المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (12)، العدد (1)، نيسان 2019 م / شعبان 1440 هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي.

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ. د. كامل عودة الله محادين
كلية العمارة والتصميم، الجامعة الأمريكية في مادبا، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع
كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية، السلط، الأردن.

أ. د. محمد متولي عامر

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

أ. د. رامي نجيب فرح حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

أ. د. حسني محمد أبو كرّيم
كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. عمر محمد علي نقرش

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتير التحرير:

فؤاد العمري
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): أ.د. علي الشرع.

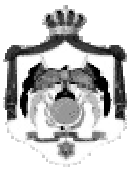
التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): أ.د. ناصر عثامنه.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735
Email: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo



المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تـُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتعبة.

شروط النـشــر

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص(**نموذج التعهد**) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل **(American Psychological Association) (APA)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي:http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي:http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo)** بحيث يكونمطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 14**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع (**A4**)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور...الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (12)، العدد (1)، نيسان 2019 م / شعبان 1440 هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

.1	**تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي** *فادية فاروق سعيد، عذراء محمد حسن.*	**19 -1**
.2	**تسمية المقامات الحالية ودلالاتها في الموسيقا العربية، وإيجاد بدائل لهذه التسميات** *فراس ياسين جاسم.*	**40 -21**
.3	**التهكم والسخرية في الرسوم الزيتية للرسام دومييه** *صبا قيس الياسري.*	**59 -41**
.4	**نص التقني في شكل العرض المسرحي الكردي** *منصور نعمان نجم، زيلوان طاهر بابير، عمر محمد علي نقرش.*	**79 -61**
.5	**تفاعلات التعبير الفني بين التصوير الفوتوغرافي والتشكيل المعاصر** *عبدالله* حسين *عبيدات*، قاسم عبدالكريم الشقران، محمود أحمد بني خالد.	**106 -81**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 1، 2019، 1 - 19

تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي

فادية فاروق سعيد، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

عذراء محمد حسن، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2018/1/23 تاريخ القبول: 2018/5/15

Expressionism in Openness of the frame from the Visual Image to the Perceptible Image in Movies

Fadya Saeed, University of Baghdad, College of fine Arts, Film and T.V. Department, Baghdad, Iraq

Athraa Hassan, University of Baghdad, College of fine Arts, Film and T.V. Department, Baghdad, Iraq

Abstract

The study dealt with the issue of the openness of the frame in movies, which materializes clearly in The organic structure of the film. This openness is intended to make the audience not just focus on the borders of the displayed image on the screen whose limits embrace everything within, such as characters and configurations, but makes the audience aware of what is behind the picture, outside the frame, reaching to the mental image at the end. This type of style makes cognition something that prefers to create and tarnish the meaning and create eloquence and conciseness. Here we emphasize that openness does not mean a change of meaning but rather the process of giving birth to an idea from the image which not visible outside the frame. On that basis, the movie could be rich with symbols, metaphors, and references that mean more than they appear to mean. This study can confirm that the openness of the frame could be as great and important in the expression of the dramatic value as the other elements of the film.

Keywords: Frame, Frame openness, Image, Film expression, Building of the meaning.

الملخص

تتناول هذه الدراسة موضوع انفتاح الإطار السينمائي الذي يتجسد بشكل واضح في البناء العضوي للفيلم ككل. فالانفتاح هنا يقصد به أن نذهب بالمتلقي إلى أبعد من حدود الصورة المعروضة على الشاشة التي يحد حدودها إطار يحتضن كل ما هو معروض ومجسد من الأحداث والشخصيات والتكوينات بما في ذلك الدلالات السمعية والمرئية، بل كل ما يمكن أن يبصر وتقع عليه العين أو تتحسة الأذن إلى ما هو خارج حدود المبصَر؛ ليتسامى إلى الصورة المتكونة في الذهن بشكل حسي جراء المبصر من الصورة أو حتى الصوت، وهنا لا نقصد الانزياح بالمعنى وإنما التوادّ جراء ما هو كائن ومبصر، وهذا لا يعني أنها عملية تغييب؛ وإنما هي توالد وانشطار وتشظٍ ذو علاقة بما يدور، وهذا ما يسمى الانفتاح. وهذا الانفتاح يخلع على السرد الفيلمي قوة تعبيرية تمنح الأحداث بلاغة وإيجازا، وتعميقا وتأكيدا للمعنى، بعد أن يتوسع الإطار إلى ما هو أبعد من حدوده بأسلوب يتصف بالانفتاح على المعنى والمراد، فعرض الأشياء فلميا ضمن إطارها قد يذهب بالمتلقي إلى خارج حدود الإطار والعرض بشكل قسريّ لإتمام الأحداث بعد أن يكون المبتغى هو التفسير والتعليل إلى ما هو كائن وصولا إلى التنبؤ بما يكتنف حيثيات الأحداث من ثيمات ومكامن وحبكات وأهداف.

هذا كله يتطلب أن تخلق عند المتلقي عملية الانتباه والإدراك البصري ومن ثم العقلي لما يجري عبر بناء نسيجي محكم وسياق متجانس للأحداث، وبعدها تأتي عملية التفسيرات التي لا تبتعد عن الواقع المصنوع داخل هذا الإطار بكل الموجودات إلى ما في ذلك الرمز والاستعارة التي تشحن بمعان كبيرة تأويلها في الأساس يكمن خارج حدود الشكل. وخلاصة القول إن انفتاح الإطار هو مغزى تعبير يضاف إلى عناصر الفيلم الأساسية.

الكلمات المفتاحية: الإطار، انفتاح الإطار، الصورة، التعبير الفيلمي، بناء المعنى.

مشكلة البحث

لا يوجد شيء من صنيعة الإنسان لا يحدّه حدّ، أو يحتويه إطار معلوم يكون بمثابة الوعاء الذي يحيط بهذا النتاج الإنساني المرئي، بل إن البصر الذي يدرك الأشياء حوله يكون له حدود في تحسس ما يمكن أن يبصره أو يراه، كون المحدّد في كل الأحوال قد يأتي محددا بإطار لا يُبصر ما سواه، أما في الفن أو في المنجز الإنساني فإنه لا بد من أن يكون هنالك أطر تحتوي ما كان من دلالات وأشياء يسعى إليها الإنسان حتى ينظمها في عمل تحده حدود وأبعاد، وتفصح عن نفسها وتكون مقام التعبير الإنساني بشكل فني خلاق. ولعل الإطار هو المفهوم المتطور لعمليتي الاختيار والتنظيم التي قال فيهما أرسطو في معرض تصديه لمناقشة إخضاع الفن للواقع بدلاً من الأنموذج الأفلاطوني المثالي، ولا يكون هذا الواقع فجأة كما هو، بل من خلال عمليتي الاختيار والتنظيم ووضع الموضوع الفني داخل إطار، فإما أن يكون طبيعياً أو مصطنعاً من قبل الفنان؛ لذا من هنا تكمن أهمية الإطار وما يحقق من إيحاءات تعبيرية تخص كل ما يكون ضمنه أو ما يكون خارجه، فهو يخضع لعمليات الإدراك والتفسير الحسي والنفسي.

أما الإطار الذي يتجسد بشكل واضح في الفنون المرئية بشكل عام والسينما بشكل خاص أحد فهو أبرز وأهم المحددات التي تمنح المواضيع المعروضة والمعالجة على الشاشة السينمائية أهمية كبرى؛ كون الإطار أو (الكادر) يحتضن كل ما هو معروض ومجسد من الأحداث والشخصيات والتكوينات، بل كل ما يمكن أن يدور في ثنايا العرض الفلمي السينمائي من حركة أوحركة مركبة للكاميرا. والإطار هنا لا نقصد به حجم الشاشة من حيث حجم العرض إلى الجدار، وإنما يتركز البحث على ما هو داخل الإطار، دون الالتفات إلى الحجم الخارجي للإطار في تطوره وتبدله عبر تاريخ السينما وتحوله من إطار مربع تقريبا (4/3) إلى عريض جدا (سينما سكوب)، ثم استقراره منذ ستينات القرن الماضي إلى عريض نسبيا يقوم على قاعدة النسبة الذهبية (16/9)، ثم إلى ثلاثي الأبعاد في عصر السينما الرقمية، وإنما نبحث بما هو داخل حدود الإطار بغض النظر عن الطول والعرض لحدود الشاشة، فدراستنا تحاكي تأثير الإطار على عملية التأثير والاستقبال الفيلمي بما للإطار الفيلمي من قيمة تعبيرية عند حدود التجسيد والانفتاح.

على العموم، إن الإطار الذي يتجسد بشكله قد يحيلنا إلى معان أكبر تنحاز بنا إلى خارج حدود الإطار المرئي، وصولا إلى صورة ذهنية تكشف عالم المغيب من الصورة، وتكون ذات تاثير تعبيري أكبر ومؤثر عند حدود التلقي، هذا الأمر يجعلنا نطرح التساؤل الآتي: هل الإطار (الكادر) السينمائي عند حدود التعبير يمكن أن يحيلنا إلى إدراك مفردات ومفاهيم تكمن خارج حدود المرئي؛ أي تكوين صورة مدركة على الرغم من غيابها من الإطار؟

أهدف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن القيمة التعبيرية والموضوعية جراء انفتاح حدود الإطار (الكادر) من الصورة المرئية ضمن أطرها إلى الصورة المدركة خارج حدود الإطار. وإلى الكشف عن الآليات التي ينفتح بها الإطار (الكادر) ليكشف لنا المعنى المرتجى عند حدود التعبير.

أهمية البحث والحاجة إليه

يعد موضوع بحثنا هذا من المواضيع التي تستوجب الاهتمام بها؛ لما يشكل الإطار وحدوده من أهمية في إيجاز التعبير نتيجة لما يمكن أن يحمّله به صانع العمل السينمائي من رموز ودلالات وشخصيات وتكوينات تشكل بتظافرها الصورة السينمائية، بدءا من اللقطة المفردة، إلى مجموعة اللقطات، إلى المشهد لحين اكتمال الفلم. ولهذا الإطار المحدد خاصية تعبيرية لا تقتصر على ما يوجد في داخله كونه محددا، بل إن الإطار بفعل الإدراك الحسي والنفسي للمتلقي قد ينفتح إلى معان أوسع من المعاني المجردة عرضاً من داخل الصورة السينمائية المدركة بصريا، وهنا تكمن أهمية البحث في تعبيرية انفتاح الإطار للصورة المدركة

فيزيائياً من قبل المشاهد إلى الصورة التي تكمن خارج الإطار؛ لا بشكلها المادي ولكن بشكلها المدرك حسياً ونفسياً من قبل المتلقي.

وإجمالا يمكننا القول إن هناك أسسا مهمة تتمحور حولها وظائف الإطار ومسوغات البحث في كيفياته وتتمثل بالتالي:

1. إظهار ما هو بالغ الأهمية كثيمة فكرية وكانفعال

يرى الباحثان أن هذا هو الأساس الأول الذي وجد الإطار من أجله لتركيز عملية الانتباه والإدراك البصري ومن بعده العقلي لما يجري في داخله آنياً، بعيداً عن أيّ تفسيرات تبتعد عن الواقع المصنوع داخل هذا الإطار ومن ضمنه الانفعالات التي تعاني منها الشخصيات التي تتحرك في داخله، وهو أساس تشترك فيه الفنون الدرامية بأجمعها.

2. يشكل الأساس للتكوين وهو يمنحها البناء والتوازن والمعنى

يرى الباحثان أن هذه الوظيفة مكملة للوظيفة السابقة الأولى التي تحدثت عن تأثير الإطار في تركيز أهمية ما يعرض، وهي أقرب إلى المضمون، أما هذه الوظيفة فهي أقرب إلى الشكل المرئي للدراما؛ فلا يمكن أن يكون هناك تكوينات سائبة وغير منضبطة بإطار يمثل الجدار العازل بين التكوينات وبين ما يحيط بهن من أشياء تخلّ بتوازن التكوين، وبالتالي تؤثر على المعنى الضمني المراد إيصاله إلى المتلقي.

حدود البحث

إن هذه الدراسة رُسمت لها حدود موضوعية فقط، وهي التي انبثقت من العنوان في الأصل، إذ إن حدود بحثنا هذا لا يمكن تحديدها بمدة زمنية معينة ومحددة، ولا مكانية، وهي غير مشروطة في الكثير من الأبحاث العلمية، ولكن الحدود الموضوعية هي الأكثر أهمية، فهي ترسم الخطوط العامة للباحث لتحقيق النتائج؛ لأن دراسة البحث انطوت على دراسة ظاهرة متواجدة في عموم الأفلام وضمن سرديات الصورة الفليمة التي تتعلق بعملية الإدراك الحسي وإمكانية الإدراك والتأويل، ومن هنا يمكن القول إن حدود البحث تهتم بدراسة ظاهرة انفتاح الإطار من الصورة المتجسدة لتحقيق معنى تعبيري خارج حدود الإطار المرئي الذي يتبلور بشكل صورة ذهنية مدركة محملة بمعان وافية توجز التعبير وتفصح عن الخطاب الفيلمي، لهذا كانت الدراسة هذه خارج نطاق الحدود العملية للبحث، ولكن بقيت ضمن حدود الموضوع المطروح وحالة الدراسة.

تحديد المصطلحات

هنا يمكننا أن نؤكد أن البحث يسعى أولا إلى التعريف النظري بمفهوم (الإطار)، والمصطلح السينمائي المتداول هو (الكادر)، وأهميته من خلال كونه يستوعب ويحتوي داخله جميع العناصر البصرية أو المرئية والسمعية والسردية الأدبية في علاقاتها المتبادلة وتفاعلاتها المتداخلة. ولأن الحديث هنا يدور حول الإطار السينمائي تحديدا، وهو إطار متحرك من حيث هو تتابع للقطات منفردة أحيانا أو متشكلة كمشاهد متكاملة. من ناحية ثانية، هو ينتقل إلى المرحلة الثانية من الحديث عن أهمية الإطار؛ إذ يهتم بعرض وتحليل العلاقات المتبادلة داخل عناصر الإطار (اللقطة السينمائية)، ودور كل منها في تشكيل التكوين السينمائي، وخاصة الكاميرا، من خلال زوايا التصوير وأحجام اللقطات قريبة كانت أم بعيدة، وما ينتج عن ذلك من معان ودلالات، ما يؤدي بالنتيجة إلى تحول الصورة المرئية المسموعة إلى صورة مدركة من قبل المتفرج المستقبل وفق ما ينطبق عليه موضوع بحثنا، ومع هذا لا بد لنا من تحديد تعريفات تفيد البحث لتوضح كيفية المصطلح داخل البحث.

الإطار:

الإطار كما ورد في تعريفه ومعناه في معجم المعاني الجامع هو كل ما أَحاط بالشّيء من خارج. أما التعريف الذي ينطبق على المصطلح في حدود بحثنا فهو: الإطار في الفيلم هو ذلك الوعاء المحدد بحدود الشاشة الذي نبصر كل ما يدور في ثناياه، وهو الحيز الذي يحتوي على الدلالات المعروضة والمتشكلة بفعل التكون إلى صورة تعبيرية وقد يطلق عليه مصطلح الكادر.

الصورة:

يمكن أن نعد الصورة (Picture) مركزا أساسيا لخلق الاتصال والتواصل المعرفي والإنساني، كون الصورة مصدرا ثريا لإنتاج المعاني، حيث يمكن أن نوجه المتلقي ونستدرجه من خلال الصورة فتارة نوهمه، وتارة نثيره، وتارة نجعله يتساءل ويتقصّى عبر مسالك الصورة وقوتها السحرية، فالصورة هي البناء المشكل ماديا ليكوّن مدرَكا بشكل موضوعي وتعبيري، ليحيلنا إلى خلق التصورات والانطباعات الذهنية اللامادية أي المشاركة في الشئ عن طريق النظر إلى ذاته، فهي في كل الأحوال مشاهد تخيلية لحركة ما في الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة. ومن هنا يمكن القول وبما يتوافق وموضوع بحثنا، إن الصورة هي تشكيل مادي ويمكن إدراكها بصريا ضمن حدود إطار معين يحدّ حدودها، ومن الممكن إبصارها، لتحيلنا بعد ذلك إلى صورة ذهنية ينتج عنها تصورات أو تهيئات معينة تنطلق من دلالاتها المتجانسة.

التكوين:

إن كلمة تكوين مشتقة من كوّن يكوّن تكوينا، وكينونة الشيء صورته، وجمعه تكوينات الصورة والهيئة. وللتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسة في تكوين الشكل فهو ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، من تصميم وحركة وبناء، ومع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه حالة الموضوع والمزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يروي الحكاية. لذا فموضوع التكوين يتعلق بعملية ترتيب العناصر المرئية داخل الإطار أو الكادر. والتكون المثالي يتمحور في محورين:

الأول: يمكن أن تكون كل عناصر الصورة متفاعلة ومتآصرة مع عناصر المحيط (البيئة).

الثاني: القدرة على إيصال الرسالة حيث يكون على شكلين الأول معبر بذاته عن ذاته، والثاني معبر عندما يكون مع الكل؛ أي ضمن البناء الكلي للفيلم؛ أي ضمن النسيج. وللروس جولة في هذا الموضوع فقد اقترح (إيزنشتين) مصطلح ميزان كادر (mise- En- Cadre) وتطور الموضوع أكثر لتتغير التسمية إلى الميزان. صورة (mise- en- image) ويقصد هنا بناء المشهد بفعل اللقطات المتراصفة؛ أي جمع اللقطات التي ينتج عنها بناء المشهد.

ومن هذا نجد أن الروسي (بوتوفكين) يعد الميزانسين هو المحور الأساس في توضيح الفكرة بالعلاقة بفيزيائية المكان وفيزيائية الشخصية وموقع آلة التصوير.

الإطار النظري

الإطار والصورة

كما أسلَفَنا في مشكلة البحث أن قضية الإطار قديمة قدم الفنون الصورية والدرامية التي قال عنها أرسطو[1]، إذ إن الواقع والطبيعة التي ستكون المادة الخام لأي عمل فني شكلاً ومضموناً، وعلى الرغم من أنها منظمة بطبيعة تكوينها الإلهي، إلا أن لها تكويناً آخر لا يستطيع أي إنسان أن يستخرجه ما لم يمتلك عيناً مدربة ووعيا ثقافيا وفنيا لا يمكن أن يتوافر لدى جميع الناس، وهو ما يميّز الفنان عن بقية أفراد المجتمع، إذ إن تشكّل الصورة داخل الإطار لا يتم إلا بوجود تلك العين المبدعة المنطلقة من عقل ذي إبداع وخيال تمكن من عملية اختيار العناصر المكونة لها، ومن هنا تبدأ عملية تنظيم تلك العناصر حيث تكون هذه العملية قادرة على أن تكون صورة عن الواقع وصورة أخرى مدركة تتمكن حواس الإنسان وعقله

من استنباطها. تتشكل الصورة داخل الإطار الذي هو وسيلة عزل في جانب ويركز الانتباه ويوجههُ -في جانب آخر- إلى مكونات الصورة، كما أنه "يشير إلى العملية الفكرية والمادية المعتمدة في الصورة وتتلاقى مسألة تأطير الصورة أيضاً وبشكل جزئي مع عملية التركيب" (امون،2013، 163). إن جميع الآراء حول وظيفة الإطار لا تكون بمستوى واحد من حيث إعطاء الأهمية له فها هو جان ميتري يقول: "إن الإطار ضروري في الفلم وليس ضرورياً في الحياة" (ج. دادلي،1987، 96)، كونه يسخر كل الحواس للتركيز على ما في داخله ثم استثماره للتأمل.

ورأت الباحثتان أن (ميتري) هنا يحاول أن ينفي التأطير الأولي في الحياة الواقعية وهو الأساس الذي أُخذ منه الإطار الفلمي الذي منحه ضرورة قصوى.

أما (اندريه بازان) فهو يرى أن "الإطار يخفي الواقع عنا"، في حين يرى أرنهايم أنه "ينظم الأشياء التي يحويها" (ج. دادلي،1987، 96).

وهنا يمكن أن نقول أن الإشارة واضحة إلى عملية السياق الذي يكون الإطار جزءا منه وليس معزولا عنه؛ فالعزل له دور أكبر إذ يتمثل بربط عناصر التكوين بعضها إلى البعض وجعلها وحدة كاملة، والعزل هنا لا يعني اقتطاع الصورة عن مجتمعها المكمل من الصور الأخرى التي يحيطها الإطار، وإنما العزل هنا لغرض شد التركيب العضوي للتكوين المرئي للعناصر الموجودة داخل هذا الإطار، وجعلها معبرة عن المعنى والمضمون المراد إيصاله من خلال هذا الترتيب لعناصر التكوين داخل إطار الصورة.

إن عملية ضبط الكادر لا تتم إلا بالتأطير "وتتضمن الاستعمالات الفنية للتأطير حقيقة أن وجوده ينشئ مكاناً سينمائياً، وتحمل الأحداث التي تجري في نطاق هذا المكان دلالة لا تحملها الأحداث التي تجري في مكان غير محدود" (ستفنسون وجان دوبري، 1963، 96).

وينظر إلى الإطار من ناحيتين؛ أولهما إذا كان الفلم يمثل الواقع وجزيئات هذا الواقع، فيكون إطار الصورة في تلك الحالة عملية توجيه قسري للأحداث المقتنصة من الواقع والمحالة إلى الواقع الفني الذي يعرضه الفلم، أما الناحية الثانية فهي أن نتعامل مع الفلم كنوع حياتي مستقل نتعرف عليه ما إن يبدأ عرض الفلم، وتدخل في تفاصيل القصة والأحداث والشخصيات القائمة بالفعل، وهنا يكون الإطار مسؤولاً عن هذه الحياة المصغرة المعروضة داخل الفلم، كما يكون مسؤولاً عن جذب انتباه المتلقي وإطلاعه على كيفية تشكل الأحداث من خلال الوعي القصدي للمتلقي. وهذا يبين أن "السينما تقوم بتكبير التجربة الإدراكية، وأنها تعطي أكثر وأقل بالنسبة للتفاعل المعاش" (كاسبيار، 1989، 108) وفق محاور العرض والتناول الذي تبدو فيه وتتجسد عبره.

إن الإطار والصورة في علاقة جدلية قائمة على الوجود الفعلي السياقي لكل منهما فبدون الصورة لا يوجد إطار، وبدون الإطار لا توجد صورة مادام الأمر يتعلق بالفنون الدرامية القائمة في بنائها على مبدأي الاحتمال والحتمية. ويبرز هنا دور السياق الذي يكشف المعنى ويثبته ضمن البناء الدلالي لحكم الإطار الذي يحيط بمقدرات الصورة. إذ لا يمكن أن نتجاهل الدور الوظيفي للصورة في السياق الفلمي، فقد أصبحت هذه الصورة بما تمتلك من قدرة كبيرة في إيجاز التعبير لما تحتوي في ثناياها من القدرة الدلالية والتعبيرية لتربعها على الرموز والأيقونات والدلالات والإيحاءات التي يمكن أن تحمّلها الصورة معاني غير التي تبدو فيها "ويمكن التوسع في معاني الرمز إلى ما وراء عالم القصة" (يونج، 2015، 24) ليصبح بذلك للصورة شحنة إضافية قد تتعدى حدود إطارها إلى ما هو متخيل، كما أن قدرة الصورة قد تمنح المتلقي فضاء تأملياً رحبا يتسع لكل الأحداث التي تعبر عنها هذه الصورة، ليستوعب جل الأطياف الوجدانية التي تنجم عن تفاعل المتلقي مع الصورة، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه أحيانا الكادر "فالكادر هو الصورة على شاشة العرض التي تتوافق مع الصورة في عين آلة التصوير أثناء التصوير، والتي بدورها هي جزء من الموضوع

المصور المحدد بحواف الصورة أو بحافة الإطار" (الخيمي، 10،2013)، إن الصورة بهذا المعنى تعد وحدة بنيوية لها منطقها الداخلي من كونها ذات دلالات؛ فهي تتحرك على أبعاد من كونها صورة تدرك بصريا بل تتجاوز المرئي إلى الحد الحسّي بكل تجلياته الصوتية والحركية الأدائية والتكوينية، لتكون بعد ذلك "صورة حسية جديدة متحولة عن الأصل" (جاسم، 2010، 533) لتذهب إلى حيز المَجاز ولكنها لا تستقر عند المجازي فقط، بل تتعداه إلى مستويات سيميائية تنهض بمهمة بناء النص في شكله البصري، حيث تتحول كل صورة في السياق المتجسد إلى أيقونة أو إشارة رمزية، وحيث تشكل إشارة ورسالة يمكن أن تأخذنا إلى خارج حدود الموقف "فثمة رسالة غير مرئية تتسرب خارج الحدود الرسمية للصورة" (عابدين،2012، 118)، إذ الصورة ومقوماتها من الدلالات لا تعمل بمفردها، بل تكون ضمن بناء متجانس وعلاقات من السياق الفيلمي لإيصال المعنى وإتمامه أيا كان تجسيده، بل ضمن متوالية من اللقطات ونسيج ينتظم في بناء، وينسجم فيها ويتآلف اللون والحركة والأصوات والإضاءة والعلامات والدلالات وفق إيقاع يحكمها يعرف بالتكوين الذي ينتِج بالضرورة الأثر الدرامي وتوخي المعنى، أو ما يراد من توليد المعنى وبناء للتأويل الذي يقوم بدورة "فهو يوسع أفق التأويل بالانفتاح" (الزيدي، 2012، 24)، الذي يخلق بدوره الشعوري التفاعلي عند المشاهد، وهذا هو المبتغى، حيث يتسع خزان العاطفة والمشاعر على اتساعه، هذا الأمر يدعو المتلقي إلى أن ينطلق بإحساسه من الصورة المتجسدة ضمن حدود الإطار إلى ما هو متخيل في ذهنه، التخيّل الذي قد يحيلة إلى خارج حدود الإطار الذي تتجسد فيه الصورة "ليصبح بذلك مجرد صورة ذهنية غائبة عن الحاضر" (الرفاعي، 2016، 116).

إجمالا لا بد من أن يكون هنالك هامش كبير من الخيال، يولده ويكشفه لنا السياق من أجل أن يحيلنا إلى إدراك صورة أخرى متولدة بفعل الخيال إلى صورة أخرى؛ أي هنا يمكن أن يكون "درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة" (صالح، 1994، 7)، وهذا الأمر يكون مدركا بشكل واضح في المسرح، فعلى سبيل المثال "إن الفضاء المسرحي غير المنظور ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحي المنظور" (ميردوند، 16)، وهذا يقترب إلى أن يضاف إلى السياق الذي يكشف المعاني ويفجر الصور الذهنية جراء الانتقال مما هو واقعي متجسد إلى ما هو متخيل مدرك، حيث يتحكم في التعبير والتأويل للمفهوم، "فالدال هو صورة سمعية أو بصرية، والمدلول هو تصور ذهني غير عادي" (جلال، 1992، 26). وبذلك نحن ننطلق من واقع ما هو معروض إلى واقع ما هو متخيّل لترتسم صورة أخرى منبثقة من الصورة الأصل.

تعبيرية الإطار في التكوين

تشترك السينما مع الفن التشكيلي في اعتمادها على عناصر التكوين ذاتها الموجودة في الفنون التشكيلية، إلا أنها تختلف عنها بوجود الحركة التي على أساسها يقوم المعنى التعبيري للتكوين في الصورة السينمائية إلا أن بقية العناصر تبقى مشتركة والأكثر ثباتاً في الإطار المحدد للّقطة السينمائية وترابطها مع بقية اللقطات لتشكيل المشهد، ومن ثم الفلم ككل، معبرةً بذلك عن مستويين من الإدراك أولهما الحسي بالنظر والسمع، وثانيهما الإدراك الفكري الذي يكون بالعقل، وتشكُل الوعي عند المتلقي هو الفيصل في عملية تمثله. إن السينما "فن عميق الصلة بفنون مجاورة أخرى مثل الفن التشكيلي في الرسم والنحت والجرافيك من نواحي تطور الصلة بمكونات الصورة من الخط إلى الشكل، والشكل إلى الحجم، فإلى الملمس وإلى اللون" (عبد، 2005، 44). وكل ذلك يُحيلنا إلى أشياء مرتبطة بالحواس البشرية، ومن خلالها يصل الفلم السينمائي بطاقته الصورية المعبرة عن المضمون القصصي إلى المتلقي، ولكن لو لم تؤطر تلك العناصر فستكون هناك امتدادات لا نهائية من التشكيلات البصرية التي ستشتت انتباه المشاهد الحسي أولاً، ثم تشتت بعد ذلك المدركات ما فوق الحسية التي تثيرها تلك الصور، ولذا فإن لعناصر التكوين علاقة ترابطية مع إطار

الصورة أو اللقطة المفردة سواء أكان هذا الإطار مصطنعاً من قبل صانع الفلم أم طبيعياً من اختياره أيضاً، ومن دون الإطار يبقى الفضاء مفتوحاً على تأويلات عدة. لذا "فإن الفضاء يشكل أحد البديهيات الأولى في حساسيتنا الإنسانية، ومن هذا المنطلق يصبح المفهوم واحدا من الأسس الأولى لأن نعلم ما الفضاء" (جاسم، 2008، 89)، "وهو ليس فضاءً افتراضياً، وإنما له حدود مؤطرة ويمكن الإحساس به والإمساك بمكوناته، فالفضاء هو ذلك الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام" (عبو، 1982، 294). وطالما أن هذه الأجسام بقيت كاملة أو بقي جزء منها داخل إطار الصورة فهي من ضمن المحسوسات، أما إذا غابت وخرجت من الإطار لفترة طويلة فقد لا يتمكن المتلقي من إدراكها، فالإطار هنا مهم لتحديد الفضاء الذي تتحرك فيه هذه الأجسام. فالنقطة وهي أصغر وحدة تكوينية لا قيمة لوجودها ما لم تكن منتظمة في إطار تنظيمي "فمجموعة من النقاط قد تعطي شكلاً أقرب إلى الصفوف، ومجموعة أخرى تعطي شكلاً أقرب إلى البناء أو المبنى المائل بحسب ما بينها من مسافات" (عبد الحميد، 2001، 252).

لذا فإن النقطة التي تسبح في فضاء لا متناهٍ لا تحتمل معنى، وعندما يؤطَّر هذا الفضاء على اتساعه فإنها تؤدي وعياً محسوساً للمتلقي كما في فلم (اوديسا الفضاء) لستانلي كوبريك، إذ تشكلت نقاط النجوم بعد رمي العظمة إلى الأعلى وتحولها إلى سفينة فضاء محاطة بنقاط تدل على اتساع الفضاء المحيط بها، والذي سيطر على اتساعه إطار الصورة، ولأن الإطار عبارة عن خطوط، فهو ذو علاقة قوية بالخط التعبيري في التكوين السينمائي بما يبرز القيم الجمالية والتعبيرية للشكل المرئي، وتختلف أهمية الخطوط باختلاف "قدرة الفنان والمصمم على استخدامها بشكل صحيح محتفظاً بقيم جمالية من خلال جهود إبداعية تثير الكثير من المعاني التي تمتد من الاستقرار والاتزان والثبات إلى الإحساس بالحركة والاندفاع والتوتر" (رزاق،1977، 200).

وتشكل الخطوط إطاراً آخر يزيد من تركيز وتحديد الموضوع المراد التركيز عليه وجعله في بؤرة الأحداث والصراع مع الوسط والذات، كما في قلم (الماتكرس)، إذ تحاصر المصفوفة بخطوطها شخصية (نيو) التي تحاول التوازن والاقتناع بالعالم الافتراضي الذي كانت الشخصية تعيش فيه. وللأشكال في التكوين أهمية تعبيرية قصوى لما لها من دور في الإفصاح عن المضمون. والأشكال كمظهر خارجي"تتنوع في الحجم والقيمة واللون، وقد تكون هندسية الطابع على هيئة مثلث أو مستطيل أو دائرة، وقد تكون بمنزلة التركيبات الخاصة من هذه الأشكال، وقد تكون الأشكال واضحة أو مستقرة يكشف عنها من خلال حركة خط أو من خلال حركة فنية" (عبد الحميد، 2010، 256).

وتتعالق الأشكال مع الإطار أيضاً، وقد يتخذ الإطار شكلاً معيناً يتناسب ومضمون ما يقدمه الشكل الموجود في الصورة، وقد يكون الإطار العام جزءاً من الشكل كما في فلم (سيد الخواتم)، إذ يميل الإطار العام للقطات القريبة للخاتم إلى الشكل الدائري الذي يرمز إلى لا نهائية الشر الموجود في العالم مقابل لا نهائية الخير الموجود فيه.

ومن خلال ما تقدم تتشكل كتلة الأشياء الموجودة أمام الكاميرا من ممثلين وديكورات واكسسوارات ثابتة ومتحركة. ويعد توزيع الكتل داخل إطار الصورة من المهام الدقيقة للتكوين إذ "تسيطر الكتلة الضخمة على المنظر إذا ما وضعنا في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة، ويمكن زيادة حجم الكتلة داخل الإطار بالاختيار الدقيق لزاوية الكتلة في الصورة" (بوجز، 1995، 44) ويلعب الإطار دوراً مهماً في إعطاء الأهمية للكتلة من حيث ابتعادها عنه أو اقترابها منه أو التصاقها به أو خروج جزء منها إلى خارج الإطار، ففي مسلسل (الحسناء والوحش) في الحلقات الأولى التي سبقت تعرف (كاترين) على (فنسنت) نرى دائماً أن هناك جزءا من كتلة فنسنت خارج الإطار الأصلي للصورة وخارج الإطار الذي تشكله الإضاءة المنبعثة داخل عالم الانفاق.

ومادام الحديث يدور حول الكتل تبقى مسألة التوازن بين الكتل داخل الإطار مهمة جدًا من حيث إيجاد التعادل البصري أو الإخلال القصدي بهذا التعادل البصري الذي "يؤدي إلى وظيفة مهمة في تقديم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حيث النظر إليه" (رياض، 1973، 298).

فالتوازن المرئي داخل الإطار الصوري مطلوب لتحقيق نوع من التركيز البصري المتعادل ما بين الموضوعين حتى لا يطغى أحدهما على الآخر. ففي فلم (سيدة المافيا) تتقابل سيدة المافيا مع رجل العصابات (روبرتو) في مطعم يغلب على أثاثه اللون الأحمر، ويجلسان متقابلين وجهاً لوجه: هي السيدة الرقيقة، وهو السيد المخضرم في عالم الجريمة، ولكنهما متوازنان إلى أن تبدأ المذبحة من داخل مطبخ المطعم خروجاً إلى الصالة "وبالإمكان أن نفسر مبدأ التوازن من خلال التماثل وهو تماثل الأجزاء عند توزيعها. فهدف التوازن هو جمع قوى متضادة متصارعة مما يعطي للعناصر الثابتة قيماً ديناميكية وحيوية" (مطر، 1974، 43) والتوازن ليس مختصاً بالكتل فقط، بل بالمكونات المحيطة بالكتل التي تضفي على الكتل إضافات معينة من الظل والضوء والقيمة والتوازن اللوني والتوازن في الملمس. ولأن السينما فن قائم على الحركة الفيزيائية المدركة بصرياً، وهذا ما يميزه عن باقي الفنون التي تعتمد الصورة، نجد الإطار أيضاً في حركة دائبة يرافق حركة الكتل من ممثلين واكسسوارات وديكورات مع توازن ملحوظ في كل انتقاله من مشهد إلى آخر "حيث بإمكان الحركة وحدها أن تخلق التأثير المطلوب عبر ايقاعها وتطورها، إن الحركة في اتساعها هي التي تخلق البعد الدرامي" (اجيل، 1980,15).

وترتبط سرعة تشكيل الإطار مع سرعة الحركة في الفلم السينمائي. ففي الحركة السريعة "تتحرك بشكل أسرع من الواقع، ويتم ذلك حين تنخفض سرعة آلة التصوير السينمائي عن (24) صورة في الثانية" (رياض، 64). وتماثل سرعة تغير الإطار سرعة حركة اللقطات، وقد خرجت سرعة اللقطات من الرداء الكوميدي الذي كانت تضفيه على أفلام بدايات السينما وأفلام (شابلن) إلى أبعد من ذلك من خلال سرعة جريان الزمن وسرعة العودة إلى الماضي، وسرعة الانتقال للمستقبل، أو إعطاء بعض الفرادة للشخصيات التي تتحرك بسرعة أكبر من الواقع عن طريق المدركات العقلية كما في فيلم (NEXT) حين يتحرك البطل بعقليته ورؤيته ليسبق الأحداث ويتنبأ بها. كذلك يتأثر الإطار بالحركة البطيئة التي تكون أبطأ من حركة الواقع "الإبطاء بالزمن يسمح بإدراك الحركات فائقة السرعة التي لا تلتقطها العين المجردة" (مارتن، 1964، 204) كما في فلم الماتركس عندما يقوم نيو بالتحرك السريع جداً الذي يوازي سرعة اطلاقة المسدس، إذ لا يمكن للعين البشرية إدراك مثل تلك الحركات فيلجأ المخرج إلى الحركة البطيئة لإظهار مدى تطور قدرات (نيو) العقلية والجسدية. وتظهر قوة الإطار عند تجميد الحركة أي تستقر حركة الأجسام الموجودة في اللقطة أو المشهد السينمائي وذلك في محاولة للحصول على تأثير أكبر؛ مثال ذلك تجمد حركة عين الضحية الأولى في فيلم (سايكو) لهتشكوك لتنبئ المشاهد إلى سرعة صدمة القتل الذي عانته تلك الشخصية إذ تأطرت العين بالإطار العام للصورة وبالإطار الخاص والمتمثل بوجود الضحية أو ما ظهر من وجه الضحية أي المتمثل بالمنطقة المحيطة بالعين.

ومما تقدم نخلص إلى أن للإطار علاقة ترابطية متماسكة تشترك في انشاء تعبيرية التكوين الذي على أساسه تشكلت اللقطات وتحركت المشاهد في الفلم السينمائي، إذ لابد من وجود خارجي يحوي عناصر التكوين المختلفة إضافة إلى محدد داخلي آخر تفرضه عناصر التكوين وفقاً للحاجة التعبيرية للحدث الدرامي المعروض على الشاشة.

العلاقة بين الإطار والصورة المدركة

تكمن في الفن السينمائي قدرة لا متناهية على مخاطبة الشعور والوعي الإنساني من خلال ما تعرضه الصورة الفلمية من أحداث درامية لا تقف عند شكل واحد مع تطور التقنيات التي وصلت إليها السينما بالمكتشفات البشرية الحديثة في عالم الرقميات والحاسوب، إلا أن الفيلم السينمائي له شكله التعبيري الذي بقي متجدداً متطوراً؛ إذ يعكس الفن السينمائي الأفكار وملامح الحياة التي تكون الأفكار جزءاً منها، فيجد الإنسان نفسه وفكره وأحاسيسه متمثلة بشكل أساس في الصورة السينمائية على الصعيد البيئي والنفسي وحتى التاريخي إذ "إن قوة الصورة وخوفنا منها وتلك الرغبة التي تنتابنا وتشدنا نحوها هي أشياء حقيقية وفعلية لا يمكن انكارها، والوسيلة الوحيدة التي يمكن أن يدافع بها المرء عن نفسه إزاءها هي أن يغمض عينيه " (أ، 1995، 9).

وهنا تكمن أهمية الصورة المدركة عندما يقوم المتلقي بتلك الإغماضة التي ستحمله إلى خارج إطار الصورة المرئية إلى آفاق الصورة المدركة التي هي المكون الشرعي للصورة المرئية؛ إذ تكون ناشئة بتأثير منها وبناءً ذهنيا من قبل المتلقي الذي لا بد أن تكون له خلفياته، فالصورة الذهنية المدركة ليست صورة وهمية أو محض خيال.وإنما هي مبنية على أسس موجودة أصلاً في وعي المتلقي. والصورة الذهنية المدركة هي التقديم الفعلي لأي شيء لا يمكن تقديمه بالحواس بشكل مباشر، أو هي إحياء أو محاكاة لتجربة حسية، كما أنها قد تكون تجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة.

وهذا التعريف يقودنا إلى الابتعاد عن الوهم؛ فكل شيء تقريباً حقيقي في الصورة المدركة عن الصورة المرئية في الفلم السينمائي، وبعد التصوير وأحجام اللقطات والزوايا يدخل عنصر المونتاج كعامل مهم في إخراج الصورة المدركة ذهنياً بعيداً عن الصورة المرئية داخل الإطار، فغالباً ما تقودنا العلاقات الصورية التي تقام على أساس المونتاج إلى خارج الصورة المرئية، فالمونتاج عنصر عملي تعبيري واسع يمنح الأحداث الدرامية أبعاداً جديدة يستنبطها المتلقي عبر سياق اللقطات وتسلسلها التي تبث الكثير من الرموز الفكرية والأيقونية، إن وظيفة المونتاج الأساسية "تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفلم وديناميكيته وتحدد معناه بدرجة أكبر من الكلمة ذاتها" (همبر، 1993، 184).

لهذا يمكن أن نعد المونتاج أساس الفلم كما يقول (بودفكين) أو هو الجزء الحيوي في أي عمل سينمائي إلى جانب العناصر الأخرى كما يرى (ابرنشتاين). فإن الصورة المدركة ذهنياً من قبل المتلقي والمتشكلة خارج إطار الصورة المرئية داخل الإطار تتمّ بتبادل المونتاج وحركة الكاميرا وتكوينها.

ففي بعض المشاهد التي تقدم حدثاً اجتماعياً مهماً أو حلقة تآمرية أو مشهداً جنسياً حميمياً نجد أن الكاميرا تنسحب بهدوء لتركز عدستها على تفصيل آخر من تفاصيل المكان الذي يجري فيه الحدث مع بقاء الصوت والمؤثر الصوتي للعملية التي تجري، فالصوت والصورة مكملان لبعضهما في انتاج المعنى وإيصال المعلومة، والصوت "يزيد من تأثير الصورة وتعميق مضمونها" (الموسوي، 1984، 28) أو هنا يكون له دور مهم في تشكيل الصورة المدركة ذهنياً من خلال انتقالات الرموز والإيحاءات والإشارات الصوتية التي تحيل بالتالي إلى الصورة المبنية ذهنياً والمدركة عقلياً من قبل المتلقي ويكون هنا للإطار دوره الأساس في تلك العملية من خلال:

1. تحديد المكونات الجديدة للصورة المدركة بالاعتماد على التأطير لعناصر الصورة المرئية.
2. تحديد التحولات التي جرت على الصورة المرئية خلال عملية تحولها إلى صورة مدركة لها نفس الإطار المادي والفكري للصورة المرئية.
3. مساعدة الإطار للصورة المرئية على تحديد العناصر التي لها تأثير أكبر من غيرها داخل الصورة المرئية التي ستبقى تمارس نفس التأثير في الصورة المدركة ذهنياً.

وبما أن السينما فن مكاني والإطار يعمل على تحديد المكان أو جزء من المكان من خلال الكاميرا بحركاتها وحجومها والزوايا المختارة للتعبير عن الحدث، فإن كل ذلك يؤدي للتعبير عن الحدث الذي يجري في المكان المؤطر "فالمكان خاضع خضوعاً مطلقاً للحدث" (مارتن، 1964، 230).

وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن الإطار هنا يلعب دورين فعالين؛ أولهما يتمثل بتحديد المكان المدرك بصرياً في الصورة المرئية التي يراها كل المتلقين، وثانيهما هو الإحالات النفسية والرمزية للمكان الذي يقع خارج الإطار الذي تقع فيه الأحداث. ففي وجود حدثين متوازيين زمنياً مرتبطين دراماياً فإن كل حدث يجري في مكان مختلف يُوجب انتقالا مرئيا ما بين كل حدث، ولا يعني الانتقال المرئي من المكان أن وعي وذهن المشاهد سيكون بعيداً عنه إنما سينشغل ذهن المشاهد بصور إدراكية مؤطرة للمكان السابق استعداداً للعودة إليه في أية لحظة يقررها أو يحددها البناء الدرامي للحدث.

وللشخصيات المنفذة للحدث الدارمي دورها المهم في التعامل مع الإطار الذي تتحرك ضمنه ولا تخرج عنه في ضرورات الصورة المرئية، لذا نجد أن الصورة المدركة يؤطرها ضرورات التعامل النفسي والاجتماعي والفكري، وكل ما يلعب دوراً فعالاً في بناء وتطوير الشخصية وعلاقتها بالمكان والإطار المحيط بالمكان فكلما ضاق الإطار وانحسر المكان وضاق "فإن التوتر الذي تولده الصراعات السيكولوجية يكون أشد قوة تفجيرية حينما يكون مكانه ضيقاً ومحصوراً" (بوجز، 1995، 261).

إن هذا الضيق والإطار الذي يحاصر المكان والشخصية ينتج صورة أخرى مدركة ذهنياً خارج الإطار الضيق، لنجد لها اشتغالات أخرى كثيرة مرمزة برموز مأخوذة من جنس ما يجري لتكون حاضرة مع الصورة المرئية المشاهدة[2]، كما في مشاهد أفلام القتل التي يكون فيها القاتل مجهولا، إذ كلما تقدم القاتل نحو الشخصية ليحاصرها يضيق الكادر والمكان والإطار، وعندها تنطلق الصورة المدركة في توقع من يكون القاتل الذي يحاصر هذه الضحية.

إن الإطار لا يقتصر عمله فقط على تأطير الصورة المرئية بل يمتد عمله إلى الصور المدركة التي تستعير ذات الإطار ليبقى المتلقي على اتصال كامل واع مع الفلم الذي يشاهده.

ومما تقدم نخلص إلى أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال حركات الكاميرا والزوايا المقتطعة في المشاهد المصورة.
2. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال طبيعة النوع المونتاجي المستخدم الذي يحيل تعبيرياً إلى الصورة الموجودة خارج الإطار والمدركة ذهنياً من قبل المتلقي.
3. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال تضييق المكان ليصبح كل ما هو خارج الإطار هدفاً للصورة المدركة ذهنياً.
4. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال الاستخدام الفعّال لعنصر الصوت في الإيحاءات والرموز التي تنتج عن الحوارات والمؤثرات الصوتية من خارج إطار كادر الصورة.

إجراءات البحث

أولا: منهج البحث

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظواهر وتراكيبها وظروفها السائدة.

ثانيا: مجتمع البحث

نظراً لاتساع مجتمع البحث قمنا باختبار عينة قصدية من أجل الوصول إلى النتائج وتحقيق هدف البحث.

ثالثا: أداة البحث

اعتمدنا على مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث ومن ثم تحليل العينات والتي تمحورت بالشكل التالي:

1. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال حركات الكاميرا وزواياها المقتطعة في المشاهد المختلفة.
2. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال طبيعة النوع المونتاجي المستخدم الذي يحيل تعبيرياً إلى الصورة الموجودة خارج الإطار والمدركة ذهنياً من قبل المتلقي.
3. ينفتح الإطار من الصوة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال تضييق المكان ليصبح كل ما هو خارج الإطار هدفاً لإنشاء الصورة المدركة ذهنياً.
4. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال الاستخدام الفعال لعنصر الصوت في الإيحاءات والرموز التي تنتج عن الحوارات والمؤثرات الصوتية من خارج إطار كادر الصورة.

رابعاً: عينة البحث

قمنا باختيار عينة قصدية لتحقيق أدق النتائج وتحقيق هدف البحث وذلك من خلال فلم (كلاود أطلس) وذلك للأسباب الآتية:

1. التنوع المونتاجي المستخدم في الفلم.
2. طبيعة السرد الفلمي متعدد الأزمنة والأمكنة الذي أتاح الفرصة أمام الاشتغال الذهني للصورة المرئية.
3. الانتقال من عوالم الفنتازيا إلى العوالم الواقعية والحركة من المستقبل إلى الماضي وبالعكس ومن ثم إلى المستقبل البعيد. والقراءات المتعددة للأحداث جعلت الفلم أنموذجاً في تركيب الصورة المدركة ذهنياً.

خامساً: وحدة التحليل

تم اختيار المشهد واللقطة كوحدات تحليل يرتكز عليها تحليل العينة.

سادساً: صدق الأداة

بعد أن تحددت أداة البحث قمنا بعرضها على لجنة من الخبراء، وقد أظهر السادة الخبراء نسبة اتفاق على فقرات الأداة بنسبة 100% من خلال استخدام معادلة كوبر.

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد مرات الاتفاق

Dg = عدد مرات الاختلاف

سابعاً: خطوات التحليل

قامت الباحثتان بعدة خطوات لإنجاز تحليل البحث.

1. قامت الباحثتان بمشاهدة عينة البحث لعدة مرات من أجل فرز الخصائص والسمات المرئية والمدركة في العينة.
2. قامت الباحثتان بتفريغ المشاهد حسب المراحل الزمنية التي تناولها الفلم.
3. قامت الباحثتان بمشاهدات عدة للربط بين أحداث المراحل الزمانية المختلفة.

ثامناً: تحليل العينة

اسم الفلم: سحابة أطلس Cloud Atlas

انتاج: الماني امريكي 2012 م

بطولة: توم هانكس وهالي بيري

إخراج: توم تايكور والاخوة وتشاوسكي

عن رواية: ديفيد ميتشل

قصة الفلم[3]

الفلم يقدم قصة البشر بواسطة ست قصص من أمكنة وأزمنة مختلفة لشخصيات مختلفة تعيش في ظروف مشابهة وتختبر نفس المشاعر الإنسانية التي تبقي في روحها شيئاً واحداً مع اختلاف الأسباب والنتائج والتفاصيل. يعرض لنا الفلم انعكاس تصرفاتنا الفردية علينا، وقد تؤثر في حياة الآخرين في الماضي والحاضر والمستقبل، لأن كل شيء مترابط بيننا، وأي تصرف بسيط قد يُلهم ثورة في المستقبل البعيد، وأي عمل خير أو شر نقوم به يبقى له تأثير في الزمن وقد ينعكس علينا. مواضيع الفلم الأساسية هي: الحب والحرية والعدالة والطموح والحياة والثورة ومقاومة الظلم والاستغلال الإجرامي. ويجمع الفلم بين الخيال العلمي والدراما والكوميديا.

أمكنة وأزمنة الفلم

1. جنوب المحيط الهادي سنة 1849
2. عاصمة اسكتلندا سنة 1936
3. مدينة سان فرانسيسكو / امريكا سنة 1973
4. لندن / انكلترا سنة 2012
5. نيو سول / كوريا الجنوبية سنة 2114
6. جزيرة هاواي سنة 2346 (106 سنة بعد السقوط)

التحليل

1. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال حركات الكاميرا وزواياها المقتطعة في المشاهد المختلفة:

شكلت حركة الكاميرا وزواياها الثقل المهم إلى جانب الشغل المونتاجي في الفلم، إذ لم تكن الكاميرا مجرد أداة أو وسيط لنقل الصورة وإنما كانت في أغلب الأحيان تأخذ دور الراوي الذي يكوّن أدوات للربط ما بين زمان وآخر ومكان وآخر، وذلك للفواصل الزمنية الكبيرة والطفرات النوعية في شكل المكان والديكورات والاكسسوارات مما جعل التصوير يحمل مسؤولية تشكيل لوحة واحدة من هذا الاختلاف الزمني والمكاني. في بداية الفلم ومنذ المشهد الأول يضعنا المخرج في كونية ما سوف يقدمه لنا من أحداث إذ يفتتح الفلم بلقطة عامة للسماء من الأسفل إلى الأعلى مع عملية نزول بطيئة للكاميرا إلى صورة الشخص الذي يبدأ برواية أحداث القصة ولأن اللقطة على الشخص كانت قريبة جداً لتحديد بعض المعالم والوشوم والملامح التي سيحتاجها المتلقي للتعرف على هذه الشخصية في سياق القصة ودورها فيه، وهي شخصية (زاكري) توم هانكس الذي أخذ على عاتقه رواية أحداث ما جرى قبل السقوط بـ(106) سنة على لسان (سونمي) التي تعد بمصاف الآلهة، إلا أن انغلاق الإطار على صورة (زاكري) الكبيرة فتح أفق التوقع خارج الإطار بصورة مدركة مفادها لمن يوجه زاكري قصته، فهو لا ينظر باتجاه الكاميرا ولا باتجاه الجمهور وإنما ينظر إلى السماء تارة وإلى شيء ما أمامه، مما أعطى أكثر من احتمالية للصورة المدركة خارج الكادر، والتي سيجيب عنها المخرج في نهاية الفلم عندما يكتشف المتلقي أن (زاكري) كان يروي هذه القصة المتشعبة لمجموعة من أحفاده وهم في مكان ما من الكون غير الكرة الأرضية. وتبقى مسألة مطابقة الصورة التي

حشرها المخرج في نهاية الفلم مع الصورة المدركة عند المتلقي في بداية الفلم مفتوحة على آراء شتى وتوقعات لا تعد ولا تحصى كلما كبر عدد المتلقين، ويدخلنا المخرج إلى قصة الفلم من خلال لقطات سريعة ومغلقة الإطار ليسمح للمتلقي ببناء صورته المدركة بعيداً عن الصورة التي يحددها الإطار. فعلى سبيل المثال يبدأ في المشهد الأول بعد رواية زاكري إلى العام 1849 وبداية تقديم شخصية المحامي آدم ومن ثم انتقاله للتعريف بشخصية المؤلف الموسيقي الشاب فوربشر 1936م ومن ثم انتقاله لتقديم الصحفية التي تلعب دورها هالي بيري ومن ثم الانتقال إلى لندن 2012م، لتقديم شخصية المؤلف والناشر كافندش، بعد ذلك تكون طفرة زمنية ومكانية إلى نيو سول عام 2114 م، والتعرف الأول على سونمي الإنسان المصنع ومن ثم الانطلاق نحو عام(2346) أي بعد(106)عام على سقوط حضارة البشر. وهنا تظهر الشخصية التي تروي الأحداث؛ شخصية زاكري المحاصرة بخوفها من المتوحشين أكلة لحوم البشر ومن خوفه من الشيطان الذي يتجسد له في مواقف عديدة ليثبط من عزيمته ويسيطر على أفكاره، في عودة إلى تحول الصراع المادي إلى صراع روحي وصراع أفكار ما بين الخير والشر الموجودين في الإنسان، بعد إذ دمرت الآلة والمادة والتطوير كوكب الأرض وأعادت الحضارة إلى بدايتها مما أثر سلباً وإيجاباً في حركة الكاميرا سلباً للاستخدام المفرط للصور المصنعة غير المصورة وإيجاباً بأن تكون الكاميرا الراوي الرديف لزاكري الذي ربط تلك الأحداث من خلال الذاكرة الصورية للإنسان المصنعة سونمي التي عبدت كإله.

وبالعودة إلى المشهد 126 الذي تجري أحداثه في العام 1973 م تلعب زوايا الكاميرا وإطار الصورة دوراً مهماً في خلق تراكمات من الصور المدركة ذهنياً أثناء تهديد الصحفية بمحاولة قتل، إذ تم تضييق الكوادر بأطر ضيقة جداً خلال الحوار بينها وبين رجل الأمن في الشركة النووية، إذ يروي لها رجل الأمن ما سيكون وكيف سيُتهم العرب الفلسطينيين بهذه الجريمة التي تتم فيما بعد بتفجير طائرة العالم النووي أيزك.

وفي المشهد 156 الذي يعود إلى العام 1936، الموسيقار فوربشر وصديقه سكسمث يبدآن بتحطيم الأطباق ضمن عدة أطر للصورة التي بدأت اللقطات الأولى فيها قريبة، ومن ثم كبر الإطار ليشمل الغرفة بأكملها، وأبقى المخرج ما هو خارج هذا الإطار وتبعات هذا العمل كصورة مدركة من قبل المشاهد وتقييمه للشخصيتين المنفلتتين من قوانين عصرهما والأخلاق الاجتماعية.

2. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال طبيعة النوع المونتاجي المستخدم الذي يحيل تعبيرياً إلى الصورة الموجودة خارج الإطار والمدركة ذهنياً من قبل المتلقي.

لهذا نجد أن عينة البحث فلم سحابة أطلس من الأفلام القائمة في سردها على المونتاج بجميع أنواعه تقريباً، إلا أن المونتاج المتوازي كان النوع المسيطر على سرد الأحداث على الرغم من معرفتنا بأن هذه الأحداث ما هي إلا قصة تروى من قبل سارد لم يكن مشاركاً فيها ولا مطلعاً عليها من أرض الواقع، وإنما وصلت إليه كإرث تاريخي لنضال الإنسان على الأرض في سبيل إدراك حريته، والطريف والغريب في الأمر أن فكرة التحرر لا تخص الإنسان الآتي من رحم امرأة، بل حتى الإنسان المصنع جينياً، وهذا ما أعطى دفعة قوية للفلم وجعل من الإنسان المصنع سونمي بمصاف الآلهة؛ لأنها تجردت من عوامل الخوف والضعف الإنساني في عملية تصديها للثورة على عبودية الإنسان، وهكذا أصبحت سونمي رمزاً من رموز الحرية، إن لم تكن قد أصبحت آلهة لدى أحد الشعوب من خلال آرائها وكلماتها.

وفي المشاهد 15 و 16 و 17 من الفلم عُرض التوازي في الأحداث على الرغم من اختلاف المدد الزمنية، إلا أنها كانت تجري على لسان الراوي وكأنها تجري في زمن واحد، إن ذلك يجري كون الراوي في كوكب آخر خارج حدود الزمان والمكان الأرضي. ففي المشهد رقم 15 عودة إلى المؤلف الموسيقي فوربشر 1936 ووجود نصف كتاب مذكرات وانتقاله إلى المشهد 16 بنفس التدفق الصوري للمحامي المحتضر آدم في الباسفيك 1849 ومن ثم مزج يؤكد استمرارية الأحداث إلى العام 1973 والصحفية التي تبحث عن

الحقيقة في اغتيالات علماء الذرة. وفي المشهد 17 يتم الربط بين د. سكسمث وهو في العام 1973 يقرأ رسالة صديقة وعشيقة فوربشر عام 1934، وهنا يتضح خيط آخر تنتظم به الأحداث التي بقيت تجري متزامنة متوازية على لسان الراوي آيزك في ذلك الكوكب البعيد. وفي المشهد 18 يحيل المخرج مونتاجياً خيوط جميع الأحداث إلى الناشر والمؤلف كافندش عام 2012 حيث تتصاعد الأحداث بقطع سريع إلى المشهد 19 في الباسفيك 1849 لهروب العبد أوتور على ظهر سفينة المحامي آدم، بعدها قطع سريع إلى العام 106 بعد السقوط في المستقبل البعيد لآيزك مع الفضائية وهي تحاول اقناعه بمساعدتها في أن يكون دليلاً لها في الصعود إلى المرصد القديم في عملية تصاعدية في الأحداث لتصل إلى المشهد 21 وبالعودة إلى العام 1973 حيث تم اغتيال سكسمث عالم الذرة. وفي المشهد 22 تنقسم الشاشة إلى جزأين مؤطرين بإطارين: إطار داخل الغرفة وإطار خارج الغرفة؛ داخل الغرفة القاتل خلف الباب يصوب السلاح باتجاه الباب الذي تقف خلفه الصحفية، والإطار الثاني خارج الباب يمثل الصحفية التي قد تقتل، وهنا تتجلى الصورة المدركة حول ما إذا كانت الصحفية ستلقى حتفها أم لا، إلى أن ينتهي الأمر بانسحابها من مسرح الأحداث.

وفي المشاهد 64، 65، 66، 67، 68، 69 و 70، 71، 72، عودة إلى توازي الأحداث مونتاجياً حسب رواية أيزك. في المشهد 64 قطع إلى هروب سونمن وهايجو 2114، وفي المشهد 65 قطع إلى سفينة عام 1849 في الباسيفيك حول اختيار العبد الهارب كبحار، ومحاولة قتله وهو يركض على ساري السفينة. في المشهد 67 العودة إلى هروب المصنعة سونمي 2114. وفي المشهد 68 تظهر جلياً عملية توازي الحركة ما بين حركة هروب 2114 المصنعة سونمي مع هايجو على الجسر والمشهد 69 لسير العبد الهارب على خشبة الساري والبندقية مصوبة نحوه.

ومن المشهد 85 إلى المشهد 99، هناك قطع سريع ومتلاحق مع تطور الأحداث في القصص جميعها فإما تحول أو نهايات؛ ففي المشهد 93 حادث سيارة الصحفية وانفجار طائرة العالم النووي 1973. في المشهد 94 في عام 1936 نهاية تأليف مقطوعة سحابة أطلس لفوربشر. والمشهد 95 وقوع سيارة الصحفية في الماء، وضياع للتقارير التي تدين قتله سكسمث. عودة إلى المشهد 96 عام 1934 الموسيقا تكتمل نهائيا ويطلق عليها سحابة أطلس السداسية. في المشهد 97 عام 2114 تحرير السجينة المصنعة سونمي من العبودية. المشهد 98 عام 2012 هروب الناشر كافندش من المصحة.

إن المخرج هنا بقطعه السريع لم يعط المشاهد فرصة التفكير خارج إطار الصورة المدركة بصرياً إلى أي صورة ذهنية أخرى خارج إطار الكادر، كون المخرج يبغي من ذلك حصر اهتمام المشاهد بذروات أحداث القصص التي يعرضها أمامه تاركاً له فسحة من التفكير في ختام هذا القطع السريع المتواصل.

3. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال تضييق المكان ليصبح كل ما هو خارج الإطار هدفاً لإنشاء الصورة المدركة ذهنياً.

لأن فلم سحابة أطلس من الأفلام التي تبحث في قضية أساسية في حياة البشر وهي قضية الحرية والتحرر بكل أشكاله وعودة الإنسان من العبودية المفروضة عليه إلى الحرية التي خلق عليها، ولأن للمكان سطوته في تكامل شكل الحرية البشرية، فإن الفلم عبّر بشكل عميق عن ذلك من خلال وضع شخصيات الفلم في أماكن مغلقة وضيقة تنبئ بالحالة التي هم عليها وبخطورة العالم الخارجي إذ إن للحرية ثمنا يصل إلى التضحية بالحياة من أجلها.

ففي معظم مشاهد قصة المحامي آدم عام 1849، كان المكان مغلقا داخل غرف السفينة التي يروم آدم فيها الرجوع إلى مدينته حيث يقع ضحية لطبيب بشع يحاول أن يسرق مفتاح صندوق الذهب الذي برفقة المحامي آدم. ففي المشهد 75 ينغلق المكان أكثر ما بين الطبيب و آدم على سرير غرفته والطبيب يجبره على تناول السموم من أجل قتله، ويبقي المشاهد يترقب أي شيء يحدث خارج إطار المكان المغلق من أجل إنقاذ آدم من براثن الطبيب الفاسد. وفي المشهد رقم 157 عندما حاول المخرج فتح المكان وخروج آدم إلى

سطح السفينة تهب عاصفة تجبر آدم والعبد الهارب على العودة إلى المكان المغلق في الغرفة وعودة سيطرة الطبيب على علاج آدم في محاولة أخيرة وحاسمة لقتله.

وفي مشاهد بداية قصة 1973 من المشهد 18 و 19، يُحتجز الدكتور سكسمث مع الصحفية في مصعد، ويدور بينهما حوار حول ما يملكه الدكتور من معلومات، وما تسعى إليه الصحفية من الوصول إلى الحقيقة فيما يخص تآمر شركات الكهرباء على العلماء الذين يعملون في تجارب إنتاج الكهرباء النووية، إذ ينغلق المكان انغلاقاً تاماً بسبب عطل المصعد وحتى الإضاءة تصبح خافتة جداً بسبب عطل الإضاءة الرئيسة وإضاءة الطوارئ، ويصل ضيق المكان إلى ارتفاع درجة الحرارة مما يفضي إلى أن الدكتور والصحفية يخلعان ملابسهما، وقد وفر انغلاق المكان فرصة لهما لتبادل الثقة كون المصعد ضيقا والمسافة تكاد تكون حميمية بين الشخصين، كذلك انفتح المكان خارج الإطار لتوقعات شتى في أن تكون هناك علاقة مستقبلية بين الدكتور والصحفية، وهذا ما تم التعبير عنه بعد مشهد المصعد المغلق، إذ يقوم الدكتور سكسمث بمنح الوثائق للصحفية بطريقة حاول أن لا يشعر بها أحد، ولكن سرعان ما تصل إليه أيدي القتلة، فيقتل في غرفته. وفي المشاهد 23 و 24 ينغلق المكان مرة أخرى على الصحفية مع جثة الدكتور سكسمث إلا أن الانغلاق هنا يفضي إلى عثور الصحفية على مجموعة من الوثائق التي تدين قتلة علماء الذرة من شركات الكهرباء، فضلا عن مذكرات سكسمث وفوبشر الموسيقار التي أصبحت جزءاً من حكاية 1973.

وفي بناء مشاهد انتحار فوربشر الموسيقار وعشيق سكسمث 207 و 9 و 20 و 211 نجد الإطار والمكان ينغلقان على فوربشر الذي يكتب رسالة إلى صديقه وعشيقه سكسمث يخبره بوجوب الذهاب إلى عالم أفضل من العالم الذي نعيشه، وكل هذا الحصار -ونتيجة للشخصية الحالمة الرومانسية المترددة لفوربشر- لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون أفق توقع المتلقي بأن فوربشر سينتحر، وهنا تكون المفارقة فقبل وصول سكسمث ينتحر فوربشر، ويسمع سكسمث الإطلاقة وهو على سلم الفندق، وهنا مغايرة ذكية من قبل المخرج في مخالفة الصورة المدركة لفوربشر خارج الإطار المعلن وخارج المكان الضيق في غرفة منعزلة بفندق رخيص.

4. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال الاستخدام الفعال لعنصر الصوت في الإيحاءات والرموز التي تنتج عن الحوارات والمؤثرات الصوتية من خارج إطار كادر الصورة.

شكل الصوت ومنذ بداية الفلم انطلاقة فكرية مهمة تجاوزت التشكيل الصوري، إذ يبدأ الفلم ويعتمد على رواية زاكري 106 عام بعد السقوط الذي تجمعت لديه كل خيوط القصة؛ قصة محاولة الإنسان الدائمة للتحرر من العبودية بشتى أشكالها بدءاً من عبودية الزنجي الأسود إلى عبودية الإنسان المصنع وعبودية زاكري وشعبه للقتلة المتوحشين. لذا اعتمد المخرج اعتماداً كبيراً على التنقلات الصوتية ما بين قصص الفلم لتشكل الرابط الأساس فيما بينها ولتشكل التدفق الذهني لترابط الصور خارج الإطار مشكلة الصورة المدركة التي تربط جميع الصور التي تم انتاجها فعلياً لجميع قصص الفلم. ويشكل عبور صوت مرحلة إلى مرحلة أخرى ميزة مهمة جداً في هذا الفلم الذي يتطلب تركيزاً لإعادة تشكيل الصور؛ فهو من عنوانه (سحابة أطلس) يوحي بذلك والسحابة هي عبارة عن متغير يعاد تشكيله بين فترة وأخرى.

ففي المشهد 38 وفي قصة العام 1973، وعندما تتعرف الصحفية على فوربشر المؤلف الموسيقي من خلال مذكرات سكسمث تتوجه إلى متجر الموسيقا لتشتري سمفونية سحابة أطلس التي ألفها فوربشر قبل انتحاره، لتشكل هذه الموسيقا الخلفية التي تربط جميع قصص الفلم. وفي المشهد 52 من عام 2012 حيث يدخل كافندش المؤلف صورة وصوتاً في القصة إلا أنه ينسحب صورة ويبقى صوته في كل الأزمنة التي تختلط صورياً ويبقى صوت كافندش يحيل المتلقي إلى صور مدركة حسياً من خلال ترجمة للكلمات التي ينطقها بقوة الإيحاء الذهني.

وفي المشهد 53، يدخل صوت المصنعة سونمي 2114 على عام 2012 وهو مشهد تصادر فيه حرية المؤلف كافندش، ويعاد إلى مصح كبار السن، ليخرج الصوت من هنا بنتيجة تداخل الأزمنة تقدماً ورجوعاً إلى الوراء، وكل صوت يكمل رواية للقصة من جانبه خارج الإطار المرئي إلى صوت ذي تدفق ذهني غير منقطع. ويعاد هذا الأمر بصورة معكوسة في المشهد 74 عام 2012، صوت المؤلف كافندش يدخل إلى الدفق الصوري لعام 2114 للمصنعة سونمي، وهي تحاول الهرب نحو عالم الحرية بعيداً على الأجواء الخانقة لعالم البشر المصنعين ويرافقها صوت كافندش في رحلة الهرب كما هو يحاول الهرب من مصح الكبار الذي سجن فيه؛ لتشكيل صورة وسطية مدركة لمحاولتي الهروب هاتين ونزوع الإنسان إلى الحرية مهما كان الثمن.

وفي المشهد 84 العودة إلى عام 2114، المشهد للمصنعة سونمي وهي تصل إلى أولى محطات الهرب في عالم البشر الواقعي، والمشهد مرتبط بتعليق عام 1973 للعالم الذري آيزك إذ يخلق صوته صوراً ذهنية مدركة لما يريد أن يفعله من خلال محاولته الهرب من قبضة الشركات وتنافسها المميت إلى توازي المشاهد الذي يجري أمامنا ما بين مدة زمنية وأخرى.

وفي المشهد 99 عام 1934 صوت فوربشر وهو يروي حميمية العلاقة بينه وبين صديقه سكسمث والصورة لسكسمث وهو يواصل الهرب من عادات وتقاليد العائلة الأرستقراطية.

وفي المشهد 117 عودة لصوت زاكري الراوي 106 عام بعد السقوط والصور لسونمي التي يروي زاكري كيفية تحولها إلى إله مقدس عبد من خلالها لأنها أول إنسان مصنع ينادي بالحرية، والحرية سواء جاء نداؤها من إنسان ولد من رحم أو إنسان ولد في خزان. الكل يطلب الحرية تاركاً للصورة المدركة للخزان أن تلعب دوراً فاعلاً في محاولة إيجاد طريقة نشوء الإنسان المصنع ووصوله إلى فكرة الحرية.

وفي المشهد 150 عام 1934 فوربشر يكتب رسالة إلى سكسمث والإنتقالة من المشهد 151 إلى العام 1849 إلى المحامي آدم وهو يحتضر بفعل السموم التي يعطيها له الدكتور، وهنا لا بد من صورة مدركة يكون الرابط فيها الصوت الذي يحاول أن يكون خلاقاً لها من خلال تدفقه العفوي باتجاه المتلقي لخلق تلك الصورة المدركة التي ستربط ما بين المشهدين.

وفي المشهد 213 عام 2114 المصنعة سونمي تلقي بيان الحقيقة والعودة إلى الثورة ليلخص فلسفة الفلم بأكملها (حيواتنا لا تنتمي لنا من الرحم إلى القبر، نحن متصلون مع الآخرين في الماضي والحاضر، وكل جريمة وإحسان تشكل مستقبلنا) لهذه الكلمات التي تحيل إلى عشرات الصور المدركة يفصح الفلم عن فلسفته. وفي المشهد 214 يبقى صوت سونمي من انتقالات إلى مختلف الأزمنة.

ففي المشهد 215 عام 1849 الصوت لسونمي والصورة للمحامي آدم وهو يصل إلى أسرته. وفي مشهد 220 عام 1973 الصحفية تنجح في فضح العصابة التي قتلت علماء الذرة.

وفي المشهد 221 الصوت لسونمي والصورة عام 2012 لكافندش وهو ينهي كتابة روايته.

وفي المشهد 224 العودة إلى عام 1849 الصوت لسونمي ينادي بالحرية والصورة للمحامي وهو يحرق صكوك العبودية. وينتهي صوت سونمي لننتقل إلى المشهد 223 لأبي زوجة آدم المحامي عام 1849 وهو يحاول أن يقنع آدم بالعدول عن فكرة الحرية، هنا الصوت صوب أبي الزوجة ينتقل المستقبل عام 2114 والصورة إعدام سونمي لتشكل صورة مدركة لدى المتلقي، إن نهاية كل ثورة نقية من أجل الحرية هو الموت.

وفي المشهد 227 والمشهد 228 العودة إلى بداية الفلم إلى الراوي زاكري 106 عام بعد السقوط وهو قد أكمل رواية القصص كلها من أجل الوصول إلى الحرية التي ينشدها الجميع لتكتشف أن زاكري يروي القصة بأمان لأنه خارج كوكب الأرض ويروي من كوكب آخر لتتشكل آخر صورة مدركة ذهنياً وهي أن لا حرية على الأرض مطلقاً.

نتائج البحث

1. كان لحركات الكاميرا الدور الأكبر في التأسيس للقصة في المشهد الأول من فلم سحابة أطلس حيث يضعنا المخرج في كونية الأحداث المقدمة من خلال غموض شخصية زاكري الذي يروي الأحداث.
2. انغلاق الإطار على وجهة نظر زاكري بلقطة كبيرة فتح أفق التوقع خارج الإطار لصورة مدركة مفادها لمن يوجه زاكري خطابه، فهو ينظر إلى السماء وكان على المتلقي أن ينتظر إلى نهاية الفلم حيث تكمن الإجابة.
3. استخدم المخرج اللقطات السريعة مغلقة الإطار ليسمح للمتلقي ببناء صورته المدركة بعيداً وقريباً في نفس الوقت عن الصورة التي يحددها الإطار.
4. كان المونتاج المتوازي هو النوع المونتاجي السائد في الفلم.
5. حفل الفلم بمشاهد التوازي ففي المشاهد 15 و 16 و 17 تم عرض التوازي في الأحداث على الرغم من اختلاف المدد الزمنية إلا أنها كانت مصاحبة لرواية زاكري.
6. لأن الفلم سحابة أطلس يتناول قضية حرية الإنسان نجد أن معظم الأماكن التي تجري فيها الأحداث مغلقة الحدود والجوانب ومؤطرة بإطارات إضافية توحي بصورة مدركة لما سيجري خارج هذه الأمكنة المغلقة.
7. شكل الصوت في الفلم انطلاقة فكرية مهمة تجاوزت التشكيلات الصورية المرافقة له.
8. اعتمد فلم سحابة أطلس اعتماداً كبيراً على التنقلات الصوتية ما بين قصص الفلم لتشكل الرابط الأساس فيما بينها ولتشكل التدفق الذهني لترابط الصور خارج الإطار مُشكلة الصورة المدركة التي تربط جميع الصور التي تم إنتاجها.

استنتاجات البحث

1. ترك المخرج حرية تشكيل الصورة المدركة للمشاهد كما يفعل الهواء وهو يشكل السحاب وهو استخدام نادر في الأفلام السينمائية.
2. أعاد الفلم الأهمية الكبيرة لدور الصوت في بناء وربط أحداث مختلفة في الزمان والمكان ومتشابهة الهدف والسعي لتحقيقه.
3. تدرج الفلم في قصة من كلاسيكيات العبودية إلى أحدث نماذجها وأكثرها خطورة وهي عبودية العقول قبل الأجساد.
4. التدفق الموحد للمقطوعة الموسيقية ربط أحداث وقصص الفلم المتفرقة مكانياً وزمانياً.

الهوامش

1. ينظر ارسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، دار هلا للطباعة والنشر، عمان .

2. يعتقد الباحثون انلا يمكن هنا تحديد واضح للصورة المدركة ذهنياً لانها ستكون قطعاً متميزة ما بين متلقي وآخر تبعاً للثقافة والبيئة والحالة النفسية التي تشترك كلها في عملية تشكيل الصورة المدركة ذهنياً من قبل المتلقي.

3. عن موقع ويكيبيديا
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%AD%D8%A7%D8%A8%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B7%D9%84%D8%B3_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_2012)

المراجع

1. أ، فوغل. (1995). **السينما التدميرية.** ت: أمين صالح. بيروت: دار الكنوز الأدبية.
2. اجيل، هنري. (1980). **علم جمال السينما.** ت: إبراهيم العريس. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
3. امون، جاك. (2013). **الصورة.** ت: ريتا خوري. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
4. بوجز، جوزيف. (1995). **فن الفرجة على الأفلام.** ت: داود عبد الله. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
5. ج، دادلي اندرو. (1987). **نظريات الفلم الكبرى.** ت: جرجس فؤاد الرشيدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
6. جاسم، بلاسم محمد. (2008). **تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية.** عمان: دار مجدلاوي.
7. جاسم، علاء الدين عبد المجيد. (2010). **الثابت والمتحول في الابداع السينمائي.** مجلة كلية الاداب. ع93. جامعة بغداد
8. جلال، زياد. (1992). **مدخل إلى السيميائية في المسرح.** عمان: منشورات وزارة الثقافة.
9. الخيمي، محمد نعيم. (2013). **دكتاتورية التباين السينمائي.** الفن السابع 232، دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
10. رزاق، سامي. (1977). **مبادئ التذوق والتنسيق الجمالي.** ج1. القاهرة: مكتبة منابع الثقافة العربية.
11. الرفاعي،محمد. (2016). **التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية مسرحية هاش تاج انموذجا.** الأردن: المجلة الاردنية للفنون. مجلد 9 .عدد 2.
12. رياض، عبد الفتاح. (ب.ت)، **المرشد العلمي للمصورين السينمائيين.** القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
13. رياض،عبد الفتاح. (1973). **التكوين في الفنون التشكيلية.** القاهرة: دار النهضة العربية.
14. الزيدي، عبد السلام عبد الخالق. (2012). **النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة.** الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع.
15. ستفنسون، رالف وجان دوبري. (1963). **السينما فنًا.** ت: خالد الحداد. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
16. صالح، بشرى موسى. (1994). **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.** بيروت: المركز الثقافي العربي.
17. عابدين، طارق. (2012). **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء.**السودان: مجلة كلية الفنون التطبيقية لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد الأول.

18. عبد،طاهر مسلم. (2005). **الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة.** ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

19. عبد الحميد، شاكر. (2001). **التفضيل الجمالي.** الكويت: مجلة سلسلة عالم المعرفة. 267. المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب.

20. عبو، فرج. (1982). **تحكم عناصر الفن.** ج1. إيطاليا: دار دلفين للطباعة والنشر.

21. كاسبيار، الان. (1989). **التذوق السينمائي.** القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

22. مارتن، مارسيل. (1964). **اللغة السينمائية.** ت: سعد مكاوي. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر.

23. مطر، اميرة حلمي. (1974). **فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر.** القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.

24. الموسوي، صباح مهدي. (1994). **الفلم المونتاجي الولادة والتطور.** بغداد: مجلة الاكاديمي 6، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

25. ميردوند، جيمس. (ب.ت). **الفضاء المسرحي.** ت: محمد السيد وآخرون، القاهرة: مركز اللغات للترجمة.

26. همبر، ريجمونت. (1993). **جماليات فن الإخراج.** ت: هناء عبد الفتاح. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

27. يونج، سكيب داين. (2015). **السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي.** ت: سامح سمير. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 1، 2019، 21-40

تسمية المقامات الحالية ودلالاتها في الموسيقا العربية، وإيجاد بدائل لهذه التسميات

فراس ياسين جاسم، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

تاريخ الاستلام: 2018/2/28 تاريخ القبول: 2018/5/15

The Naming of the Maqamat Denominations and Their Implications in Arabic Music and the Alternatives to These Names

Firas yaseen jasim, Musical Arts Department, College of fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.

الملخص

هدف هذا البحث إلى التعرف على المعنى الدّلالي لتسمية المقامات في الموسيقا العربية معتمداً على الأجناس، وإيجاد بدائل عن هذه التسميات بما يتناسب مع الموسيقا العربية، واتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق أهداف بحثه، واستعرض الباحث مفهومي السُلّم والمقام، وقام بتحديد الأسماء الأعجمية لمقامات الموسيقا العربية ومعنى كل اسم من هذه الأسماء، ثم وضح مفهوم الأجناس الموسيقية، وعرض العديد من المقامات العربية موضحاً الأجناس المكونة منها، وما ينتج من مقامات عند تبديل ترتيب هذه الأجناس. واقترح تسميات جديدة للمقامات الموسيقية العربية بديلة عن التسميات الأعجمية، حيث يُسمى المقام باسم جنس الأصل وجنس الفرع.

الكلمات المفتاحية: سُلّم، مقام، تسمية المقامات، تبديل ترتيب الأجناس، مقترحات بديلة لأسماء المقامات.

Abstract

The aim of this research was to identify the semantic meaning of naming the maqamat in Arabic music based on the Jins, and to find alternatives to these names tailored to suit Arabic music. The researcher followed the analytical descriptive method to achieve his research objectives. The researcher reviewed the concepts of scale and maqama, and the meaning of each of these names, and then explained the concept of musical Jins, and the presentation of many of the Arabic maqamat, explaining the Jins of their constituents, and the resulting Maqamat when changing the order of these ajnas. He suggested new names for Arabic musical magamat replacing the Non-Arabic names, where the maqama is called by the Jins of origin and the Jins of the branch.

Keywords: scale، maqama، The naming of the maqamat، Toggle the order of the Jins، Alternative proposals for the names of the maqamat.

مقدمة

يُعد البحث في الموسيقا العربية، من أفقر العلوم بحثاً وتحليلاً قياساً بالعلوم الأخرى، كونها تفتقد للتدوين والتوثيق، وهي من أهم مقومات وأدوات البحث العلمي الرصينة، فبداية التوثيق صوتياً كانت في الربع الأول من القرن العشرين في مصر أولاً[1] وفي العراق[2] لاحقاً، من خلال اسطوانات التسجيل بيضافون وغيرها، فعندما بدأ التوثيق بدأنا نتساءل ونبحث متأخرين، وفي القرن العشرين وبعد انبثاق النهضة الفكرية العربية التي توجت بانعقاد مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام 1932م، وهو حدث تاريخي مهم نوقشت فيه عدة قضايا، كان منها "هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التي يتكون منها الديوان العربي" (كتاب مؤتمر القاهرة 1933، 89)، وقد تواتر هذا الموضوع في مؤتمرات عدة في المؤتمر الثاني للموسيقا العربية في بغداد عام 1964م[3]، وفي عام 2009م كان محور مجلة المجمع العربي للموسيقا هو (حول المصطلح في الموسيقا العربية)[4]، وآخرها مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام 2017م، إذ كان أحد محاوره حول إشكالية المصطلح في الموسيقا العربية[5]. إنّ أغلب المصطلحات في الموسيقا العربية فارسية وتركية، ومن ضمنها المقام العراقي، والقوالب الموسيقية فهي من صنع الأتراك وتحمل أسماءها التركية، وقد جاء ذلك على مدى قرون من التأثير والتأثر والتثاقف المتبادل بينها وبين تلك الدول، لكن بالرغم من ذلك فإن الموسيقا العربية تحمل خصائص وشخصية مختلفة في تعبيرها الموسيقي، لكن هذه التسميات ما زالت عالقة لقدم تأثيرها، ويرى الباحث أن إيجاد بديل لها يعزز من منهجية ومستقبل التعبير في الموسيقا العربية، بالتالي سيكتمل المعنى الجمالي في صورة متناسقة.

مشكلة البحث

إنّ في تعدد التسميات للمقامات، فضلاً عن أعجميتها الفارسية والتركية في الموسيقا العربية مشكلة، كون هذه التسميات الغالبة على نظرياتها الموسيقية وبالأخص مقاماتها المتعددة، ثقلاً كبيراً على الكاهل التعليمي بين المتعلّم والمعلّم، وبين العازف والمنظّر في البحث العلمي، وبين نظريات الموسيقا العالمية المتداولة في التدوين الحديث ومصطلحاته، فتعدد الأسماء ليس له مبرر ذو معنى دلالي محدد، أو ممنهج من الممكن الاعتماد عليه كنظرية موسيقية، لذلك برزت الحاجة لبحث علمي يقترح فيه بدائل لتلك المسميات للمقامات من داخل منظومة الموسيقا العربية وهيكلية بناء أجناسها الموسيقية.

أهمية البحث

إنّ عملية إيجاد بديل مقترح لتسمية المقامات الحالية في الموسيقا العربية، يعد خطوة مهمة كونه يعزز البحث العلمي بمعلومات جديدة، بالتّالي تنعكس على الجانب المعرفي والتطبيقي، في المؤسسات التعليمية الموسيقية، لما له من تأثير إيجابي على منهجية التعليم وإيصال لغة مفهومة للمتعلم، فضلاً عن تسهيل تداول المقامات دون التّعقيد في تعدد أسمائها، كما أنه يعزز من مكانة الموسيقا العربية، بخصوصية وسمات متكاملة فنياً ومنهجياً وعلمياً.

أهداف البحث

1. التعرف على المعنى الدلالي لتسمية المقامات في الموسيقا العربية.
2. إيجاد بديل مقترح من منظومة الأجناس الموسيقية، لتسمية المقامات في الموسيقا العربية.

منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في إنجاز بحثه وتحقيق أهدافه.

الإطار النظري

مفهوم السُلّم والمقام

إنّ مفهوم السُلّم والمقام جدلية جديدة في طرحها بالنسبة للموسيقا العربية، حيث تختلط معانيها، فتحيد عن واقعها، لتحاكي قواعد الموسيقا الغربية -إن صح التّعبير- في طرحها للسلّم الموسيقي والمقام، بعد استخدامها لقواعدها النّظرية من التّدوين الموسيقي، وتثبيت السُلّم الموسيقي العربي على المدرج الموسيقي. إن اصطلاح المقام ليس بالجديد إذ إن "أول من استخدم كلمة مقام، وقبله كان يسمى (دور) أو (شد)، هو قطب الدّين الشيرازي[6]، كما أنه أول من ذكر كلمة (كاه، بيات، دوكاه، سيكاه، جهاركاه، بنجكاه)" ويذكر "بدر الدين الأربلي[7] في أرجوزة الأنغام، أن أصل المقامات هو مقام الراست وهو أول من ذكره، وتفرع منه ثلاثة مقامات، فيصبح عددها أربعة (الراست، العراق والزوركند والأصبهان) كما ذكر أن لكل مقام من المقامات الأربعة مقامين متفرعين منه، فصار الجميع أثنى عشر مقاما". (الرجب،1982، 45، 46).

ولعل تسمية المقام لها أسباب أخرى منها "سمي المقام الموسيقي، ضمن نظرية التّأثير الموسيقي، انطلاقاً من المعنى اللغوي للكلمة، وبالتّالي فالمقام هو الموضع الذّي تحتلهُ النفس، عندما تستمع إلى لحن بُني على الأصوات الموسيقية المشكلة لهذا المقام، وبما أن تغيير درجة استقرار أي تتالٍ للأصوات الموسيقية يغير من تأثيرها حسب نظرية الكندي، كان لا بد من تسمية المقامات المتطابقة كتسلسل صوتي، والمُختلفة الاستقرار، بأسماء مُختلفة" (أغا القلعة،2013، 6)

ومن مبدأ تأثير المقام على نفس المستمع كان اصطلاح المقام يدل على "تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السُلّم الموسيقي حيث تحدث تأثيراً معيناً على مؤديه ثم على سامعيه، ولعلها قيست في ذلك على معناها الأصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الأقدام أو المنزلة، ثم تحولت كلمة مقام في أغلب البلاد العربية والإسلامية فصارت تستخدم للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكل منها أبعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب" (المهدي، 1982، 34)

إنّ اصطلاح المقام لم يقتصر على الموسيقا العربية فقط إذ أن "المقام مستخدم أو معروف ضمنياً في العالم العربي وسواه في منطقة الثقافة الإسلامية، في البقعة الجغرافية التي تمتد من شمال الهند إلى المغرب[8] (يسمى في المغرب العربي بالطبع)، وهو يغطي عدداً من المستويات المرتبطة والمتداخلة والمتدرجة للواقع الموسيقي. اقتصر استخدام اصطلاح المقام في مجمل العالم العربي، عدا العراق، على المفاهيم الثلاثة: الدرجة الموسيقية، والسُلّم النّغمي بخصائصه المعروفة، والمقام". (حسن،1991، 37،38)

إذ إن المقام في العراق يعد شكلا غنائيا محدد الملامح والقواعد الثابتة في الأداء، على المُغنّي الالتزام بها دون الخروج عنها، ويقول سليم الحلو إن "المقامات أو النغمات والمعنى واحد، هي عبارة عن سُلّم موسيقي، أساسه ديوان كامل، ذو ثمانية أصوات، أضيف إليه ديوان كامل آخر مثله، أصواته أجوبة للأول، وبين أصوات كل مقام أبعاد متنوعة من المسافات الصوتية، مرتبة ترتيباً خاصاً حسب طبيعة المقام، ولونه اللحني، إن المقامات تتميز عن بعضها، وتتغير ألحانها بفعل تغيير المسافات التي بين أصواتها" (الحلو،1972، 71). ثم يقول الحلو أيضاً إن "هذا السُلّم هو عبارة عن مجموعة أصوات، أساسية، عددها، سبعة يضاف إليها صوت ثامن، وهذا الثامن يكون جواب الأول، وعلى أصوات هذا السُلّم، تؤلف جميع الألحان. والمسافات في السُلّم العربي أربعة أنواع: مسافة كاملة ونصفها وربعها وثلاثة أرباعها" (الحلو،1972، ص71). وهذا لا يتفق مع الرأي القائل إنّ "الموسيقا العربية تعتمد على المقامية، أي الاعتماد أساساً على مفهوم المقام، وما يرتبط به من أبعاد فنية تعبيريّة وتأثيريّة (كون الموسيقا العربية تعتمد على) السُلّم الطبيعي غير المعدل، وخصوصية الدرجات والأبعاد المكونة له، والعلاقة الكائنة بينها(مثل) اللحن الانفرادي الهوموفوني[9] المتمثل عمليا، في تعددية نوعية هيتروفونية[10] قوامها حذق

الأداء والقدرة على الإضافة الشخصية" (قطاط، 2012، ص14). وعلاوة على ذلك فإن الباحث يرى أن الآراء التي ذكرت أعلاه تناولت مفهوم المقام و السُلّم من الناحية الشكلية والتأثيريّة، ولا فرق بين المقام والأنغام و السُلّم الموسيقي، بالتّالي يرى الباحث أن يتفق مع الآراء أدناه حول مفهوم السُلّم والمقام في الموسيقا العربية إذ إنها تناولت المفهومين من خلال خصائص وبناء الموسيقا العربية وتعبيرها السايكولوجي مقارنةً مع مفهومها في الموسيقا.

"نتناول السُلّم هنا بمفهوم السُلّمية (Tonality)، والتي تكون إما (ماجور أو مينور) ولا نتحدث عنه (Scale)، والذي اعتمدنا من أجله مصطلح غاما من اللاتينية (Gamma)، إن مصطلح السُلّمية (Tonality) مختلف تماماً عن مصطلح المقامية (Modality)، حيث إن الموسيقا السُلّمية، هي المكتوبة ضمن إطار سلالم (الماجور والمينور)، والخاضعة للقواعد (الهارمونية) الخاصة بها (أي الهارموني الكلاسيكي والرومانسي)، أما الموسيقا المقامية، فهي تلك التي لا تخضع للقواعد (الهارمونية)، بل للقواعد اللحنية الخاصة بكل مقام، وبالتّالي ترتكز بشكل رئيسي على (المونوفونية) (الصوت الواحد)، فإن المقام هو نظام (أنترفالي) محدد، ولكن دون تحديد الطبقة الصوتية للدرجة الأولى، فإذا ما حددناها نكون انتقلنا إلى ما يسمى بالسُلّم، ضمن مفهوم السُلّمية، وإذا ما حددنا هذا السُلّم بثلاثي صوتي، درجاته المستقرة، نكون قد انتقلنا إلى ما يسمى بالسُلّم ضمن مفهوم السُلّمية، وبالتّالي ما يميز السُلّم عن المقام هو تشكيل درجات السُلّم المستقرة، ثلاثي صوتي يحدد السُلّم بشكل كاف على طبقة صوتية معينة، وذلك عن طريق إيجاد طيف هارموني صنعي، والمتمثل بهذا الثلاثي الصوتي، أثناء الكتابة الهارمونية ضمن مفهوم السُلّمية، مع وجود تمثيل وظيفي لدرجات السُلّم" (كرم وآخرون،2011، 63)

"إن مصطلح المقام يدل في نفس الوقت على سلم موسيقي خاص له مميزاته وعلاقاته السيكولوجية الفسيولوجية التي يؤثر بها على المخلوقات عامة والإنسان خاصة حسب كل مقام، وما لا يمكن مقارنته بالمفهوم الغربي للمقام، الذي هو عبارة عن تعدد درجات، تنطلق من درجة الأساس إلى جوابها، وفي هذا الإطار تكتسي الدرجات أهمية متباينة حسب دورها داخل المركبات التوافقية وقواعد الكتابة التّوافقية القائمة أساساً على السُلّم المعدل أو الثابت، بينما السُلّم الموسيقي العربي، يعود فيزيائياً إلى النمط المسمى (فيثاغوري)[11] وإن كان أقدم من فيثاغورث بكثير، وهو مستخرج من التسلسل الناتج عن توافق الخماسيات، لذلك فهو السُلّم اللحني الميلودي المتميز بالتركيب أساساً من خلايا أو عقود (أجناس)، تكون متصلة أو منفصلة، مع إمكانية اختلاف بعض درجات السُلّم عما هي في الصعود، مع أهمية درجة القرار وهي المحور الأساسي الذي يقوم حوله، ويبنى على أساسه سير اللحن والقفلات واسم المقام المرتكز عليه، ولكل مقام قدرة تعبيريّة وتأثيريّة خاصة، وطابع وبصمة تسمى روح المقام" (قطاط،1983، ص13،14)

يتميز السُلّم الموسيقي بثبوت درجاته الموسيقية بمقياس محدد غير قابلة للتغيير، فالبعد الكبير في السُلّم المعدل ثبت 200 سنت والصغير 100 سنت والثالثة الكبيرة 400 سنت والصغيرة 300 سنت وهكذا...أما ما يميز المقام فإن درجاته الموسيقية غير ثابتة بل متغيرة حسب الموقع الجغرافي للمقام، وطبيعة تداوله بين مؤديه، فثانية البيات لا يمكن أن تكون ثالثة (الراست) وإن كانت هي نفس الدرجة (سيكاه أو سي كار بيمول) كونها ربما أعلى أو أقل منها بقليل، كما أن (البيات) يختلف من بين موسيقا الدول العربية والموسيقا التركية والإيرانية أيضاً. "هناك نغمات اختلف العرب على إقرارها مثل نغمة (السيكاه) فاختلف السوري عن المصري في إقرارها، ثم اختلف التركي في موقع دستانها، فـ(السيكاه) المصرية هي أخفض من (السيكاه) الشامية، وكذلك (السيكاه) الشامية أكثر انخفاضاً من التركية حتى أنها تكون أقرب إلى (البوسليك) من (السيكاه) المألوفة في البلاد العربية، ويسمون (السيكاه) المصرية بالسيكاه الميتة" (العقيلي، 1976، 116). بالتّالي فانعدام ثبات قياس الدرجات الموسيقية يخرجنا من السُلّم الموسيقي إلى مفهوم المقام وهو أقرب إليها من ذلك.

التسمية الأعجمية لمقامات الموسيقا العربية ودرجاتها الموسيقية

يقول الحلو "لقد أهمل العرب أمر موسيقاهم، في إطلاق الأسماء على مقاماتها، ومصطلحاتها، وهي في هذا التعقيد في المقامات وأسمائها، و السُلّم وتركيبه العجيب، وهذه الأسماء ليست عربية، بل هي من أصل فارسي أو تركي....لو استفسرنا عن أصلها، لرأينا بأنها لا تمت إلى موسيقانا العربية بأية صلة، لولا أن ألوانها ومسافات أصواتها، مطابقة لما يوجد من المسافات في السُلّم الموسيقي العربي" (الحلو، 1972، 76)

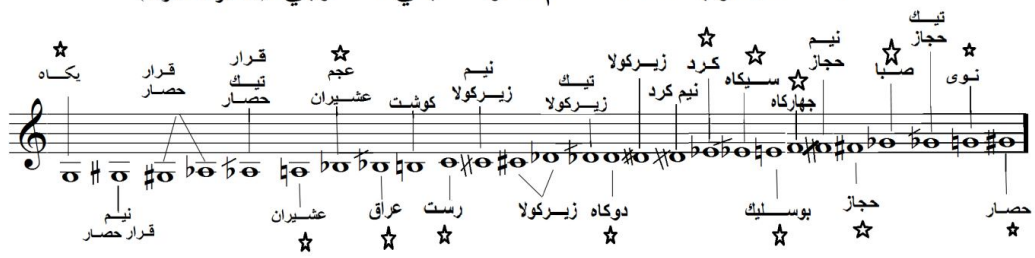
"من الطبيعي أن تدخل -خلال حكم الأجنبي (الفارسي والعثماني)- كلمات أعجمية فارسية وتركية، إلى اللغة العربية في المجالات المختلفة ومنها الموسيقا والغناء، ولكن ليس معنى هذا أن العرب ليست لديهم مصطلحات عربية صميمة في الموسيقا والغناء؛ إن مخطوطات علماء الموسيقا العرب وغير العرب ـ أمثال الكندي والفارابي والخوارزمي وابن سينا وابن زيلة وصفي الدين الأرموي لا نجد فيها مصطلحات فارسية لدرجات السُلّم الموسيقي، ولأسماء الإيقاعات والآلات الموسيقية، بل إن العلماء المذكورين قد استعملوا المصطلحات العربية الأصيلة، وأول من استعمل المصطلحات الفارسية هو قُطب الدّين الشّيرازي (1236-1310م) في كتابه دُرة التّاج في غُرة الدّيباج، وبعد الشّيرازي نجد الكتب العربية منذ القرن الرابع عشر الميلادي تنقل وتنشر المصطلحات الفارسية لأصوات السُلّم الموسيقي العربي، واستمر الحال في الكتب العربية" (رشيد، 2000، 220،222). ولعل انتشار مصطلح المقام يعود إلى التثاقف بين الدول الذي جاء نتيجة الفتوحات أو الاحتلال التي من خلالها تم نقل المصطلحات الموسيقية فيما بين الدول مع اختلاف اللفظ "مثل (المَقومْ) في أوزبكستان وطاجاكستان، (المُقام) في أذربيجان (كلاهما يتصل بمجموعة مؤلفات (شاشْمَقوم)، أي المقامات الست التي وضعت في شكلها الحالي في القرن الثامن عشر)، وكذلك (الأنيكي مُقام) الأيغوري، والمقام الخوارزمي المؤسس على مقامات سبعة (الذي تبرز ميزاته في الموسيقا العثمانية الكلاسيكية). وهي مفاهيم تصل إلى كشمير في الهند... وكلها متأثرة إلى حدّ كبير بالسّمات العربية والإيرانية والتركية المغولية، بينما ينطبع أداؤها بعناصر الفن الشعبي الخاص بمختلف هذه المناطق" (قطاط، محمود، 5،6).ولعل هذا التّثاقف وبأي وسيلة كانت، انعكست نتائجه سلباً أو إيجاباً على الموسيقا العربية والفارسية والتركية أيضاً، إذ "تأثرت الموسيقا العربية بالفارسية وأثرت بها منذ نشأتها، ومنذ القرن السادس عشر بالموسيقا التركية، خاصة أن عددا من الموسيقيين العرب درس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في دار الألحان التركية في اسطنبول، فأدخلوا مقامات موسيقية جديدة على الموسيقا العربية ودمجوها بالمقامات العربية مثل (السوزدلار، العرضبار، الحجاز كار، الشد عربان)" (طنوس،2009، 77).

اتجاه التسميات الأعجمية في الموسيقا العربية

أولا: التشابه بين أسماء درجات السُلّم الموسيقي للمقام، وبين تسمية المقامات الرئيسة وفروعها

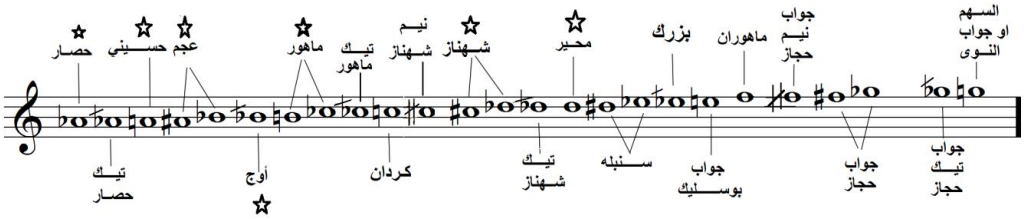
التشابه بين أسماء درجات السُلّم الموسيقي للمقام وبين تسمية المقامات الرئيسة وفروعها، كما هو مبين أدناه، أسماء درجات السُلّم الموسيقي (ديوانيين) مبين فيه التسمية الأعجمية المتداولة، وما تعنيه في التدوين الحديث، والدرجة التي فوقها نجمة، تدل في نفس الوقت على اسم مقام سواء كان رئيسيا أو فرعيا (نيم ترفع ربع درجة، تيك تخفض ربع درجة).

اســـماء درجـــات الســـلم الموســـيقي العـــربي (الديوان الاول)



شكل (١)

اســـماء درجـــات الســـلم الموســـيقي العـــربي (الديوان الثاني)



شكل (٢)

إن كثرة الأسماء واختلافها بين قرارها وجوابها، وبين اسم درجة أو اسم مقام في نفس الوقت أو اسم جنس، فمثلا (راست درجة موسيقية ومقام وجنس)، وبين معانيها التي لا تحمل تلك الدلالة المعنية، يجعل الجانب المعرفي والعملي منه في فوضى غير منطقية، وليس لها مبرر في نفس الوقت، ولو قلنا إن (يكاه) وهي كلمه فارسية تعني المقام الأول، كان من المفترض أن يكون جوابها يحمل الاسم نفسه (جواب اليكاه)، لا أن يتغير إلى (نوى) وهو اسم لمقام أيضاً، وهكذا الحال يستمر فدرجة (عراق) المنخفضة ربع الدرجة يكون جوابها اسم مختلف (أوج) منخفض ربع الدرجة أيضاً، وهما أسماء لمقامات مختلفة يشتركان في الجنس الأول منه فقط، ودرجة (كوشت) فارسية تعني الدرجة السابعة، وتكون تحت درجة (الراست) كلمة فارسية تعني المستقيم يكون جوابها (ماهور)، وهي أيضًا كلمة فارسية تعني الهلال، ودرجة (راست) جوابها (كردان) كلمه تركية تعني العقد، ودرجة (دوكاه) كلمة فارسية وتعني المقام الثاني جوابها (محير) وهو اسم مقام أيضاً. إن كثرة وتعدد أسماء المقامات يعود إلى تركيب الموسيقا العربية في إيصالها شفاهًا عبر الأجيال دون تدوينها وتثبيتها، لذا كان كل مقام يطرأ عليه تغيير يطلق عليه اسم جديد، كما إن لكل مقام له عدة أسماء مختلفة يحمل الأبعاد نفسها. إن تسمية المقامات لها معان دلالية متعددة كأن تكون أسماء مدن مثل (نهاوند، أصفهان، حجاز، رهاوي) وهي أسماء لمدن فارسية، أو لها معان جمالية تعبر عن انطباع وتأثير المقام الحسي لدى المؤدي أو المستمع مثل (دلنشين: ساكن القلب، سوزدلار: ساكن المحبوب)، وهي أيضًا أسماء فارسية، وهناك أسماء تركية مثل (حصار: غليظ، بوسلك: لثمة، همايون: مبارك).

الجدول (1) أدناه يوضح أهم المقامات المتداولة والمعنى الدلالي للتسمية[13]

ت	المقامات	المعنى	ت	المقامات	المعنى
.1	عجم	للدلالة على ما نسب لغير العرب	.19	النوى أثر	فارسي، اثر البعد، أو الأثر الجديد
.2	شوق أفزا	فارسي، مزيد الشوق	.20	الراست	فارسي، المستقيم
.3	جهاركاه	فارسي، الدرجة الرابعة	.21	الرهاوي	اسم لمدينة الرها أي أورفه
.4	نهاوند	مدينة فارسية	.23	السوزدلار	فارسي، نار المحبوب
.5	فرح فزا	فارسي، مزيد الفرح	.24	السوزناك	فارسي، المؤلم أو المحرق
.6	النوى	فارسي، عربي، البعد	.25	النيروز	فارسي، الربيع
.7	الشوق انغيز	فارسي، مهيج الشوق	.26	الدلنشين	فارسي، ساكن القلب
.8	الطرز الجديد	فارسي، النوع الجديد	.27	البياتي	عربي، أطال الفكر فيه وخمره
.9	كرد (كردي)	فارسي، هل أنت	.28	الحسيني أو عشاق مصري	عربي، تركي
.10	طرزنوين	فارسي، الطرز الجديد	.29	الشوري - قارجغار	نسبة للآشوريين- فارسي الكهف المشروم
.11	كرد راست	فارسي	.30	حسيني عشيران	عربي فارسي (عشي ران) تعني القدم الخجولة
.12	كردين بياتي	فارسي	.31	الصبا	عربي، الرقة والاشتياق
.13	شوق طرب	تركي، عربي	.32	الصبا زمزمه	زمزمه، فارسي، الصدى
.14	الحجاز	منطقه في الجزيرة العربية	.33	السيكاه	فارسي، الدرجة الثالثة
.15	الحجاز العجمي	عربي أعجمي	.34	الاوشار أو أفشار	اسم مدينه فارسية
.16	الحجاز كار	فارسي، عمل الحجاز	.35	الهزام	تركي، أنا الحكم
.17	النكريز	فارسي، لا تهرب	.36	العراق	عربي
.18	البسنديدة	فارسي، المقبول	.37	البستنكاه	فارسي، رابط المحبوب

ثانيا: تصوير المقامات

إنّ المقام إذا تم تصويره على درجة أخرى يطلق علية تسمية مختلفة، مثل (حجاز كاركرد) على درجة (راست) (دو1) تتغير تسميته إلى (كرد) حين يصور على درجة (دوكاه) (ري1)، ومقام (حجاز كار) على درجة (راست) (دو1) تتغير تسميته إلى (شهناز) (ملكة الدلال) حين يصور على درجة (دوكاه) (ري1). ومن الملاحظ "أن عملية التّصوير ارتبطت بدرجات موسيقية محددة ملائمة لإمكانات الآلات الموسيقية العربية فالعود لا يعرف التّصوير مطلقاً لوجود أوتار مطلقة محدودة، والبزق محدد الدساتين لا يمكنه التّصوير إلى ما لانهاية، والناي له ما له من صعوبات في تصوير الدرجات، والقانون لم يعرف العُرب إلا منذ قرن ونيّف، زد على ذلك أن ما يصلح ويسهل على آلة ما، يصعب أو يستحيل على غيرها ربما" (الديدي، 2017، ص 7). زد على ذلك فإن عملية التّصوير تأتي لحاجة مرتبطة مع الغناء وطبقاته الصّوتية للرجال أو النساء، كما لا ننسى التّأثير الحسي الذي يحدثه تغيير الطبقة الصّوتية على المستمع، ترى أيهما الرئيسي أو الجذر، من حيث التّسمية، والبقية من الأسماء هي تصوير على الدرجات المختلفة، لو احتفظ (الحجاز كار) إن كان هو الرئيسي بتسميته على أي درجة أخرى، فإننا سنتخلص من التّسميات الثلاث الأخرى، إن الصعوبة تكمن في أيهما نحتفظ به من التّسميات ونتداوله ونترك الأخريات، وهذا ينطبق على بقية المقامات بالتأكيد"فقد جرت العادة عند القدامى (واستمر حالياً) اقتصار تصوير المقامات للبعد ذي الأربع أو ذي الخمس التامّين، بحيث ما كان قراره على (دو) يجعل على (فا)، وما كان على (ري) يجعل على (صول)، أو (لا)، وما كان على (مي) يجعل على (لا) أو (سي)" (المهدي،1982، ص40). والجدول أدناه يوضح بعض المقامات والدرجة المصور عليها مع اختلاف التّسمية.

جدول (2)

المقام										
	حجازكار دو1	فرح فزا صول1	عجم دو1 تبريز	هزام مي كار بيمول	راست دو1 نيشابورك ري1	عشاق ري1	نواثر دو1	اوشار مي كلر بيمول	زنجران دو1	سيكاه مي كاربيمول
التصوير	شهناز/ري1	بوسليك ري1	عجم عشيران سيb	راحة الأرواح سي كاربيمول	يكاه صول صغير	حسيني عشيران لا صغير	حصار ري1	عرضبار سي كاربيمول	شوق افزا فا 1	الفرحناك سي كاربيمول
	شدعربان صول1	سلطان يكاه صول صغير			رهاوي ري1					
	سوزدل - لا									

محاولات في إصلاح المنظومة الموسيقية العربية

مع تأثير الموسيقا العالمية المنهجية بعلومها ونظرياتها ومصطلحاتها الموسيقية، "واعتماد مادة الصولفيج (Solfege) في تدريس الموسيقا العربية، باتت قراءة النوتة الموسيقية، بشكل إيقاعي أو قراءتها مغناة، من مقومات التّعليم الموسيقي، وهنا برزت مشكلة أسماء النغمات بالنسبة للموسيقا العربية، لذا جرت محاولة اعتماد التسمية الغربية لدرجات الموسيقا العربية، من قرارات المجلس الأعلى للفنون والآداب بالجمهورية المتحدة (مصر وسوريا) في جلسته المنعقدة في عام 1958م. ولكن لم تنتشر وتعمم. تسمى الدرجات الموسيقية بأسماء درجات السُلّم الغربي مضافاً إليها علامات التحويل العربية دون أسمائها الشرقية فيقال: مي نصف (بيمول) بدل (سيكاه)، فا بدلا (جهاركاه) وهكذا للتبسيط، كما ومن القرارات الأخرى أن تكون دراسة المقامات في الموسيقا العربية في منطقة (الأوكتاف) الواحد، وفي حالة الصعود دون الهبوط وذلك للتبسيط، كما وفي قرار آخر ورد حذف أسماء المقامات المشابهة، والاكتفاء بالمقام الأساسي ذي الفصيلة الخاصة، واعتبار المقامات المتشابهة الأخرى مصورة باسم المقام الأصلي" (طنوس،2009، 72). لقد بقيت هذه المحاولات تتأرجح بين المنظرين وبين المهنيين من العازفين في الآلات الغربية ونظرياتها الموسيقية ومصطلحاتها."وقد قام مجمع اللغة العربية في القاهرة، سنة 1957م، بتعريب مصطلحات موسيقية، وأسماء بعض الآلات الموسيقية الغربية[14]، وأطلق عليها تسميات غير عصرية وتخلو من الجرس الموسيقي، استهجنها البعض واستغربها" (طنوس،2009، 69). ولم تتوقف محاولات الترجمة نذكر منها ترجمة لقاموس كاظم أوز (A. Kazim) قام بها إبراهيم الداقوقي عن اللغة التركية عام 1964م، بمناسبة انعقاد مؤتمر بغداد للموسيقا العربية (وعرض فيه 530 مصطلح)، ومن المحاولات والإنجازات القيمة الخاصة بوضع قواميس لمصطلحات الموسيقا العربية، "ما جمعه حسين علي محفوظ في قاموس الموسيقا العربية 1975م ورتّب بأربعة أقسام[15]. ومحاولة محمودة أخرى قام بها لويس ابسن الفاروقي عام 1981م قاموس مشروح للمصطلحات الموسيقية العربية" (حمام، 2009، 59،60). ويبدو أن هذه المشاريع الإصلاحية لم تأت بالحاجة الضّرورية فقط بل جاءت "وفق توجه عام ضبطته المعاهد الثقافية التي وافق عليها مجلس الجامعة العربية منذ عام 1945م، والتي نصت في المادة الحادية عشر على وجوب توحيد المصطلحات، كما نص ميثاق الوحدة الثقافية عام 1964م في مجلس الجامعة العربية على السعي لتوحيد المصطلحات العلمية والحضارية ودعم حركة التعريب" (الأسعد قريعه، 2017، 3).

إنّ جميع المحاولات التي مر ذكرها، اقتصرت على بعض المصطلحات والمسميات الخاصة بالتدوين الموسيقي الحديث (روند، بلانش، نوار، كروش، دبل كروش، والوساطة الأدائية والتعبيرية...وغيرها)، من خلال إيجاد رديف لها في اللغة العربية، أما تسمية المقامات فلم يكن هناك محاولة لإيجاد البديل سوى تجربة واحدة "قدم فؤاد عواد[16] نظرية جديدة في تسمية مقامات الموسيقا العربية، تعتمد على مبدأ عبثية

أسماء المقامات، وهذه النظرية الجديدة استبدلت اسم مقام ما باسم جديد، من خلال دمج الأجناس، مثال: نهاوند مرصع يتكون من جنس (نهاوند) على درجة (راست) (دو1)، وجنس (حجاز) على درجة (جهاركاه) (فا1)، عند دمجه يصبح (هوندجاز) رابع (جنس نهاوند، جنس حجاز)، إن هذه المحاولة المنطلقة من فكرة إن مقامات الموسيقا العربية لا متناهية العدد، لم تجد تطبيقها الفعلي، وبالطبع لن يتعرف أحد على تحميلة (راستجاز)، (جنس راست، جنس حجاز) والتي تعني (سوزناك)" (الديدي، 2017، 8،9). إن موضوع المصطلحات الأعجمية وتسميات المقامات حظي باهتمام مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية، فلم يتوان عن طرحه في دوراته السابقة واللاحقة، كان آخرها عام 2017م في دورته السادسة والعشرين، إذ كان أحد محاوره إشكالية المصطلح في الموسيقا العربية، رغم ذلك فقد كانت البحوث المقدمة، تتجه إلى الأسلوب النقدي فقط، مبتعدة عن إيجاد حلول أو مقترحات بديلة، عن المصطلحات الأعجمية المتداولة في الموسيقا العربية.

الأجناس الموسيقية تراكيبها واشتقاقاتها في تكوين المقامات

"وصف الفارابي وابن سينا وابن زيلة، النظام النغمي على قاعدة الأجناس[17]، أجمعوا على كونها ثلاثة: قوية، ورخوة (ملونة وتأليفية)، ومعتدلة (راسمة)، والجماعات أو الجموع الناتجة عنها عن طريق الترتيب والانتقال الصاعد أو الهابط (وعددها اثنا عشر)، يقول ابن سينا: "من أراد أن يؤلف لحناً، فيجب أن يفرض أولاً جماعة من الجماعات التي تحتمله، إما تامة أو ناقصة، محدودة التمديد، ويرتب فيه الجنس أو الأجناس التي تحتمله، سواء حفظ الجنس بحاله، أو رأى أن يداخله بتجنيس آخر، كأن ينتقل بين طرفي الذي بالأربعة من جنس إلى آخر ثم ليفرض انتقالاً معلوماً، وليجعل للانتقال إيقاعاً معلوماً، من هزج موصل أو إيقاعٍ مفصل، فإذا فعل هذا فقد ألّف لحناً " (قطاط، ص 25).

وتأكيداً على مبدأ الأجناس، تعريف ابن زيلة للجمع –أي سلم المقام– بأنه "جملة أبعاد لحنية أكثر من جنس واحد، تفرض في النفس، وتعد في الآلات لتستعمل ويتصرف عليها في تأليف اللحون، وتورد نغمها متكررة ومتعاقبة، ومن اجتماعات الأبعاد اجتماعات مختلفة يسمى كل واحد منها جنساً" (قطاط، ص 25).

ويقول أغا القلعة "ابتدع صفي الدين الأرموي (كتاب الأدوار) أسلوباً جديداً في تركيب المقامات الموسيقية، معتمداً على أسلوب الفارابي الرياضي في تركيب الإيقاعات، وذلك انطلاقا من خلايا موسيقية تماثل الأجناس في مصطلحات اليوم. رتب صفي الدين هذه المقامات الناتجة في دوائر تم ترقيمها ليصل عددها إلى حوالي مائة مقام موسيقي، استخدم صفي الدين أيضاً أسلوب الخليل في تبديل موقع النبضة الإيقاعية لابتداع بحور جديدة، لكي يبتدع مقامات الحجاز على (الدوكاه) ومن ثم التوقف على درجة استقرار أخرى (كالراست) مثلاً، فيتم تحقيق مقام جديد هو مقام (النكريز)، أو تحريك درجة الاستقرار في مقام (الكرد) على (الدوكاه) إلى درجة الحسيني (عشيران)، فيتم تحقيق تصوير لمقام (اللامي) عليها، وتجدر الإشارة إلى أن أسلوب صفي الدين في التركيب لا يزال معمولاً به في مقاماتنا الحالية" (أغا القلعة،1993، 89)

لقد حافظت الموسيقا العربية على نظام أجناسها المتبع منذ تكوينها لدى الكندي والفارابي والأرموي بنوعيها المتصل والمنفصل، مع موقع البعد الطنيني الذي يقع بين الأجناس المنفصلة (بين الجنس الأول والثاني) كما في مقام (الراست، العجم، الحجاز كار، النهاوند)، أو يكون في نهاية الأجناس المتصلة (فوق الجنس الثاني) كما في مقام (البيات، الحجاز، الكرد، سيكاه)، أو يكون في بداية الأجناس المتصلة (تحت الجنس الأول) كما في مقام (النكريز، البسنديدة،نوى اثر)، ولكيفية تحديد الأجناس المتصلة أو المنفصلة يقع على عاتق درجة الاستقرار وما يعرف بالغماز وهي الدرجة الرابعة أو الخامسة للمقام أو الثالثة مثل (السيكاه، الصبا)، فإذا كان غماز المقام درجته الرابعة أو الثالثة كانت أجناسه متصلة، أما إذ كان غماز المقام

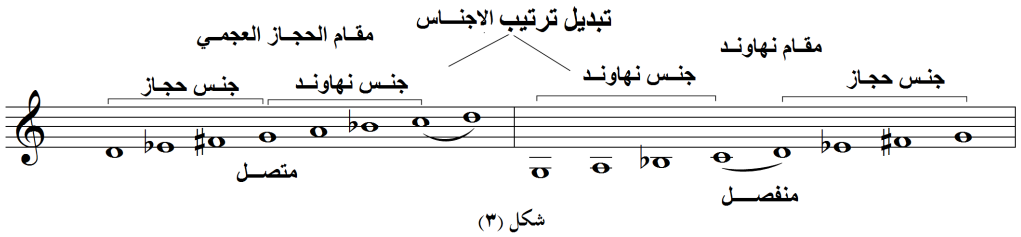
خامسته كانت أجناسه منفصلة، وقد تبنت الكتب النظرية في الموسيقا العربية بعد مؤتمر القاهرة الأول 1932م، (لم يذكر المؤتمر جنس بل عقود، وعد المقامات تتكون من عقد ثلاثي ورباعي وخماسي) نظرية الأجناس في تكوين المقامات، وعدة الجنس الأول بمثابة هوية المقام، والجنس الثاني يكون متغيرا حسب الحالة المزاجية والتركيبة اللحنية للأغنية أو القطعة الموسيقية. وأخذت تسمى الأجناس الرئيسية والفرعية، أو الجذع والفرع هذا ماتداولته الكتب النظرية الموسيقية، وعدت الأجناس الرئيسة ثمانية رغم أن البعض أعدها أكثر من ذلك، لكن يبدو أنها ثمانية مقنعة لتداولها واشتقاق الأخريات منها وهي (عجم، نهاوند، حجاز، كرد، راست، بيات، صبا، سيكاه)، كما أن تكوين الأجناس يكون ثلاثي النغمات أو أربع أو خمس ويسمى أيضاً (طبع، جنس، عقد).

إنّ هذه الأجناس الثمانية عند التقائها مع بعضها البعض منفصلة أو متصلة تكّون لنا مقاماً، وعند تغيير الجنس الثاني الأعلى وبقاء الجنس الأول تعطينا مقاماً آخر مختلفا، وهكذا هي مع بقية الأجناس في تكوين المقامات واشتقاقاتها وتعددها. ويسمى المقام من جنسه الأول وينطبق ذلك على المقامات الرئيسة فقط، أما المقامات الفرعية فهي تأخذ مسميات مختلفة عن أسماء أجناس المقام المتكونة منه. فتتخذ تسميات كثيرة ومتعددة ومختلفة في دلالاتها المعنية، فتكون بين أسماء مدن، أو عبارات جمالية حسية، للدلالة على التعبير الجمالي للمقام، وتارة أخرى على التفريق بينها.

تبديل ترتيب الأجناس ودورها في تكوين المقامات

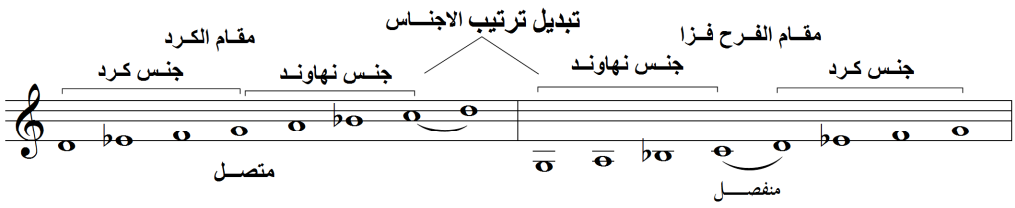
يرى الباحث أن هناك علاقة أخرى بين الأجناس، في تكوين المقامات غير اتصالها وانفصالها، بل في تبديل ترتيب أجناسها، فأنها سوف تحدث لنا مقاماً آخر موجودا، حين تبديل الجنس الأول ويحل محله الجنس الثاني كما هو موضح أدناه:

1. مقام (حجاز العجمي) المتصلة أجناسه، حين تبديل الجنس الأول إلى أعلى، والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (نهاوند الرئيس) المنفصلة أجناسه، دون إحداث أي تغيير في علامات التحويل[20].



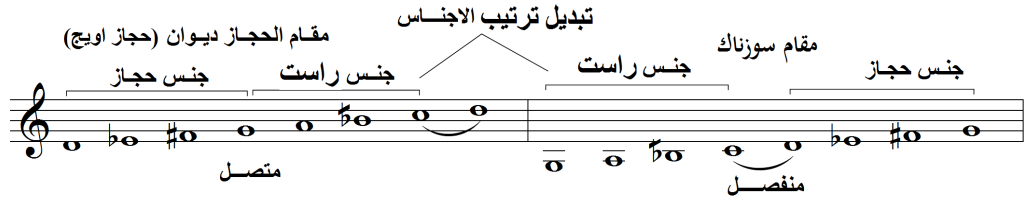
شكل (٣)

2. مقام (الكرد) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (الفرح فزا) الفرعي من مقام (النهاوند) الرئيس دون تغيير في علامات التحويل.



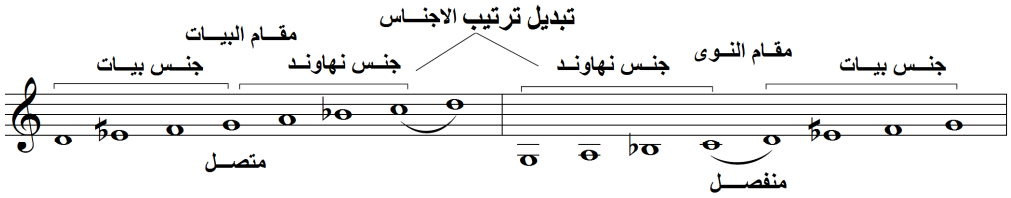
شكل (٤)

3. مقام (حجاز ديوان) كما يسمى في العراق أو (حجاز اويج) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (سوزناك) الفرعي من مقام (الراست) الرئيس دون تغيير في علامات التحويل.



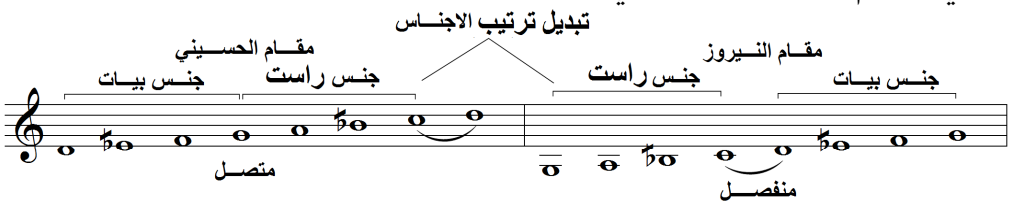
شكل (٥)

4. مقام (البيات) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (النوى) الفرعي من مقام (النهاوند) دون تغيير في علامات التحويل.



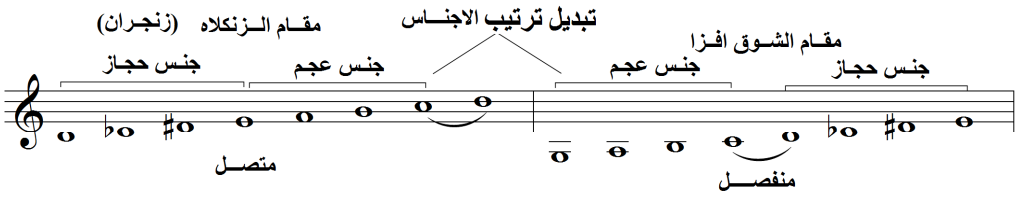
شكل (٦)

5. مقام (الحسيني) ويسمى (عشاق مصري) المتصلة أجناسه، وهو(فرع من مقام البيات الرئيس) حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (النيروز) الفرعي من مقام (الراست) دون تغيير في علامات التحويل.



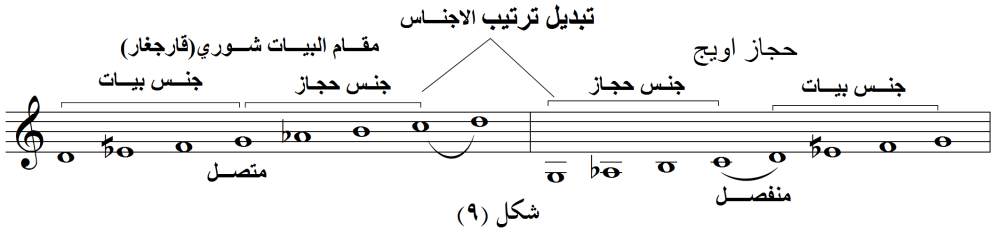
شكل (٧)

6. مقام (الزنجران) أو (الزنكلاه)) المتصلة أجناسه، وهو (فرع من مقام الحجاز الرئيس) حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى، والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (الشوق أفزا) دون تغيير في علامات التحويل.

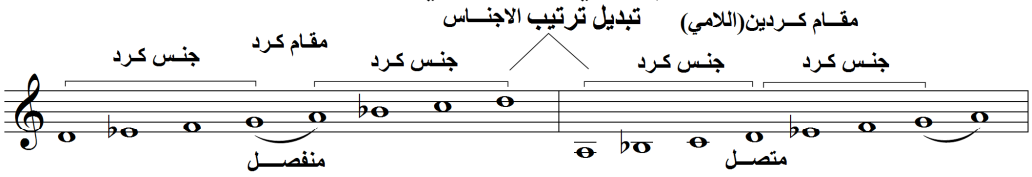


شكل (٨)

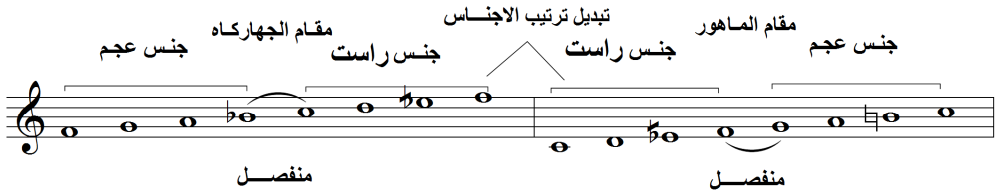
7. مقام (شوري) أو (قارجغار) وهو(فرع من مقام البيات الرئيس المتصل) حين تبديل أجناسه المتصلة إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (حجاز ديوان أو حجاز اويج)، دون تغيير في علامات التحويل.



شكل (٩)

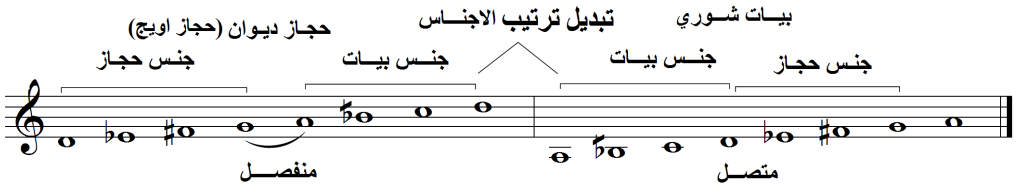
8. مقام (الكرد) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تغيير غمازه من الرابع إلى الخامس يصبح منفصل، ومع تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (الكردين) أو ما يعرف بالعراق بمقام (اللامي) دون تغيير في علامات التحويل.

شكل (١٠)

9. مقام (جهاركاه) المنفصلة أجناسه، وهو فرع من مقام (راست) الرئيس، حين تبديل ترتيب الأجناس يكوّن لنا مقام (ماهور).



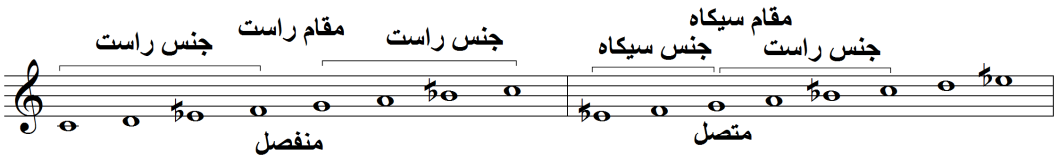
شكل (١١)

10. مقام (الحجاز ديوان) كما يعرف بالعراق، ويسمى ايضاً (حجاز اويج) وهو مقام رئيس، حين تغيير غمازه من الرابع إلى الخامس يصبح منفصل، ومع تبديل ترتيب أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (بيات شوري) دون تغيير في علامات التحويل.



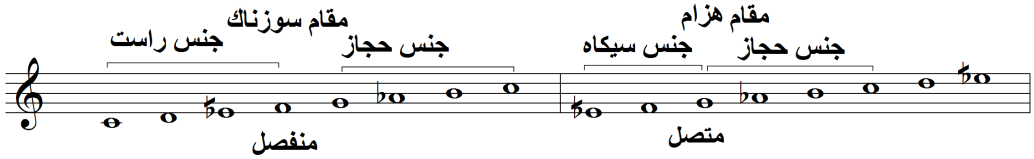
شكل (١٢)

11. مقام (السيكاه) وهو من المقامات الرئيسة رغم اشتقاقه من مقامات أخرى من خلال تغير درجة الاستقرار، وموقع الغماز إلى الدرجة الثالثة، يتكون من جنس ثلاثي (وقد سمي عقد ثلاثي في مؤتمر القاهرة 1932م، ويسمى جنس مجزوء البياتي، ويسمى طبع أيضاً[21]، مع جنس (راست) رباعي متصل، ويشتق من مقام (الراست) وهو مشابه له في حالة الصعود والهبوط ويبدأ من الدرجة الثالثة.



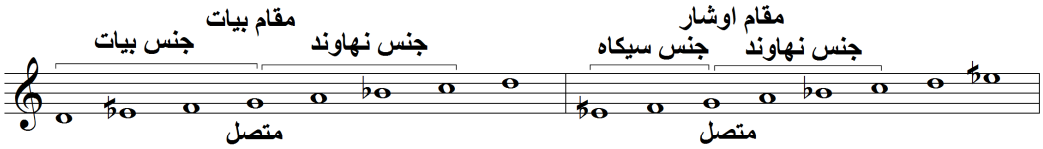
شكل (١٣)

12. مقام (الهزام) من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (الحجاز) وهو مشتق من مقام (السوزناك) الفرعي لمقام (الراست) الرئيس، ويبدأ من الدرجة الثالثة.



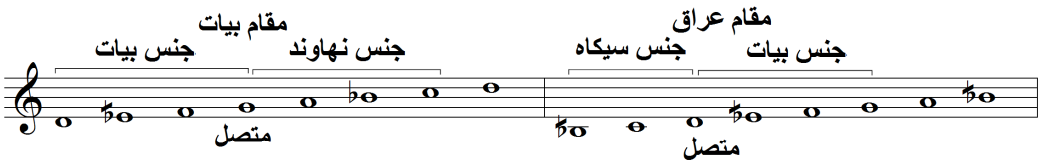
شكل (١٤)

13. مقام (اوشار) ويسمى هذا المقام أيضاً مقام (مايا) أو مقام (رامش جان)، وهو من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (نهاوند)، وهو مشتق من مقام (البيات) ويبدأ من الدرجة الثانية.

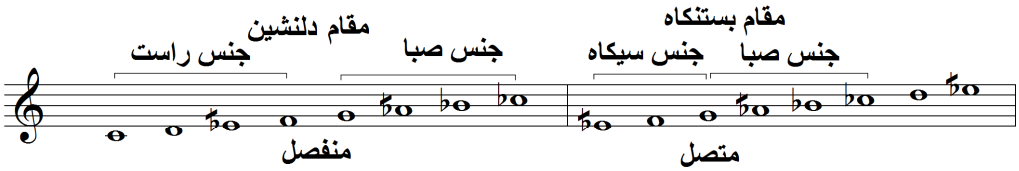


شكل (١٥)

14. مقام (عراق) من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (بيات) يشتق من مقام (البيات) ويبدأ من الدرجة السابعة نزولاً وهي درجة استقرار المقام كما هو مبين أدناه.



شكل (١٦)

15. مقام (بستنكاه) من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (صبا) يشتق من مقام (الصبا) ويبدأ من الدرجة السابعة نزولاً، وهي درجة استقرار المقام، أو من مقام (الدلنشين) الفرعي من مقام (الراست) ويبدأ من الدرجة الثالثة كما هو مبين أدناه.

شكل (١٧)

المقترح البديل لأسماء المقامات في الموسيقا العربية

ومما تقدم يقترح الباحث أن تسمى المقامات بأسماء أجناسها، ذاكرين الاسم الأول والثاني، وعدد الأجناس التي تتكون منها الموسيقا العربية تسعه (عجم، نهاوند، كرد، حجاز، نوى اثر، راست، بيات، صبا، سيكاه) بالتالي سوف نستغني عن الأسماء الكثيرة والمتعددة للمقامات، حتى وإن صوّرت على درجات موسيقية متعددة، تسمى أسماء المقامات الرئيسة بأسماء أجناسها الأولى فقط دون ذكر اسم الجنس الثاني، كونها ثابتة لا يحصل فيها تغيير، مقام(عجم) مقام (نهاوند) مقام(كرد) مقام(حجاز) مقام (نوى اثر) مقام (راست) مقام (بيات) مقام (صبا) مقام (سيكاه)، كما إن أجناس المقامات الفرعية تتبع ترتيب أجناس المقامات الرئيسة سواء كانت متصلة أو منفصلة، ماعدا بعض الاستثناءات سيورد ذكرها تباعا.

1. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (العجم) جدول (3)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	شوق افزا	عجم حجاز
ب.	جهاركاه	عجم راست

تلغى أسماء المقامات المصورة على درجة أخرى مثل مقام(زنجران) كونه مطابق لمقام (شوق أفزا) أو مقام (عجم عشيران) ويحتفظ بالاسم البديل وعلى أي درجة كانت.

2. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (النهاوند) جدول (4)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	فرح فزا	نهاوند كردي
ب.	الطرز الجديد	نهاوند عجم
ج.	نوى	نهاوند بياتي
ه.	شوق انكيز	نهاوند صبا

تلغى تسمية مقام (البوسليك) ومقام (سلطان يكاه) كونهما مطابقان لمقام (النهاوند) الرئيس.

3. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (الكرد) جدول (5)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الطرزنوين	كردي حجاز
ب.	كردي راست	كردي راست
ج.	لامي	كردين
د.	حسيني عشيران	كردي بياتي
ه.	الشوق طرب	كردي صبا
و.	اثركرد	اثركرد
ز.	صبا زمزمه	صبا زمزمه أو صبا كردي

4. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (الحجاز) جدول (6)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	حجاز عجمي	حجاز نهاوند
ب.	***حجاز كار***	***حجازين (الأجناس منفصلة)***
ج.	زنكلاه	حجاز عجم

تلغى التسمية القديمة للمقامات (شد عربان، شهناز، سوزدل) وتعامل على أنها حجازين، مصور على درجات مختلفة.

5. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (الراست) جدول (7)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الرهاوي - يكاه	راستي راست
ب.	السوزدلار	راست نهاوند
ج.	السوزناك	راست حجاز
د.	النيروز	راست بياتي
ه.	الدلنشين	راست صبا

6. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (البيات) جدول (8)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الحسيني أو عشاق مصري	بياتي راست
ب.	الشوري أو قارجغار	بياتي حجاز
ج.	حسيني عشيران	بياتين

7. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) جدول (9)

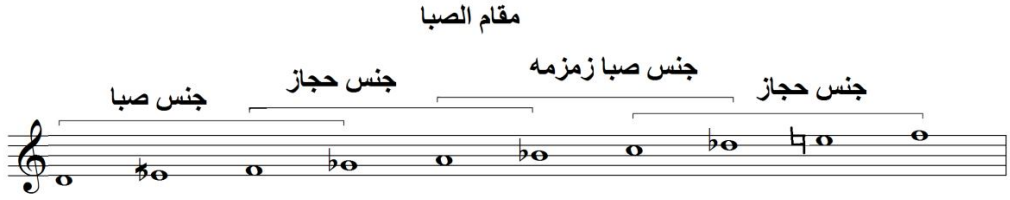
ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الأوشار	سيكاه نهاوند
ب.	الهزام	سيكاه حجاز
ج.	العراق	سيكاه بياتي
د.	البستنغاه	سيكاه صبا

تلغى التسمية القديمة لمقام(راحة الأرواح) كونه مطابق لمقام (الهزام) وتحل محلّه التسمية البديلة (سيكاه حجاز) ومقام (الفرحناك) كونه مطابق لمقام (السيكاه) الرئيس.

8. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (نوى اثر) جدول (10)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	نكريز	نوى اثر نهاوند
ب.	بسنديده	نوى اثر راست

الأجناس الرئيسة لمقام (نو اثر) جنس خماسي (نو اثر) ويسمى (عقد) مع جنس رباعي (حجاز) متصل.

9. مقام (الصبا) الرئيس يعد من المقامات المركبة إذ يتكون من جنس (صبا) ثم جنس (حجاز) متصل على درجته الثالثة، ثم جنس (صبا زمزمه) على درجته الخامسة، وليس لديه فروع لكنه يشترك مع عدة مقامات أخرى ورد ذكرها سابقاً.

شكل (١٨)

النتائج

1. إن أسماء المقامات الرئيسية والفرعية وأسماء الدرجات في الموسيقا العربية، في غالبيتها أسماء ومصطلحات أعجمية تركية وفارسية، جاءت نتيجة التأثير الناتج من الاحتلال الفارسي والتركي، بعد سقوط الدولة العباسية، وانتشار ثقافة المحتل وطغيانها على نظريات الكندي والفارابي في الموسيقا العربية، أصبحت واقع حال في القرن العشرين حين اصطدمت الموسيقا العربية مع نظريات وأصول التدوين في الموسيقا العالمية الكلاسيكية، واستخدام علومها ونظرياتها الموسيقية.
2. إن أسماء المقامات في الموسيقا العربية، لها دلالات جمالية، لا تدل على هيكلية بناء المقام، ولا تدل بطبيعة الحال على تلك الحالة الجمالية، ويعود سبب ذلك إلى الإرث الحضاري المتناقل شفهيا، وخلو الموسيقا العربية من التدوين الموسيقي، كما أن المعنى الجمالي الدلالي للتسمية، لا ينطبق على توصيف المقام المسمى باسمهِ، لكون انعكاس الحالة الجمالية انفعالية بطبيعتها وغير ثابتة ومتغيرة عند مريديه، فحالة الجمال هي نسبية، لذا مقام محرق القلب أو ساكن القلب وغيرها من معاني تسميات المقامات هي ليست بذات التأثير عند الآخرين.
3. تشترك أسماء المقامات مع درجاتها الموسيقية، فمرة تكون اسم درجة، ومرة أخرى اسم مقام أو جنس مثل مقام (الراست)، وكما إن مقام (شهناز) يعني (ملكة الدلال) أو (سلطان الدلال) من جانب، ودرجة موسيقية (دو2#) أو(ري2b) من جانب آخر، وهو أيضا تصوير لمقام (حجازكار) على درجة (ري1)، وهذا ينطبق على مقام (بوسليك) والذي يعني (لثمة)، فرع من مقام (النهاوند) على درجة (ري1)، و(بوسليك) تدل على درجة (مي1)، كما إن تعدد أسماء المقامات إن دل على جانب جمالي أو تعريفي، فإنه يدل على صياغة التأليف، فمقام (محير كرد) تدل إنه على المؤلّف أن يبدأ اللحن من درجة (ري2)، كما إن (محير) تعني درجة (ري2) و(كرد) تعني مقام. ومقام (فرح فزا) عليه أن يبدأ اللحن من الدرجة الثالثة للمقام في (سي b) وهذا يحد من عملية الإبداع والتأليف والتلحين.
4. إنّ محاولات تغيير أسماء المقامات أو إيجاد بديل لها، صعبة للغاية كونها موغلة في القدم، وإتيان أسماء جديدة سيثقل كاهل الموسيقا العربية ويربكها، وتكون محل شد وجذب بين المتأصلين والمحدثين وبين المتعلمين والمهنيين من المحترفين المؤدين، كما إن تعريب الأسماء يجعل المشكلة أكبر، فلو افترضنا ذلك، فإن الأغنية الملحنة ستكون من مقام (دلنشين) تعرب إلى ساكن القلب، هذا يجعل من الملحن أو المؤلف في حيرة من أمره، بين التعبير على محتوى الشعر وتجسيد صوره، وبين محتوى الجانب التعبيري لمقام ساكن القلب الجديد، كما إن العودة إلى بدائية ما أطلقه الكندي من مسميات على

مواضع الأصابع لآلة العود والحروف الأبجدية، سيجعلنا مفصولين عن العالم وما قدمه لنا من العلوم الموسيقية.

5. إنّ استخدام التدوين الموسيقي الحديث، والاستغناء عن المسميات الأعجمية لدرجات المقام الموسيقية، تجعل طريقة واحدة للتّفاهم والتّدريس والتّعامل على المستوى الفني والبحث العلمي، إذ ليس هناك ضرورة من ذكر درجة (صول1) ونقول أي (نوى) أو بالعكس، والاستغناء عن هذه المسميات سوف يخفف من العبء والثّقل على المتعلم وكأنه يحل لغزاً ما، كما أن التدوين الحديث أصبح لغة عالمية يمكننا التفاهم بها ونقل موسيقانا إلى العالم، ولن يؤثر ذلك على خصوصية الموسيقا العربية ولا سيما ونحن نستخدم الآلات الموسيقية الأوركسترالية والألكترونية في ألحان وأغاني الموسيقا العربية.
6. إن عملية تبديل ترتيب الأجناس، أثبتت أن الموسيقا العربية مقاميه وليست سُلّمية كما يتداولها البعض، وتعتمد في بناء ألحانها على الأجناس المتصلة والمنفصلة والمنقلبة والمشتقة (الثلاثية والرباعية والخماسية)، بالتالي عندما نذكر مقام (عراق) أو أي مقام آخر، نُفسّرهُ إنّهُ جنس سيكاه وبيات، فيعلم المتلقّي أو المتعلّم ما يقصد، أي أننا نتعامل مع الهيكل البنائي وليس المعنى الدلالي للتسمية، وهذا ما يهم فالاسم ليس ضروريا بل هو تعداد فقط، وعملية الاستغناء عن تسمية المقامات العربية والتعامل مع مسميات بناء هيكلها الموسيقي من الأجناس تغنينا وتسهل عملية التعلم وتوحد موسيقانا العربية.

التوصيات

1. يوصي الباحث أن يسير المقترح على بقية المقامات، التي ربما لم تذكر كون الفكرة تهدف إلى تسهيل تداول المقامات، وهذا يجعل من منظومة المقامات في بناء هيكليتها الموسيقية حرة غير مقيدة، تتناقل في بناء نسيجها الموسيقي دون تقييد، تدفعها الذائقة والخيال الإبداعي في لغة معاصرة بين أجناسها الموسيقية، وربما تبتعد عمّا في سماتها وخصائصها التّقليدية الرتيبة في المستقبل البعيد، لتكون أكثر تعبيرية وجمالية من حدودها المتبعة النابعة من العاطفة وإثارة الشجون والذكريات.
2. كما يوصي الباحث تطبيق هذا المقترح في المؤسسات التّعليمية الموسيقية، ليكون التّعليم ممنهجا وبشكل علمي، ومن الممكن أن يعدل المقترح، أو يضاف عليه في سبيل خلق بيئة موسيقية علمية، تحتوي على أسماء ومصطلحات موحدة في موسيقانا العربية.

الهوامش

(1) ظهرت الأسطوانات والفونوغراف في مصر عام 1904م، فكان أول أثرها هو تسجيل تراث عبده الحمولي ومحمد عثمان. (سحاب،1999، ص27,28)

(2) جاءت شركة (بيضافون كومبني) للأخوين بطرس وجبران بيضا إلى العراق في شهر آب عام 1925م، وقامت الشركة بتسجيل عدد من الاسطوانات، لمجموعة من المغنيين العراقيين كان من بينهم محمد القبانجي، وتم تسجيل مجموعة من المقامات العراقية، وتسمى اسطوانات الغزالة (مصر، بيروت، يافا، بغداد) كتالوج آب 1925م للاسطوانات العراقية. (جاسم، 2002، ص 63).

(3) المؤتمر الثاني للموسيقا العربية والذي انعقد في بغداد 1964م، وبمناسبة انعقاد المؤتمر صدر قاموس الموسيقى العربية لمؤلفه حسين علي محفوظ وهو الأول من نوعه.

(4) احتوت مجلة المجمع العربي للموسيقى على تسعة بحوث جميعها تناولت المصطلح في الموسيقى العربية (2009، م 8، ع 1)

(5) أوصى المؤتمر العلمي المقام ضمن الدورة السادسة والعشرين لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة في ختام أعماله إصدار معجم مترجم لمصطلحات الموسيقى العربية يضم الدلالات المختلفة لكل مصطلح طبقا لسياقاته التاريخية والجغرافية مع العمل على ترجمته إلى اللغة الانكليزية وتأسيس قناة فضائية للارتقاء بالذوق الموسيقي http://www.irakna.com/2017/11/07

(6) قطب الدين الشيرازي الشافعي العلامة المهندس الحكيم كازوني الأصل، ولد بشيراز سنة 1236م، (كان مقرباً من الملوك والأمراء في زمن اباقا ابن هولاكو)، وكان الشيرازي متصوفاً ولديه مؤلفات كثيرة في علوم القرآن وتفسيره، والبلاغة والطب، وكتابه المعروف بدرة التاج لغرة الديباج وفيه فروع الموسيقى. (الرجب،1982ص27,26).

(7) بدر الدين الأربلي هو ابو المعالي بدر الدين محمد بن علي الأربلي ثم الموصلي ابن الخطيب الشافعي ولد سنة 1287م له أرجوزته المشهورة والتي يذكر فيها المقامات وفروعها، (الرجب، 1982، ص44).

(8) وعلاوة على المدرسة العربية، نذكر المدرسة التركية المغولية تركيا والمناطق الشرقية باليونان، وجزء من قبرص وألبانيا وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا، بما في ذلك بوسنا وجمهوريات آسيا الوسطى وأوزباكستان وطاجاكستان) والمدرسة الإيرانية (إيران، بلدان القفقاز الممتدة إلى أذربيجان، أفغانستان، المناطق الواقعة على الحدود الباكستانية والإيرانية) والمدرسة الهندية الصينية (الهند الشمالي، الباكستان، بنغلادش، منطقة سين ديان، اندونيسيا، جزر مالديف، بروناي، ماليزيا)، المدرسة الأفريقية وتتفرع إلى المنطقة العربية- الإسلامية (السودان، الصومال وجيبوتي)، والمنطقة الإسلامية (السنغال، النيجر، تشاد، مالي، غينيا، جامبيا، جزر الكومور ...بالإضافة إلى جزء من ساحل العاج ونيجيريا وأن غولا وأثيوبيا). (قطاط، 2012 ، ص 14).

(9) الهوموفوني: نسيج موسيقي يتكون من لحن أساسي، مع اكوردات مرافقة لذلك اللحن، ولا يتضمن هذا النسيج أية معالجات بوليفونية. (حنانا،2008، ص223)

(10) الهيتروفونية: نسيج يتميز بالتغير المتزامن لخط ميلودي واحد. يمكن اعتباره كنوع من الأحاسيس المعقدة التي لا يوجد فيها سوى لحن أساسي واحد ، لكنه يتحقق في نفس الوقت بأصوات متعددة ، كل منها يلعب اللحن بشكل مختلف ، إما في إيقاع أو إيقاع مختلف ، تم إدخال المصطلح في البداية إلى علم الموسيقى المنهجي للدلالة على فئة فرعية من الموسيقى متعددة الألحان ، على الرغم من أنها تعتبر الآن فئة نصية في حد ذاتها غالبًا ما يكون سمة مميزة للموسيقى التقليدية غير الغربية - على سبيل المثال الموسيقى الكلاسيكية العثمانية والموسيقى الكلاسيكية العربية وغوجاكو اليابانية وموسيقى الجيلان في إندونيسيا وفرق kulintang للفلبين والموسيقى التقليدية في تايلاند. في التقاليد الأوروبية ، هناك أيضًا بعض الأمثلة على المتغايرين. وأحد الأمثلة على ذلك هو التنافر المتباين بين الدينجا الغاندي أو تقاليد "أجيكافيكا" من جنوب البوسنة وكرواتيا.https://en.wikipedia.org/wiki/Heterophony

(11) " الفيلسوف اليوناني فيثاغورث دي ساموس، قبل خمسة قرون من الميلاد، كشف لليونان وللعالم الإنساني عن القواعد الأساسية للأعداد، وعلم الصوت، وبعد دراسات وبحث لهذا العلم، تمكن من أن يقرر بأن الصوت هو نتيجة اهتزازات في الهواء، وأن سرعة هذه الاهتزازات، هي التي تحدد نسبة ارتفاع الصوت، واوجد القاعدة الأساسية لاستخراج الأصوات الموسيقية السبعة، وبناه على أساس أطوال الأوتار وعلى حساب الخماسيات المتتالية، كما تمكن من اكتشاف الصلة القائمة بين الموسيقى والعلوم الرياضية". (العقيلي، 1976، ص69).

(13) المراجع التي اعتمادها الباحث في إعداد جدول (1) الذي يتناول أسماء المقامات والمعنى الدلالي لتسميتها، (الخلعي، 1904). (الحلو، 1972). (المهدي، 1982). (الأمير، 1986). (يعقوب، 2006)، ينظر قائمة المراجع.

(14) راجع مجلة اللغة العربية، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي اقرها المجمع، مجلد1، القاهرة، 1957، ص627-633. عن (طنوس، 2009، ص 69).

(15) (الاصطلاحات القديمة)، (مصطلحات مجمع الموسيقى العربية)، (للمستدرك في فائت الزيادات والجداول)، (المراجع والمصادر) عن، (حمام ، 2009، ص58).

(16) فؤاد عواد موسيقي لبناني لحن للعديد من المطربين في لبنان، وألّف مقطوعات موسيقية لعدة مسرحيّات ومسلسلات تلفزيونيّة، بالإضافة إلى مجموعة من أغاني الأطفال، له عدة مؤلفات أبرزها قواعد العزف على العود (1982م) . المنهج الجديد في الصولفيج (1999م). نظريات الموسيقى الغربية والشرقية (2012م) توفي في عام (2016م) عن عمر يناهز الـ73 عامًا. https://www.lebarmy.gov.lb/ar/content مجلة الجيش.

(17) الجنس: جمعها أجناس، أخذ العرب التسمية عن اليونانية القديمة (YENOS) والمقصود بها الميل، وتحورت اللفظة بالايطالية إلى (genere) ونالت تحويرات أخرى في اللغات الأوروبية. (يعقوب، 2006، ص 12).

(20) قام الباحث بتثبيت علامات التحويل على المدرج الموسيقي، بدلاً من تثبيتها في دليل المفتاح،كونها أكثر وضوحاً وارتباطاً مع شكل الجنس، فضلا عن المتغيرات التي تحدث عند تبديل ترتيب الأجناس،بالتالي ستكون أكثر إيضاحاً وفهماً وبشكل متقن.

(21) استخدام الباحث تسمية جنس، للدلالة على جميع أنواع الأجناس التي تتكون من ثلاث أو أربع أو خمس نغمات، بدلاً من تسمية (طبع) للجنس الثلاثي، وتسمية (عقد) للجنس الخماسي، وهذا يأتي ضمن فكرة وسياق البحث في إيجاد بدائل عن تعدد التسميات في الموسيقا العربية.

المراجع

1. حنانا، محمد. (2008). **معجم الموسيقا الغربية**. سوريا: الهيئة العامة السورية للكتاب.
2. محفوظ، حسين علي. (1975). **قاموس الموسيقا العربية**. العراق، بغداد: اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة.
3. الأمير، سالم حسين. (1986). **دليل سلالم الموسيقا العربية.** العراق، بغداد: دار الحرية للطباعة.
4. الحفني، محمود احمد. (1939). **الموسيقا النظرية**. ط 2. مصر، القاهرة: وزارة المعارف.
5. الحلو، سليم. (1972). **الموسيقا النظرية**. ط 2. بيروت: دار مكتبة الحياة.
6. حسن، شهرزاد قاسم. (1991). **دراسات في الموسيقا العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
7. الخلعي، محمد كامل. (1904). **الموسيقا الشرقي**. مصر: مطبعة التقدم.
8. الرجب، هاشم. (1982). **الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة**. العراق، بغداد: دار الحرية للطباعة.
9. رشيد، صبحي أنور. (2000). **موجز تاريخ الموسيقا والغناء العربي**.بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
10. سحاب، فيكتور. (2016).**اثر الغرب في الموسيقا العربية وموقع العود فيها**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
11. العقيلي، مجدي. (1976). **السماع عند العرب**. ج4. ط1. دمشق، سوريا.
12. العباس، حبيب ظاهر. (1986). **نظريات الموسيقا العربية**. بغداد، العراق: من إصدارات معهد الدراسات النغمية العراقي. دار الحرية للطباعة.
13. **كتاب مؤتمر القاهرة**. (1933). الخاص بالمقامات، القاهرة: وزارة المعارف المطبعة الأميرية.
14. كرم، وآخرون، إشراف وتقديم فيكتور بابينكو. (2011). **النظريات الموسيقية والهارموني**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.
15. المهدي، صالح. (1982). **مقامات الموسيقا العربية**. تونس:المعهد الرشيدي للموسيقا.

16. الأسعد قريعه، محمد. (2017). **من إشكاليات المصطلح في الموسيقا العربية قراءة في معجمين منشورين: المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقا (1992) ومعجم الموسيقا (2000).** بحث غير منشور من بحوث مؤتمر القاهره للموسيقا العربية. الدورة 26.

17. جاسم، فراس ياسين. (2002). **محمد القبانجي دوره وأثره في المقام العراقي**. رسالة ماجستير غير منشورة. قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد. العراق.

18. الديدي، عامر. (2017) **إشكالية مصطلحات المقامية ودرجات السُلّم في الموسيقا العربية : قراءة تاريخية نقدية**. بحث غير منشور من بحوث مؤتمر القاهره للموسيقا العربية، الدورة 26.

19. أغا القلعة، سعد الله. (1992). **نظرية الأجناس الموسيقية المتداخلة**، مجلة الحياة. تصدر عن وزارة الثقافة السورية. العدد (3،4).

20. أغا القلعة، سعد الله. (2013). **المعالجة بالموسيقا عند العرب.** مجلة المعرفة السورية. عدد كانون الثاني، دمشق، سوريا.

21. حمام، عبد الحميد. (2009). **مجلة المجمع العربي للموسيقا**. المجلد الثامن. العدد (1) الأردن.

22. طنوس، يوسف. (2009). **المصطلحات في الموسيقا العربية**. مجلة المجمع العربي للموسيقا. المجلد (8) العدد (1). الأردن.

23. قطاط، محمود. (2012). **موسيقا أم موسيقيات عربية**، مجلة البحث الموسيقي. المجلد 11. المجمع العربي للموسيقا. الأردن.

24. مجلة المجمع العربي للموسيقا. (2009). المجلد الثامن. العدد (1). الأردن.

25. يعقوب، حسام. (2006). **المقامات في الأغنية العربية**. مجلة كلية التربية الأساسية. الجامعة المستنصرية. ملحق العدد (48). العراق.

26. قطاط، محمود، **التثاقف الموسيقي العربي التركي**. بحث غير منشور. الندوة العلمية المجمع العربي للموسيقا، رابط http://www.arabmusicacademy.com/inp/Upload/1943018_tathakuf.doc

27. موقع ويكيبديا. **هيتروفوني**. https://en.wikipedia.org/wiki/Heterophony

28. مجلة الجيش. - https://www.lebarmy.gov.lb/ar/content.

29. وقائع مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية. 2017. http://www.irakna.com/2017/11/07

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 1، 2019،41-59

التهكم والسخرية في الرسوم الزيتية للرسام دومييه

صبا قيس الياسري، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة الكوفة، الكوفة، العراق

تاريخ الاستلام: 2018/5/3 تاريخ القبول: 2018/7/15

Irony in Honore Daumir's Oil Paintings

Saba Qeis al-Yasiri, Art of Education, College of Education, University of Kufa, Kufa, Iraq

الملخص

تعد السخرية من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظاً تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم حقيقة. وهي صورة من صور الفكاهة تعرض السلوك المعوج أو الأخطاء، حيث إن السخرية ذات صلة وثيقة بالمجتمع، وهناك تغيرات في الحياة تصاحب تطور المجتمع تؤدي إلى ظهور مثل هذا اللون في الأدب والفن.

فالسخرية يمكن القراءة من خلالها أحوال المجتمع، وما مر به من أحداث، وما استقر فيه من عيوب ذاتية واجتماعية.

وعليه فقد جاء الإطار النظري على ثلاثة مباحث، الأول: السخرية والتهكم مفهوما. والثاني: أثر السخرية على المجتمع والفرد. والمبحث الثالث: الواقعية الإنتقادية والفنان دومييه. فضلا عن الدراسات السابقة وتم ختم هذا الفصل ببعض المؤشرات.

أما الفصل الإجرائي فتم فيه تحديد عينة البحث التي تم تحديدها بشكل قصدي وهي النماذج التي يمكن استنطاقها ضمن حدود البحث. أما الفصل الرابع فشمل النتائج الاستنتاجات، وانتهت الدراسة بالتوصيات والمقترحات والمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: السخرية والتهكم، هنري دومييه.

Abstract

Irony is a means of expression in which people often use words to mean the opposite of what the speaker really intends. It is a humorous divice that reflects on the society's errors and crooked behaviour. Hence, Irony is closely related to society. Like any other genre or any type of art, irony emerges as changes in life occur with the development in society. Via irony, then, the status of the society, its previous events, and any of its social and personal weak points can be read.

Accordingly, the theoretical part of the present study comprises three sections. The first is on the concept of irony and sarcasm; the second is on the effect of irony on the individuals and society; and the third is on the realistic criticism of Daumir, in addition to the literature review of the previous studies. In the practical part, however, a selective sample that can be examined has been identified within the limits of the study. The fourth section presents the results and conclusions, recommendations and suggestions, and references.

Keywords: Irony, Honore Daumir.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

الفن هو النافذة التي من خلالها نرى حضارات الشعوب وواقع المجتمعات وهموم وصورة الواقع الإنساني المعاش، فالإنسان تنعكس همومه الناتجة عن الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي غير الطبيعي على الفن لتتمثل بصور وأعمال فنية، أحيانا قد تعكس هذه الأعمال والنتاجات مفاهيم وتعابير معينة نراها أكثر وضوحا في الخطاب الأدبي منه في الخطاب التشكيلي، عليه توقفت الباحثة على مفهوم السخرية والتهكم الذي اعتبر وسيلة للتعبير عن الآراء والمواقف، ورسالة مشفّرة يرسلها الفنان إلى المتلقي.

وللدخول في الموضوع الأساسي للبحث وهو التهكم والسخرية لا بد بدءا أن نسلط الضوء على المصطلحين معجميا؛ حتى يتسنى للباحثة الخوض في غمارهما والتعرف على مدلولهما اللغوي، والتوقف على اسقاطات مصطلح التهكم والسخرية في الفن التشكيلي وتحديدا في رسوم دومييه (Honore Daumier،1808-1879) ضمن أعماله الزيتية الواقعية، وتكمن مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما هي تمثلات التهكم والسخرية في أعمال الرسام دومييه؟

ثانياً: أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث بما تجسده السخرية باعتبارها طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظاً تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم حقيقة. وهي صورة من صور الفكاهة تعرض السلوك المعوج أو الأخطاء التي إن فطن إليها وعرفها فنان موهوب تمام المعرفة، وأحسن عرضها، تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا. كما ويفيد البحث عموم الباحثين والدارسين في مجال الفن التشكيلي.

ثالثاً - هدف البحث

التعرف على مؤشرات السخرية والتهكم في أعمال الرسام دومييه.

رابعاً - حدود البحث

1. حدود الموضوع: تمثلات السخرية والتهكم في رسوم الفنان دومييه.
2. الحد الزماني: يتمثل الحد الزماني في فترة ازدهار المدرسة الواقعية وذلك لما شهدت هذه الحقبة الزمانية من متغيرات شهدتها المدرسة الواقعية في الفن التشكيلي، ورافق هذا التغير انقلابات في الحياة السياسية والاجتماعية ألقت بظلالها على فن الرسم، وستتحدد الباحثة بفترة نشاط الرسام دومييه في مجال الزيت وهي الفترة المحصورة بين (1850- 1866)، والتي تتسم بالأسلوب الواقعي، فبعد هذه الفترة ظهرت ملامح التعبيرية في رسم هذا الفنان.
3. الحد المكاني: الرسوم الزيتية للفنان دومييه.

خامساً - تحديد المصطلحات

التهكم، السخرية (IRONIE):

التهكم قديما هو عملية التساهل مع التظاهر بالجهل على منوال سقراط، وبهذا المعنى يقال غالبا (سخرية سقراطية)، والمعنى الحديث والمتداول هو ضرب من قلب المعنى، أي إبلاغ ما يراد قوله من خلال قول العكس بالتحديد مع قصد التهكم أو الطعن (لالاند،2001، ص 708).

السخرية لغويًا

يعود أصل هذه الكلمة إلى الفعل (سَخِرَ) بكسر عين الفعل، وهو فعل لازم يتعدى إلى مفعوله بحرف الباء أو من، فيقال سَخِرَ منه وبه، وهي لفظة تدل على أسلوب في التعبير يثير الضحك والاستهزاء ممن يكون موضع السخرية، فيقال: "فلان سُخْرَةٌ وسُخَرَةٌ يضحك منه الناس، ويضحك منهم، وسخرت منه واستسخرت،

واتخذوه سخريًا. والسخرة: الضحكة ورجل سُخَرَة يسخر بالناس، وسُخرَةٌ يُسخرُ منه، وكذلك سُخْريّ، وسُخْريّةٌ، من ذكره ضمها (الفيروز آبادي،1983،ج4، مادة سخر)، وقد جاء ذكر السخرية في القرآن في أكثر من موضع وتحت صيغ عديدة ومنه قوله تعإلى: "إنْ تَسخَروا مِنّا فإنّا نسخَرُ منكم كما تسخرون" (هود، 38). وكذلك قوله تعإلى: "فَيَسخرون منهم سَخِرَ اللهُ منهم ولهم عذاب أليم" (التوبة، 79).

السخرية اصطلاحا

السخرية في مفهومها البلاغي تعني: "طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل ما أكرمك! ويقال هي التعبير عن تحسّر الشخص على نفسه، كقول البائس: ما أسعدني؛"(وهبه والمهندس،1979، 112). وتتصل السخرية بالأدب اتصالاً وثيقاً حتى نُظر إليها على أنها فن أدبي بحاجة إلى مهارة وذكاء (شرف،1992، 22) وقدرات إضافية في الموهبة، لأنها من أعسر الفنون الأدبية. كذلك فإنها تعبر عن شجاعة استثنائية، تصل بالشاعر إلى أن يجرب أحياناً سخريته على نفسه، ويصنفها محمد مفتاح في مرتبة بعد الاحتقار والاستصغار والاستهزاء (مفتاح،1997، 257). فالسخرية هي الاستهزاء بشيء لا يتناسب مع ما يريدهُ العقل والنفس، ولا يستقيم مع ما يتطلبه الفرد من حياة منتظمة دون اعوجاج. والسخرية بمفهومها العام هي مصطلح أدبي يعني التظاهر بالجهل، وهي تعني أن نقول شيئاً ونعني شيئاً آخر (هتشون،2007، 257). والسخرية هي "وظيفة نفسية مهمة من وظائف الاتزان العاطفي والصحة العقلية معاً،... وتقوم بدور المصحح الاجتماعي والجزاء الاجتماعي والثأر السلمي والانتقام والقصاص" (النجار،1982، 74-75). ويعرفها جبور عبد النور على أنها "نوع من الهزء، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كله على الكلمات والإيماء عن طريق الأسلوب وإلقاء الكلام بعكس ما يقال" (عبد النور،1979، 138). في حين يصفها سعيد علوش على إنها "منهج جدلي يعتمد على الاستفهام بمفهوم البلاغي، إذ تعتبر طريقة في توليد الثنائية والتعليم على البعد المعرفي" (علوش،1985، ص 110).

السخرية والتهكم

التهكم هو عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء (الاموي،ب ت، 122). والتهكم نوع من أنواع أسماء التضاد، وقوامه أن يقول الشخص ضد ما يريد قوله صراحة مصحوبا بنية السخرية. والتهكم لون من السخرية يراد به نسب عيب إلى شخص أو تضخيم عيب في شخص، وهذا التهكم يراد به إصلاح الشخص وتهذيبه، لذلك عدّه أناتول فرانس "عديل الشفقة في خدمة المجتمع وإصلاح شؤون الحياة والناس... وذهب إلى أن التهكم يحبب إلينا الحياة بابتسامة، وهو الوسيلة للسخرية من الحمقى والأشرار والمعْوَجِّين، وهذه السخرية هي التي تحول بيننا وبين كراهيتهم، لأن ضحكاتنا وسخريتنا تخفف من غيظنا" (الحوفي،1967، 72).

ووفق ما تقدم ترى الباحثة في التهكم وسيلة للسخرية، وتكون السخرية في هذا الحال وسيلة للتخفيف عن الغيظ والكره.

إذن، التهكم هو أحد ألوان السخرية المهمة سواء أكان تهكماً اجتماعياً أم غير ذلك، وأهميته تكمن في صورة المبالغة والجمع بين النقائض. فالتهكم لون من ألوان السخرية الناقدة أو الفلسفة الساخرة. ومن هنا كان التهكم الاجتماعي صورة من نظرة صائبة إلى الحياة والأحياء وإشعاعا من مزاج المتهكم وتفكره. وهو في الوقت نفسه صورة للمجتمع الذي يتهكم به الساخر. على أن التهكم قد يعتمد على المبالغة كما يعتمد على الجمع بين نقيضين لإبراز معالم الصورة وتجسيمها (النجار،1990، 123).

ولهذا يكون الشخص الساخر المتهكم بحاجة ماسة ومتزايدة إلى بصيرة واعية ويمتلك خيالاً جامحاً حتى يتمكن من تحقيق هدفه في الإصلاح والإكمال، فمبعث التهكم هو الرغبة في الإصلاح، وهو وسيلة للسخرية، وإن الاثنين يعدان سلاحاً مهماً في الأزمات وخصوصاً في الأزمات السياسية. وقد يتهكم الشخص

من نفسه أحيانا، ومبعث هذا التهكم قد يكون "تنفيساً عن غيظ مكتوم، أو صدىً لاستهزائه بالأحداث التي مرت به، فهو ضرب من التعالي على كوارث الدهر ومفارقاته" (الحوفي،1967، 103).

وترى الباحثة أن التهكم صورة من صور السخرية الشفافة التي ليس من السهل تعريفها، ولكنها تعرف بالذهن اللّماح، والفرق بينها وبين الهزل الذي يراد به الجد هو "أن التهكم ظاهره جد وباطنه هزل، والهزل الذي يراد به الجد على العكس منه. فأصل الأمر في التهكم أن تقول قولاً وأنت تريد ضده" (جبري،1966، 199).

التعريف الإجرائي للسخرية

هو أسلوب نقدي يحتذيه الفنان أو المبدع للتعبير عن مكنونات النفس، ونافذة يطل من خلالها على إصلاح الحياة وتطهيرها من الظواهر السلبية عن طريق استعراض الصور والمواقف بصورة ساخرة ومتهكمة لاتخاذ موقف منها.

التمثل

تمثل الشيء: أي ضرب مثلا،...ومثّله له تمثيلا صور له حتى كأنه ينظر إليه وامتثاله هو: تصوره. (الفيروز ابادي،1983، مادة تمثل)، فتمثل الشيء تصور مثاله، تمثل له: تصور له، تشخص له. (مجموعة لغويين عرب، 1989، 1117)

الفصل الثاني

المبحث الأول

السخرية والتهكم مفهوما

أسباب اختيار مصطلح التهكم والسخرية

إن هذا المصطلح يعبر عن أسلوب متميّز في ألوانه المتعددة، وفن قادرٌ على التأثير والاستجابة، من خلال بث مشاعر غاضبة ورافضة، وهو مصطلح أدبي تحاول الباحثة إيجاد إسقاطاته على فن الرسم، أما في الأدب فصار مصطلحاً مألوفاً وشائعاً تمتاز به أعمال بعض الكتّاب والشعراء، وغالباً ما يستخدم مصطلح السخرية منفصلا عن التهكم أو العكس، وارتأت الباحثة محاولة الدمج بينهما لتحقيق ما يسمى وفق فلسفة سقراط التهكم والتوليد.

تستهدف السخرية في جوهرها نقد الحياة، أو تغيير بعض الظواهر فيها، وهذا التغيير أو التطوير، يبدأ أولا بتشخيص الحال، ومعالجة الخلل فيها، والسخرية بدورها لا تكتفي بالنظر إلى ظواهر الأشياء من الخارج، ولا تقتصر في تشخيصها للخلل على ظواهر الأمور، وإنما قد تشك في الإنسان ذاته، وفي النظام العام الذي يسيّر العالم لتصبح مفهوما وأسلوبا للمعالجة. وتعتمد في ذلك أساليب بارعة، تدخل إلى الناس من مداخل شتى، فتستنفر العقل بالمشاعر، وتصبح سلاحاً متعدد الأطراف، وهذا يزيد من تأثيرها وتشظيها. في حين أن الجدّ حالة عادية غير طارئة، (ياسين،1996، 25) ولا تخرج عن المألوف في النظر إلى الأشياءوالتعامل معها، وليس في هذا ما يدعو للسؤال أو الغرابة، إذ لا نبالغ إذا قلنا: "إن الموقف الساخر هو الأليق بواقع الحياة وتناقضاتها" (العوا،1995، 12).

وقد تكون السخرية خبرا أو قصة ترمز لعيب من عيوب المجتمع أو عادة اجتماعية أو ظاهرة، وقد لا تعتمد على الكلمة بل على اللون والخط والظل والضوء كما في الفن الساخر والكاريكاتير الذي عرفته الصحافة، ولا تكاد صحيفة تخلو من ذلك الفن الذي يقوم على التركيز على جوانب القبح والمبالغة فيها مع بيان عنصر التشويه، فتكون سببا للضحك ومؤديا لغرض اجتماعي وغاية إصلاحية أو توجيه النظر لحالة معينة. (الهوال، 1982، 18،17).

الكاريكاتير فن ساخر

الكاريكاتير "هو فن من الفنون التعبيرية الذي لا يجد الناس صعوبة في فهمه وتقديره، ويعني بالابتعاد عن التناغم الهندسي المنتظم للشكل إذ يعني عدم الاهتمام بالنسب الطبيعية والمعالجة والتشريح في الشكل" (طاهر:2003: 13).

وللكاريكاتير رحلة طويلة ذات جذور تاريخية قد تعود إلى العصور القديمة، ولكن ازدهر هذا الفن في أوروبا عندما ظهر عدد كبير من فناني الكاريكاتير العالمي الذين سجلوا حضورا رائعا في نفوس الناس خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، منهم الانكليزي وليم هوغارث وفرانثيسكو غويا وهونوري دومييه، ويعتبر "هوغارث الأب التقليدي للمدرسة الإنكليزية في رسم الفكاهة بأسلوب الحفر، وكانت له شخصية مرموقة، وقد أعطى الفن الأوربي منظورا ونفسا جديدا. كما ظهر في زمنه عدد آخر من الرسامين والحفارين الانكليز، وقد أطلق على عصرهم بالعصر الذهبي لفن الكاريكاتير والفكاهة الإنكليزي. وأصبحت أعمال هوغارث حاجة يومية ضرورية للناس لا بد منها وهو ينقد الكنيسة والدين والحكومة. أما (النزوات) للفنان (غويا) فهي من الأعمال العالمية؛ ليس فقط لكونها أصيلة في مفاهيمها وإنما في عملية الإبداع والخيال والجرأة والشجاعة في عصر كانت تسيطر عليه التقاليد الجامدة والدين حد الإخراس والموت." (طاهر: 2010: ملحق جريدة المدى)، وكانت طريقة نقده يشوبها التوحش في المعالجة.

وعلق النقاد على دومييه فقالوا: لولا رسومه السياسية الساخرة لما أصبح فنانا مرموقا. وكانت رسومه تسخر من النظام الحاكم والطبقة البرجوازية مما حمله إلى السجن. فقد ظهرت أحد رسومه الساخرة وهي تمثل الملك لويس فيليب على شكل فاكهة الكمثري تحت عنوان (الرجل النهم)، انظر شكل (1)، وكانت النتيجة أن حكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر مع غرامة قدرها 500 فرانك. ولكنه استمر في رسومه الساخرة في صحيفة شاريفاري التي أسسها الرجل الثري فيليبون سنة 1834. (طاهر: 2010: 12-13).

وعليه يتضح أسلوب دومييه وأسباب تسميته الأب الروحي لهذا الفن من خلال سعيه في أعماله إلى تنبيه الرأي العام إلى الفجوات الطبقيّة في المجتمع الفرنسي. وعرض من جهة أخرى ضائقة بسطاء الشّعب في حياتهم اليومية، ووجّه من جهة أخرى نقدًا لاذعًا وساخرًا إلى البرجوازيّين والطبقات العليا، وعرضها بضوء ساخر وبائس من خلال المبالغة في إظهار بطونهم وأنوفهم لتعزيز التحريف في الشكل وإظهار الصورة الجوهرية للواقع. انظر الاشكال (2، 3،4،5،6،7).

مفهوم السخرية والتهكم

التهكم هو عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء (الاموي، ب ت، 122)، كقوله تعالى:"بشّر المنافقين بأنّ لهم عذاباً أليماً" (النساء، اية 138) وكقول ابن الرومي (الحموي، ب ت، 98):

فيا له من عملٍ صالحٍ يرفعه الله إلى أسفلِ

والتهكم قوامه أن يقول الشخص ضد ما يريد قوله صراحة ومصحوبا بنية السخرية. والتهكم لون من السخرية يراد به تضخيم عيب في شخص أو مجتمع، وهذا التهكم يراد به الإصلاح والتهذيب، ووفق ما تقدم ترى الباحثة في التهكم وسيلة للسخرية ووسيلة للتخفيف عن الغيظ والكره.

والتهكم هو أحد ألوان السخرية المهمة سواء أكان تهكماً اجتماعياً أم غير ذلك، وأهميته تكمن في صورة المبالغة والجمع بين النقائض لإبراز معالم الصورة وتجسيمها (النجار،1990، 123). فالتهكم لون من ألوان السخرية الناقدة أو الفلسفة الساخرة. ومن هنا كان التهكم الاجتماعي صورة للمجتمع الذي يتهكم به الساخر.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن الشخص الساخر المتهكم ينبغي أن يكون ذا نظرة ثاقبة وواعية وصاحب ثقافة ويمتلك الخيال لتحقيق الهدف من الإصلاح. والتهكم والسخرية لو تم استخدامهما بوعي وثقافة وادراك كامل لما يحمله هذا المصطلح من مضامين ومفاهيم لأصبح سلاحا مهما في المجتمع، وخصوصاً في الأزمات السياسية.

ومبعث التهكم حتى لو كان على شخص الساخر نفسه قد يكون "تنفيساً عن غيظ مكتوم، أو صدًى لاستهزاء بالأحداث التي مرت به، فهو ضرب من التعالي على كوارث الدهر ومفارقاته" (الحوفي،ب ت، 103). أو أن الشخص يتهكم من نفسه "لا رداً على سؤال أو تندراً، بل رغبة في الفكاهة والتفكيه، ومن ذلك أن الجاحظ كان مولعاً بالضحك والإضحاك حتى من نفسه" (الحوفي،ب ت، 105). فالتهكم "ظاهره جد وباطنه هزل، والهزل الذي يراد به الجد على الفكر منه. فأصل الأمر في التهكم أن تقول قولاً وأنت تريد ضده" (جبري،1966، 199).

إذن "فالسخرية محاولة لطيفة مهذبة، الغرض منها تطهير الحياة والمجتمع من الظواهر السلبية التي تجانب التطور وتناهض الحركة نحو المستقبل، فإذا ما وقعت على إحدى هذه الظواهر كالبلادة أو الخمول أو الغفلة، أو كل ما يهدد الحياة بالتوقف أو البطء، ... أخذت نفسها ضده، وجمعت أسلحتها لتنقض عليه" (الهوال،1982، 30).

جوهر السخرية عند دومييه

سخر دومييه من الناس وأفكارهم السياسية والعدالة وركز على جوانب الحرية فكانت له رؤية سياسية ساخرة من خلال إلقاء الضوء على واقع جوهر الشخصية السياسية من خلال ايجاد علاقة ترابطية "وهي تمثل الدمج والتركيب والربط الحر لعناصر تنتمي إلى عوالم أو مجالات مادية أو سيكولوجية مختلفة مما ينتج منه شعور خاص بالتناقض والدهشة كما فعل بين فاكهة الإجاص، الكمثرى، ووجه إنسان" (عبد الحميد وآخرون،2004، 35) كما في عمل الماضي والحاضر والمستقبل (لويس فيليب دي أورليان) ليثوغراف، 19.6 × 21 سم، شكل (1)، إضافة إلى أن دومييه كان يستخدم أكثر من آلية في الفكاهة حسب تصنيف (نيكولاس روكس)[1] لآليات الفكاهة (آلية الترابط الموضحة أعلاه وآلية التحويل وتمثل التهجين والمسخ والتحريف بغرض التشويه) (عبد الحميد واخرون، 2004، 35،36).

وبذلك ترى الباحثة أن السخرية وفق هذا المفهوم هي سلوك إيجابي وبناء، وترى الإنسان الساخر إنسانا لا يخلو من العبقرية والتميّز ومحموما بهمّ مجتمعه، وترى أن هذا أسلوبه في النقد والمقاومة لكل العوارض والظواهر السلبية في المجتمع.

المبحث الثاني

أثر السخرية على المجتمع والفرد

إن السخرية ذات صلة وثيقة بالمجتمع، وهناك تغيرات في الحياة تصاحب تطور المجتمع والثورات تؤدي إلى ظهور مثل هذه الألوان في الأدب والفن. أما عن دورها في حياة الأفراد فيأتي منسجماً مع الغاية الجماعية التي تحققها، فهي توحدهم في الدفاع عن إرثهم الاجتماعي والديني والأخلاقي، فيعبر الساخر عن رأي المجتمع في الخارجين على سلوكيّاته وأخلاقه المتفق عليها اجتماعيا، ومن خلال السخرية يمكن قراءة أحوال المجتمع، وما مر به من أحداث، وما استقر فيه من عيوب ذاتية واجتماعية، فالسخرية توجه الأنظار إلى العيوب في المجتمعات، وأهم من هذا أنها تصبح في لحظة ما رادعاً قوياً. وقد تخلق السخرية عاملاً وقائياً يحجب الفرد عن مخالفة المجتمع، خوفاً من سخط الساخر.

وتعتمد السخرية في صياغتها على الملاحظة الخارجية التي تأتي من خلال مراقبة الساخر لتصرفات الناس، كما أنها تخفي رغبة قوية في التغيير، وحلماً بنظام آخر في العالم (ادونيس،1977، 41،40)، وقد

تأتي بدوافع نفسية تختلف من شاعر إلى آخر، ومن الكتّاب من عرض للسخرية من جانبيها النفسي والفني، وكشف عن دورها المهم عند شعراء معروفين أمثال أبي نواس وابن الرومي وغيرهما، فقد استطاع أدونيس من خلال السخرية أن يتعمق إلى أبعاد ترتبط بعالم كل شاعر من هؤلاء، ويتساءل أدونيس عن معنى السخرية العميق عند الشعراء العباسيين بقوله : "ولكن ما هو معنى السخرية العميق عند هؤلاء الشعراء؟ إنه الرغبة بالظفر على أشياء، بظفر الوعي على ما يحيط به" (ادونيس،1977، 39).

عليه فالسخرية حاجة نفسية تنطلق بإرادة الإنسان، يبغي من خلالها فهماً وإدراكاً لأشياء غير مفهومة، حيث تصل بالإنسان إلى مرحلة من الوعي والانطلاق أو تحرر العالم -وإن وقتياً- من سباته المعتم، وإن هذا الانطلاق يبدأ من الساخر نفسه، لأن السخرية في أصلها منفى يشك الشاعر فيه بنفسه وبالآخر، حيث إن "الهزلية الرفيعة تنشأ حين تكتشف المعرفة العميقة للحياة" (شلبي،1978، 86).

وتناول المؤلف أيمن العشماوي السخرية أيضا من جانبيها النفسي والفني، فربط بين الجانبين وكشف عن دوريهما، فهي في نظره ظاهرة نفسية وفنية في الوقت ذاته، تعمل على تشكيلها مجموعة من العوامل النفسية التي تأتي غالباً نتيجة لصراع بين عالم الشاعر الداخلي وبين قوة خارجية يرفضها ويقاومها، وقد يصل الصراع إلى أقصى درجاته إذا أحس الشاعر بالقهر والظلم كما حدث عند بشار بن برد (العشماوي،1998، 224)، ولهذا فهي تؤدي دوراً صحياً؛ ففيها يتحقق ضرب من التعويض، وهي كذلك وسيلة نافعة للتهرب من مشاغل الحياة ومتاعبها (شرف،1992، 20).

وقد لا تكون غاية السخرية الفرد في ذاته، وإنما يصبح الفرد وسيلة لمواجهة الظواهر السلبية وهذه قضية اختلف فيها النقاد والأدباء، ففي السخرية سلاح اجتماعي، تحافظ به الجماعة على كيانها ومقوماتها (حفني،1997، 17)، وشعور فردي ينبعث من أعماق نفس الفرد، ويندر أن تعم وتصبح شعوراً جماعياً. ويدعم وجهة نظره هذه بأن السخرية قد تتناول موضوعات أخرى غير الحياة الاجتماعية، فقد يسخر الإنسان من نفسه، وقد يسخر من الطبيعة، وقد يتناول بسخريته الخليقة جميعها (ادهم، ب ت، 107).

ولا ينفي الفيلسوف والأديب زكريا إبراهيم صفة الفردية عنها، فقد اعتبرها أثرا اجتماعيا، لكنها لا تخلو من الفردية في جانب منها، ويربط السخرية بالأثر الناتج عنها، وهو الضحك، ويوازن بين حالة الفرد في عزلته، وحالته مع جماعة، في اختلاف حدة هذا الأثر، حيث نجده يقوى ويرتفع بمشاركة الجماعة، ويبهت ويضعف دونهم (ابراهيم، 1958، 62)، ومن الصعب اعتبار السخرية غاية فردية، معزولة عن المجتمع؛ فإن حركة المجتمع وتغيراته، وتناقضاته هي التي أخرجت هذا الفن وأبرزته.

المبحث الثالث

الواقعية الانتقادية والفنان دومييه

ليس بخاف أن الفن هو تعبير وانعكاس للحياة وتصوير لأحوالها من وجهة نظر الفنان التي تتجسد في العمل الفني لتبوح بالمتناقضات ضمن مكونات الواقع الافتراضي (العمل الفني) الذي هو انعكاس للواقع الحقيقي، سواء ذلك بالأدب أو بالفن، خاصة تلك التي تنتهج المنهج الواقعي، والتي تضع ضمن أهدافها نقد وإصلاح المجتمع.

والمتتبع لوجهة النظر هذه سيرى أنه في الأنموذج العربي لتلك المفاهيم أن الأديب الجاحظ [2] يتلمس في أعماله هذا الجانب من المفاهيم، إذ كان "يعنى بحكاية عصره بتمثيل دقيق، حيث تعد أعماله أهم المراجع التي تكشف لنا حقائق عصره، إذ نراه يصور هذه الحقائق وما فيها من طهر ووزر، ودين وزندقة، وجد ولهو" (ضيف، 1960، 163).

وباستعراض المنهج الواقعي يتمثل أسلوب السخرية والفكاهة[3] أحد الأساليب المهمة التي يتعاطاها الأسلوب الواقعي وخاصة الواقعية الانتقادية أو الساخرة، تلك التي "تعد أحد الاتجاهات التي ظهرت في الفن

والأدب ووجدت ملامحها في بعض أعمال الفنانين التشكيليين أمثال المصور الإسباني (فرانشسكو دي غويا) 1746-1828م، خاصة أعماله الطباعية الجرافيكية التي سخر فيها من بعض مظاهر الحياة، كالقسوة والخبث والشر. وكذلك بعض لوحات المصور الفرنسي (اونوريه دومييه) 1808- 1879م ذات الصبغة الكاريكاتورية[4] " (الآغا، 2007، 37).

ففنانو وأدباء هذا الأسلوب يعكسون المجتمع من خلال فنونهم وما تختلج في نفوسهم من مشاعر تطرح بأسلوب فكه أو ساخر، والغرض من المواضيع المطروحة هنا ليس الإضحاك فقط؛ بل الغرض الحقيقي هو توجيه النظر إلى العيب لتوجيه فاعله إلى تركه، ومن أهم هذه المواضيع الجهل والظلم وظلم الحكام خاصة والكذب...الخ أي تلك التي تمس المجتمع، وكان الفنانون والأدباء حريصين على التوقف عليها ليتم تلافيها في مجتمعاتهم، والجاحظ في أدبنا العربي اعتمد مثل هذا الأسلوب أي على "إبراز الصور كما يراها الرائي، وكما يرسمها المصور، لا على الصور الخيالية التي يستعين بها الشعر من التشبيه والمجاز والاستعارة" (الجاحظ، 1958، 25).

ومن أساليب هذه الواقعية في الأدب هي النوادر والطرف والنكت والعرض الساخر لبعض الشخوص والصور في المجتمع، والفنان والأديب هنا يحاول أن يجسد للمتلقي الصورة الحقيقية لحالة أو شخص حتى لو كانت تبدو حينها مضحكة أو كاريكاتورية المظهر كما يؤكد ذلك عبد الحكيم بلبع حين يصف أسلوب الجاحظ بأنه "يعطيك الحقيقة التي لمسها أو الصورة التي رآها كي تتمتع عينك بها كما امتعت عينه دون أن يزيف عليك شيئا مما لمسه ورآه، والكلمة هي خير عون له على ذلك فهو يحكم الصلة بينها وبين المعنى الذي تعبر عنه حيث يستطيع أن يريك الصورة في إطارها الطبيعي" (بلبع، 1954، 209). وعند التوحيدي أيضا صورة تشبه تلك عند عرض صفات شخوص بأسلوب ساخر هزلي مضحك عاكسا ما رآه لقرائه كما في وصفه لصاحب بن عباد إذ تكلم عن مسالة ما "نفش لحيته بأصابع يده وعبث بها، وفتل رأسه، ولوى عنقه وشنج أنفه، وعوج شدقه" (التوحيدي،1961، 165).

وهناك حكايات وصور فكاهية في الأدب اتخذت الرمز والأسلوب الرمزي كقناع والتحدث دون خوف من ممارسات الحياة، كتوظيف الحيوان في الحكاية الفكاهية والساخرة أحيانا مثل (كليلة ودمنة)، ومن هذا يمكن تلمس الخطوط الواقعية في التعبير لدى الفنان أو الاديب.

أما العمل الفني حسب وصف هاوزر ارنولد فإنه "أشبه بنافذة على العالم" (هاوزر،1968، 10)، فالعمل الفني إذن يطل على هذا العالم ليعكسه، وينقل صورة للمتلقي ضمن أساليب متعددة بالفن، وأحد هذه الأساليب هو المنهج الواقعي الذي يعد الرسام دومييه أحد أهم فنانيه، والذي استخدم أسلوب النقد الساخر في معالجة مجتمعه، أي محاولة لعرض وتوجيه النظر لعيوب المجتمع، وهذا المفهوم ينسجم مع النظرية الاجتماعية للضحك والفكاهة والوظيفة النقدية للسخرية والتهكم، تلك النظرية التي حسب رأي برجسون[5] الذي ناقش موضوع الضحك، بأن هذه النظرية قائمة على أساس مبدأ المحاكاة فيما بين الإنسان من جهة، وبين ما يتصرف به كآلة من جهة أخرى، هذا من جانب. ومن جانب آخر مدى توافق هذا الإنسان مع مجتمعه بما يحتويه من عادات وتقاليد ومثل. بمعنى أن المضحك يكون موضوعه الإنسان وكيف يتصرف تصرف الآلة. "أوضاع الجسم الإنساني واشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة" (برجسون، 1998، 30)، فالضحك هنا "نوع من القصاص، فهو يجعلنا نحاول أن نظهر بما ينبغي أن نكونه، وما سنصير فعلا إليه ذات يوم" (برجسون، 1998، 23)، وعليه فهمت الباحثة دور الضحك حسب رأي برجسون أنه يرمي للوقاية من أمراض المجتمع.

عند دراسة الأعمال الفنية والمرور بالمدارس والمناهج المتعددة في الفن التشكيلي ترى الباحثة أن كل من مثل الواقع وأظهره في أعماله من الكلاسيكيين إلى التجريديين هم في الحقيقة واقعيون، ولكن الباحثة في هذه الدراسة أرادت التوقف على الواقعية، تلك المدرسة التي بدأت تتلمس الفرد في مجتمعه لتعكس هذا

الفرد والمجتمع، أي تلك المدرسة التي ظهرت بعد المدرسة الرومانتيكية، تلك الواقعية التي وصفها غورغي بأنها "تصوير ظاهرة الحياة وشكلها اليومي وما يجري من غوص في الأعماق وكشف الجوهر الداخلي والمثل الأعلى" (غورغي، 1990، 210)، خاصة تلك الواقعية التي أخذت من أمراض المجتمع وعيوبه موضوعا وجوهرا، وما يهم الباحثة هنا أعمال الرسام دومييه الذي عده هربرت ريد قضية في حد ذاته، ووصفه بأنه فنان كاريكاتوري يمتد نقده الساخر وهجاؤه على كل طبقات المجتمع متبعا الأخلاق وناقدا لكل ما هو غير أخلاقي بصورة واقعية وتمثيل صوري من خلال رسوم كاريكاتورية أو لوحات الرسوم الزيتية أو النحت بشكل يعكس انفعالات شعورية (ريد،1975، 115).

إذن فالواقعية الانتقادية الناقدة للمجتمع تلك التي اتسمت بـ "نقد حي لعالم التصنع والنفاق والخسة المحيط به، إنه تجسيد التطلع إلى العواطف الصادقة التي لم يدخلها المرض" (فيشر،1980، 167).

والرسام دومييه أحد أهم فناني هذا الاتجاه، الذي أعلن عن وجوده بسلسلة من الرسوم الهزلية في الصحف والمجلات بين (1831-1834)، والتي ناقشت الحالة السياسية في مجتمعه وسرعان ما سجن عام 1832 وتم منعه من تناول الموضوعات السياسية، ولكنه لم يستطع أن يكون بعيدا عن السياسة، وبعد سقوط الملكية في فرنسا 1849 أظهر في أعماله الفنية في تلك الفترة نابليون طاغية أحيانا وشهما أحيانا أخرى، وأحب حرية الشعب الفرنسي التي جعلته يحب حرية كل الشعوب، فقد جسد الحياة القومية في فرنسا، وأعماله قد وصلت إلى 4000 رسم هزلي و200 لوحة، هذا حسب ما رصده (سيدني فنكلشتين). (فنكلشتين،1969، 166-169)، ورغم ذلك كله لم يلق في حياته الشهرة التي يستحقها وذلك حتى "تم تنظيم معرض لأعماله الفنية سنة 1878 قبل موته بسنة واحدة فقط، فأدرك جمهور الفن مدى عظمة هذا الفنان ولقب بمايكل أنجلو الكاريكاتير وكرمته الحكومة الفرنسية آنذاك، ولكنه وصف هذا التكريم بأنه لم يعد له معنى مع مرضه وعوزه. ومن أشهر لوحاته المسافرون الليليون 1847 ولوحة الجمهورية 1848 ولوحة محاميان 1857 ولوحة الانتفاضة 1860 ولاعبي الشطرنج 1863-1867... وغيرها" (الفقى: 2009، 67).

الدراسات السابقة

حاولت الباحثة التقصي والبحث في بعض الجامعات العراقية وخصوصاً في كليات الفنون الجميلة، فلم تحصل الباحثة خلال هذه الرحلة على دراسات أكاديمية سابقة في هذا الموضوع أو ما يقترب منه سواء أكانت رسائل ماجستير أو أطروحات دكتوراه تعنى بموضوع السخرية إلا دراسة واحدة في مجال المسرح وهي رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل، وهي بعنوان (المضامين الجمالية للسخرية في النص المسرحي العربي) للطالبة (فاتن حسين ناجي الطائي)، 2010، وتضم الدراسة أربعة فصول، تضمن الفصل الأول منها وهو الإطار المنهجي للبحث مشكلة البحث المتمثلة في التساؤل الآتي: ما المنطلقات الفكرية والفنية التي تقف وراء لجوء الكاتب المسرحي العربي إلى السخرية؟ وما الصور والمضامين الجمالية للسخرية التي ضمّنها هؤلاء الكتاب في نصوصهم؟ بينما تحدد هدف البحث في الكشف عن المضامين الجمالية للسخرية في النص المسرحي العربي. أما حدود البحث الزمانية فتحددت بالسنوات الممتدة بين عامي 1960– 2010. ومكانياً في الأقطار الآتية: مصر، العراق، سوريا، المغرب. وهي الأقطار التي تم فيها كتابة عينة البحث من النصوص المسرحية المنتقاة كعينة للبحث. أما حد الموضوع فتحدد بمفهوم السخرية وأنواعها في النص المسرحي العربي. أما الفصل الثاني فضم الإطار النظري وهو عبارة عن ثلاثة مباحث. عني الأول منها بدراسة السخرية جماليا من خلال استعراض طروحات بعض الفلاسفة الغربيين والعرب فيما يخص السخرية. وتتبع المبحث الثاني السخرية نفسياً. في حين خُصِصَ المبحث الثالث لدراسة مفهوم السخرية في المسرح العالمي. وكرس الفصل الثالث لإجراءات البحث. وتضمن دراسة السخرية في

المسرح العربي منذ نشأته إلى عام 1965، وهو العام الذي بدأت فيه إجراءات البحث التطبيقية. مجتمع البحث وعينته، وأداة البحث ومنهجيته ووصف العينة، وأخيراً تحليل العينة المختارة. أما الفصل الرابع فقد احتوى على الاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة والتوصيات والمقترحات وثبت المصادر والمراجع العربية والأجنبية والملاحق وملخص باللغة الإنكليزية.

إذن الباحثة في الدراسة السابقة عنيت بمعالجة موضوعة السخرية في نصوص مسرحية عربية، والعينة المستخدمة كانت نصوصا مسرحية، وعليه تعد دراسة بعيدة عن الفن التشكيلي.

تأسيسا على ما تقدم من معرفة في مفهوم السخرية والتهكم في الواقعية الانتقادية أحد مناهج الرسم الواقعي الذي ينتمي إليه الرسام دومييه، فقد اتضح أن هناك منظومة فكرية ذات طبيعة ساخرة متهكمة تتسم بالفكاهة والضحك تتمثل وتتجسد في الأعمال الفنية التشكيلية، وعليه تحمل أعمال هؤلاء الفنانين مضامين جدية من وراء المظهر الضاحك، وقد تميزت بالتمثيل الساخر في إظهار الأفكار في الأعمال التشكيلية بالاعتماد على الإيحاء بالفكرة وتسليط الضوء على المجتمع وعيوبه.

وقد رصدت الباحثة بعض المؤشرات لهذه المنظومة الفكرية وهي:

1. الساخر يحاول أن يسلط الضوء على انحرافات الفرد داخل المجتمع، بغية التوجيه والاصلاح.
2. السخرية أداة لتغيير سلوك الإنسان. فهي لا تكتفي بالنظر إلى ظواهر الأشياء بل تستهدف النقد والتغير، وتجعل المسخور منه يعيد النظر بسلوكه وتصرفاته، وهنا تأكيد على تسليط الضوء على الحياة الاجتماعية وبؤسها في محاولة للتغيير.
3. السخرية هي وسيلة وأداة ينتهجها الساخر للتعبير عن احتياجات الفرد والمجتمع في محاربة من يحاولون الإساءة إليه.
4. السخرية والتهكم سواء في الفن الساخر أو الكاريكاتير أو الرسم وغيرها تتخذ هذا الأسلوب الساخر مركزة على جوانب القبح والمبالغة، مثيرة الضحك لغرض اجتماعي إصلاحي.
5. إن الأوضاع السياسة والسجن والنفي، رسمت الخطوات الأولى للسخرية في الفن والأدب كطريق غير مباشر لتسليط الضوء على كل من يحاول الإساءة للفرد والمجتمع.
6. إن الشخص الساخر مبدع ويمتلك الذكاء وله شخصية قوية ومؤثرة في الآخرين.
7. ترتبط السخرية والتهكم بتعبير الضحك والفكاهة لهذا ارتبطت في مجال الأدب بالطرف والنوادر.
8. السخرية ليست غاية فردية، و ليست معزولة عن المجتمع.
9. الواقعية الانتقادية أحد مناهج الأسلوب الواقعي تعكس أسلوب السخرية والتهكم.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

لقد تم القيام بمسح عبر شبكة المعلومات العنكبوتية (الانترنيت) وجمع المصادر من المكتبات لغرض جمع أكبر عدد ممكن لأوضح الأعمال من رسوم دومييه الزيتية التي كانت ضمن حدود البحث.

استطاعت الباحثة جمع العديد من الأعمال التشكيلية للرسام دومييه، وتنوعت بين رسوم كاريكاتورية وجرافيك وأعمال نحتية ورسوم لوحات زيتية من مصورات منشورة وخاصة عبر مواقع في الانترنت لرصد وتوثيق الأعمال[6] . وفي أحد أهم هذه المواقع تم رصد (254) عملا فنيا للفنان دومييه متنوعة بين الحفر والنحت والرسم والكاريكاتير، ومعظم هذا الأعمال تجسد مفهوم السخرية والتهكم. وهكذا وبعد أن استكملت الباحثة كل ذلك أصبح المجتمع الأصلي متكاملا لديها، ولكن بعض الأعمال وجدت الباحثة فيها معلومات عديدة من حيث تاريخ إنجازها، وعليه تم اختيارها كعينة للبحث.

عينة البحث

وفي سبيل التعرف على أفضل النماذج التي تصلح كعينة للدراسة، فقد اتبعت الباحثة عدة خطوات لاختيار مثل هذه النماذج وكما يأتي:

1. الاعتماد على النماذج الفنية التي يمكن تحديد زمن إنجاز لها استنادا إلى تاريخ مرتبط بها وحسب حدود البحث.
2. اختيار النماذج التي تصلح لاستنطاقها وتحليلها لتكوين صورة واضحة عن موضوع الدراسة.
3. اعتماد الرسوم المنشورة في المصادر بالألوان، واستبعاد النماذج غير الملونة. واتباع المنهج القصدي في اختيار العينة بما يتفق مع موضوع البحث وخصوصية هدفه.

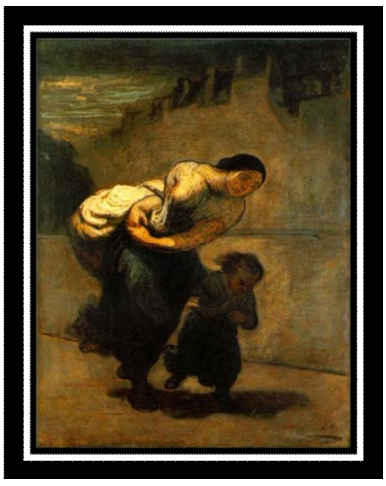
الأداة المستخدمة في تحليل العينة

تأسيسا على ما تقدم من معلومات حول مفهوم السخرية والتهكم وإمكانية التمثل في فن الرسم، يمكن تعيين أداة البحث، بأنها كل ما جاء في الإطار النظري من معلومات عن مفهوم السخرية والتهكم وتمثلاتهما في رسوم دومييه مجال التحليل ذلك لأن البحث يختص بالدرجة الأساس في استقصاء هذا المفهوم، وأيضا اعتماد الرسوم التي ساعدت في استقصاء المعلومات الخاصة بالبحث. واعتمدت الباحثة الدراسة التحليلية الوصفية للبحث في خصوصية التكوينات التشكيلية وما فيها من رموز ودلالات ترتبط بطبيعة الموضوع وخصوصية الهدف الذي ينبغي الإجابة عليه.

المنهج المتبع في البحث

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي.

تحليل نماذج العينة



العينة رقم (1)

موضوع العمل: الغسالة (The Laundress)

القياسات الحقيقية للعمل:(98×130)

تاريخ العمل: 1850-1853

العائدية: Collection of Gerstenberg/Scharf، Berlin. Now in Hermitage

تصور اللوحة إحدى التراجيديات والحبكات الدرامية عند دومييه، وهي تعبر عن حالة العزلة واليأس والوحدة، وكنموذج مرئي للإنسانية في أشد أزماتها فهي تجسد امرأة وأما تحترف مهنة الغسيل كمصدر رزق للعائلة. ينعكس من خلال التكوينات وانحناءة جسد المرأة العبء وثقل الحياة وهمومها على هذه المرأة.

ومن خلال عناصر اللوحة المتكونة من أم وطفلها وخلفية عبارة عن جدار وتكوينات معمارية وطريق يحمل خطوات هذه المرأة الحانية الضعيفة المنكسرة، وقد كان دومييه هنا حريصا أن يظهر هذا الانكسار من خلال طأطأة الرأس إلى الأرض والألوان الشاحبة الترابية التي تعكس تعب وبؤس الحياة لهذه الطبقة في المجتمع، الطبقة المهمومة التي كان يجسدها دومييه في مقابل الطبقة الغنية المترفة في مجتمعه، عليه كان دومييه هنا عاكسا لبيئة المهمومين والفقر والمشاكل الاجتماعية. وترى الباحثة أن هناك حرصا على اختيار موضوع اللوحة عند دومييه؛ حيث صور في لوحاته المهمومين بحياة الفقر، محاولا أن يزرع ربما الأمل بعصر جديد، والأمل في الطبقة العاملة، وأكد علي ذلك باختياره موضوعات من الحياة اليومية طبقا لرؤيته ولاعتبارات سياسية أكثر منها اعتبارات فنية وتشكيلية.

فرسومهُ مثال لتعاطيهِ مع الواقع بطريقة تختلف عما فعلهُ السابقون أو المعاصرون له، فدومييه هنا يسعى إلى خلق نوع جديد من التكوين الصوري يعتمد على منطق كامن وراء الشكل، وتقصد الباحثة هنا المضمون الاجتماعي والتكوين الطبقي للمجتمع من خلال تهكمه وسخريته من الطبقة المتنفذة في المجتمع، والمسؤولة عن التفاوت الطبقي في البنى الاجتماعية. ويظهر في لوحته استناده إلى لذته الشخصية في الرسم الانتقادي والتركيز على مصاعب الحياة ومآسيها، وهكذا اتجه نحو الواقعية التي كانت متنفسه الحقيقي.

العينة رقم(2)

موضوع العمل: التمرد، الشغب (The Insurrection)

تاريخ العمل: 1852-1858

العائدية: The Phillips Collection، Washington، DC، USA

تعد اللوحة ضمن مجموعة لوحات ناقشت موضوع المهاجرين، وهي أيضا مشكلة اجتماعية حاول دومييه تسليط الضوء عليها، من خلال أسبابها والظلم الذي تعانيه هذه الطبقة الاجتماعية.

وتتآلف اللوحة من حشد من الجمهور الذين يبغون الهجرة، والهجرة لا تأتي من رغبة في رفاهية وإنما هروب من واقع متعسف أو إبعاد قسري أو جوع وفقر. وتعكس اللوحة تلك الوجوه الشاحبة التي تبوح بالهموم والجوع والفقر، بين مطأطئ الراس أو رافعه ليصرخ، ويعلو في اللوحة صوت ودوي لهذا الحشد الذي ينشد الخلاص. ودومييه هنا عرض الوجوه بتلك المعالجة اللونية الخاصة التي تعكس شكل وحياة هذه الطبقة بتلك الألوان الشاحبة والمتربة التي تبعث الإحساس بالمرض والفقر والجوع.

والحشد الذي في العمل الفني لم يغفل أحدا، فهناك الرجل والمرأة والطفل، واللوحة تحاول عكس الناحية التعبيرية والإحساس الانفعالي لدى هذا الحشد البشري فتعكس وجعهم وهمهم. ولكنه استطاع هنا التعبير عن فكرته شكليا مستثمرا البنية الجوهرية الكامنة خلف المظهر ولكن بطريقة أكثر ثورية.

حتى الخلفية تبدو بلون أصفر يعكس الذبول والمرض، ولكن هناك في الأفق تلوح ومضة من لون أزرق في السماء يكتنفها لون برتقالي باعث للدفء، وقد يكون دومييه هنا ينوه ويلمح إلى أمل ياتي بالتغيير، والتخلص من الظلم.

يحاول دومييه تجسيد حركة الانفعال من خلال تحديد الأشكال بخط داكن، وهذه ناحية تعبيرية نراها فيما بعد بالمدارس الحديثة، فتاثير دومييه واضح على المدارس الفنية اللاحقة، والباحثة ترى أن الخط هنا وظف بشكل حاد وكثيف من أجل تدعيم الجانب البنائي والتعظيم من شأن العلاقات اللونية المتناقضة. والباحثة ترى أن التأثير واضح في أعمال التعبيريين أمثال فنسنت فان كوخ (1853-1890)، وبول سيزان (1839- 1906) بأسلوب المعالجة اللونية وخشونة الأسطح والخطوط الداكنة المحددة للعناصر.

واللوحة تعكس التمرد على البرجوازية الخائفة التي وقفت ضد الشعب العامل الذي كان أفراد في جبهة الثورة التي منحتهم أعمالاً تخفف عنهم عبء الحياة. ثم قامت البرجوازية بطردهم من العمل ولفظتهم إلى الشوارع، وطالبت بأن تحقق الجمهورية وعودها. ونتيجة لهذا وقعت الجمهورية نفسها فريسة لويس نابليون الذي جعل من نفسه أول رئيس ثم الامبراطور نابليون الثالث، ودفع البلاد إلى ست حروب خلال عقدين من السنين. فحاول الرسام هنا عكس السياق التاريخي والبيئي لمجتمعه آنذاك.

العينة رقم(3)

موضوع العمل: المحامون (The Lawyers)

القياسات الحقيقية للعمل:(130×120)سم

تاريخ العمل: 1854-1856

مكان تواجدها: مجموعة شخصية، Privat Collection

تصور اللوحة رجلين يمتهنان مهنة المحاماة، وكأنهما يتفقان على أمر ما. وهي ضمن مجموعة من أعماله عن المحامين وقسوته في مهاجمتهم؛ والجدير بالذكر هنا أن دومييه لم يترك طبقة اجتماعية بعيدة عن تناوله ونقده وتهكمه. فاللوحة تعكس هنا ملامح تختلف عن غالبية لوحاته، فالرأس هنا ليس مطأطأ إلى الأسفل، والألوان ليست شاحبة، والوجوه تعكس صحة ورفاهية.

يحاول دومييه هنا أن يكشف النقاب عن طبقة منتفعة من ظلم الحاكم لشعبه، إضافة إلى أن هذه الطبقة هي من تمثل القانون الحامي لهذا الحاكم، فهي تعيش على دماء وهموم وتعب وأعباء الفقراء والطبقة الاجتماعية المقهورة.

وتظهر الخلفية بلون واحد وإذا بمسحة من اللون الأحمر تطفو على خلفية اللوحة فيحرك الأجوء ليبعث إثارة ونقطة جذب تشد المتلقي، وبعض من هذا الأحمر على الوجوه ليجعل الأنظار تركز على تلك الابتسامة الساخرة الواضحة التي تعلو الوجوهين.

والباحثة ترى أن قوة الإحساس لدى دومييه والتركيز على الناحية الانفعالية لتجعل الأشكال أو العناصر تبوح بطريقة غير مباشرة عن مكامنها، وربما هذه المعالجة هي التي أدت إلى جعل أعماله تنحو منحى تعبيريا فيما بعد، تلك التعبيرية المتعالية عن المشاعر، لذا كانت الحقيقة التي يحسها في داخلِهِ نحو الأشياء ترجح لهُ تقديم الشكل بتلك الطريقة الدرامية التي تخدم مفهوم السخرية والتهكم الواضح في أعماله من خلال اختيارِهِ لتلك التقنية الخشنة التي تصعد من القدرة التعبيرية للون وتصل أقصاها لتعكس الروحية لأشكالهِ، ولهذا نلاحظ أن دومييه يلجأ إلى تضخيم الشكل عن طريق اللون لإبراز ذلك الإحساس الخفي الكامن في الأشياء.

كان الرسام هنا ناقلا حقيقيا لواقع المحامين من حيث نقل بيئتهم، فقد عمل الرسام فترة ساعيا لدى أحد المحامين مما أغنى تجربته التراكمية ليخلف صورا تعكس الصراعات والرغبة في كسب المال مهما كانت الوسيلة.

العينة رقم(4)

موضوع العمل: العربة من الدرجة الثالثة
(A Wagon of the Third Class)

القياسات الحقيقية للعمل:(93×67)سم

تاريخ العمل: 1862

مكان تواجدها: National Gallery of Canada

لوحة ركاب الدرجة الثالثة هي إحدى أهم اللوحات التي رسمها الفنان الفرنسي اونوريه دومييه وهي سلسلة من لوحات عربات النقل من الدرجة الثالثة، وهي تعكس إصرار وتشبث دومييه في الدفاع عن أبناء الطبقة الكادحة، فهو أحد أبنائها، وظل يرسمها رغم ما جلبته له من متاعب وكانت سببا لزجه بالسجن أكثر من مرة.

والمتلقي في هذا النوع من لوحات دومييه يشعر بالتعبير في أعلى درجاته، من خلال ما تحمله عناصر هذه اللوحة من تعابير تجسد البؤس الذي يحمله ركاب تلك العربة حديثة الاختراع في ذلك الوقت، وهم جزء من طبقة كبيرة مسحوقة كان ينتمي إليها.

تصور اللوحة راكبتين تتصدران مقدمتها، الأولى إلى يمين اللوحة تنظر بعمق وكأن لسان حالها يقول بتهكم ما جدوى هذه الحياة؟ وإلى متى سنظل هكذا؟ وهذه النظرة التهكمية على الواقع المعاش تميز أغلب أعمال الرسام دومييه. ويركن إلى يسارها طفل يغط في نوم عميق وتضغط بقوة على سلة تحملها وترتدي على رأسها غطاء، والراكبة الأخرى مطأطأة رأسها وتعلو محياها ابتسامة رغم الحزن الواضح في وجهها وتحتضن طفلها بين يديها، وتمثل اللوحة مستقلي عربات تلك الدرجة الذين يكونون من الفلاحين والفقراء ويظهر ذلك من ملابسهم القديمة والرثة. حقق الفنان في لوحته تعبيرية عالية مقابل تكوين جمإلى يضج بالحيوية والايقاع من خلال صفوف الركاب الذين يجلسون بطريقة مواجهة خلف الراكبتين تحديدا، حيث عبر بذكاء عن حالات جميع الركاب وترك الكثير من الإسقاطات التعبيرية على وجوه حادة الملامح ومصفرة. واللوحة استخدم فيها ألوانه الترابية من الأصفر الشاحب والبني تلك الألوان التي تبدو كأنها خرساء لاتستطيع أن تفصح عن حقيقتها، وذلك ليعكس من خلالها تعبيرا وإحساس التعب والهموم والأعباء.

ويتجسد العمق في اللوحة من خلال نافذتين متفاوتتين في مساحتهما، يضيء النور العابر منهما الوجوه الشاحبة والعيون المتعبة، فيما منح اللون القاتم اللوحة تأثيرا مختلفا أثر على حياة أولئك الركاب المتعبين والمقهورين والمحملين بأعباء الحياة والقهر، ورغم ذلك هناك الصمت؛ فهو يحاول أن يسخر من هذا الصمت بشكل دراماتيكي مستفيدا من تجاربه الرومانتيكية والواقعية في الرسم.

النتـــائـــج

1. رسومات الرسام دومييه حادة الطبع تهكمية عندما يصف الإنسانية ويناقش المشاكل الاجتماعية.
2. الانكسار وإيماءة وطأطأة الرأس هو الخط الدرامي الذي يحتوي على الانفعال المحمول على الطبقة الكادحة.
3. جعل دومييه من الجوع والحاجة والهموم اليومية للطبقات المنسية موضوعات فنية تفوق في رقيها الموضوعات الجامدة التي تبحث عن مثالية خيالية لا تعبر عن ذوق الشعب.
4. تعد الألوان الشاحبة الترابية عند دومييه أحد أهم الأدوات التي تعكس تعب وبؤس الحياة للطبقة الكادحة في المجتمع.
5. دومييه لم يترك طبقة اجتماعية بعيدة عن تناوله ونقده وتهكمه عليها حتى الفقراء تهكم على صمتهم.
6. خشونة الأسطح والخطوط الداكنة المحددة للعناصر تساهم في إيصال مفهوم السخرية والتهكم.
7. إن قوة الإحساس لدى دومييه والتركيز على الناحية الانفعالية لتجعل الأشكال أو العناصر تبوح بطريقة غير مباشرة عن مكامنها.
8. يستعمل دومييه التباين الحاد بين الضوء والظل في معالجات الأشكال البصرية، لأنه أراد اختراق الظواهر لبلوغ حقائقها الأكثر اثارة وعمقاً.
9. الضوء واللون بالنسبة لدومييه ليس هدفاً بحد ذاتهِ، بل وسيلة من وسائل كشف الجوهر، والمضامين الانفعالية.
9. اللون أصبح يخترق الأشكال ويهز كيانها المادي، فتبدو مرتعشة من فرط الاسقاطات الوجدانية والانفعالات النفسية.

الاستنتاجات

1. المواضيع الإنسانية والهموم والبؤس الاجتماعي أحد أهم مواضيع التهكم.
2. للتعبير عن بؤس الطبقات المسحوقة اجتماعيا تم استخدام دلالات تتجلى بخط درامي يعكس الانفعال الوجداني من خلال الطأطأة والانحناءة المنكسرة...وغيرها.
3. تعكس الألوان الشاحبة وخشونة الأسطح التعبير الانفعالي الذي يريد الوصول إليه الرسام، خاصة تعبير البؤس.
4. التهكم والسخرية ونقد الطبقات الاجتماعية شمل كل طبقات المجتمع حتى أن دومييه هنا سخر من الفقراء نفسهم وتهكم على صمتهم.
5. الناحية الانفعالية للأعمال التهكمية تبوح عن مكامنها من خلال تباينات الضوء والظل واللون والملمس.

المقترحات والتوصيات

1. دراسة أعمال فنانين توقفوا في أعمالهم على الجانب الاجتماعي وسلطوا الضوء على عيوب مجتمعاتهم أمثال غويا.
2. دراسة الأعمال النحتية عند دومييه.

الهوامش

[1]- تصنيف نيكولاس روكس (مؤلف امريكي) صنف اليات الفكاهة والتي عدها "نظرة ثاقبة ومثيرة ، من خلال ستة فصول شاملة تحدد ، تفحص وتوضح أنواعًا مختلفة من الفكاهة البصرية ، بما في ذلك الذكاء والنشوة ، والمحاكاة الساخرة والهجاء ، وحتى الهراء الهزلي والسريالية ، كما يستكشف النص الكاريكاتير والرسوم الكاريكاتورية. " في كتابه

Nicholas Roukes Humor in Art : A Celebration of Visual Wit Davis Publications , 1997

2 الجاحظ :- اسمه عمرو بن بحر بن محجوب الكناني ولقبه الجاحظ والحدقي لبروز عينيه وكنيته ابو عثمان اديب عربي يتسم اسلوبه بالسخرية من اهم كتبه الحيوان والبخلاء . (ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، القاهرة ، مطبعة دار المامون ، ب.ت ، تحقيق : احمد الرفاعي ،ج 16 ، ص 74)

3- الفكاهة :-الكلمة تشير إلى معنى الفرح ...والانشراح ، وان كانت تتوسل إلى ذلك ففي بعض منها بوساطة السخرية والتهكم ...ومن الكلمات الدالة على معنى الضحك وان اختلفت غايته (السخرية والاستهزاء والتهكم)اذ ان العلاقة الدلالية فيما بين هذه الكلمات قوية . (علي عزيز صالح : الفكاهة في النثر العباسي ، دار الكتب العالمية ،بيروت ، ط1 ،2010 ، ص 12.

4- يعرف معجم مصطلحات الأدب ، الكاريكاتير بانه الرسم المثقل بالتشويه او الرسم التهكمي . (مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974، ص 59)وهذا الفن عريق في القديم اذ يوضح د. قيس الياسري ان اصول هذا الفن تعود الى النقوش التي وجدت على المعابد والرقم الطينية ... الا ان هذا الفن بمغزاه الحديث وكفن جماهيري بدا في الواقع مع ظهور الصحافة (قيس الياسري : الكاريكاتير والتعبير السياسي ، بحث غير منشور).

5- هنري برجسون : (1859-1941) م ، فيلسوف فرنسي . اصبح عام 1900 استاذ بالكوليج دي فرانس وظفر عام 1927 م بجائزة نوبل في الاداب ،من مؤلفاته (الزمن والارادة الحرة ، المادة والذاكرة ، الضحك ، تطور الاخلاق) . (الموسوعة العربية الميسرة ، اشراف محمد شفيق غربال ، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، 1959 ، ص 345)

6- Honore Daumir / www.wikipaintings.org

ملحق الأشكال :

شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

شكل (6)

شكل (7)

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1. أبادي، الفيروز مجد الدين محمد بن يعقوب. (1983): **القاموس المحيط،** 4ج، بيروت: دار الفكر العربي.
2. جماعة من اللغوبن العرب، (1989): **المعجم العربي الاساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم**. الاروس.
3. الحموي، ياقوت (ب ت). **معجم الأدباء.** القاهرة: مطبعة دار المامون. تحقيق احمد الرفاعي.
4. عبد النور، جبور. (1979): **المعجم الأدبي**. بيروت: دار العلم للملايين.
5. علوش، سعيد، (1985). **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.** بيروت: دار الكتاب اللبناني.
6. غربال، محمد شفيق. (1959). اشراف: **الموسوعة العربية الميسرة.** بيروت: دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
7. لالاند، أندريه. (2001). **موسوعة لالاند الفلسفية.** ت: خليل احمد خليل. مج2. ط2، بيروت: عويدات.
8. هتشون، شليني. (2007). **معجم الأفكار والإعلام**. ت: خليل راشد. بيروت: دار الفارابي.
9. وهبه، مجدي، وكامل المهندس. (1979). **معجم المصطلحات في اللغة والأدب.** بيروت: مكتبة لبنان.
10. وهبة، مجدي. (1974). **معجم مصطلحات الأدب.** بيروت: مكتبة لبنان.
11. ابراهيم، زكريا. (1958). **سيكولوجيه الفكاهة والضحك.** مصر: مكتبة مصر.
12. ادهم، علي (ب ت). **لماذا يشقى الإنسان؟ فصول في الحياة والمجتمع والأدب والتاريخ.** مصر: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها. الفجالة.
13. أدونيس، (1977). **مقدمة للشعر العربي.** عكا القديمة. دار الأسوار.
14. الآغا، وسماء. (2007): **الواقعية التجريدية في الفن.** ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
15. الاموي، ابن حجة (ب ت). **خزانة الأدب وغاية الإرب**. القاهرةك المطبعة العامرة للكتاب.
16. برجسون، هنري. (1998). **الضحك (البحث في دلالة المضحك).** ت: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة الألف كتاب.
17. بلبع، عبد الحكيم. (1954). **النثر الفني وأثر الجاحظ فيه.** مصر: مكتبة الأنجلو.
18. التوحيدي، ابو حيان. (1961). **مثالب الوزيرين أخلاق الصاحب بن عباد وابن العميد.** تحقيق ابراهيم الكيلاني. دمشق: دار الفكر.
19. الجاحظ، ابي عثمان عمر بن بحر. (1958). **البخلاء.** تحقيق طه الجابري. مصر: دار المعارف.
20. جبري، شفيق. (1966). **الجاحظ.** القاهرة: دار المعارف.
21. حفني، عبد الحليم. (1997). **أسلوب السخرية في القرآن الكريم.** مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

22. الحوفي، أحمد محمد. (1967). **الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها.** ج1. طبعة جامعة أم درمان الإسلامية.
23. ريد، هربرت. (1975). **الفن والمجتمع.** ت: فارس متري ضاهر. بيروت: دار القلم.
24. شرف،عبد العزيز. (1992). **الأدب الفكاهي.** مكتبة لندن.
25. شلبي، سعد إسماعيل. (1978). **الشعر العباسي، التيار الشعبي.** مصر: دار غريب، الفجالة.
26. صالح،علي عزيز. (2010). **الفكاهة في النثر العباسي.** ط1. بيروت: دار الكتب العالمية.
27. طاهر، كاظم شمهود. (2003). **فن الكاريكاتير؛ لمحات عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا.** ط1. عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.
28. ضيف، شوقي. (1960). **الفن ومذاهبه في النثر العربي.** مصر: دار المعارف.
29. عبد الحميد، شاكر وآخرون. (2004). **التراث والتغير الاجتماعي (الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي).** الكتاب 17. ط1. مصر: مركز البحوث العربية والافريقية.
30. العشماوي، أيمن. (1998). **خمريات أبي نواس.** دراسة تحليلية في المضمون والشكل. دار المعرفة الجامعية.
31. العوا، عادل. (1995). **مواكب التهكم.** دمشق: دار الفاضل.
32. غورغي، غاتشيف. (1990). **الوعي والفن.** ت: نوفل نيوف. سلسلة عالم المعرفة. ع 146، الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.
33. فنكلشتين، سيدني. 1969. **الواقعية في الفن.** ط1. ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد.القاهرة.
34. الفقى، أسامة. (2009). **صفعة الزمان وإبداع الفنان، صور مأساوية من حياة خمسين فناناً.** ط1. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
35. فيشر، ارنست. (1980). **الاشتراكية والفن.** ت: اسعد حليم. ط2. بيروت.
36. النجار، محمد رجب. (1990). **جحا العربي.** الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
37. هاوزر، ارنولد. (1968). **فلسفة تاريخ الفن.** ت: رمزي عبده جرجيس. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب والاجهزة العلمية.
38. الهوال، حامد عبده. (1982). **السخرية في أدب المازني.** مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
39. ياسين، بو علي. (1996). **بيان الحد بين الهزل والجِد، دراسة في أدب النكتة.** ط1. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
40. مفتاح، محمد. (1997). مدخل إلى قراءة النص الشعري (المفاهيم معالم). **مجلة فصول.** المجلد السادس عشر. العدد الأول.
41. النجار، محمد رجب. (1982). الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك. الكويت: **مجلة عالم الفكر.** مجلد 13. العدد 3.
42. الياسري، قيس. **الكاريكاتير والتعبير السياسي.** بحث غير منشور.
43. طاهر، كاظم شمهود. فن الكاريكاتير بين الماضي والحاضر. **جريدة المدى العراقية.** الملاحق، العدد(1876) الخميس 2010/08/12.

نص التقني في شكل العرض المسرحي الكردي*

منصور نعمان نجم، قسم السينما والمسرح، كلية الفنون، جامعة صلاح الدين، العراق
زيلوان طاهر بابير، قسم السينما والمسرح، كلية الفنون، جامعة صلاح الدين، العراق
عمر محمد علي نقرش، قسم المسرح، كلية التصميم والفنون، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 2017/11/28 **تاريخ القبول: 2018/7/15**

The Technicals' Text in the Form of Kurdish Play

Mansor.N.Najm, cinema and theater Department, Fine Arts College, Salahaddin University, Iraq
Zhilwan T. Baper, cinema and theater Department, Fine Arts College, Salahaddin University, Iraq
Omer.M. Ali Naqrsh, Department of Theater Arts, Faculty of Arts & Design, University of Jordan, Amman, Jordan

الملخص

تناول الفصل الأول المشكلة التي صيغت بسؤال هو: كيف يتم توظيف نص التقني في شكل العرض المسرحي؟ أما أهميته فتلخصت بكيفية بناء الصورة في نص التقني. ومن أهم أهدافه الكشف عن نص التقني خلال اشتغال التقنيات. كما جرى تعريف إجرائي للنص التقني.

أما الفصل الثاني فتضمن المباحث التالية:

بنية النص التقني، ولغة النص التقني، وصناعة الشكل التقني.

وفي الفصل الثالث: إجراءات البحث فتضمنت: العينة، طريقة البحث وأداته، وتحليل العينة

وناقش الفصل الرابع النتائج التي تم التوصل إليها واستخلصت استنتاجات، أهمها:

1. يعد النص التقني صياغة جمالية جديدة يؤسس لشكل العرض المسرحي.

2. تجلى الميزانسين التقني في خلايا العرض المسرحي.

ووضعت توصيات وقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: نص، تقني، صورة، شكل، ميزانسين.

Abstract

Part One dealt with the subject matter as a query: How is the technical text in theatrical presentation form employed? Its importance was summarized in, how the image in the technical text is constructed. Its most important goals are to reveal the technical text during the use of techniques. Procedural definition of the technical text is also given.

Part Two, included these investigations:

Structure of technical text, Technical text language, and Constructing technical form.

In Part three, the research procedures included: sample, research method and tools, and sample analysis.

Part four discusses the outcomes and points out of the conclusions, of which the most important are:

1. The technical text is a new aesthetic formulation based on the form of theatrical presentation.

2. The technical balance was reflected in the chamber theater presentation.

The paper ends with recommendations and a list of sources and references.

Keywords: Text, Technical, Picture, Form, Balance.

* البحث مستل من أطروحة دكتوراه بعنوان "جمالية توظيف التقنيات في شكل العرض المسرحي الكوردي".

الفصل الأول: إطار البحث

مشكلة البحث

يقرن العرض المسرحي بالجمال، وما يحدثه من تأثير باستجابة التلقي من خلال اشتغال تقنيات المسرح، وما تبثه من صور متعددة في الفضاء المسرحي الذي يصوغ شكل المضمون من خلال الرموز والدلالات على أسس فكرية وجمالية. لهذا يعد "الجمال جسرا بين العقل والحس أو بين المثالية والواقعية، لأنه يجمع بين صفات الصور المحسوسة والصورة العقلية المجردة" (سرمك، 2009. 286)، في ضوء عملية تنظيمية محكمة؛ لذا يصبح الجمال المنظم لكل الأفعال البصرية بصيغة درامية واضحة المعالم والتأثير، وليس خارجاً عنها.

على الرغم من اشتباك الرموز التقنية بعضها مع البعض الآخر، إلا أنها تغذي شكل العرض وتبتكر صورا جديدة مشتقة من التفاعل بين التقنيات ذاتها. إلا أنه يرمّز الصور التقنية ويعيد إنتاجها من جديد، ليسهم بإغناء شكل العرض وجعل قيمتة جمالية أكبر، ويزيد وتيرة قراءته وتأويله مجددا. ومن خلال المعايشة الميدانية لعروض المسرح الممتدة لعقود جرى الانتباه إلى طبيعة اشتغال الشكل الفني للعرض المسرحي، وحزمة الصور التقنية المحفزة للانتباه في عروض متعددة وأشكال مختلفة وصور مشتقه تحث على التفكير، وتستدعي المراجعة والتمحيص الدقيق بالكيفية التي يصاغ فيها شكل العرض، والصيغ التقنية المتبعة التي تجعل منه مدهشا.

وفي ضوء ما تقدم، يعد الموضوع غامضا، ويتطلب صياغة سؤال يتعلق بكيفية اشتغال التقني الذي يحدد نصه في العرض. والسؤال هو: كيف يتم توظيف نص التقني في شكل العرض المسرحي؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث بوصفه يسلط الضوء على نص التقني في شكل العرض وتأكيد وظيفته الجمالية والفكرية، باعتباره فاعلا جماليا في تركيب بنية الصورة التقنية في العرض المسرحي.

ويفيد البحث عددا من الجهات ذات العلاقة هي: طلبة الكليات والمعاهد المتخصصة بالفنون المسرحية، وتقنيي المسرح في المؤسسات الحكومية والأهلية، والنقاد والدارسين والباحثين، ومتابعي الثقافة المسرحية.

أهداف البحث

يسعى البحث إلى الكشف عن نص التقني من خلال اشتغال التقنيات، وجمالية تكوين الصورة بصرياً وسمعياً عن طريق التقنيات المسرحية.

حدود البحث:

الحد الزماني: 2010

الحد المكاني: العراق، اقليم كردستان العراق، مدينة أربيل.

الحد الموضوعي: جمالية التقنيات في العرض المسرحي.

المصطلحات

نص التقني

مصطلح مقترح، ومع ذلك فإن هذا المصطلح على درجة من الأهمية؛ لأنه يتطرق إلى العلاقة المباشرة بالنص الدرامي، ورؤية المخرج المسرحي والمصمم التقني في آن. ونتيجة لجدة المصطلح وعدم تداوله، فقد تم استطلاع آراء المختصين وتعريفاتهم وعلى النحو الآتي:

يعرف النص التقني بأنه: "التقنيات المسرحية التي يختارها التقني للعرض المسرحي، بعد قراءة مستفيضة للنص، محملاً إياها المضامين الفكرية والفنية المناسبة ".(عطية، أ. د. أحمد سلمان.مقابلة) ومن

الطبيعي أن التقني يبحث في نص المخرج لا نص المؤلف. لذلك هناك تعريف آخر للنص التقني يقول إنه "مظهر شكلي بجملة عناصر مادية مقترنة بعلاقات سيمترية لإنتاج معنى أو دلالة ما" (أبو خضيرة، أ.د. محمد). إلا أن الباحث يرى أن نظام العرض قد يجنح نحو الفوضى، إلا أنها تكون جماليا في غاية التنظيم، يقودها التقني ليكشف عن علاقات مستنبطة في أس التفاعل التقني، لهذا فان نص التقني يعد "وسيلة أو أسلوبا في إيصال مجموعة العلامات التقنية، ويمكن أن يسهم في توضيح أو نقل أو إرشاد الكيفية للقيام بشيء ما، أو الاتصال على مستوى التقنيات العالية. ويمكن أن يكون النص التقني معياراً أو تنظيماً للتخطيط أو برنامجاً مثل تطبيق نظم العمارة كما يستخدم الآن في الحاسوب والبرمجيات المختلفة" (شامل، أ. د. وليد. مقابلة). لكن نص التقني أكبر من أن يتسم بالتقنيات كونه وسيلة، إنه نص متداخل مع نصوص العرض المختلفة، لتجسيد صور بصرية سمعية حركية، لينشئ عالما جماليا له طاقة التعبير عن الخبيء والمسكوت عنه، فتكون الصور مدهشة. من هنا عرف بأنه "مصطلح يتناول انتقاء أهم الوسائل التقنية التي تقرب العمل المسرحي من بلوغ أعلى درجة فنية عملية تشمل كل المستلزمات التقنية كافة، بما يتناسب مع الخطة الإخراجية وسينوغرافيا العرض المسرحي سمعياً أو بصرياً" (عبدالله، د. راجي. مقابلة). ويرى الباحث أن نص التقني يعمل على تفعيل التقنيات، وجعلها تشتبك وتتوازى وتتداخل بما يجعل العالم المتخفي في صيرورة لا تتوقف.

التعريف الإجرائي

إن النص التقني هو نص موازي أو ميتا نص(*) للنص المسرحي، اذ يكتب السينوغراف ومصممو التقنيات النص بوساطة العناصر التقنية البصرية والسمعية والحركية، ومن خلال التركيب والتشكيل والترابط لكل العناصر التي يقتضيها شكل العرض المسرحي، لتحقيق الصورة المسرحية الملائمة وفقاً للأسس الفكرية والفنية والجمالية في نص العرض، بما يجعل نصه يعيد إنتاج المعنى داخل نص المخرج.

الخطاب التقني: التقنية (Tecnology): "مصطلح متداخل ومتشابك مع التقنية (Technique)، لها أكثر من تعريف؛ أحدها هو التطوير وتطبيق الأدوات وإدخال الآلات والمواد والعمليات التلقائية التي تساعد على حل المشاكل البشرية الناتجة عن الخطأ البشري، أي إنها استعمال الأدوات والقدرات المتاحة لزيادة إنتاجية الإنسان" (الانترنيت، جوجل، HTTPS://WWW.MAREFA.ORG). وفي تعريف أخر للتقنية يقول بانها "التطبيقات العلمية لجميع العلوم والمعرفة في شتى المجالات، وهي بمعنى آخر: جميع الطرق التي استخدمت من قبل الإنسان وما زالت تستخدم كالاختراعات والاكتشافات لإشباع رغباته وتلبية احتياجاته" (HTTP://MAWDOO3.COM/). وفي تعريف آخر أعطى للتقنية شمولية فعدها: "بأنها الأشياء الموجودة المادية وغير المادية، التي يتم تخليقها عن طريق تطبيق الجهود الفيزيائية والمادية للحصول على قيمة ما" (HTTP://MAWDOO3.COM/).

التعريف الإجرائي:

الخطاب التقني: يتألف من انساق تتكون من عناصر سمعية وبصرية وحركية، وإن لكل نسق إشارات خاصة به تختلف عن سواها، لكنها تتفق مع مثيلاتها في الإشارات على صعيد الغاية، أي إن لكل إشارة كيفية خاصة بها، لكن جميع العلامات والإشارات تهدف إلى إيصال معانٍ متنوعة تصب في سياق العرض

الفصل الثاني: الإطار النظري، التقني والعرض المسرحي

المبحث الأول: بنية النص التقني

لم يعد التقني مجرد ترجمة فنية للنص، بل أصبح يجادله ويمارس عليه انزياحه الإبداعي، الشيء الذي فجر الينبوع الجمالي الذي يؤطر المضمون الفكري، والبحث عن الشكل الفني الجمالي في فضاء العرض المسرحي.

فضاء النص التقني

إن أهم ما يميز العرض المسرحي سيادة الفضاء التقني، أي النحت التشكيلي لفضاء العرض المسرحي، وعلى الرغم من الرفقة الحميمة بين النص الدرامي والنص التقني (العرض) -بوصفة الميدان المختبري لتحولات النص الفلسفية والاجتماعية والفكرية والدلالية- إلا أن العلاقة بينهما لم تكن متكافئة، فقد ظلت كفة النص منذ الكلاسيكية مهيمنة، انطلاقاً من الرؤية النقدية التي مجدت المؤلف الدرامي مبدع النص، فجرى تقديس للنص ورجحت كفته على حساب العرض لكن "الأطروحات التي نادي بها كروتوفسكي مبتدع المسرح الفقير وانتونان أرتو الذي سعى عبر تنظيراته إلى العرض المسرحي، وتفجير كل الإمكانات الكامنة في العرض". (الأعسم، 010.ص81) بالرموز والدلالات وبناء علاماتي لتحقيق سينوغرافيا عرض برؤية جديدة من خلال اشتغال العناصر التقنية وإبراز ابتكار التقني، بهدف تعميق التكامل الفني في العرض المسرحي. إن هذا الفهم للعلامات لخطاب العرض المسرحي، جعل النظريات الحديثة ومنها السيميائية، تنظر إلى الفضاء المسرحي بوصفه حزمة من الرموز والعلامات، الحاملة لمعاني النص وسواها من الدلالات.

ووفق هذا المنظور، فإن العرض المسرحي يمثل نصاً آخر مليئا بالأفكار والرؤى والتصورات والصور، يفوق النص الدرامي أحيانا، لما يحتويه من علامات سيميائية تثري المستويات الدلالية والتأويلية.

عند اجتماع جماليات النص التقني وجماليات التشكيل الحركي، تتأسس جماليات فن المسرح. وإن العرض المسرحي لا يكون "في لعب الممثلين ولا في النص المسرحي، ولا في الإخراج ولا في الرقص، إنه ينبع حقاً من العناصر التي تكونه كالإشارة، وهي روح التمثيل، والكلمات، وهي جسم النص المسرحي، والخطوط والألوان وهي الوجود الحقيقي للديكور والإيقاع وهو روح الرقص" (اردش، 1979. 103). بكلمة أخرى، إن العنصر التشكيلي هو المهيمن على فضاء العرض، وإن العلاقات الشكلية هي التي تحكم بنية الفضاء التقني الباعثة إلى بناء العلاقات بين الممثل والعناصر التقنية على الأسس الفكرية والفنية والجمالية. وتلعب العناصر التقنية مثل الديكور، والإضاءة، والأزياء، والماكياج، و، والمؤثرات الصوتية دوراً أساسياً في تصميم المشهد السينوغرافي وتغليب الجانب الجمالي، على أن تحتكم تلك العناصر إلى رؤية متبصرة تتجلى فيها تشكيلات حركية متغيرة، إذ إن المشكلة الجمالية في تصميم المناظر هي مشكلة تشكيلية تتطلب ميزانسين تقنيا لتركيب العناصر التقنية بشكل منظم ومنسق.

إن جمالية النص التقني مبنية على حركة متغيرات الرموز والدلالات والأشكال لخلق صور متنوعة، بلغات تقنية مختلفة تتجلى سيميائياً في فضاء رمزي تؤسسه منظومة صورية متحركة ومتغيرة يكون فيها المتغير هو الثابت، ولغة الصورة الجمالية تكون منطق العرض المسرحي الذي تتشكل استراتيجيته من خلال نسق صوري تقني متتابع يمتاز بالقوة والتدفق.

وإن خطاب النص التقني يكون مؤثراً وفاعلاً، فلا مناص من اشتماله على كل الأنساق السمعية والبصرية والحركية. إن "النص الدرامي الذي لم ينتج لحساب مقتضيات الفضاء المسرحي ومتطلبات التكنيك الدرامي، لا جدوى من إنتاجه، ما دام النص يمثل بجوهره مشروع عرض، مما يستوجب احتكامه إلى اشتراطات تجعله ذا جدوى نوعية متميزة من الخطابات الإبداعية الأخرى، بما يمتلكه من قدرة على ابتكار الجميل المتسامي على الصعد الفنية والفكرية والجمالية". (الاعسم، 2010. 93). ونص التقني، في ضوء

أسلوب الاشتغال التقني المغايرة للمتوقع حامل لمعنى جديد يعبر عن رؤيته الكونية فلسفياً، وزاويته الجمالية التي يطل من خلالها إلى الكون والعالم والحياة، وتتجلى اللحظة التقنية في كيفية ترسيخ التقني لكل الصور المتماثلة، ويشكل محورها الجمالي. لقد أنيط بنص التقني الدور الجمالي الذي يمكن "أن تلعبه العناصر التقنية، ومن خلال قدرتها على تأسيس انساق السينوغرافيا، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، وابراز القيمة الفنية والجمالية التي بإمكان هذه الأدوات أن تضفيها على العمل المسرحي" (الاعسم، 2010. 94). وبهذا المعنى، فالنص التقني يشكل فواعل جمالية ضمن خطاب العرض، عبر حزمة الصور المتنوعة الحاملة للتساؤلات، أو المثيرة لتساؤلات يمكن التكهن بها.

الخطاب التقني

هو حامل ومحمول لخطاب العرض المسرحي، هو المحمول الفلسفي والفكري والجمالي، بما يتوافق وطبيعة المقاربة التقنية لأنساق العرض. مما يؤكد حيوية وقصدية الإشارة (نعمان ، 2008: 30) في سياق العرض ما دامت هناك خطة تقنية وإخراجية قد رسمت الخطوط العامة والتفصيلية لفضاء العرض المسرحي. وهذا يعني بالضرورة، خاصية مميزة للخطاب التقني هي: "تكثيف للعلامات الدالة، سواء عن طريق الإيماء Connotation أو التعيين/ التقرير Denotaion، بنسب متفاوتة في الحضور بين العلامات اللسانية والسمعية والبصرية، الشيء الذي يجعل من العرض المسرحي علامة كبرى تتسع دائرتها لتشمل الملفوظ في النص، وجسد الممثل والديكور والأزياء والماكياج و، والمؤثرات الصوتية (الاعسم، 2010. 82).

أي إن كل المكونات تشتغل باعتبارها إشارة علاماتية لتقنية العرض، تكون جسد وفضاء العرض المسرحي في مكان محدد وفي مساحة حميمة بين المؤدي والمتلقي، وإن العلاقات الشكلية هي التي تحكم بنية الفضاء التقني الباعثة على جماليات التلقي، Aesthesis Response، والمشيدة لجماليات استجابة المتلقي معاً The Aestheticse of Audience Response. و"إن مهمة المصمم التقني تتضمن إقامة علامة سببية بين الأشكال في الفضاء، تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة. أما المسرح فمكان محصور، وأما التنظيم فيكون فعلا بإبعاد ثلاثة" (بنتلي، 1975. 22). إن العرض المسرحي في جوهره حزمة من الرموز والدلالات والعلامات التقنية والفنية وفقاً للمبدأ الفكري والجمالي.

المبحث الثاني: لغة النص التقني

تتأتى أهمية الرمز في منظومة فضاء العرض، من القيمة التعبيرية والفلسفية وأثرها في تسامي جمالية العرض إلى مستويات الجلال الفني والفكري. إن الرمز يشكل أرضية صلبة تجعل النص الدرامي، ثم النص التقني للعرض المسرحي، من الثراء والأبعاد الدلالية والتأويلية ما يجعله فاعلاً في بث العلامات السيميائية المؤسسة لبنية نص العرض باتجاه ترسيخ الصلة بالمتلقي.

وإن هذا التحول الدلالي من أهم خصائص العلامات في المسرح، وغاية التقني إنتاج عرض مسرحي يحتفي بطاقة تحويلية متنوعة على صعيد الأنساق السمعية والبصرية والحركية كي يتشكل العرض ويزدان الفضاء بخاصية تعبيرية حيث تكون سمة الإيحاء المرموز هي لغة العرض يتأسس من خلالها قراءات عديدة تتجاوز أرضية النص الدرامي.

إن التقني يتعامل مع نص مسرحي، إلا أنه يحيله إلى نص آخر مختلف كلياً أو جزئياً عن نص المؤلف وإن لم يكن الاختلاف واسعاً، فقد يتجلى في الكيفية التي يجسد بها نص المؤلف، وهذا يعني أن التقني يتعامل مع الشكل من أجل إنشاء عالمه الذي يكتسب مشروعية كاملة الحقوق، لذا يكون عمل التقني في صلب العرض المسرحي، ومناخه وأجوائه وصياغة بنيته. وإذا كان نص المؤلف يمر بعدد من المتغيرات والإجراءات ليصل إلى المتلقي، فالدراسات والأبحاث المعاصرة تؤكد أن نص العرض في حقيقته يتكون من

خمسة نصوص هي: نص المؤلف، نص الممثل، نص التقني، نص المخرج، ونص المتلقي (نعمان، 2017.ص ص 33- 107).

وعلى المخرج والمصمم التقني ، أن يوظف سائر العناصر التقنية الحديثة إلى جانب الخامات البنائية، من أجل إغناء العرض المسرحي بأكبر قدر ممكن للتشويق والتعاطف الوجداني الذي يمثل حجر الأساس في تحقيق متعة التلقي، في ضوء الاشتباك بين العرض والتلقي، وهناك "أربعة عناصر تسهم في تركيب وتشكيل مكونات العرض المسرحي، هي النص الدرامي والسينوغرافيا والممثل والمتلقي".(عبد الحميد، 2013. 17). ويضاف المخرج أيضا. وعليه فإن العرض المسرحي يتكون من مجموعة من العلامات غير المتجانسة، والمتفاعلة في تشكيل بنية العرض بلغة فنية وجمالية.

ومما لا شك فيه أن تقنيات العرض المسرحي تشكل نسقاً ضمن منظومة العرض، وتسهم بقوة في تشكيل قيمته الجمالية والفكرية من خلال المنطق ذاته، وفضلاً عن كونه حرفياً في ميدانه، فإنه في الوقت ذاته عقل متميز، لديه طاقة لا يعلنها جهراً، وإنما يتم تلمسها في ضوء معالجته الفنية وابتكاراته المتنوعة التي تتم صياغتها في مفرداته التقنية، وان تنوعت وهي الإضاءة، والمنظر، والأزياء، والماكياج، والمؤثرات الصوتية (نعمان، 2015. 31). إن المصمم التقني من خلال ابتكاراته، يشكل نصه من مختلف التقنيات عبر عملية التداخل بين التقنيات أو تفردها أحيانا؛ ليصوغ الشكل الفني للعرض الذي يجعل المتلقي قادراً على تذوق واستيعاب الوحدة والتناغم الهارموني بين مجموعة العلاقات في المفردات التقنية في العرض المسرحي. إن عمليات التنظيم الدقيق للتقني، وسريان المبدأ الجمالي، يحيل الفوضى التي تحدث أحيانا في بنية شكل العرض، صيغة من صيغ التقني للنظام الصارم للصورة التقنية المنتقاة بدقة؛ لكسب تعاطف المتلقي، وجعل العلاقة بين العرض والمتلقي أكثر حميمية مثلما أكد (كوردن كريك): "إن الفنان التقني هو الذي يخرج الكلمات والحوار والفعل واللون والإيقاع في عمل فني فريد، وكأنه ينشد شكلاً عالياً للعمل، حيث يصبح المخرج مبتكراً من غير اعتماده على النص الأدبي" (فريد وعبد الحميد، 1980. 18). تتشكل جمالية العرض المسرحي عبر تداخل العناصر التقنية ذات الطابع التشكيلي (الظل، والضوء، والمساحة، والكتلة، والفراغ، واللون، والإيقاع، والتوازن) ثم يجري العمل على إدارتها بحسب مقتضيات الأفعال، والمواقف، وضرورات القيمة الجمالية والفكرية لخطاب العرض المسرحي.

إن اللحظة التقنية المبدعة، هي التي تستنطق المسكوت عنه في نصي المؤلف والمخرج على حد سواء، وغايته القصوى هي التعبير عن رؤيته وخرق المتلقي جماليا وفكريا عبر تراكمية من الصور المدهشة، وعلى هذا الأساس دعا (جاك كوبو) إلى "صياغة عرض مسرحي يتميز بالهرمونية الكاملة، وإيقاع الحركة، وإيحاء الديكور ببساطته وجماله بوجه عام. فقد استطاع (كوبو) أن يقترب بالعرض المسرحي من أبواب الشعر والسحر، دون أن يهمل تشريح الكلمة وإيصالها إلى المتلقي بشكل يجعله يحس فعلاً بأنه كائن حي" (أردش، 1979. 139).

إن لغة النص التقني متحركة ومتفاعلة وفق الشكل الفني والمضمون الدلالي في فضاء العرض المسرحي، برؤية متعددة الزوايا وبالتالي يجذر الصور الفنية، من هنا جاء لزاما على التقني أن يجتاز النص الدرامي بالاعتماد على الخيال الصوري في التعامل مع المكونات والتشكيلات والمفردات والعناصر التقنية في العرض المسرحي. التقني المبدع يحاول أن يغير الإشارات التقليدية ضمن أبجدية النص إلى رموز ودلالات فكرية وفنية وبأبعاد جمالية وبأطروحات جديدة، وخلق تجسيد العلاقات والتفاعل بين مكونات عناصر العرض بتساؤلات عديدة. وبالنتيجة تكون مدهشة وممتعة جماليا، وتسهم لغة النص التقني بتأسيس بنية العرض، وربط الفضاء الداخلي مع الفضاء الخارجي بتداخلات البنى المجاورة من الفنون البصرية والسمعية. "ويظهر جلياً، أن التقني تمركز في الوسط تماماً بين طبقات نص العرض، التي تراكم عليها نص المؤلف

والممثل وهذا التركيب والتداخل يخلق نسيجاً آخر من نص المخرج وصولاً إلى تأويلات نص المتلقي" (نعمان، 2015. ص32).

المبحث الثالث: صناعة الشكل التقني

إن لظهور الأساليب والاتجاهات الحديثة تأثيرا كبيرا في تطور صناعة شكل العرض المسرحي وإغناء الشكل الدرامي الغربي عن طريق النظريات والدراسات التي عززت مفهوم الشكل التقني، كما أسهمت "نظريات التلقي في تعميق المنهج الجمالي لشكل العرض، اعتماداً على المخرج والمصمم، والتعامل مع الصنعة المسرحية جمالياً وتقنياً مما أدى بحرفي المسرح إلى الاهتمام بشكل العرض على حساب النص المسرحي" (عزيز، 2013: 105). وبوجود المخرج والمصمم التقني، تحول النص المكتوب ومضامينه النصية الداخلية والخارجية إلى عرض البصري مشفرا بتقنيات مهارة وصنعة جمالية حرفية وتركيب فني هارموني عن طريق عناصر الشكل داخل الفضاء، فقد أصبح العمل المسرحي يقدم رؤية شاملة إلى العالم عبر لغة العناصر البصرية والسمعية، فأصبحت لغة العرض الجمالية عبر الشفرات والرسائل التي تقوم بإرسالها إلى المتلقي.

يعد الفضاء المسرحي أول عنصر يواجه المتلقي فضلاً عن كونه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرحي إذ به يؤثث الشكل ويتبلور فنياً وجماليا. مما يعني أن الفضاء هو كل ما يحيط بفضاء المسرح من ظل، وضوء، ولون، وملمس، وعلامات سيميائية وإشارات بصرية تملأ الفضاء بالعلامات، سواء أكان هذا الفضاء مفتوحاً أم مغلقاً (عزيز، 2013. 106). وهو أكثر اتساعاً من مفهوم المكان الذي يحملنا إلى جانب مادي كمسرح العلبة الإيطالي يرتبط الفضاء بالشكل التقني التركيبي الجمالي وبصياغة المضامين، وبطبيعة التطورات الجارية في الحدث المسرحي التي يجسدها الممثل، فالتشكيل الحركي وتركيباته داخل الفضاء يحقق استمراراً للشخصية المسرحية؛ لذلك يكون الترابط بين الفضاء ومكونات الشكل التقني متكوناً من:إضاءة، ديكور، أزياء، ماكياج، موسيقى، مؤثرات صوتية، اقنعه، شعر مستعار، وجميع المفردات الأخرى، تتداخل مع الممثل؛ لتكوين الصورة الحركية الجمالية. لقد صاغ (كريك) رؤاه الجمالية الفنية مبنية على الشكل التقني، معتمدا على الجانب الشكلي لتكوين التشكيل البصري، وأكد على تحرير المسرح من الأدب كنص، وخلق توازنا حقيقيا بين النص المسرحي والتركيب الجمالي للمنظومة البصرية.

إن المخرج والمصمم التقني هما اللذان يصنعان المسرح داخل الفضاء المقترح بوصفه لغة تقوم على تحويل الكلمة أو الجملة المكتوبة بطريقة سحرية، عبر التركيب البصري الجمالي الشامل إلى جملة بصرية حركية وسمعية؛ لهذا على المصمم التقني أن يلجأ إلى توظيف كل وسائل التعبير المرتبطة بالخشبة والفضاء ك، والمؤثرات الصوتية والرقص والإشارات والإيماءات والحركة والأناشيد بوساطة التقنيات البصرية والسمعية والحركية، لخلق التكوين التشكيلي والطقس المسرحي (نعمان، 2008. 40)، بعد تكوين المحصلة النهائية للمشهد المسرحي الذي يتكون من خط ولون وملمس سطح وشكل وكتلة. هذه العناصر المترابطة هي التي تكون التكوين البصري، إذ يتخذ المضمون شكلا جماليا يدرك إدراكا حسيا، وبذلك تكون الصور بمثابة الانعكاس لكل الأفكار المطمرة التي تشكل ثقوبا في جسد العرض (دوميسا، 1975. 20). ويعني كذلك وضع أشياء عديدة معاً، حيث تكون في النهاية شيئاً واحداً ذا معنى فكري جمالي، وتكون هذه العناصر متفاعلة مع بعضها البعض في نمط واحد منسق، بحيث تتماسك من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر، بما فيها الظل والضوء وإنشاؤها وخلق توليفات ضوئية متعددة الألوان في الفضاء المسرحي الذي يحتاج إلى "دراية واسعة بالحركة الضوئية ويتم ذلك عبر التأكيد والثبات والتتابع والتوازن؛ لتحقيق الوضع الجمالي الذي يخدم اللغة الدرامية داخل الفضاء المسرحي" (عزيز، 2013. 118). إن الشكل مركز التكوين البصري بأكمله، الذي يبنى عليه العرض المسرحي، ويوضح الشكل

تداخلات زمنية في تفاعلها وارتباطها به عبر الماضي والحاضر والمستقبل، ويمكن إدراك ذلك من كون الشكل مركز التكوين البصري. وتتكون الصورة البصرية من خطوط ولهذه الخطوط دلالة جمالية فكرية تقوم بإرسال علامات إلى المتلقي الذي يتعاطف مع الشكل الجميل المثير للانتباه، ويكون التعاطف أكثر حميمية عندما يتوفر المشهد البصري على الأنساق المؤسسة لكيانه الجمالي.

إن الشكل التقني الفني يسهم بفاعلية عالية في تكامل العرض المسرحي. وإذا ما سلمنا باستقلالية العرض المسرحي، بوصفه شكلاً معبراً عن مضمون بهيئة صور تعبيرية من أجل التحرر الجمالي باستكشاف الخبيء في العالم المتخيل، فإن ذلك يقود إلى كيفية صناعة الشكل التقني، لأن "العمل الفني لا يكون أصيلاً وحقيقياً بحكم مضمونه، أي بحكم اشتماله على تمثيل صحيح للشروط الاجتماعية ولا بحكم شكله الخالص، وإنما لأن المضمون صار شكلا" (ماركون، 1979. 20). ويظهر من خلال توظيف العناصر التقنية بصيغة فينة وبمتعة جمالية خالصة، وإن كل المفردات البصرية، ينبغي إخضاعها لمنطق الجمال لإثارة أحاسيس المتلقي، حتى عندما يتصدى التقني لأشد الصور قبحا "وإن جميع المفردات في الطبيعة سواء جميلة أو قبيحة ترمز إلى أصالة الشيء المحدد المنظر أو المظهر" (اردش، 1979: 139). إن كل التقنيين المجددين قد اجتهدوا في بحث آليات مستحدثة للوصول بالعرض المسرحي إلى صورة جمالية ممتعة بالرموز والدلالات المعبرة.

من هنا يمكن ان نميز نص التقني في العرض من خلال:

1. قراءة نص المخرج اثناء التمارين، والاجتهاد بإيجاد معادل صوري تقني لخطة المخرج؛ يشكل بديلا جماليا للمضمون الفكري.
2. التوغل باكتشاف عدد من المعاني، والتوقف بإيصال معنى محدد لكل لحظة تقنية مرتبطة بالمعنى العام أو السياق المفتوح للمعنى.
3. اختيار تقنية أو أكثر للتعبير التقني، لصياغة المعنى المقترح، عن طريق اقتران الاضاءة بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقا، أو أية تقنية أخرى.
4. جعل الصورة التقنية بمثابة ذروة في المشهد داخل نسيج العرض؛ بمعنى استبدال الرموز اللغوية في مخطط الحدث المسرحي وجعله مخططا تقنيا صوريا أو سمعيا.
5. ربط الصور التقنية مختلفة الصياغة والبناء، ورصها وتجميعها لتشكل صورة كولاجية تؤدي أو تشير إلى معنى، على الرغم من اختلاف الوسائل التقنية وما تبثه من صور.
6. ان نص التقني يشكل جنينا داخل التمرين المسرحي، ينمو ويتطور تدريجيا أسوة بالحدث المسرحي، ولا يكتمل إلا في يوم العرض.
7. يتشكل نص التقني عبر الصور التقنية المختلفة، ويكون نصا منفتحا لقراءات متعددة، بوصفه نصا مشفرا، ما يستدعي اختلاف قراءات المتلقين، وانفتاحه لمعان جديدة يولدها المتلقي للعرض.

الدراسات السابقة:

ظهرت عدد من الدراسات السابقة التي تقترب من عنوان البحث، وهي:

دراسة إبراهيم (1997) بعنوان (توظيف دلالات الازياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الأجنبي) وهدفها الإجابة عن: ما هي قيمة دلالة الزي العربي في العرض المسرحي الأجنبي، وتم تناول عرضين لهاملت لمؤلفهما شكسبير، الأول: هاملت عربيا من إخراج سامي عبد الحميد، والثاني هاملت من إخراج صلاح القصب. وتم تتبع القيمة الدلالية للأزياء، والخروج بالنتائج التي أكدت أن الزي حامل للمعنى الدلالي، عبر ما يبثه من معان تقترن بالموروث العربي، حيث يمكن تجنيس النص الأجنبي من خلال الزي العربي أو دلالاته.

ودراسة أيوب (2016) التي تناولت (المنظومة الصوتية في العرض المسرحي العراقي) وتم التطرق إلى أهم الوظائف المناطة بالمؤثرات الصوتية والموسيقية، وكيفية اشتغالها عبر هدفين أهمهما: التعرف على أسس استخدام المؤثرات الصوتية كعنصر فاعل وساند لعناصر العرض المسرحي. واستعرض في إطارها النظري البعد التاريخي لاستخدام المنظومة الصوتية، والأسس المعتمدة في العروض الأجنبية حسب الاتجاهات الإخراجية المختلفة، محللا عددا من العروض المسرحية العراقية. وتوصل إلى عدد من الاستنتاجات أهمها ان جماليات المنظومة الصوتية تكمن في جرس الأصوات اللغوية وفي اختيار الكلمات وبلاغتها ودلالاتها وإيقاع الجمل والحوار، واستنتج أيضا أن المؤثرات الصوتية تستخدم لتعزيز الفعل الدرامي، أو مساندة للموقف العاطفي، أو لملء الفراغ بين الأفعال، أو الانتقال من مشهد إلى آخر، أو موقف إلى آخر.

هناك عدد غير قليل من الدراسات التي تطرقت إلى التقنيات في العرض التي تضم: المؤلف، والممثل، والمخرج، والمتلقي، فقد جرى الاكتفاء المسرحي، إلا أنها لم تتطرق إلى التقنية بوصفها نصا موازيا ضمن النصوص بل بوصفها عنصرا من التقنيات ضمن خطاب العرض.

وأجرى العميدي (2004) دراسة بعنوان (تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي). وتطرق إلى الزي من خلال تساؤلين، أولهما ما هي أهم المعاني الذهنية المنتجة للأزياء المسرحية المستخدمة في العروض المسرحية العراقية. وثانيهما مدى قدرة دلالة الزي على إنتاج فعالية التأويل حيال المتلقي. وتناول الفصل الثاني عددا من المباحث كفن التأويل، والتأويل في الفكر الفلسفي، وتأويل الزي. وحلل الباحث عددا من عروض المسرح العراقي في الفترة 2009-2001. أما أهم النتائج فهي: 1. استجابة الزي لنسق من التشفير ما يتيح تأويل الزي واستنطاقه. 2. إغراق الزي في المعنى، ما ولد احتداما بصريا. امتازت الأزياء بالكثافة العلاماتية المتداخلة فيما بينها، والتي كانت خير حافز للمتلقي في البحث عن المعاني المحتملة.

ودراسة حسن (2010) وكانت: (إشكالية السينوغرافيا في العرض المسرحي الكردي) وقد تضمنت مشكلة البحث تساؤلين أولهما ماهي صيغ توظيف السينوغرافيا في العرض المسرحي الكردي؟ وثانيهما ما علاقة التقنيات في تشكيل الفضاء المسرحي؟.وفي فصلها الثاني تطرق الباحث إلى عدد من المباحث هي عناصر السينوغرافيا، والسينوغرافيا وجسد الممثل، وأساليب السينوغرافيا. كما حلل في الفصل الثالث سبعة عروض مسرحية في أربيل والسليمانية، وتمت مناقشة النتائج المتعددة وكان من أهمها: إن السينوغرافيا تعد كل ما يقع داخل فضاء العرض، وأن هناك مستويات في السينوغرافيا تبعا للأساليب الإخراجية.

كما أجرى الجبوري (2013) دراسة عنوانها "سيمياء المؤثرات السمعية في العرض المسرحي" وعدت الدراسة المؤثرات الصوتية لغة غير لغة التخاطب. وسؤال مشكلة البحث هو: ماهي أهم المعاني والدلالات التي تحملها المؤثرات السمعية في العرض المسرحي العراقي؟. وشدد في الإطار النظري على سيمياء المؤثرات السمعية، محللا عددا من العروض المسرحية العراقية. وتم الخروج بنتائج تعكس الوظيفة التقليدية للمؤثرات أهمها أن المؤثرات تسهم بتطوير الحدث، وتحديد المكان، وتعدد الدلالات السيميائية يتعدد بتعدد المواقف.

أما دراسة غازي (2013) فتقترب الدراسة "بوليفونيا التصميم الضوئي في العرض المسرحي التجريبي" من مفهوم (م. س. باختين) في تعددية الأصوات التي نادى بها؛ بوصفه ناقدا يبحث عن المعنى في الشكل. واجتهدت الدراسة لتوظيف هذا المفهوم ضوئيا في العرض المسرحي، فعد الضوء لغة تمكن المصمم التقني من صياغة جمل ضوئية، وبهذا المعنى اعتبر التصميم الضوئي سياقا لغويا. وفي ضوء تحليله لعدد من العروض اتضح تشديد الدراسة على تجسيد المعنى باعتباره يحقق الغايات الفكرية والسيادة

اللونية في تفعيل الصراع والحدث. إن اعتبار الضوء سياقا لغويا يعد أمرا ملفتا، إلا أنه اعتبر امتدادا للحدث والصراع، ولم يخرج بنتائج انفتاح السياق اللغوي خارج إطار الحدث، بوصفه موازيا له.

ودراسة القيسي (2013) "التقنيات المسرحية واشتغالها في عروض ما بعد الحداثة" تطرقت إلى تهاوي الحدود بين الثقافات، وظهور فكرة الإنتاج الشامل وغياب مفهوم التطهير الأرسطي، وبروز مفهوم مسرح ما بعد الحداثة. لهذا حددت المشكلة بالتساؤل الآتي: ما هي آليات اشتغال التقنيات المسرحية في العروض المسرحية ما بعد الحداثية؟ وفي الإطار النظري تم تناول الجذور التاريخية والطبيعية لما بعد الحداثة، فضلا عن التقنيات المسرحية وآليات اشتغالها في العرض المسرحي وتطبيقاتها عالميا. وتم تحليل عدد من العروض المسرحية العراقية. وتوصلت الدراسة إلى نتائج أهمها تنوع الدلالات ضمن تنوع الحرية في المعنى، كما أدت ما بعد الحداثة على ابتكار الأساليب الفردية وتجريب كل ما هو جديد تكنولوجيا، وثالث النتائج أنه ظهرت للمصمم التقني حرية أكبر لاختيار الأشكال الفنية، رافضا أي انعكاس للواقع.

إن الدراسات التي تم التطرق اليها، اتخذت من التقنيات بابا لموضوعاتها في العرض المسرحي، إلا أنها لم تتطرق إلى التقنية بوصفها نصا موازيا ضمن نصوص العرض التي تضم: المؤلف، والممثل، والمخرج، والمتلقي. فقد جرى الاكتفاء بوصفها عنصرا من التقنيات ضمن خطاب العرض، واكتفت بالإشارة إلى وظيفية التقنية المحددة في الأزياء أو الإضاءة أو المؤثرات الصوتية، وإن ارتقت بعض الدراسات بإيجاد مناطق جديدة حين قرنت الضوء بتعددية الأصوات، إلا أنها لم تمط اللثام عن التقنية بوصفها نصا يكون موازيا لنص المخرج، ويشكل واحدة من طبقات العرض الشفافة والمتداخلة والمتوازية، وإغفال حالة الاشتباك الجمالي والفني بين العناصر التقنية كافة، وصولا إلى التدخل بصياغة الشكل الفني للعرض، وتحديد نص التقني ضمن منظومة الشكل.

الفصل الثالث (إجراءات البحث):

مجتمع البحث وعينته

نص عرض مسرحية (الآنسة جوليا). تأليف: سترندربرج. وسينوغرافيا وإخراج بكر رشيد. قدمت في السليمانية وأربيل سنة 2011.

المنهج:

استخدم الباحث التحليل الوصفي في هذه الدراسة.

أداة البحث:

المشاهدة والملاحظة، وأقراص (CD).

تحليل العينة:

1- النص التقني

قبل الدخول في تحليل الاستخدامات التقنية في العرض المسرحي، وفي خلاصة موجزة يمكننا القول إنّ تعامل المخرج مع نص عرض مسرحية (الآنسة جوليا) بأسلوب غير واقعي، بما يتلاءم مع رؤيته الخاصة في استخدام التقنيات البسيطة للتعبير الجمالي والفكري، معتمدا على النص التقني بقراءة جديدة وبمساحات أرحب، بإيجاد نوع من الهارموني بين الفكرة والتعبير عنها في الصورة المسرحية. وبمعنى أدق هذا التناغم الدقيق بين رؤية (سترندبرج) للنص ورؤية المخرج لنص العرض المسرحي الذي بدا مختلفا في بنية الشكل الفني للحدث.

2- جمالية توظيف الشكل التقني

لقد استخدم المخرج تشكيلات صورية على خشبة المسرح، على الرغم من استخدامه فضاءً مسرحيًا له حدود معينة، من خلال استخدامه الإضاءة المركزة كالشمعدان والممرات التي تؤدي إلى مخارج مظللة بالعتمة، مما أسهم في المحافظة على جمالية الصورة المسرحية في عموم العرض المسرحي. إن تحديد المكانية في الفضاء المسرحي على خشبة المسرح يعد من أصعب الطرق المتبعة في توظيف الصورة المسرحية، وفقاً لما يجري على خشبة المسرح من مشاهد مسرحية تعتمد بالأساس على المنظر الواحد في العرض المسرحي. إن استخدام الطاولة والكراسي في وسط المسرح باعتباره بؤرة حدث ومكان الفكرة العامة لنص العرض، قد أسهمت في عكس الأفكار المستمدة من النص بطريقة ذكية تعتمد على مخيلة إخراجية ذات طابع بصري. إن إلغاء المداخل والمخارج التقليدية كان ينم عن مقدرة إخراجية في التعامل مع العتمة، باعتبارها رمزاً لقتامة الواقع خارج الحدث المسرحي الذي تجري مشاهده أمام أعين المتلقي. كما أن حركة الممثلين على خشبة المسرح في الالتقاء والتنافر الجسدي، قد أعطى صورة واضحة لأفكار (سترندبرج) التي ركز عليها في النص لكشف التناقض بين حب بأبهى صوره و كراهية بأبشع صورها.

صورة (1)

إن الهارموني بين الفكرة والصورة، وبين النص ومعالجته الإخراجية من جهة واستخدام التقنيات المسرحية من جهة أخرى، كان يتناسب تناسباً إيجابياً محسوباً لغرض تقديم عرض مسرحي شيق. وقد تخرج أحيانا الصورة المسرحية عن محيط الفكرة ويتيه الحوار في تلافيف الصورة المتداخلة مع حركة الممثلين وأدائهم. كذلك إن الصورة ليست هي الأساس دائماً خارج حوار (سترندبرج) والشاعرية معاً.

3- جمالية السينوغرافيا في العرض المسرحي

ظهر الاهتمام بسينوغرافيا العرض المسرحي جلياً، من خلال إيجاد توازن واضح في استخدام الحركة والضوء والديكور والأقمشة واللون والموسيقا والمؤثرات الصوتية. والملاحظ أن هناك تركيزا على سينوغرافيا العرض المسرحي وعلى صور المسرحية ورشاقة حركة الممثلين. كل هذه العناصر تحتاج إلى ضبط إيقاعي واضح المعالم ومحسوب حساباً دقيقاً بما يتناسب مع روحية النص، وشاعرية المفردات والحوار، ونوعية الحدث وأسلوبية أداء الممثلين. واتضح اهتمام المخرج بتجسيد اللوحات المسرحية التشكيلية والتركيز على ألوان الإضاءة، والديكور، والأزياء، والأدوات، ما أسهم بتعميق الصورة الفنية للعرض، وشكلت معا طقسا مسرحيا بصريا في جو شاعري. وظهر الاهتمام بالميزانسين بوضوح. ولا يعني الميزانسين ضبط التشكيل الحركي للمشهد، ولا ميزانسين التقنيات المستخدمة فحسب، بل التركيز على الميزانسينات الجزئية لحركة الممثل على وجه الخصوص. اذ يتكون العرض من ثلاث شخصيات، وكل شخصية من هذه الشخصيات لها صفاتها الذاتية المميزة التي تختلف من شخصية إلى أخرى. هكذا يمكن القول: إن الميزانسين العام للعرض واضح جداً في هذه المسرحية، لكن الميزانسين الخاص يتطلب الكثير من الجهد في إبراز الشخصيات وما يجول بداخلها من حركات متضاربة أو متداخلة.

لقد ركز المخرج على عناصر السينوغرافيا المختلفة من تقنيات بصرية وسمعية، وهذا الاستخدام الأمثل للتقنيات كان السبب الرئيس في إعطاء العرض المسرحي ديمومته الواضحة في الاستمرار بإيقاع محسوب دون وجود فواصل مملة تؤثر في الإيقاع. لكن الصورة البصرية التي كان لها تأثير في الترابط بين الصور في

العرض، هو مشهد الرقص الجماعي الذي لا وجود له في النص الأصلي (سترنبرج)، فإنه مستنبط من مخيلة المخرج، إن هذا المشهد بالذات قد أسهم في إيجاد عنصر المفاجأة وتفجيرها، وأسهم أيضاً في قطع الحدث. لكن الإطالة بتقديم صورة مسرحية مهما كان نوعها، يؤثر حتماً في إيقاع العرض المسرحي ككل، وبالنهاية يؤثر حتماً في الاستخدام الأمثل للتقنيات المسرحية التي تشكل بجملتها سيناريو العرض المسرحي، الذي يحتاج إلى دراسة دقيقة لإيقاع معين منضبط كلياً مع إيقاع العرض العام للمسرحية.

والسينوغرافيا لها إيقاعها العام الذي يرتبط ارتباطاً مباشراً باستخدام جميع التقنيات المسرحية: فالإضاءة لها إيقاعها الدقيق، واستخدام الديكور له إيقاعه الخاص، والأزياء الحديثة لها إيقاعها أيضاً، والموسيقا والمؤثرات لها إيقاعها، إذ يرتبط بعضها بعضا لتشكل إيقاع نص العرض المسرحي من البداية حتى النهاية. وعليه فإن الإطالة في أية صورة مسرحية خاصة بمشهد معين ينبغي أن تكون مرتبطة ارتباطا عضويا ووثيقاً بالإيقاع العام.

4- استخدام العناصر التقنية

لقد وظف المخرج التقنيات المسرحية بطريقة محددة، ولم يكثر من التقنيات التي تسبب في غالبيتها -إن كثرت- عرقلة التطور البنائي للصور المتعاقبة في العرض المسرحي. يعد استخدام التقنيات البصرية -سواء كانت سمعية أم بصرية- ملاءمةً لطبيعة الفضاء المسرحي ومكان العرض الذي تقدم فيه المسرحية، وهذا ما فعله المخرج في اقتصاده في التقنيات. ومن المعتقد هنا أن التشكيلات البصرية والسمعية قد تم اختيارها وتنفيذها بطريقة ملائمة للعرض المسرحي، بحرفية عالية و على النحو الآتي:

4-1: الديكور

يتكون من طاولة ومن مجموعة مقاعد في وسط المسرح كما في (صورة2و5)، ومن الإطارات في خلفية المسرح، تؤدي إلى غرفة النوم وإلى البار دون استخدام الديكور التقليدي الذي يعتمد على الكتل الكبيرة. لهذا كان الفضاء المسرحي متشكلا من ممرات تؤدي إلى غرفة الجلوس بدون وجود أية قطع للديكور بالمفهوم التقليدي. ان المنضدة والكراسي كانت تشكل مركز المكان والحدث المسرحي على حد سواء، أما اللون الأبيض المستخدم في الطاولة والكراسي فيدل على حيادية رؤية المخرج في التعامل مع عرضه المسرحي، وبما يتناسب مع النص التقني وتفسيراته الحديثة، إذ إن المتلقي يجد أن هنالك صورتين مرئيتين لهما معان مختلفة. فالأولى تمثلت باللون الأبيض الذي يرمز للحب والأمل، والثانية هي ما هو موجود في خلفية المسرح من عتمةٍ قاتمة، ومن الألوان الأخرى الغامقة كالأحمر والأزرق واللون الأسود، الذي يرمز إلى التعقيدات والصراعات الاجتماعية الموجودة في البيئة والمجتمعات الطبقية، وبهذا استطاع االتقني توظيف الديكور توظيفاً سليماً للدلالة على ما يجرى من الأحداث -على الرغم من أن المقاعد بحجمها وطريقة تصنيعها كانت بحاجة إلى تنفيذها بطريقة أفضل- ولأن الديكور مصمم بطريقة جمالية مبسطة؛ فقد تم التعامل معه من قبل الممثلين تعاملاً مرنا على خشبة المسرح. فكانت الطاولة ذات دلالات متعددة ويستخدم المخرج هذه الدلالات لأغراض متعددة مثل: السلطة، والحوار، والحب، والديمومة، والغرائز الجنسية. جمالية المكان وتبادل المشاعر الحسية بين شخصية (جوليا) وشخصية (جان) وتقلباتهما السريعة، انعكس على تبسيط بالديكور، بإظهار رشاقة حركة الممثلين بانسيابية على خشبة المسرح، كما أن المداخل والمخارج التي كانت في خلفية المسرح وعلى جوانبها قد سمحت للممثلين بالتحرك بخفة وسرعة وانسيابية.

4-2: الإضاءة

إن للإضاءة دورا كبيرا ومتميزا في إبراز معالم إظهار الصورة المسرحية، والإيحاء بدلالات متعددة ومتغيرة وخاطفة -وقد يضطر المتلقي لعمل مونتاج سريع للإحاطة بكل تفاصيل حركة اللون والإضاءة- ولها دور السيادة في التعبير، وإرساء القيمة الجمالية لكل ما يدور في أعماق البطلين من خلجات وأحاسيس

وتضاريس مشاعرهم المتضاربة حد التملك، وأفكار موارية لما يجول في دواخل الشخصيات: (جوليا) و(جان) و(كريستين). إن رهافة الإضاءة، شكلت صورا حسية لطبيعة العواصف الداخلية للأبطال، فهي تعكس معاني الحب والكراهية والأنانية والغرائز المختلفة، والانتقال من إحساس إلى آخر، حتى الارتجاف تحول إلى صورة ضوئية، وذلك اشتغال التقني بإيجاد شكل فني للحظة الاحساس للبطلين فقد ارتعش الضوء أكثر من مرة وكأنه يعيد إنتاج استشعار الأبطال للأفكار التي يضمرونها أو تلك التي لم تزل بطور الصيرورة. وذلك يعني أن نص التقني يلتقط الأفكار ويحولها إلى صورة فنية قابلة للقراءة، ومتوازية مع الرموز اللغوية. لذا جاءت لغة التقني في إمكانية التعبير عن الصورة في لحظات متعددة، وميزانسين التقني يعيد تكوين حزمة من الصور. ومن المؤكد أن وظيفة الإضاءة هي الإظهار والكشف وتحديد البقع الجغرافية لمكان العرض في الوسط والجوانب والمداخل والمخارج، يضاف لها الاستخدامات المركزة للإضاءة الجزئية من بقعة ضوئية كونت بقعاً تدل على معاني عديدة على خشبة المسرح.، كما هو حال البطلين الواقعين تحت سطوة التقلبات النفسية والغريزة الجنسية التي تمور بـ (جوليا) المستهدفة بشكل قاطع إلى تدمير (جان) وتوقد نيران الرغبة فيه، فقد كانت تطمح إلى أن تنفذ إلى ذات البطل، معبرة عن موقف جمالي متفلسف من الحياة بوصفها، لحظات من الرومانسية المتأججة والهروب من الواقع، إلى واقع أكثر مجهولية.

هنا أسهمت الإضاءة بدور فاعل في خلق هذا الجو، من خلال تسليط الإضاءة المركزة والملونة، والتحكم بحركة الإضاءة باستمرار في جميع المشاهد المسرحية، فحافظ الميزانسين التقني على مستويات الصراع والتقلبات العاصفة بين البطلين.

إن تحولات اللون ومساحته وشدته وزمنه، كانت التعبير عن ذلك العمق من الخلل الذي اجتاح البطلين معا.

صورة (2)

لقد شكلت إضاءة الشمعدانات صورة مرئية تضاف إلى الصورة المسرحية ككل، بطريقة انسيابية معبرة، حيث برز التضاد اللوني بين الضوء المركز ولون العتمة العامة الذي يحيط بالمكان. وهو شكل آخر للميزانسين التقني المتضاد، انه يدفع للتساؤل، على الرغم من استقرار المسرحي والشكل الفني بما يتناسب مع السينوغرافيا العامة للعرض المسرحي. كما أن التمازج في الألوان كان جميلاً ومتداخلاً بطريقة صحيحة، إذ أضفى اللون العام للمشهد الواحد مع تداخل الألوان الأخرى جواً معبراً في غالبية المشاهد المسرحية، لكن استخدام الضوء الذي يرمز إلى قطع الحركة في مشهد الرقص كان جميلاً؛ اذ تم الاقتصاد في استخدامه. إن اللون والاضاءة أسهمت بصياغة نص التقني عبر تشكيل الصورة المسرحية بما يجعلها متوازية مع عمل ومخطط المخرج.

صورة (3)

صورة (4)

3-4: الأزياء والأدوات

لقد تم تغير الأزياء من قبل ممثلة شخصية (جوليا) عدة مرات في العرض، وكان يغلب عليها اللون الأبيض للدلالة على بحث الشخصية عن نقائها وصدقها في تعاملها مع من تحب، على العكس من الشخصيتين الأخريين، فاستخدمت البطلة الأزياء الأنيقة الحديثة، ذات ألوان مختلفة ومتعددة وبتفصيلات غريبة ومنسجمة مع أناقة الشخصيات التي تعبر عن لحظات الحب والمتعة والغرائز الحسية والمشاعر المتضاربة، وفي بعض الأحيان اللاشعورية في طقس فني ممتع. لقد كان للأزياء دلالات تتقصد المعنى المستور في دخيلة البطلة وجنوحها نحو الخلاص، ففي كل مرة تظهر برداء مختلف، وكأن الحياة توزعت فصولها على لون الزي وملمسه، وأسهمت الإضاءة بزيادة تضخيم الدلالة إلى أعماقها المهتزة من خلال التركيب والتداخل بين الأزياء والإضاءة، وإعادة إنتاج دلالة الزي السيميائية بتحويله إلى طاقة لونية متعددة، وكأن التقني أراد أن ينفذ إلى أعماق البطلة، وعلى وجه الخصوص وهي ترقص بردائها الأبيض الذي تحول وتشظى إلى ألوان أخرى بثوان، من خلال المساقط الضوئية والألوان المتعددة والمتنوعة، فشكلت صورة تقنية تغوص بأعماق البطلة وتكشف حدة التناقض الداخلي بقيمة جمالية.

أما الأدوات (الإكسسوارات) فكانت تشكل إضافة للديكور والأزياء بعمومها، وكانت كل استخداماتها، والأقمشة مبررة جداً -على الرغم من استخدام قطعة القماش البيضاء بطريقة استعراضية-. لقد رمزت الأزياء والأدوات، إلى تعميق الصورة المسرحية وبناء الشكل الفني، اذ أسهم توزيعها في فضاء العرض بتعميق الجو من جانب، وإلى إشاعة حزمة الرموز المشتبكة مع الصور التقنية، وأسهم الضوء في إبرازها بشكل معبر وبمدلولات رمزية. (ينظر صورة: 5).

صورة (5)

4-4: الموسيقى والمؤثرات الصوتية

لقد شكلت موقعا متميزا بنص التقني، ففضلا عن كونها منسجمة ومعبرة، وكانت تتناسب مع حركة الممثلين ومشاهد المسرحية، والإيقاع العام لنص العرض، استخدم كثير من المقاطع الموسيقية الغريبة التي استخدمت للتعبير عن حالات الفرح وخلق الجو الملائم للمشاهد الراقصة، وكذلك المشاهد التي تعبر عن الإغراء الجسدي، بخاصةً في المشاهد الثنائية بين (جوليا) و(جان)، كما استخدم الموسيقا الإسبانية ذات الإيقاعات الراقصة في مشاهد الرقص الجماعي.

ويعد ذلك جزءا لا يتجزأ من نص التقني، بوصفة يجمع بين الموسيقا الإسبانية وبيئة أوربية مختلفة، وكأن التقني يمارس النقد المقارن بهذه الصورة التقنية السمعية، ويحدد نصه التقني عبر إيجاد منافذ في التعبير الفني وصياغة الشكل، بهذا المعنى فان التقني يتغلغل في نص العرض عبر نصوص تقنية مختلفة، في التعبير عن خلجات البطلين، أو بايجاد قرين جمالي يثير ويحفز التفكير بما يؤول إليه الحدث والبطلان.

وفي ختام المسرحية كانت الضربات والإيقاعات الموسيقية، تشكل ضربات حادة، تتكهن بما سيحدث لاحقا، فمهدت إلى ظهور الشبح في نهاية العرض المسرحي، بما رافقه من مؤثرات ضوئية مخيفة. وخلاصة القول أن الإضاءة والديكور والموسيقا والمؤثرات الصوتية وكذلك الأزياء كان لها الدور الأكبر في إظهار شكل العرض في عموم المشاهد ولحظاته المتصاعدة إلى الذروة، عبر ذروات درامية من جهة وذروات تقنية من جهة أخرى.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها، الاستنتاجات، التوصيات

الاستنتاجات

بعد تحليل عينة الباحث توصل الباحث إلى عدد من النتائج هي:

1. يتحول النص الدرامي إلى مجموعة نصوص تقنية بدلالات مرئية و رمزية، ويظهر نص المصمم التقني من خلال ابتكاراته في الصور التي تسهم بفاعلية عالية في تحديد الشكل الفني.
2. نص التقني يدخل شريكا في العرض بوصفه صانعا لشكله الجمالي، فالديكور أحد العناصر الأساسية في تكوين السينوغرافيا، فقد اعتمد على ديكور مختزل ثابت متكون من صالة كافتريا مؤثثة بطاولة مستطيلة، مع عدد من الكراسي باللون الأبيض. ومن الخلف تظهر غرفة النوم وبوفية البار باللون البنفسجي، وعُلِّق عدد من الأضواء بألوانها الزاهية مع وجود عدد من الشمعدانات في جانب اليمين من ممر بوابة دخول الممثلين إلى البار، وكان توزيع الكتل والمفردات بشكل متوازٍ وبانسجام منتظم وبطريقة هندسية مزخرفة، بالاعتماد على الميزانسين التقني كما في (صورة 6). فأجزاء الديكور مكونة لوحدة التجانس فيما بينها، على الرغم من تعددية الرموز التي تشير اليها.وبذلك يصوغ التقني ميزانسين التجانس بين جميع الكتل والمفردات التي تحدد الصورة المنبثقة تقنيا، بما يجعل التقني متواجدا طوال العرض ، وهو ينحت ميزانسينات متعددة تفرضها اللحظة التقنية المستندة على بعد فكري وقيمة جمالية.

صورة (6)

3. يتكون الميزانسين التقني في العرض المسرحي من خلال الحركة والكتل المتحركة والثابتة والتكوينات التشكيلية والمساحة الخالية، وعلى المستوى الأفقي والعمودي والسطح، والتركيز على البعد البؤري حتى يتم الحصول على الميزانسين. وفي العينة جرى الاعتماد على حركة الممثلين والتشكيلات الصورية بوساطة العناصر التقنية كما في (صورة 5).
4. لقد أبرزت الإضاءة المسرحية التكوينات والتشكيلات في فضاء العرض المسرحي. فقد صممت الإضاءة بتركيز دقيق على بقع الإضاءة ذات الألوان الحارة والباردة؛ لتعميق الأحداث وإبراز الكتل والتشكيلات الجسدية بشكل واضح على خشبة المسرح كما في (صورة: 5). وكذلك توزيع الإضاءة على شكل البقع

الدائرية والمثلثة في مناطق التمثيل بصورة درامية، وخلق جو رومانسي بما يتلاءم مع الأحداث والمشاهد الغرائزية الجنسية بين البطل والبطلة، والدلالة على حالة الخوف والقلق وفقدان الأمل كما في (صورة:3). وفي المشهد الأخير ركز مصمم الإضاءة على الإضاءة الأرضية، وتوجيهها باتجاه السماء في أثناء ظهور شخصية الشبح على شكل إنسان آلي وزيادة في حجم الشبح؛ للدلالة على لحظة ضعف الانسان وبحثه عن الامكنة الآمنة، ان اللحظة التقنية عبرت فلسفيا عن الحلم الضائع والخفي في الشخصية. إن الصورة التقنية شكلت نصا ضمن الخطة الاخراجية، نصا مساندا لنص المخرج التقني عبر ايجاد شكل للمضمون كما في (صورة: 4).

5. لقد تم اختيار الأزياء الحديثة، والتركيز على اللون الأبيض لزي الممثلين الرئيسيين كدلالة تعبيرية للسلم والحب، واستعادة الثقة بينهما، ومن خاصية اللون الأبيض الناصع قدرته على عكس أشعة الضوء الساقط عليه، بذلك يتغير لون الزى بحسب الحالات النفسية والعاطفية، مما يكشف عن حالات الانكسار والانفجار التي تمر بها البطلة على وجه التحديد.
6. تم توظيف مقاطع من الموسيقا التعبيرية الحديثة الهادئة لخلق جو رومانسي في مشاهد الأغراء، وتوظيف الموسيقا الإيقاعية السريعة لمشاهد الخوف والقلق، وتوظيف الموسيقا الإسبانية للرقص الغربي في المشاهد الراقصة. وفي المشهد الأخير أثناء ظهور (الشبح)، اعتمد العرض على المؤثرات الإلكترونية السريعة والإيقاعية، على نمط ضربات القلب ودمجها مع صوت ضربات الرقص الدائمة، للدلالة على فقدان الأمل و مجهولية مصير الشخصيات في الحياة الاجتماعية، والتمرد على الواقع، وبذلك ظهر أن الموسيقا والمؤثرات الصوتية حملت دلالات لمجتمعات مجاورة، تنضم إلى الحدث المسرحي.
7. يقرن الإيقاع بالعناصر التقنية التي يكون لها تأثير مهم بصياغة الإيقاع العام، من خلال توظيف الألوان في الإضاءة، والمناظر، والأزياء، والماكياج، وتدخل تقنية الموسيقا والمؤثرات الصوتية طرفا بتحديد إيقاع المشاهد المسرحية والبعد السيكولوجي والجمالي.

ظهرت قدرة المخرج والمصمم التقني، في تكوين تشكيلات بصرية وحركية وسمعية كان لها دور بارز في التناسق والتناغم بين الكتل والمفردات، وتحقيق الشكل الفني من خلال صورة المشاهد الجماعية، بخاصةً في أثناء حضور الممثلين في بعض المشاهد في لحظة واحدة على خشبة المسرح.

الاستنتاجات

1. يعد النص التقني صياغة جمالية جديدة تؤسس لشكل العرض المسرحي.
2. تجلى الميزانسين التقني في خلايا العرض المسرحي.
3. ظهر أن اللون والضوء قيمة جمالية فاعلة ومؤثرة في العرض المسرحي، وترتبط بالتكوين، ويغير معناه بحسب درجة اللون والبقعة الضوئية وتفاعلها مع المناظر والأزياء والممثلين، محققة تشكيلات بصرية.
4. تسهم العناصر التقنية في تحديد إيقاع المشاهد المسرحية.
5. ترمز الأزياء إلى دلالات رمزية هي: الزمان، والمكان، وطبيعة الشخصية الاجتماعية وسماتها المسرحية، فضلا عن قدرتها على التعبير عن المسكوت عنه والخفي في سريرة البطل.
6. يسهم الماكياج بإبراز السمات الأساسية للشخصية بأبعادها النفسية والفكرية والجمالية.
7. ظهر أن الموسيقا تشكل دالاً لمدلولات أخرى تكشف عنها طبيعة الحدث المسرحي. وقرنت بالمؤثرات التنبؤ بما سيقع لاحقاً.مما يضفي صورة تقنية تؤثر جماليا وتصوغ المعنى، من خلال الرموز السمعية المشتبكة مع الحدث المسرحي.

التوصيات:

بعد الانتهاء من كتابة البحث، يوصي الباحث بالآتي:

1. فتح فرع (التقنيات) في قسم الفنون المسرحية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة في إقليم كردستان العراق، بسبب قلة وجود هذا التخصص الدقيق في الوسط.
2. إقامة دورات نظرية وعملية في مجال (التقنيات) مثل: الديكور، والإضاءة، والأزياء، والماكياج، والموسيقا والمؤثرات الصوتية في المؤسسات المسرحية، واستقطاب تقنيين أجانب للاستفادة من خبراتهم للتدريس في الكليات المتخصصة بالمسرح.
3. إرسال عدد من التقنيين إلى خارج الإقليم، ومشاركتهم بدورات تقنية على مستوى عال من التخصص في المسارح العالمية.

الهوامش

(*) ظهر مصطلح ميتا نفسي و ميتا تجريبي أي كل ما يعلو على التجريب بوصفه مكتملا، وكذلك ظهر الميتا سرد في الرواية من خلال وليم هوارد غاس في عام 1970 في مقالة له عن النزعة الانعكاسية في كتابه (السرد وأشكال الحياة)، وفي كتاب (السرد النرجسي) 1980 لليندا هتشيون. وظهرت بعض المقالات التي تناولت ميتا بطل التراجيديا، لمزيد من المعلومات ينظر: لالاند الفلسفية (2008). وينظر ايضاً: بشير حاجم.(2017).

المصادر والمراجع

1. الأعسم، باسم. (2010)، **مقاربات في الخطاب المسرحي.** دمشق: دار الينابيع.
2. أردش، سعد. (1979). **المخرج في المسرح المعاصر**. الكويت: عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب.
3. ينتلي، اريك، (1975). **نظرية المسرح الحديث**. بغداد: منشورات وزارة الإعلام.
4. حامد، سرمك، (2009)، **فلسفة الفن والجمال والإبداع والمعرفة الجمالية**"، دار الهادي، بيروت.
5. دوميسا، نيكوف. (1975). **تاريخ النظريات الجمالية**. ت: باسم السقا. بيروت: دار الفارابي.
6. عبد الحميد، شاكر. (2013). **عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي**. الشارقة.
7. عزيز، قاسم مؤنس. (2013). **جماليات الشكل في المسرح المعاصر**، بغداد: دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع.
8. فريد، بدرى حسون و عبدالحميد، سامي. (1980). **مبادئ الإخراج المسرحي.** بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر.
9. ماركون، هربرت. (1979)، **البعد الجمالي**. ت: جورج طرابيشى، بيروت: دار الطليعة.

رسائل الماجستير والدكتوراه:

10. ابراهيم، امتثال خليل. **توظيف دلالات الازياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الاجنبي**. اطروحة دكتوراه غير منشورة. بغداد: جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة.
11. ايوب، محمد عمر. (2016). **جمالية المنظومة الصوتية في العرض المسرحي العراقي**. اطروحة دكتوراه غير منشورة. بغداد:جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة.
12. الجبوري، حمزة علي فؤاد. (2013). **سيمياء المؤثرات السمعية في العرض المسرحي العراقي.** رسالة ماجستير غير منشورة. بابل: جامعة بابل. كلية الفنون الجميلة.
13. حسن، نياز لطيف. (2010). **اشكالية السينوغرافيا في العرض المسرحي الكردي**. رسالة ماجستير غير منشورة. اربيل:جامعة صلاح الدين. كلية الفنون الجميلة.
14. العميدي، حيدر جواد. (2004). **تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي.** اطروحة دكتوراه غير منشورة. بابل: جامعة بابل. كلية الفنون الجميلة.
15. غازي، نورس محمد. (2013). **بوليفونيا التصميم الضوئي في العرض المسرحي التجريبي.** اطروحة دكتوراه غير منشورة. بابل: جامعة بابل. كلية الفنون الجميلة.
16. القيسي، براين كاظم مفتن. (2013). **التقنيات المسرحية واشتغالها في عروض ما بعد الحداثة.** اطروحة دكتوراه غير منشورة. بابل: جامعة بابل. كلية الفنون الجميلة.
17. حاجم، بشير. (2017). **الميتا سرد في الرواية بحوث وتجارب الأديب العراقي**، بغداد: مجلة الأديب العراقي. الاتحاد العام للأدباء والكتاب. العدد 14.

18. نعمان، منصور. (2008). **القيمة التقنية في العرض المسرحي**. اربيل: مجلة الصوت الآخر. العدد 197.

19. نعمان، منصور. (2014). **التقني في العرض المسرحي**. اربيل: مجلة الصوت الآخر. العدد 521.

20. نعمان، منصور. (2015). عمق الشكل وتجذره في العمل الفني. اربيل: مجلة الصوت الآخر. العدد523.

المقابلات:

21. أبو خضير، أ.د.محمد، .جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2015/11/16.

22. شامل، أ.د.وليد. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2015/11/6.

23. عبدالله، د.راجي. جامعة صلاح الدين، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون السرحية، 2015/12/28.

24. عطية، أ.د.أحمد سلمان. جامعة بابل، كلية الفنون الجملية، قسم الفنون المسرحية، 2015/12/12.

25. https://www.marefa.org/%D8%AA%D9%83%D9%86%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7

26. http://mawdoo3.com

تفاعلات التعبير الفني بين التصوير الفوتوغرافي والتشكيل المعاصر

عبدالله حسين عبيدات، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

قاسم عبدالكريم الشقران، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

محمود أحمد بني خالد، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2017/12/18 **تاريخ القبول: 2018/7/15**

Interactions of Art Expression Between Photography and Contemporary Forming

Abdullah Hussein Obeidat, Department of Plastic Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Qassem Abdelkarim Shukran, Department of Plastic Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Mahmood Ahmed Bani Khaled, Department of Plastic Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

تتناول هذه الدراسة الأنماط الجديدة من التعبير الفني، والمكتسبة من طبيعة الإرتباط بين تقنيات التصوير الفوتوغرافي ،والفنون التشكيلية المعاصرة (الرسم والتصوير أنموذجا)، والتي توضحت عبر التأثير المتبادل بين الأسلوبين، وذلك بعد تحديد مشكلة الدراسة المتمثلة بظهور أساليب تعبيرية جديدة تجسد جدلية الترابط والتأثير المتبادل بين التقنيتين، وعليه، تم تحديد أهداف البحث بكشف التحولات الثقافية والفنية الطارئة على المجتمع في النصف الثاني من القرن العشرين، عبر رصد العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي المعاصر، وبيان مواضع تأثير الصورة الفوتوغرافية على الفن التشكيلي المعاصر.

تناول المبحث الأول تحول الرؤيا الفنية ،وتوظيف التشكيليين للصورة الفوتوغرافية بشكل مباشر وغير مباشر، وطرح المبحث الثاني قضية تكاملية الادوار في التعبير الفني، سواء اقتباس التكوينات التشكيلية من قبل الفوتوغرافيين ام بتوظيف التشكيليين للصورة الفوتوغرافية كأيقونة للثقافة المعاصرة، فيما خصص الثالث لإجراءات الدراسة، والتي تضمنت خمس عينات مختارة بما يحقق أهداف الدراسة والإجابة عنها.

خلصت الدراسة إلى العديد من النتائج من أهمها إن تطور تقنيات الفن نحو اللامألوف والزائل، قد أكد أهمية إندامج التصوير الفوتوغرافي مع الفكر الفني المعاصر، ، وهنا دخل التصوير الفوتوغرافي كوسيلة استدلالية لتفسير النظم الفنية الجديدة وتجسداتها وفهم أفكارها وسلوكيات فنانيها أمام النقاد والدارسين.

كلمات مفتاحية: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير الفوتوغرافي، التعبير.

Abstract

This study deals with new patterns of artistic expression, which are derived from the nature of the link between photographic techniques and contemporary plastic arts (drawing and painting). These patterns were identified through the mutual influence between the two methods. The problem of the study is embodied in the emergence of new patterns of expression reflecting the dialectic interdependence and mutual influence between the two technologies. The objectives of the research were to identify the cultural and artistic transformations of the society in the second half of the twentieth century, by examining the relationship between the photograph and contemporary art.

The first topic studies the issue of complementarity of roles in the artistic expression, whether in borrowing the plastic formations by the photographers or in the use by the plastic artists for the photographic image as an icon of contemporary culture: The third was devoted to the study procedures, which included five samples selected to achieve the objectives of the study.

The study concluded with several results, the most important of which is:

The development of art techniques towards the uncommon and elusive has emphasized the importance of the merging of photographic programs with contemporary artistic thought.

Keywords: contemporary art, photography, expression.

مقدمة:

تشهد المسيرة الثقافية والفنية للمجتمعات عبر العصور صورا من التحول الثقافي، والتغير في أساليب التعبير عن القضايا الإنسانية وتداعياتها، مستجيبة في ذلك لمجموع المؤثرات والمستجدات الطارئة، التي تدخل في صميم حياة الإنسان، وتفاعله مع قضاياه المتشعبة، ومع تجدد وتنوع أفكار الإنسان وحاجاته، وتحولها من شكل لآخر حسب الظروف المحيطة، تبرز الحاجة إلى التوسع في ابتكار تقنيات وأساليب فنية مستحدثة، تلبي طموحات الإنسان، وتغطي احتياجاته في التعبير.

وكانت من بين أهم وسائل التعبير عن تلك القضايا الصورة التشكيلية المعاصرة المنفذة بتقنيات الرسم والتصوير؛ حينما وثقت وأرّخت للظاهرة الثقافية والحضارية للمجتمعات الإنسانية وقضاياها المعاصرة. غير أن تقدم العلوم البحثية والتجريبية خلال القرن العشرين أفرز أشكالا أخرى من وسائل التعبير الفني، كان في مقدمتها اختراع التصوير الفوتوغرافي الذي لعب دورا بارزا في توثيق وتسجيل الحالات الإنسانية وطروحاتها المعرفية جنبا إلى جنب مع اللوحة التشكيلية المعاصرة، ونظرا لدخول تقنية التصوير الفوتوغرافي حيز التعبير عن مظاهر الثقافة وجدليتها المعرفية، لم يجد النشاط الفني التشكيلي المعاصر غضاضة في الإفادة من مستجدات الوسائل التقنية الحديثة، ومشاركتها في توثيق الحالة الثقافية والتعبير عنها بقوالب جديدة.

تفاعل التصوير الفوتوغرافي مع الفنون التشكيلية المعاصرة، عبر دخوله مباشرة في صميم اللغة التعبيرية كوسيلة جديدة، واستحوذ هذا التفاعل الطارئ على اهتمام الجمهور الفني، حيث كرس التشكيليون المعاصرون استخدامات تقنية التصوير الفوتوغرافي لتلبية طموحاتهم وحاجاتهم الجديدة للتعبير الفني، وذلك من خلال كشف ودراسة وتحليل زوايا مبتكرة في المنظور البصري، تعالج مساحة بصرية وفرتها تلك التقنية الجديدة، وعملت على إغناء لغة التعبير الفني وقدمت للفنانين والجمهور آفاقا ورؤى مستقبلية لم تكن متاحة من قبل.

ونتيجة لهذا التقارب والمزاوجة التقنية والأسلوبية ما بين الصورة الفوتوغرافية والفنون التشكيلية المعاصرة، ظهرت أشكال وأساليب فنية متعددة، تصف هذا التقارب وتكشف عن وسائل تعبيرية غنية، عمقت من القدرة على معالجة الكثير من قضايا الإنسان المعاصرة، وفتحت آفاقا واسعة للتعبير الفني والجمالي، وبذلك أصبحت الصورة الفوتوغرافية أحد أهم وسائل الفنون التشكيلية المعاصرة، وأداة جديدة بيد الفنان التشكيلي كخصوصية تعبير.

مشكلة الدراسة

تطورت تقنيات الصورة الفنية عبر التاريخ، مما أدى إلى تحول في مسارات التعبير الفني وأدواته، وشهد القرن العشرون -بفضل تطور الصناعة والتكنولوجيا- تسارعا وتعددا في الانجازات، إذ توصل إلى تقنيات مختلفة في التعبير الفني، ممثلا بالتصوير الفوتوغرافي، والأنظمة الرقمية، والنحت الضوئي، وغيرها في ميادين الصورة التشكيلية المعاصرة، وعلى الرغم من اصالة الأنواع الجديدة في الفن ووسائله المتعددة في التعبير، إلا أنها عمقت من جدليتها ونسبية نجاحها، ومستقبل التعبير الفني ورؤاه وآفاقه، ذلك أن حتمية العلاقة بين الفن والتكنولوجيا فتحت آفاقا واسعة في إمكانيات التعبير، وتعددية الثقافة والمعرفة الإنسانية ومصادرها المستجدة. وستقوم هذة الدراسة بمناقشة وتحليل فن التصوير الفوتوغرافي، كتقنية تشكيلية ثورية، تركت أثرها الواضح في مجال إنتاج الفنون التشكيلية المعاصرة، ممهدة بذلك لرؤية المستقبل الثقافي والفني في المجتمعات، وعليه تنطلق مشكلة الدراسة من ظهور تغيرات جلية في المشهدين الثقافي والفني، وذلك إثر دخول عالم الصورة الفوتوغرافية حيز الثقافة العامة، وخياراتها القابلة للتطبيق في طرق تفكير الإنسان ووسائله التعبيرية ونتاجه الفني، لذا تبرز لنا المشكلة في إثارة التساؤلين الآتيين: ما هو أثر الصورة الفوتوغرافية في تغيير المشهد الثقافي والفني لمجتمعات القرن العشرين، خصوصا النصف الثاني منه أي ما

بعد الحداثة. وما هي مواضع تأثير الصورة الفوتوغرافية على الفن التشكيلي المعاصر، ومدى نجاحها في تحقيق الدلالات التعبيرية المرتبطة في تحولات الثقافة الفنية للمجتمع.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في التعريف بالتقنيات والأساليب الفنية الجديدة، كالصورة الفوتوغرافية والأنظمة الرقمية والنحت الضوئي، وأثرها في تشكيل البنية الثقافية والفنية للمجتمع. وتوضيح العلاقة التقنية والتعبيرية، بين الصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي المعاصر.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى كشف التحولات الثقافية والفنية الطارئة على المجتمع الفني في النصف الثاني من القرن العشرين، عبر رصد العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي المعاصر. وتوضيح المضامين الفكرية والأساليب التعبيرية في الخطاب البصري المعاصر للصورة الفنية، في ضوء التقنيات الجديدة.

حدود الدراسة

يتحدد البحث بدراسة نماذج فنية مختارة من الفن التشكيلي المعاصر، (رسم وتصوير) أنموذجا، تجسد تداخل التصوير الفوتوغرافي مع الفن التشكيلي المعاصر، في مرحلة ما بعد الحداثة في الفترة من 1965-1990م، كما يتحدد البحث أيضا، بمجموعة أساليب فنية أظهرها هذا التداخل بين التقنيتين.

مصطلحات الدراسة

فنون ما بعد الحداثة:

تبنت ما بعد الحداثة طروحات العولمة، والدعوة لفهم الآخر، وتبادل الثقافات وتعددها وقبولها لكل الأشكال، ورفضت النماذج المتعالية، وقبول التغيير المستمر، لذلك كان منظروها يؤكدون على نسبية القيم التي لا تأخذ أحداها مكانة أعلى من الأخرى، كونها في تبدل دائم (الرويلي، 2000: 142).

والمجتمع ما بعد الحداثي هو "المجتمع ما بعد الصناعي أو المعلوماتي أو الاستهلاكي، كون هذا العصر يرتبط بثقافة كونية عالمية، وهيمنة الرأسمالية الاستهلاكية وتعدد القوميات" (زيادة، 2003).

وإجرائيا، يعرف الباحث فنون ما بعد الحداثة، بمجموعة اتجاهات وتيارات فنية، ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين وبدايات القرن الحالي، مناهضة للفن الحديث الذي سبقها، ويتداول مصطلح الفن المعاصر للدلالة عليه، ويجمع عدة اتجاهات وحركات فنية تشكيلية، من أهمها: فن المفاهيم المطلقة (Art Conceptual)، وما بعد المفاهيم المطلقة (Post Conceptualisme)، والاختصارية (Minimalisme)، والدادائية المحدثة (New dada)، وفن الأداء (Performance)، وفن الحدث (Happening)، وفن البيئة (Environnement)، والفن الإنشائي (Installation)، وفن الجسد (Body Art)، والفن الشعبي (Pop Art)، وفن الفيديو (Vedio Art)، وتشترك هذه الإتجاهات في تقديم الفكرة على الشكل والجمع بينها أحيانا في صيغة واحدة متقاربة.

التعبير الفني:

يرى هربرت ريد (Herbert Read) أن التعبير إنما هو لغة الاتصال بين الفنان وعمله الفني، وبين العمل الفني والمتلقي، ذلك أن وظيفة التعبير إنما تكمن في "الإسفار الخارجي عن مشاعر داخلية" (ريد، 1986: 243)، فهو مجموعة من التأثيرات والإنفعالات التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة، فوظيفة التعبير إنما هي الإفصاح والتوصيل والمخاطبة الوجدانية في لغة الفن.

والتعبير فيما يرى كروتشه (Benedetto Croce) قيمة فنية نفيسة، يصل إليها الفنان حينما يتغلب على أهوائه الإنسانية وضعفه وغرائزه وإهماله وتعجله في التنفيذ، والتي يطلق عليها (كروتشه) صفة القبح في

نتاج الفن، حين يذعن الفنان لتوجهاتها وتحكماتها، والجمال إنما يتحقق من حذفها. وهذا هو جوهر التعبير الفني فيما يعتقد، فهو يقول: "فهل من حاجة إلى النقد للتمييز بين الجميل والقبيح؟ إن الفن إنما يتحقق بفضل هذا التمييز نفسه، لأن الفنان إنما يصل إلى التعبير الفني بحذف القبح الذي يهدد بإفساده" (كروتشه، 1947: 120).

وإجرائيا، يعرف الباحث التعبير الفني بإنه توصيل المعاني والدلالات الفكرية والجمالية والرموز الخاصة التي يريد الفنان نقلها إلى المتلقي كنتيجة لتفاعل وتداخل عناصر العمل الفني بمضمونها، ومادتها، وشكلها كمدركات حسية جمالية، يرتجي منها إحداث الوعي والتغيير الذي ينشده الفنان من المجتمع، وهو الرسالة الخارجية التي تنبع من داخل العمل الفني.

الفن المفاهيمي:

هو أحد أساليب الفن المعاصر الذي أكد على تكاملية العلاقة والتأثير الادبى على الأنساق الفنية الجديدة، وأهمية النص في الفكر الفني والفلسفي المعاصر، لاختبار قدراتنا لإعادة فهم العالم، وهي رؤية تميل إلى خلق لغة تكاملية بين الواقع والصورة والنص. (الديليمي، 2012: 244-245)

الفن الإنشائي:

هو فن يبكر بأسلوب النحت التركيبي لعناصر وخامات مختلفة في بنية واحدة، ويتم عرض تلك الأعمال لفترة معينة، وتنتقل أو تزول بانتهاء فترة العرض، لذا قد لايمكن إقامة علاقات العناصر بعضها بعضا مرة أخرى (امهز، 1981).

الإطار النظري للدراسة:

المبحث الأول:

التصوير الفوتوغرافي وتحول المفاهيم

شكلت بدايات القرن الماضي حقبة تحولات واسعة في ميدان العلوم والفنون، وقد بدأت اكتشافات تلك الحقبة تؤتي ثمارها على الفنون البصرية، وتحول طرائقها وأساليبها ورؤاها وتقنياتها ومصادرها، وشكل التصوير الفوتوغرافي أحد المجالات العملية ذات الاهتمام، من قبل الباحثين والفنانين، وكانت التجارب الأولى للتصوير الفوتوغرافي حالة جدلية جديدة لدى الفنانين والأدباء والشعراء، فقد صرح اوجين ديلا كروا (E- Delacroix) معلقا على ذلك "من اليوم مات فن التصوير" (عبد الحميد، 2005)، أما الشاعر بودلير فقد صرح بمقالته المشهورة "إن هذه الأداة الجديدة هي العدو اللدود للفن؛ وأنه بمقدار ما يشكل تطور التصوير الفوتوغرافي نتاجا للتقدم التكنولوجي يكون الشعر والتقدم مثل رجلين طموحين يكره بعضهما الآخر" (عبد الحميد، 2005)، وأضاف قائلا: "إن الأسوأ من المصورين الفوتوغرافيين هم الرسامون الحديثون المتأثرون بالتصوير الفوتوغرافي"، وقال رودان: "إن الفنان هو الصادق، أما الكاميرا فهي كاذبة" (عبدالحميد، 2005: 230-231)، وعلى الرغم من الآراء المتباينة، فقد تطور التصوير الفوتوغرافي بشكل متسارع، أدى حضوره إلى تقنية مكتملة لإنتاج الصور، والتعامل مع الواقع بكل الظروف والمتغيرات، وبسرعة كبيرة جدا.

نبذة عن تاريخ التصوير الفوتوغرافي وآفاقه

منذ ظهور تقنية التصوير الفوتوغرافي، تم تحويل الصور الفوتوغرافية من سالبة إلى موجبة، لتدخل مباشرة عالمنا المألوف بصريا، ويعود الفضل في ذلك إلى اكتشاف مادة الكولوديون (Collodion) على يد فريدريك سكوت أرغر (Fredrick Scott Archer) عام (1847م)، سلمان ورياض (2004: 218)، والتي ساعدت في طباعة مئات الصور الموجبة، واستخدامها للتوثيق وإنتاج الصور الشخصية، ومن ثم إنتاج أولى الصور الملونة في عام (1861) على يد جيمس كلارك ماكسويل (James Clark Maxwell)، مستفيدا من

اكتشافات توم انج (Tom Ang)، حول المستقبلات الحسية الضوئية في العين، وتم بعد ذلك إنتاج الصور المتحركة بواسطة جهاز عرض الصور (عبد الحميد، 2005: 233-235). وهذا التطور التقني والتكنولوجي في صناعة الصورة الفوتوغرافية، أدى إلى اتساع استخداماتها، بين تسجيل الواقع، والتعبير الفني في الميدان البصري.

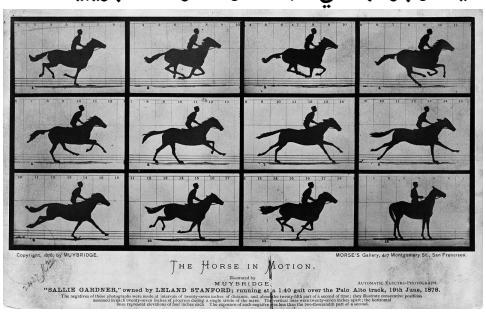
بعد إنجازات التصوير الفوتوغرافي، أقر الكثير من الفنانين والمهتمين بأهمية هذا النوع الجديد من الصور، إذ اعتبرها (جون ديوي، John Dewey) طريقة جديدة وناجعة، وعنصرا فعالا لبناء خبرة جديدة، وأيضا هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه، أما ايتيان سوريو (Souriau Etienne)، فاعتبرها وقائع جديدة مليئة، ذات حياة مستقلة (رمضان، 1999: 23-24).

فرض التصوير الفوتوغرافي بإمكانياته الواسعة والجديدة، على ميادين الاهتمامات الفنية، التوجه إلى زوايا واتجاهات جديدة في الرؤية، كالعالم من أعلى، والعالم مكبراً، ومظاهر الحياة اليومية، والكون، والضوء، وجمال الآلات، وتنسيق موضوعات المشاهد العائلية، والطبيعة الساكنة والمشهد الطبيعي، ومشاهد ذات مغزى فني وفلسفي كما فعل هنري تالبوت (William Henry Fox Talbot)، حينما صور صَدَفة على جناحيْ فراشة مكبرة، باستخدام تقنية الميكروسكوب الشمسي، (شكل1)، حيث توطدت فكرة جديدة للجمال، قوامها: ما هو جميل هو ما لا تراه العين، وهي رؤية تفكيكية للعالم (سونتاغ، 2013: 107-108). ولا شك أن التصوير الفوتوغرافي بدأ يتيح إمكانياته في التعبير الفني منذ مراحله الأولى، فالفنانون التشكيليون هم أول من استخدم التصوير الفوتوغرافي في التعبير الفني، كوسيلة لتصوير المشاهد اليومية للحياة، فقد كان لهذه التقنية الجديدة تأثيرات كثيرة على الفنون التشكيلية.

شكل رقم (1)، فوكس تالبوت، جناح فراشة عى محارة (أم العكس)
https://sandros.livejournal.com/3424624.html

كشفت الكاميرا الفوتوغرافية عن إمكانيات جديدة في اختبار الحقل البصري، مما ساهم في تهيئة الظروف الموضوعية لظهور لغة بصرية جديدة (أمهز،1981: 42)، وحضور التصوير الفوتوغرافي كظاهرة ثورية في الثقافة البصرية، في بدايات القرن الماضي، مكّن الإنسان من تحليل حركة الأجسام، حيث رصد مشاهد سباق الخيل، من خلال مجموعة صور متتابعة تمثل توثبات حركة الحصان والمتسابق أثناء السباق، للفوتوغرافي إدوارد ميبردج (Edward Muybridge)، وكان ذلك ثورة في تفسير الحركة من تسلسل وتتابع الصور الفوتوغرافية (شكل2)، وقد مثل تجزيء اللحظة الزمنية للمادة المتحركة في الواقع مفاهيم وطموحات الصورة الفنية لدى التكعيبيين والمستقبليين، حيث كان شغلهم الشاغل البحث في كينونة العالم وأسراره، لفهم

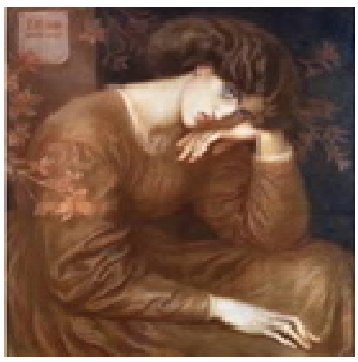
حركة الواقع والأجسام والمادة، ويعتبر الزهراني أن القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حملا أعظم أشكال التحول وأسرعها في الابتكارات الفنية، مقارنةً بالتطورات البطيئة والمتباعدة خلال الحقب السابقة، حيث دفع ذلك الفن إلى منحى أكثر طرافة وغرابة فتطرف في كثير من توجهاته الفكرية (الزهراني، 1429هـ:2)، ولم يكن ذلك إلا بسبب الحريات الفنية، وجرأتها في البحث والمعرفة التجريبية.



شكل رقم (2)، ادوارد ميبردج، حصان يعدو، 1878، تصوير فوتوغرافي
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg

أدى البحث في العلوم البحتة والتجريب والقياس إلى طروحات و أساليب تعبيرية جديدة، تبنت التجريب في الميدان البصري والتحقق من تفاصيله، وذلك منذ مراحل التصوير الفوتوغرافي الأولى (التوثيقية)، إذ كانت خصائص السرعة واقتناص العابر من الزمن قواعد ومزايا جديدة طبقت في مجال الفنون التشكيلية منذ بدايات المدرسة الانطباعية، مما جعل تقنية التصوير الفوتوغرافي وسيلة جديدة لإنتاج الصورة التشكيلية، وعُد التصوير الفوتوغرافي نموذجا لظاهرة الحداثة المتجددة، التي أشار لها الرويلي بأنها استطاعت إزالة الأوهام، وحررت العقل، وكيفته مع مفاهيم وقيم الإبداع والابتكار والتطور المتسارع (الرويلي، 2003: 225)، ومنذ ذلك الحين، بدأت تتشكل الملامح الأولى للصورة الوسائطية، خصوصا بعد اختراع الكهرباء والراديو، حيث ظهرت تطورات واضحة في مفهوم الصورة الفنية وتقنياتها، فالكثير من خصائص وسمات المدارس الفنية منذ بدايات القرن الماضي، أظهرت تأثير سمات وخصائص التصوير الفوتوغرافي، الأمر الذي أوجد قاعدة جديدة من قواعد الفن الحديث.

استفاد التشكيليون من إمكانيات الصورة الفوتوغرافية منذ نهايات القرن التاسع عشر "باستخدام بعض الفنانين التشكيليين الصورة الفوتوغرافية كنوع من الدراسة الأولية التي يطورون من خلالها رسومهم ولوحاتهم بعد ذلك، وهكذا فأنه بدلا من جعل إحدى الشخصيات تجلس لساعات طويلة أمامه فأن الفنان (دانتي جابريل روسيتي Rossetti Dante Jabreil) قد حصل على صورة فوتوغرافية لدين زوجة ويليم موريس ورسمها بعد ذلك في لوحة تسمى أحلام اليقظة من خلال هذه الصورة الفوتوغرافية" (عبدالحميد، 2005، ص: 246)، ويلاحظ أن الفنان قدم رؤية تأويلية شاعرية تميزت عن الشكل (3، 4).



شكل (3)، تصوير فوتوغرافي، زوجة دين

شكل (4)، روسيني، زوجة دين، 1887

/https://arthistoryproject.com/artists/dante-gabriel-rossetti/reverie

مع ظهور وتنامي الإعلام منذ نهايات القرن التاسع عشر، تشكلت إحدى أهم المنظومات الجديدة في تكوين الوعي الجماهيري، وبدت مزايا التصوير الفوتوغرافي حاضرة في الصحف، لما اتسمت به من سرعة وسهولة الحضور، مما ألهم كثيراً من الفنانين للتعبير عن معاناة الشعوب بسبب الحروب، كما في لوحة (جيرنيكا) للفنان (بابلو بيكاسو، Pablo Ruiz Picasso)، (شكل 5،6)، والتي جسدت تأثر الفنان بتقنية أحادية اللون المستوحاة من الأبيض والأسود في التصوير الفوتوغرافي كلغة تعبير جديدة، بفعل التوسع في مفهوم الحريات الفنية التي بشر بها الفكر الحداثي وانشغالاته في تفسير مفاهيم عديدة، مثل الذات والمعرفة بشقيها الحدسي والتصوري، فقد أشار (برجسون، Henri Bergson) إلى أن الذات الحرة وحدها هي القادرة على الخلق الدائم لكل ما هو جديد وإبداعي، وأصبح التصوير الفوتوغرافي لغة خرقت كل ما هو مألوف وتقليدي، ووسيلة جديدة فنية في التعبير عن حرية المخيلة الفنية الطامحة بالجديد، حيث أُضيف الجاهز والملتقط والسريع إلى تركيبة العمل الفني، سواء بالصور الجاهزة كما فعل (مارسيل دوشامب، Marcel Duchamp)، أو ما بدا متحديا قدرة التصوير الفوتوغرافي في التعبير، كما في عمل الصرخة لـ(إدوارد مونش، Munch Edvard) شكل (7)، الذي تعامل مع الإنسان المعاصر والحياة المعاصرة التي يعيش فيها خائفا مرعوبا.

شكل (5)، بيكاسو، الجيرنيكا، 1937
https://artsintherightplace.files.wordpress.com/2011/01/guernica.jpg

شكل رقم (6)، صورة من آثار تفجير جيرنيكا، 1937
http://www.aif.ru/society/history/eto_sdelali_vy_bombardirovka_s_kotoroy_nachalas_katastrofa_evropy

مع حلول عصر الصناعة في مستهل القرن العشرين ووفرة الإنتاج الصناعي في المجتمعات الغربية، حل التصوير الفوتوغرافي كوسيلة مؤثرة في تشجيع الاستهلاك، وقبول الجديد من الصناعة بزخمها الهائل، وهو ما شكل المصدر الإلهامي لفناني الاتجاهين الجماهيري (Pop Art) والمفاهيمي (Conceptual Art) وغيرهما من الاتجاهات الفنية الجديدة، التي بدورها قدمت صيغا جديدة للصور الفنية، وأصبح الفن يقلد نماذج التصوير الفوتوغرافي للمشاهير والصناعات، وحينها غير الفن من طبيعة الذوق الجمالي لدى الجماهير، وبدأ التصوير الفوتوغرافي يتصدر المؤثرات الأخرى في الأهمية بتغيير مفاهيم الفن وأدواته، فلم تمنع التقاليد الفنية الكلاسيكية الجمهور من تقبله لعمل معلبات الخضار والطماطم، للفنان (آندي وارهول Warhol Andy) بمظهرها العصري والجذاب كعمل فني، بطبيعته وحضوره الخاص والملفت، شكل (8، 9)، وبعد تطور تقنيات التصوير الفوتوغرافي والطباعة (Silk Screen) أصبح ممكنا طباعة آلاف الصور الفنية بسرعة قياسية تؤطر لتدخل سياق الفن التشكيلي.

شكل رقم (7)، إدوارد مونش، الصرخة، 1893
https://galleryalfan.blogspot.com/2016/08/edvard-munch-scream.html

شكل رقم (9،8)، آندي وارهول، خضار معلبة، 1960- 1962
http://artasiapacific.com/Magazine/82/TheLittleCanThatCould/Ar
/https://www.pinterest.com/pin/46936021090624527

كان انتشار التصوير الفوتوغرافي مصاحبا لنتاج تطورات علمية في مجال البصريات، كأنواع التلسكوبات والعدسات المكبرة قد أتاح تغطية موضوعات دقيقة لم يراود التشكيليين خوضها من قبل، حيث أصبحت الكائنات المجهرية الملتقطة بواسطة التصوير موضوعا لكثير من التشكيلين، ويعتبر ذلك تجديدا في المفاهيم الفنية ومصادرها، وبموازاة ذلك، غذى التمعن في الكائنات الحية فيزيائيا ومجهريا التعمق في تحليل الجوانب السيكولوجية للإنسان. (سونتاغ، 2013).

إن التجربة التشكيلية العميقة، بسياقها التطوري وارتباطاتها الإنسانية -رغم إمكانيات التصوير الفوتوغرافي- أثبتت حضورها، وقربها الكبير من الإنسان، حيث يتفاعل معها ويفكر فيها بعمق، فهي أداة لربطه بعمقه التاريخي، في حين أن تجربة التصوير الفوتوغرافي التي لما يتجاوز حضورها التاريخي 200عام ستكون أكثر تمثلا لمعاصرتها؛ فهي لم تشهد الفن البابلي أو عصر النهضة، فالفن من خلال أدواته وسيلة جمعية، تمنح الإنسان شيئا من الإحساس بالمألوف والتجربة الجمعية والتشاركية مع الآخرين (نوبلر، 1987: 33- 34)، لذا حاول التصوير الفوتوغرافي أن يتآلف مع التجربة التشكيلية ويتطور معها مفهوميا ودلاليا، لتجاوز خصائصه الكيميائية والعلمية، وتطلب ذلك من الفنانين الفوتوغرافيين أن يقدموا ميزات تعبيرية تتطور بالتجريب التقني، وابتكار أساليب تعبيرية متأثرة بالإنجازات التشكيلية، حيث كان التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي رؤية تشكيلية تعبيرية لدى الفنانين، تعاملت مع الفكرة والمفهوم والتعبير الفني بأساليب جديدة، وأدخل ذلك التصوير الفوتوغرافي إلى ميدان الفن، ليمتزج بابتكارات الفن الأخرى.

أغنت مبتكرات القرن العشرين ممثلة بالطباعة والتصوير الفوتوغرافي والصناعة والكهرباء الحقل الفني بمادة خصبة وخلفية علمية، صيغت بعقلية تشكيلية جديدة معتمدة على التجريب والمغامرة، مما حفز التشكيليين لتجريب واختبار رؤيتهم للواقع بإمكانيات جديدة وجدت في العلوم الفيزيائية وأبحاثها مادة لها، وعزز بدوره الوعي الفني وتفاعله مع المستجدات الجديدة، حيث طوع الفنان (بيكاسو Pablo Picasso) إمكانيات التصوير الفوتوغرافي وفنون الطباعة وصفحات المجلات والعالم الشيئي الجديد بروحية جديدة، تبحث بمصير وتفاصيل الإنسان، كما تفسر وتحلل مفهوم المادة والزمن أي البعد الرابع وغيرها من القضايا فلسفيا وجماليا.

كان للتكنولوجيا الدور الأكبر في التبشير باستخدام التصوير الفوتوغرافي وتكريس دوره في الحياة المعاصرة ليتسنى جعله عصر الصورة (سونتاغ، 2013: 14)، لذلك تصدر التصوير الفوتوغرافي بقوة تأثيره عبر الترويج بواسطة السينما والإعلان وصناعة الرأي العام، حيث كان له بالغ التأثير في عقول المتعطشين للجديد وللإثارة أو للمتغطرسين، لتوجيهه نحو دعائية الحروب والصراعات، وحل تأثيره مكان الواقع وموازيا له، رغم ذلك جعلت سمات الدقة والسرعة في التصوير الفوتوغرافي من مهمة التصوير التشكيلي الحديث التسجيلية أكثر عمقا وتعبيرا عن البيئة والواقع والتحول نحو آمال وطموحات وآلام الإنسان.

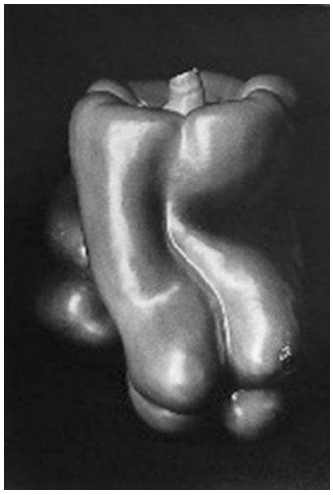
الأساليب الفنية الجديدة وتكامل الرؤيا

مر التصوير الفوتوغرافي خلال بدايات القرن العشرين بكثير من التجارب ولم يتجاوز استخدامه التوثيق أو التذكار، أما من حيث التقنية، فقد زاد حجم التطورات ومنها السرعة ومادة الفلم والألوان، وأخذ يتسع في تسجيل العالم المتسارع المتضخم في الصناعة والحروب والاقتصاديات الصناعية الجديدة في كلٍ من أوروبا والولايات المتحدة وغيرها من بقاع العالم، وتعتبر الستينات مرحلة حاسمة في تاريخ تطور التصوير الفوتوغرافي واقترانه بالفنون التشكيلية، بالإضافة إلى إدراجه كأحد فروع العلوم الأكاديمية التي تدرس في الجامعات، وكان ذلك نتيجة دعوات قامت بها خلال أواخر القرن التاسع عشر من قبل (ايستيليك Estelike) و(هنري روبنسون Henry Robinsons) لإدماج التصوير الفوتوغرافي بالفنون التشكيلية (Warren, 2005)، وفي سياق التطور التقني في الفن، كان التشكيليون أول الذين نظروا للتصوير الفوتوغرافي بأهمية خاصة على صعيد اعتباره جزءا من لغة بصرية قادمة.

ابتكر (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) مفهوما فلسفيا للغة البصرية باستخدامه التصوير الفوتوغرافي كلغة فنية ورؤية فلسفية دادائية، واحتجاجا ذاتيا على مادية الواقع وعدميته، حيث قدم في عمل العروس (1911) وهي صور التقطها (مان ري، Man Ray) لمارسيل دوشامب (Duchamp) متبرجا بملابس نسائية، شكل (10)، موقفا من النظرة الإنسانية للأيروتيكية، حيث صور نفسه مرتديا ملابس نسائية،

وكانت التجربة الأولى في المجال التشكيلي، لذلك دخل التصوير الفوتوغرافي في خضم اللغة التشكيلية المعاصرة، وهو ما قام به (إدوارد ويستون، Edward Weston) لاحقا استنكارا على حالة التبشير بحرية الجسد وانفكاكه عن فكرة المقدس، مستحضرا تصوير الفلفل اللامع وتشبيهه بالمرأة، تجسيدا لمفهوم العري والإيحائية الشبقية، (شكل 11). (سونتاغ، 2013: 116-117).

شكل رقم (10)، مان ري، (Rrose Selavy)، 1923



شكل رقم (11)، ادوارد ويستون، الفلفل، 1964

10= https://www.inthein-between.com/man-ray-before-digital/

11= http://anseladams.com/four-generations-of-weston-photography-hit-the-national-steinbeck-center/

يعد هذا التحول في توجهات الصورة نحو المجهول والغامض تأكيدا على التجربة منذ القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، التي حققتها التجربة الفنية احتجاجا شكّيا بالادوار التقليدية للفن، فالصورة الفنية المقلدة للواقع تفند هوية الواقع وتشكك فيه (غاتشيف، 1990: 214)، حيث يجرد غاتشيف الصورة من دلالاتها الواقعية في مقابل دلالاتها العميقة، ويرى (فولوف Wulf) أن كينونة الصورة هو جوهرها الدال على ضرورتها في الخطاب الأعمق الممثل والدال على الصورة الذهنية، والمعنى من بنيتها المادية أو تكوينها (فولوف، 2009: 336)، فالتصوير الفوتوغرافي كأحد وابرز التقنيات الفنية المعاصرة بحث بجد عن تجريد الواقع والبحث عن الحقيقة والدلالات والمعاني التي تمثل المجتمعات المعاصرة، وإشكاليتها الثقافية الجديدة التي توجه نوع النشاطات وأشكالها.

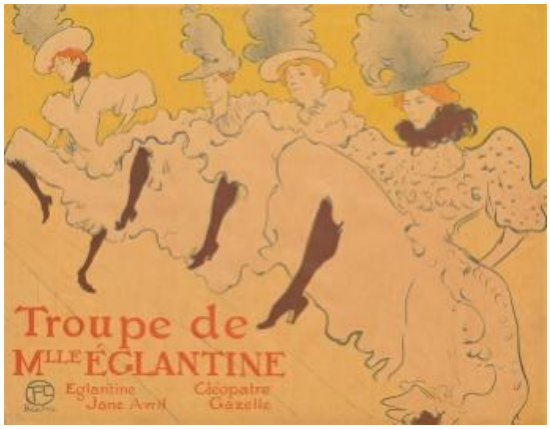
في بداية القرن العشرين في أوروبا، وبعد ظهور التبشير بانفتاح توظيف الخامات، ظهرت بعض الأفكار الفنية التي أكدت أهمية التصوير الفوتوغرافي، شأنه شأن الفنون الأخرى، حيث تعاملت مدرسة الباوهاوس مع التصوير الفوتوغرافي "كفرع من فروع التصميم، مثل العمارة، فهو مبدع لكنه موضوعي" (سونتاغ، 2013: 105)، نتج بفعل تبعات العالم البرجوازي في القرن التاسع عشر، الذي تخلى عن المطالبة بالمطلق، وأسس منهجا دقيقا في المعرفة التجريبية كضرورة لعصر التكنولوجيا والتفوق العلمي (غاتشيف، 1990: 230)، فهو تجلٍ لمفاهيم الحداثة وقضيتها العلمية، رغم أن البشرية واجهت صدمتها -بسبب الحروب- بإمكانيات العقل وقدرته ونفوذه على كافة موجودات الحياة، لذلك كان الفن بأساليبه الجديدة جزءاً من التجربة الجمعية لمواجهة عوائق التجريب العقلي وإخفاقاته، باحثا بابتكاراته عن التعبير الأعمق الذي يضمن استخدام التقنيات الجديدة بعيدا عن العلمية البحتة.

تم تبني الصور النمطية المنتشرة بواسطة الإعلام منذ منتصف الخمسينيات، بوصفها تعبرا عن توحيد القيم في صور، الأمر الذي شكل منظومة قيم وسلوكيات اجتماعية واقتصادية جديدة تمثلت بالإقبال على

الاستهلاك لكل ما هو جديد، والإعلاء من الإغراق في الترف بأنواعه للمجتمعات المعاصرة وتنميطها كقيمة اجتماعية شموليه، و بحسب فولوف، فإن تأثير الصور وإمكانياتها تستطيع أن تتوسط بين عدة أزمنة وأماكن مختلفة، وتستطيع تكوين الوعي الإنساني وتوجيهه (فولوف، 2009: 334)، "فالتصوير البسيط لواقعة من الحياة العادية أخذ يصبح وسيلة لاتصال الفرد بما هو إنساني عام، ويمنحه إحساسا بالاندماج مع البشرية" (غاتشيف، 1990: 217).

هيأت تلك الأسباب الفكرية الجديدة لتأسيس علاقة متمايزة بين مختلف النتاجات العلمية والفن، وهو ما بشر به الفن باقتران بعض توجهاته بالدعاية والإعلان والسينما، بمسحة تعبيرية، رغم أن بعض الفلسفات المعاصرة قد وضعت كافة النشاطات الفنية والأدبية في نسق العدمية، فمنذ أن قدم (هنري تولوز لوتريك، Henri de Toulouse-Lautrec) جزءا من إبداعاتهم الفنية كالترويج للمقاهي والفرق الفنية ودور اللهو، شكل (12) انطلاقا من فاعلية الصورة في الاستحواذ على فكر المتلقي، كان لتطور التصوير الفوتوغرافي أثره في توطيد مفهوم الدعاية والاستهلاك بشكل أوسع، عبر مختلف وسائل نشر المعلومات كالصحف والمجلات، حيث أصبحت وسيلة المعلومات الأبرز بفعل كثافتها المطردة، وحلت الصورة مكان الواقع في مقابل تحفيز المتلقي على الإنتاج أو الاستهلاك، غير أن ذلك لم يضع فن التصوير الفوتوغرافي في خانة الدعائي، بل وضعه حسب الدليمي في خانة إعادة التقييم للواقع الجديد، وهو ما قام به الفنان (ريتشارد هاملتون، Richard Hamilton) من خلال توظيف الحقيقة للكشف عن الصبغة العدمية (Nihilism) للفن الشعبي، كون النزعة العدمية هي بمثابة تصحيح النظرة السائدة للوجود ككل وإعادة تقييمها (الديليمي، 2012: 295)، وكان مثل هذا التداول الفكري يمثل انسياقا نحو تجريد فن التصوير الفوتوغرافي، وقد سبق هاملتون كل من بيكاسو ومارسيل دوشامب باستخدامهما لعناصر شيئية من الواقع، تأكيدا لتسرب الفكر العدمي للفكر والفن والأدب.

أظهرت الرؤية التفكيكية (Deconstruction) في الفن التي مارسها التشكيلي (مارسيل دوشامب) باستحضاره للمهمش في أعماله، كالنافورة والعجلة، شكل (13)، قدرة في التأثير على بعض المفاهيم التي أصبح يروج لها التصوير الفوتوغرافي والصناعة الناشئة في ثلاثينيات القرن العشرين، وهذا هو موقف والتر بنجامين (Walter Benjamin) إزاء التصوير الفوتوغرافي، حيث جعل من نفايات الصناعة والخردة مادة جميلة وموضة ممتعة (سونتاغ، 2013: 127-128)، فأسس ذلك إلى مزايا خاصة في التصوير الفوتوغرافي، مكنه من دخول عالم الفن وتحويل مفاهيم التذوق الجمالي نحو الجماهيري في كافة أنواع الخطاب في الفن والأدب.



شكل رقم (12)، هنري تولوز لوتريك، فرقة السيدة إلانتين، 1896

https://www.art.com/products/p11786898-sa-i1423860/henri-de-toulouse-lautrec-la-troupe-de-mademoiselle-eglantine-1896.htm?upi=O7U7G0&PODConfigID=8880730

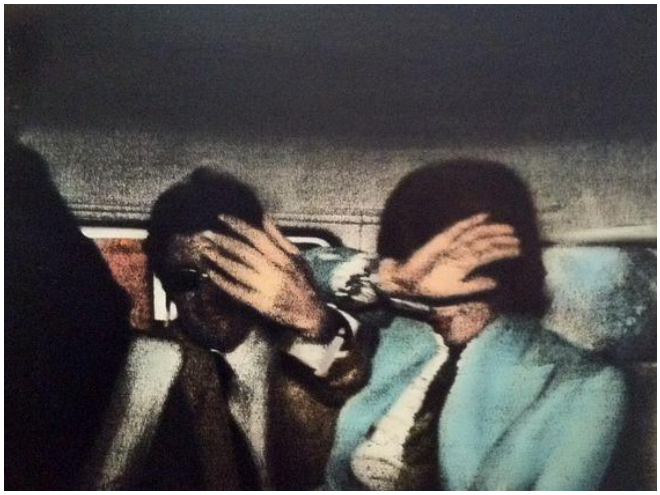
شكل رقم (13)، مارسيل دوشامب، النافورة، 1917
http://3.bp.blogspot.com/_HOaOanyU1Q4/TUWtVLe32BI/AAAAAAAAAQo/Hf6dolrvcxM/s1600/Marcel%252520Duchamp_jpg_1000.jpg

وترى (سونتاغ) أن التصوير الفوتوغرافي يمثل إغواءً وسلطةً، بما يمثله من علاقة معرفية عن العالم المعاصر وصخبه ضد التقاليد الجمالية، مشكلة بذلك معايير وأسس جديدة ترى العالم من خلال الصور النمطية المنمقة والمشبعة بالاستعراضية والتملق والإشهار (سونتاغ، 2013: 98-99)، ومع ذلك، فإن واقعية التصوير الفوتوغرافي مثلت تحديا جدليا أمام الفوتوغرافيين، ليتخذوا موقفا من حرفيته الدقيقة، وهو ما جعلهم يبحثون في ابتكارات الصور الفنية والتأليف التشكيلي، فملصقات (مالكولم، Malcolm) الفوتوغرافية تم تصميمها مضافا إليها إشارة اكس باللون الأحمر، (شكل 14) تعبيرا عن احتجاجه على سياسة التفريق العنصرية في جنوب أفريقيا (امهز، 1981: 288)، وأظهرت تلك البوسترات رؤية تعبيرية عبرت عن الإنسانية المفقودة نتيجة سياسة التمييز العنصري. والفنان بمقدوره تحويل الحقيقة المطلقة إلى حقيقة جزئية، والواقع المطلق إلى واقع مختزل للقضايا الإنسانية، وذلك بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع، بإيجاد واقع جمالي فلسفي في العمل الفني.

شكل رقم (14)، مالكوم، اكس باللون الأحمر، احتجاج ضد العنصرية، بوستر جرافيكي، 1974
https://www.amazon.com/Malcolm-Beginners-Bernard-Aquina-Doctor/dp/1934389048

في أواخر الستينات من القرن العشرين اظهر التصوير الفوتوغرافي والشرائح تأثيرا جديدا على أعمال فناني البوب، أو (الواقعية المفرطة، بحسب تعبير أمهز)، حيث استخدم كلٌ من آندي وارهول (Andy Warhol)، وروي لشنشتين (Roy Lichtenstein)، وروزنكوست (Rosencoast)، وويسلمان (Wislman) الصور وتكرارها أحيانا على مساحات كبيرة جدا، مع الاحتفاظ بطابعها المبسط والمباشر، وذلك للتثبت من الواقع في شتى مظاهره، بما في ذلك الشائع والمبتذل. ومن جانب آخر فان تكرار الصور والتصوير الفوتوغرافي في الإعلام والصحف يخفف من الحماس لتلك الصور، فتكرارها حسب قول أمهز يفقدها أثرها ووقعها على الناظر (أمهز، 1981: 267- 268)، وفي هذا المضمار، فالكم غير المتناهي من الصور قد استثمر في الإعلام سواء لتأجيج المشاعر الجماهيرية نحو الرغبة بالجديد أو لكبت جموحها الثوري، فالخوف من تصدير الثورة الحمراء إلى الدول الرأسمالية حدا بالأخيرة لإنشاء منظومة ثقافية واقتصادية مثقلة بالرخاء والرفاهية الحسية لشعوبها، وتسييرها نحو إدمان الاستهلاك، وهو ما يسمى بإنسان البعد الواحد (ماركويز، Márquez)، وفي رده على سؤال لماذا ترسم وتصور موضوعات بهذه الواقعية، أجاب وارهول: "هكذا هي الحياة الأمريكية" (أحمد، 1980).

أظهر التصوير الفوتوغرافي جزءا حيويا من أساليب المشهد الفني المعاصر، ودورا مكملا لما أنجز في التعبير عن القضايا والموضوعات، وذلك بالتعمق بكافة الإشكاليات الإنسانية للمجتمع المعاصر وملامح الحياة المعاصرة، بسرعتها وقلقها وغموضها، فقد وضع التصوير الفوتوغرافي تساؤلات حول الحياة بالإضافة لتوثيقها، وعن عوالم لم تقع عليها عين الفنان من قبل، حيث أظهر حقائق الأحداث عما يجري في الحياة المعاصرة من حياة مليئة بالبوليسية والمطاردات والنجومية والإشهارية، و أصبحت تلك الصور مصدرا إلهاميا للفنانين المعاصرين، حيث كرس الفنان (ريتشارد هاملیتون Richard Hamilton) اللحظية الفوتوغرافية، كمادة لعمله (إلقاء القبض في لندن 67) " وهي لوحة مكبرة عن صورة فوتوغرافية لإلقاء القبض على شخصيتين من عصابة المافيا مقيدين، يرتديان ملابس تمثل زيا رسميا أنيقا (الدليمي، 2012: 294)، شكل (15)، ونظرا لأهمية هذا العمل في دور التوثيق والتسجيل لأحداث هامة في الحياة اليومية، وما أحدثته الصورة الفوتوغرافية من لفت انتباه الفنان التشكيلي المعاصر، فإن الباحث يرتأي تناول هذا العمل وصفا وتحليلا ضمن عينات الدراسة.



شكل (15)، ريتشارد هاملتون، القاء القبض في لندن أو الحب للندن، زيت على قماش، 1967
https://www.moma.org/collection/works/82826

على صعيد آخر، وعلى الرغم من صخب التأثير التكنولوجي المبهر للتصوير الفوتوغرافي على إبداعات التشكيليين، فقد اختطت بعض التجارب في الطباعة الجرافيكية استحضار بعض التقاليد التشكيلية للانطباعية،

كما فعل آلان جاكيه (Allan Jacquet) في لوحته (غداء على العشب ومونوروميي) في استحضار الواقع بتفاصيله واستبعاد العاطفية، لينقل للمشاهد صورا لها طابع التجرد من العاطفة، ويضع المرأة في خانة الشيئية (المادية) المثيرة (شكل 16، 17)، (أمهز، 1981: 274)، والمتأمل للصور يجد أن الفنان قد ركز على استخدام التقنيات الصناعية والميكانيكية وإمكانياتها بدلا من التركيز على الموضوع، ولكن إضافة الأصل الشكلي لعمل انطباعي هي محاولة لتأصيل تجربته الفنية.

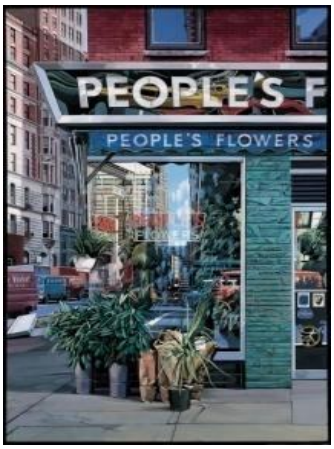
شكل (16)، آلان جاكييه، غداء على العشب، 1964

شكل رقم (17)، الآن جاكيه، غداء على العشب، مقطع مكبر من الصورة، 1964

16= https://curiator.com/art/alain-jacquet/dejeuner-sur-lherbe
17= https://aphelis.net/dejeuner-sur-herbe-diptych-alain-jacquet-1964/

وتصدر التصوير الفوتوغرافي الاندماج مع الصور التشكيلية عند فناني الواقعية المفرطة، التي دعت إلى قراءة الواقع الجديد انطلاقا من أن الواقع الحقيقي يختلف عن الواقع عبر الصورة، لذلك ركزت على الإحساسات بالجزيئات اللامرئية والمكبرة، فالصور الفوتوغرافية معزولة عن إطارها الزمني، تشكل كلا متكاملا بطبيعة جديدة، وقد مثلت تلك الموضوعات المنتقاة باختيار الفنانين وتنسيق البنية التكوينية للصور، فقد صور (ريتشارد إستس، Richared Estes) واجهات المباني في المدن الأمريكية كنيويورك ولاس فيغاس، واعتمد على الصور الفوتوغرافية، حيث مكنته من التقاط صور، تعذر على التصوير الزيتي فعلها، لها دلالاتٍ ورؤى خاصة لديه، حيث استحضر عمارة القرن التاسع عشر كشاهد واع للتاريخ الأمريكي، بشكل مغاير للتخطيط المعماري المعاصر غرائبي الطابع، كما اختار تصوير محال الزهور لإعطاء مسحة الطبيعة على المدينة الجديدة، وقد ركز(إستس) في أعماله الزيتية على إضفاء وضوح مضخم، دون التغيير من طبيعة تلك الأشياء. شكل(18، 19) (امهز، 1981:286، 287).

شكل (18)، ريتشارد رست، شارع في مدينة نيويورك، 1974، زيت عل قماش
https://www.trendhunter.com/trends/richard-estes



*شكل رقم (19)، دكان الورد، ريتشارد رست، 93*163، زيت على قماش،1981*
https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/estes-richard/peoples-flowers

الصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي نحو آفاق جديدة

وفرت الوسائط التشكيلية التقليدية والفوتوغرافية المعاصرة نظما وأنساقا جديدة تكاملية في ادوار التعبير عن المعاني والدلالات الإنسانية الرمزية للرؤية الفنية، وتوجيه المتلقي عبر وسائل الإيهام والمناورة والخداع، وكلاهما يولد دلالات تعبيرية وقيم إبداعية متميزة، ولكونهما من نسيج بناء الفكر الفني الدال من قبل الفنان، فهما يحظيان بقيمة عالية من التفكير الفلسفي، سواء في اللوحة التشكيلية أو التصوير الفوتوغرافي، وذلك عبر استعاراتهما المعدلة، محققة استجابة للتفاعل الروحي، ويسميها (اورتيغا) ب"استعارة العلو" أو ما فوق الواقع، فالأنماط الظاهرية التي تعتمد على الحقائق المباشرة لا تحقق الرؤية الفنية والتعبير عن الواقع واشكالياته، وكانت مجمل الحركات الفنية الحديثة، كالتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والرمزية تحقيقا لاستعارة العلو (خوسيه اورتيغا دي غاسيت، 2103: 53)، كما أن الصورة لم تعد تسجيلاً للحظة مرئية في مكان ما، كما أشار فؤاد، إذ تجاوزت وظيفتها التقنّية ودخلت في عملية الصياغة الذهنية ولعبة الحقيقة والزيف، فالصورة، وإن باتت قادرة على فضح الحدث، لكنها صالحة أيضاً للاستعمال من أجل إخفاء حقائق كثيرة، حين تمارس فعلاً ضدياً (فؤاد، 2007: 5).

يعتبر الفن التشكيلي أحد مظاهر المعرفة الانسانية في الخبرات المادية والروحية لقيم ومفاهيم عصرها وترجمة لرموزها، وعبر التاريخ، قدمت الابتكارات الفنية قراءات للتراكيب النفسية لشخصيات اصحابها، أو تعبيرا عن امنيات سامية، أو تشخيصا لواقع عصرها كما في أعمال (آندي وارهول)، الذي استمد موضوعاته من الصور الفوتوغرافية، فقد صور الرئيس الصيني ماو (Mao) متطلعا للمستقبل وينظر بأمل وتطلع للافضل لأمته، شكل (20) فقد نجحت الصور التشكيلية في تنمية القيم الفنية ونشرها في الاوساط الاجتماعية، كما ابتكر الفن التشكيلي نظاما حددت ماهيته واغراضة الجديدة، وترى (سونتاغ) أن الصورة الفوتوغرافية حفزت الفن نحو البحث باتجاهات تجريدية وتعبيرية ونقدية جديدة للمجتمع الجديد بمظاهره الجديدة، كما فعل كل من (وارهول وبيكون)، حيث استعارا كثيرا من الصور الفوتوغرافية، بعدما توسع استخدامهما في الدعاية والاعلان (سونتاغ، 2013: 112).

شكل (20)، أندي وارهول، الزعيم الصيني ماو، طباعة حريرية، 1972
/https://guyhepner.com/artist/andy-warhol-art-prints-paintings-for-sale/mao-by-andy-warhol

وحول الدور التكاملي للمقاصد التعبيرية، بين اللوحة التشكيلية التقليدية و التصوير الفوتوغرافي، تجري (سونتاغ) مقاربة بين النظم البنائية لكليهما في التأثير بوعي المتلقي، وقراءة التاريخ لكل من لوحات (درس التشريح) للفنان (رامبرنت، Rambradant) و(إنزال المسيح) للفنان (كارافاجيو، Caravaggio) من جهة، وبين الصورة الفوتوغرافية الصحفية لتشي غيفارا وهو مقتول ومحاط بكولونيول بوليفي وجنود وصحفيين، فهي تصلح لان تكون بمقام الأعمال الفنية الخالدة التي تصلح لكل العصور في تمثيل صرامة الحدث وتشاكلاته وتداعياته مع الواقع، شكل (21،22،23). (سونتاغ، 2013: 127)

شكل (21)، الفنان رامبرانت، درس التشريح، 1632 ***شكل (22)، كارافاجيو، إنزال المسيح عن الصليب،1902***
21= http://westerncivguides.umwblogs.org/files/2013/12/cool.jpg
22= https://www.awesomestories.com/images/user/7ef10d3364.jpg

شكل (23)، صورة فوتوغرافية لجثة تشي غيفارا، 1967
https://www.nytimes.com/2017/10/09/world/americas/che-guevara-history.html

تكنولوجيا الصورة الفوتوغرافية الرقمية:

وعلى الرغم مما تتمتع به كل من اللوحة التشكيلية والتصوير الفوتوغرافي، إلا أنه بقي لكل منها خصوصيته في المادة والأهداف، حتى وإن تمدد تغلغل فكرة بنيوية اللوحة التشكيلية وسعيها إلى تكوين صيغ بنائية استوعبت أجزاء من صور فوتوغرافية، وأخرى من العالم الواقعي، إلا أن أهمية كل منها بقيت أساسية لدى التشكيليين والفوتوغرافيين على حد سواء.

وقد تطورت فعالية التعبير بين التصوير الفوتوغرافي والتشكيل الفني بعد مكتسبات وانجازات التكنولوجيا في البرمجيات والأنظمة الحاسوبية وتطوراتها، مما أدى إلى ولادة التصوير الرقمي كوسيط وتقنية جديدة، استثمر التصوير الفوتوغرافي والتشكيل الفني للوصول إلى آفاق فنية جديدة في مجال التعبير الفني وأساليبه، فمنذ ظهور تكنولوجيا الكمبيوتر وتقنياته، تصدرت ما بعد الصناعة والمعلوماتية تأسيس نظم معرفية جديدة في مجال الابتكارات في عالم الصورة الرقمية، وبدأت البحوث في هذا المجال، مضافا إليه الصور الافتراضية منذ نهاية الثمانينات، وكان هذا المشروع قد زاد من طموح الفنانين المعاصرين الذين اخذوا بالبحث عن إمكانية استخدام هذه التقنيات في مجال الفن، واقترن ذلك بمزايا ومواصفات الأجهزة الحاسوبية ونظم تخزينها وقدراتها العالية على التخزين، وارتبط ذلك بظهور الكثير من البرامج الرقمية التي استخدمت لتخليق الصور أو تعديل صور الواقع، أو الصور الفنية، ويعتبر نظام الهجين صيغة فنية مستحدثة، ناتجة بفعل تأثير العولمة والنظم المعرفية ووسائل الاتصال وأدواتها، حيث أصبحت وسيلة لا غنى عنها في مختلف المجالات الحياتية.

لم يراهن التصوير الرقمي على قدراته بمعزل عن الواقع أو الصور الفوتوغرافية والتكنولوجيا، وهذا يؤكد أن الفعل الفني وضرورته مقترنٌ بالواقع كمفاهيم وأفكار وخامات وآلآم ومشاعر، ورغم ذلك، وُلِدت قضية جدلية في الفن الفوتوغرافي التشكيلي، فالعمل يمكن استنساخه وتكراره، الأمر الذي سبب أزمة في تأصيل اللوحة الرقمية، وهو ما لا يمكن وجوده في اللوحة التشكيلية التقليدية، "ففي عصر الاستنساخ تزول الهالة الروحية للعمل ويفقد فرادانيته، فتعدد النسخ يفقد العمل جانبه الخاص ويحوله إلى المستهلك، مما يؤدي إلى محدودية العلاقة بين العمل الفني الرقمي والجمهور" (Sturkin, MB, 2001: 11-13).

إن الأعمال الفنية الرقمية -رغم رقميتها وحوسبتها أسلوبيا- إلا أنها استمدت حضورها الجمالي والتعبيري كأسلوب جديد، من معالجتها التقنية للوحة الفنية التشكيلية التي حوتها، أو قامت بتسليط الضوء عليها، وكانت تلك النماذج جزءا أساسيا من تلك الأعمال الرقمية كتأكيد وتجسيد لحتمية العلاقة مع الصورة الفنية التقليدية (اللوحة التشكيلية).

المبحث الإجرائي

إجراءات البحث وتحليل العينات

مجتمع الدراسة:

الأعمال الفنية التي تفاعل فيها كل من التصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية المعاصرة (رسم وتصوير أنموذجا) في قضايا التعبير الفني، وذلك ضمن محاور اسلوبية محددة بالتالي:

1. أعمال فنية هجينة، تداخل فيها التصوير الفوتوغرافي مع الرسم.
2. تداخل بصيغة الفن المفاهيمي.
3. رسم على خلفية صورة فوتوغرافية، بالألوان الزيتية.
4. التصوير بأسلوب الفن الإنشائي.

عينة الدراسة:

تناول البحث خمس عينات، وهي أعمال فنية منتقاة وفقا لأهميتها في التعبير عن مسائل فنية وإنسانية، ومثلت تلك العينات تنوعا بين التصوير الفوتوغرافي الخالص أو تأثر تلك الأعمال بالتصوير الفوتوغرافي أو الهجين بين التصوير الرقمي وبين الفن الكلاسيكي.

منهجية الدراسة:

يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة العينات وتحليلها لإجابة أهداف البحث والخروج بالنتائج ومناقشتها.

تحليل العينات:

العمل الأول، شكل (24)

جوزيف بويس، كرسي وثلاث كراسي، 1965م، دمج واقع مع صورة فوتوغرافية مع نص، فن مفاهيمي

http://www.edizionigrenelle.com/kosuth-joseph-artista-platonico/

يتكون العمل من عرض ثلاثة مشاهد، جمعت بين موضوع الكرسي الحقيقي، والتعريف اللغوي والأدبي للكرسي، وصورة فوتوغرافية للكرسي، ويمثل العمل بداية الأعمال الفنية التي مثلت الفن المفاهيمي.

تفسر هذه المشاهد الثلاثة بأنها دعوة لفهم أعمق للواقع باتجاهات ثلاثة، وهي الحقيقة والصورة والنص، ويضع العمل تلك النماذج قرائن تأملية أمام المتلقي، كما يوفر تساؤلات حول فهم ماهية الحقائق المحيطة بنا دون أن يكون هناك حدود لهذا الفهم، والمتأمل يجد أن النص التعريفي للكرسي قد يتسع إلى أكثر مما هو موجود بكثير، دون أن يكون هناك حدود للمعرفة، فهي حينما تصل لتعريف محدد تلمح بما هو أعمق.

يتفاعل التصوير الفوتوغرافي والتشكيل الفني في طرح اسلوب جديد للتعبير، في محاولة للكشف عن آفاق في التأويل، ليس لمفهوم الكرسي تحديدا، بل لدلالات تختص بكل ما يحيط بنا، فهو يقدم تأويلات حول ماهية المعرفة التي نتلقاها يوميا عبر وسائل المعلومات المختلفة، وحول صدقيتها، فهو تشخيص للحالة الثقافية المعاصرة منذ الخمسينيات التي تعتمد على الصورة واستبعاد النص، ولعل استعراض (بويس) لثلاثة حالات للكرسي هو استعراض لتاريخ تكوين الوعي لدى المتلقي منذ عصر الكتابة وحتى عصر الصورة، الذي الغى وأزاح، منذ نهاية الحقبة الحداثية، النص في مقابل أيقونة الصورة وسطوتها القسرية على الوعي المعاصر.

إن التعبير الفني يجد مساحة أوسع في توصيل الأفكار والمفاهيم للمتلقي، فهو اعتمد استحضار مصادر متعددة للشيء في ذات الوقت، مما يوفر فرصة حية ومباشرة لإثارة العقل وطرح التساؤلات من جديد، حول مفهوم الأشياء وعلاقة المجتمع بها، وهي وسيلة تعبيرية توفرت عبر هذا الهجين المقترح، والذي زاوج بين الشيء الحقيقي وصورته، ومعناه الموضوع في قواميس اللغة.

العمل الثاني، شكل (25)

ريتشارد هاملتون، القاء القبض في لندن، 1967م، زيت على قماش.

https://www.moma.org/collection/works/82826

يصور هذا العمل حادثة إلقاء القبض على المغني الرئيس في فرقة (Rolling Stone) المدعو (Mick Jagger)، مع زميله تاجر الأعمال الفنية في لندن، على خلفية تهمة تتعلق بالمخدرات، وهي تصور الشخصيتين وهما مكبلتان في سيارة شرطة، حين وصولهما للمحكمة، وقد استخدم (هاملتون) صورة فوتوغرافية مكبرة للحدث، ثم الصاقها بتقنية السلسكرين ورسمها بالألوان الزيتية على كانفاس بهيئة لوحة فنية تشكيلية معاصرة.

استثمر الفنان تقنية التصوير الفوتوغرافي التي تمكنت مباشرة من توثيق الحدث وتسجيله لحظيا، وهي الإمكانية التي يتوفر عليها التصوير الفوتوغرافي، وقد حركت هذه الصورة الدافع الإنساني لدى (هاملتون) في استنكار الحدث، وكانت الفكرة المؤسسة لبنية عمله الفني ترتكز على شعور الفنان بالسخط والإستنكار والرفض لمعاملة الإنسان بهذه الطريقة الوحشية من قبل المؤسسات القانونية التي وصفها بالمجنونة، وتبدو ملامح الرعب والخوف والرغبة في التخفي واضحة على وجوه شخصياته في اللوحة المنفذة بالإلوان الزيتية على خلفية الإستفادة المباشرة من الأصل الفوتوغرافي التسجيلي، وهنا تبرز قيمة اسلوب التصوير الفوتوغرافي في تسجيل اللحظة، ومن ثم استثمار هذا الأسلوب في توسيع أفق التعبير الفني الذي تمتلئ به وجوه الشخصيات عبر المعالجة اللونية للفنان، فالتعبير الفني يكتسب قيمة إضافية وعمقا فكريا أبلغ في التأثير، حين أضاف الفنان مشاعره الخاصة وموقفه من الحدث إلى تعبيرية الصورة الفوتوغرافية الأصل، فالعمل الفني لا يوثق للخلط بين الثقافات الفنية فحسب، بل هو تعبير خالص عن الدعوة إلى تمجيد الحريات الشخصية، ومحاربة العنف وجنون السلطات، وكذلك فإن تحويل الحدث إلى عمل فني، إنما يجسد فكرة الإستفادة من إمكانيات التعبير في الصورة الفوتوغرافية.

العمل الثالث، شكل (26)

ريتشارد استس (Richard Estes)، وجبات جونز، 1979م، ألوان زيتية على كانفاس

https://www.npr.org/2014/12/16/369635057/painting-or-photograph-with-richard-estes-it-s-hard-to-tell

يصور (ريتشارد استس) أحد المطاعم في مدينة نيويورك، يدعى مطعم (جونز)، ونشاهد تفاصيل لأجزاء من مدينة نيويورك، حيث الشوارع والأعمدة وهياكل معدنية، وأبنية لحقب تاريخية مختلفة، منها المعاصر ومنها ما يعود للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما تلاحظ العلامة التجارية لمشروب كوكا كولا، ونشاهد إشارات لاتجاه الشوارع وأسمائها، كما نلاحظ الشوارع النظيفة المنضمة بخطوط وأسماء، العمل منفذ بألوان الزيت، وبأسلوب الواقعية الجديدة، (Photorealism) شكل (26).

تلاحظ أهمية التصوير الفوتوغرافي في أعمال (استس)، فهو يلتقط الصور الفوتوغرافية لمشاهد المدن الأمريكية، ومن ثم ينفذها بالألوان الزيتية، وبالتالي يمزج الفنان بين إمكانيات التصوير الفوتوغرافي وتأثيره الدقيق، وبين جمال خامة الزيت التقليدية، ويحاول استس أن يجري حوارا بين التاريخ والمعاصرة، فهو يتناول علامات معاصرة للماركات التجارية وإشارات الشوارع والتنظيم المعاصر، ويعقد مقاربة جمالية مع مباني القرن التاسع عشر، ويبرز سمات المدينة التي يتضاءل فيها أفق السماء في مقابل الأبنية المنتشرة على جوانب الشوارع والمواجهة لنا، "فقد ابرز استس الصفة العامة للمدينة المعاصرة التي أصبحت جزءا من الخطاب البصري المعاصر" (Alspugh, 2014)، وإزاء ذلك فالفنان من خلال دمج عناصر من حقب تاريخية مختلفة زمنيا لظواهر الحياة الأمريكية، وان كانت واقعية، غير أنها دعوة مقاربات ومقارنات بين الماضي والحاضر، فاستحضار البنايات القديمة في مقابل اللافتات المكتوبة على صفائح المعدن خفيفة الوزن، ربما يكون تشخيصا لقيم الحضارة المعاصرة الهشة.

تتضح سمات التعبير للصورة الفوتوغرافية في اللوحة، وهي تجريد الصورة من أية مبالغات لونية أو بنائية، وقد تكون قصدية للمشاعر الاحادية التي أشار اليها (هربرت ماركويز) حيث تعاني منها العقلية الغربية، وهي صور للمشاعر المجردة للعقلية البراجماتية الغربية.

إن السمة الغالبة للتعبير الفني في هذا العمل هي المحافظة نسبيا على خصوصية التعبير للصورة الفوتوغرافية التي تنقل الواقع كما هو، وهذا واضح من خلال محاولة الفنان التقليل، ما أمكن، من لمسات الفرشاة الزيتية لتقترب من جمالية الصورة الواقعية، وما ذاك إلا رغبة من الفنان في إضفاء سمة التعبير الفني للتصوير التشكيلي المعاصر على واقعية الصورة الفوتوغرافية، لتكتسب قيمة تعبير فني جديدة تظاف للقيمة التعبيرية التسجيلية لفن التصوير الفوتوغرافي

العمل الرابع، شكل (27)

ساندي سكوغلاند (Sandy Skoglund)، 1982م، الإنتقام من السمكة الذهبية، فن إنشائي

http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/Luca_pdf/Luca_3.pdf

شكلت (سكوكلاند) عملها الإنشائي من مجموعة عناصر، تتكون من غرفة أحادية اللون، حيث تم طلاء الغرفة باللون الأزرق بجميع محتوياتها، ما عدا الشخصين، الطفل الجالس على حافة السرير والرجل المستلقي خلفه، وبدا الجسدان عاريين، وأضاف الفنان مجموعة من نماذج لأسماك ذهبية مرسومة بألوان الزيت، نشرها في كافة أرجاء الغرفة، وبشكل فوضوي، ويعتبر هذا العمل أحد أشكال اتجاه الفن الإنشائي الذي يقترب من بنية التشكيل بأسلوب النحت التركيبي، لعناصر وخامات مختلفة في بنية واحدة، ويتم عرض تلك الأعمال لفترة معينة، وتنتقل أو تزول بانتهاء فترة العرض، مما يحول دون إقامة علاقات العناصر بعضها ببعض مرة أخرى.

إن الفكرة، هي أساس التعبير الفني في هذا العمل، وهدفه في الوقت عينه، فغرابة أنماط التفكير وتبدل مظاهر السلوك الإنساني في الزمن المعاصر هي محركات أساسية في إنشاء وتركيب هذا الهجين الغريب ذي المسحة السريالية الأقرب للخيال، ويبدو أن رغبة الفنان في التوليف والجمع بين عوالم متباعدة أو متناقضة أحيانا، لها ما يبررها، في وسط ثقافي يظهر فيه السلوك الإنساني معاديا للفطرة السليمة، فما إساءة معاملة الأطفال مثلا، أو ظاهرة المثلية الجنسية، إلا تمثلات واضحة لسلوك انساني ينحدر بالثقافة إلى الحظيظ،

فالطفل غارق في التفكير والوحدة، ولا يلتفت إلى حظور الرجل النائم بجانبه، والغارق في عالمه الخاص، ولا يبدو أنه، كذلك، مهتما لوجود كائنات غريبة يستحيل أن تتواجد في عالمه، بل إن العناصر الحية المجتمعة في جو غرائبي سريالي الطابع، لا يبدو أن أحدها يكترث لوجود الآخر أو يشعر بوجوده.

يتضح أسلوب التعبير الفني في العمل، عبر برودة اللون الأزرق لمحتويات الغرفة الجامدة، وينعكس تأثيره على الشخصين الملونين بألوان حارة، فاللون الأزرق البارد يلقي بظلاله على الشخوص رغم توهجهما، فيما تبدو الحركة والعنفوان حاضرة في أشكال الأسماك البرتقالية، لكن دون أن يثير ذلك في خيال المتلقي أي ردة فعل، فالجمع بين المتناقضات في بيئة واحدة هو أمر مستحيل، وهي حقائق طبيعية ينبغي على الإنسان المعاصر أن يتنبه لها حين يمارس أنماطا من السلوك، يناقض فيه فطرة الوجود، غير أن الفنانة لم تستبعد فكرة التوازن بين التفكير العميق للطفل في جانب السرير، ونوم الرجل مع الأسماك المليئة بالحركة والحيوية بألوانها البرتقالية ذات الفاعلية البصرية في الإيحاء بالحيوية، تقول ساندي: "إذا تم القضاء على الأسماك، فلا تبدو الصورة سوى شيء عادي، مجرد غرفة لشخصين في سرير" (Sandy, 2014)، مما يؤكد حيوية اقتباس اسلوب الرسم والتصوير في بناء القيمة التعبيرية الكاملة في العمل الفني، كركيزة أساسية من ركائز وسائل التعبير الفني المتفاعل عبر الإستعارة المتبادلة بين التصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية المعاصرة.

تبرز أهمية التصوير الفوتوغرافي بأنه يقتنص تلك العلاقة الخاصة للمظاهر الزائلة بترابطاتها الغنية والمؤقتة، والتي تمتاز برمزية خاصة، وهو ما تتميز به الأعمال الفنية في مرحلة مابعد الحداثة، كالفن الإنشائي والفن المفاهيمي وفن الجسد وفن الأرض، التي عادة ما يستطيع الباحثون والدارسون استحضاره من خلال الصور الفوتوغرافية المتوفرة في الكتب والمطبوعات، فقد استطاعت (سكوكلاند) تطويع تقنية التصوير الفوتوغرافي لإستحضار عملها الإنشائي، إذ عادة ما تزول مثل تلك الأعمال بعد عرضها.

إن قيمة التصوير الفوتوغرافي في مثل هذه الأعمال تبرز في إمكانية تخليد القيمة التعبيرية والجمالية للعمل الفني، في الوقت الذي تعبر فيه عن تبدل وتغير القيم الإنسانية والسلوك المستهجن، وتؤكد فيه على أزمة حقيقية لمظاهر الثقافة في المجتمع الغربي المعاصر.

العمل الخامس، شكل (28).

احمد اونير قيزقن (*)، الداخل والخارج، (1990م)، تصوير فوتوغرافي، أحد معروضاته بمعرضه الشخصي بعنوان (الصور المفاهيمية والمرئية)، اسطنبول.
http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/photograph/ahmet-oner-gezgin-415.htm

نشاهد عملا فنيا يجمع بين تقنية التصوير الفوتوغرافي والرسم، يتكون من أربعة مربعات مختلفة المساحة، سوداء اللون، يفصل بينها خطوط حمراء، ويظهر في المربع اسفل يسار العمل شكل تمثال لرأس إنسان بلا ملامح، كما نشاهد في الأعلى مربعا دمج الفنان خلاله خلفية لمشهد طبيعي وشكلا لتمثال بملامح واضحة، بتقنية التصوير الفوتوغرافي.

يعرض الفنان تأثيرا واضحا في تناوله لحالة الصراع التي يعانيها الإنسان المعاصر بين الداخل والخارج، الداخل المليء بالرغبات والخارج المليء بالمحددات المختلفة، التي قد تمثل القدرة والسلطة والذات والإرادة والعادات والتقاليد، وقد يعلق ذلك بالرغبة بنيل الحريات، ويعرض الفنان مقارنة واضحة بين الحرية

وانعدامها، ففي حال تجاوز المحددات، ينفتح أمام الإنسان آفاق من الحرية وفهم داخله، ويتمثل ذلك بحالة الوضوح والانفتاح في خلفية المشهد المستوحى من الطبيعة، ويقارن بانعدامها حين يبقى الإنسان قابعا في قوقعة الظلام.

دمج الفنان رؤيته التعبيرية والجمالية، بين إمكانيات التصوير الفوتوغرافي وبين الرؤية التشكيلية المعبرة، فالتكوين والصيغة البنائية تذكرنا بأعمال السورياليين وفناني الحلم والرمزية، ويبرز لنا أهمية الرؤية الفنية في التعبير والجمع بين خامات مختلفة، حين دمج الفنان، باسلوبية خاصة، بين تأثير التصوير الفوتوغرافي وتقنيات التشكيل التقليدية، حيث يصور الفنان فوتوغرافيا السماء بغيومها وانفتاحها والتحديق فوتوغرافيا بالورق الاسود وخطوطه الحمراء، في مقابل إحداث تأمل بين حالات التقوقع على الذات وانفتاحها نحو الحرية، فالقيمة التعبيرية في العمل تأخذ طاقتها الحيوية من إمكانيات الجمع بين التصوير الفوتوغرافي والرسم في بنية إنشائية واحدة، الأمر الذي يثير في المتلقي الرغبة في عقد مقارنات مباشرة بين العالم المغلق ذي الأفق المسدود ثقافيا ومعرفيا، الذي أتاحه اللون الأسود المقترن بالحد الأحمر أو الخط الأحمر المحرم تجاوزه إجتماعيا وثقافيا، وبين سعة الحرية وآفاقها المفتوحة أمام العقل، والإستفادة من كافة مظاهر الثقافات المعاصرة على اختلاف مصادرها وتنوعها، وذلك عبر التشخيص المقصود لشكل الرأس، فظهور الحواس التي تعبر عن منافذ المعرفة في الرأس، إنما تؤشر الإنفتاح على العالم الخارجي واستلال مظاهر الثقافة الإنسانية المتحولة والمتطورة على جميع الصعد، ولم يضع الفنان حدودا لأفق الثقافة الحديثة، بل دعا إلى التوسع قدر الإمكان عبر إطلاق عنان التعطش للمعرفة في فضاء مفتوح سقفه السماء.

النتائج

في ضوء تساؤلات الدراسة، وتحقيق أهدافها، خلصت الدراسة إلى الاتي:

1. ألهم التصوير الفوتوغرافي الصورة الفنية التشكيلية المعاصرة بالعديد من الحالات التي مثلت ملامح الثقافية الفنية المعاصرة، حيث أدرج التصوير الفوتوغرافي الصورة الايقونية التي عكست القيم الجديدة للعصر، والمتمثلة بالرأسمالية والوفرة في الإنتاج، وتنميط الوعي وتداعياته الفكرية، ذلك أن اللحظة التسجيلية والتوثيقية لأحداث المشهد الثقافي المعاصر بكل أشكاله صارت مادة مهمة يستلها الفنان التشكيلي المعاصر ليعيد معالجتها بالأوان، ويضفي عليها أبعادا تعبيرية جديدة تضاعف من الحس النقدي أو الجمالي عبر المزاوجة بين التقنيتين، الأمر الذي يخلق مشهدا أيقونيا وبعدا تعبيريا بلغة الجمال المعاصر
2. أبرز التصوير الفوتوغرافي في الوعي المعاصر الإحساس بالمراقبة والتحديق الفكري بمادة الواقع، والتفكير فيها فلسفيا، ذلك أن تسجيل الحدث بمكانه وزمانه كما هو، يحفز الذهن ويعطي الفرص للدراسة والتعمق أكثر في مزايا التحول الثقافي والسلوكي لدى إنسان المجتمع المعاصر، سواء على صعيد طبقة السلطة أو أفراد المجتمع المحلي، الأمر الذي بعمل على إثراء مادة الوعي بالجماهير عبر الإقتراب من أدق التفاصيل المسجلة والموثقة، والتي تدرس تحول الفكر والوعي والسلوك، ومن ثم تحول هذه المراقبة الحثيثة المدروسة إلى مضامين وأفكار تشكل في مجموعها محفزات التعبير الفني لدى الفنان المعاصر.
3. أكسبت خبرة الرؤية التشكيلية المعاصرة ذات الامتداد التاريخي، للتصوير الفوتوغرافي إبراز رموزه في الجوانب التعبيرية التي قدمها في التعبير عن مختلف القضايا الإنسانية والفكرية المعاصرة، فرغم الانقلابات في الفكر والفن والفلسفة، بقي استحضار الصورة الفنية التاريخية له أهميته في إعطاء قيمة مضافة على الإبداعات المعاصرة، ومن هنا نلتمس الدور التكميلي للفنان التشكيلي المعاصر، والذي يضفي بخبرته الجمالية والتقنية المتراكمة تعبيرا خاصا جديدا يظهر الصورة الفوتوغرافية بمظهر الجمالي، بعد أن كان مظهرا توثيقيا تسجيليا للحدث على أهميته في رصد مستجدات الثقافة والسلوك المعاصر. فعلى الرغم من الانقلابات الفكرية والقيمية المعاصرة، إلا أن الفن التشكيلي المعاصر لم يكن متفرجا، بل ناقدا

أحيانا، ومستنكرا ومناهضا أحيانا أخرى، وهو ما يؤكد أهمية الفن قي خدمة القضايا الإنسانية وموقفه الثابت منها رغم تطور تقنياته.

4. ساهم التصوير الفوتوغرافي في حفظ واستحضار التجارب الفنية سواء القديمة أو ما يستجد منها، بحفظها وتوثيقها كفن الجسد وفن الأرض والفن الحركي والفن المفاهيمي، وهنا لا بد من الإشارة إلى إهمال هذه الفنون لمادة الشكل تحديدا، وهذا طبيعي كون هدفها الأول هو إيصال الفكرة واستنهاض النقد ولفت الإنتباه إلى ما هو خفي وعابر، فقد قدم التصوير الفوتوغرافي خدمة الديمومة والإستمرار لأنماط التعبير الشكلي لتلك الفنون (الزائلة بعد العرض)، عبر توثيقها وتسجيلها، الأمر الذي يتيح للناقد والدارس والمتفرج والفنان على حد سواء إعادة النظر إليها ودراستها ومحاورتها عبر التحليل والنقد والتقييم والتقويم، علاوة على ما يمكن أن تضفيه الصورة الفوتوغرافية الرقمية من أبعاد تعبيرية جديدة من خلال تقنياتها المستجدة التي تظهر هذه الأعمال بقوالب فنية جديدة تكتسب أساليب تعبير من شأنها توضيح الدلالات الفنية والفكرية وتعميقها في وعي المتلقي والناقد

5. تمكن التوجه الفني المعاصر من تطويع كافة التقنيات المعاصرة في التعبير الفني، ومنها التصوير الفوتوغرافي، وهو ما أكد أن التصوير الفوتوغرافي جزء لا يتجزأ من التجربة التشكيلية.

6. إن تطور تقنيات الفن وصيرورتها نحو اللامألوف والمفاجئ والزائل، قد أكد أهمية التصوير الفوتوغرافي في حركة الفن المعاصر، فالإمكانية التسجيلية للتصوير الفوتوغرافي أتاحت التعرف على أساليب واتجاهات فنية معاصرة، كفن الجسد وفن الأرض وفن الحدث، وكثير من الاتجاهات الأخرى، وهنا دخل التصوير الفوتوغرافي كوسيلة استدلالية لتفسير وقراءة النظم الفنية الجديدة وعلاقاتها وتجسداتها، وفهم أفكارها وسلوكيات فنانيها أمام المتذوقين والنقاد والدارسين.

7. أسس ذلك لمزايا خاصة في التصوير الفوتوغرافي مكنته من دخول عالم الفن وتحويل مفاهيم التذوق الجمالي نحو الجماهيري في كافة أنواع الخطاب الثقافي والفني، فبدخول التصوير الفوتوغرافي بكافة تقنياته الحديثة عالم الفنون التشكيلية المعاصرة، تأسس توسيع نطاق التعبير الفني وإيصال الخطاب الجمالي الناقد أو المناهض أو الساخر ليشمل كافة أطياف المجتمع عبر دخوله إلى الناس من أوسع الأبواب، فسهولة وصول الصورة الفوتوغرافية إلى أفراد المجتمع تضمن وصول القيم التعبيرية ومظاهر تحول الثقافة وتبدل السلوك، والوعي بالذات وحقوقها، لا لشرائح خاصة مهتمة بالفن في المجتمعات، بل لكافة شرائح المجتمع على اختلاف طبقاته وتوصيفاته ومستوياته الثقافية والمعرفية، وهو ما ساهم إلى حد كبير بعولمة الثقافة الجمالية وتصدرها البيئة المجتمعية ووعيها بأهم أزماتها ومشاكلها المعاشة.

إن الإنفتاح إلى ثقافة الآخر وقبولها أو نقدها أو توجيهها، لهي دعوة صريحة تصدرها المزج بين الصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي المعاصر، لمحاربة الإنغلاق على الذات والأصولية الفكرية التي تقف حاجزا منيعا ضد تطور الوعي الإنساني والإستفادة من تجارب الآخرين في توسيع مدارك العقل ووعيه بحاجاته وحقوقه المستجدة في وسط امتلأ بالأزمات والكوارث والمآسي التي تسبب فيها الإنعزال والإغتراب

8. إن الإستعارة المتبادلة للأفكار والتقنيات والأساليب بين الصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي المعاصر تجد ثمرتها في تعميق الدلالات وتشعبها وتكثيف الأساليب التعبيرية الجمالية، وتوسيع أفاق التفكير والوعي بالذات وحاجات المجتمع ومشاكله وأزماته، وتخلق مجتمعا متذوقا للجمال والفن عبر تسهيل وصول الخطاب الجمالي بين يدي افراد المجتمع وتوسيع دائرة الوعي بالثقافة والجمال ما أمكن.

الهوامش

(*): بروفيسور ومصور فوتوغرافي تركي الجنسية، يشغل منصب مساعد رئيس الجامعة، وعميد كلية الفنون الجميلة في جامعة ميمار سنان، اسطنبول، درس التصوير التجريبي والتصميم الجرافيكي في جامعة (كاسكل) بألمانيا وتخرج منها عام 1977، تم اختياره كأفضل مصور فوتوغرافي عام 1991م، من قبل مؤسسة أنقرة للفنون، وله مشاركات في ندوات وورش عمل في فرنسا 1975، وأقام العديد من المعارض الشخصية والمشتركة في مجال التصوير الفوتوغرافي، من أهمها معرض بعنوان "الصور المفاهيمية والمرئية" في اسطنبول وأنقرة، 1990.(http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/photograph/ahmet-oner-gezgin-415.htm)

ملحق الأشكال ومصادرها

ت	اسم العمل، تاريخه	الفنان	المصدر
1	جناح فراشة على محارة فوتوغراف	فوكس تاليوت	https://sandros.livejournal.com/3424624.html
2	حصان يعدو، 1878م	ادوارد ميبرج	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg
3	زوجة دين فوتوغراف		https://arthistoryproject.com/artists/dante-gabriel-rossetti/reverie/
4	زوجة دين، 1887 زيت على قماش	روسيتي	https://arthistoryproject.com/artists/dante-gabriel-rossetti/reverie/
5	جيرنيكا،1937	بيكاسو	https://artsintherightplace.files.wordpress.com/2011/01/guernica.jpg
6	آثار تدمير غيرنيكا، 1937، فوتوغراف		ttp://www.aif.ru/society/history/eto_sdelali_vy_bombardirovka_s_kotoroy_nachalas_katastrofa_evropy
7	الصرخة طباعة ملونة،1893	ادوار مونش	https://galleryalfan.blogspot.com/2016/08/edvard-munch-scream.html
8	خضار معلبة، فوتوغراف	وارهول	http://artasiapacific.com/Magazine/82/TheLittleCanThatCould/Ar
9	خضار معلبة،فوتوغراف	وارهول	http://artasiapacific.com/Magazine/82/TheLittleCanThatCould/Ar
10	مان ريفوتوغراف، 1923	سيلافي	https://www.inthein-between.com/man-ray-before-digital/
11	الفلفل،1964، فوتوغراف	ويستون	http://anseladams.com/four-generations-of-weston-photography-hit-the-national-steinbeck-center/
12	فرقة السيدة ايلانتين، 1896، ليتوغراف	لوتريك	https://www.art.com/products/p11786898-sa-i1423860/henri-de-toulouse-lautrec-la-troupe-de-mademoiselle-eglantine-1896.htm?upi=O7U7G0&PODConfigID=8880730
13	النافورة،1917 فوتوغراف	دوشامب	http://3.bp.blogspot.com/_HOaOanyU1Q4/TUWtVLe32BI/AAAAAAAAAQo/Hf6dolrvcxM/s1600/Marcel%252520Duchamp_jpg_1000.jpg
14	مالكولم، اكس باللون الاحمر،1974		https://www.amazon.com/Malcolm-Beginners-Bernard-Aquina-Doctor/dp/1934389048
15	القاء القبض في لندن، 1967،زيت على كانفاس	هاميلتون	https://www.moma.org/collection/works/82826
16	غداء على العشب، 1964	جاكييه	https://curiator.com/art/alain-jacquet/dejeuner-sur-lherbe
17	مقطع مكبر من غداء على العشب	جاكييه	https://aphelis.net/dejeuner-sur-herbe-diptych-alain-jacquet-1964/
18	شارع في مدينة نيويورك، 1974	رست	https://www.trendhunter.com/trends/richard-estes
19	دكان الورود،1981	رست	https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/estes-richard/peoples-flowers

ت	اسم العمل، تاريخه	الفنان	المصدر
20	ماو،1972	وارهول	https://guyhepner.com/artist/andy-warhol-art-prints-paintings-for-sale/mao-by-andy-warhol/
21	درس التشريح،1632	رامبرانت	http://westerncivguides.umwblogs.org/files/2013/12/cool.jpg
22	انزال المسيح،1902	كارافاجيو	https://www.awesomestories.com/images/user/7ef10d3364.jpg
23	جثة تشي جيفارا،1967		https://www.nytimes.com/2017/10/09/world/americas/che-guevara-history.html
24	كرسي وثلاث كراسي، 1965	بويس	http://www.edizionigrenelle.com/kosuth-joseph-artista-platonico/
25	القاء القبض في لندن،1967	وارهول	https://www.moma.org/collection/works/82826
26	وجبات جونز،1979	رست	https://www.npr.org/2014/12/16/369635057/painting-or-photograph-with-richard-estes-it-s-hard-to-tell
27	الإنتقام من السمكة الذهبية،1982	سكوغلاند	http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/Luca_pdf/Luca_3.pdf
28	الداخل والخارج، 1990	قيزقن	http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/photograph/ahmet-oner-gezgin-415.htm

المراجع

1. أحمد، قيس هادي. (1980). **الانسان المعاصر عند ماركيوز**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

2. أمهز، محمود. (1981). **الفن التشكيلي المعاصر(التصوير 1870-1970)**. لبنان: دار المثلث للطباعة والنشر.

3. دي غاسيت، خوسيه اورتيغا. (2013). **تجريد الفن من النزعة الانسانية.** ت: محمد العلوني، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة المصرية للكتاب.

4. الديليمي، فاضل حسن. (2012). **العدمية في رسم ما بعد الحداثة.** الأردن، عمان: دار صفاء للنشر والطباعة والتوزيع.

5. الرويلي، ميجان وسعد البازلي. (2000). **دليل الناقد الأدبي.** ط2.المغرب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

6. الرويلي، ميجان والبازغي، سعد. (2003). **دليل الناقد الأدبي.** الدارالبيضاء: المركز الثقافي العربي، ط3.

7. ريد، هربرت. (1986). **معنى الفن.** ط 8. ت: سامي خشبة. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

8. الزهراني، عوضه حمدان. (1428-1429). **ثقافة الصورة التشكيلية المعاصرة قيم تشكيلية وافكار.** المملكة العربية السعودية: جامعة ام القرى.

9. كروتشه، بندتو. (1947). **المجمل في فلسفة الفن.** ت: سامي الدروبي. القاهرة: دار الفكر العربي.

10. زيادة، رضوان جودت. (2003). **صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم.** ط1. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

11. سونتاغ، سوزان. (2013). **حول الفوتوغراف.** ت: عباس المفرجي. ط1. بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.

12. صباغ، رمضان. (1981). **الفلسفة الوجودية عند سارتر وتأثير الماركسية عليها**. الإسكندرية.

13. عبدالحميد، شاكر. (2005). **عصر الصورة (السلبيات والايجابيات).** سلسلة كتاب عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت.

14. غاتشيف، غيوركي. (1991). **الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية).** ت: نوفل نيوف. مراجعة: سعد ملوح. الكويت: عالم المعرفة.

15. فوولف، كريستوف. (2009). **الأنسنة (التاريخ- الثقافة والفلسفة).** دبي.

16. فؤاد إبراهيم. (2007). **ثقافة الصورة التحدي والاستجابة - وعي الصورة، صورة الوعي.** المؤتمر الدولي الثاني عشر، فيلادلفيا.

17. نوبلر، ناثان. (1987). **حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية).** ت: فخري خليل. بغداد: دار المأمون للترجمة.

18. Alspaugh, Leann Davis : 2014، **Overcoming The Tind at Rest**: Richard Estes at the Portland Museum of Art.

19. Sturkin, M and Cartwright, L, 2001، **Practices of Looking An Introduction to Visual Culture**, N. Y: O

20. https://ledeunffgwen.wordpress.com/2015/02/15/genealogie-dune-photographie-le-dejeuner-sur-lherbe-de-manet/

21. http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/Luca_pdf/Luca_3.pdf

22. http://www.newsphotograph.info/2014/01/impact-photography-art.html

23. http://aljsad.org/showthread.php?t=147388

24. https://www.newcriterion.com/blogs/dispatch/overcoming-the-mind-at-rest-richard-estes-at-the-portland-museum-of-art

25. https://ledeunffgwen.wordpress.com/2015/02/15/genealogie-dune-photographie-le-dejeuner-sur-lherbe-de-manet/

25. https://en.wikipedia.org/wiki/Revenge_of_the_Goldfish_(photograph)

26. http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/Luca_pdf/Luca_3.pdf

27. http://aljsad.org/showthread.php?t=147388

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 12, No.1, April, 2019, Shaban, 1440 H

CONTENTS

Articleas in arabic language

1.	**Expressionism in Openness of the frame from the Visual Image to the Perceptible Image in Movies.** *Fadya Saeed, Athraa Hassan.*	**1 - 19**
2.	**The Naming of the Maqamat Denominations and Their Implications in Arabic Music and the Alternatives to These Names.** *Firas yaseen jasim.*	**21 - 40**
3.	**Irony in Honore Daumir's Oil Paintings.** *Saba Qeis al-Yasiri.*	**41 - 59**
4.	**The Technicals' Text in the Form of Kurdish Play.** *Mansor.N.Najm, Zhilwan T. Baper,Omer.M. Ali Naqrsh.*	**61 – 79**
5.	**Interactions of Art Expression Between Photography and Contemporary Forming.** *Abdullah Hussein Obeidat, Qassem Abdelkarim Shukran,Mahmood Ahmed Bani Khaled.*	**81 - 106**

Subscription Form

Jordan Journal of

ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name: .....

Speciality:.....

Address: .....

P.O. Box:.....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax:.....

E-mail: .....

No. of Copies:.....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal

For

/ One Year

/ Two Years

/ Three Years

One Year Subscription Rates

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

5. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

2. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

3. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo)** in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 12, No.1, April, 2019, Shaban, 1440 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad AI-Ass'ad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

An International Peer-Reviewed Research
Journal funded by the Scientific Research Support Fund

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Volume 12, No.1, April, 2019, Shaban, 1440 H

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 12, No.1, April, 2019, Shaban, 1440 H

Jordan Journal of the Arts (*JJA*): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the Scientific Research Support Fund, Amman, Jordan.

Chief Editor:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Kamel O. Mahadin, FASLA.

Faculty of Architecture and Design, American University of Madaba, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed R. Shara.

Faculty of Architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Mohamed M. Amer.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Rami N. Haddad.

Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

Prof. Husni Abu-Kurayem.

Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr.Omar Naqrash.

School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al-Naim.

Layout: Fuad Al-Omary

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo