with academic research related to the aesthetic subject, which includes the fields of plastic arts, music, theatrical and cinematic arts, design arts, calligraphy and decoration, as well as theoretical and applied research in the field of art education.
2- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
3- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another journal.
4- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
5- Font size (13) font type (Sakkal Majalla), Lines of the paper should be single spaced and file type Word2010 or newer.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Figures, pictures, charts and tables are placed as they appear in the research, provided they with a high degree of clarity and their scientific source is indicated.
8- The research should contain an abstract, keywords and conclusions in both Arabic and English languages.
9- Write the title of the research, the name of the researcher, the researcher's affiliation, and the e-mail on the first page of the research in both Arabic and English, note that the names of researchers submitted at the beginning of the registration process are approved only, any changes to the names of researchers are not approved during or after the arbitration period.
10- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
11- The authors retain the copyright of their papers without restriction
12- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
13- $100 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Important note:

The average time period from the date of submitting the research to the journal to the date of informing the researcher for acceptance for publication or rejection is not specified, and according to the procedures of the journal, and the accepted research will take its place for publication according to the approved regulations.

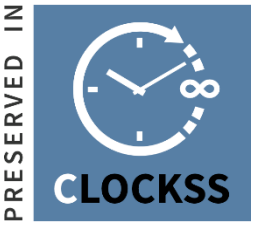
Al-Academy
An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Baghdad

Issue 104
Date of publication 15/6/2022

Editorial board

Editor-in-chief	Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed	dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Managing editor	Prof. Dr. Emad Hadi Abbas	emaddigitalighting2018@Gmail.com
Editors	Prof. Dr. Nawal muhsin ali	Drnawalmuhsin@Gmail.com
	Prof. Dr.Wisam Marqus Odeesho	wisam_marqus@yahoo.com
	Prof. Dr. Shatha Taha Salim	shatha.taha.salim@gmail.com
	Prof. Dr. Hashim Khader Hasan	drhashim36@gmail.com
	Prof. Dr. Raad Abdul Jabbar Thamer	RaadAlshatty@yahoo.com
	Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma	maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	Prof. Dr. Muhammad Hosny El-Hajj	hmhslr@ul.edu.lb
	Prof. Dr. Rafat mansour	mansour_rafat@yahoo.com
	Prof. Dr. Machhour Mostafa	mmachhour@hotmail.com
	Prof. Dr. Mahmoud El-Magri	mejrimahmoud80@yahoo.fr
	Prof. Dr. Mohammed ghawanmeh	ghawanmeh_mohd@yahoo.com
	Prof. Dr. G. E. Ibrahim	appliedarts71@gmail.com
	Assist. Prof. Yasser Issa Hassan	yasirhass@gmail.com
	Assist. Prof. Mutaz Inad Ghazwan	Mutazinad72@yahoo.com
	Assist. Prof. Fathi Abdul Wahab	dr.fathy.a.wahab@gmail.com
Cover design	Assist. Prof. Akram jirjees neama	ieakram@yahoo.com
Linguist	Assist. Prof. Adil Hussein Jouda	adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
Website Manager	Yousif Mushtak Lateef	yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD, 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts



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

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
مجلة فصلية علمية محكمة
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
https://doi.org/10.35560/jcofarts