المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (12)، العدد (3)، كانون الأول 2019 م/ جمادى الأولى 1441 هـ -

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار- وزارة التعليم العالي والبحث 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 البحثمستلاً 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.
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 والابتكار

المجلد (12)، العدد (3)، كانون الأول 2019 م/ جمادى الأولى 1441 هـ -

المحتويات

البحوث باللغة العربية

.1	**جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية** *منصور نعمان نجم الدليمي*	**257 -235**
.2	**رؤية سميولوجية لفن المنمنمات الإسلامية في ظل العناصر الكونية الأربعة** *شيرين معتوق الحرازي*	**282 -259**
.3	**تقنيات المونودراما عند مفلح العدوان، مرثية الوتر الخامس نموذجا** *عدنان علي أحمد المشاقبة*	**300 -283**
.4	**خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي، مسرحية (الحسين الآن) أنموذجا** *حازم عودة صيوان الحميداوي*	**318 -301**
.5	**غناء زريف الطول** *رائده أحمد عبد الجواد علوان*	**338 -319**
.6	**الأفكار اللاعقلانية في التعبير الفني لطلبة المرحلة الثانوية** *هند عبدالله عبد محمد*	**254 -339**
.7	**تاريخ فن النحت السعودي** *منال مرشد الحربي*	**367 -355**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 3، 2019، 235-257

جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية

منصور نعمان نجم الدليمي، قسم المسرح، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق

تاريخ الاستلام: 2018/8/26 **تاريخ القبول: 2019/4/11**

Expressi onist Roots in Shakespearean Texts

Mansor Numan Nagim AL- Dulaaimi, Department of Theater, College of Fine Arts, University of Salahaddin, Arbil, Iraq

الملخص

يتطرق البحث إلى المقاربة والمقارنة بين النصوص التعبيرية والنصوص الشكسبيرية، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي ذيلت بالسؤال التالي: ما الجذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية؟ وحددت أهميته باعتباره يفيد دارسي تاريخ نظرية الدراما. أما هدف البحث فقد كان الكشف عن الجذور الدرامية التعبيرية وتنوعها في النصوص الشكسبيرية.

واحتوى الفصل الثاني على ثلاثة مباحث: الأول: مؤثرات عصر النهضة ومتغيراته، والثاني: الرومانسية، والثالث: البطل الشكسبيري، فضلا عن الدراسات السابقة.

وفي الفصل الثالث حددت عينة من نصوص شكسبير وهي: مكبث، وهاملت، والملك لير، والعاصفة. ومن نصوص التعبيرية: الإمبراطور جونز، والغوريلا (ليوجين أونيل)، والآلة الحاسبة، والحالمة (إلمر رايس).

وتم تحليل النصوص ضمن محاور منها: الزمن، ومنظور البطل، والقناع، والأشباح.

وتضمن الفصل الرابع الاستنتاجات ومنها: للبطل الشكسبيري منظور يتكون من خلال مناظير الشخصيات البطلة المحيطة. وتأكد ذلك عبر حالة التشوش والتفكك في منظور البطل التعبيري.

ثم وضع الباحث توصياته، واختتم بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: البطل. الزمن. الأشباح. تقنية الكتابة. القناع.

Abstract

The research compares expressionist texts with Shakespearean texts, The first section presents the research issue In the quastion:

What are the expressionist roots in Shakespearean texts ?

This research is important for History of Drama Theory students. Its goal is to uncover the expressionist dramatic roots and its diversityin Shakespearean.

Section II included three topics: Effects of Renaissance and its variantsmm and Romanticm, and The Shakespearean hero.

In section III (research procedures), Shakespeare's, Macbeth, Hamlet, King Lear, Tempest were identified as asample texts for the study. From expressionist texts, the sample was Emperor Jones, Gorilla, Calculator, Dream Girl.

The texts were analyzed within frames of Time, Hero perspective, Mask, and Ghost.

Section IV includes Conclusions. The Shakespearean hero has aperspective that is formed in the context of perspectives of the characters around the hero. This is confirmed by confusion and disintegration status in the perspective of expressionist hero.

The researcher suggests one recommendation, and concludes with a list of sources and references.

Keywords: Hero. Time. Ghosts. Writing technique. Mask

الفصل الأول: إطار البحث

مشكلة البحث:

في ضوء المتغيرات المتعددة ضمن الحقب التاريخية والإبداعية، ظهرت العديد من الاتجاهات المختلفة فيما يخص النوع الدرامي وأصنافه (Gorginian,1980, p. 826)، وهذا الأمر يعد تعبيرا دقيقا عن استجابة الدراما لروح العصر وتشربها للمتغيرات التي تمر في الحلقات الاجتماعية، وما يؤطرها من ظروف تاريخية ونفسية، فالشكل الفني للدراما يقترن بعملية الاستجابة للمتغيرات، بوصف الدراما أنها حركة حياة. ولذلك جرت عمليات التداخل بين الدراما والفنون المجاورة، وشكلت مراحل إبداعية متطورة، فتشكلت نزعات واتجاهات ومذاهب تنعقد لحقبة زمنية، ، وتنتشي ثم تنحسر إلا أنها لا تموت، فالإبداع تراكمي بطبيعته.

ونتيجة لشعور الإنسان بقدوم الحرب الكونية الأولى، انبثقت حركات فنية ومنها التعبيرية وهي "نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تُصورها انفعالات الفنان أو الأديب، لا كما هي في الحقيقة والواقع. وهذه النزعة ظهرت في الأدب والفن، وقد ظهرت أولا في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى 1914 وازدهرت حتى 1924" (Wahba, 1979; p. 62-63). إلا أن التعبيرية نشطت في ضروب الفنون المختلفة أيضا و"لا تقتصر على الأدب وحده، بل تشمل الموسيقا والرسم والرقص والمسرح" (Maccowi,1984, p. 5).

ومن غير شك، إن التعبيرية حركة ضد النزعة الواقعية والتأثيرية، بوصفها "دراما أوتوبيوغرافية، أو بالأصح دراما اعترافية" (Aslan, 1970. p. 336). لقد انتشرت التعبيرية في الدراما والفنون المختلفة، وامتصت طبيعة المشاعر التي سادت تلك الحقبة التاريخية ما قبل الحرب الكونية الأولى، وفي مرحلتها الأولى، شددت على الاحتجاج في وجه السلطة والمجتمع والعائلة، ومواجهة الكبت والحرية مقابل السلطة وضد مكننة الإنسان، معتمدين على ذات البطل، وسيادة اللاشعور، مما يبلور عالما متقطعا، معتمدين على الرؤية الوحيدة للبطل الحالم بجو كابوسي، والحبكة تميل إلى التفكك والتجزؤ إلى أحداث مترابطة، وإلى أحداث عرضية، ولوحات. لذا فقد أصبحت الشخصية تعرف بالصفات دون الأسماء. أما بعد الحرب وما رافقها من مجازر، اتخذت التعبيرية صبغة راديكالية ونزعة ماركسية (Styan, J. L. , 1995; pp. 416-418).

لقد حافظت الدراما التعبيرية على الحدث المتقطع، والبطل الذي يبحث عن نفسه، بوصفه مجهولا عن نفسه، وتكمن مأساته بإثم ربما اقترفه، ولم يستطع فهمه، أو الوقوف عنده فيقع فريسة للاضطهاد. (Aslan, 1970, p. 337).

اعتمدت التعبيرية تقنية خاصة في تكثيف الحوار، وأحيانا بحوار داخلي (مونولوج) يتسم بالغنائية والبوح، وخلق منافذ جديدة في التعبير الفني للبطل، والصور الشبحية التي تشكل عامل ضغط نفسي، وبالتالي ينكفئ داخل أعماق ذاته، التي تتسيد رؤيته المنسكبة على ما يقع خارجها -الموضوع-، بمعنى أن البطل يرى الواقع الخارجي وفق رؤيته المشوهة للواقع، لهذا تكون الأشباح والأقنعة ضمن تقنية كتابة النص التعبيري. فالمؤلف التعبيري "يحاول خلق سراب من الواقعية على أساس تشويه الواقع عمدا، فهو يقدم قصة داخلية لا تكاد تعتمد على القصة الخارجية. فتفقد الشبه بالحياة الواقعية" (Marx, 1965, p 281-282). والنصوص التعبيرية تشترك: بالتفكير المشوش للبطل، وبالقيم غير الواضحة، ومحاولة أن يكيف الإنسان نفسه في عالم يتسم بالإرباك. فضلا عن اعتماد التعبيرية على سلسلة المشاهد التي تبدو مفككة، وكل مشهد يكون صورة تلتئم لتكوين الصورة الكلية للنص. وتدخل المؤثرات الصوتية والبصرية طرفا في نسيج النص ذاته، ليبلغ تأثيرها مداه كاملا (Marx, 1965,p. 282).

لقد أسهم الظرف التاريخي بخلق منافذ للتعبير الفني والأدبي، نتيجة ما مر به من تجربة سبقت الحرب وما تلاها، فالمتغيرات عدت عاصفة في الوجود الإنساني من تشويه وألم ومرارة وتوق لحياة سوية.

وهناك تجربة إنسانية مرت بها البشرية قبل قرون، حملت في رحمها العديد من المتغيرات، وعصفت بالقيم التي عدت بالية، ومحجمة لتطلعات الإنسان في حقبة تاريخية بدأت في منتصف القرن الثاني، وامتدت حتى القرن السادس عشر- عصر النهضة - وفيها حدثت ثورة في مجمل الحياة وعلى المستويات كافة: من أشكال الإبداع الفني، والجمالي، والعلمي، والثقافي. وبرزت إمكانات الإنسان وهو يبحث عن وجوده ليؤكد تطلعاته وتوجهاته الجديدة في عصر النهضة، والتطلع بروح مختلفة إلى الحياة والطبيعة، وأسهم إنسانها ببناء التحولات الكبرى في الحياة، والدراما واحدة منها -وتحديدا في تقنية الكتابة الدرامية- فقد أثرت الإبداع الدرامي، وصاغت شكلا وخصائص في كيفية التعبير، وامتد تأثيرها في حقب إبداعية لاحقة، ونتيجة لعوامل تم تبني بعض الصيغ التقنية في كتابة النصوص التعبيرية والشكسبيرية. على الرغم من اختلاف العوامل التي أدت إلى ظهور التعبيرية، ظهرت عوامل جديدة في عصر النهضة التي شكلت تيارا جارفا للمتغيرات التي اكتسحت الحياة ولونتها بإطارها؛ وبالذات في النصوص الشكسبيرية التي شكلت روافد لبناء شكل النص الدرامي عند شكسبير. فالمتغيرات التي عصفت بالحياة الإقطاعية وقوضت سلطة الكنيسة، وظهور قوى جديدة مناوئة لكل ما هو قديم وبالٍ مدت النصوص الشكسبيرية بروح جديدة، ومتغيرات في هيكلة النص والصور المنبثقة منه. وفي المقابل فإن المتغيرات التي مرت بها الحياة أسهمت بظهور التعبيرية، بوصفها تتميز بالاحتجاج والرفض، غير أن الشكل الفني للدراما التعبيرية يقترن بمتغيرات حدثت في تقنية كتابة النصوص الشكسبيرية.

من هنا يبدو الموضوع غامضا، ومن أجل جلاء الغموض وتحديد موضوع البحث، كانت صياغة سؤال البحث على النحو التالي: ما هي جذور الدراما التعبيرية في النصوص الشكسبيرية؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث بوصفه يعيد قراءة التأثير والتأثر داخل النصوص الدرامية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين؛ مما يزيد من الوعي المعرفي والجمالي في ميدان الدراما. ويفيد البحث المهتمين بتاريخ نظرية الدراما، ومؤلفي النصوص الدرامية، وطلبة الدراسات العليا من تخصص النقد والتأليف الدرامي في العراق وخارجه.

هدف البحث:

يسعى البحث للكشف عن الجذور الدرامية التعبيرية وتنوعها في النصوص الشكسبيرية.

حدود البحث:

الزماني: النصوص الشكسبيرية 1623[1]. والنصوص التعبيرية: 1920 - 1945.

الموضوعي: اقتران النصوص التعبيرية بتقنية كتابة النصوص الشكسبيرية.

الفصل الثاني: (الإطار النظري).

عصر النهضة والبطل الشكسبيري.

المبحث الأول: مؤثرات عصر النهضة ومتغيراته

شهد عصر النهضة العديد من المتغيرات التي أسهمت بتغيير منظور إنسان تلك الحقبة التاريخية، بوصفها تطورا كاسحا أدبا وفنا وفلسفة. فقد تطورت الدراسات الإنسانية والفلسفية مثلما تطورت العقلية التأملية، وبهذا المعنىفقد تغلغل عصر النهضة في كل ضروب الحياة حاملا لواء التغيير من جهة ورافضا للحياة القديمة المدرسية من جهة، والتعاليم البابوية من جهة ثانية (Awath, 1994, pp. 221-222).

لقد أغنى المفهوم الفلسفي لمنظور إنسان عصر النهضة بوصفه كان يحاول "تجاوز التفسيرات الأسطورية والخرافية للظواهر الطبيعية إلى تفسير يستند إلى الحدس العقلي والفرض العلمي والملاحظة

والاستقراء (Fattah, 1986, p. 34). بمعنى كان التضاؤل التدريجي للفكر اللاهوتي الذي كان متسلطا ومقاومته بفكر علمي نقدي، يسعى إلى اكتشاف الطبيعة والحياة من خلال "تأكيد النزعة النقدية التي تمر عبر الحواس والعقل، أما الناحية الأخرى فقد هدفت إلى تشكيل منهج جديد يرسم أبعاد نظرية معرفية جديدة للعالم، مما يساعد على قراءة التراث وتقييمه من زاوية نقدية عقلية" (Farhan, 1987. p. 14).

إن ذلك شكل تطورا جوهريا بمنظور الرؤية التي ما عادت تتكئ على المفاهيم القديمة، بل أخذت تتعارض معها " فالقيم القديمة تؤكد على أن قيمة الفرد مرهونة بمقدار اندماجه بالكنيسة، ودرجة التحامه بالمجتمع. أما القيم الجديدة فإنها تنظر، بمنظار مخالف إلى مكانة الفرد، وترى قيمته مرهونة بمقدار ما ينجزه من عمل، وما يقدمه من إمكانات (Farhan, 1987, p. 23). فقد حدث انقلاب في طريقة التفكير إثر الاكتشافات العلمية الباهرة، وتجدد الحياة بتغيير النظرة بعد انهيار السلطة الكنسية ونشأة الدول القومية المستقلة، وانشقاق الكنسية البروتستانتية، والنزعة العقلية وبروز الفكر التجريبي والاختراعات العلمية، فقد أسهمت بتجاوز الدراسات النظرية المحضة وشكلت دعوة مفتوحة لدراسة الواقع وإيجاد التفسير العلمي المعتمد على الاستقراء والملاحظة والانتباه لمجمل المتغيرات التي يمر بها المجتمع (Fattah, 1986, pp. 102-199).

لقد هز عصر النهضة مجمل الأفكار التي هيمنت على الحياة في العصور الوسيطة، ومنها الإقطاعية التي سلبت حقوق الإنسان، وأخضعت جسده للقنانة، وبدأت المتغيرات تزحف باتجاه التغيير بعد أهم المكتسبات المتعلقة بالطباعة التي أحدثت انقلابا بانتشار الثقافة وشيوعها، وتلبية لحاجة ماسة للقراء الذين اندفعوا في حركة النهضة، بالتالي استحواذها الفكري ضمن الطروحات الجديدة التي تبناها عصر النهضة، عبر التأكيد على اللغات القومية والكتابة باللغة التي يفهما الناس، جاعلين من الثروة الفنية الكامنة في الأدب الشعبي صيغة في التعبير عن الأفكار والمضامين، وقد تعمق الشعور القومي ورفع درجة الوعي، بعد أن كانت اللاتينية بثقافتها الكنسية مستحوذة على الثقافة الدينية وتعد مصدرا لها. إن إشاعة الثقافة زاد من فضح الإقطاع، وعمق مظاهر الصراع في المجتمعات الأوربية، بوصفها تتميز بطابع تمردي صارخ ضد عملية الإجهاز على طاقة الإنسان. فضلا عن ظهور الحاجة للأيدي العاملة بفعل وجود المصانع، وهذا الأمر شدد على المرأة العاملة فنالت التقدير، باحترام الفرد ضمن المنظومة الاجتماعية، فانتشرت المفاهيم الجديدة التي تعلي من شأن الإنسان وتمجده وتزيد من ترسيخه في العلوم والآداب والفنون (Ahmad, 1979, pp. 55-61)، وفي المجالات المختلفة، مما أسهم بتعميق الثنائيات بطبيعة التفكير، ففي القرنين الثاني عشر والثالث عشر اللذين شكلا حقبة انتقالية إلى عصر النهضة، تجسد التوازن غير المستقر بين النوازع الدينية وما تحمله من عقائد كنسية من جانب والتطلع إلى الحياة ومتغيراتها من جانب آخر، فظهرت المتقابلات بين: الاجتماعية والدينية والفنية، معبرة عن التناقض الداخلي والاستقطاب الروحي (Al-Tikriti, 1990. p. 17).

وقد شكل هذا الأمر أساس الصراع بين المتناقضات وانعكس بوضوح في مجمل النشاط الأدبي والفني لعصر النهضة، فتحول منظور الرؤية إلى الطبيعة، فبينما كانت الطبيعة توصف بأنها تفتقر إلى الروح، أصبحت في عصر النهضة توصف بشفافيتها الروحية. فلم يعد الإنسان يبحث نظائر لحقيقة خارقة للطبيعة، وإنما يبحث عن آثار لشخصيته وانعكاس لمشاعره، باعتبار الطبيعة لم تعد خرساء، وإنما تعج بالحركة والتعبير عن مكنونات الإنسان وتقلبات مشاعره (Al-Tikriti, 1990, pp. 18-19).

لقد اكتسحت التحولات المستمدة من العقل فتجاوزت كل النزعات التوكيدية والقطعية التي كان العقل يأبى مناقشتها، بل يتم قبولها باعتبارها مسلمات غير قابلة للمناقشة أو الملاحظة أو طرح التساؤلات في حقيقتها. فقد تحولت فلسفة الإنسان الذي جرجر الحقائق ووضعها في مجهر نقدي مهما كانت جليلة أو خطيرة، في ميزان العقل والاختبار الصارم الذي سيحدد نوع الحقيقة ودرجة صدقها من عدمه (Fattah, 1986, pp. 107-108).

ذلك يؤكد القطيعة مع الماضي والبحث في مجهولية المستقبل، فلم يعد هناك مصدر للإيمان بعد أن قطعت عرى العلاقة بين الإنسان وإرثه الديني الكنسي الماضوي. من هنا صار التطلع إلى الطبيعة بوصفها مصدرا للإلهام والتطلعات ومنطقة الانطلاق للآفاق البعيدة المعبرة عن درجة تقلبات الأحاسيس والمشاعر، باعتبار العلم في عصر النهضة "نتيجة اجتماع عاملين: أحدهما صوري، يرجع إلى طبيعة العقل ذاته، والآخر مادي، يتكون من الإحساسات التي تنقلها الحواس" (Fattah, 1986. p 106).

المبحث الثاني: الرومانسية

كانت الرومانسية عتبة عصر النهضة، وأثرت الحياة الادبية في العصر الأليزابثي، وامتدت في عصور أخرى، إذ ساهم عدد من الكتاب والفلاسفة بإضفاء معان جديدة إليها، إلا أن أدب شكسبير "جسد جوهر عصر النهضة في مرحلة نضجه، أكثر مما فعل أي أدب أوربي آخر، وتمكن أدب شكسبير أن يحجب خلفه آداب أوربا الغربية لتلك الحقبة" (Tikriti, 1990. P. 28) .فعكس شكسبير الطابع الرومانسي الذي اخترق مفاصل الحياة، والشخصية الرومانسية وما تعانيه من تمزق داخلي، وتغنى بالآلام الفردية التي هي من ميزات الرومانسية. فالعلاقات المتناحرة والاشتباك المتواصل في الحياة الاجتماعية والسياسية، دفعت الرومانسي إلى رؤية العالم متصارعا ومضطربا (Othman, 2017. P. 51)، ففي نصوص شكسبير لم تكن "هناك آلهة، بل هناك ملوك فقط، كل منهم جلاد وضحية، وهناك ناس خائفون إلا أن يحدّقوا في سلم التاريخ الكبير، وليس ثمة قدر يقرر مصير البطل" (Yasser, 2008, p. 42)، لهذا تولّد شعور عارم بالتبرم من الحياة، فلازمت الرومانسي الكآبة، والحزن، والشعور بالحيف، والعواطف المتهيجة، وجعلته يرى أن العالم خربٍ، قد لوثته الطموحات والأنانية وسفك الدماء، لهذا انزوى الرومانسي مبتعدا عن العالم، تاركا لعواطفه المتفردة والمتدفقة ولخياله الهائم في الطبيعة أن ينسج صورة العالم الذي يريده، وكان الإيمان بالخيال جانبا جوهريا من إيمان العصر بالذات الفردية. لقد أصبح الشعراء واعين بهذه القدرة المذهلة على خلق عوالم خيالية، بمثابة الانعتاق من العالم الدنيوي إلى عوالم أخرى وصفها (بليك): "إن عالم الخيال هو عالم الأبدية" (Bora, 2009, p. 74).

إن خيال الرومانسي الجامح يخترق السطح؛ وينفذ الى الأعماق ليصل إلى القلب، ولا يقف عند التفاصيل الخارجية والصور المتخيلة التي يتم ابتكارها تفوق الواقع لأنه يقف ضدّه؛ لذا شحنت الصور بالحركة المتوثبة (Abdul Hamid, 2009. P. 17). لتتدفق العاطفة وتتألق فيها، وقد تم تغليبها على العقل، مما عزز الشعور بطغيان ذات الرومانسي وفرديته المميزة. وقد عُني الرومانسيون بالأحلام بوصف "الروح تتكلم في الحلم بلغة مغايرة كل المغايرة للغتنا العادية، إذ تتمثل فيها الأفكار والأشياء بصور مختلفة" (Othman, 2017, p 69)، ومن هنا وجدت الرومانسية حظوة لدى الأدباء والمفكرين وامتدت تأثيراتها لأكثر من عصر.

المبحث الثالث: البطل الشكسبيري

في ضوء المتغيرات في المفاهيم الإنسانية في العصر الأليزابيثي، الذي عكس وعيا متجددا في الحياة، وفتح أفقا في التفكير غير المسبوق، نتيجة التحولات الفكرية الشاملة في مختلف ضروب الحياة، وانعكس الأمر ذاته في تقنية كتابة النصوص الشكسبيرية التي أسهم فيها شكسبير بامتصاص البعد الفكري وخلق وشائج يعبر من خلالها عن طبيعة التفرد لأبطاله، ونسج الحدث الدرامي، والاستعانة بكل ما يجعل الحياة تدب في نصوصه الدرامية. والجدير بالتنويه أن عصر النهضة قد التفت إلى البطل الذي يعاني الانعزال الداخلي، لهذا توسعت دائرة الاهتمام بذات الأبطال، بتنوع مفاهيمهم ورؤاهم وتطلعاتهم. فالبطل الشكسبيري قد يقع عليه الحدث، لكنه بالمقابل يقاوم ويدفع عن نفسه الكارثة بخطة ويقوم بتنفيذها، فالبطل ليس عاجزا، إنه يحاول أن يستعيد استقراره بوسائل شتى، وإن كلفه ذلك حياته وحياة المناوئين له. فالبطل لا يستجدي

عطفا بل احتراما، ويسعى إلى استعادة هيبته وقوته التي افتقدها على الرغم منه فهو "يعي أن الفرد مسجون ضمن حدود منظوره الخاص،... ويميز بين العالم كما هو، والعالم كما يراه" (Dillon, 1986. p. 164).

لقد جرى التأكيد على أحاسيس البطل وكيف يرى العالم من حوله؟ بل وكيف يستقبله؟؛ إن هذه المسألة شكلت عمقا في النصوص الشكسبيرية، التي وجدت منفذا لها في النفس البشرية وما يمور فيها من أحاسيس، والطبيعة شكلت بكل تضاريسها نافذة للتورية والمجاز في التعبير عما يدور بخلد الأبطال، فتتزاحم الصور داخل البطل فتعكس طبيعة العصر الإلزابيثي الذي عاشه المؤلف وانعكس برؤية الأبطال، وما يدور في دواخلهم من مشاعر وأفكار وصور لمستقبل مجهول، يجعل من الصراعات الداخلية ثورة في ذات البطل، وكل فعل يشكل زاوية في تكوينه ويسحب البطل إلى أقبية ودهاليز نفسه، وهذا يعني وجود خلل في المنظومة الأخلاقية للبطل، وميزته. إن هذا الشرخ يستطرد حدا يخرج فيه عن سيطرة البطل ويدفعه إلى تدميره (Dillon, 1986, p. 193).

إن اتساع ذات البطل، يفتح أفقا للبعد الميتافيزيقي، عن طريق استدعاء الأموات للحياة من جديد، وكأنهم أحياء، بالتالي يعطي بعدا إنثروبولوجيا لكل الأشباح التي تدخل طرفا أساسيا في الحدث. إن توظيف ذلك بعقل شكسبير، يختلف عن توظيفه عند سنيكا فقد "رفض الشبح السينيكي، لأنه ببساطه لا ينتمي إلى المعتقد الإليزابيثي، وذلك بإظهار أثر الطيف في أنفس أشخاص لكل رأيه المغاير في عالم الأرواح" (Wilson, 1981. p. 65). وهذا يعني أن الشخصية البطلة نسجت وفق معطيات عصر النهضة، وتكون مليئة ومشحونة وقادرة على الجري وراء تحقيق أهدافها وذلك "بسبب الشخصية الجديدة التي لم تعد تستوعبها منظومة العلاقات القديمة" (Gorginian,1980, p. 635). مما يبرر شدة التصادم بين الأبطال على الرغم من انكفاء قسم منهم في زحمة الصراع؛ مما يدفعهم للدخول داخل الذات، يجرون خيبة شعورهم وأحاسيسهم المتضاربة بعالم مسكون بالوحشية؛ مما يولد لديهم إحساسا بالعزلة غير معلن. وعليه فإن صورة العالم المحيط تكون انعكاسا جوهريا لرؤية البطل، بمعنى التأكيد على تفرد الرؤية الخاصة بالأبطال إذ "صار يعني الثورة على السلطوية والدعوة إلى الفردية، وتقرير الحرية الشخصية" (Fattah, 1986. p. 108).

من هنا يمكن فهم ولع الأبطال بأحاسيسهم، ورؤية العالم الخارجي -الموضوع- بصورة مختلفة عما يحيطهم من أبطال "إن الوعي المفرط في الذات يقلص العالم إلى مجرد علاقة نسبية تعتمد على الذات" (Dillon, 1986, p. 165). فعزلة البطل الداخلية وانسحابه غير المعلن، وشحن أفكاره وتوهج أحاسيسه المفرطة إنما توحي بأن العالم الخارجي يشكل ترسانة صلبة يصعب خرقها، إلا بخطة قوية قادرة على زلزلة الكيان الضاغط على الأبطال الذي يحسون بثقله وضغطه المستمر، فيلجأ الأبطال للتعبير عن القوة الرازحة والكاتمة لأنفاسهم عبر الحوار الجانبي الذي يشكل متنفسا للذات بكشف حقيقة ما يحسونه في اللحظة، ويعبر بهذه الدرجة أو تلك عن المعاناة مما يحيطهم من أبطال مناوئين لهم. إن الحوار الجانبي يكشف رأي البطل بالبطل المناوئ، وكأنه يجد سببا للتنفيس عن دخيلة نفسه التي يعاني بسببها من ثقل ما يرزح تحت وطأته. كما هو حال لقاء الأبطال بالأشباح الذين يشير إلى عزلتهم الداخلية، ويمكننا القول للتعبير عما يحسونه وما يدركونه في الذهن، من آراء وأفكار تعاد عن طريق تقنية أوجدها المؤلف بشخصيات الأشباح التي تعبر عن صور في ذهن البطل. أسوة بجعل الطبيعة تعكس آثار الإنسان في عصر النهضة. ذلك عزز وجود نظامين في داخل أبطال شكسبير "والتناغم بين النظام الداخلي في الفرد والنظام الأعظم في الكون، ينقلب ليكوّن الاضطراب المتبادل حقيقة عقيمة. والحياة تقتطع بعنف وبشذوذ وعرى الحب، والملكية، والولاء، تنتهك وتعصم بالخيانة" (Dillon, 1986, p. 19).

لقد تعاظمت وظيفة ذات البطل، وهي بالتأكيد على العزلة الداخلية، وإن كان للبطل علائق اجتماعية مع الآخرين إلا أنه يستطيع التملص منهم في أي لحظة يشاء، وبذلك يكون أكثر قربا إلى دواخله. ويأتي دور

الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يقود إلى وقف الحدث الدرامي وخلخلة اتصاله، "من الضروري التأكيد على أن كل حدث في المآسي الشكسبيرية قد بني في الحقيقة على مثل هذا الخروج المستمر للأبطال عن خطهم القصصي، هذا الخط المرتبط بالأهداف الخاصة لكفاحهم ومساعيهم، الأمر الذي يوضحه تنامي دور المونولوج وتنامي وظيفته الجديدة" (Gorginian,1980,P. 646). وبذلك يكون بوح البطل أكثر تدفقا واتساعا وأعمق شمولا وأرهف حسا في التعبير عن الأفكار والأحاسيس المتضاربة والتناقضات الحادة والمزدحمة في نفسه.

إن إيقاف الحدث الدرامي والخروج عنه، يعد من هذه الزاوية قيمة تقنية؛ لأنه يسلط الضوء على حقائق مغيبة تشكل رؤى متعلقة بأذيال المجهول، وصورا مضببة للحالات التي يصعب كشفها علنا، إنها لحظة حلمية يعزل فيها البطل نفسه عن العالم ويكشف عن الطابع الكوني الذي ينتمي إليه بوصفه حاملا للبعد الميتافيزيقي؛ وبذلك يخرق الزمن عبر تألق الحوار الداخلي والعودة من جديد للحدث الدرامي، هذا التقطيع البارع لجسد النص الدرامي يعبر عن تقنية بالكتابة الدرامية، وفيها تحديد لمسارات الحدث وخرقه، وجعل التناقض الدرامي تناوبا بين الحوار والحوار الجانبي والحوار الداخلي، مما يزيد التشويق ويخلق هرمية متميزة لجسد النص الدرامي.

وفي ضوء ما تقدم، يمكن تلمس اضطراب البطل غير المعلن، وتشوش رؤيته للعالم المحيط به، وجعل عزلته وأفكاره محط ذات البطل التي لا يعلن عنها للموثقين ممن هم بمعيته.

الدراسات السابقة:

لم تظهر دراسات تناولت جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية كما تم التطرق اليها في البحث، إلا أن هناك بعض الدراسات التي تناولت نصوص شكسبير وعروضها في المسرح العراقي. والمسألة ذاتها تنطبق على التعبيرية، وفي ضوئه سيتم استعراض الدراسات وهي:

أولا:

(Ibrahim, Kamal Khalil, 1989): Master Thesis entitled (Iraqi Director's dealing with Shakespearean Theater)

وتحددت المشكلة بطبيعة رؤى المخرجين العراقيين. وكان الهدف: التعرف على مدى أمانة المخرج في نقل أفكار شكسبير. أما الحد المكاني فهو بغداد، والزماني 1950-1987. وقد تناول في الإطار النظري معطيات العهد الاليزابيثي، وقدم تحليلا وصفيا لواقع الحياة في انكلترا. وفي الفصل الثالث قدم تحليلا وصفيا لبعض العروض المسرحية الشكسبيرية المقدمة في العراق، أما الفصل الرابع فقد ناقش النتائج التي توصل اليها. وفي الفصل الخامس أورد عددا من الاستنتاجات أهمها: عدم اتباع المخرجين العراقيين للدقة التاريخية في العروض الشكسبيرية. وتنوع الاساليب الاخراجية. ولجوء معظم المخرجين العراقيين إلى حذف مشاهد ومقاطع من النصوص الشكسبيرية

ثانيا:

(Athari, Tariq Kazim, 1992): Master Thesis entitled (Expressionism and its Impact on Iraqi Theater)

وتضمنت ستة فصول وحددت مشكلة البحث بسؤال: ما أثر التعبيرية في المسرح العراقي؟ وصمم خمسة أهداف أهمها: تحديد الخصائص الاساسية للمذهب التعبيري نصاً وعرضاً، وتطرق الإطار النظري إلى الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في ألمانيا. والموقف الجمالي. أما الفصل الثالث فتناول فيه رواد المسرح التعبيري. بينما ضم الفصل الرابع ثلاثة مباحث هي: التعبيرية في النص المسرحي العالمي، والتعبيرية في النص المسرحي العراقي، وعناصر النص التعبيري. أما الفصل الخامس الذي جاء بمثابة اجراءات البحث فكان بثلاثة مباحث هي: التعبيرية في العرض المسرحي العالمي، والتعبيرية في العرض

المسرحي العراقي، وعناصر العرض التعبيري. والفصل السادس فقد احتوى على الاستنتاجات، وأهمها: أثر التعبيرية في المسرح العراقي على صعيدي النص المسرحي والعرض من الناحية التقنية. وتحول المخرج العراقي في التعامل مع خشبة المسرح إلى فضاء العرض.

ثالثا:

(Abdul Hamid, Sami. 2004): PhD thesis entitled (Arabs in Shakespearean Theater Comparative Study of the Textual and Directorial Approaches)

الفصل الأول تناول مشكلة البحث التي تتلخص بالبحث عن مواقع المصادر والمرجعيات العربية الواردة في مسرحيات شكسبير، ومدى توظيف المخرج العراقي. وتجلت أهميته البحث، بوصفه يسلط الضوء على تغلغل الثقافة في النصوص الشكسبيرية وحدد هدفين هما: تحليل الشخصيات العربية والعلامات والاشارات المختلفة وصولا الى تأثيراتها، وتسليط الضوء على مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير. وفي الفصل الثاني تم التطرق إلى تأثيرات الثقافة العربية في الثقافة الاوربية، وإلى استعراض علاقات الإنكليز في العهد الإليزابثي من الناحيتين التجارية والثقافية. أما الفصل الثالث فعرض اجراءات البحث، الأول هو تحليل ثلاثة شخصيات عربية هي: عطيل، وأمير مراكش، وهارون، وحلل استخدام شكسبير للزهور والنباتات والطيور والمدن العربية والألعاب التي اقتبس شكسبير منها رقصة الفرس، والثاني هو تحليل العروض الشكسبيرية التي قدمت في بغداد وهي: تاجر البندقية، وعطيل، وهاملت، وماكبث، والعاصفة، وحلم ليلة صيف، وروميو وجوليت، وانطوني وكليوباترا، ويوليوس قيصر، والملك لير.

وحدد الفصل الرابع عددا من النتائج، وأهمها: امتلاء ذاكرة شكسبير بالشخصيات والعلامات والإشارات العربية المختلفة للبلدان والأشجار والطيور والحيوانات الأسطورية وبعض المعتقدات. هذا وتجدر الاشارة إلى أغلب المخرجين لجأوا إلى حذف الكثير من نصوص شكسبير، بشكل منطقي أحيانا وأخرى عشوائيا.

رابعا:

(Al-Qaisi, Berlin, Kazem Muftin, 2005): Master Thesis entitled (Expressionism and its Applications in the Iraqi Theater Scene).

طرحت مشكلة البحث سؤالا هو: هل نجح مصممو المناظر المسرحية في تجسيد الحركة التعبيرية في المنظر المسرحي العراقي؟ وكانت أهمية البحث تدور حول التعبيرية بوصفها حركة ضمت الفنون والأدب والشعر والمسرح. وكان هدف البحث: ما مدى تجسيد المصمم للسمات التعبيرية في المنظر المسرحي العراقي. وكان الحد الزماني: العروض من عام 1980-1990، والحد المكاني: مسارح بغداد.

وتطرق في الفصل الثاني إلى التعبيرية في المنظر من حيث وظيفة الإشارة إلى معانٍ متعددة. وفي الفصل الثالث تطرق إلى إجراءات البحث، وتم اختيار عينة مكونة من ثلاثة عروض وهي: لعبة حلم، والغوريلا، وحفل تهريجي السود، وجرى مناقشة تلك العروض. وفي الفصل الرابع تم مناقشة النتائج. أما الفصل الخامس، فقد ظهرت فيه استنتاجات أهمها: إن المنظر في التعبيرية كان تعبيراً عن رؤية المخرجين ومدى برمهم من التسلط والاضطهاد. وانعكس تأثير التعبيرية من حيث تقنياتها بعروض لاحقة غير تعبيرية.

خامسا:

(Hamid, Majeed Moutamad, 2006): Ph. D. thesis entitled (The Concept of Existence and Non-Existence in Shakespeare Plays).

الدراسة مكونة من أربعة فصول، ضم الفصل الأول مشكلة البحث المتعلقة باستكشاف مفهوم الوجود والعدم لدى كتاب الدراما وشكسبير نفسه. وكان هدف البحث هو الكشف عن ماهية الوجود والعدم في أدب شكسبير المسرحي. وكان الحد المكاني هو الموطن الذي ترعرع فيه شكسبير، والزماني شمل عصر شكسبير والنهضة. وتناول الفصل الثاني المباحث التالية: مفهوم الوجود والعدم- نظرة فلسفية. والدراما في عصر النهضة، وشكسبير والأدب المسرحي.

أما الفصل الثالث، (إجراءات البحث)، فقد تم تحليل المسرحيات التالية: مكبث، وهاملت، وكريولانس.
أما الفصل الرابع فناقش خمس نتائج، ومنها صاغ الاستنتاجات وأهمها ثلاثة استنتاجات هي:

أ. نجاة الإنسان من الوجود الذي يلي الموت، وهذا الخوف متولد من جهل الإنسان بكينونته، إذ يبقى الإنسان ضائعا بين حقيقة الوجود والعدم مستمدا ضياعه من حالة الشك الطاغية.

ب. عند انتقاء وجود العالم يتحول العبث إلى حالة من السلطة الطاغية على الإنسان، وهي المرحلة التي تسبق العدم، إذ إن العبث في مسرحيات شكسبير يؤسس حضور العالم.

ج. يستحيل الإنسان إلى العدم عندما يموت ويفقد التواصل مع الأحياء بوجودهم، إذ يبقى الإنسان حاضرا في وجود الآخرين إذا بقي على تواصل بعقولهم.

وفي ضوء الدراسات التي تم استعراضها، فان الصلة بينها وبين بحث (جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية) بعيدة؛ فقد انصبت دراسة إبراهيم على مدى أمانة المخرجين للنصوص الشكسبيرية ودرجة دقتها التاريخية. أما دراسة عبدالحميد فقد انصبت على تأثير الثقافة العربية في النصوص الشكسبيرية، هذا من جانب، وعلى عملية المعالجة الإخراجية لتلك النصوص في المسرحية العراقية من جانب آخر. أي أن المقارنة انحصرت في الدلالات العربية في النصوص والعروض المسرحية المقدمة. أما دراسة حميد، فقد كانت تبحث في قضية الوجود والعدم في النصوص الشكسبيرية وعبر المواقف وما يحدث في الشخصية البطلة من انهيار.

أما ما يخص الدراستين حول التعبيرية فقد تناول العذاري، نشأتها الفلسفية والتاريخية وأهم أعلامها ونصوصها وتأثيرها وتطرق إلى عروض تعبيرية قدمت في العراق وخلص إلى عناصر العرض التعبيري. أما دراسة القيسي فقد تم فيها تناول التعبيرية من زاوية تقنية المنظر المسرحي في العرض.

وفي ضوء ما تقدم، لم تكن هناك صلة بين ما تقدم من دراسات حول شكسبير والتعبيرية إلا في المنهج المتبع وهو التحليلي والوصفي وهناك اختلاف في المشكلة، والأهداف، والنتائج والاستنتاجات.

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: يتكون من النصوص الشكسبيرية والنصوص التعبيرية.

عينة البحث: تم اختيار عدد من النصوص الشكسبيرية وهي:

The Tempest,Macbeth, Hamlet, King Lear

أما النصوص التعبيرية فكانت:

While the expressive texts were: Emperor Jones and Gorilla by O'Neill, and The Calculator, and Dream Girl by Elmer Rice

أداة البحث: ما أسفر عنه الإطار النظري، والملاحظة.

طريقة البحث: اعتمد على منهج الوصفي والتحليلي.

تحليل العينة:سيتم التحليل وفق المحاور الآتية:

1. الزمن:

تقول الساحرة 3 في نص(مكبث): "سلاما يا مكبث، يا ملكا فيما بعد". (Shakespeare,No Date,p. 69 [2]).

ومن خلاله يفهم طبيعة خرق الزمن واستقدام زمن لاحق سيكون فيه مكبث ملكا. هذه المسألة تدفع بانكوو لاستطلاع رأيهن قائلا: "إن يكن بمقدوركن التمعن ببذور الزمن. فتعرفن أيها سينمو، وأيها لا". (ص 70). لقد تداخلت الرؤية الذاتية للزمن واتضح ذلك عبر إجابات الساحرات الثلاث:

"الساحرة1: أقل شأنا من مكبث، وأعظم.

الساحرة 2: أقل منه سعادة ولكن أسعد منه بكثير.

الساحرة 3: ستلد الملوك وإن يفتك المَلك" . (ص70).

إذن هناك رؤية تكهنية صاغت خطاب الساحرات الموجه للبطلين اللذين دهشا للنبوءة، التي ستشكل المحور الأساس للأحداث اللاحقة. فقد التمعت أفكار الساحرات بكليهما، فالرؤية الذاتية التي تذهب العقل وتتسيده، ستشكل برنامج عمل لكلا البطلين وما ستؤول إليه الأحداث. رؤية تحيل العالم الخارجي مضببا غير واضح الملامح، تشدد على اصطدام الذات بما يقع خارجها. وفي نص (الملك لير) الذي ازدحم عقله وكاد أن يفقده، بعد أن التقى غلوستر الذي سملت كلتا عينيه، وإذا بلير يتخيل محكمة قائلا: "ماذا؟ أمجنون أنت؟ للمرء أن يرى كيف تسير هذه الدنيا من غير عينين. انظر بأذنيك: انظر إلى هذا القاضي وهو يعنف ذلك اللص التافه. أصغ إليّ بأذنيك: ليتبادلا المكان، واحزر يا شاطر، أيهما القاضي، وأيهما اللص". (ص128). والجدير بالانتباه أن حوار لير، بوصفه تداخلا للأزمنة عبر تداخل المواقف وقلبها، فالأمكنة تُعد أزمنة وكما في الحوار بين لير وابنته كورديليا، بعد أن أفاق مما ألم به:

"كورديليا: كيف حال أبي المليك؟

لير: تظلمونني إذ تخرجونني من القبر

أنت روح من الجنة. أما أنا فموثوق على عجلة نار، حتى دموعي" (ص137). هنا برزت أمكنة تحمل أزمنة فالجنة، زمن سرمدي، كما عجلة النار.

والأزمنة ترد ضمن سياق الحدث، لكنها تشكل حزمة متداخلة مشتبكة مع زمن الأبطال، إنه استقدام لزمن لاحق. وفي موضع آخر تصف كورديليا أباها بعد أن وجدته، واصفة إياه "في أب، أحيل طفلا كأبي" (ص137). بعد مشهد العاصفة، يجلس لير ويطلب من إدغار الذي اعتبره عالما وفيلسوفا، أن يعد لمحاكمة ابنتيه: غونزيل وريغن، وينصب محكمة من: إدغار والبهلول وكِنت، داخل الكوخ (ص98-100). هذه اللحظة شكلت عمقا في النص لأنها جمعت بين منظور البطل الذي يكتسح ما يقع خارجه ويفرض اشتراطاته عليه. والتداخل الزمني بين ما وقع فعلا وشكل صفحة من صفحات الماضي، يعاد ليكون حاضرا. إنه استدعاء للماضي يقترن بعملية استرداد الزمن الحافل بالأحداث. أما في نص (هاملت) فحوار هاملت وأوفيليا يظهر مفهومين للزمن:

"هاملت: انظري كيف ينضح وجه أمي بالبشر والفرح، ولما يمر على موت أبي ساعتان.

أوفيليا: بل أشهر أربعة يا مولاي" (ص103).

يلاحظ التناقض بالمفهوم الزمني لكليهما، إذ يجيب هاملت "أيموت منذ شهرين، ولا ينسى؟". (ص103). فيظهر التناقض في توقيت موت هاملت الأب، إشارة إلى الرؤية الذاتية للبطل، فالعالم يرى من زاوية هاملت، فقد أسهمت مشاعر البطل بإلغاء التوقيت الكرنولوجي (Chronology) للزمن، معتمدا على التوقيت النفسي، ليعبر هاملت عن درجة الألم والحزن التي تملأ صدره، بالتالي صار للزمن مفهومان مختلفان.

وفي نص (الإمبراطور جونز) يقول البطل جونز: "لقد مضت ساعتان وكأنها الأبدية". (ص56). إنهما كالساعتين اللتين أشار هاملت لهما، فالزمن درجة شعور البطل بالمحنة التي يعيشها. وتجلت سطوة الزمن الماضي حين يطارد الماضي جونز، مثلما يطارد الماضي هاملت. والتداعي الحر للتداخل الزمني للمستر صفر، في نص (الآلة الحاسبة) وحالة الهذيان اختلطت فيها اللحظة الراهنة: القتل، والوظيفة، والزوجة، والأرقام... الخ، هذه الصورة المتراكبة من أزمنة متداخلة، وأمكنة مختلفة تعيد الانتباه لطبيعة المفهوم الزمني النفسي الذي سبق الإشارة إليه في حوار هاملت مع أوفيليا، عن طريق نبش الماضي وصوره. فالمستر صفر يختزل خمسة وعشرين عاما في لحظات، ليتم من خلالها محاصرته، كما حاصرت ابنتا لير أباهما. أما في نص (الحالمة)، فإن البطلة وعن طريق أحلام اليقظة يتم من خلالها بلورة أزمنة ماضوية ومستقبلية، وبذلك

يتضح أن مفهوم الزمن في النص يختلف، فالبطلة تستدعي الماضي بأحلام يقظتها "صوت المذياع، وفتاة يلتقيها بيرسيفال داخل الإذاعة، وإذا بجورجينا، تتحول إلى تلك الفتاة، وتبدأ بطرح الأسئلة، وتكتشف أنها تحب زوج أختها وهو لا يعلم بذلك". (ص 32-35) هذه القدرة الفائقة باستعادة الأزمنة حدثت مع هاملت وهو يستعيد بحواره مع شبح هاملت الأب، والملاحظات التي يوردها وما كتبه من حوار إلى الممثلين. وكذلك في نص (العاصفة) إذ يتحكم البطل باللعب بالشخصيات الأخرى ويغرقها في البحر من غير أن يمزق أجسادها.

2. منظور البطل:

يتضح منظور مكبث حالما يسمع خبر تكريمه بأن يكون (أمير كودور) مما جعله يستغرق طويلا محاورا نفسه متغلغلا في أعماقه في حوار داخلي "مكبث: هذا الخطاب الخارق للطبيعة. لا هو بالشر، ولا هو بالخير: فإن يكن شرا، لماذا يمنحني عربونا بالنجاح" (ص73). لقد تسَيدت رؤية الساحرات اللائي جعلن من الأحلام البعيدة قريبة، فتماوج الزمن في منظور البطل مكبث، جعل من الماضي والمستقبل معا، والحاضر ليس أكثر من لحظة مقسومة بين الماضي والمستقبل. إن تدافع مكبث من أجل أن ينال ما يصبو إليه دفعه للإقدام على قتل الملك، لكنه لحظتها يحس بالوهن. إلا أن الدعم الذي تلقاه من الليدي ماكبث، من شد أزر الطموح في نفسه، يحوله إلى سفاك للدماء. "ليزلزل كياني الموحد إنسانا. حتى ليختنق الفعل في التكهن، وما من حقيقي الذي ليس بالحقيقي" (ص74). لقد صار مكبث لا يعرف نفسه. فقد تحول العالم إلى وهم بعينيه. وما إن استقبلته الليدي ماكبث وعلمت بالنبوءة، حتى انتشت بفكرة أن يكون مكبث ملكا: "رسائلك حملتني نشوة إلى ما وراء، هذا الحاضر الذي لا يعلم، فجعلت الآن أحس بالمستقبل في اللحظة الراهنة". (ص82). لقد رددت الليدي ماكبث كلمة "النشوة" وحملتها إلى المستقبل، ذلك المجهول غير المحدد، والحاضر الذي أضحى كريها، وتلك خاصية عصر النهضة، عصر المعارف بعد أن قطع الإنسان علاقته مع الكنيسة، وتطلع إلى المستقبل الذي يعد مجهولا، واهتم بنبش الطبيعة والتفرس فيها. كما هو حال الليدي ماكبث التي استولت عليها فكرة أن يكون مكبث ملكا، فهي تتوق إلى هناك، الذي يشكل مجهولا. فراحت الليدي ماكبث تتكهن وتشد من أزر زوجها وترسم صورة مقتل (دنكن) قبل قتله بعد أن تجعل حارسي الملك يثملان تماما.

"عندما تكون الطبيعة منهما
غريقة في نومه كنومة الخنزير، أشبه بالموت،
هل ثمة ما لا نستطيع فعله، أنا وأنت
في دنكن وهو بلا حراسة؟" (ص 90).

صورة متكهن بها لحدث قبل وقوعه، وهو جزء من تقنية الكتابة الشكسبيرية في تركيب المشاهد بين ما يحدث وما سيحدث داخل الحدث. فالليدي مكبث تشد من وتيرة مكبث بعد أن تخاذل، فتقسو عليه وتقرعه وفي الوقت ذاته تستدرج الكيفية التي سيكون عليها مقتل الملك (دنكن). فهي تقارع كل شيء، إلا من أحلامها وطموحاتها المعبرة عن شهوة جامحة بالشهرة والحكم والقيادة، وكل تداعياتها وأحلام يقظتها وإرادتها الحديدية التي لا تعرف الضعف أو الهوان، شكلت جذرا من جذور البطل التعبيري وكما هو حال تداعيات مكبث وبانكوو. إن أحلام اليقظة التي تأخذ البطل بعيدا عن الواقع الموضوعي، وتتيح المجال للتداعيات بالظهور والكشف عما يجول بأعماقه، وما إن يذهب مكبث إلى الساحرات في الفصل الرابع ويطلب منهن العون لمعرفة ما سيؤول إليه مصيره، وإذا بهن يقدمن له عرضا يرى فيه مكبث "ثمانية ملوك، آخرهم يحمل مرآة في يده، يتبعهم بانكوو" (ص149). فالساحرات قدمن عرضا للملوك وتتويجهم، وبانكوو الذي اغتاله مكبث. إنها تقنية في الكتابة الدرامية توسم فيها شكسبير إبراز منظور البطل ووعيه لما يحيطه،

وبالتالي كشف النمنمة الداخلية التي تمور في أعماق البطل. فالمنظور الذاتي للبطل الشكسبيري كان يظهر بين الحين والآخر، إلا أن في التعبيرية يكون المنظور واضحا كما في الإمبراطور جونز، باستراتيجية ويصوغ شكل النص ذاته. وتجلى منظور مكبث حين يخبره الرسول بحركة الغابة، لحظتها يحس مكبث بالانهيار (ص185).

لقد تجسد منظور البطل برؤيته لحركة الغابة المقترنة بسقوطه، تأكيدا لما ألمحت به الساحرات. فوفق ما تقدم، تكون حركة الغابة مقترنة بالنبوءة، تشكل انعكاسا لرؤيته الذاتية التي تجسدت واقعا متحركا. كما حدث الأمر نفسه مع لير، فحين يستفيق إلى وضعه، لا يتعرف على نفسه، وبذلك تحول منظوره الذاتي عبر المتغيرات التي ألمت به ويسأل مفجوعا:

"هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير!
أيمشي لير هكذا؟ أينطق هكذا؟ أين عيناه؟
عقله يضعف، وإدراكاته
يصيبها الشلل. ها ! أواع أنا؟ كلا.
من له أن يخبرني من أنا" (ص42).

يواجه لير نفسه، بعد أن عُريَ تماما وفقد زمام المبادرة، تحول إلى شخص ضعيف واهن بالمقارنة بما كان عليه من سلطة وجبروت، فقد أضحى لير وجها لوجه أمام لير الجديد. لير بأعماقه القوي، ولير الضعيف، الذي صنعته كلتا ابنتيه. إن حالة التشتت التي بلغها جعلت من منظوره متغيرا، والتساؤل حول كينونته خير استدلال على فقدانه المنظور، وكأنه في لحظة تيه، فَقد فيها ملامحه تدريجيا وتشظى، فصارت رؤيته للعالم رجراجة، ومنظوره متهشما، وما صرخة لير إلا احتجاج على الوضع الذي آل إليه.

"أنني سأسترد الشكل الذي تحسبين
إنني ألقيت به عني إلى الأبد" (ص46).
بينما البهلول له منظور آخر للملك لير يقول فيه:
"وذرفت أنا دموع الفرح
على ملك كالأطفال يلهو
ويندس بين المجانين" (ص40).

ويبرز في حوار البهلول بعدان هما: الطفولة والجنون، وذلك ما كان خافيا في شخصية لير، وعليه فإن البهلول يلتقطها ويكشف عن شخصيات لير التي يخفيها عنا، كما في الحوار الآتي:

"لير: أتدعوني بهلولا يا ولد
بهلول: ألقابك الأخرى كلها تخليت عنها، أما ذاك اللقب فقد ولد معك" (ص39).

والجدير بالانتباه، أن منظور البطل يشتبك مع منظور أبطال آخرين، وهذه المسألة تضع القارئ في حزمة مناظير داخل المشهد الواحد. وفي نص (العاصفة) يتخذ المنظور طابعا آخر، ليس الوصف كما في لير، بل محاولة التوصل إلى الماضي كما في (العاصفة) فهذه ميرندا ابنة بروسبيرو تسأله قائلة:

"كثيرا ما
بدأت تخبرني من أنا، ثم أمسكت
وتركتني أسال عبثا" (ص82-83).

وحين يسألها أبوها: "حدثيني عن صورة أيَ شيء عالق في ذاكرتك" (ص83). فتذكر ميراندا صور أشياء بعيدة متفرقة وكأنها تستجمع تلك الصور لتكون منظور رؤيتها الخاص بوجودها الذي لا تعرف شيئا عنه. ذلك يبلور صورة الشخصية في حالة تيه وعدم معرفة. كما يحدث ذلك للبطل التعبيري، مثل جونز، ويانك، وجورجيا، والمستر صفر. وفي نص (العاصفة) وتأكد ذلك حينما تدخل أشكال غريبة في (العاصفة)،

فتستفز الجالسين وهم يقدمون الوليمة للجالسين ولها وتقوم بحركات راقصة وتدعو الملك ورفاقه إلى الأكل. إن ذلك استفز الملك وبقى دهشا. (ص 143-144). وتتحول تلك الأشكال الغريبة التي ظهرت مرتين، مرة سعيدة فرحة بقناع الود والانطلاق، أما الثانية فقد كشرت مومئة بعدم الارتياح. وفي المرة الثالثة تدخل عدد من الأرواح في أشكال كلاب سلوقية، وتبدأ مطاردتهم (ص158). هنا يبرز التحول من الرؤية الموضوعية إلى انعكاس آخر لرؤية الأبطال الذاتية. وبذلك ينبجس منظور الأبطال لهذا العالم المتسم بالغرابة.

أما منظور البطل جونز فيتغير حالما يطارد فيقول: "إنني خاطئ مسكين، خاطئ! إنني أعرف أنني خاطئ" (ص65). وحالة التخبط برؤية العالم تدفعه للاعتراف بجرائمه نادما على قتله الحارس ونهبه الزنوج. إنه ندم على ما فعله، أسوة بندم لير على ما قام به من فعل تقسيم مملكته.

إن الرؤية المضببة للبطل جونز، جعلته يرى تاريخه مع مجموعة من العبيد، ودلال، وعدد من المزارعين. والمفاجأة أن يكون هو من يباع. لقد استعاد منظورا بعيدا عنه لكنه ملتصق به، فيصرخ قائلا: "أنت تبيعني؟أنت تشتريني؟ سأثبت لكم أني زنجي حر" (ص68). إن حالة الانهيار للبطل جونز تقترن بذات المواصفات التي أطلقها البهلول على لير وما آل إليه وضعه وكيف تحطم الملك وصار كالبهلول. إن فكرة الشخصية تكون حاملة في أعماقها شخصيات أخرى كما حدث مع لير، الذي صار يحمل مناظير شخصيات أخرى معادية له، شتت قدرته، فأضحى واهنا، لا يملك القدرة على استعادة هيبته ومجده. وهذا الأمر هو تأكيد لتغلغل شخصيات أخرى في أعماق نفسه، فابنتاه أرادتا له فقدان السلطة والقوة، عبر تهشيم منظوره القوي الذي عرف به واستبداله بمنظور آخر يتشكل من رؤيتهن الذاتية لكيفية مغايرة لشخصية لير وجعله منهارا ضعيفا، وتحقق ذلك بتمزيق تماسك ذاته، فشوشت رؤيته للعالم الخارجي؛ تجلى ذلك بوضوح في نص (الحالمة) إذ يظهر حلم يقظة وبداخله حلم آخر، بمعنى خلق حالة من التواتر المستمر الذي لا يتوقف في منظور البطلة جورجينا. وذلك يقترب من حالة لير وكذلك هاملت الذي دأب على البحث والتأمل، لاكتشاف الحقيقة التي عدها متسمة بالغموض، فتصرفاته مع أوفيليا وتقريعها ولومها واستفزازه لبولونيوس، ومشاكساته الكلامية مدعيا فيها الجنون، جعل الآخرين ينظرون إليه بوصفه شخصا آخر مختلفا. وعليه فإن هاملت طمس شخصيته واستعان بشخصية أخرى مختلفة، ضمن حسابات البحث عن الحقيقة. وفي (الغوريلا) يدخل يانك حديقة الحيوان (ص146)، ومنظور يانك لذاته يعكس وجهة نظر الآخرين عنه بوصفهم يرونه حيوانا لهذا يخاطب السجناء معه قائلا: "إنه لا يفهمني إلا نفسي" (ص147). أما في نص (الآلة الحاسبة) وحين يخرج المحلفون ويبقى المستر صفر يلقي خطابه وكأنهم موجودون، ويخاطب المائدة خالية؛ هذا نمط من تشتت رؤية الشخصية وفقدانها لمجساتها مع العالم، وكذلك فقد كل من: مكبث، ولير، وهاملت طمأنينتهم مع العالم وفقدوا استقرارهم. إن تخبط منظور الأبطال الشكسبيرين وجد صداه في التعبيرية من حيث تشويش الرؤية وضبابيتها وميلها إلى الكشف عن المؤثرات النفسية والاجتماعية التي دفعت الأبطال إلى حالة من السوداوية. ففي (هاملت) حالما يظهر الشبح فيقول هاملت: "فإنك آت في شكل يثير السؤال" (ص57). ومنذ ذلك اللقاء، اقترنت المادة بالروح وصارت ملازمة لهاملت على الرغم من كونهما نقيضين، وبالتالي وسعت من منظور هاملت حول ما يحيطه. إن اختلال وضع البطل النفسي، يدفع المنظور الذاتي إلى الظهور بقوة كما حدث مع هاملت الذي وصف الدنمارك: "هاملت: الدنمارك سجن" (ص78). فقد تخطى منظور هاملت الشخصي وحزنه على أبيه، فاتسعت رؤيته وصارت أكثر اتساعا وشمولا. فالمنظور الذاتي للبطل شكل تمركزا للعالم والحياة المحيطة واصبغت ما يقع خارج ذاته برؤيته الذاتية. وفي التعبيرية تنسل الذكريات وتجسد ما يمر به البطل وما يجتاحه من هواجس كما هو حال البطل جونز، وتداخلها وانفلاتها، التي تعد تعبيرا عن أزمة البطل الروحية وحاجته للبوح بعد أن تهشم، وتمت تعريته ومطاردته، فتحول العالم

إلى صورة مشوهة. وفي (العاصفة) فإن رؤية آرييل تفوق الآخرين، فهو يرى ما لا يُرى، والإتيان بأفعال تفوق القدرات البشرية. ذلك يميز البطل ويمنحه القدرة بإشاعة ذاته ومنظور رؤيته، أسوة بالبطل هاملت، الذي يرى شبح الأب هاملت، وأمه في المخدع لا تراه. إن رؤية البطل الشكسبيري المتسعة، تعني خرق العالم الموضوعي، وهيمنة الذات عليه.

3. القناع:

في نص (مكبث) وبعد أن قتل الملك دنكان، وتعود الليدي مكبث وتلطخ الحارسين بالدم، يسمع قرع البوابة ومكبث قلق يقول: "عندما أعرف ما فعلت، أتمنى لو أنني لا أعرف نفسي" (ص110). والسؤال: أيعرف مكبث نفسه؟ ألم يعد غريبا عن نفسه!؟ أليست هذه غربة الإنسان في وسط لا يعرف له وجهة حقيقية معروفة!؟ ألم يرتدي قناعا بعد انسلاخه عن إنسانيته بفعل القتل الشنيع؟

إن فكرة القناع البشري التي طالما ترددت في النصوص الشكسبيرية، تبدو وكأنها توأمة القناع التعبيري، كما في نص (الغوريلا). وقد أشارت الليدي مكبث للقناع مخاطبة مكبث: "هيا يا مولاي الكريم، لتبسط أسارير وجهك المكفهرة، وكن مشرقا ضحوكا بين ضيوفك الليلية" (ص124). بينما يعبر مكبث عن جوهر فكرة القناع بوصفه ملاذا إذ يقول: "وجَعل وجوهنا أقنعة لقلوبنا، لتخفي حقيقتها" (ص124). أما في مشهد انهيار الليدي مكبث بعد تفاقم الأحداث، تمشي نائمة وبيدها شمعة، تتبلور صورتها بأعين المحيطين بها:

"طبيب: أترين عينيها مفتوحتين

سيدة: نعم، ولكن حسهما مغلق" (ص172).

أما في نص (الملك لير) وبعد أن تخلى عن مملكته، أظهرت كلتا الابنتين، عدم ارتياح من أبيهما، لهذا توصي غونزيل رئيس خدمها أزوالد بكيفية اظهار القناع الجديد لليز:

"تظاهروا بما شئتم من الإهمال والإعياء

أنت ورفاقك، لأني أريد للموضوع أن يثار.

وإذا لم يرقه ذلك، فليذهب إلى أختي،

فإنا أعلم أنها متفقة معي" (ص33).

لقد جرى التأكيد على فكرة القناع الطبيعي في أكثر من موضع داخل النص. كما جرى استخدام القناع الصناعي، فقد حضر كِنت متنكرا أمام لير (ص64). والتنكر قناع آخر، وتأكد ذلك مع إدغار، بعد أن خدعه أخوه غير الشرعي، وصار مطاردا من قبل أبيه، يفكر بالتنكر حتى لا يتم التعرف عليه "إدغار: سأدافع عن نفسي. ولقد فكرت باتخاذ أحط هيئة" (ص64). واصفا ما سيفعله، بأنه سيلطخ وجهه بالأقذار، ويقلد طابع المتسولين المعتوهين بشتائمهم حتى لا يتعرف عليه أحد.

ينوع شكسبير بالأقنعة، فهناك قناع الوجه والقناع الطبيعي، وقناع آخر تنكري بالأزياء. الملاحظ أن التنوع بالأقنعة المتعددة في النصوص الشكسبيرية يسهم ببلورة الحدث وتطويره ويكشف عن الشخصية. وبهذا الصدد يقول البطل كِنت عن الأقنعة: "فما من امرأة حسناء إلا وتجرب لها ألف وجه في المرآة" (ص84). أما في نص (هاملت) فإن لريتس يحاور أوفيليا منبها للقناع الذي عليها بصنعه في العلاقات العاطفية.

"وأبقي في المؤخرة من عواطفك

بعيدة عن مرمى الشهوة والخطر

مهما ضَنت البكر، أسرفت

إن هي رفعت القناع عن جمالها للقمر" (ص47).

وعليه فالقناع البشري يعد حماية ذاتية، وتنوعه وإظهاره يكون ضمن دوافع مختلفة.

إن التنكر ليس بالقناع حسب، بل بالأزياء أيضا. وفي نص(العاصفة) ظهرت حالة التلبس عن طريق عباءة سحرية لإيقاع الأذى بالأبطال الآخرين (ص82). ويلاحظ أن التلبس أكبر من القناع، وبالمعنى نفسه وظفت التعبيرية فكرة القناع. ففي نص (الإمبراطور جونز) وبعد أن طورد جونز في الغابة تبدأ عملية تعرية البطل الجسدية، فما عاد القناع الإمبراطوري الذي وسم به نفسه نافعا أمام نفسه والآخرين. إن نزع أزياء جونز، نزع للقناع الإمبراطوري التنكري الذي اصطفاه لنفسه لباسا وقناعا يؤثر من خلاله على الآخرين. وفي زاوية أخرى من النص نفسه يستخدم المؤلف القناع اللفظي إذ يصف المؤلف "ليم، رجل بدين عجوز له وجه قرد" (75ص)، كما في نص (الغوريلا) إذ يتم التراشق اللفظي بتوصيف البطلتين: العمة وميليدرد بأقنعة لفظية إذ تصفها بالغولة (ص ص 106- 107)، وحين ترى ميليدرد يانك، تصرخ "احملوني بعيدا عن هذا الحيوان القذر" (ص 120). وهذا توصيف آخر حين يفرض القناع اللفظي على الشخصية المناوئة.

أما نص (الآلة الحاسبة) فيظهر الرجال بشعور مستعارة مختلفة الألوان، وبأزياء مماثلة باللون الأصفر متشابهة وإن اختلفت ألوانها (ص47). لقد استنفدت التعبيرية القناع وصار جزءا لا يتجزأ من مواصفات النص التعبيري، بوصف الأقنعة شخوصا تتكاثر من خلال البطل، مما يكشف عن شخصيات متعددة داخل البطل، وكلما توالت الضربات المتلاحقة، ازداد البطل عريا وتكشفا ونزعا لأقنعته التي يختفي خلفها. كما حدث مع جونز.

4. الأشباح:

تظهر حركة الأشباح في توالي الظهور والاختفاء، بتشكيل الصورة الدرامية وتنويعها، عبر التداخل بين، البطل والشبح؛ لتعميق المعنى، وتطوير الحدث، وكشف الشخصية. وظهرت الأشباح في النصوص الشكسبيرية ومنها (مكبث) في الحفل، وهو يأتي على ذكر بانكوو الذي خطط مكبث مع قاتل لقتله لكنه يقول: "لو أن شخص بانكوو الكريم بيننا" (ص133). ومكبث يعرف أن عنق بانكوو قد قطعه القاتل، لكن المفاجأة أن شبح بانكوو يظهر ويجلس في مكان وجود مكبث، فيصاب بالهلع، ويتكرر ظهور الشبح واختفاؤه (ص ص 130-133). وفي النصوص التعبيرية يكون ظهور الاشباح واختفاؤها بذات التقنية، فتبرز تفكك البطل وحالة القلق، كما في نص (الآلة الحاسبة) إذ يصف المؤلف: يظهر شبحان بعيدان في المقبرة سرعان ما يكونان شخصين معروفين هما جودي والشاب. (ص66). ويلاحظ قدرة التحول في الأشباح واتخاذ صور اشخاص معروفين للبطل. كما حدث بظهور شبح هاملت الأب وشبح بانكوو. أما في نص (الإمبراطور جونز) فصورة الأشباح رجراجة لتأكيد حالة التمزق والانهيار، تماما كما حدث في مكبث حال ظهور بانكوو.

وفي نص (هاملت) يتكرر ظهور شبح هاملت الأب أكثر من مرة، وفي كل ظهور يؤدي فعلا مؤثرا لتعميق الحدث، فقد ظهر مرتين لمرسيلس، وبذلك يؤكد الشبح أن أمرا ما ينبغي التنويه به. وفي لقائه مع هاملت وكشفه أسرار الجريمة التي أودت بحياته، وتكرر ظهور الشبح في مخدع الأم، لإيقاف اندفاع هاملت عن قصاصه منها. وبهذا الصدد يطلق هوراشيو مواصفات لشبح هاملت الأب، تجعل منه صورة مؤثرة، فالشبح قوة تفوق قوة الملك كلوديوس. إن أباه لامثيل له (ص45). ويذكر هوراشيو الأشباح قائلا:

"في أوج مجد روما وعنفوانها
قبيل سقوط ذلك الجبار يوليوس قيصر.
فرغت القبور بمن فيها، الأموات المكفنون
يوصوصون ويثرثرون في شوارع روما" (ص33).

وهذا يعطي تصورا بأن الأشباح تحيا مع البشر في تلك الحقبة التاريخية، وبذلك فإن النزعة الميتافيزيقية تقترن بالبشري، وتتداخل معه. أما في نص (العاصفة) فتكون الأشباح أكثر حرية فهي تتحول من أشكال غريبة وتؤدي حركات وتومئ بأشياء وتقوم بمطاردات وتتحول إلى كلاب، فأرييل الذي تحول إلى طائر كبير

جارح وهو يخفي مائدة الطعام عن الحضور ويختفي مع أصوات الرعد (ص ص 144-145) فالأشباح تؤدي فعلا حركيا، مما يزيد وينشط الحدث الدرامي، وفي نص (الإمبراطور جونز) تكون الأشباح المحرك الأساس في المطاردة حتى بلغ الأمر بالبطل جونز أنه يرى في مطارديه كونهم أشباحا تدفعه للخوار (ص52). ويصف المؤلف وضع جونز بملاحظة، حين يرى البطل جيف ويطلق شهقة فزع (ص56) وجيف الذي سبق أن قتله جونز الذي خاطبه قائلا: "انظر إلي. . ألا تكلمني؟ هل أنت.. شبح" (ص57)، وفي حوار آخر يقول: "أيها الزنجي لقد قتلتك مرة.. هل لي أن أقتلك مرة ثانية" (ص57).

وفي ضوئه، فإن الأشباح تكون المحرك في نسيج الجو العام والحدث الدرامي في التعبيرية، وقد أكد شكسبير عليها كثيرا كما هو حال ظهور الساحرات، وتقديرهن لما سيؤول إليه الأبطال وكما في نص العاصفة حيث يظهر الشبح يقدم الطعام مرة وفي الثانية يتحول إلى طائر.

إن الأشباح تطاردهم أو ترسم وتحدد الأهداف، وقد تقصيهم عن أوضاعهم كما في (الإمبراطور جونز) بجو عاصف يحيل العالم الموضوعي إلى عالم البطل الذاتي، فإن لير لم يطارده شبح، بل الماضي والندم الذي صار شبحا هزه هزا من الأعماق ودفعه للانهيار. الشبح له وظيفة في بنية النص، وتشكيل نسيجه، كما كان يفعل شكسبير بتحريك الأشباح لوظيفة درامية وجمالية وإنثروبولوجية، والأشباح أكثر قوة وصرامة ففي (هاملت) يحدد الشبح مسارات هاملت، وفي مكبث يتحدى الشبح بانكوو البطل مكبث ويجلس على كرسيه، وفي (العاصفة) يلعب الشبح بالأبطال الآخرين حد إرعابهم.

إن جذر الشبح الشكسبيري كان متسما بالتحدي وله كيانه المؤثر على سير الحدث وتعجيله، بينما في التعبيرية التي أخذت موضوع الأشباح مشكلة تقنية الشكل الأدبي للنص، بما يجعل النص منفتحا على عوالم متعددة لذات البطل الذي صار مفككا محطما باحثا عن السلام الذي افتقده إلى الأبد. ففي نص (الغوريلا) يصف المؤلف (أونيل) البطلة ميليدرد القريبة من فوة الفرن، فيبصرها يانك والنور الساطع من فوهات الفرن مفتوحة، فتبدو ميليدرد شبحا (ص120). وعليه فإن التعبيرية سعت إلى تشكيل الأشباح داخل بناء النص، لتعميق صور وأفكار يتم بلورتها من خلال التلاعب بظهور الأشباح وبصور مختلفة.

5. المؤثرات الصوتية:

أورد المؤلف في نص (مكبث) العديد من المؤثرات الصوتية، لتأكيد الجو وخلق حالة التوتر، فهناك المزامير التي تهز مكبث وهو يحاور الساحرات، أو تظهر الرعود مع حضور كل طيف أو قرع على الباب كما في مشهد البوابة (ص149 - 193). أما في نص (الملك لير) فقد ارتبطت المؤثرات في نص الملك لير بالشخصيات البطلة، إذ يصف المرافق إلى لير، بعد خروجه من قصر ابنته ريغن والعاصفة بدأت يتخللها رعد وبرق:" المرافق: رجل نفسه كالطقس، مزعزعة (ص80). وفي نص (العاصفة) يشير المؤلف إلى الموسيقا والأنغام، وصوت رشقات الموج، وإلى أصوات الكلاب. لقد عج النص بالعديد من المؤثرات الصوتية التي تسهم بتفعيل الحدث وتدفع الأبطال للمضي بتحقيق ما يصبون إليه، لقد وظفت النصوص الشكسبيرية المؤثرات؛ لإبراز الجو العام والحالة النفسية للأبطال ولتأكيد الصورة الفنية لشكل النص، فقد وظفت زمجرات العواصف والبحر في (لير والعاصفة) إذ كانت تناط بها وظيفية استقدام الشخصية المغيَبة المتحكمة في الوجود كما في (العاصفة) فالمؤثرات تسهم بتوسيع الصورة المجازية. وقد قرنت الشخصية بالمؤثر الصوتي كما وصف البهلول لير. وينتبه إلى الجذور التي أوردتها النصوص التعبيرية من خلال توظيفها للمؤثرات الصوتية، بجعل حلقات الحدث متكاملة أكثر، ولتحقيق الجو العام ولملء الفجوات بين المشاهد، ولزيادة الإحساس بالإيقاع، وتعميق الجو العام. ففي نص (الإمبراطور جونز)، استخدمت المؤثرات وفي كثير من الأحيان، منها قرع الطبل الذي يأتي بمعدل نبضات القلب، وتستمر في ازدياد تدريجي دون انقطاع حتى النهاية (ص48). أما في (الآلة الحاسبة) فقد استخدم مؤثر جرس الباب بتكة حادة كالتي تصدر عن مفاتيح أزرار الآلة الحاسبة، وفي النص ذاته استخدم: قصف رعد، برق، صراخ (ص116) في أمكنه متعددة من

النص. أما في مشهد المقبرة فقد حدد نعيب بوم، نقنقة ضفادع، مواء قطط، صوت طائر من بعيد (ص 63– ص65). أما في نص (الغوريلا) فما إن يضرب يانك يده على قفص الغوريلا حتى يرج الغوريلا القضبان بقبضته وبهمهمة عالية، ويرد سائر القردة بهمهمة غاضبة، وتتكرر زمجرة القردة (ص169). أي تدخل المؤثرات طرفا ببناء الشخصية والحدث كما تجلى ذلك في النصوص الشكسبيرية.

6. تقنية الكتابة:

اعتمد شكسبير في تصميم نصوصه الدرامية على تقسيم النص إلى خمسة فصول، وهو تقسيم متطور بالمقارنة مع النصوص الكلاسيكية ففي نص (مكبث) بلغ عدد الفصول 5، وعدد المشاهد الكلية 29 مشهدا. والجدير بالانتباه أن مشاهد الفصل الأخير بلغت من السرعة في التغيير وحركة الانتقال بين الطرفين المتحاربين 9 مشاهد وهذا الرقم يعد كبيرا بالمقارنة مع عدد المشاهد في الفصول الأربعة السابقة. أما في نص (الملك لير) فقد تم اختزال مشاهد الحرب بملاحظات دونها المؤلف. ففي الفصل الخامس- المشهد الثاني"ميدان بين المعسكرين. نفر من الداخل، يدخل مع الطبل والبيارق، ولير، وكورديليا وجنودهما ثم يخرجون" (ص144). ويلاحظ أن استخدام مشهد حركي للتعبير عن الحرب -في نص (هاملت)، وتحديدا في مشهد مسرحية داخل مسرحية التي تعد جزءا من تقنية الكتابة الدرامية- يقدم مشهدا حركيا للحدث. كما ظهر الحوار الجانبي والحوار الداخلي بوصفه تقنية بالكتابة الدرامية الشكسبيرية، ضمن وظيفة الكشف عن الشخصيات الأخرى، وإبراز وجهة نظر البطل كما في (هاملت) عندما يحاور هاملت كلوديوس. وفي جوانب من الحوار يكون برقيا، كما في نص (هاملت):

"هاملت:أعفيفة أنت؟

أوفيليا: سيدي!

هاملت:أجميلة أنت؟

أوفيليا: ماذا تعني يا سيدي؟" (ص 95- 96).

ويلاحظ درجة الاختزال في الحوار الذي يشكل جذرا في تقنية الكتابة التعبيرية خاصة في لحظات المطاردة، ولهاث البطل، والتأكيد على قلق البطل وخوفه وهروبه من المواجهة. ففي (الإمبراطور جونز) المكون من 8 مشاهد ظهر في البدء النص واقعيا عبر الجدال الحواري في المشهد الأول التوضيحي لما سيؤول إليه جونز، والحوار لا يختلف في بنائه عن النص الواقعي، إلا أنه يتطور ويتسارع بوتيرة عالية. وظهرت المزاوجة بين الواقعية والتعبيرية، كما في نص (الغوريلا). إن اعتماد مرحلة التمهيد في كلا النصين، يقترب من العملية ذاتها في نصيَ (مكبث والماك لير) على سبيل المثال. ففي (الإمبراطور جونز) يبدأ التركيز على خلفية جونز وماضيه والإشارة إلى مستقبله، كما في نصيَ (الملك لير وهاملت). فضلا عن عمليات الخرق المتعددة لتطور الحدث عبر الحوار الداخلي للبطل كما في مشهد الكينونة في (هاملت) أو حوار لير في اللحظة العاصفة. إن الحوار الداخلي، بوح هائل لكل تعرجات النفس وطياتها وما تحمل من إشكالات وجودها، و تقترب من لحظات التداعي للبطل التعبيري الذي يرزح تحت الضغط والخوف والضربات المتلاحقة التي كادت أن تنهيه. ففي نص(الحالمة) اعتمد المؤلف على تغيير المشاهد داخل الفصل من غير الإعلان عن ذلك، إذ تعبر البطلة جورجينا المسرح بسرعة، يخفت ضوء الحمام ثم يضيء من جهة اليمين (ص 39). وهي تقنية تقترب من صياغة المشاهد في النصوص الشكسبيرية. وفي (هاملت) اعتمد شكسبير على المسرحية داخل المسرحية، لبناء الحدث وانطلاقه، والمسألة ذاتها تم استخدامها في نص (الحالمة) إذ يعتمد مؤلفها على الحلم داخل حلم في أكثر من مشهد في نصه (ص 78- 104) ولم يكتف المؤلف بذلك بل وظف نص (تاجر البندقية) لمؤلفها شكسبير، إذ تنهض فيه البطلة جورجينا بتمثيل دور بوريشيا داخل نص (الحالمة). هنا يكون التأثر كبيرا وواضحا باستخدام التقنية الكتابية ذاتها التي اعتمدها شكسبير للكشف

عن عوالم أبطاله وما يضمرونه ولبناء الحدث الدرامي. والجدير بالملاحظة، أن التقنية الكتابية المعتمدة على تجزئة الحدث إلى مجموعة مشاهد تشكل صورا للبطل في حالاته المتعددة وانهياره، وهو يحاول التصدي لحالة التصدع والتهشم، وهذه البنية هي ذاتها التي اعتمدها شكسبير، حالما يباغت البطل بأمر جديد عليه، كما هو حال مكبث بلقائه بالساحرات، وهاملت بلقائه بشبح هاملت الأب. فينطلق الحدث من زاوية غير متوقعة؛ تتطلب دفاعا مستميتا ينهض به البطل، كما حدث مع جونز، الذي طورد في الغابة، أو مع جورجينا المطاردة من ماضيها وأحلامها التي لا تتوقف.

وهناك تقنية اعتمدها شكسبير المتعلقة بإطلاق الصفات بدلا من الأسماء كما في نص (مكبث): فالساحرات اللاتي أنيطت بهن مهمة حددت بالنبوءة التي يحملنها إلى مكبث وبانكوو، ويلاحظ أن استخدام الصفات ورد بكثرة مثل: الساحر1 و2 و3، وصبي، وبواب، ورائد. أما في نص (هاملت) فظهر عدد من الشخصيات يحملون صفات مثل: كاهن، وممثلون، ومهرجان، وحفار قبور، وسفراء وبحارة، وسيدات، ورسل، وخدم. وفي نص (الملك لير) خادم1 و2، والبهلول، ومرافق، ومنادي، وضابط، وطبيب، وجنود، وشيخ، وفرسان، وخدم. وفي نص (العاصفة) ظهر: مرافق، ومنادي، وطبيب، وفرسان، وجنود، وخدم. وتنوعت الشخصيات في نص (العاصفة) فكانت: ملاح، وحوريات.

إن تحديد الصفة للشخصية، يقترن بما يناط بها من وظيفة درامية ذات طابع موحد. فصفة الساحرات ولتأكيد الخاصية المشتركة يرددن معا: الجميل هو الدميم، والدميم هو الجميل على الدوام. (ص62) وتكرار الحوار للساحرات الثلاث تأكيد للصفة المشتركة بينهما. ويتكرر دخول الساحرات في الفصل الأول للمرة الثانية. وهو تكرار للصفة وتحديد للوظيفة. إن إشاعة الصفة لبعض الشخصيات شكل جذرا للتعبيرية في مرحلتها الأولى التي كانت تطلق الصفات مثل: الأب، والابن، والجندي. والشاب، وقد عمقت التعبيرية ذلك كما هو حال المستر صفر، الذي لا يشكل قيمة. وهذه التقنية مهدت لجعل الصورة أساسية لما تثيره من قيمة جمالية، وتطوير للبطل المحوري الذي يدور حوله العالم كما في نص (الإمبراطور جونز) أو نص (الحالمة)، مما يجعل التركيز على الرؤية الداخلية للبطل وانسكابها على العالم الخارجي. ان خاصية الصفة في التعبيرية لتأكيد التعميم، بكلمة أخرى. يكون استلال الجذر الشكسبيري للصفة واناطة وظيفة مضافة اليه، بحيث يكون النص قادرا على امتصاص حالة التهشم والارتباك والتشويش؛ في عالم يسوده الخراب ويقرع طبول الحرب، وفي الوقت ذاته، يفقد الانسان خاصيته كما يفقد اسمه كما هو حال المستر صفر في (الآلة الحاسبة).

7. الشخصية:

إن أبطالا مثل: ماكبث، ولير، وهاملت، وبروسبيرو وغيرهم، يقع عليهم الحدث، إلا أنهم يخططون ويحددون مسارات الحدث من جديد، بمعنى أن نسيج النص شكسبيري لا يقتصر على بطل واحد، بل إن البطل الرئيس يستعين بأبطال آخرين، يتقاسم معهم رؤيته ومنظوره، بالتالي فإن البطل سيفقد جانبا من تكوينه النفسي والروحي ويتبنى رؤية وموقف الأبطال المجاورين له. وتكون عملية الامتصاص تدريجية. فوجود مكبث يستدعي حضور الليدي مكبث، لهذا فإنه يفقد جزءا من تكوينه ويتبنى موقف الليدي مكبث. ولير يفقد مملكته ووضعه بفعل اختطه بنفسه، فأوقعه فريسه للقلق واحساس بالضياع، وشكلت كلتا ابنتيه: غونزيل وريغن، حضورا لا فكاك منه في عقل وسلوك لير. وفي هاملت شكل الشبح وأوفيليا والملك كلوديوس حضورا فاعلا في كل سكنات هاملت وأفعاله.

وفي ضوئه، يمكن تتبع دبيب إرهاصات الأبطال التي تتخذ سياقات ببناء صورة البطل المتشكلة من الأبطال المجاورين له، ويكون لهم حضور فاعل في البطل الرئيس، بل ويتزاحمون داخله؛ من أجل إزاحة قناعاته، ومواقفه، وتطلعاته، والإتيان بما يفكك عالمه ليحلوا عوالمهم. وعليه فإن عالم البطل عرضة للتغيير والإزاحة والتحول، فعالم البطل يقوض تدريجيا بفعل عملية عسكرة الأبطال الآخرين في أعماقه. إن ذلك يعد

تشظية وتفكيكا لعالم البطل، وفي الوقت ذاته يحيله إلى عوالم أبطال آخرين، سواء أكانوا من معيته أم من المناوئين له. فإن خطة الحدث تواجه بخطة البطل التي تشكل استراتيجية خطواته، غير أنها مقترنه بغيره، كما هو حال هاملت، فخطته للإطاحة بكلوديوس جاءت عبر رسائل شبح هاملت الأب التي نوهت وأشارت بوضوح إلى القاتل، وكل خطوة يقوم بها تكون صدى للشبح. إن تزاحم الأبطال الآخرين في شخصية البطل تفقده الصواب وتشكل ضغطا مستمرا، كما حدث مع لير الذي شكلت خصومته مع كلتا ابنتيه ألما وحزنا ونفورا، بالتالي صار لير يفتقد لجادة الصواب، كما هو حال البطل التعبيري الذي يقبع بزاوية معزولا ومطاردا مثل جونز، أو متقوقعا في أحلامه كما في نص المستر صفر أو مثل البطلة جورجينا التي كادت أحلامها المتعاقبة أن تقضي عليها.

وفي نص (الإمبراطور جونز) كان هلع البطل، جونز يتوسع تدريجيا من خلال حزمة الصور المؤلمة التي عاشها في الماضي، وتضغط عليه في اللحظة الحاضرة. ومن هنا يمكن فهم طبيعة تركيب الشخصية التعبيرية، إنها ممتلئة بالألم والحزن بفعل تأثيرات وقعت عليها سابقا، إلا أن حضورها يبقى طاغيا ومؤثرا، مما يجعل البطل جونز تحت سطوة الانهيار والتفتت، يحيا رعبا في زاوية ضاقت وحوصر فيها. لهذا فإن حوار الشخصية يكون متقطعا مليئا بالفجوات وإن عاش البطلان معا كما في نص (الآلة الحاسبة):

"ديزي: لم نفترق ذلك اليوم. . جلسنا في ظل شجرة

صفر: ترى أيتذكر المدير أن خمسة وعشرين عاما قد مرت

ديزي: وأثناء عودتنا تلك الليلة. . كنت تجلس بجانبي في عربة الشحن الكبيرة

صفر: عندي إحساس، بأنني سأحصل على علاوة كبيرة" (ص 37).

إن هذا الحوار يشير إلى صلات مقطوعة بين البطلين، وهما يعيشان في عالمين مختلفين، وإن كانا يتحاوران في مكان وزمان واحد. وينتبه إلى صيغة بناء الشخصية الدرامية البطلة الشكسبيرية التي يدخل الأبطال الآخرون طرفا بتبوء تصوراتهم التي تشكل لاحقا استراتيجية البطل.

والتعبيرية استفادت من عملية تركيب بناء الشخصية الشكسبيرية، وطورتها عبر التوسع في تفتيت البطل التعبيري وتجزئة الشخصية التي تبدو أحيانا هلامية.

الفصل الرابع:

النتائج ومناقشتها:

من خلال تحليل العينة سيتم مناقشة النتائج وعلى النحو الآتي:

1. برز التداخل الزمني في نصوص شكسبير، وتداخل الماضي باللحظة الحاضرة بالمستقبل، كما برز التداخل الزمني في نصوص التعبيرية بوصف الزمن نفسيا وليس كرنولوجيا (Chronology).
2. الحوار: وظف شكسبير الحوار الجانبي للكشف عن الشخصية وطبيعة النمنمة الداخلية التي تشكل حضورا حيا في أعماق البطل، وما يضمره من آراء في الآخرين، فضلا عن الحوار الداخلي الذي يشكل تموجات النفس الفكرية وطبيعة الوضع النفسي الذي يصوغ طبيعة الألم والحزن. وبذلك يرتقي الحوار الداخلي بإيجاد المتعارضات في اللحظة ذاتها. من هنا يمكن تفهم درجة اقتران التداعي للبطل التعبيري وتشظي مشاعره وأفكاره، بوصفه يستقدم البعيد والنائي، صورا، وأفكارا، وتاريخا. كما في:لير، وهاملت، ومكبث، والليدي مكبث، وآرييل. ففي هاملت كانت المسرحية داخل مسرحية، والملاحظات التي حددها هاملت للممثلين بمثابة أفكار اتخذت صورة حسية في الأداء التمثيلي لفرقة الممثلين، أو في الحوار الداخلي في مشهد الكينونة.
3. شكلت الأشباح حضورا فاعلا في نصوص شكسبير، وكانت تتحكم بمصائر الأبطال وتحدد مسارهم، وفي التعبيرية وجدت الأشباح تتحرك فتصيب البطل بالخوار كما حدث للبطل جونز، الغوريلا. وإذا كان لظهور

الأشباح في نصوص شكسبير يقترن بالبعد الإنثروبولوجي، فإن النصوص التعبيرية استفادت هذا من هذا الجانب من حيث بنية الصورة الأدبية في النص، لتحريك الحدث وكشف الشخصية في حالة نكوصها. إن حرية حركة الشبح وسرعته امتداد لطبيعة الفكر الذي عاشه شكسبير في عصره، بينما الأشباح في التعبيرية استعانت بحركة مضافة، حينما أعادت الأموات إلى الحياة من جديد، فالأموات يستيقظون، ويعاودون الحياة كما في نص: الإمبراطور جونز والمستر صفر. إن ذلك يشكل جذرا شكسبيريا في التعبيرية.

4. انعكست تداعيات البطل التعبيري مثل: جونز، ويانك، ومستر صفر، وجورجينا. التي ارتقت التداعيات واستدعت المخاوف وصارت أشد وقعا وأكثر إيغالا من ماضي البطل كما عند جونز. إن تيار التداعي يرتبط بجذره الشكسبيري من حيث الوظيفة والاستخدام فتداعيات مكبث ولير وهاملت في حوارهم الجانبي والداخلي شكلت انفصام الشخصية عما يحيطها ليصطبغ العالم الخارجي بلون مشاعرها وأحاسيسها.
5. ظهرت شخصية البطل الشكسبيري مكونة من مجموعة من الشخصيات، وكأنها حالة من حالات التداعي وتشظي الشخصية، أسوة بالشخصية التعبيرية، وتجلى ذلك بشخصية: جونز، والغوريلا، والمستر صفر، وجورجينا. فالتداعي الذي مرَّ به لير وهو يواجه العاصفة، يعد تداعيا، والانهيار الذي مرَ به هاملت في غرفة مخدع الأم، وقتله لبولونيوس، صيغة من صيغ التداعي التي مرَ بها البطل، وحالة الانهيار ومكبث يرى بانكوو، الذي دق عنقه حيا جالسا على كرسي العرش. إن التداعي يعني فقدان شاقولية البطل لتوازنه النفسي، كما هو حال جونز، ويانك، وجورجينا، والمستر صفر. وبذلك فإن التداعي في التعبيرية، يقترن بالأبطال الشكسبيريين.
6. تجلت الرؤية الذاتية: عند أبطال شكسبير وطغيانها على الموضوع، من خلال عدد من الصيغ في رؤية ما لا يرى، كما في نص (العاصفة) وتجلى ذلك بوضوح في النصوص التعبيرية، فجونز صار يرى غير المرئي، والمستر صفر يحيا بعوالم غريبة وجورجينا ترى ما لا يري وهو موجود في عقلها فحسب. يقع خارجها (العالم الموضوعي).
7. الأقنعة: ظهر عدد من الأقنعة في نصوص شكسبير وظفت حسب الموقف والشخصية، وكانت الأقنعة متغيرة من بطل إلى آخر وهي على أنواع:

لفظية: حينما يغير البطل من قناعاته عامدا، كما في هاملت مدعيا الجنون لحماية نفسه.

داخلية: وهو ما يعرفه البطل عن نفسه من غير أن يدرك الآخرون ذلك كما فعلت كورديليا في (الملك لير).

طبيعية: حينما يغير البطل ملامح وجهه الطبيعي، بقصد إيصال معلومات وأفكار يريد تبلغيها للبطل المقابل، كما في (الملك لير) حينما سعت كلتا ابنتيه لإظهار قناعيهما بعدما صار لير مفلسا، لا قيمة لوجوده.

تنكرية: حينما يغير البطل ملامح وجهه والأزياء التي يرتديها، بقصد التمويه. وهو بمثابة القناع الصناعي. كما فعل كنت في نص (الملك لير) الذي حضر متنكرا. أو في نص (العاصفة) إذ تتنكر شخصيات وتختفي عن الوجود وهي موجوده، مثال (آرييل) والتعبيرية استفادت من حركة الأقنعة الشكسبيرية، باستخدام القناع اللفظي كما في (الغوريلا) حيث تتراشق البطلتان وتصفها بالغولة. أو حين يوصف يانك بهذا النعت أيضا. التعبيرية جيرت ذلك لصالحها، وتم توظيف الأقنعة بهذا الاتجاه لإضفاء صفه الحلمية من جهة ولتأكيد البعد الإنثروبولوجي من جهة أخرى.
8. برزت العديد من الصفات التي تطلق على الشخصيات مثل: الساحرات، الجنود، الضباط وغيرها من الصفات العامة، بالإضافة إلى أسماء خاصة بالأبطال. وهذه الخاصية شكسبيرية. وقد عمدت النصوص التعبيرية إلى إطلاق الصفات على الأبطال بقصد التعميم. والاقتران بالمتغير في الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية

الاستنتاجات:

بعد مناقشة النتائج تم التوصل للاستنتاجات الآتية:

1. ظهر اعتماد النصوص التعبيرية على الزمن النفسي لا الزمن الكرونولوجي، وتأكد ذلك في النصوص الشكسبيرية.
2. برزت حالة التشوش والتفكك في منظور البطل التعبيري، وكذلك في منظور البطل الشكبيري. فاعتمدت التعبيرية على الاقنعة بوصفها أساسية لبناء النصوص. وظهر تفنن شكسبير بتنويع الأقنعة في نصوصه.
4. وظفت الأشباح وشكلت جزءا من تقنية الكتابة في النصوص التعبيرية. ووظف شكسبير الأشباح في نصوصه لمطاردة أبطاله.
5. اعتمد النص التعبيري على الحوار الداخلي لأبطاله في عملية البوح والكشف والاصطدام مع العالم الخارجي. بينما صاغت النصوص الشكسبيرية، الحدث والشخصية البطلة وشكل الحوار الجانبي والحوار الداخلي جزءا اساسيا من تقنية الكتابة الدرامية، لإجبار البطل على البوح وكشف اختلافه واصطدامه بما يقع خارج ذاته.
6. اعتمدت التعبيرية على المؤثرات الصوتية لتجسيد القلق الذاتي للبطل والتعبير عنه، ولشحن الموقف. وظفت النصوص شكسبيرية المؤثرات الصوتية لتدعيم الحدث وتجسيد الجو العام والتعبير عن الحالة النفسية للبطل.
7. شكلت الحركة في النصوص التعبيرية أساسا جوهريا في هيكلتها من خلال تعددية لمشاهد وتسارعها الايقاعي. وتجلى ذلك في النصوص الشكسبيرية في الفصول الاخيرة من النصوص، بالاعتماد على المشاهد الحركية القصيرة.
8. تعددية الصور في النصوص التعبيرية وسرعة تواليها واستمرارها تبعا للجانب النفسي للبطل، مما شكل خرقا للسببية ببناء الحدث الدرامي. واعتمدت النصوص الشكسبيرية على تعددية الصور الادبية وتزاحمها واقترانها بالطبيعة وما يحسه البطل من وجع وألم.
9. دأبت النصوص التعبيرية على استخدام الصفات لبعض الشخصيات لتعميق البعد الاجتماعي والفكري. واتضح في النصوص الشكسبيرية توظيف الصفات لمهمة جريان الحدث.

التوصيات:

ضرورة عقد حلقات دراسية نقدية موسعة تقارن الاختلاف والتشابه بين حركة اللامعقول في المسرح وأبطال مآسي شكسبير.

الهوامش:

1. ورد اختلاف في تواريخ كتابة النصوص الشكسبيرية موضوع عينة البحث، لهذا تم الأخذ بالفوليو (folio) الذي صدرت فيه النصوص الشكسبيرية الستة عشر للمرة الأولى والموثقة تاريخيا.
2. نتيجة لتكرار الاشارة لهذا النص والنصوص الاخرى في باب تحليل العينة، سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل المتن.

Sources & References **المراجع:**

1. Abdul Hamid, Dr. Shakir. (2009), *Imagination from the Cave to Virtual Reality, Kuwait*: National Council for Culture and Arts.
2. Ahmed, Dr. Kamal Mathhar. (1979), *Al-Nahtha, Baghdad*: Ministry of Culture and Arts.
3. Aslan, Odette. (1970), *The Art of Theater*, Vol. 1, Translated by Samia Ahmed Said, Cairo: Anglo-Egyptian Library
4. Abu Hassan, Ahmed bin Faris bin Zakaria al-Qazwini Al-Razi (1979), *Dictionary of Language Standards*, vol. 1, Investigated by: Abdul Salam Mohammed Haroun, Dat Alfikr
5. Awath, Dr. Ryath, (1994), *Introductions to the Philosophy of Art*, Tripoli: Gross Pierce.
6. Bin Yasir, Dr. Abdulwahid and others, (2011), *Theater and History - Stories of the 6th Shariqah Forum for Arab Theater, Shariqah*: Department of Culture and Information.
7. Bora,S. Morris, & others. (2009), *Imagination, Style, Modernity, Selected, translated and Presented by Jaber Asfour*, 2nd Edition, Cairo: National Center for Translation.
8. Dillon, Janet. (1986), *Shakespeare and the Unitarian Man*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra: Baghdad, Ministry of Culture and Information.
9. Elias, Dr. Mary. Hanan Kassab Hassan (2006), *Theater Dictionary*, Beirut: Library of Lebanon Publishers
10. Gorginian, M,S,and others, (1980), *Literature Theory -Section IV*, Translated by Jamil Nsaif al-Tikriti, Baghdad: Dar al-Rasheed
11. Marx, Milton (1965), *The Play How to Study and Taste*, Translated by Farid Medawar, Beirut: Dar al-Kateb al-Arabi
12. Makkawi, Abdul Ghaffar (1984), *Signs on the Way of Expressive Theater*, Cairo: General Book Authority.
13. Othman, Nagham Asim. (2017), *Romance- A Study of Term*, its history and intellectual doctrines, Dar Almadina: Islamic Center for Strategic Studies. Pdf
14. Styan, J. L. (1995), *Modern Drama between Theory and Practice*, Translated by Mohamed Hamoul, Damascus: Ministry of Culture
15. Salibia, Hamil, (1982), *The Philosophical Encyclopedia*, Beirut: Lebanese Book House. Pdf.
16. Al-Tikriti, Dr. Jamil Nsaif ,(1990), *Literary Doctrines, Baghdad*: General Cultural Affairs House.
17. Wahba, Majdi, (1979), *Dictionary of Arabic Idioms in Language and Literature*, Beirut: Library of Lebanon.
18. Wilson, John Dover, (1981), *What Happens in Hamlet*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Dar al-Rasheed
19. Abdul Hamid, Sami, (2004) Arabs in Shakespearean Theater -A Comparative Study of Textual and Directional Approaches, Unpublished PhD Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
20. Alathari, Tariq Kadhim, (1992), Expressionism in Iraqi Theater, Unpublished Master Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
21. Hameed, Moutamad Majeed (2006), *The Concept of Existence and Nonentity in Shakespeare's Plays,* Unpublished PhD Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

22. Ibrahim, Kamal Khalil, (1989), *The Iraqi director Dealing with Shakespearean Theater*, unpublished master thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
23. Al-Qaisi, Berlin, Kathem Muftin. (2005), *Expressionism and its Applications in the IraqiTheater Scene*, unpublished Master Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
24. O'Neill, Eugene, (1981), *Emperor Jones and Gorilla*, translated by Dr. Abdullah Hafeth and Dr. Mohammed Ismail Al-Muwafi, Revised by. Taha Mahmoud Taha, from World Theater 137, Kuwait: Ministry of Information.
25. Rice, Elmer,(N0 Date), *Dream Girl, Masterpieces of the World Theater 57th*, Translated by Asma Halim,Revised by Kamel Youssef, Cairo: The Egyptian General Establishment.
26. Rice, Elmer, ,(N0 Date), *The Adding Machine, translated by Adel Suliman*, Reviewed by. Louis Marcos, presented by Dr. Fatima Mousa, *Masterpieces of the World Theater 77th*, Cairo: The Egyptian House for Translation and Publishing.
27. Shakespeare, William. (1986), *Hamlet*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Freedom House for Printing and Publishing.
28. Shakespeare, William ,(N0 Date), *Macbeth*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
29. Shakespeare, William (1986), *King Lear*, translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Dar al-Ma'mun.
30. Shakespeare, William. (1986), *The Tempest*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Dar al-Ma'mun.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 3، 2019 259-282

رؤية سميولوجية لفن المنمنمات الإسلامية في ظل العناصر الكونية الأربعة

شيرين معتوق الحرازي، قسم الرسم والفنون، كلية التصاميم والفنون، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2018/9/17 **تاريخ القبول: 2019/4/11**

A Semiological view of the Art of Islamic Miniatures and the Four Elements of the Universe

Shereen Matook ALharazy, Art and Drawing Department, College of Art and Design, King Abdulaziz University, Jeddah, Saudi Arabia

الملخص

إن نشوء فكرة عناصر التكوين الأربعة الماء والهواء والتراب والنار لم تنشأ من فراغ، بل ظهرت كأحد مقومات العقل البشري الباحث فيما وراء العالم المادي والمستكشف للغة الطبيعة. وقد ربط الفلاسفة القدماء عناصر التكوين الأربعة هذه بمختلف النشاطات الإنسانية كوسيط بين جوهر ثابت للكون ووجود الكون المادي المتغير، وبما أن الفن هو نتاج للنشاط الإبداعي الإنساني وتفسير لرؤية الإنسان للكون والظواهر من حوله، فكان لا بد من انعكاس لتلك العناصر الكونية في الطاقة الإبداعية والخيالية للفن والفنان. فقد استلهم فنانو العصور الإسلامية بعضا من معتقدات العصور السابقة وعكسوها في مختلف فنونهم وإبداعاتهم، فظهر فن المنمنمات الإسلامية والتي قدمت بطابعها الأسطوري بنية تركيبية متكاملة لعناصر فنيه تكاملت فيها المعاني الجمالية التي تخاطب الروح والمعاني الفنية التي تخاطب العين داخل شبكة متراكبة.

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر تلك العناصر الكونية الأربعة داخل منظومة المنمنمات الإسلامية والتي اصطبغت بها بمدخل فلسفي ظهر في الشكل والمضمون سعيا لتحقيق مفاهيم عدة مستمدة من روح العقيدة الإسلامية، ويظهر على إثرها الارتباط الوثيق بين الإنسان وظواهر الكون التي يعتمد بعضها على بعض ليستمر التوازن والاستقرار في الكون بينه وبين سيكولوجية الفكر البشري، تقودنا إلى أبعاد جديدة داخل العمل الفني الغرض منها تصوير عناصر الكون والحياه والبشر في علاقه مرتكزة على النشاط الإنساني كمحور أساسي في التشكيل قاعدته الكون بجهاته الأربعة، مما نتج عنها رؤية سيميولوجية اعتمدت على تفكيك بنية المنمنمة الإسلامية وكشفت عن مدلولاتها وتغير علاقتها بالوعي، ليظهر لنا الشكل الفني بمستويات من الدلالات ذات أنساق فلسفية متداخلة أضفت عمقا استراتيجيا جديدا لهذا الفن وجعلت منه فنا متكاملا في صور تشكيلية مصغرة، قدمت لنا فنا قائما بذاته محوره لغة الفنان ولغة الكون من حوله.

الكلمات المفتاحية: المنمنمات، الفن الإسلامي، العناصر الكونية الأربعة ، السيميولوجيا.

Abstract

The ancients believed the world to be composed of four basic elements, Fire, Water, Air, and Earth, which did not originate from nowhere, but emerged as a component of the human mind looking beyond the physical world and exploring nature. The ancient philosophers linked these four elements to various human activities as a mediating synthesis between a fixed essence of the universe and the existence of the changing material in the universe.

Since art is a outcome of human creative activity and an interpretation of the human view of the universe and the phenomena around it, it was necessary to reflect these elements in the creative and fictional mind of art and artist. The artists of the Islamic ages were inspired by some of the beliefs of previous eras and reflected them in their various arts and creations. The art of Islamic miniatures is a miniaturized picture of the content of a manuscript or a book whose mission is to represent the idea or image in a symbolic character associated with physical and spiritual concepts and beliefs

. These drawings, by their legendary nature, provided an integrated structure for artistic elements, in which the aesthetic meanings that address the soul and the artistic meanings that address the eye within an overlapping network are presented.

The view and contemplation of a Semiological vision does not aim to dismantle the structure of Islamic miniatures only, but it reveals its meanings and changes its relation with the awareness. The artistic form overlapping philosophic appears in levels of connotations that give to this art a new strategic depth. In addition, the art of Miniature offers us a self-contained art centered on the language of the artist and the language of the universe around him.

This study attempts to explore the effect of these four elements within the Islamic system of miniature art, which was adopted by a philosophical approach that appeared in form and content in the pursuit of several concepts derived from the spirit of Islamic faith.

Keywords: Miniature, Islamic art, the four elements, Semiology.

مشكلة البحث:

الكشف عن رؤية سيميولوجية (دلالية) للعلاقة بين المنمنمات الإسلامية والعناصر الكونية الأربعة ذات رؤية ابداعية فلسفية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في توضيح أثر العناصر الكونية الأربعة: الماء، والهواء، والتراب، والنار داخل منظومة سيميولوجيا المنمنمات الإسلامية التي اصطبغت بها بمدخل فلسفي ظهر في الشكل والمضمون سعيا لتحقيق مفاهيم عدة مستمدة من روح العقيدة الإسلامية.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1. الكشف عن المعارف والحقائق والمفاهيم الخاصة بالعناصر الكونية الأربعة.
2. التعريف بالمنمنمات الإسلامية وتحديد نشأتها وخصائصها ومميزاتها.
3. تحديد المخزون الفكري والثقافي للفكر الفلسفي للفن الإسلامي وأثره على مجال التصوير وخاصة المنمنمات.
4. التعرف على سيميولوجيا العناصر الكونية وأثرها في تحقيق التخيل والإبداع في المنمنمات الإسلامية.

فروض البحث:

إن الكشف عن سيميولوجيا المنمنمات الإسلامية وعلاقتها بالعناصر الأربعة وبالإبداع الفني، وإشكالية المنمنمة ومفهومها ومفهوم المحاكاة والجذر الفلسفي والمفهوم السيموطيقي لأشكالها والتحليل البلاغي يساعد على إيجاد تفسير للإبداع استنادا إلى المركبات الثقافية التي هي (مجموعة من المواقف اللاواعية التي تسيطر على التفكير ذاته).

منهجية البحث:

سينتهج الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذى يعتمد على دراسة الحالة وتحليل العناصر المكونة لها واستخلاص النتائج.

الكلمات المفتاحية

المنمنمات:

هي صورة فنية صغيرة الحجم، رسمت في كتاب من أجل توضيح المضمون الأدبي أو العلمي أو الاجتماعي أوغير ذلك من الموضوعات التي حفلت بها الكتب والمخطوطات في العصور الوسطى.

الفن الإسلامي:

هو مصطلح شامل لجميع أشكال الفنون التي ظهرت بعد القرن السابع الميلادي داخل الأراضي الإسلامية، وهو يجمع بين الثقافات شرق الأوسطية كالمصرية والبيزنطية وبلاد فارس القديمة، إلى جانب الثقافات الشرقية في الهند والصين.

العناصر الكونية الأربعة :

هي نظرية علمية قائمة منذ ألفي عام وتشكل حجر الأساس في الفلسفة والعلوم والطب، تقوم على أن كل شيء مرئي يتكون من مزيج من الأرض والماء والهواء والنار. وهذه العناصر الأربعة تتفق مع عناصر المادة الصلبة (الأرض)، والسائلة (الماء)، والغازية (الهواء)، والبلازمية (نار).

السيميولوجيا:

وهو مصطلح مشتق من الكلمة الأغريقية (Sémion)، ويعرف بأنه علم الدلالات والمعاني، وهي من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي تختص بتحليل وتفكيك وتأويل الأنشطة الإنسانية لفهم مسارات الإبداع البشرية.

المقدمة:

لطالما بحث الفنان المسلم عن طريقة ليتواصل بها ويعبر فيها عن أفكاره ومعتقداته في حيز الوجود الإنساني، ومن أبرز منجزات ذلك الفنان كانت المنمنمات الإسلامية. إن ظهور المنمنمات كلغة رمزية يمكن التعبير عنها برسومات تصويرية نتجت كوسيلة للتواصل ونقل الأفكار بين البشر، والتي كان من أهدافها تمثيل هيكل تصوري للكون ينعكس في لغة روحية ورمزية عُبر عنها في المخطوطات بنظام روحي وبانسجام وجمال يترجم عالم الروح والحكمة.

وقد أشار د. إياد عبدالله إلى أن المنمنمة تحوي مجموعة كبيرة من الإشارات والرموز الدالة، وبالتالي فإنها نظام ذو دلالة مهما كان تنوعها وأصلها، فلكل منها بنية خاصة لها ذات ووظائف داخلية وخارجية. وهذا الكم الهائل من العلامات والرموز والإشارات التي تكتنزه المنمنمة الإسلامية لا يضاهيه عمل فني آخر من أي طراز، ووفقا لقواعد الاتصال البصري فإننا أمام مجموعة من الصور البصرية المتراكبة وليست صورة واحدة، مما يدعونا إلى رؤية استكشافية لسيميولوجية هذه الصور (Abdullah,2010).

رغم حرص الفنان على تصوير المنمنمة في منطق سليم في ظل الفكر الإسلامي الذي فرق في كثير من المتناقضات وأبعد مشاهد عديدة من الخيال، لم يزل في بعض نواحيه ينهل من تراث الشعوب في مرحلة ما قبل الإسلام، وهذا أمر طبيعي حتى إنه في كثير من نواحيه ظهر في الشكل والمضمون، من هنا كان لا بد من دراسة لسيميولوجيا المنمنة الإسلامية التي تأرجحت بين الحقيقة والخيال، مما أضفى الكثير من الأفكار الفلسفية ليس على مستوى الوقائع في منحاها التاريخي والإيديولوجي، وإنما على مستوى الشكل الظاهر الذي غالبا ما كان ينسجم مع طبيعة الحياة ومراحل نموها الفكري والعقدي الذي تضمن نظرة شاملة لعناصر الكون والطبيعة من حولنا.

في البحوث القديمة قبلت الفلسفة الغربية وجود أربعة عناصر أساسية لتكوين العالم: الماء، والهواء، والتراب، والنار، وهي ترتبط بنوع من التأثير المتبادل بينها، وأعطت تفسيرا للعالم يقوم على أن كل العناصر متماسكة في ارتباط تام في كل مكان.

وقد أعيد الأخذ بهذا المفهوم للعناصر الأربعة من قبل عدد كبير من الباحثين ليس في القرون الوسطي فحسب، وإنما حتى القرن التاسع عشر حيث تعرف الفنان (بول كلي) على سر الوجود أو تلك العلاقة الجوهرية بين الطبيعة والكون من ناحية، وبين الإنسان والأشياء من ناحية أخرى؛ وفي هذا يقول (كلي): "إن العنصر المحدد من العناصر الأربعة وهي الهواء والماء والأرض والنار، لا بد من أن يمتزج برؤى العالم، فبعد مجابهة هذه العناصر بعضها ببعض، لا أرى وجودا لفن تجريدي، ولا يبقى بعد ذلك غير التجريد الزائل... إن المادة هي العالم، حتي لو لم يكن هذا العالم هو العالم المرئي" (Reid ,1998).

ومما لا شك فيه أن اعتماد فكر وصور للعناصر الأربعة في الكون تكرر في مشاهد متعددة في المنمنة العربية في أشكال ورموز ومضمون فكري، فكل ما تحويه من أشكال وعناصر متمثلة بالشخوص والمفردات والزخارف والكتابات بأنواع خطوطها الجميلة المتفردة كانت تسعى إلى خلق نظام تواصلي مركب وليس بسيطا، وإنما يعيد إنتاج الفكرة بأنظمة بصرية متعددة، يؤكد الواحد منها على الآخر في متوالية تتكرر دون توقف فتحيل المعنى إلى شيء من السحر وصورة من الخيال وعبر جمالات متعددة.

ولكن المنمنمة لم تكتف بصياغة تلك الأحداث وفق واقعيتها التي تساعد الذهن على استرجاع مصادره في المعرفة، وإنما صاغته بطريقة تستعرض فيه الوقائع والأحداث على نحو ما، تكون قد حدثت في حلم أحيانا كثيرة، وبالتالي الوصول بالواقعة إلى المشهد الحكائي النادر الذي تحاول هذه المنمنمة تخليده بأبهى حلة.

ولعل قراءة تحليلية سيميولوجية للمنمنمة سيحيلنا إلى الكثير من المعاني والدلالات التي تحتاج إلى دراسات تفصيلية أكثر توسعا، كي تبرز لدينا المحصلة النهائية التي تؤول لنا قيمة الدلالة أو الرمز وطبيعة المعنى من خلال عملية التأويل، خاصة أن هذه العملية وفقا لهيكليات المناهج النقدية الحديثة، أو كما يرى (جادامر) سينتج عنه قراءات متعددة على مستوى المحتوى والمتعة البصرية.

ولأن السيمياء أو السيميولوجيا كما عرفها (فرديناند دو سوسير) عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وهي ذات الفكرة التي يقوم عليها البناء الفكري للمنمنمة (Al-Azri, 2016)، حيث يسعى هذا المنهج إلى اكتشاف البنيات العميقة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء الصورة، فإن السيميولوجيا لا يهمها الصورة الفنية الخارجية بقدر ما يهمها شكل المضمون، فهي دراسة شكلانيه للمضمون، فإنه يبدو أنه من المهم في ضوء ذلك البحث عن قراءة سميولوجية جديدة للمنمنمات في ضوء العناصر الكونية الأربعة، وهو ما تستهدفه هذه الصفحات عبر ثلاثة محاور رئيسية هي:

المبحث الأول: العناصر الأربعة وفكرة نشوئها

لا يمكن أن يكون نشوء فكرة عناصر التكوين الأربعة : الماء، والهواء، والتراب، والنار، قد انبثق فجأة من الفراغ بشكل غير مسبوق في ذهن الفيلسوف الإغريقي انباذوقليس (انبادوكل) 4500 ق.م، فأنا أعتقد أن الفكرة سبقته بدهور، كونها أحد نواتج العقلية الجمعية للبشرية، ولقد تناولها بعده الكثيرون على مدى التاريخ، وأثرت حتى وقتنا الحاضر في إبداع الكثير من الرؤى، فقد اشتغل عليها أبوقراط (4000 ق.م)، وربط العرب بين توازنها واختلالها في الجسم الإنساني والمكونات السبعة: العناصر، والأخلاط، والأمزجة، والأعضاء، والصفات، والوظائف، والأرواح. وربطوا بين تلك العناصر الأربعة : الماء، والهواء، والتراب، والنار، وما يقابل كلا منها من الأخلاط الأربعة وهي الدم، والبلغم، والمرارة الصفراء، والمرارة السوداء، والتي تنتج ما يقابلها من الأمزجة: المزاج الدموي، ثم البلغمي، ثم الصفراوي وأخيرا السوداوي، وهذه الأمزجة هي التي تمثل طبائع الناس (Bali,1991).

وقد صنفت الأساطير قديما استنادا إلى فكرة عناصر التكوين إلى: أساطير لاهوتية تقابل عنصر الهواء، وجسمية تقابل التراب، ونفسية تقابل النار، والأساطير المادية تقابل عنصر الماء.

وإذا نظرنا إليها بعين التدبر سنجد أنها عناصر تكوين كل الأشياء في الكون قد ذكرها الله تعالي في القران الكريم في مواضع عديدة، فنجد أن النار جاءت في المقدمة وهى التي خلق الله منها الجن قال تعالى:

{وَخَلَقَ الْجَانَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ} الرحمن15

{قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ} الاعراف 76

{وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ السَّمُومِ} الحجر27

{قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ} الأعراف12

وبعدها جاء التراب الذى خلق الله منه البشر؛ قال تعالى:

{إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثِمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ} آل عمران59

{قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً} الكهف37

{وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ إِذا أَنتُم بَشَرٌ تَنتَشِرُونَ} الروم20

{يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الأَرْحَامِ مَا نَشَاء إِلى أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ

وَمِنكُم مَّن يُتَوَفَّى وَمِنكُم مَّن يُرَدُّ إِلى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلا يَعْلَمَ مِن بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَة فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاء اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ} الحج5

ولو نظرنا إلى الهواء فسنجد ذكره في القرآن جاء بلفظ الريح أو الرياح، وهي الهواء المتحرك في الطبقات المحيطة بالأرض، فقال تعالى:

(مَّثَلُ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لاَّ يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُواْ عَلَى شَيْءٍ ذَلِكَ هُوَ الضَّلاَلُ الْبَعِيدُ} إبراهيم 18

{إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنزَلَ اللّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِن مَّاء فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاء وَالأَرْضِ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ} البقرة 164

أما الماء فنجد أن ما من مخلوق حي إلا ويحتاج إليه، قال تعالى:

{وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاء فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْق ا لَكُمْ} البقرة 22

{وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا} البقرة 164

{فَلَمْ تَجِدُوا مَاء فَتَيَمَّمُوا صَعِيدا طَيِّبا} النساء 43

{وَهُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاء فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ} الأنعام 99

{أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ} الأنبياء 30

لكن كيف لهذه العناصر أن ترتبط بالإنسان؟ قال المختصون بهذا العلم أن الإنسان مكون من العناصر الأربعة بصورة متوازنة، فإن روح الإنسان أو الكائن الحي تمثل عنصر النار، وما يتنفسه يمثل عنصر الهواء، وكل ما يشربه ويأكله يمثل الماء، وجسد كل كائن حي يمثل التراب (من التراب وإلى التراب تعود).

لقد طُورت العلوم الأصلية من خلال المعرفة التجريبية للظواهر الطبيعية وقرب الإنسان من الطبيعة ونفسية الإنسان والأنماط الثقافية ودراسة الطرق المستخدمة لتجريب قوانين الطبيعة والوعي العالمي بشكل مباشر. ومفهومه هو أن كل المظاهر الفيزيائية للوجود تنشأ من نفس المصدر وفي جوهرها إحدى هذه العناصر وهي: الأرض أو الجوامد، والماء أو السوائل، والنار أو إطلاق الطاقة، والرياح أو العناصر الغازية. وقد أضاف عليها بعض الفلاسفة عنصرا خامسا وهو الفراغ أو العدم الذي تتشكل منه جميع الأشياء.

ولكن ما هي هذه العناصر وأين تتمركز؟

أولا: العنصر الترابي – الأرض؛ هي قاعدة هذه العناصر ويرتبط بمقدار حالاتنا وثباتنا ومقاومة التغيير أو الحركة مثل الصخرة. يتمركز العنصر في قاعدة العمود الفقري ويرتبط باللون الأحمر.

ثانيا: العنصر المائي – الماء؛ هو ثاني أعلى مستوى في شخصيتنا البدنية نحن نشعر تحت تأثيره بعواطفنا الخاصة والأجزاء السائلة في الجسم. يتميز العنصر بردود الفعل للتغيرات الفيزيائية والتكيف نحو البيئة المحيطة. فنحن قادرون مثل النباتات على النمو والحركة المستقلة، ونتفاعل مع المؤثرات ومع ذلك نعجز عن السيطرة على بيئتنا، عندما تكون شخصيتنا تحت تأثير العنصر المائي، نتفاعل مع ما نقابله ونتأثر بالعواطف الأثقل ويرتبط باللون الأزرق.

ثالثا: العنصر الناري – النار، وهو ثالث أعلى عنصر. وعندما نكون تحت تأثيره فنحن نتصف بالعنف (والعنف في هذا المعنى يشير إلى الطاقة، فنحن نجرب مشاعر الدفء، وندرك قدراتنا الفكرية. يتمركز العنصر في الطرف الأسفل لعظمة الصدر ويرتبط باللون الأصفر.

رابعا: العنصر الهوائي - أو الرياح، وهو المستوى الرابع ، ونحن تحت تأثيره ندرك تفكيرنا الخاص، بالإضافة للشهامة ومشاعر الحكمة والحب. وأعلى مثال لمبدأ الرياح هم البشر. فنحن قادرون على التأمل وعلى الفهم والحب. ويتمركز العنصر في منتصف الصدر ويرتبط باللون الأخضر (Rastell, 2012).

ولكل عنصر من هذه العناصر مزايا وخصائص:

خصائص العنصر الترابي:

ويمثل العالم الفيزيولوجي لدى الإنسان، أي التواصل بين الإنسان والأرض، وتشمل البيت والمسكن، المال والأملاك، والمأكل والمشرب، والأمن الشخصي والذاتي، والعمل بلا كلل، والصحة ، والصبر، وغيرها.

خصائص العنصر المائي:

يمثل كل ما يختص بالإحساس ويمثل العاطفة والمحبة، والحزن والغضب، والكراهية والفرح والسرور، والإصرار والعزيمة، وغيرها من هذه الصفات التي تختص بالأحاسيس.

خصائص العنصر الهوائي:

يمثل كل ما يختص بالتواصل والاتصال مع الغير، والكلام والنقاش، والثقافة والتربية، والذكاء وقوة الإقناع، والتفكير والحس الروحاني والرؤية فوق الحسية وغيرها.

خصائص العنصر الناري:

ويمثل كل ما في الطاقة والقوة الدافعة للحياة وقوة الخليقة، والإصرار والعزيمة بالغوص في التجارب، والبحث المستمر، وحب الحياة، والكرم وغيرها (Jakubczak, 2001).

ويعتقد الفلاسفة أن حركة الكون تعتمد على تناسق هذه العناصر وهي النار والماء والأرض والنبات والمعادن. ويرون أن هناك علاقات تبادلية بين هذه العناصر التي يحددونها بالماء والخشب والنار والأرض؛ لأن في اعتقادهم أن الماء ينتج خشب النبات، والخشب ينتج النار، والنار تنتج الأرض، والأرض تنتج النبات، وهكذا تستمر هذه الحلقة لإنتاج العناصر الأربعة في ثبات واستقرار واستمرار إلى ما لا نهاية (O'Donohue, 2010).

وإذا نظرنا إلى سيميائية كل واحد من العناصر الأربعة على حدة، نجد أنها تلعب دورا هاما في الدلالات والرموز في الفن والديانات والحياة اليومية، فالنار تضيء وتدفئ، إنها عنصر قوة الإنسان وسموه على العالم الحيواني، ولكنها يمكن أن تنقلب ضده: فالنار تحرق، وهي على علاقة مع الشمس. والماء يطهر وإضافة إلى ذلك فهو مصدر الحياة أو التجدد، ومن هنا كان الماء مصدرا للشعائر الكثيرة في كل الديانات تقريبا وطقس الينابيع المنتشرة جدا. والهواء هو العنصر السماوي، ومن هنا الارتفاع في المسيرة الروحية. والأرض رمز الخصب والخصوبة كذلك، ولها علاقتها مع الولادة والموت، والحيُة هي رمز هذه الثنائية (Hasab alnabi , 1981).

وذلك هو ما يضيفه (باشلارد) وهو يلاحظ أن ما قد ولد في الماء يكتمل في النار، وهذا ما يطبق أيضا على عجينة الخزاف كما يطبق على عجينة الخباز. وغالبا ما يجري تصنيف العناصر الأربعة في زوجين متقابلين، فالنار والماء، يقابلها الهواء والتراب، إذ النار مذكر والماء مؤنث، أو أن له رمزية أنثوية شبه عالمية.

المبحث الثاني: موقف الفلاسفة والفنانين من العناصر الكونية الأربعة

لقد تطرق العديد من الفلاسفة والنقاد والفنانين لموضوع هذه العناصر الأربعة وأثرها في التركيبة البنائية والنفسية للفنان، وكان أهم المشتغلين على هذا الموضوع من الفلاسفة والفنانين هم:

إمبيدوقليس:

إن أول من ذكر وكتب عن العناصر الأربعة كان الفيلسوف اليوناني الإغريقي إمبيدوقليس (490-430 ق.م). وتبناها فيما بعد كل من أفلاطون وأرسطو اللذين يعتبران من أكبر المفكرين حتى يومنا هذا. وقد تصور إمبيدوقليس بأن كل شيء في الكون مركب من أربعة عناصر أساسية لوحدها أو مشتركة بكمية قليلة أو كثيرة وهي: الماء، والهواء، والتراب، والنار (Guthrie, 2002).

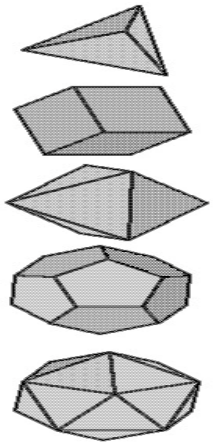
أناكسيماندر:

كان من أوائل الفلاسفة الإغريق ما قبل سقراط الذين ظهروا في بداية العصر المحوري، في الفترة من (700 إلى 200 ق.م). حين ظهر كذلك مفكرون ثوريون في الصين، والهند، وإيران، والشرق الأدنى واليونان القديمة. كان أناكسيماندر نصيرا مبكراً للعلم وحاول ملاحظة وشرح جوانب الكون المختلفة، مع اهتمام خاص بأصولها، حيث قال إن الطبيعة تحكمها القوانين تماما مثل المجتمعات البشرية، وأن أي شيء يهدد توازنها لا يدوم طويلا، وأقر بأن اللانهائي هو أصل كل الأشياء. وبإعلانه أن القوى الفيزيائية وليست القوى الخارقة هي التي تصنع النظام في الطبيعة. يعتبر أناكسيماندر أول عالم حقيقي، كما يعتبر أول من استخدم التجريب العلميk وكان أول من وظّف كلمة (أصل الأشياء) في سياق فلسفي. وبالنسبة له كانت مجرد نقطة زمنية، وأصلا ينشأ عنه أي شيء آخر قد يكون.

بالنسبة لأناكسيماندر، فإن هذا العنصر الأصيل لا يمكن تحديده مثل الماء في نظرية طاليس، وليس شيئا وسطا بين الماء والهواء، أو الهواء والنار، فهو أغلظ من الهواء والنار وأكثر ثباتا من الماء والأرض، حيث يدعي أناكسيماندر أن الماء لا يستطيع أن يضم كل التناقضات الموجودة في الطبيعة، مثلا: الماء يكون سائلا فحسب ولا يمكن له أن يصبح جافا، هكذا فلا يمكن له أن يكون المادة الأولية، ولا أي من هذه العناصر الأخرى المذكورة، ويعتقد أن اللانهائي هو مادة تستطيع أن تضم كل تلك التناقضات بالرغم من أنها مجهولة كليا بالنسبة لنا.

يشرح أناكسيماندر كيف تكونت العناصر الأربعة للفيزياء القديمة (الماء، الأرض، الهواء، النار)، وكيف تكونت الأرض وكائناتها من خلال تفاعلاتها معا. ويعتقد بأن الكون نشأ نتيجة لانفصال كل التناقضات التي يحويها العنصر الأول عن بعضها البعض، وأن كل الأشياء الميتة تعود إلى ذلك العنصر الذي أتت منه هو اللانهائي (Muttalib, 1995).

أفلاطون:



شكل1 الأجسام الصلبة الأفلاطونية

أما أفلاطون فقد أكد على أن العناصر الأربعة الأساسية في العالم هي الأرض والهواء والنار والماء. وقام بربط هذه العناصر إلى الأجسام الصلبة الأساسية، التي سميت بالأجسام الصلبة الأفلاطونية على النحو التالي: المكعب مع الأرض، والعشروني الوجوه مع الماء، ورباعي الوجوه بالنار وثماني الوجوه مع الهواء، هذه هي الأشكال متعددة الأسطح الوحيدة الممكنة التي أوجهها تكون مكونة من مضلعات منتظمة، فالرباعي رباعي الأسطح بأربعة مثلثات متساوية الأضلاع، والمكعب بستة مربعات، والمجسم الثماني بثمانية مثلثات متساوية الأضلاع، والاثني عشري السطوح ب12 خماسي الأضلاع منتظمة، والعشروني الوجوه بعشرين مثلث متساوي الأضلاع.

أما العناصر المرتبطة بالأجسام الصلبة الأفلاطونية فهي:

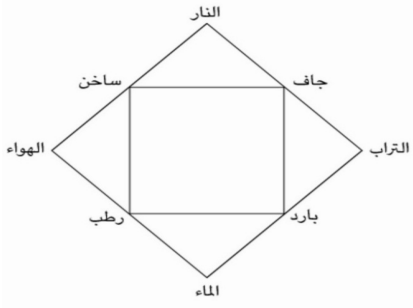
المكعب (cube) إلى الأرض، لأنه الأكثر سكونا بالنسبة لبقية الأجسام وذو الشكل الاكثر تحفظا، عشروني الوجوه (icosahedron) إلى المياه، الأقل حركة، رباعي الوجوه (tetrahedron) للنار الأكثر حركة، ثماني

الوجوه (octahedron) إلى الهواء، لأنه متوسط الحركة. وقد كتب أفلاطون عن التكوين الخامس الذي هو الاثنا عشري الوجوه (dodecahedron) بوجوهه الخماسية المنتظمة. الوجوه الاثنا عشر تتصل بالكواكب وبالكون بأسره، كما يوضح شكل (1).

كما ذكر أفلاطون أن النماذج الأصلية، أو النواة النقية ما هي إلا انعكاس للعالم المرئي. وإن الحواس لا يمكن أن تدرك هذة المملكة الميتافيزيقية، لذا تستخدم الهندسة هذة النماذج لتوضيح وصف هذه الأفكار. فالهندسة تفسر الوحدانية الكامنة وراء جميع الأشكال هندسية، والعلاقة التي لا تفصل الجزء من الكل، وباستمرار تذكر الوحدة والأصل في خلق جميع الأشياء (Muttalib, 1995) .

أرسطو

سلَّم أرسطو أنه يوجد في الأساس مادة أوّلية واحدة فقط، ولكنها كانت بعيدة جدًا ومجهولة جدًا لدرجة تمنعها من أن تكون أساسا لفلسفة المادة؛ لذلك، قبل عناصر إيمبيدوكليس كنوعٍ من العناصر الوسيطة بين هذه المادة التي لا يمكن تحديدها والعالم الملموس. وهذه القدرة الفطرية على اختزال الأسئلة الكونية إلى أسئلة يمكن الإجابة عنها هي أحد الأسباب التي جعلت أرسطو فيلسوفا مؤثِّرا للغاية. شارك أرسطو أناكسيماندر في وجهة النظر القائلة بأن خواص الحرارة والبرودة والرطوبة والجفاف هي مفاتيح التحول، وأيضا مفاتيح خبرتنا بالعناصر. فلأنَّ الماء رطب وبارد، يمكننا الشعور به. ففي علم الوجود لدى أرسطو، مُنح كل عنصر من العناصر اثنتين من هذه الخواص، لكي يصبح ممكنا تحويل كل عنصرٍ منها إلى آخر عن طريق عكس واحدة من هذه الخواص. فيصبح الماء الرطب البارد أرضا جافة باردة من خلال تحويل الرطوبة إلى جفاف. تابع أرسطو فيما بعد نظرية أفلاطون بإضافة أربعة طباع أساسية لهذه العناصر: اثنين فاعلين: البرودة والحرارة. واثنين منفعلين: اليبوسة والرطوبة. لذلك مزج طبع فاعل مع طبع منفعل على مادة موحدة يؤدي إلى ظهور واحد من العناصر الأربعة . لذا فإن التراب أو الأرض باردة يابسة، الماء بارد رطب، الهواء حار رطب، النار حار يابس، كما يوضح شكل (2) (Blackson, 2011).



شكل (2) رباعية ارسطو

جابر ابن حيان:

من العلماء والفلاسفة العرب الذين نبغوا في مجال الكيمياء وأصبح أبا الكيمياء؛ فقد وضع الأسس لبداية الكيمياء الحديثة، وقد أطلقت عليه العديد من الألقاب، منها (الأستاذ الكبير) و(شيخ الكيميائيين المسلمين) و(أبو الكيمياء). أحدث جابر بن حيان تغييرا جذريا في علم الكيمياء عندما أجرى دراسته العلمية على العناصر الأربعة التي شغلت السابقين فكرة تحويلها، وقد تأثر العلماء العرب والمسلمين الأوائل بنظرية العناصر الأربعة التي ورثها علماء العرب والمسلمين من اليونان. لكنه قام بدراسة علمية دقيقة لها؛ أدت هذه الدراسة إلى وضع وتطبيق المنهج العلمي التجريبي في حقل العلوم التجريبية. فمحاولة معرفة مدى صحة نظرية العناصر الأربعة ساعدت علماء العرب والمسلمين في الوقوف على عدد كبير جدا من المواد الكيماوية، وكذلك معرفة بعض التفاعلات الكيماوية فقد ساد في الحضارات القديمة فكرة تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن نفيسة؛ وذلك لأن العلماء في الحضارات ما قبل الحضارة الإسلامية كانوا يعتقدون أن

المعادن المنطرقة مثل الذهب والفضة والنحاس والحديد والرصاص والقصدير من نوع واحد، وأن تباينها نابع من الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة الكامنة فيها وهي أعراض متغيرة نسبة إلى نظرية العناصر الأربعة، لذا يمكن تحويل هذه المعادن إلى بعضها البعض بواسطة مادة ثالثة وهي الإكسير، ومن هذا المنطلق تخيل بعض علماء الحضارات السابقة للحضارة الإسلامية أنه بالإمكان ابتكار إكسير الحياة أو حجر الحكمة الذي يزيل علل الحياة ويطيل العمر. ومن هنا اكتسبت الكيمياء سمعتها السيئة واعتبرت أعمالها من ضروب السحر وأعمال الشياطين. وجابر بن حيان ألصقت به تهمة السحر بعدما احتال على مسألة التحويل، فهو تمكن فعلا من تحويل المعادن إلى ذهب ولكن بطريقة مبتكرة اعتمدت على تلبيس المعدن بطبقة رقيقة من الذهب، وثبتت عليه التهمة بعدما جعل الارتباط وثيقا بين تلك المعادن وما يحيط بها من طبقات نفيسة، فطريقة الفصل بينهما صعبة ومعقدة ولا يعرفها سواه، وكل ما وصلنا عنها إنها تتم باستخدام ماء الذهب. فحين أجرى ابن حيان دراساته العلمية لفك لغز العناصر الأربعة توصل إلى أهم الإنجازات التي سجلت باسمه، حيث وضع المنهج العلمي التجريبي لأول مرة في حقل العلوم، وتعرف على عدد كبير من المواد والتفاعلات والعمليات الكيميائية، منها التقطير، والتسامي، والترشيح، والتبلور، والملغمة، والتكسيد، التي أصبحت مقومات الكيمياء الحديثة (Bodair , 1980).

جاستون باشلار:

قدم باشلار جهدا متميزا ضمن سعيه لإيجاد قانون لدراسة الخيال، ينبثق من الخيال ذاته وليس من عالم المنطق والاحتراس والحصافة العلمية، فانتهت محاولته إلى هجر محور الموضوعية والاتجاه إلى (محور الذاتية) الذي تتجمع حوله في الحلم مختلف أنماط التقييم البدائي السابق للمفاهيم الفلسفية، فكان اكتشافه الجوهري توصله إلى أن تحليل الخيال تحليلا نفسيا لا يمكن إلا أن يكون دراسة سيكولوجية طبيعية تتجمع فيها القيم تلقائيا حول العناصر الأربعة، فكانت حركة باتجاه البحث عن أدق دقائق حلم الإنسان بالعناصر الأربعة.

استعار باشلار من الفلاسفة الذين أرسوا التمييز بين العناصر الأربعة الطبيعية، وهي التي حددت تكوين مؤلفاته (التحليل النفسي للنار 1937)، و(الأرض وأحلام الإرادة 1947)، و(الأرض وأحلام السكون 1948)، و(الماء والأحلام 1940)، و(الهواء والأحلام 1942)، ومن دون شك فإن اهتمامه بالكيمياء القديمة الذي وُلد لديه بفضل يونغ، كان هو الذي حدد اختياره هذه الموضوعات. فقد استطاع باشلار أن يجد محددات نفسية طبقا إلى العلاقة المتخيلة بين العناصر الأربعة. ويوضح باشلار في كتابه (الماء والأحلام) أن بإمكان حلم اليقظة أن يتوصل بقدر كاف من الثبات كي يحقق كتابا مكتوبا، كي لا يكون مجرد فراغ لساعة هاربة. وأن يعثر على مادته أو على عنصر مادي فيمنحه جوهره الخاص به، وقاعدته الخاصة به، وشاعريته الخاصة به. وقد أخذ الموضوعيون هذه الأفكار من بعده، مثل (المياه الصافية)، و(المياه الثقيلة) في (الماء والأحلام). وهناك (حلم الطيران) و(السقوط المتخيل) و(الشجرة الهوائية) كما كانت في كتاب (الهواء والأحلام) فقد كانت هذه التجسيدات الجوهرية للقيم النفسية، قد قدمت ميدانا معجميا للنقد الموضوعاتي من بعده. وقد لاحظ باشلار الطابع المحجم لهذا التصنيف، الذي يتجسد في هذه العناصر الأربعة ورأى فيه تمييزا تبسيطيا لإدراك تنوع التقييمات التخيلية. لهذا عمل على تغيير هذا الإطار الشكلي الأرسطي عندما اعتبر التراب مادة مبهمة؛ لأنها في الوقت الذي تدعو إلى التقوقع فإنها تدعو إلى الانفتاح. وكما أن العناصر غير مستقلة إنما تتواصل فيما بينها، فخصص فصولا للعناصر المختلطة مثل (الماء والنار)، و(الماء والليل) و(الماء والأرض)، وهكذا أراد باشلار أن يتجاوز هذه الترسيمة التحجيمية لأرسطو، وقد بدا تغيره واضحا من خلال التركيز على مفهوم حركي للضوء، وذلك لإدراكه أن الخيال منفتح على اللانهاية بشكل جوهري وهو هارب من جهة أخرى، ويدين باشلار من جهة أخرى دعوة بودلير إلى

السفر، فلم يعد هذا السفر نوعا من اللجوء إلى الصورة وهي في حركتها الإبداعية. ونحن نحاول العثور على تماسك الصور وتجميعها، ومن ثم محاولة العثور على الخط الكلي العميق المسؤول عن تدفقها. فهذه الرحلة الكائنة في الخروج على النموذج المتكرر أجبرت باشلار -في مجال الصورة- عن البحث الدائم عن ذروة الصورة التي تتشظى في الخيال وتجبرها على التلاحم والانسجام طوال مشروع الكتابة، ويحاول -من أجل استبعاد شبكة المؤثرات الخارجية عليه- أن يتمثل موضوعه بواسطة النظر بعمق ونفاذ إلى إدراك الصورة وتخيلها (Muttalib, 1995).

شاكر حسن آل سعيد:

لقد ألقت عناصر الكون الأربعة بظلالها على تفكير الناقد العراقي شاكر حسن آل سعيد، ففي كتابه (أنا النقطة فوق فاء الحرف)، صنّف أعمال الرسم، في مستوى المادة المستخدمة إلى: أعمال مائية تستخدم فيها ألوان الماء، وترابية يستخدم فيها التراب والرمل وما إلى ذلك من مواد مشابهة كعنصر بناء رئيسي لمواد اللوحة، ونارية باستخدام تقنية الحرق، وأخيرا أعمالا هوائية باستخدام تقنية النفخ في تثبيت الألوان على سطح اللوحة، من حيث مرجعيته في العالم على أربعة أنماط هي: (الترابي، والمائي، والهوائي والناري) بالتقابل مع عناصر التكوين: التراب والماء والهواء والنار، ثم استطرد ليضيف فكرة ثالثة هي: إن استخدام مهارات إنتاج النص داخل الأثر الفني كترميز للنص المحيطي بواسطة الأثر، فهو يربط فكرة العناصر إلى مدونات العراق القديم فيقول: "إن بالمستطاع تطوير مبدأ الاحتكام للعناصر الأربعة (وهي المواد الأولية للخليقة) وقد ظهرت بوضوح في الفكر الآشوري و(تنصيصا) لمبدأ التربيع الخصوبي ما قبل السومري، ثم أقتبسها الفنانون الأركولوجيون ممن ارتبطت بحوثهم في مجال الرسم وعلى رأسهم (تابيس ودي غوتكس) فأصبحت الألوان (البذور الأفقية للتوليف) هي (الألوان المائية التي ستسيل على سطح اللوحة لتوحي بجداريتها: الألوان والتي تظهر بكثافتها موحية بأرضيتها الألوان الهوائية أو المنفوثة ثم الألوان المحروقة وهي التي نوازي في وجودها وجود بعض الصخور المتبلورة والمتحولة في علم الطبقات الأرضية".

ويعد شاكر حسن آل سعيد من أكثر الفنانين تنكرا لقيمة الشكل في الرسم، وفي التنظير له معا، حيث يغترف من الشكل الأول للمادة (الهيولى) ليؤكد أنها -في زاوية العمق- المبدأ القادر على عدم الاكتراث بالتشكل، فتقترب لوحته من كتابات ورسوم الكهوف الأولى قبل ظهور الأبجديات "في محاولة للاقتراب فيها من الفكر الرياضي واللغوي والرمزي وكذلك بمثابة العودة بالبنية اللغوية إلى أصولها الأولى، انه يتجه مباشرة إلى جوهر العناصر الأربعة من دون اهتمام بإمكانية تشكلها، وقد يقترب من الصور المجهرية للمادة" (Al Said, 1998).

إسماعيل خياط:

إن تجربة اسماعيل خياط اعتمدت على منهجية تنبع من الخيال لدراسة الخيال ذاته، فقد أضحى هذا الابستمولوجي بعيدا عن العقلانية الديكارتية، فيلسوفا للخيال وحالما بالكلمات النابعة منه، فقد كان يسخر دائما من خرافة الحصافة العلمية فيما يتعلق بدراسة الخيال، وكان يأمل في تحقيق قراءة للخيال، تشكل عودة إلى المصادر الأكثر عمقا والتي تنبع من خلال تأملاته في التكوين المادي للصورة، وانصب جهده في استعارة فكرة العناصر الطبيعية الأربعة (النار، والتراب، والماء، والهواء)، حيث استطاع أن يجد محددات نفسية طبقا إلى العلاقة المتخيلة بين تلك العناصر، ليكون بإمكان حلم اليقظة أن يعثر على مادته أو على عنصر مادي فيمنحه جوهره الخاص به، وقاعدته الخاصة به، وشاعريته الخاصة به.

لقد تفرد اسماعيل خياط بأسلوب خاص اعتمد على عناصر التكوين الأربعة: الماء والنار والتراب والهواء، وانبهارا بفكر باشلار المؤسس على دراسة الخيال اعتمادا على تلك العناصر ركز في تجاربه الفنية على عنصر التراب، ومأوى الإنسان الأخير، ليشكل منه عالمه، التراب الذي هو اكثر العناصر وفرة في الطبيعة، وأكثرها رمزية وتجريدا، فكان يستل من وحي المتحجرات، وصخور الجبال وتضاريسها، حلما أحمر

بلون صدأ الصخور، ويهيمن في رسوماته عناصر الهيولي (المادة والعنصر والطينة) والصورة (الهيئة والشكل). وهذان العنصران يرتبطان بوحدة لا انفصال لها حيث يعتبر الصورة شكلا وجوهرا، وترجمة مباشرة للمادة، هذا الفكر الذي يعد أهم التطورات الفكرية التي هيمنت في عصرنا الحاضر على الفهم الحداثي للفن التشكيلي. فقد أسس اسماعيل خياط عالمه التشكيلي -فكريا وتصميميا- على متضادات لا نهائية تمتد على مرمى البصر، هي: بقعة وخط، ضوء وظلام، موت وحياة، تشخيص وتجريد، جنون وعقلانية، حركة صراع وسكون، جمال وقبح، رعب وسكينة، رقة وخشونة، بدائية ومعاصرة، واقع وحلم، كلها تؤلف مكونات ذاكرته بما ترسب فيها من أشكال نسيج صخور شمال العراق حيث يعيش وبشكل يجعلها تجربة باطنة، يمثل العماء فيها مرتبة التمثل الخيالي أو ما يسميه (الخيال المطلق) (Al-Abd, 1990).

المبحث الثالث: رؤية سميولوجية لفن المنمنمات الإسلامية وعلاقتها بالعناصر الأربعة

المنمنمة هي صورة فنية صغيرة الحجم، رسمت في كتاب من أجل توضيح المضمون الأدبي أو العلمي أو الاجتماعي أو غير ذلك من الموضوعات التي حفلت بها الكتب والمخطوطات في العصور الوسطى، وتعد المنمنمات صورا تسجيلية للحياة والبيئة والعادات والمعتقدات والطقوس والأحداث التاريخية والعمارة والزي والفنون، فضلا عن قيمتها الفنية التي تطورت عبر التاريخ.

ومما لا شك فيه أن العقيدة الراسخة فرضت في روحية الإنسان المسلم، مبدأين: الأول هو تحوير الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان، والثاني هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته. أما الباعث على التحوير يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي، فالفنان لا يعير الوجود والأشكال اهتماما كبيرا في رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية، دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب هذه الأشياء والوجوه من حقيقتها. يقول درمنغايم "إن ظهور الفن التجريدي هو نتيجة لرغبة الفنان في أن يعبر عن الجوهر مما دفعه إلى تجاوز الواقع العرضي" (Malkawi, 2013)، والخطاب الإسلامي يتعارض مع النحت والتشبيه الفني، ورغما عن ذلك لم يقف الفنان الذي كانت تشده طاقاته الفنية للتنفيذ والتعبير عما كانت تصبو إليه نفسه عبر هذه الفنون، غير مستسلم لذلك التحريم فابتكر أساليب أخرى للتعبير وتفريغ طاقاته الإبداعية والفنية. فكان للفنان المسلم دور كبير في ابتكار وخلق أساليب فنية جديدة عبّر بواسطتها عن مكامن نفسه وعقله وإرهاصاتهما بأعمال إبداعية تجسدت بأشكال وطراز فيه الكثير من الإبداع الفني والجمالي، ومختلف عما كان العرب معتادين عليه سابقا. وتعد المنمنمات العربية من ابداعات الفنان المسلم التي اعتمدت على الرمزية والتجريد كوسيلة تعبيرية تفسيرية معينة للكون والوجود، حيث استطاع الفنان المسلم أن يصوّر الإنسان بشكله ومضمونه بما يمثله هذا المخلوق الصغير من عالم كبير ليس له نهاية، وبفلسفة روحية تلاقت مع مبدأ تحريم التصوير والتشبيه في الإسلام.

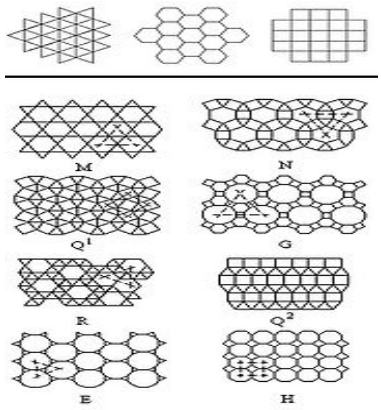
ولئن عرفت الحضارات المصرية القديمة والكلاسيكية (اليونانية والرومانية) الرسم والتصوير فالمدرسة الإسلامية جعلت من هذه التصاوير مدرسة فنية لها أسلوبها وفلسفتها دُعيت بفن المنمنمات، التي لا ننكر تأثر الفنان المسلم فيها بالفلسفات والعقائد السابقة للإسلام وانعكاس بعض من فكرها على أعماله وأسلوبه الفني.

وقد تجلت الرمزية في جميع أنماط ومدارس هذه المنمنمات بتأكيدها على توزيع بناء الأشكال في العمل الفني داخل شكل المربع والدائرة والعلاقة الجدلية بينهما، فالمربع يمثل العناصر الأربعة المكونة للطبيعة في الفلسفة الصوفية وهي النار والهواء والماء والتراب، والدائرة تمثل الكون ككل.

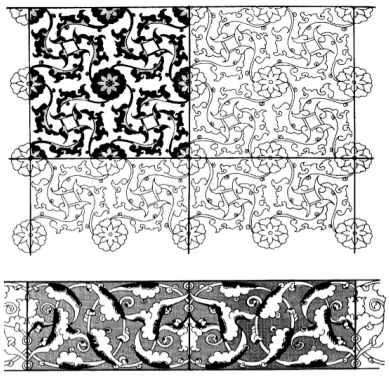
وفي إعادة قراءة المنمنمة الإسلامية قراءة سيميائية نجد أن العناصر الكونية الأربعة التراب، والهواء، والماء، والنار، تدخل ضمن تركيب وبنية المنمنمة في الشكل والمضمون، وهو تحليل مزدوج يتناول العلاقة

بين الأفكار من جهة، والأشكال المشار إليها من جهة ثانية، وهو ما تنطوي عليه المنمنمة، فكل ما تحويه من أشكال وعناصر متمثلة بالشخوص والمفردات والزخارف والكتابات بأنواع خطوطها الجميلة والمتفردة كانت تسعى إلى خلق نظام تواصلي مركب وليس بسيطا يرتبط بالعناصر الأربعة. فمن ناحية المضمون، لعل أبرز الأساليب التي عبر من خلالها الفنان في المنمنمات كان أسلوب فن الرقش، وهو الرسم الذي يعتمد على أشكال هندسية لعب الفرجار فيها دورا كبيرا، فهي تشكيلات ثلاثية ورباعية وخماسية مع مضاعفتها، وحور في كل شكل حتى لم يعد لأنواع هذه التشكيلات حدود، وهكذا اكتشف الفنان عالما جديدا من الأشكال الهندسية التي حمّلها دائما معان روحية تجلت في الأشكال التي ترمز إلى القدرة الإلهية بالإضافة إلى المعاني الفنية التي تجلت في روعة التخطيط وتظافره، وفي روعة التلوين وتنسيقه. يقول (غرابار) "ليس الرقش العربي مجرد زخرفة، بل كان له وظيفة رمزية، ففي جميع أشكال الرقش التي نراها سواء كان هندسيا أو نباتيا يتبين أنه قد أخضع كليا لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الإسلامي، فنحن نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة، فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة أو كيانات طبيعية خافية على أبصارنا، حيث نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل كي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء في ذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي". ويشير ماجد حسن في مقاله عن الفن الإسلامي بأن الرقش العربي يحتوي على أسلوبين الأول: أسلوب (الخيط) كما يوضح شكل (3)، وهو عمل هندسي محض يقوم على تفريعات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى، المثلث والمربع، والدائرة، وهو يعتمد على مضمون ثابت، وليس الطابع التجريدي فيه إلا كي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه، فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي وقد تم استخراج المثلث من الدائرة بعد تقسيم محيط الدائرة بالفرجار. كما تم رسم النجوم في الرقش على مقياس الدائرة واشتقاقا منها، انطلاقا من الدائرة القدسية، التي ترمز للكون كما ترمز إلى بيضة الحياة. ومن تطابق نصفيّ الكون تتشكل النجمة السداسية عن تشابك مثلثين متعارضين، تعبيرا عن تداخل السماء والأرض رمزا إلى الوجود الواحد. حيث يرمز المثلث الهرمي المقلوب للأسفل للوجود الإنساني الآخر. والنجمة الخماسية نجمة فيثاغورس التي ترمز إلى جسم الإنسان الكامل. وبينما المسلمون كانوا يقدرون النجمة الثمانية، المؤلفة من تداخل مربعين، فالمربع الأول يعبر عن القوى الطبيعية الأربعة : الهواء والماء والتراب والنار، والمربع الثاني يعبر عن الجهات الأربعة: الشمال والجنوب والشرق والغرب. وقد نفذها المسلمون كعنصر أساسي في الرقش العربي والهندسي.

والثاني أسلوب (الرمي) كما يوضح شكل (4)، وهو عمل تغلب عليه العفوية والاسترسال، مستوحى من النباتات وعروقها. فالرقش هو السعي وراء الجوهر الخالد، فيبدو على شكل تكرار، وأخرى على شكل وميض متناوب. فيظهر العمل الفني في صورة واعية محسوسة. يقول التوحيدي "الصورة هي التي يخرج بها الجوهر إلى الظهور". وهو يقسم المراحل الإبداعية لمرحلتين: الأولى هي مرحلة التصوير الروحي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الاحساسي عند الفنان. والثانية هي مرحلة التصوير العقلية وهي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير. وعلى هذا الأساس نعتبر أن الفن يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد، والحدس يختلف عن الإحساس.



شكل (3) أسلوب الخيط في الرقش



شكل (4) أسلوب الرمي في الرقش

إن الناظر لأي منمنمة يكاد يرى بوضوح التركيبة البنائية القائمة على أساس مجموعة من التراكيب المتداخلة تدور حول المربع والدائرة والمثلث، ولعل هذا الأساس جعل هذا النوع من الفن يقدم عدة مفاهيم مختلفة ربطت هذه العناصر التشكيلية مع بعضها البعض، فهو يقدم التفرد في الوحدة الهندسية، ثم التنوع في تعدد الوحدات والألوان، ثم التلاحم في تداخل الوحدات مع بعضها، ثم التتالي في تتالي الألوان والوحدات. وبذا نجد أربعة مفاهيم متفرقة إلا أنها تنسجم في إطار واحد عام يمثل العناصر الأربعة، فاللوحة شكل مؤلَّف أو مركَّب تحضر فيه وجهة نظر الفنان المسلم الذي يتحكم في رؤيته للكون والعالم من خلال نموذج إيماني كامن وكامل هو النموذج الإسلامي.

وإذا ما تطرقنا إلى كل من هذه العناصر التشكيلية نجد أن كلا منها تعمل بشكل متكامل ومتراكب ومتقاطع فهي وحدة بلاغية مرئية، فاللوحة شكل مؤلَّف أو مركَّب تحضر فيه وجهة نظر الفنان المسلم الذي يتحكم في رؤيته للكون والعالم نموذج إيماني كامن وكامل هو النموذج الإسلامي.

أما من ناحية الشكل الفني للمنمنمة وعلاقتها بالعناصر الأربعة نجد أن هناك بعض الملامح التي تتميز بها المنمنمات عامة عند كل الفنانين، وقد لا يكون للنص المكتوب أثر مباشر على هذه الملامح التي وسمت كل فن المنمنمات في الحضارة الإسلامية. لذلك فالهدف أيضا هو لمس ما وراء هذه الصورة المرئية المشهدية، وما تحوي بداخلها من مجموعة علاقاتها المركبة والمتداخلة بين مختلف المخلوقات، من بشر أو حيوان أو نبات، وذلك بعيدا عن النص ارتباطا بالعناصر الأربعة.

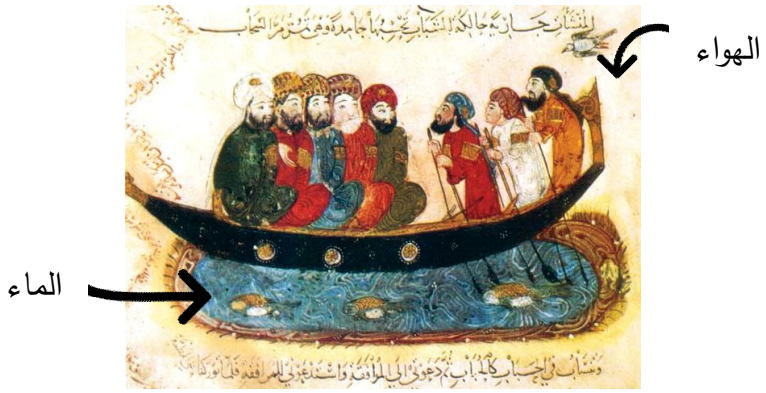
فإذا نظرنا لمعظم هذه اللوحات، وجدنا أنها تعمل كلية في التأكيد على هذه العلاقة الواضحة داخل عناصر اللوحة الداخلية المنعقدة بين الإنسان والنبات والحيوان والبيوت وبين التراب والهواء والماء والنار (عالم اللوحة). ويظهر أسلوب فن المنمنمات الإسلامية المحاطة بالزخارف، والعمائر الإسلامية، والملامح العربية، والأزياء التقليدية، والطبيعة الشرقية تكسوها ألوان زاهية جّذابة لا تخلو من وجود رسومات للهواء أو السحاب ورسومات للماء أو البحار والأنهار ورسومات للنار أو الشعلات المضيئة، وكذلك رسومات للتراب والأرض والنبات والأشجار، فكل المواضيع في حد ذاتها تشي بالمدلول نفسه، وذلك من خلال مكونات اللوحة جميعها التي تجسد أهم المظاهر الإبداعية لما يتضمن من معانٍ وفلسفة جمالية متميزة لا تحمل معنى بيانيا أو لفظيا، وأنما ينقل الشكل الهيولي والجوهر لأشياء واقعية.

وقد برز في تاريخنا العربي والإسلامي عدد كبير من المدارس الفنية التي ازدهرت بفن تصوير المنمنمات العربية في الدول الإسلامية، وظهرت الأساليب المختلفة ذات الطابع الذي استمر كخصوصية ثابتة لفن التصوير الإسلامي التشبيهي، فوصل في هذا الفن إلى تحقيق لوحة فنية متفردة موضوعا وشكلا

ومعالجة، بل إلى حد الإعجاز والدهشة في أحيان كثيرة؛ لكثرة ما فيها من حشود وعناصر مرسومة بدقة شديدة، وبألوان زاهية، وحركات مختلفة، عميقة التعبير عن موضوعاتها المأخوذة من الواقع تارة، ومن الحكايات والأساطير الشعبية تارة أخرى. وإن اعتبرها البعض نماذج تزويقية وسموها المزوقات أحيانا، إلا أن حقيقة الأمر لم تكن تحمل وظيفة تزيينية فقط إنما نقلت فكرا ماديا وروحيا عن الإنسان والكون وحركة الحياة الدالة على الوجود. ونتناول هنا بين هذه الأسطر أهم التصاوير والمخطوطات وأشهر هذه المدارس التي قدمت توليفا وسيطا بين جوهر ثابت للكون ووجود الكون المادي المتغيير، وهذة النماذج الفنية التي توضح وتصف الوحدانية الكامنة وراء جميع الأشكال الهندسية، والعلاقة التي لا تفصل الجزء والكل، وباستمرار تذكر الوحدة والأصل في وجود العناصر الكونية الأربعة في وجود جميع الأشياء:

المدرسة البغدادية (القرن 7 هـ/ 13 م):

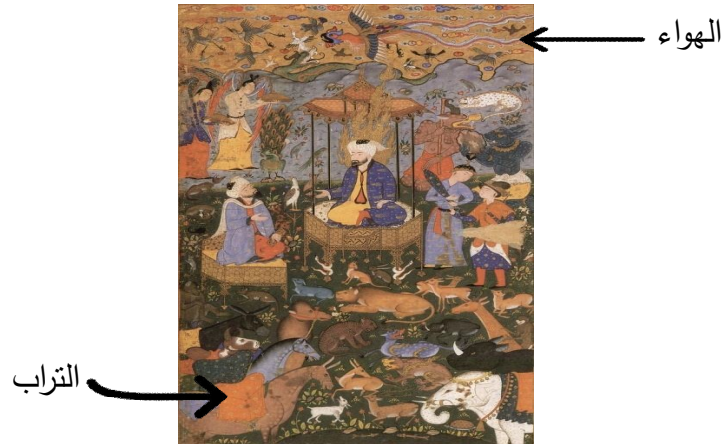
كانت المدرسة الرائدة في فنون المنمنمات وأكثرها شهرة، وقد استقرت تسميتها على مدرسة بغداد لما كان لبغداد من قيمه حضارية فى تلك المرحلة من التاريخ التى تمتد ما بين القرنين السادس والثامن للهجرة 1200-1400 م، وما يزال بعض المؤرخين من المستشرقين يميلون إلى تسميتها بمدرسة ما بين النهرين أو المدرسة السلجوقية أو المدرسة العباسية. تميزت رسوماتها بعدم العناية بالناحية التشريحية للأشكال وإهمال البعد الثالث ومن أبرز خصائص مدرسة بغداد في التصوير عدم العناية بالنزعة التشريحية أو التقيد بالنسب الخارجية للأشكال المرسومة كالتي سعى إلى تأكيدها الفنان الإغريقي، ومن أعلام الفنانين الذين قامت على أكتافهم هذه المدرسة هما (عبد الله بن الفضل) و(يحي بن يحي بن الحسن الواسطي)، كما يوضح شكل (5) (Bamuk , 2011).



شكل (5) من رسومات الواسطي لمقامات الحريري

المدرسة الإيرانية المغولية (8هـ/ 1 م):

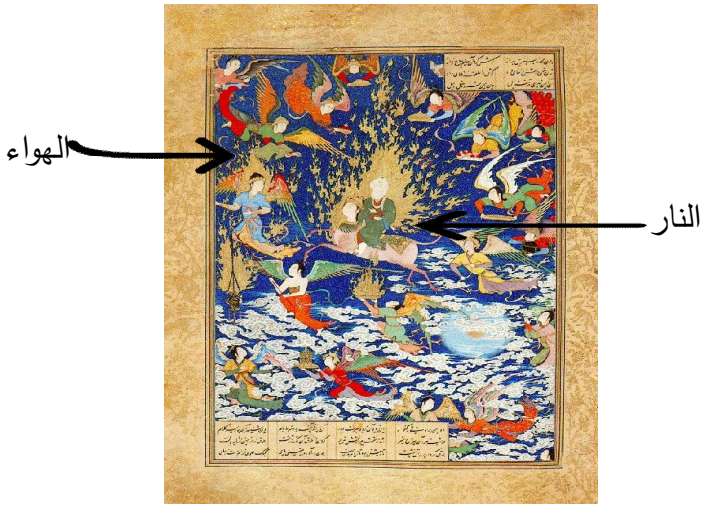
وقد ورثت هذه المدرسة أساليب مدرسة بغداد واستفادت من هروب الفنانين أو هجرتهم لا سيما بعد دمار بغداد. وتضمنت رسوماتها تاريخ السلاطين المغول والإيلخانيين في تبريز وسمرقند. ومن خصوصياتها أنها شملت بعض التأثيرات الواقعية في المناظر الواردة من الرسم الصيني، وأكثر صور هذه المدرسة ما وجد في مخطوطات مثل (الشاهنامه) وكتاب (جامع التواريخ) للوزير رشيد الدين المتوفى في بداية القرن 14 م، وكذا مجموعة رسمت لنسخة من كتاب كليلة ودمنة في منتصف القرن 8هـ - 14 م، كما يوضح شكل (6) (Bamuk , 2011).



شكل (6): من رسومات الشهنامة، الملك سليمان، Persischer Meister - The Yorck Project (2002)

المدرسة التيمورية ومدرسة هراة (9هـ/ 15 م):

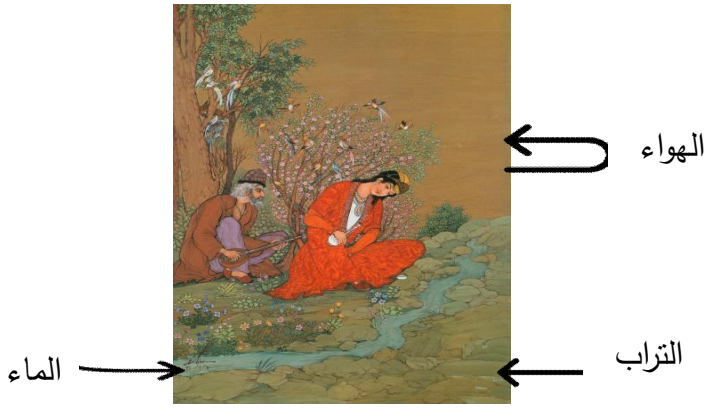
وتطورت إبان فترة تيمورلنك في مدن تبريز وسمرقند وهيرات، بعد أن حمل معه مجموعة من الرسامين من الشام والعراق عام 1403م. ومن أهم مصوريها أمير شاهي وغياث الدين، ومن أبرز أعمالها كتاب (الشاهنامه) للفردوسي، كتبه (لطف الله بن يحي بن محمد) في شيراز سنة 796 هـ/ 1393 م، و(مجموعات النجوم) لعبد الرحمن الصوفي، الذي كتب للسلطان التيموري (أولوغ بك بن شاه رخ) في مدينة سمرقند قبل عام 841 هـ/ 1437 م، و(معراج نامه) كتب (لشاه رخ) في مدينة هراة سنة 840 ه/ 1436م كما يوضح شكل (7) (Karimov , 2015).



شكل (7): معراج نامه لشاه رخ، http://www.mirror.org/greg.roberts/MirajB1.jpg

مدرسة بهزاد:

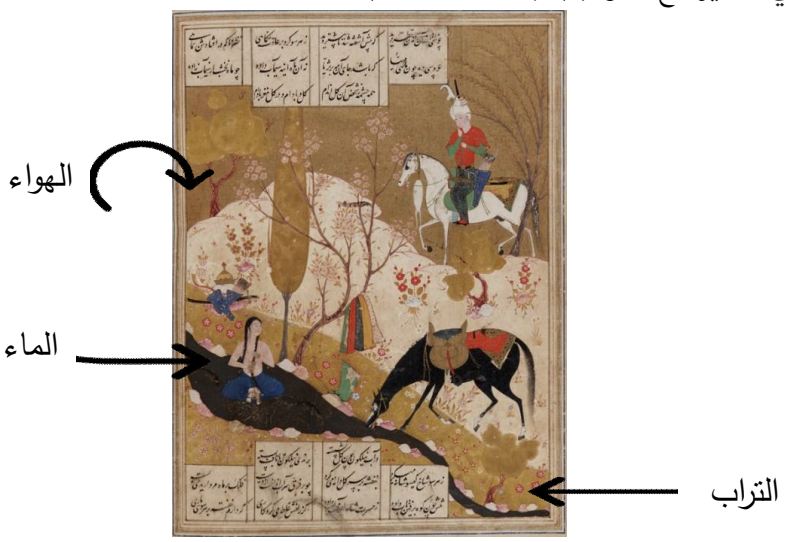
ويعد بهزاد رائد هذه المدرسة ومن أبرز أعماله كتاب (بستان) للشاعر الإيراني (سعدي)، وهو محفوظ في دار الكتب المصرية وفيه ست صور من عمل (بهزاد)، وعلى أربعة منها إمضاؤه. وقد كتب هذا المخطوط سنة 893 ه/ 1488 م للسلطان (حسين بيقرا)، وكذلك المصور قاسم على الذي نجد إمضاءه في مخطوطات (المنظومات الخمسة) لنظامي المؤرخة 899 هـ/ 149 م، كما يوضح شكل (8) (Fontana,2015).



شكل رقم(8): حسين بهزاد، نسيم الربيع، المصدر: http://islamoriente.com/Publicaciones

مدرسة بخارى (10 هـ/ 16 م):

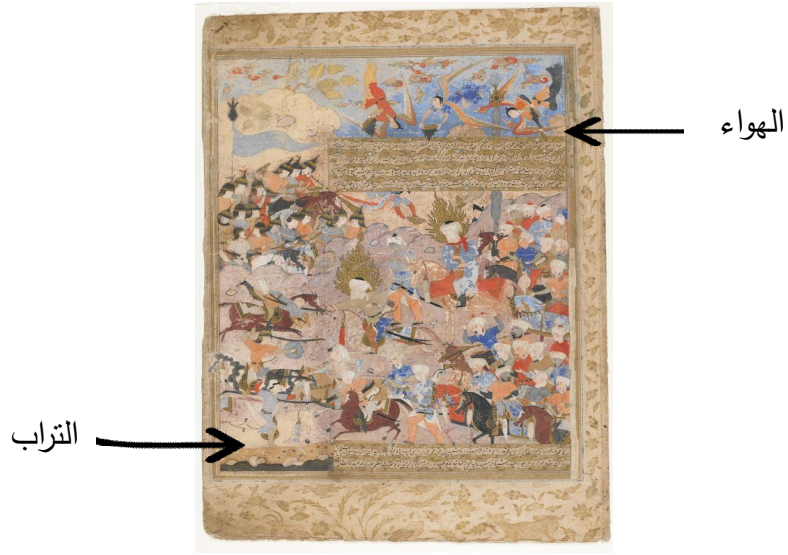
وقد تأثرت بالمدرسة التيمورية وتأثرت ببهزاد وتلاميذه، وكثرت بها الموضوعات العاطفية والشاعرية، ومن أشهر الفنانين في هذه المدرسة (محمود مذهب)، أما عن أبدع منتجات هذه المدرسة فهي صورة من مخطوط (المنظومات الخمس)، وهذا المخطوط أُلف في بخارى سنة 944 هـ/ 1537 م بقلم الخطاط المعروف (مير علي)، وكذلك منظومة (خسرو وشيرين) و(مخزن الأسرار) لنظامي الكنجوي كما يوضح شكل (9) (Fontana,2015).



شكل (9): خسرو وشيرين لنظامي الكنجوي، http://www.wikiwand.com

المدرسة الصفوية:

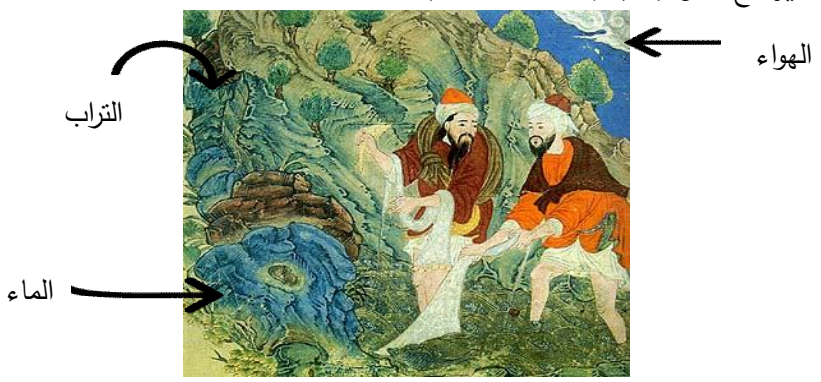
ومن أبرز أعمال فنانيها كتاب (منطق الطير) الذي ألفه فريد الدين العطار في مستهل القرن الثالث عشر. وقد أضيفت إليه لوحات مصورة في القرن الخامس عشر، كما صورت في القرن السادس عشر النسخ التي أنجزت في القرن الرابع عشر من قصة (يوسف وزليخة) التي ألفها الشاعر جامي. وكذلك فقد صور في القرن السابع عشر كتاب روضة الصفا الذي وضعه (ميرخواند) في القرن السادس عشر كما يوضح شكل (10) (Burckhardt,2009).



شكل (10): روضة الصفا، British Library - Mirkhvand's Rawzat al-Safa

المدرسة المملوكية:

اهتم سلاطين المماليك بأساليب المدرسة العربية في بعض أنواع الكتب مثل (مقامات الحريري) وكتاب (كليلة ودمنة)، إضافة إلى بعض الكتب العلمية والحربية وقد تكون المدرسة المملوكية متأثرة بأساليب المدرسة العربية بسبب هجرة الكثير من الرسامين من العراق بعد الغزو المغولي لمصر والشام فنقلوا معهم أساليبهم الفنية، وربما كانت أقدم منمنمات المدرسة المملوكية مخطوط من كتاب (دعوة الأطباء) للمختار بن الحسن بن بطلان البغدادي، ويعد مخطوط المقامات المكتوب في عام 1334م، من أبرز نماذج مدرسة المماليك، كما يوضح شكل (11) (Fontana,2015).

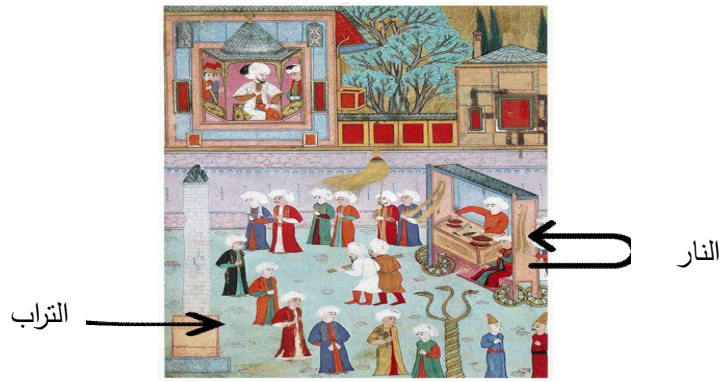


شكل (11): كليلة ودمنه، رسم من حكاية السمكات الثلاث،

المصدر (New York: Oxford University Press, 1989), color plate XI.

المدرسة التركية:

نهضت خلال عهد الحاكم سليمان القانوني وقد ورثت أساليبها في الرسم من الأساليب الشرقية والإسلامية، ويعد (كتاب الحشائش) في مجال الفلك لعام 1131 م أقدم مخطوطة مصورة في مكتبة طوب قابي. أما أقدم المنمنمات وأهمها في تلك الفترة فمخطوطتا (هونرنامه) و(سورنامه) اللتان تضمان 437 منمنمة نفذها النقاش عثمان وفريقه، وتصور احتفالات السلطان مراد الثالث بختان ولده محمد في عام 1582. كما يوضح شكل (12) (Burckhardt,2009).



شكل (12): سورنامة، للرسام عثمان، Material Religion The Journal of Objects Art and Belief

المدرسة الهندية:

في البداية اعتمدت على التقاليد الإيرانية بل على الفنانين الإيرانيين، وبعد فترة وجيزة أخذت ملامح الواقع الهندي في الظهور وقد تشربت الروح الإسلامية، ولكن هذا الاتجاه سرعان ما انزوى أمام الزحف الحضاري الأوروبي الذي أكسب التصاوير المغولية الهندية طابعا أوروبيا ظاهرا، ومن أشهر المصورين والرساميين (بزوان) و(مسكين) و(جوفاردهان) و(إخلاص مادهو) الذي شارك في تصوير مئة وسبع عشرة صورة ضمن مخطوطة من كتاب (أكبرنامة) أو تاريخ السلطان أكبر، أما المصور (مسكين) فيظهر أسلوبه من خلال صورة في مخطوطة (حديقة الربيع) للشاعر (جامي)، وهو من المصورين الهنود الذين تشربوا قواعد التصوير الأوروبي كما يوضح شكل (13) (Fontana,2015).

شكل (13): اكبرنامة، للرسام اخلاص مادهو، المصدر: The Yorck Project (2002) Directmedia Publishing GmbH

المدرسة المعاصرة:

وقد أشار د. اسامة شعلان بأن السنوات المئة الماضية شهدت ازدهارا في فن المنمنمات تجلت بظهور نتاجات فنية رائعة، فقد بدأ عصر الازدهار بعد إنشاء مدرسة (كمال الملك) عام 1908م، وقدوم الأساليب الفنية الأوروبية الحديثة واهتمام الرسامين الإيرانين بها. ويعد حسين طاهر زادة وبهزاد من مؤسسي الفنون التقليدية المعاصرة في المدرسة الفنية الوطنية، وأحد رموز فن المنمنمات. ومع تطور هذا الفن ظهرت مدارس معاصرة عديدة وكان أهمها مدرسة (المنمنمات الجزائرية) بريادة مؤسسها الفنان محمد راسم الذي قدم أعمالا رائعة وفريدة من نوعها غنية بالألوان والأشكال، إضافة للعديد من التحف الرائعة التي تكفلت بوصف عادات وتقاليد الحياة الجزائرية العريقة. وقد تمكن محمد راسم بواسطة عبقريته وتحرياته العلمية من إثراء هذا التراث الفني من دون المساس بأصالته، وذلك مع الحفاظ على التقنيات الجمالية الخاصة بفن المنمنمات كما يوضح شكل (14) (Shaalan, 2010).

شكل (14): محمد راسم، المصدر http://thawra.sy/_archive.

وبالتمعن في الأسلوب الفني الذي استخدمه الفنان في هذه المنمنمات الإسلامية جميعها، نجد أنه استخدم أشكالا مرئية مدركة في عمل فني رسالته غير مرئية، وذلك من خلال الابتعاد عن المنهج المحاكاتي فمنهج المحاكاة المولود في مهد الحضارة اليونانية الذي تم بعثه في عصر النهضة والذي اعتمد على التمثيل والتقليد لما هو طبيعي مدرك من الإنسان والطبيعة وجميع المخلوقات الأخرى، مركزا بذلك على الشق المادي الظاهر فقط دونما التلميح إلى قوته الدافعة الغيبية، أما في تلك المنمنمات فنجد أن حركة الحياة الدالة على الوجود هي ظاهرة في الأعيان وتعتمد الإدهاش البصري التي تتخذه المنمنمة في منهجها وطريقة تكوينها ذات الدلالات الرمزية.

وإذا كان جوهر الفكر هو العلامة فيمكننا متابعة عدة صور بصرية في آن واحد، والنص التشخيصي الأساسي الذي يمثل المشهد الحكائي بتقنيته الفنية والجمالية وهو الأكثر دلالة وتشويقا بحكم واقعيته والعناصر الجذابة التي يحملها على مستوى الفكرة أو المضمون. ولعل ذلك الإدراك الإيماني هو ما جعل العمل المرسوم في الحضارة الإسلامية يختلف كل الاختلاف عنه في الحضارة الغربية، فاللوحة شكل مؤلَّف أو مركَّب تحضر فيه وجهة نظر الفنان المسلم الذي يتحكم في رؤيته للكون والعالم نموذج إيماني كامن وكامل هو النموذج الإسلامي. فالمشهد الواقع أو الحادث المراد رسمه، سواء كان مرتبطا بنص مكتوب أم لا، يتم تجريده من حواشيه، وإعادة ترتيبه من خلال التركيز بداية على عنصر الأهمية والمركز، واستبعاد عناصر الضعف، وتقديم عنصر في مقدمة المنمنمة ووضع آخر في الخلفية، كل حسب ضرورته وتأثيره؛ مما يقدم في النهاية عالما قائما على التناغم والتكامل، يكون بداية أحد مدلولاته حضور قدرة الله تعالى في تسيير مخلوقاته.

وفي إطار التعاطي لفكر الفن الإسلامي، ومع عرضنا لنموذج المنمنمات، نلحظ وجود هذه الرسومات الرمزية لعنصر الماء، والهواء، والتراب، والنار، حيث تعمل بشكل متكامل ومتراكب ومتقاطع في وحدة بلاغية مرئية، تعمل على تعضيد الإيمان بثنائية الروح والمادة، حيث عالم الغيب والشهادة التي إن قام الفنان المسلم باستنساخ شقها المادي الظاهر، فإنه سيغفل القوة الدافعة المحركة لهذا الشق ألا وهي الروح التي يجهل كنهها، فالتجريد يمثل مسافة إيمانية بالقيمة المطلقة والقدرة الإلهية المحركة للوجود، إلا أن النتيجة التي تمخضت عن ذلك هو الوصول إلى لغة كانت تارة مكتوبة أو مقروءة أو إشارية أو حركية أو أيقونية، ووصول الإنسان إلى اللغة إنما فتح الباب أمامه للتعبير عن أول تلك المشاعر والانفعالات والهواجس، وكل ما يجول بخاطره ويحدد علاقته وموقفه بالآخرين والبيئة وما تكتنفه في الزمان والمكان.

ومن الطبيعي أن تحتاج الكثير من النصوص المعرفية التي تتضمنها المنمنمات العربية بمختلف مواضيعها إلى رسوم توضيحية تجسد فكرة تجسيد العناصر الكونية الأربعة في أرض الواقع، وتنقل العين والفكر إلى المشهد سواء كان واقعيا أو خياليا حتى يمتلك قدرة أكثر على التأثير والإقناع، وهي تكتنز كثيرا من المعاني

والدلالات وتضم فنونا عديدة في آنٍ واحد، ولها قدرة كبيرة على التعبير، وتتميز بخصائص مميزة تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية التي يطمح إليها هذا التصوير، وينطلق هذا كلّه من فلسفة تتناول الإنسان والكون والدين في إطار معرفي، وتربط فلسفة التصوير في الإسلام بين العالم المادي وبين العالم الروحي ربطا محكما ينزع إلى الكمال ويجعل من أعمال الفن نمطا فريدا في مزاياه.

إن الترابط الفكري بين المنمنمات وأيدلوجية العناصر الكونية الأربعة ، هو ما يشكل المضمون الحقيقي للمنمنمة، وهذه المعطيات هي التي تشكل أنساق المنمنمة ومضمونها الحقيقي، فما ندركه نحن كدلالات مرئية يشكل في واقع الأمر الأساس الذي ينبني عليه إنتاج المعرفة: المعرفة الخاصة بعالم التكوين الخارجي وطرق استيعابه من لدن ذاتية الرائي المدركة. وعلى هذا الأساس فإن التركيب السيميولوجي للمنمنمة هو نفس التركيب الذي يتحكم في عملية إدراك التكوين الخارجي.

لقد تعلم الفنان المسلم عن طرق دراسة علاقات هذه العناصر الأربعة في الطبيعة كيف يحقق البنية التركيبية العميقة لشكل المنمنمة ومضامينها، فإن المرور عليها كمزوقة جميلة يفقدها قيمتها الأنثروبولوجيه والأركيولوجية، وعلى هذا الأساس تبدو ممارسة لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البُنى العميقة التأويلية وراء البنى السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا، وهي بأسلوب آخر دراسة شكلانية المضمون؛ هي ضرورة ينبغي الكشف عنها عبر الشكل من أجل تحقيق معرفة دقيقة بقيمتها الجمالية والفكرية والاجتماعية، ضمن منهج السيمياء. وعليه فإننا نجد أن المنمنمة ارتبطت بالعناصر الكونية الأربعة من خلال ابتداء مزيج هائل من العديد من العناصر والمفردات، وتجسدت على النحو الآتي:

أولا : بنائية العمل الفني:

إن عناصر العمل الفني ومفرداته التشكيلية التي تبني عليها المنمنمة لا تخلو من التأكيد على وجود أساسيات الحياة الأربعة الماء، والهواء، والتراب، والنار التي تتجدد وتنطلق داخل العمل الفني وتعود مرة أخرى فى تشكيلات جديدة متنوعة من عمل لآخر لتحقيق القيم الجمالية.

فاللوحة عبارة عن مجموعة من العناصر والمفردات التشكيلية ذات تشكيل فني بهيئاتها البنائية المنظورية، فتكبيرها أو تصغيرها أو التنوع فى أحجامها أو تسليط الضوء على أجزاء منها كل ذلك يخضع للتكوين العام فى اللوحة التى بدت فيها الأشكال والكلمات وكأنها تسبح فى محيط العمل الفني.

إن العناصر الأربعة المعروفة ليست إلا التظاهرات الخارجية للعناصر الحقيقية أو المبادئ الأساسية التي تفرعت من الوحدة. فلعنصر الماء الصفات المغناطيسية، فهو يغذي ويدعم الوجود، أما عنصر النار فله الصفات الكهربائية الخلاقة وهو يغير الوجود من شكل إلى آخر، أما الهواء فهو عنصر فصل وهو الذي يسمح أصلا بتواجد النار والماء معا، أما عنصر الأرض أو التراب فيسمح لتواجد النار والماء والهواء بنسب معينة تسمح بتكوين الأشياء والطبائع المختلفة.

ولفهم منظومة العناصر الأربعة في الطبيعة يمكننا القول إن الشجرة مثلا تمتص الماء والمعادن من الأرض من أجل النمو، أي عنصر الماء والأرض، وتتنفس الهواء من أوراقها وتمتص أشعة الشمس أو عنصر النار، وعندما نحرق شجرة يعود إصدار هذه العناصر، فالماء يتبخر، والضوء الممتص سوف يعطي النار المنبثقة، والهواء المتنفس والأوكسجين سوف يساعد عملية الاحتراق، والمواد المغذية الممتصة سوف تعود لرماد كمصدر لأنماط جديدة للحياة.

إن عملية ترتيب وبناء الأشكال في المنمنمات الإسلامية ترتكز في أساسها على الإرساء والتثبيت لبعض القيم التي يطرحها ذلك الفكر المتوارث، فالصورة تعمل على التركيز على بعض الدلالات والمعاني، وتقوم بتهميش وإهمال المعاني الأخرى، فالفنان لا تقف إبداعاته الفنية عند أسلوب أو طريقة واحدة في التعبير، فهو دائما يرتقي إبداعيا بكل منفذ يستطيع أن يعبر به ويخلق ويبدع، لذلك فهو لم يلجأ إلى الحجوم

الأساسية (المربع والمثلث والدائرة)، بل لجأ أيضا إلى الأشكال الأساسية في الوجود: الماء، والهواء، والتراب، والنار (Jakubczak,2001).

ثانيا : طلاقة الشكل والمضمون:

إن فلسفة التصوير في االمنمنمات الإسلامية تظهر في الترابط بين العالم المادي، وبين العالم الروحي ربطا محكما، ينزع إلى الكمال، ويجعل من أعمال الفن نمطا فريدا في مزاياه، تقربه من أن يكون نوعا من ممارسة طقس ديني ففن طبيعة الحياة الباعثة على التأمل والخيال من خلال الاتصال بين العالمين الروحاني والمادي، حيث يتمثل عالم الخيال فيها من خلال الحقائق الدينية والعناصر الأسطورية القديمة التي تخص حياة وتقاليد وتراث الشعوب وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية، بل كثيرا ما استعارها للدلالة على معان كبيرة. فظهرت في صور مفردات فنية تتحرك وفق نظام بنائي خاص كوسيلة للتعبير من خلالها عن الفكر الكامن من وراء الشكل ليحقق الترابط بين أجزاء المنمنمة عن طريق الصفات التي تحملها العناصر الأربعة سواء كانت إيجابية أو سلبية ويطبقها الفنان، فعنصر النار من صفاته الإيجابية: القوة، والحماس، والتعاطف، والشجاعة، والإرادة وأخذ القرار، وقوة الخلق، والتحدي. ومن صفاته السلبية: الميل للحروب والصراع، والنزق، والميل للتحطيم، وعدم الاعتدال، والميل للتطرف، والغيرة، والشر، والانتقام، والعنف، والكره، والغضب.

أما عنصر الهواء فمن صفاته الإيجابية: اليقظة، والتحرر وعدم القيود، ودفء القلب، والثقة بالآخرين، والوضوح، والخفة، والاستقلال، والتفاؤل، والاجتهاد، والدقة، والفرح، والابتسام. ومن صفاته السلبية: قلة الصبر، وعدم الصدق، والثرثرة، والاحتيال، وانتقاد الآخرين، وعدم الثبات، والتبذير.

والصفات الإيجابية لعنصر الماء: التفهم، والمرونة والليونة، والاعتدال، والثقة، والإخلاص، والرحمة، والتسامح، والتواضع، والتعاطف، والحماس، والطبيعة التأملية الداخلية. وصفاته السلبية: عدم الاهتمام والاكتراث، والكسل، والخمول، والصلابة، وفقدان الاهتمام، وعدم الاستقرار، والكآبة.

وأخيرا عنصر الأرض وصفاته الإيجابية: الثبات، والوعي، والاستمرار، والدقة، والحذر، والمسؤولية، والانتباه، وثبات الرأي، ومصدر ثقة، والصحو، والطموح، والاحترام. أما صفاته السلبية: فالشعور الخانق، والسطحية، والكسل، وعدم الاكتراث، وعدم الوعي، والخجل، وعدم الانتظام، والاحتقار، وثقل الظل.

وهكذا تمثلت عبقرية الفنان في مظاهر إبداعية حورت فيها المفهوم إلى شكل فني دون أن يتخلى عن وظيفته البيانية، فقد أصبح صيغة فنية مجردة، لا ترتبط بالمعنى ذاته بل بصفته القدسية، التي أصبحت جمالية تبعا لجمالية الشكل ذاته.

ثالثا : تداخل الألوان:

إن للعلاقات اللونية الديناميكية والسيميولوجية أثرا هاما في البناء الفني، وهكذا فإن كل عنصر من عناصر الطبيعة الأربعة له دلالات يرمز له بلون معين، فالنار التي يرمز لها باللون الأحمر هي أعلى الطاقة أو قمة الطاقة، أما التراب الذي يرمز له باللون الأصفر فيمثل مرحلة هبوط الطاقة، وتستمر الطاقة في الهبوط خلال هذه الدورة إلى أن تصل إلى مرحلة السكون في الماء الذي يرمز له باللون الأزرق، ثم تعود إلى الصعود عندما يسقي الماء الشجر الذي ينمو إلى أعلى وتنمو الطاقة معه ويرمز له باللون الأخضر، أما بالنسبة للهواء كعنصر طبيعي فيرتبط بكافة العناصر الخمسة الأخرى، فالماء الساكن يحركه الهواء، والشجر يزداد اشتعاله بفعل الهواء.

إن استخدام الألوان والاعتماد عليها فى الوصول إلى فكرة موضوع اللوحة وتعميقهما يجعلها قريبة من الخيال والإدراك فنجد الألوان هنا عبارة عن مساحات لونية موزعة هارمونيا ومتدرجة فى إنسيبابية وتتداخل لتشكل عالما خاصا للفنان، يرفع من مستوي العمل الفني ويعمل على نجاحه وتفوقه من خلال تحديد هيئات

العناصر بحيث تبقي وسيلة تعبيرية تنقل إحساس الفنان وتفصل بين عناصر العمل الفني عن باقي أجزاء اللوحة.

وهكذا نجد في المنمنمات الألوان المرتبطة بكل عنصر من العناصر الخمسة: الشجر: الأخضر والبني، النار: الأحمر والبرتقالي والأصفر الساطع والبنفسجي والزهري، التراب: الألوان الترابية والرملية كالبني الفاتح والأصفر الفاتح والبيج، الماء: الأسود والأزرق، فظهرت الصورة التمثيلية وما تحوي بداخلها من مجموعة علاقاتها اللونية المركبة والمتداخلة بين مختلف المخلوقات، من بشر أو حيوان أو نبات تعمل كلية في التأكيد على البعد الفلسفي والسميولوجي والرمزي للون، متجاوزين إظهار البعد الثالث، فجاءت الأعمال في غاية التوافق والانسجام من ناحية الرسم واللون والعناصر والمضمون، مما جعل الصورة هنا تقوم بعملية الإرساء والتثبيت لبعض القيم التي يطرحها اللون، حيث ترجمة دلالات اللون الذهنية إلى أشكال أيقونية.

نتائج البحث:

1. من خلال التطرق للتحليل السيميولوجي للمنمنمات الإسلامية وجدنا انها تقودنا إلى ابعاد جديدة داخل العمل الفني تحوي بداخلها مجموعة العلاقات المركبة والمتداخلة بين مختلف المخلوقات وعناصر الكون، من بشر أو حيوان أو نبات وماء وهواء وتراب ونار.
2. استمدت المنمنمات أغلب موضوعاتها العلمية أو التاريخية أو الأدبية الواردة في المخطوطات التي تصورها من فلسفة وفكر العناصر الكونية الأربعة وارتباطها بالوجود الإنساني.
3. هناك ارتباط وثيق بين الإنسان وظواهر الكون التي يعتمد بعضها على بعض ليستمر التوازن والاستقرار في الكون وبين سيكولوجية الفكر البشري استطاع الفن الإسلامي أن يجسدها من خلال المنمنمات.
4. استطاعت المنمنمات أن تعكس الأفكار وأنماط الحياة الاجتماعية وأشكال الشخوص والكائنات والأزياء والمباني وفقا لتلك المنظومة السيميولوجية المتكاملة للشكل والفكر والمضمون.
5. أسهمت الرؤية السميولوجية للمنمنمات في الكشف عن الفكر الفلسفي والعقائدي للمنمنمات وأثره في تأليف عناصرها على نحو يجمع بين الواقعي والمتخيّل فظهرت التصاوير بصيغة واقعية مبسطة من دون تكلف في الرسم أو جنوح في الخيال.
6. إن ما يضفي على المنمنمات الإسلامية ابداعها هو تجسيدها لجوهر العقيدة الإسلامية التوحيدية القائمة على أساس من الإيقاع ومن ثم الحركة المستمدة من فكر الرقش العربي وتداخلات المربع والمثلث والدائرة الدالة على عناصر الوجود.
7. قدرة المنمنمة في تحقيق التدرج في نغمات اللون المرتبطة بالدلالات الرمزية لكل عنصر من عناصر الكون الأربعة ، والتي تتنوع بكل درجاتها، وتتوزع وفق المعايير الجمالية المحلية وبما تتضمنه من دلالات مقدسة.
8. براعة الفنان المسلم في تحقيق استعارة معبرة عن حركة الكون والوجود من خلال التفرد في الوحدة الهندسية، ثم التنوع في تعدد الوحدات والألوان، ثم التلاحم في تداخل الوحدات مع بعضها، ثم التتالي في تتالي الألوان والوحدات.

التوصيات:

في ضوء الاستنتاجات التي أسفر عنها البحث الحالي توصي الباحثة بما يلي:

1. تناول علاقة العناصر الكونية الأربعة بمجال الفنون القديمة بالمزيد من الدراسة والبحث للكشف عن المزيد من الرؤي والدلالات الابداعية المرتبطة بها.
2. استكمال البحث في مجالات الفنون الإسلامية وخاصة المنمنمات لما تحويه بداخلها من علاقات ومضامين لا نهائية تكشف عن ابداع الفنان المسلم.

Sources & References **المراجع:**

1. The Holy Quran.
2. Al-Hussein, Ibrahim, 2011, *Art and Technology -The Future of Fine Arts in the Multimedia Era*, Dar Bouregreg Publishing House, Rabat.
3. Al Said, Shaker Hassan, 1998, *I point above the fulfillment of crafts*, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
4. Al-Abdul, Abdul Latif Mohammed, 1990, *the human in the thought of the Safa Brothers*, Dar Al-Alam for printing, Cairo.
5. Al-Azri, Ahmad, 2016, *The Linguistic Sign and the Significance of Semantic to Deconstructive*, Library of Literature Books.
6. Alashri, Fathi, 2006, *colors of the times*, the academic library, the Arab Republic of Egypt.
7. Bali, Mervat Izzat Mohamed, 1991, *Plotinus and Sufism in his philosophy*, the Anglo-Egyptian Library, Cairo.
8. Pamuk, Orhan, 2011, *other colors*, Dar Al-Shorouk, Arab Republic of Egypt.
9. Bodair, Faisal, 1980, *the idea of nature in Islamic philosophy*: with its sources, Modern Freedom Library, Egypt
10. Hasab alnabi , Mansour Mohammed, 1981, *the universe and the scientific miracle of the Koran*, Dar al-Fikr al-Arabi, Arab Republic of Egypt
11. Cheddar, Hans, Badawi Translation, Abdul Rahman, 1976, *The Complete Man in Islam*, Publications Agency, Kuwait.
12. Fontana, Maria Vitoria, translated by Izzedine Enaya, 2015, *Islamic miniatures*, Dar Tanweer, Beirut.
13. Karimov Karimov, Karim, *translation of Khamisi*, Abdul Rahman, 2015, the art of Azerbaijani miniatures and the school of Tabriz in the Renaissance, National Center for Translation, Arab Republic of Egypt.
14. Muttalib, Mohammed Abdul-Latif, 1995, *scientists philosophers*, the small encyclopedia General House of Cultural Affairs, Baghdad, Iraq.
15. Muttalib, Mohammed Abdul-Latif, 1997, *philosophies and physics* small encyclopedia General Cultural Affairs House, Baghdad, Iraq.
16. Malkawi, Fathi Hassan, 2013, *Art in Islamic Thought*, A Cognitive and Methodological View, World Institute of Islamic Thought, Jordan.
17. Watkins, Peter, et al., 2008, *The Problematic of Bias in Art and Architecture: A Cognitive Vision and Call for Diligence*, Dar El Salam for Printing, Publishing, Distribution and Translation, Egypt.
18. Young, Carl Gustav, translated by Samir, 1984, *House of Public Cultural Affairs*, Baghdad, Iraq.
19. Aivanhov ,Omraam, 2010, Les Revelations du feu et de l'eau, prosveta editions,France.
20. Beinfield , Harriett & Korngold , Efrem, 1992, *Between Heaven and Earth*, the random house publication group, New York.
21. Blackson Thomas, 2011, *Ancient Greek Philosophy: From the Presocratics to the Hellenistic Philosophers*, john wily &sons publication , United Kingdom.
22. Burckhardt,Titus,2009, *Art of Islam: Language and Meaning*,World Wisdom,USA.
23. Clarke, Arthur, 2000 , *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*, Gateway publications, England.
24. Guthrie, William Keith , 2000, *A History of Greek Philosophy*: Volume 4, Plato: The Man and His Dialogues, cambrige university press, United Kingdom.

25. Jakubczak ,Marzenna ,2001, *Aesthetics of the Four Elements, Earth, Water, Fire, Air*, University of Ostrava, Czech Republic .
26. O'Donohue, John,2010, *Four Elements: Reflections on Nature*, harmnybooks, New York.
27. Rastell, John, 2012, *The Nature of the Four Elements*, Hard Press Publishing,USA.
28. Reid ,Daniel,1998, Harnessing the Power of the Universe, Publisher Shambhala,Canada.
29. Reid, Daniel ,1994, *The complete Book of Chinese Health and Healing*, Publisher Shambhala,Canada.
30. Hassan, Majid, 2004, June, 11, Islamic Art. Civilized dialogue. Retrieved from www.ahewar.org
31. Abdullah, Iyad Hassan, 2010, November, 4, Islamic miniature semiotics Civilizational interactions between them and the rest of the human arts, retrieved from www.takhatub.ahlamontada.com
32. Shaalan, Osama, 2010, October 14, Schools in Miniature Art, Culture and Enlightenment Portal, retrieved from www shaalanu.wordpress.com
33. www.wikiwand.com, Accessed 30/7/2018
34. www.fotografia.islamoriente.com, Accessed 24/6/2018
35. www.mirror.org/greg.roberts, Accessed 1/8/2018
36. www.islamoriente.com/Publications, Accessed 10/7/2018
37. www.almarefh.net, Accessed 10/7/2018
38. www. chaalano.wordpress.com, Accessed 1/6/2018

تقنيات المونودراما عند مفلح العدوان، مرثية الوتر الخامس نموذجا

عدنان علي أحمد المشاقبة، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

تاريخ الاستلام: 2018/9/23 **تاريخ القبول: 2019/4/11**

Monodrama Technique of Mofleh Al-Adowan, The Fifth String Elegy as a Model

Adnan Ali Ahmad Al-Mashakbeh**,** Theatre Art Department, School of Arts and Design, University of Jordan, Jordan

الملخص

يحاول هذا البحث رصد واستكشاف تقنيات كتابة المسرحية المونودرامية، وذلك عبر دراسة وتحليل نموذج مسرحي مونودرامي، وهو مرثية الوتر الخامس للكاتب المسرحي الأردني مفلح العدوان، وذلك بهدف التعرف وتحديد هذه التقنيات المستخدمة وبيان أثرها في العمل المونودرامي على المستويين السلبي والإيجابي، اتبع فيه الباحث المنهج الوصفي التحليلي بغرض بيان عناصر النص المسرحي المونودرامي، وذلك بالتركيز على الحوار والإرشادات المسرحية، وتتبع التطورات التي تجري على البنية المسرحية والتحولات الدرامية للحدث والشخصية، وصولا إلى الخاتمة الدرامية ومجمل الرسالة المسرحية التي يطرحها المؤلف.

يأمل الباحث أن يفيد من هذا البحث كتاب المسرح بشكل عام وطلاب أكاديميات الفنون المسرحية وحتى المخرجين والممثلين.

كلمات مفتاحية: المونودراما، مفلح العدوان، مرثية الوتر الخامس، تقنيات المونودراما

Abstract

This research aims to explore and observe the technique of writing the Monodrama through studying and analyzing a monodrama sample, namely the "Fifth String Elegy" written by Jordanian dramatist Mofleh Al-Adowan. The ambition of this essay is to acknowledge and identify the used technique and to show its effects on the monodramatic text, both negative and positive.

The Researcher followed the descriptive analytical method in order to clarify the elements of the monodramatic text, by focusing on the dialogue and author instructions, and following the developments that take place in the theatrical structure and the dramatic transformations of the incident and character, to the dramatic conclusion down and the message posed by the author.

The researcher hopes to benefit from this research dramatists in general and students of theatrical arts and even directors and actors.

Keywords: Monodrama, Induced Aggression, Fifth String Elegy, Monodrama Techniques

المقدمة:

في الآونة الأخيرة كثر الحديث عن المونودراما بوصفها مسرحا يعلي من شأن الذات المنفردة مقابل المسرح المبني على الحوار الدرامي ذي الصبغة الجماعية الذي يتأسس على روح الجماعة، ويعيد الكثيرون هذه النزعة إلى الرغبة في العودة إلى الأصل الذي نشأ عليه المسرح الإغريقي أيام (ثسبس)، الذي فاز بأول جائزة مسرحية وعُرف عنه أنه كان يؤدي بنفسه جميع أدوار المسرحية باستثناء ما قدمته الجوقة من نشيد أو غناء ورقصات، لكن تلك الصيغة التي قدمها (ثسبس) مفقودة ولا يوجد شواهد نصية على ماهيتها أو كيفية تقديمها، هذا بالإضافة لما يذكره ناهض الرمضاني أن من أهم "أسباب انتشار المونودراما أنها تتمتع بسهولة الإنتاج وقلة التكلفة المادية للعمل" (Ramadany, 2014, p.40)، ومما يتفق عليه الباحثون تاريخيا في هذا المجال أن "المونودراما بوصفها صيغة فنية أنشأها (جان روسو) وذلك في مسرحيته ذات الفصل الواحد (بيجماليون)، وهذا العمل يُرجح أنه كُتب في العام 1763، ولكنه لم يتم إنتاجه حتى العام 1770" (Holmström, 1967, p.40).

وجدير بالذكر أن هذا المسمى قد واجه مشكلات عدة في مجال التسمية وفي مجال انتمائه للدراما كجنس أدبي وممارسة فنية حيث يُشير (جان فان دي فير) في دراسته حول (روسو) إلى أنه في مجال "المسمى الاصطلاحي للمونودراما كان هناك إشكالية فيما يخص التحديد، حيث كانت الأعمال التي نسميها الآن مونودراما -يقصد التي قدمت في القرنين الثامن والتاسع عشر-، كانت غالبا وفي العادة تدعى (ميلودراما)، والتي تعني حرفيا (الدراما الموسيقية)، وهو مصطلح شائع للأوبرا في القرن الثامن عشر، حتى أن (روسو) استخدم لمسرحيته (بيجماليون) اسم (مشهد غنائي) (Culler,1975,p.372)، كما نجد أن (الفرد تينيسون) "يصف مؤلفه الشعري المسمى (ماود) -المنشور عام 1893- بأنه مونودراما، والذي هو عبارة عن أطوار مختلفة لشغف شخص واحد لكنها تحدث مع شخصيات مختلفه" (Christ, 2007,p.8)، وبين الدراما الموسيقية، والمشهد الغنائي، والقصيدة الشعرية بون شاسع في الجنس الفني والمعنى المقصود، وبذا يصبح لزاما علينا توضيح ماهية المونودراما وتحديدها، والثابت في الأصل اللغوي للمونودراما أنها "مصطلح مسرحي منحوت من الكلمتين اليونانيتين: Monos= وحيد، وDrama = الفعل". (Elias, Mary.& Hassan, Hanan, 1997, p.493).

وفي هذا المجال ترى (جوان تومبكنز) "أن المونودراما كمصطلح ترجع إلى العروض المسرحية التي ينهمك في تجسيدها مؤدٍ وحيد" (Parker, 2007, p.21)، وهي تتفق في ذلك مع مجدي وهبة الذي يعرفها بأنها "المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده عدة أدوار" (Wahbah, 1974, P329)، ويوافقهم في الرأي إبراهيم حماده الذي يزيد اشتراطا بأن يتحقق في المسرحية المقدمة تكامل عناصرها، وهو هنا يقصد العناصر الستة عند أرسطو، حيث يقول بأن المونودراما هي "المسرحية متكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا، أو ممثلة واحدة كي يؤديها كلها فوق الخشبة" (Hamadah, n.d., p.156).

ويأتي تعريف الباحثة المصرية نهاد صليحة ليعزز ما تقدم ويضيف له معلومة جديدة تتعلق بعدد الأشخاص المتواجدين على خشبة المسرح، حيث تعرفها بأنها "مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح. فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طوال العرض" (Saliha,1997, p.165)، وهو متوافق مع التعريف الذي يرد عند فاطمة محمود في قاموس المسرح، مع اختلاف في الصياغة، حيث تقول عنها إنها "مقطوعة مسرحية قصيرة يقدمها ممثل واحد تعاضده مجموعة صامتة أو كورس" (Mahmoud, 1999, p.1659)، غير أن فاطمة تصفها بأنه مقطوعة مسرحية صغيرة وهي هنا تتجنب أن تذكر إن كانت من فصل واحد أم أكثر. أما عن تواجد ممثلين آخرين أو جوقة في المونودراما فإنهم محكومون بالصمت ويوضح ذلك أن

تواجدهم عرضي وليس أساسيا، ولكن وظيفة الممثلين الصامتين أو الجوقة بحسب (هيلين جيلبرت) عندما "يصادف أحيانا تقديمها -المونودراما- بمساعدة عازفين أو جوقة ليس لديها أجزاء أساسية من الحديث إلا أنها تأخذ وظيفتها كجزء من تحضيرات المنظر المسرحي" (Gilbert, & Lo, 1997,p.5)، وحتى يفض الاشتباك القائم بين المونودراما والحوار الدرامي (المونولوج) نلجأ هنا إلى أسلوب تمييزها -أي المونودراما- بالتضاد مع الحوار الدرامي الذي يستطيع التواجد وحده (المنولوج)، أو جزء ناشئ من مسرحية متعددة الممثلين (دايالوج)، في حين أن المونودراما هي صيغة مسرحية مخصوصة تُعرف باعتمادها على المؤدي الوحيد" (Gilbert, & Lo, 1997,p.5).

ونذكر هنا أن المونودراما شأنها شأن أي صيغة مسرحية أخرى؛ تتفرع إلى تفرعات ونستطيع التوافر على ثلاثة أنواع متمايزة للمونودراما حسب الشخصية وتداعياتها "المونودراما أحادية الشخصية، ومونودراما النفس المنقسمة التي تصور الأجزاء المتشظية لروح الفرد في صراع ضمن الفردية، وأخيرا المونودراما متعددة الشخصيات، حيث البيئة والشخصيات الأخرى تحضر وتتمثل عبر مُرشح الوعي لشخصية البطل" (Smith, 2010, p.207).

والمونودراما بوصفها صيغة مسرحية تنطوي على عدد من الفضائل والإيجابيات فهي تتشابه مع الحوار الجانبي في المسرحيات الكلاسيكية، ولكنها تُفرد مساحة أكبر للذات للتعبير عما يعتمل في داخلها ولها مساحة أكبر من الحرية في استدعاء الشخصيات التي أوقعت الظلم عليها ومحاسبتها أو كشف زيفها أمام الجمهور، أو كما يصفها فاضل خليل بأنها "فن سبر أغوار النفس البشرية والدخول في مناقشات عقلية لكثير من الهموم" (Khalil, 2007)، كما أن المونودراما تشكل فرصة وتحديا في نفس الوقت للممثل في أن يُظهر إمكانياته الأدائية كونه السيد الوحيد للفعل على خشبة المسرح، وينسب إلى الروسي (نيكولاي إيفرينوف) الذي جلب المونودراما للمسرح الروسي فضيلة أن "خلص المسرح الروسي من أسر الواقعية واستبدلها بمسرح يقدم أحلام الإنسان، مسرح يظهر الروح مكسورة في عقلانيتها، كينونتها العاطفية واللاواعية، ومن ثم يبرز اختلاف المفاهيم حول الروح البشرية" (Sobel, 1940,p.273).

مشكلة البحث

في ظل التطورات التي جرت على نظريات الدراما والتغيرات التي طرأت على الشكل والمضمون والأسلوب والبنية والتكوين والصيغة الفنية ككل، كان لا بد من دراسات نقدية ترافق هذه التطورات والأعمال الفنية وتكشف عن كنهها وتستجلي الغموض الذي يشوبها وتوضح معالم القيم المضافة فيها شكلا ومضمونا، ومن التطورات المهمة التي حدثت للدراما منذ بدايات القرن العشرين وحتى يومنا الحاضر هو تفشي ظاهرة التوجه نحو تأليف وتقديم ما عرف في التراث الأدبي باسم المونودراما، والتي يرى فرحان بلبل أن "المونودراما وحدها، ولم يسارع أحد من النقاد إلى استخلاص قواعد بنائها الدرامي... والنقاد الغربيون لم يُعرف عن واحد منهم أنه قام بوضع القواعد لكتابة المونودراما" (Bulbul, 2008, p.15)؛ ولذلك نرى أنه دائما ما يرافق تقديم هذه الصيغة الدرامية العديد من التساؤلات، منها أسئلة حول شرعيتها كجنس أدبي أو صيغة مسرحية، ومنها ما هو حول جدوى هذه الصيغة الدرامية المتمركزة في الغالب حول شخصية واحدة أو ممثل واحد، أو كما يراها مرعي الحليان بوصفها قضية إشكالية في المونودراما وهي أنها تتمحور حول الممثل الذي يقف "وحيدا أمام أعين النظارة يتعكز الأشياء التي تتناثر حوله" (Al Halian, 2008)، كما أن من هذه الأسئلة ما هو في مجال البنية والتكوين والشكل والمضمون مقارنة بالدراما الأرسطية، ومما يشير إليه حسين علي هارف "أن الأحكام التي تصدر على المونودراما تتم دونما محاكمة نقدية لهذا الفن وفقا لأحكام وقوانين الدراما وعناصرها الأساسية، ويُرجع السبب في ذلك إلى أن معظم المصادر والمراجع في ميدان الأدب المسرحي قد أغفلت هذا النمط من الدراما" (Harf, 2012, p.17)، ومما لا شك فيه أن

المونودراما، وقد أصبحت ذات حضور مميز عالميا وعربيا؛ فقد تزايدت الحاجة والضرورة للتعرض لظاهرة المونودراما بالبحث والدراسة، وعلى وجه الخصوص تقنيات الكتابة والتأليف باعتبارها المعمار الأساسي الذي تستند إليه كافة عناصر النص والعرض المسرحي المونودرامي، ذلك لأن المونودراما لا تنطوي فقط على الحوار وإنما على كم غزير من التوجيهات والإرشادات المسرحية كذلك، وهي بهذا أقرب ما تكون إلى سيناريو تنفيذي منها إلى نص أدبي وحسب.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث كونه يحاول التصدي والكشف عن تقنيات المونودراما عند الكاتب المسرحي الأردني مفلح العدوان عبر دراسة نص مونودرامي أردني حاصل على المرتبة الأولى في المسابقة الدولية لنصوص المونودراما العربية، في الدورة الرابعة التي تنظمها هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام بالتعاون مع الهيئة الدولية للمسرح، وقد تستفيد منه شريحة كبيرة من النقاد والمختصين في مجال التأليف المسرحي وحتى في التمثيل والإخراج.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى جلاء الأسس والقواعد والإجراءات التي اتبعها مفلح العدوان في صياغة وتشكيل النص المونودرامي والتطورات التي تجري على الشخصية المسرحية والبنية المسرحية ككل.

حدود البحث:

يتحدد هذا البحث بالنص المسرحي (مرثية الوتر الخامس) تأليف مفلح العدوان

فرضية البحث:

تقوم فرضية البحث على أن للمونودراما بناء فني خاص يختلف عن البناء الذي تعودنا عليه في المسرحية الكلاسيكية، وبالتالي فإن لها تقنيات خاصة قد تقترب من المسرح الكلاسيكي بها ولكنها بالضرورة متمايزة عنها.

منهج البحث:

يستخدم هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي كونه المنهج الذي يناسب موضوعة هذا البحث ويساعد الباحث على الوصول إلى النتائج المرجوة من هذا البحث، عبر تطبيق أدوات وإجراءات هذا المنهج على عينة البحث.

مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث من نصوص المونودراما التي ألفها مفلح العدوان وهي: آدم وحيدا، تغريبة ابن سيرين، مرثية الوتر الخامس.

عينة البحث:

عينة البحث هي عينة قصدية وهي مسرحية: مرثية الوتر الخامس.

تحليل عينة البحث:

1. في التقديمة الدرامية للمسرحية يفتتح العدوان النص المسرحي بعنوان (هندسة أولى) وبالتالي يؤكد لنا هنا أنه بصدد إنشاء بناء درامي ذي أسس متينة، وهو هنا يشي لنا بشيء من خصوصيته الشخصية كمؤلف للنص المسرحي فهو في الأصل قد درس الهندسة.
2. في جوار كل ساعة يضع العدوان مرآة طولية تواجه الجمهور كي يرى بها المشاهد انعكاس صورته أو ذاته إلى جوار كل ساعة، وبالتالي يسعى العدوان إلى جعل المشاهد متورطا بشكل أو آخر في فرضياته الزمنية، وهنا يكون المتلقي نفسه جزءا من المُتخيل الزماني والمكاني، وبذا فإن ما يجري على المنصة ليس فقط محصورا بالشخصية المسرحية وحسب، بل إن المُشاهد جزء أصيل منه وفيه.

3. يجعل العدوان من بشرة شخصيته علامة مطابقة للمرجعية التاريخية لشخصية زرياب فيجعلها شخصية ذات بشرة سمراء.
4. يكسو العدوان شخصيته بزي مسرحي عبارة عن بدله معاصرة، إضافة إلى ربطة عنق ويختار لها اللون الأبيض بشكل متعاكس مع لون بشرة الشخصية.
5. يطلق العدوان على شخصيته مسمى الخادم، وهو في هذا النص الشخص الذي ينذر نفسه لخدمة من سيأتي إليه، إنه مُحب للناس والحياة.
6. في مفتتح المسرحية يركز لنا النص على الوضع النفسي للشخصية، حيث تُفتتح المسرحية بالكشف عن قلق عميق تعيشه الشخصية وتعاني من تبعاته، فيظهر أن أول ما يُقلق الشخصية هو حالة الترقب والانتظار لما هو في الخارج أي: انقطاع العلاقة مع الخارج، فالشخصية هنا تواجه أولى الأزمات وهي حالة العزلة القسرية.
7. في بداية المسرحية -حيث لا يوجد أي شخصية أخرى على خشبة المسرح- نجد العدوان يبتعد بشخصيته عن المناجاة أو (الحوار الجانبي)، وفي نفس الوقت يبتعد عن تقنية المنولوج الداخلي، حيث يعمد في أول فعل حواري تقيمه شخصية المسرحية إلى أن يكون موجها للجمهور مباشرة؛ فهو هنا يرغب في أن يكون الجمهور شريك للشخصية في أزمتها، وبذا يكون هذا التمهيد ضروريا لجعل المشاهد أكثر تيقظا حيث يشد انتباهه إلى هذه الشخصية التي استحضرها العدوان من التاريخ لا تعيش حالة خاصة بها وحسب، وإنما هي مُستحضرة لتحث ضمير المتلقي على الاستيقاظ بل وعلى الفزع من حالة الركون العربي والاستكانة، فشخصية زرياب وفق الهندسة الدرامية التي يُنشئها مفلح العدوان سوف تعمل كمحفز أو مثير للسكون الذي يعيشه الإنسان العربي.
8. يجري العدوان الصراع في مرثية الوتر الخامس على ثلاثة مستويات أساسية: أولا: الشخصية مع نفسها، وثانيا: الشخصية مع الآخر المعروف (الموصلي، أمير القيروان)، وثالثا: الشخصية مع الآخر المجهول (من يمنع الناس من الدخول للمطعم) ويفرض عليها عزلة قسرية.
9. يصوغ العدوان إشكالية المسرحية في المستوى الظاهري بشكل قضية اتصالية (عوز اتصالي) يثيرها زرياب وتأتي في حوار على لسانه بأنه يريد من الآخر أن ينتصح بما يعرفه حتى يستطيع أن يتغير هو أي (الآخر) أو أن يتعلم كيف يُحدث التغيير في الناس.
10. يشكو زرياب من انعدام الفعل التوليدي الإيجابي رغم الجريان العقيم للزمن باختلاف صيغه (الماضي البعيد، والماضي القريب، والحاضر) فهو يمارس فعل الانتظار للحظة التي تدب الحياة في الملهى، ولكن لا شيء يحدث سوى تدفق أفقي للزمن لدرجة السيولة الزمنية أو التميع الزمني مقابل ثبات حدثي قاتل وكئيب.
11. على المستوى الظاهر والسطحي من بناء المسرحية يطرح العدوان للنقاش في نص مونودرامي قضية الاضطهاد الذي تعرض له زرياب الفنان والموسيقي أسمر البشرة وذلك على يدي فنان آخر هو أستاذه ومعلمه (الموصلي).
12. عبر التفات الشخصية إلى المرآة والتأكد من المظهر، نجد أن النص يطرح هنا بشكل غير مباشر تساؤل الشخصية الأول حول أسباب القطيعة مع من هم في الخارج، أي أن الشخصية تستنطق صورتها في المرآة بحثا عن سبب المشكلة، وسؤالها هنا هو: هل إن الشخصية على المستوى الشكلي أو مستوى المظهر والهندام هو السبب في أزمة الشخصية الحالية؟ وبالتالي تُشير هنا إلى أن للزي معيارا معينا يجب مراعاته أو التوافق والتطابق معه كونه له تأثير كبير في قبول أو رفض الشخصية أو أفكارها.
13. غفوة زرياب تحت الساعة الرقمية وتغير أرقامها وصحوته بعد مرور ساعات وأيام كثيرة يعزز فكرة سكون الفعل بل وحتى موت الفعل... حيث لم يتغير شيء ولم يستجد جديد وبالتالي يصبح الزمن والتغيرات في مؤشراته سواء كانت رقمية أو رملية أو بندولية وفقا لذلك شاهدا على هذا الخمول العربي.

14. يتكرر الذهاب للباب والترقب القلق لمن هم في الخارج للمرة الثانية.
15. يستخدم العدوان تقنية توجيه الحوار للجمهور كي يفصح فيه عن الحالة المثالية والنموذجية لما يجب أن يكون عليه الحال في كل من (هذا المكان والأشخاص وطبيعة ونوعية الأفعال)، إلا أن هذا ليس ما يحدث الآن، إن هذه الحالة النموذجية معطلة تائهة في (لحظة زمنية متوقفة).
16. يستخدم العدوان في نهاية الصفحة 12 وبداية الصفحة 13 حوارا يصب فيه غضبه على الزمن ويقدم فيه صورة شاعرية وشعائرية للزمن العربي.
17. تفصح شخصية الخادم عن هدفها السامي من حالة الانتظار التي تعيشها "كل العالم تغير مع تغير الزمن، إلا القابعين حولي... أريدهم أن يأخذوا مبادرة لمجاراة عجلة الوقت... أريد أن يحضروا إلي ليُغَيِّروا ويتغيروا" (Al-Adowan, 2016, p 12).
18. يتحول العدوان بالشخصية من تقنية الخطاب المباشر للجمهور إلى تقنية الحوار الداخلي أو المناجاة (مونولوج) حينما تتجه شخصية الخادم "إلى زوايا أخرى من المكان، وهو يتحدث إلى نفسه" (Al-Adowan, 2016, p 12) وذلك بغرض إثارة وطرح تساؤلات ذاتية لكن مقصودها غير المباشر هو إثارة وطرح هذه التساؤلات على الجمهور.
19. يعود فيقطع المناجاة وينقل التوجيه الإشاري إلى الجمهور بغرض وضعهم في مواجهة المفارقة التي تعيشها الشخصية "(يلتفت إلى الجمهور) الخادم: كأنني عشت كل تلك الأزمنة وأتيت ليكون سجني في ملهاي" (Al-Adowan, 2016, p.12).
20. تستخدم الشخصية تقنية الاختفاء والعودة إلى المسرح إما بصيغة جديدة أو بموضوع جديد أو شخصية جديدة، "يختفي الخادم وراء جدار... ويحضر كفنا أبيض" (Al-Adowan, 2016, p.12).
21. يعمد العدوان إلى استخدام تقنية الاستدعاء التاريخي لشخصية زرياب وتبرير ذلك عبر مناقشة مفهوم الحياة والموت من وجهة نظر المؤلف وتبرير قيام أو بعث الشخصية من تلقاء ذاتها، حيث تستخدم شخصية الخادم الكفن (وهو زيٌ مخصوص من القماش الخام يستخدم لستر وتغطية جثة الميت بعد إقامة طقوس الغسل والتطهير) والموسيقا والأجواء الجنائزية وذلك نوع من الممارسة الطقسية الشعائرية تساعد المتلقي على تقبل فكرة قيام شخصية زرياب من الموت الجسدي، والشخصية هنا تؤكد أنها لم تمت تاريخيا (أي لم تغب عن الوجود، بل هي حاضرة وموجودة ولم تفنى وإنما كانت هي في طور راحة وأمان وطمأنينة) فقد كانت في حالة سكون أو موت جسدي فقط، حيث أن الموت هنا هو سكينة للروح بعد أن قامت بدورها في الحياة التي عاشتها.
22. يضع النص مبررات قيام شخصية زرياب من موتها الجسدي في ثلاثة أسباب:

"أ. الفتوى التي حاصروني بها، تململ منها رفاتي، ب. صوت يشبه دوي الصواريخ التي قصفت ملجأ العامرية في بغداد، ت. صوت "يوازي ضجيج القذائف التي انهمرت على غزة فعمَّ الدمار" (Al-Adowan, 2016, p.14).

23. يشير النص هنا إلى مستثيرات أليمة حاضرة (حديثة ومعاصرة) تبعث صرخة مدوية قادرة على أن تقض مضجع أموات التاريخ وتوقظهم من سباتهم.
24. يعود الخادم لاستخدام تقنية الاختفاء خلف قطع الديكور وتغيير الملابس أو الاكسسوار أو القناع كناية عن تلبسه بشخصية جديدة يُحضرها من خزانة على يمين المسرح وهي هنا شخصية رجل الدين الراديكالي.
25. تُعدد شخصية رجل الدين الراديكالي اعتراضاتها على شخصية زرياب والتهم المنسوبة إليه:

" أ. التعوذ بالله من زرياب، ب. منكسرين مما صنعت يداه، ت. سقطت الأندلس، ث. أفسد المجتمع، ج. أغوى العالم شرقا وغربا، ح. مبتدع في علمه، وموسيقاه، وأسباب الرفاه، ولباس الحرير، وألوان الغواية، وكؤوس النبيذ، خ. زرياب حرام، والفن حرام، والموسيقا حرام، والنبيذ حرام، وكل ما صدر عنه حرام، د. هو وحده

السبب في كل ما يحدث من دمار، لا تلك الجيوش التي احتلت البلاد، ولا ضعف الساسة والعساكر في كل الأرجاء" (Al-Adowan, 2016, p.14-15).

26. ثم ينتقل بالبنية المسرحية نقلة موضوعية (بعد انتهاء الغاية التي استحضر من أجلها شخصية رجل الدين الراديكالي وهي تعداد التهم الموجهة لشخصية زرياب) وذلك بالقطع المباشر والخروج من مكان الحدث الدرامي إلى خلف الحاجز والعودة هنا تكون بشخصية مختلفة عن شخصية رجل الدين الراديكالي.

27. هنا يستخدم تقنية تبادل الأدوار أو الشخصيات في إجراء حوار غير متزامن وإنما متعاقب (شخصية تظهر تقول مقولتها ثم تختفي وتظهر في عقبها شخصية أخرى تقول مقولة مرتبطة بمقولة الشخصية السابقة أو مبنية عليها أو متأثرة بها) "يختفي وراء الحاجز ويعود لابسا كفنه" (Al-Adowan, 2016, p 15).

28. يعود الخادم بشخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) ويستخدم تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) ويطرح تساؤله حول السبب في الدمار ويعدد فضائله التي قدمها للناس:

"أ. الوتر الخامس، ب. حسن الهندام، ت. أداب الطعام، ث. علم الموسيقا، ج. الموشح والمقام" (Al-Adowan, 2016, p.15).

29. تتحول شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت)، إلى حالة الخطابة والتوجه المباشر للجمهور تُعلم المتلقي بأن إرادة العودة للحياة هي نابعة من إرادة الشخصية نفسها حيث لم يستدعيها أحد وإنما سؤ الحال العربي والاتهام لكل مُجدد بالكفر والظلال هي المحرك لهذه الاستفاقة.

30. تستخدم الشخصيات الطاولة (القطعة الديكورية) عدة استخدامات: طاولة عادية، قبر، منصة أو منبر للخطابة.... الخ

31. تعود الشخصية وتستخدم تقنية تغيير الشخصية بالتخفي خلف الحاجز والعودة بعد تغيير الملابس بشخصية الخادم هذه المرة.

32. تفصح الشخصية عن أن هيئة الخادم هي هيئة تنكرية تُتيح للشخصية العابرة للزمن أن تتكيف مع معطيات الزمن الحاضر على مستويات عدة:

أ. على مستوى نوع الشخصية ⇦خادم (ليقدم للناس خدمة جليلة).

ب. على مستوى أزياء الشخصية ⇦ بدله معاصرة (مظهر عصري أنيق ومقبول).

ت. على مستوى فعل الشخصية ⇦ نادل في ملهى (مطعم) (توافق بين ما كانت تجيد فعله الشخصية وما يمكن أن تقوم به الآن الشخصية من فعل يساعدها في البقاء متنكرة).

ث. على مستوى مكان تواجد الشخصية ⇦ ملهى ليلي (مطعم) (المكان الذي يقدم فيه الطعام وتعزف فيه الموسيقا).

ج. على مستوى الحدث العام ⇦ التنوير (تذكير الناس بأن هناك جمالا في الحياة وهي تستحق أن تُعاش بانفتاح على الآخر واستمتاع بما خلق الله فيها من جمال)

33. يعمل النص على تأسيس علاقة مع المكان وهو هنا مدينة بغداد، حيث تتراوح مشاعر الشخصية إزاء المكان في هذا الموقف بين الفرح بالعودة ومرارة النبذ أيام إسحاق الموصلي.

34. تعلن الشخصية عن قطع الصلة مع الاتهامات الظالمة بحقها وتطرح بيان تعلن فيه عناوين هويتها وتعلن براءتها مما ينسب إليها من انتماءات ظالمة "أنا لم أكن يوما إلا زرياب، عودي عشقي، وموسيقاي حياتي، والفن كوني، والحياة مذهبي" (Al-Adowan, 2016, p 15).

35. تخبر الشخصية المتلقي بأن زرياب "ملاحق منذ مئات السنين" (Al-Adowan, 2016, p.15)، وهي حالة ليست بالجديدة عليه أن يكون اليوم أيضا ملاحقا ومضطهدا، ولكن الشخصية وجدت معادلها الموضوعي في تجاوز فكرة (الحياة مع الخوف) لأنها "وهم حياة " (Al-Adowan, 2016, p.16).

36. يجعل العدوان الشخصية تعاود الوقوف أمام المرآة، والنظر في المرآة هنا هو لرؤية انعكاس صورة المُجدد العربي سابقا في الواقع الحالي.
37. تبدأ الشخصية في تعداد الشخصيات التي تعارض شخصيته التي هي في صراع مع زرياب ونلاحظ هنا أنها ليست مسميات وإنما هي صفات أفعال مبنية للمجهول، وبذا فهي ليست أشخاصا بعينهم، بل هم سلوكيات وممارسات يجتمع تحت وصفها الأشخاص في كل زمان ومكان هي:
"أ. أعداء الحياة، ب. الحاقدون على العقل، ت. الكارهون للتجديد" (Al-Adowan, 2016, p.16).
38. تقدم الشخصية بيان بنوع الصراع المتورطة فيه الشخصية رغما عن إرادتها وبأنه اعتداء من طرف واحد فيما تحاول الشخصية دوما تجنبهم لأنه لا طائل من مقارعة الغوغائيين:
"أ. هم يتابعون خطواتي، ب. يرصدونني، ت. لا يتركوني أهرب من ضغينتهم" (Al-Adowan, 2016, p.16).
39. يقترب من المرآة ويستخدم أسلوب مخاطبة الذات والمراد هو صنع انعكاس على المرآة مواجه للجمهور وبالتالي يخاطب الجمهور من خلال المرآة "يقترب من المرآة، أكثر، متمعنا في وجهه" (Al-Adowan, 2016, p.16).
40. تقدم الشخصية هنا بيان بنوعية التهم الموجهة لها وهي:
"أ. الزندقة، ب. الفساد، ت. الكُفر" (Al-Adowan, 2016, p.16).
41. ثم تقدم الشخصية بيانا بنوع التعدي الواقع عليها، وأثره فيها:
" أ. التعقب والملاحقة، ب. إقلاق راحة الشخصية في موتها" (Al-Adowan, 2016, p.16).
42. تتحرك الشخصية إلى مرآة أخرى وتعاود استخدام أُسلوب أو تقنية مخاطبة الذات ولكن المراد هو مخاطبة الجمهور بصيغة غير مباشرة "يتحرك ويلتفت إلى نفسه في مرآة أخرى" (Al-Adowan, 2016, p.16).
43. تقدم الشخصية هنا خطبة للدفاع عن النفس، حيث تبدأ في إيراد وذكر الصفات التي تتمتع بها الشخصية كأدلة وبراهين على أن حجة المعتدين عليها فاسدة وليس لها أساس من الصحة:
"أ. أنا عازف سلام، ب. فنان التسامح، ت. شفيف الروح، ث. المتصفح لجمال نعم الله، ج. أنظر بعين القلب للوحة الحياة حولي، فأعب منها بعزفي وصوتي، وأترجمها أيقونة ذوق، وترنيمة شكر" (Al-Adowan, 2016, p.16).
44. تعود الشخصية لاستخدام تقنية مواجهة الجمهور والتحدث إليه مباشرة وذلك حين تحتاج لإبلاغ الجمهور بالعقوبة الواقعة عليها ونوعيتها بالرغم من كونها بريئة من التهم إلا أنها مظلومة، وهذا هو الأساس الذي تحاول بناء عليه الشخصية الحصول على تعاطف الجمهور معها في مظلمتها "ولأني هكذا، ها أنا، محاصر في ملهاي... لا أحد يدخل إلي، ولا أستطيع الخروج من مكاني" (Al-Adowan, 2016, p.16).
45. تقوم الشخصية بفعل استراق النظر من خلال الكوة الموجودة في الباب وبالتالي تقيم الشخصية صلة بين عالمين وتؤسس علاقة قوامها التأثير(على الشخصية) والتأثر (بالشخصية) أمام الجمهور، والعالمين هما:
أ. عالم الحكاية الدرامية (العالم الدرامي على خشبة المسرح، بأزمنته وأماكنه وشخصياته وأحداثه)
ب. عالم الواقع الحاضر(خارج خشبة المسرح وراء الباب)" (Al-Adowan, 2016, p.16).
46. تقدم الشخصية إحدى القراءات لواقع المجتمع العربي بعد أن ألقت نظرة عليه ترى فيها أن المجتمع العربي فقد هدفه ودليله وبالتالي يعيش حالة من الرتابة ولا يتقدم بل هو في دوامة زمنية تجعله يتأخر ويتخلف. (Al-Adowan, 2016, p.16-17)
47. يجعل العدوان الشخصية أمام عجزها عن مغادرة المكان إلى الخارج ، وأمام الحصار المفروض عليها من الخارج لا تقف عاجزة، وإنما تتوجه إلى الساعة ذات البندول والعقارب وتبدأ في التعامل معها وفق مبدأ التشيؤ أي تحويل الشيء الثابت والجامد إلى شخصية أو ذات فاعلة، وتبدأ الشخصية في مخاطبتها في ظل

غياب الذوات الفاعلة عن المكان باستثناء الشخصية نفسها، ووفق ذلك يصبح البندول وعقارب الساعة بديلا موضوعيا عن المجتمع العربي (Al-Adowan, 2016, p.17).

48. تلجأ الشخصية إلى مبدأ التشيؤ كي تقدم للجمهور تشخيصا للمشكلة التي يعاني منها المجتمع العربي وهي أن الإنسان العربي غادر إنسانيته وأصبح أسيرا بل وعبدا أيضا للرتابة، فلا تجديد لديه (Al-Adowan, 2016, p.17).

49. تقوم الشخصية بتقديم مقترح الحل الأمثل الذي تراه لمشكلة المجتمع العربي وهو يتلخص في ما كانت وما هي عليه شخصية زرياب أي بالإبداع والتجديد "أما أنا فلست مثلهم... خُلقت لأُغير" (Al-Adowan, 2016, p.17).

50. بعد الإشارة اللفظية للزمان الذي تعشقه شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت)، تعاود الشخصية استخدام تقنية التخفي خلف الحاجز والعودة بشخصية جديدة، وهنا "يعود مرتديا لباسا أندلسيا" (Al-Adowan, 2016, p.17)

51. يستدعي العدوان شخصية زرياب هنا ولكنه ليس (زرياب المُستيقظ من الموت)، إنها شخصية زرياب التاريخية أي يقوم هنا باستعادة الشخصية في زمانها ومكانها وملابسها ورمزية قدرتها على الفعل، مقدما لنا نموذجا تطبيقيا حيا على الإنسان العربي حين كان قادرا على الافتخار بمنجزاته.

52. يستخدم العدوان تقنية استحضار الماضي من خلال جلب الصورة ومسح الغبار عنها وعرض ما كانت تصوره من حال مفرحة وبهيجة للإنسان العربي المبدع، وبذا تصبح الصورة منفذا للمتلقي على عالمٍ كان قائما في وقت مضى، ومحفزا للمتلقي للتخيل في الآن نفسه وبناء تصور جمالي ذي مرجعية عربية أندلسية.

53. تؤشر شخصية زرياب التاريخية إلى مسماها وتناقش أسباب التسمية، ثم تؤكد للمتلقي أن لون البشرة (الأسود) لم يكن عائقا أمام احترام الذات الإنسانية العربية لأنها مُبتكرة ومبدعة بل أيضا كان موضعا ومجالا للافتخار والاحتفاء بالمبدع العربي "سموني باسمي هذا للوني الأسود ولحسن صوتي" (Al-Adowan, 2016, p.17)

54. يُحافظ النص ويبقي على مُسمى الشخصية بـ (الخادم) عندما يتعلق الأمر بحوار الشخصية بالرغم من التغييرات والتطورات التي تجري عليها.

55. تتوجه شخصية زرياب التاريخية إلى الجمهور بخطاب تعريفي تعمل من خلاله على تأسيس علاقة تخيلية مع المتلقي بتعدد مستويات تجلي الشخصية، وبالتالي يسعى للحصول على موافقة المتلقي وتقبله لوجود عدة تمثلات لشخصية زرياب (المستيقظ من الموت، زرياب المتنكر بزي الخادم، زرياب التاريخي "المرتدي للزي الأندلسي") في زمن المتلقي الحاضر الذي هو زمن العرض المسرحي.

56. تتوجه شخصية زرياب التاريخي إلى تأسيس علاقة مع المكان الافتراضي للحدث الدرامي، والذي هو مكان متسع ومتعدد، بتعدد أماكن الشعوب العربية، "لأكون صورته الحاضرة في بغداد الرشيد، أو شام الأمويين، أو مغرب المرابطين، أو حجاز الموسيقا، أو فلسطين النبض، أو أرض الأندلس" (Al-Adowan, 2016, p.18)

57. يتحول زرياب التاريخي إلى راوٍ يسرد ويستخدم الساعة الرملية في إشارة إلى التوافق الزمني بين الشخصية وأداة قياس الزمن في عصرها وهي الساعة الرملية.

58. تقوم الشخصية بتأسيس مشهد جديد (مكانيا وزمنيا ومشهديا) وذلك باستخدام الأدوات، الإكسسوارات، الملابس والأثاث، حيث:

أ. تصنع من العود الأول موقعا يشير إلى شخصية (زرياب المستيقظة من الموت).

ب. تصنع من العود الثاني موقعا يشير إلى شخصية زرياب التاريخية.

ت. تصنع من الملابس الموضوعة على الكرسي (العمامة والعباءة) موقعا يشير إلى شخصية المعلم إسحاق الموصلي.

وهنا نرى النص يذهب إلى توظيف تقنية المسرح داخل المسرح، وذلك في مشهد (زرياب والموصلي قبل لقاء الرشيد) داخل المشهدية العامة وهنا يحدث تداخل بين زمانين (زمن اللقاء الحقيقي والزمن الحاضر) وتداخل بين مكانين (مكان اللقاء الحقيقي ومكان العرض المسرحي الحالي)، ونجد أن الشخصيات في المشهد الداخلي أيضا متداخلة بين زرياب والموصلي بشخصياتهم التاريخية و(زرياب المُستيقظ من الموت)، كما يُلاحظ أنه تم الاستعاضة عن الحضور الحقيقي للشخصيات بحضور رمزي، فتارة تحضر من خلال أداة وهي العود وتحتل الشخصية حيزا وموقعا على الطاولة، وتارة يحضر من خلال تغيير الموقع إلى كرسي آخر ويستخدم فقط نبرة صوت مختلفة دلالة على الشخصية الأخرى وهي هنا تشير لشخصية زرياب التاريخي الساخط على معلمه "يغير نبرة صوته، مقلدا الموصلي" (Al-Adowan, 2016, p.18-19)، وتارة أخرى يستحضر (الموصلي) من خلال الجلوس على الكرسي الذي عليه العمامة والعباءة.

59. يلعب التوجيه الإشاري في المشهد دورا حاسما في تحديد الشخصيات وتحديد مقصود (قصدية) الحوار وتحديد المتلقي الافتراضي للحوار في هذا المشهد المركب والمتداخل، حيث لدينا:

أ. ممثل واحد يؤدي جميع الشخصيات.

ب. تزامن وجود لثلاث شخصيات في الزمان والمكان الواحد.

ت. الممثل الذي يستخدم تقنية الأداء التبادلي للأدوار بدلا من ألتزامني الذي هو غير متاح في المونودراما.

ث. يستخدم فاصلا موسيقيا حيث يبدأ في العزف مجسدا شخصية زرياب التاريخية والعزف موجه لكل من (شخصية الموصلي، والجمهور الافتراضي) وهو جمهور داخل المشهد لكنه يحضر فقط على المستوى الصوتي (والذي نستدل على وجوده من "ويعلو التصفيق إعجابا" (Al-Adowan, 2016, p.19)، وكذلك المتلقي أو المشاهد الذي يشاهد العرض المسرحي ككل.

ج. من موقع شخصية زرياب التاريخية، ينفصل عن الشخصية ويجسد شخصية الموصلي صوتيا فقط "أي زرياب، عزفت فأجدت" (Al-Adowan, 2016, p.19).

ح. يغادر شخصية زرياب التاريخية إلى شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) "يعود إلى مكانه على الطاولة" (العدوان، ص 19)، وذلك دون أن يمس الشخصية التاريخية للموصلي ويتوجه للجمهور مباشرة "لم أفهم مما قاله الموصلي الكثير" (Al-Adowan, 2016, p.19).

خ. يتحول العود بديلا عن شخصية الموصلي "يضع عوده أمامه، ويخاطبه، كأنه معلمه" (Al-Adowan, 2016, p.19) والتوجيه الإشاري هنا للموصلي بحوار هو عبارة عن مناجاة داخلية أو مونولوج.

د. يعود ويستخدم فاصلا موسيقيا ليخرج من القيود الزمنية والمكانية لمشهد لقاء زرياب التاريخي بالموصلي.

ذ. يتحول)زرياب المُستيقظ من الموت(بالمشهد من كونه مشهدا داخليا ويخرج منه متوجها إلى الجمهور في خطاب مباشر "يوجه كلامه للجمهور" (Al-Adowan, 2016, p.19).

ر. يتحول بالشخصية لتجلس على كرسي زرياب التاريخي ويستحضر شخصية الموصلي صوتيا فقط، التي بدورها تنقل البشارة لزرياب التاريخي و تستحضر أيضا على المستوى الصوتي شخصية جديدة هي شخصية هارون الرشيد (يصبح لدينا صوت شخصية يستحضر صوت شخصية أخرى جديدة يدخلنا في بوليفونية عالية المستوى)، يتخذ منه النص من حضور صوت هارون الرشيد هنا على لسان الموصلي محركا للتحول نحو مشهدية جديدة تختلف مكانا وزمانا وشخصيات وأحداثا عن المشهد القائم، "يبدأ الخادم بتجهيز الطاولة كمجلس للخليفة هارون الرشيد" (Al-Adowan, 2016, p.20).

60. تقوم شخصية الخادم بإعادة تأثيث المكان وتغييره بحيث يصلح لاتخاذ صفة المكان التاريخي (لمجلس هارون الرشيد) وذلك أثناء توجيهها حوارا واصفا للجمهور يصف فيه (مجلس الرشيد).
61. يتقمص الخادم شخصية هارون الرشيد في الزمان والمكان وباستخدام الملابس وطبقة صوت خاصة بهذه الشخصية، وهنا تصعيد لمستوى تجسيد الشخصيات "يجلس الخادم على الكرسي الأوسط، ويلبس عمامة الخليفة، وعباءته السوداء... الخادم (بصوت الخليفة)" (Al-Adowan, 2016, p.20).
62. يتخذ النص من الإشارة اللفظية التي تصدرها شخصية الرشيد والموجهة إلى شخصية الموصلي "تُرى هل من جديد لديك، بما يخص ما أوصيناك به" مفتاحا للتحول نحو تجسيد شخصية مختلفة (Al-Adowan, 2016, p.20).
63. يتقمص الخادم شخصية الموصلي في الزمان والمكان والصوت دون الملابس. (Al-Adowan, 2016, p.20).
64. يستخدم التوجيه الإشاري المباشر من قبل الشخصية لتحديد مكان شخصية أخرى والإشارة إليها في ذاتها (أي يصنع الشخصية المقابلة له على المستوى الإشاري دون أن يكون هناك أحد يشغل هذا الحيز المكاني ولا يتواجد في المكان أي شخصية) "(يشير الموصلي إلى المقعد المقابل له)... اعزف يا زرياب" (Al-Adowan, 2016, p.21).
65. تصبح الإشارة السابقة مع التوجيه اللفظي "اعزف يا زرياب" (Al-Adowan, 2016, p.21) مفتاحاً للانتقال من شخصية الموصلي إلى شخصية زرياب التاريخي.
66. يتقمص الخادم شخصية زرياب التاريخي وذلك باستخدام الصوت والزي (العباءة الملونة والعمامة المزركشة) وكذلك الأدوات(العود).
67. يشير النص إلى طموح شخصية زرياب بإزاحة معلمه من أمامه في حضرة الخليفة وذلك عبر حركة رمزية تؤسس للعلاقة المقبلة بين الموصلي وتلميذه على أنها علاقة إزاحة "يبعد عود الموصلي عنه، بحركة واضحة ويمسك عوده" (Al-Adowan, 2016, p.21)، إنها البداية الفعلية للصراع الذي سوف ينشب بينهما وبالتالي يجب أن تكون نتيجة هذا الصراع هي إزاحة أحدهما الآخر من أمام الخليفة.
68. تقدم شخصية زرياب التاريخي فاصلا موسيقيا غنائيا طربيا.
69. تكون نهاية الوصلة الغنائية مفتاحا للخادم كي يتحول من شخصية زرياب التاريخي إلى شخصية هارون الرشيد، فيضع العود مكانه ويتوجه للكرسي المخصص لشخصية الرشيد متقمصا شخصيته، ويصدر أمرا لفظيا للموصلي بالاعتناء بهذه الطاقة الفنية المميزة (أي زرياب) ويكون هذا الأمر اللفظي للخليفة هو مؤشر على انتهاء الحاجة لحضور شخصية الخليفة، التي أبدت الإعجاب بعزف وغناء زرياب، ومن هنا تستمد شخصية زرياب مشروعية الشعور بالفخر والتميز والحاجة إلى الاستمرار في التطور والرقي، ومن هنا يتولد الخوف أيضا لأن (زرياب) خرج في هذه الجولة منتصرا وظافرا بإعجاب هارون الرشيد، لكن هذا النصر لم يكن مكتملا حيث أن تواجد الموصلي وهو صاحب الحظوة الأولى والأقرب من زرياب إلى الخليفة لا زال موجودا وحاضرا بسطوته وسلطته وهو ما يظهر من ارتباك على شخصية زرياب "يعود الخادم إلى مقعد زرياب... يبتعد فجأة، كأنه هارب من شيء يتعقبه" (Al-Adowan, 2016, p.21).
70. يُرى من الموقف السابق حالة لُبس وتداخل وارتباك تحدث عند الخادم بين شخصيته الحقيقية وشخصية زرياب التاريخي.
71. يدفع الارتباك الحاصل شخصية الخادم إلى مغادرة الحدث التاريخي وتكون هذه الحالة مبررا لتنسحب وتختفي خلف الحاجز وتعود بزيها المعاصر وتعمد شخصية الخادم لإعادة ترتيب المكان لتخرجه أيضا من المكان التاريخي وتعيده إلى المكان المعاصر مرة جديدة (Al-Adowan, 2016, p.21).

72. يعود الخادم ويتقمص شخصية)زرياب المُستيقظ من الموت(موجها حواره للجمهور يعرض فيه الخيبة التي تُفاجأ المرء في أجمل اللحظات، ويكون سبب الخيبة هو التحول المفاجئ في شخصية المعلم بعد إحساسه بخطورة فن زرياب وعزفه وجمال صوته على حظوة الموصلي عند الخليفة "أرهبني الموصلي... كأنه يصدر فتواه بقتلي" (Al-Adowan, 2016, p.22).
73. تتعرض الشخصية للاضطراب "يقف منتصب القامة، كأنه شخص آخر" مما يبرر خروج الخادم من شخصية)زرياب المُستيقظ من الموت(ليتحول إلى شخصية مختلفة، حيث يتقمص شخصية الموصلي على المستوى الصوتي فقط "(يقلد صوت معلمه)" (Al-Adowan, 2016, p.22).
74. يستمر النص في تصعيد ألأزمة الدرامية لشخصية)زرياب التاريخي(وذلك على لسان الموصلي "يا زرياب... بغداد لا تتسع لنا الاثنين: أقتلك إن بقيت" (Al-Adowan, 2016, p.22).
75. تتعرض شخصية الخادم للاضطراب مرة جديدة أثر تهديد الموصلي لزرياب بالقتل"(يتحرك الخادم من مكانه... يمشي كأنه يبحث عن مكان يأوي إليه)" (Al-Adowan, 2016, p.22)، وهنا نجد أن هول الموقف لا يخيف فقط زرياب التاريخي وإنما يتسرب الخوف أيضا إلى شخصية الخادم، الذي ما لبث أن تحول إلى الشخصية الثالثة وهي شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) والتي من خلالها يوجه حواره مباشرة للجمهور "هربت قبل أن يقتلني" (Al-Adowan, 2016, p.22).
76. تعاود الآن شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) محاولة التواصل مع العالم الخارجي ثم يبدأ في عرض حال الأزمة القائمة بين ما في الخارج والنوايا والرغبات الموجودة في الداخل ويلقي باللوم على (الآخر القريب) (المعلم في حالة زرياب التاريخي، والتكفيري الإقصائي في حالة زرياب المُستيقظ من الموت) بكونه هو سبب أزمة الشخصية وأزمة العالم العربي أيضا وذلك بالتصرف الأناني لهذا (الآخر القريب).
77. يوظف العدوان تقنية التصوير الحركي واللفظي المتزامن الواصف للفعل الدرامي في هذا المشهد، حيث تقوم الشخصية بتصوير فعل عملية الهروب من بغداد وصولا للقيروان حركيا ولفظيا (Al-Adowan, 2016, p.22-23).
78. تعاود الشخصية استخدام مكان المجلس الذي أعدته للقاء هارون الرشيد، وتعاود ارتداء زيها التاريخي في إشارة للتحول إلى شخصية (زرياب التاريخي)، التي بدورها تتحول إلى دور راوٍ يسرد الموقف الذي جرى بين زرياب وأحد أمراء القيروان، ويكمل المشهد بالعزف والغناء لقصيدة عنترة.
79. "فجأة يسقط الخادم من مقعده، وكأن أحدا دفعه بقوة" (Al-Adowan, 2016, p.23) نجد العدوان هنا يستخدم تقنية الاستحضار الرمزي للفاعل (شخصية أمير القيروان) وذلك يتمثل في ظهور أثر فعله فقط، حيث يحضر فعل لطم والي القيروان لزرياب من خلال فعل سقطة زرياب، ودون أن يكون هناك لطم حقيقي أو حضور فعلي للوالي.
80. تمارس الشخصية فعل التمثيل الإيحائي مرة أخرى ولكن هذه المرة يكون التنقل حركيا وعبر امتطاء جواد وبمرافقة موسيقا تدل على أماكن وثقافات متعددة، دون استخدام المستوى اللفظي، وذلك بغرض إدخال المتلقي في عملية تخيل مسرحية سريعة وقصيرة الأمد لسفر الشخصية عبر بلدان متعددة.
81. يلجأ العدوان إلى فكرة استخدام الموسيقات الشعبية لخلق إحساس بالمرور بأماكن هذه الشعوب، وبالتالي اللجوء إلى الموسيقا التي تحدد هوية الشعوب لاستحضار هذه الأماكن، أي أن الموسيقا تحل بديلا عن المكان وتوحي به (Al-Adowan, 2016, p.23).
82. يعقب فعل التمثيل الإيحائي للترحال سرد لبعض تفاصيل رحلة الانتقال ويقدم تعدادا للأماكن والظروف التي مرت بها رحلته إلى الأندلس: "كنت أهرب: مرة أختبئ وراء حجر.. مرة في حضن امرأة... مرة في حانة... مرة في مسجد... مرة في كنيسة... مرة على راحلة... مرة قرب شجرة... ولكنني وصلت" (Al-Adowan, 2016, p.24).

83. تتحول الشخصية مع الوصول للأندلس من حالة الخوف إلى الطمأنينة، ومن المعاناة إلى الفرح والنشوة "يرتدي عباءة أندلسية... يبتسم... يتحدث بنشوة" (Al-Adowan, 2016, p.24).
84. تُثَبِت الشخصية في نهاية منولوجها الحنين إلى الأندلس، الحنين للمكان والزمان "أين أنت الآن يا الأندلس؟ ما زال رفاتي يناجي تراب قرطبة" (Al-Adowan, 2016, p.24).
85. يستخدم العدوان تقنية (الفلاش باك) ليخلق للمتلقي إحساسا بالتداخل الزمني بين آلآم الحاضر متداخلة في آلآم الترحال والهجرة والسفر، وذلك في مقابل زمن الرفاه والعز الذي عاشته الشخصية في قرطبة "يهيم في حركته، كأنه يعود بخياله إلى هناك... يُمسك عوده، يجلس وهو سارح، هائم... يعزف... يغني" (Al-Adowan, 2016, p.24).
86. يجعل العدوان الشخصية تشتق من كلمات الأغنية فعلا ويجعل الشخصية تمارس هذا الفعل أمام الجمهور عمليا وهو فعل (اختلاس النظر على الخارج) وهذا يجعل بدوره الشخصية تخرج تماما من أطار كونها (زرياب التاريخي) لتتحول إلى (زرياب المُستيقظ من الموت).
87. تدخل شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) في مونولوج ذي مضمون متكرر إلا أن الصياغة والصورة فيه مختلفة (Al-Adowan, 2016, p.25).
88. تستخدم الشخصية تقنية تبديل الشخصية عبر تبديل الملابس خارج المسرح ليعود هنا إلى شخصية الخادم الذي يعاود التساؤل عن أسباب تردي حال الناس خارج الملهى وأسباب القطيعة مع الملهى "يختفي وراء الحاجز، يغير ملابسه... ليعود إلى هيئته الأولى، خادما في ملهى" (Al-Adowan, 2016, p.25).
89. يُشير العدوان عبر شخصية الخادم إلى القطيعة التي يعيشها المواطن العربي عن مجتمعه، حيث يعلم كل شيء عما يدور خارج بيته وذلك من خلال وسائل الاتصال الحديثة لكنه يخاف منهم أن يؤذوه، وفي نفس الوقت تعمل سلبيتهم على قطع علاقتهم وعلاقته بالمجتمع ولا يسمحون له ولا للآخر بالتواصل مع بعض "الخادم (كأنه يرى كل من في الخارج من مكانه): ما زالوا هناك... لكنهم لا يدخلون...وأخاف أن أخرج فيؤذونني، وهم لا يسمحون لأي كان أن يدخل هنا" (Al-Adowan, 2016, p.25).
90. لم تفقد شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) الأمل بل على العكس تزداد إصرارا على أنها يجب أن تكون جاهزة إذا جاء الوقت المناسب، "لا بد لي أن أرتب الأشياء، كما يليق بي وبتاريخي" (Al-Adowan, 2016, p.26).
91. تقدم شخصية (زرياب المُستيقظ من النوم) مونولوجا تبين بشكل إستعاري معكوس على نفسها حال المواطن العربي الذي ليس جاهلا وليس همجيا أو أرعن، إنه يعلم أن تاريخه حافل بالانجازات وهو نفسه أيضا قادر على صنعها ولكنه محاصر ومعزول.
92. يجعل من قطعة الديكور (الساعة) شخصية رمزية للزمن يحاورها ويطلب منها التوقف "لماذا لا تتوقفين قليلا، لأتمكن من استيعاب ما يحدث، أو معرفة الفرق بين الأزمنة التي لا تتغير وإن تغير التاريخ" (Al-Adowan, 2016, p.26).
93. النص يجعل الشخصية تناقش جدوى قضية التمدن والتحضر في الشكل (الموضة) أي لبس البدله، والتي يفترض بها أن تجعل من التنازل عن الزي التقليدي أو الزي التاريخي أمرا يقرب المسافة بين المتحاورين، لكن النتيجة أن هذه المحاولة من قبل شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) لم تفلح في خلق اتصال ناجح معهم، وبذا فإن التنازل عن الحقيقة التاريخية لم يكن ذا جدوى، "حتى عندما غيرت لباسي، لم يتغيروا" (Al-Adowan, 2016, p.26)، يتبع هذا أن تنظر الشخصية إلى زيها الحالي (البدله) وتضحك ساخرة منه ومن الحالة التي فرضت عليها ارتداء هذا الزي الذي ليس من تقاليدها الأصيلة.

94. تتحول الشخصية لتطرح سؤالا استنكاريا ظاهر التوجيه فيه للذات ولكن المقصود به هو الجمهور "هل حقا أنا سبب سقوط الأندلس" (Al-Adowan, 2016, p.26).
95. تعمل شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) على تشخيص مظهر وعنوان معاناتها بأنه "كل شيء تغير إلا عقول الذين يمنعون أي أحد من دخول ملهاي، بسبب اسمي، وذاكرتي" (Al-Adowan, 2016, p.26).
96. تعيش الشخصية لحظة انكسار بعد أن تعلن أن سبب عجزها هو خارج عن إرادتها "يُطأطئ رأسه، ويخفض صوته، كمن يريد أن يتدارك شيئا" (Al-Adowan, 2016, p.27).
97. يجعل العدوان شخصية (زرياب المُستيقظ من الموت) تعمل على إعادة مناقشة المصطلح اللغوي للمسمى أو الفعل "ليس ملهى، بل مطعم، فالملهى كلمة مُسيئة، كما أخبروني، قالوها فغيرت الاسم إلى مطعم... لكنهم أبقوا على الحصار" (Al-Adowan, 2016, p.27).
98. تقدم الشخصية مونولوجا تظهر فيه العجز عن التأثير في هؤلاء مع وجود الحُجج المقنعة "لم يسمحوا لي بالتحدث معهم لأقنعهم بأن أ. الله جميل يحب الجمال، ب. أن صوت العصافير موسيقا، ج. رذاذ المطر عزفُ حياة، ح. عناقيد العنب أوتار كرمة، وكلها نعم من لدن الخالق" (Al-Adowan, 2016, p.27).
99. تنتقل الشخصية إلى منتصف المسرح وتبدأ في إلقاء خطاب تتباهى فيه بنفسها وتعظم من شأن ذاتها بعد كل ذلك الخذلان من الآخرين والاتهامات والقطيعة والتكفير والتخوين "سأغتر بما لدي: حداداً أو استبشاراً... أنا زرياب الذي غنت الدنيا على عزف وتره" (Al-Adowan, 2016, p.27).
100. تستمر الشخصية بالفخر بالنفس في بوح غنائي (ذاتي)، وتُصعِد من هذا الفخر دون أدنى إشارة إلى التراجع، بل إصرار على التقدم رغم سيل اتهامات الآخرين.
101. يعطي النص فاصلا موسيقيا تعزف فيه الشخصية معزوفة من شأنها أن تعمل على تهدئة انفعال الشخصية والجمهور معا بعد التصعيد السابق "يعود إلى مناجاة عوده... يجلس... يبدأ في العزف" (Al-Adowan, 2016, p.28).
102. تعود الشخصية بعد الفاصل الموسيقي عودة قوية أخرى تبدأها بالقسم "أقسم بالمبدع الخالق، وبأوتار عودي، أني لن استسلم لهم" (Al-Adowan, 2016, p.28) وتستغل الشخصية هذا التصاعد القوي والحاد في مزاج وحالة الشخصية وخطابها لتطرح أحد أسئلة المسرحية الهامة وهو "أما من عاقل على هذه البسيطة، يوقف دموية المتطرفين الحاقدين على أوتار العود، وحناجر المبدعين؟" (Al-Adowan, 2016, p.28).
103. تقف الشخصية في وضعية تحدٍ مواجهة للجمهور وتضع تشخيصا وتوصيفا لحالة الوضع القائم وسوداوية هذا الحاضر "يتآمرون ليقطعوا الوتر الخامس، ويلغون معه كل الأصوات التي تعزف طاقة الحياة، لتواجه مجانية الموت" (Al-Adowan, 2016, p.28).
104. تتراجع الشخصية عن التنازل الذي قدمته على مستوى التمدن بالزي وتعود إلى شخصية (زرياب التاريخي) فقد طفح الكيل لديها "يخلع رداء الخادم، ثم يرتدي ملابس زرياب الأندلسية" (Al-Adowan, 2016, p.28)، ويكون هذا التغيير في الشخصية بتغيير الملابس أمام الجمهور وليس بالخروج خلف المسرح، كما أنه لم يستعر طبقة صوت زرياب التاريخي، وهذا هو أحد التقنيات المستخدمة في المسرح الملحمي للإبقاء على المتلقي يقظا مع ما تطرحه الشخصية أكثر من الاندماج في الإيهام بالشخصية كون ما هي بصدده هو أمر جلل ولا يحتمل وجود فاصل بين الشخصية والمتلقي، فكلاهما شركاء في الأزمة المُلحة التي تحتاج حلا عاجلا، وبالتالي تتوجه الشخصية إلى الجمهور في خطابة مباشرة عبارة عن دعوة تحدٍ وإصرار على إحياء الأمل رغم شراسة وسوداوية الحاضر التي لا مثيل لها، ولكن يجب أن تكون هذه العودة إبداعية ولا مثيل سابق لها.

105. تعاود الشخصية النظر من الباب إلى الخارج لتتأكد من أن بلاغة خطابها وحماسيته لا بد أن تحرك ما هو ساكن وميت في الخارج، لكن القطيعة لم تنتهِ بمجرد خطاب، فيتوجه مرة جديدة للجمهور في شجن وحزن "هذه المرة... أتدرون لما أعود؟... أعود لأعيد الوتر الخامس" (Al-Adowan, 2016, p.29).

106. تبدأ الشخصية في تعداد نوعية الأذى الواقع عليها " أ. قطعوا الوتر الخامس ب. شدة حقدهم علي ت. شدة حقدهم على الحياة ث. صارت الموسيقا عرجاء ج. صارت الحياة بلا مذاق ح. وحوش الظلام تنهش أوتار الموسيقا خ. كسر القلوب د. حين قطعوا الوتر الخامس كان يشبه قطع شريان من حجرات القلب" (Al-Adowan, 2016, p.29).

107. تعدد الشخصية نوعية رد الفعل الذي سوف تقوم به إزاء ما مورس عليها من اعتداء وأذى "أنا أعود لأنقذ عودي، لأدافع عن وتري الخامس، وبدل هذا الوتر سأصل مئات الأوتار الأخرى، لتبقى الحياة... نعم أثبته وأعزف عليه الحياة... سأعيد الوتر المفقود ومعه أوتار أخرى نفتقدها" (Al-Adowan, 2016, p.29).

108. تمارس الشخصية البداية العملية للفعل الإيجابي بتبجيل آلة العود وبإعادة وصل الوتر على العود معلنة التمرد على قسرية العزلة، "ها أنا رغما عن الخارجين على سوية الحياة في الخارج، أعيد وتري الخامس وأعيد موسيقاي" (Al-Adowan, 2016, p.29).

109. تتوجه الشخصية نحو الباب مرة أخرى للتأكد من زوال القطيعة أو بقائها.

110. الآن تعلن الشخصية استراتيجيتها في تحقيق الحل للمأزق الإنساني الذي تعيشه الشخصية كما الإنسان العربي "سأسمعهم موسيقاي، ولن أخشاهم... منهم من سيبقى في الخارج... بعضهم سيفتح الباب ليستمع إلي... ثلة ستحاول قتلي... آخرون سيدافعون عني" (Al-Adowan, 2016, p.29-30).

111. تحدد الشخصية طبيعة الإجراء العملي الذي سوف تمارسه لتحقيق استراتيجيتها الجديدة، وهو التخلي عن الانتظار وممارسة فعل العزف "لا بد أن أسمعهم عزف موسيقاي، ليعلموا أني أعدت وصل وتري الخامس، ومعه أشياء كثيرة، وأسباب تُعين على الحياة" (Al-Adowan, 2016, p.30).

112. تقدم الشخصية فاصلا موسيقياً يعمل كما الفواصل الشكسبيرية على تهدئة نفسية المتلقي وإعداده للتصاعد التالي في حبكة المسرحية، وهو هنا قرار الشخصية الحاسم فيما يخص الأزمة القائمة وهي (حالة العزلة القسرية عن الإنسان العربي في الخارج) "يضرب بالريشة على أوتار العود... يعلو صوت موسيقا أندلسية... تهدأ الموسيقا... يقف" (Al-Adowan, 2016, p.30).

تعلن الشخصية الآن موقفها الحازم الذي لا عودة عنه، وهو من وجهة نظر الشخصية يمثل الحل والخلاص من هذا الوضع السيئ الذي يتضرر فيه طرفان هما أ. المبدع العربي المعزول والمُهمَّش والمهمل، ب. الإنسان العربي المغبون والمظلوم "رغم كل ما حولي سأعزف... حتى لو بقيت وحدي محاصرا بظلامهم وظلمهم سأعزف" (Al-Adowan, 2016, p.30).

113. تتحول الشخصية من مجرد التحسر والشكوى وتشخيص الحالة وإطلاق الأقوال، إلى الأفعال الحقيقية والقيام بالإجراءات الكفيلة بحل المشكلة "يبدأ بتشكيل أوتار من حبال يربطها في كل جوانب المسرح" (Al-Adowan, 2016, p.30).

114. تحدد الشخصية نوعية الحلول التي يحتاجها ويفتقر إليها الإنسان العربي بشدة في العصر الحالي للخروج من أزمته، ويطلق على كل نوع منها مسمى (وتر) وهو الحبل أو الخيط المشدود الذي يصل بين نقطتين أو حدين أو طرفين، ومن الأوتار تشيع الأصوات وتنتشر، وبذا يصبح استخدام مفردة الوتر هو بديلا عن أداة وظيفتها إشاعة شيء ما ونشره على نطاق واسع، وهنا يبدأ في تعداد ما يريد زرياب نشره وإشاعته بين الناس وهي:

أ. وتر المحبة ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة محبة الآخر ونبذ الكراهية بين الناس.
ب. وتر التسامح ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة التسامح وغفران الزلات بين الناس.
ت. وتر الإبداع ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة الابتكار والتجديد بين الناس.
ث. وتر الحوار ⇦ وهو يعمل على نشر وإشاعة ثقافة الحوار وتقبُل رأي الآخر بين الناس.

115. يجعل العدوان الشخصية تلقي خطابا ختاميا للمسرحية تعلن فيه وعدا بالاستمرارية الفردية والجماعية، بالسعي نحو الانتصار للحياة على الموت والظلام وأن القيم الإنسانية الإيجابية سوف يتم وصل أوتارها لتبقى ماثلة في المجتمع العربي تحرك فيه رغبة الحياة، "تلك كلها أوتار نصلُها، أوتار حياة... يريدون أن يقطعوا وترا، نحن سنوصل بدلا منه مئات الأوتار، لتبقى الحياة" (Al-Adowan, 2016, p.30).

116. يختتم العدوان المسرحية بحدوث التغيير وقدوم الناس وبالتالي تدب الحياة في المكان ويكثر أنصارها، "يستمر زرياب في العزف، تسطعُ الإضاءة أكثر، والباب يفتح على مصراعيه، لتأتي منه إضاءة جانبية وأصوات حياة"، وهو هنا يتحول بالموقف ككل من السوداوية والعجز والعزلة إلى التفاؤل والإشراق وتحقق الأمل (Al-Adowan, 2016, p.31).

نتائج البحث:

1. ظهر أن مفلح العدوان يستخدم ويوظف العديد من تقنيات الحبكة المسرحية الأرسطية متعددة الشخصيات وذلك في خدمة النص المونودرامي، مثل (الحوار، التقديمة الدرامية، الحدث الصاعد...إلخ).
2. ظهر أن هذا النص مبني بالكامل على أساس فكرة المؤدي الوحيد لجميع شخصياته.
3. ظهر أن مفلح العدوان يستخدم الشخصيات المتعددة على خشبة المسرح، لكنه يجعلها تحضر بشكل تبادلي وليس تزامنيا، أي لا تتزامن الشخصيات في الفعل وإنما تتعاقب ويتبادلها مؤدٍ واحد حسب ما يظهر في الإرشادات المسرحية.
4. ظهر أن الشخصية المونودرامية عند مفلح العدوان يجب أن تعاني نوعا من العزلة، إما أن يكون سببها ذاتيا داخليا أو خارجيا قهريا.
5. استخدم مفلح العدوان عددا من التقنيات للتبديل بين الشخصيات، مثل (التخفي خارج المسرح والعودة، والانتقال مكانيا وتبديل الملابس أمام الجمهور، وتبديل طبقة الصوت، والاستعاضة عن الشخصيات بالأدوات أو الملابس أو الإكسسوارات، والتغيير في تعبيرات الوجه والجسد "الارتباك") للانتقال من مستوى زمني إلى مستوى زمني آخر ضمن نفس الشخصية
6. تنوع مفلح العدوان في استخدام البوح والسرد والفعل بدرجات متفاوتة، حيث لم يدع مجالا للشخصية في أن تستغرق كثيرا في الخطابة أو البوح، متجنبا بذلك كل ما يقود للرتابة والملل.
7. تنوع مفلح العدوان في استخدام تقنية التوجيه الإشاري للخطاب أو الحوار الدرامي بين (الشخصية ونفسها، والشخصية والأشياء، والشخصية والأماكن، والشخصية والأزمان، والشخصية والشخصيات الأخرى الحاضرة رمزيا على المسرح، والشخصية والشخصيات الغائبة خارج الملهى، والشخصية والجمهور).
8. استخدم مفلح العدوان تقنية (الفلاش باك)، وذلك كي يبرر الانتقال بالحدث من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر.
9. أنشأ مفلح العدوان في المستوى الرئيسي من العالم الدرامي للمسرحية ثلاث فرضيات مكانية متزامنة الحضور ضمن فضاء العرض يتبعها ثلاث فرضيات زمنية ترتبط بالمكان.
10. استخدم مفلح العدوان الموسيقا والغناء كفاصل وأداة لتغيير الجو العام للمشهد وخلق تحولات في المزاجية المشهدية والانتقال بالمتلقي من حالات الشحن العاطفي العالي إلى منطقة أقل صخبا وانفعالا، ليجعله متحضرا لتقبل رؤية وتصور جديد.

11. وظف مفلح العدوان بنجاح أسلوب "المسرح داخل المسرح" في بعض مشاهد المسرحية.

استنتاجات البحث:

1. يستنتج الباحث أن تقنيات كتابة المونودراما انحرفت عن تقنيات كتابة المسرحية التقليدية متعددة الشخصيات، فقط فيما يتعلق بتعزيز قدرة الممثل الوحيد على أداء كافة الشخصيات المستحضرة أثناء تقدم حبكة النص المسرحي المونودرامي.
2. يستنتج الباحث أن الصراع في النص المسرحي المونودرامي ليس مقصورا فقط على المستوى الداخلي أو الذاتي، وإنما قد يتعدى ذلك المستوى ويُنشئ صراعا مع أطراف خارج ذاتية الشخصية المحورية.
3. يستنتج الباحث أن قِصر النص المونودرامي واقترابه من مسرحية الفصل الواحد من حيث الحجم هو مرتبط بكمية وكبر العبء الملقى على كاهل الممثل الوحيد، وبالتالي فهو ضرورة أدائية، فضلا عن كونه يراعي عدم الانزلاق في حالة الملل الذي قد يتولد لدى الجمهور نتيجة أحادية التمثيل وقسرية عدم التعدد في الممثلين.

Sources & References **المصادر والمراجع**

1. Al-Adowan, Mofleh and others. (2016). Fifth String Elegy: *The winning Plays of the International Monodrama Competition*. Edition 1. Fujairah: Fujairah Culture and Information Authority.
2. Al Halian, Marei. (2008). *One actor is a narcissistic arts his hero is shorthand*. As it appeared in the website of the UAE newspaper Al Bayan on 27/10/2018. https://www.albayan.ae/paths/books/2008-06-14-1.647860.
3. Bulbul,Farhan. (2008). *Technical rules for monodrama construction*. Theatrical life. Damascus: Ministry of Culture, Syrian General Book Organization. 65. 9-24.
4. Christ, Carol. (2007). *Introduction: Victorian Poetics*. In. Cronin, R., Chapman, A., & Harrison, A. H. A companion to Victorian poetry. Malden (MA): Blackwell Publishing.
5. Culler, A. (1975). *Monodrama and the Dramatic Monologue*. PMLA, 90(3), 366-385.
6. Elias, Mary. & Hassan, Hanan. (1997). *Theatrical Thesauruss: concepts and terminology of theater and performing arts*. Edition 1. Beirut: Library of Lebanon Publishers.
7. Gilbert,H.,& Lo,J. (1997). *Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama*. Journal of Commonwealth Literature,32(1), pp. 5 - 19
8. Hamadah, Ibrahim. (n.d.). *Dictionary of dramatic and Theatrical terms*. Cairo: Dar El-Sha'ab.
9. Harf, Hussein Ali. (2012). *Philosophy of Monodrama and its History*. Edition 1. Sharjah: Department of Culture and Information.
10. Holmström, K. G. (1967). *Monodrama, attitudes, tableaux vivants: Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
11. Khalil, Fadel. (2007). *The problem of the oneness of monodrama*, as it appeared in the civilized dialogue site on 27/10/2018. http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=86939&r=0.
12. Mahmoud, Fatima Musa, (1999). *Theater Dictionary*. Vol 5. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
13. Parker, G. (2007). *Actor alone solo performance in NEW ZEALAND*. Unpublished PHD thesis. University of Canterbury.
14. Ramadany, Nahid. (2014). *Lonely combustion*. Edition 1. Sharjah: Department of Culture and Information - Government of Sharjah.
15. Saliha, Nihad.(1997). *Contemporary Theater Currents*. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
16. Smith, A. (2010), *'Nikolai Evreinov and Edith Craig as Mediums of Modernist Sensibility'*. New theatre quarterly, 26(103), pp. 203-216.
17. Sobel, Bernard. (1940). *The Theatre Handbook and Digest of Plays*. New York: Crown Publishers.
18. Wahbah, Majdi. (1974). *Dictionary of Literary Terms. Beirut*: Library of Lebanon.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 3، 2019،301-318

خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي

مسرحية (الحسين الآن) أنموذجا

حازم عودة صيوان الحميداوي، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2018/11/4 تاريخ القبول: 2019/4/11

Characteristics of Actor Performance in The Ritual Theater

Hazim Odda Sewan Al-Hamdawi, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, Bagdad University, Iraq

الملخص

ارتبط الطقس بالمسرح ارتباطا صميميا فولادته كانت من رحم الطقوس الدينية عند الاغريق، وظل الطقس ملازما للمسرح حتى إن التجارب المعاصرة ارتمت في احضان الطقوس لتمتص منها صيغها الجمالية وتعيد إنتاجها بما يتناسب وروح العصر وتطور فنون المسرح واتجاهاته، والمسرح العراقي ليس بعيدا عن التجارب المسرحية العالمية، فقد تاثر بها وسار على خطاها بخصوصية عراقية شكلا ومضمونا.

وتكمن أهمية البحث في الكشف عن خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي. ومن أهدافه: التعرف على خصائص أداء الممثل لإنتاج دلالات العرض في عروض المسرح الطقسي العراقي. كما أن الباحث اتبع المنهج الوصفي التحليلي في بحثه.

وخلص إلى نتائج أهمها: إن أداء الممثل في العرض المسرحي الطقسي شكل جمالية تستمد منطلقاتها من مرجعيات الطقس ذاته.

كلمات مفتاحية: أداء، الطقس، المسرح الطقسي.

Abstract

The ritual theater was closely related to the theater, so that the contemporary experiments took place in the embrace of rituals to absorb their aesthetic formulas and reproduce them in accordance with the spirit of the times and the development of the arts and trends of the theater. The Iraqi theater is not far from the world theater experiences, it has been influenced by it and proceeded in its own path in Iraqi form and content.

The importance of the research: To reveal the characteristics of the performance of the actor in the Iraqi ceremony theater performances.

Objectives of the research: To identify the characteristics of the performance of the actor to produce the implications of the presentation in the performances of the Iraqi ritual theater.

Research Methodology: Followed the researcher descriptive analytical approach.

The most important results: The performance of the actor in the liturgical play is an aesthetic form derived from its references to the ritual itself.

Keywords: Performance, ritual, ritual theater.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1-1: مشكلة البحث:

يعد المسرح ومنذ نشأته الأولى من أهم الفنون التي تصدرت لمناقشة العديد من القضايا الإنسانية على مر التاريخ، فكان يوظف تلك القضايا ويعمل على طرحها عبر مناقشتها بشكل فكري جمالي، غايته الرئيسة صناعة الجمال فضلا عن التوعية؛ إذ يعد المسرح البوابة التي ينطلق عبرها الإنسان للتعرف على تحولات عديدة ناتجة عن تطورات فكرية وفلسفية ودينية غيرت العديد من مفاهيم العالم، فكان الدين أساسا لنشوء وانطلاق المسرح، فالرؤية الميتافيزيقية للعالم ضمن موضوعة الدين قد ألهمت الإنسان خلق أشكال درامية على ضوء ما كونته تلك الرؤية، وبذلك أخذ الإنسان يبحث عن طرق واتجاهات جديدة في تقديم أعماله متخذا من الدين وسيلة لذلك. وقد تمثلت الطقوس الدينية قديما في أغلب الحضارات كحضارة بلاد وادي الرافدين، وحضارة مصر القديمة، والحضارة الإغريقية، والحضارة الرومانية، والحضارة الصينية والحضارة الهندية، فاستمدت العديد من الملاحم والأساطير التي عُدت نتاجا خصبا للدراما ومواضيعها من الطقوس والشعائر الدينية، إذ أسهمت تلك الحضارات بنشوء المسرح الطقسي إسهاما كبيرا، وذلك عبر ما قدمته من نتاجات أدبية كبيرة مثل ملحمة جلجامش (The Epic of Gilgamesh)، والألياذة والأوديسة (Iliad and Odyssey)، والمهابهارتا (Mahabharata)، هذه الملاحم التي اتخذت من الدين موضوعا لها شكل مسيرة أحداثها، وانطلاقا من ذلك يصوغ الباحث مشكلة البحث في التعرف على خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي.

2-1: أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث في أنه يكشف عن خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي، وهذا ما يحقق أيضا الفائدة للعاملين في مجال المسرح؛ فيستفيد منها الممثل إذ تهتم هذه الدراسة بالممثل بشكل خاص لأنهُ عنصر رئيس في العرض المسرحي، وكونه حامل دلالات العرض، إذ تتشكل هذه الدلالات بتكامل جميع عناصر العرض. أما المخرج فتزيد معرفته بكيفية التعامل مع الممثل وفق الأداء في المسرح الطقسي؛ كونه يتعامل مع النص والممثل، سواء أكان إنتاجا فرديا أو جماعيا، فهو يهدف إلى إيصال رؤيته وتفسيره للعرض المسرحي إلى المتلقي، عبر الممثل. كما يفيد الطلبة في كليات ومعاهد الفنون الجميلة في العراق وغيرها. فضلا عن إفادته الباحثين في مجال المسرح الطقسي وطرق الأداء.

3-1: أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على خصائص أداء الممثل الصوتية والحركية، والعلاقة بينهما لإنتاج دلالات العرض في عروض المسرح الطقسي العراقي، مسرحية (الحسين الآن) تحديدا.

4-1: حدود البحث:

يتحدد البحث بالجوانب الآتية:

1. الحد المكاني: المسارح التي قدمت فيها تجارب المسرح الطقسي (كلية الفنون الجميلة) في العراق.
2. الحد الزماني: عام (2012) الفترة التي تم فيها عرض مسرحية (الحسين الآن).
3. الحد الموضوعي: الأداء التمثيلي في عرض مسرحية (الحسين الآن) وذلك لأن أهداف البحث تنطبق على العرض.

5-1: تحديد المصطلحات:

أداء (performance):

جاء في لسان ابن منظور بخصوص الأداء "... قيل: أخذ للدهر أداءه (من العدة)، وقد تأدى القوم تأديا إذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. ولكل ذي حرفة أداة: وهي آلته التي تقيم حرفته، وأداة

الحرب سلاحها. ورجل مؤد: ذو أداة، ومؤد: شاك في السلاح، وقيل: كامل أداة السلاح. وأدى الشيء: أوصله، والاسم الأداء (Almandoor, 1970, p46)، وأداء الكلام (diction) يعرفه مجدي وهبة على أنه "إخراج الحروف من مخارجها أثناء الكلام" (Wahba and Al-Mohandes, 1984, p16)، ويعرفه أيضا على أنه "the way of acting or playing music طريقة القيام بدور تمثيلي، أو أسلوب عزف مقطوعة موسيقية أو كيفية الغناء في أغنية ما" (Wahba and Al-Mohandes, 1984, p16)

يعرفه (شاكر عبد الحميد) بأنه: "يعادل الإنجاز، بمعنى أن أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء" (Wilson,2000, p8)، ويعرف الأداء بأنه "عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه الممثل" (Elias and Al-Kassab, 1997, p14).

التعريف الإجرائي للأداء:

يتفق الباحث مع (شاكر عبد الحميد) على أن (أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء).

الطقس (Rite):

ويعرف بأنه ترسيخ "الأصول والتقاليد الفنية والأدبية في نفوس أنصارها وتقنياتهم حتى تصبح جزءا متمما لكل أثر من آثارهم، يمتثلون لها، ويتقيدون بها تقيدهم بطقس ديني، ويعتبرون التفلت منها نوعا من الزندقة الذوقية" (Abdel Nour, 1984, p165,166)، ويعرف أيضا بأنه "هو احتفال فيه استعادة لحدث يتحول إلى أسطورة مع مرور الزمن" (Elias, Al-Kassab, 1997, p4).

التعريف الإجرائي للطقس:

هي ممارسة تحقق عملية التجلي مع المعبود لتشكيل طاقة إيجابية من شأنها خلق بيئة روحية تفرغ الشحنات السلبية لدى المؤدي الناتجة من عملية تطهير الذات.

المسرح الطقسي (Ritual theatre):

ويعرف بأنه "تسمية لمسرح يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة شكلهما وطبيعة علاقة المشارك بهما" (Elias, Al-Kassab, 1997, p4).

التعريف الإجرائي للمسرح الطقسي:

يعرف الباحث مسرح الطقس بأنه: شكل مسرحي يكتسب صفاته من الممارسات الطقسية،وذلك عبر توظيف شخصيات دينية في مجتمع ما وتسليط الضوء عليها وتقديمها كعرض مسرحي، إذ يشكل استحضارها الدائم لدى المتلقي أثرا واضحا في عملية تطهير النفس عبر معرفة النصح وطريق الصواب.

الفصل الثاني

2-1: المسرح الطقسي ومراحل النشوء:

إن الأساس في بناء الممارسات الطقسية قد نشأ منذ القدم، فبعد أن وجد الإنسان الأول نفسه في خضم بيئة تعج بالظواهر والحوادث التي تصيبه بالذعر والخوف وذلك لأنه لم يجد لها تفسيرا وافيا يجعله قادرا على التعايش مع هكذا غيبيات كيفما يعتقدها في ذاته، إذ بدا يطيل النظر في هذا الكون الفسيح باحثا فيه عن القوى الخفية التي تسيّر كل ما يحيطه، فكان لزاما عليه أن يعطي تلك الظواهر تكوينا له أبعاد مرئية يكون مصدرا لكل ما يحيط به من أحداث، تلك القوى التي يرمز لها بالآلهة التي تقيه شر المخاطر حال ما يقدم لها الأضاحي والقرابين متعبدا لها مبجلا إياها، إذ "تعتبر التضحية من موضوعات الموت الرئيسية التي

لها دلالتها النموذجية الأصلية، شديدة الجوهرية، فالقبائل البدائية تشعر أنها مدفوعة نحو تقديم الأضحيات أو القرابين للآلهة" (Wilson, 2000, p85).

بعد ذلك اتخذت الحضارات شكلا آخر في عملية التواصل بين أبناء مجتمعها إذ أوجدت لها لغة منطوقة خاصة بها تكون وسيلتها في التفاهم، ونجد أن الحضارات القديمة في العراق ومصر قد استخدمت تلك اللغة المنطوقة في الحياة اليومية، فضلا عن استخدام الكهنة للغة؛ وذلك عبر تدوين أبيات الشعر لتمجيد الآلهة، ولينشدوا تلك الأبيات في المعابد متخذين من أنفسهم دور الرواة الذين يمثلون مشاهد من حياة الإله، إذ كانت تلك الحفلات تقام في مراسم التتويج والدفن، وقد أصبح هؤلاء الكهنة في الفقرات الدرامية من المراسم ممثلين هواة (Dior, 1998, p33).

عدت الحضارات القديمة أساسا في نشوء الطقس، كما في حضارة وادي الرافدين وحضارة مصر القديمة، إذ نجد أن حضارة وادي الرافدين كان لها دور بارز في وضع الطقوس الدينية بمكانة خاصة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لحياة المجتمع، إذ إنها تمثل الحياة الدينية التي رمز لها بالاحتفالات البابلية القديمة التي كانت تقام سنويا على مدار عشرة أيام ومن تلك الطقوس إحياء ذكرى الإله (تموز)، التي كانت تقام من قبل الكهنة، ومرورا على حضارة مصر القديمة إذ اعتمد كهنتها على أداء بعض شعائر العبادة التي تخص بشكل أساسي نقل وصايا الآلهة، وذلك عبر تراتيل يؤديها الكاهن الأعظم؛ كما هو حالهم في أداء طقس التضحية بعروس النيل في موسم الفيضان ظنا منهم أن ذلك سيرضى النهر، ما سيمنع عنهم ضرر الفيضان، ومن هنا نجد أن الدين كان له دور بارز في نشوء احتفالات طقسية، "وهذه الطقوس لا يمكن تجريدها عن الحقيقة الواقعية وهي تمثل الأفعال الدالة على وجود إنساني، إلا أن هذا الوجود ارتبطت محاكاته بمثل أعلى" (Tabour, 2007, p27).

شكل الدينُ الدافع الرئيس لدى الإنسان، وذلك في خطوة منه لإقامة المهرجانات والاحتفالات، إذ اتخذت الديانات القديمة التي عُدت النشأة الأولى للمسرح والدراما وذلك في الحضارة الإغريقية، إذ تمثلت تلك الطقوس الدينية بالاحتفالات التي تقام للإله (ديونيسوس)، وذلك عن طريق العباد والعابدات، متمثلة بما يعرف بالأناشيد (الدثرامبية والساتيرية) التي كانت جزءا مهما في تكوين الشكل المسرحي الطقسي (Leres, 2005, p16).

بدأت صورة المتطلبات الرئيسة تتشكل عبر مسرح الطقس، عن طريق الأداء التمثيلي الذي يقوم على تجسيد الواقعة المتمثلة في إقامة طقس ديني، ترسم معالمه صورة نصية تأخذ الشعر مادة لها، وعبر ذلك كانت الاحتفالات التي تقام عند الإغريق تعتمد بشكل أساس على الدين فكان شكل المسرح طقسيا دينيا.

أما في الحضارة الرومانية فقد اتخذ شكل المسرح الطقسي بعدا آخر، على الرغم من أنه لم يتغير كثيرا عن المسرح الإغريقي السابق له، وذلك ما كان عليه المسرح في الحضارة الرومانية التي أخذت كثيرا من مميزات الطقس الديني لدى الإغريق، إذ إن المسرح الروماني كان يعتمد في تقديم عروضه على الاحتفالات والألعاب الرياضية أكثر مما كان يركز على المواضيع الدينية، فقد كان مسرحا ترفيهيا معدا للتسلية أكثر من كونه إرشاديا يقدم العظات والحكم، ومن الملامح المهمة التي بدأت تتشكل في تلك الحضارة ظهور الديانة المسيحية، "كان الرومان قد اقتبسوا الكثير من التقنيات عن المسرح الإغريقي؛ لذلك فإن أشكال عروضهم لم تكن تختلف كثيرا عن أشكال العروض الإغريقية، ويذكر أنهم استحدثوا نوعا جديدا من التمثيل هو (المايم) وهو التمثيل الصامت الذي يقدمه ممثل واحد" (Abdul Hamid, 2012, p56).

كان ظهور الديانة المسيحية في تلك الفترة سببا رئيسا في وضع المسرح والدراما على لائحة المحرمات، إلا أن الكهنة قد اتخذوا ذلك مرة اخرى وسيلة للتواصل مع العباد المسيحيين وذلك عبر نقل تعاليم الديانة المسيحية في احتفالات طقسية، لأن فهم اللغة اللاتينية التي كتب بها الإنجيل كان صعبا، لذا تم تقديم ذلك بما يعرف بالدراما الطقسية، التي تتمثل بالتمثيليات الدينية مستمدة موضوعاتها من الكتاب المقدس، وقد

كانت تقدم في الأعياد والمناسبات الدينية كجزء من الطقوس خاصة بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية، إذ كانت تنشد في بادئ الأمر من قبل رجال الكنسية والكهان باللغة اللاتينية، بعد ذلك اتخذت شكلا آخر إذ بدأت تكتب باللغة المحلية معلنة التحرر بشكل تدريجي من أسوار الكنيسة، متخذة من النقابات والشوارع مكانا تتناول فيه القضايا والمظاهر الحياتية الدنيوية بعد أن كانت مقتصرة على الكنسية (look, 1994, p120) .

ولم تتوقف الدراما الطقسية عند الكنيسة بل ظهرت في الدراما الهندية؛ حيث اعتمدت بشكل كبير على قسوة الأقدار، فضلا عن اهتمامها على إبراز شخصية الفرد، فنجد أن الرقص والدراما تعكس اليوم مجموعة من المذاهب والمظاهر المتميزة التي كانت نتاجا من الماضي، إذ نجد أن "المبادئ الاستطاطيقية (الجمالية) الأصيلة التي يبسطها براهما، وبهاراتا في ذلك الرابط البديع الذي يجمع ما بين الإله والإنسان، قد بقيت حية إلى اليوم" (Powers, 2000, p32)، ونلاحظ أيضا أن "في المسرح الهندي (الرازا) مادة لتجلية العواطف وإذا ما عرفنا أن (الرازا) هي إحدى أسماء الإله (براهما) فهذا يمكن أن يكون تأكيدا على أن السمو الروحي في المسرح الشرقي يتصل بطابع (الرازا) وتأثيرها في خلق حركات صاعدة نحو الأعلى باتجاه الحفاظ على إشراق الروح وسموها في عروضه المسرحية" (Tabour, 2007, p221).

أما بالنسبة للمسرح في الصين فقد اعتمد على التشخيص كتحول في السلوك اليومي، لقد كانت نظرة الصينيين تشابه نظرة الشرقيين بصفة عامة، وقد أصروا على أن التمثيل لا بد أن يكون أكثر استقلالا ومرحا، وبراعة وحذقا وإلهاما من مجرد معايشة دور، إذ إن الصينيين أرادوا القول أنهم أقدم وأعرق من أن يكونوا سذجا، لقد كانوا فلسفيين وأدركوا حتى في العصور الوسطى أن الفن ليس هو الحياة، ولا هو نسخ لها، لقد آمنوا أن الفن ليس المظهر الخارجي، بل بالأحرى الفكرة أو الروح الإلهية الجوهرية التي يتحتم الكشف عنها باستخدام صحيح ودقيق للأشكال الطبيعية (Dior, 2000, p138,139).

2-2: المسرح الطقسي في الوطن العربي والعالم الإسلامي:

إن عملية البحث عن جذور المسرح الطقسي عند العرب، قد تختلف فيها الآراء عن الفترة التي ظهر فيها المسرح الطقسي كفن مسرحي في الوطن العربي، وعن البوادر الأساسية التي كانت سببا في نشوئه وأدت فيما بعد إلى انتشاره.

هناك أقاويل كثيرة بالنسبة إلى نشوء المسرح الطقسي في الوطن العربي، إذ إن العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي وذلك عبر قرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر، وتوجد هناك إشارات توحي بوجود الطقوس الاجتماعية عند العرب الذين عرفوها في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، إذ نجد أن ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل (Al-Raie, 1979, p29).

هناك بعض المصادر التي تؤكد أن ظهور المسرح الطقسي، يعد الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي، الذي تمثل بظاهرة التعازي الشيعية التي أكسبت الإسلام منذ القرن السابع شكلا دراميا لم يكن موجودا قبلها، اذ عُدّ هذا الشكل هو الوحيد الذي عرفه المسلمون كنوع من الطقوس والشعائر التي تقام بشكل سنوي ويتم فيه تجسيد ما قد حصل في كربلاء (Aziza,1989, p42).

لقد امتاز العرب في فترات سابقة بإقامة المهرجانات الشعرية التي يستعرض بها الشعراء قصائدهم، وقد تتناول تلك القصائد مجونا في الغزل، وابتعادهم عن قيام المرأة بالتمثيل وفق العرف والتقاليد الإسلامية، إذ قال (لويس غارديه) في ذلك: إنه من المدهش أن يظل الفن المسرحي مجهولا في الإسلام؛ وهذا يعود إلى صعوبة تنظيم العروض المسرحية في مجتمع يحارب فيه رجال الأخلاق والمحافظون تمثيل الأدوار النسوية

ويعود أكثر من ذلك إلى المعنى الأليم للقدر الإنساني، فإن صراع العواطف النفسي الذي يعتبر المادة الأساسية للدراما أو التراجيديا، وتحليل الطباع الذي تقوم عليه كل الكوميديات الكبيرة الإنسانية، لم تكن قط من خصائص المجتمع الإسلامي القديم (Aziza,1989, p27,28).

في بعض البلدان العربية ظهرت بعض المظاهر التي لها حس درامي عال وهي (المواكب الموسمية)، التي كانت تعرض في المغرب العربي، وذلك في أيام الجفاف التي كانت تمتاز بخروج الفتيات الصغيرات في موكب جماعي، وقد قمن برفع ملعقة كبيرة من الخشب علقت عليها بصورة عشوائية قطع من القماش الملون، أما في تونس فيلقبون هذه الدمية باسم أمك تانجو (الأم تانجو)، وفي الجزائر يطلقون عليها (أما تالكنجا)، ويعني ذلك (الأم تانجو أيتها النساء قد طلبت من الله المطر)، ويعد ذلك من دون شك طقسا يعتمد على السحر ولكن قيمته الدرامية لا جدال فيها. ويمكننا أن نستنتج أننا أمام طقوس قديمة زراعية من ليبيا مرتبطة بالخصوبة، وما زالت قائمة. في حقيقة الأمر أن الاحتفال يبدأ بأغنيات دينية تحت رعاية رئيس الطائفة الذي يطلقون عليه اسم (عكاشة)، وبعد ذلك يدخل بعض قدامى الطائفة في حال من الوجد يقدمون فيها على أكل قطع من الزجاج المكسور أو عقارب حية، يلي هذا العرض عرض إيمائي يقوم به المنتمون مؤخرا إلى الطائفة -وذلك حسب تسلسل شديد الدقة- إذ يجسدون فيه أدوار الحيوانات المتوحشة: الأسود، والنمور، والفهود، والذئاب، والثعالب. وبعد مرور فترة طويلة من الزمن وجد العرب أنه من الممكن لتلك الممارسات أن تكون مسرحا لأن شكلها يشبه إلى حد كبير أشكال المسرح، وقد راحت تمارسه شيئا فشيئا لأنها قد رأت فيه طريقة ملائمة للتعبير وشكلا يثبت انتماءها إلى العالم المعاصر (Aziza, 1989, p 61, 66)

إن ظاهرة التعازي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتاريخ الإسلامي، الذي تنطلق فكرته من استحضار ذكرى استشهاد الحسين بن علي بن أبي طالب سبط الرسول صلى الله عليه وسلم ، في واقعة أطلق عليها (واقعة الطف) في مدينة كربلاء العراقية، إذ انتهت تلك المعركة باستشهاد سبط الرسول وثلة من أصحابه، ومنذ ذلك التاريخ اتخذت مجموعة من المسلمين من هذا اليوم يوما مقدسا يقيمون فيه الشعائر والطقوس إحياء منهم لذكرى استشهاد الإمام الحسين. اتسمت ظاهرة التعازي بإقامة المواكب التي يعلو فيها صوت النواح والبكاء لمجاميع المشاركين في إحياء هذه الشعائر إثر سماعهم أحداث القصة التي دارت في تلك الفترة من قتل وسبي للنساء والأطفال، فشكلت تلك المأساة الإنسانية جوهرا لحدث درامي يجسده من يعتقدون به ويتبنونه بصدق، فضلا عن أداء بعض المشاهد من معركة الطف التي دارت آنذاك، ويتجمهر الناس حول مؤدي تلك المشاهد، عبر شخصيات تذكرها الروايات المسندة عند المسلمين متخذين منها العبر والصراع القائم بين طرفين ينتج عنه مأساة سميت بعاشوراء (Mustafa, 2007, p319).

لقد ازدهرت مسرحيات التعازي بشكل كبير وأصبحت تمثل في القرن التاسع عشر قسما مهما في التراث الفني الإسلامي، وقد عمل سلاطين المسلمين على تشجيع هذا الاتجاه في الأدب وذلك عبر محاولة تمثيله، حتى ظهر بوضوح في عهد حكم أسرة (الديالمة) سنة 352 هـ، 964 م (Jabbar1988, p22).

استمرت الحركة المسرحية في العراق بطابعها الديني؛ إذ قام القساوسة المسيحيون الذين درسوا في فرنسا وروما بنقل المسرحيات، فاقتبسوا أو ترجموا المسرحيات التي شاهدوها وراقت لهم كونها تقدم الموعظة والنصح الديني. لكن هذه البدايات ظلت ضعيفة تفتقر إلى الحرفة والإبداع معا، فضلا عن أنها ظلت أسيرة تلك الكنائس والأديرة الدينية.

لقد استمرت بعض المحاولات المدرسية حتى عام 1926م عندما زارت فرقة جورج أبيض بغداد وعرضت مسرحية (أوديب) التي شارك فيها (حقي الشبلي)، الذي كان له أثر فاعل في وضع الأسس الفنية الأولى للمسرح العراقي وتغيير نظرة الناس إلى هذا الفن، إذ قام برفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في مجال المسرح (Al-Zubaidi, 1966, p123).

2-3، خصائص الأداء التمثيلي في عروض المسرح الطقسي

اتسم الأداء في بادئ الأمر عند الإنسان الأول حينما أراد إيصال الأفكار التي توالت في مخيلته، والتي لم يجد لها منفذا للتعبير عنها، أو لتلك الأحداث التي قابلته، وكان راغبا في التعبير والإفصاح لمجموعته عن ذلك الأمر فما كان منه إلا أن جسدها لهم عبر حركات جسده (لغة الجسد) التي تعد حلقة الاتصال ما بين المرسل والمتلقي، هو بذلك يجسد طقسا طالما رغب بالتعبير عنه، إذ انطلقت حركات جسده عبر الفضاء لتعلن انطلاقة أولى لحظات المحاكاة، ومنها نتجت إقامة الطقوس لبعض الظواهر التي كان لها تأثير على حياته.

تعد الممارسات السحرية الطوطمية والشعائر الدينية التي امتزج فيها الرقص والغناء أول تلك الأشكال والنشاطات المتعلقة بفن التمثيل، وكانت تنطلق فيما يعرف بالمحاكاة، إذ إن الإنسان كان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة، وذلك بغية تقديمها على شكل أداء جسدي أمام جمهرة من الناس، ومن تلك الظواهر أن يقوم أحد أفراد القبيلة بالانفصال عن مجموعته ليكون بذلك مركزا للمشاهدة من قبل مجموعته، ليقوم باستعراض وتكرار أمور قد فعلها قبل شروعه بالقيام بعملية التقليد تلك، متخذا من حركات جسده لغة للتواصل مع القبيلة (Mahdi,1988, p13).

وفي مراحل تاريخية لاحقة أخذ الإنسان يستقر ويستوطن الأرض تاركا حياة الترحال والبحث عن الصيد، في تلك المرحلة تحول الإنسان إلى الزراعة مما دعاه إلى أن يكوّن مجتمعات ثابتة في محيط بيئته الجديدة، لذا دعته الحاجة إلى إيجاد وسيلة للتفاهم والتواصل مع مجموعته، وبذلك فقد أوجد الإنسان لغة لتكون أكثر شمولية وذلك لتمنحه القدرة على التعبير عما يجول في داخله، فكانت اللغة المنطوقة التي أخذت تتوالد مفرداتها لحاجة الإنسان الماسة لها، وما إن تمكن من تأسيس تلك اللغة حتى انطلق ليدون تلك اللغة على ألواح الطين، وقد بدا ذلك واضحا في حضارة وادي الرافدين الذي تمثل في ملحمة جلجامش (The Epic of Gilgamesh) قبل خمسة ألاف عام، ومن هنا كانت الأناشيد والتراتيل التي تقام في بابل القديمة التي يجسدها بعض الأشخاص وهم يؤدون شخصيات الآلهة في احتفال طقسي ديني، وبعد ذلك اتجهت الحضارات إلى أن تبرع في تدوين ما تريد من نصوص في رقع من الجلد، كما في مصر القديمة.

وكما في المسرح فهناك في الطقس أو في الاحتفال الديني طرفان: المنفّذ للطقس والمشارك فيه من جهة والقوى الخارقة للطبيعة من جهة أخرى، وكانت القصص والأساطير هي التي توضح أو تصور أو تؤدلج الطقوس، وفي البداية لم تكن تلك القوى الخارقة للطبيعة شاخصة للعيان، ولكنها بعد حين ظهرت على شكل شخوص معينة يحتفي بها المشاركون في الطقس على أمل التأثير بها؛ وهذا ما ترسمه ملحمة جلجامش في العديد من مشاهدها، ومنها المشهد الذي يطلب فيه رجال المعبد من الآلهة أن تخلق غريما للملك (جلجامش) الذي يبطش ويعيث فسادا في (اوروك)، وكذلك المشهد الذي تتضرع فيه (عشتار) إلى الآله (آنو) أبيها أن يخلق ثورا سماويا ينتقم لها من (جلجامش) الذي رفض الزواج منها (Abdul hamid, 2012, p4).

أصبح للمظاهر الطقسية وقع خاص لدى الشعوب البدائية وذلك لأهميتها بالنسبة إليهم كونها تمثل تجليات نحو الآلهة، لا سيما في الشرق كون الحضارات القديمة هي البذرة الأولى لعمق الأداء الطقسي الذي شكل فيه الأداء الروحي قبل الجسدي أيقونة اللغة.

إن المسرح الشرقي ذا النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي ذي النزعات (المادية) والنفسية تأخذ الأشكال فيه معناها على شتى المستويات، وتستمد الأشكال قدرتها على إثارة الانفعال والسحر وتصبح إثارة مستمرة للفكر، خالقة وعيا جمعيا لدى مريديها مستقطبة المتلقي عبر تشكلات محبوكة صنعت لأجل الإبقاء على مثل هكذا مستوى مدرك للغيبيات (Arto, 1973, p63)، ذلك لأنها استمدت من الأساطير

وطريقة التعبد الطقسي وآلية الوصول والتقرب من الآلهة، وتعد الأسطورة نوعا من التوازن في داخلها، إذ إن الحدث وبناءه الدال في التمثيل لبناء علاقة خارجية من قبل الإنسان وفي طقوسه يدعو الإنسان المعنى الداخلي للحدث، إذ يظهر في شكل تعبيري يتبنى الطقس تصويره وهذا الشكل من التعبير الذي يظهره للوجود الطقس الاحتفالي يكون قابلا للتسجيل والقياس وذلك بسبب امتثاله للتجسيد عن طريق كيان الإنسان (Tabour, 2007, p173).

إن الطقوس البدائية وبالذات في المجتمعات الأوربية القديمة، (Tabour, 2007, p166)، هي طقوس مفتوحة لمساهمة جميع أفراد القرية أو الجماعة ولا تقتصر على طبقة معينة من رجال الدين. ولا توجد أماكن محددة لإجراء هذه الطقوس كالمعابد أو الكنائس، فتطلق حرية اختيار أي مكان لأدائها.

تعد الدراما الإغريقية أول من أعلنَ ولادة فن المحاكاة وذلك عبر مشاركة طقسية يقدمها (اسخيلوس)، إذ عد المؤسس للدراما، مما سهل ذلك عمل روما بعد ذلك عندما استثمرها (شسبس) مستخدما عربته الجوالة التي يتجول بها بين القرى والمدن اليونانية ويقدم ما كتبه التاريخ حول (هوميروس) وأساطيره التي كانت شائعة في وقتها، وكان للممثل اليوناني دور هام وهو يمثل الآلهة وذلك لأهمية ما تسمو به من مكانة بين المجتمع الروماني، إذ "إن الممثل اليوناني الهاوي قد ظهر، ببطء ولكن بوضوح في المهرجانات الدينية، وإن هذا الممثل الشاعر الذي يلقي الأبيات التي ألهم تأليفها قد هبط من خلال قائد الديثرامب (dithyramb) من الكاهن الذي كان يعد إلها، حيث إن الإله قد حل في جسده" (Mahdi, 1988, p34).

تعد الديثرامب (dithyramb) شكلا من الأناشيد الجماعية التي ينشدها العباد والعابدات لتمجيد الإله باخوس ديونيسوس (Dionysius) اله الخمر، وقد كانت أوزان هذه الأشعار متنوعة وروحه مفرطة في الحماسة. ويقول أرسطو (إن التراجيديا في الأصل متصلة بهذا النوع من الشعر)، أما بالنسبة إلى الملهاة (السايتيرية) فهي مسرحيات نبتت جذورها في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس (Dionysius)، وشخصياتها مقنعة تجمع بين ملامح الإنسان في الوجه وملامح الحيوانات بباقي الجسد، فيكون لها وجه إنسان وذيل حصان وأرجل ماعز، ورقصاتها مصحوبة بالضجيج والضوضاء، وتعبيراتها بذيئة (Wahba, 1984, p144,147)

منعت السلطة الدينية في الكنيسة في القرون الوسطى أداء الشخصيات الدينية؛ فقد تم استبعادهم تقريبا من أداء الشخصيات الدينية بدعوى أنها لا تجسِّد لحرمتها، ولكن لم تستمر تلك الحالة كثيرا لأن هناك احتياج حقيقي لتجسيد بني البشر لتلك الشخصيات ليكون لها وقع خاص لدى مريديها؛ كانت الكنيسة أول الأمر حريصة على أن لا يتولى الممثلون تشخيص الذات الإلهية والسيد المسيح والسيدة مريم العذراء، والاستعاضة بالعرائس والتماثيل الدالة عليها، ولكنها لم تلبث أمام نجاح العرض التمثيلي أن تساهلت في شأن تمثيل بعض من كان يشمله الحظر من الشخصيات، ولم تلبث التمثيليات الطقسية أن تعددت فيها المشاهد وكثرت الإضافات وتميزت الشخصيات من حيث تغيير الملامح، فصارت تتخذ الثياب الملائمة للشخصيات من الرسل والقديسين وغيرهم (Mahdi, 1988, p31).

ظهرت في الشرق بعض الأشكال المسرحية التي استمدت موضوعاتها من الدين المقدس، وعدته مرجعا له وتعبيرا طقسيا أطلق عليه مسرح النو (El Nou Theater)، واتخذ الأداء فيه شكل الرقصات التي تؤدى بحركات جسدية الغرض منها التقرب إلى الآلهة، فشكلت هذه الحركات طقسا دينيا، إذ إن "معظم مسرحيات النو مبنية على رقصة الإله، أو على أسطورة محلية ما أو على أطياف روحية، أو على مغامرات الحرب" (Powers, 2000, p168) ، ولم يكن هذا فقط هو هدفها الديني بل عمدت إلى تسلية الشعب الياباني في خارج المعبد أيضا. إيمان المؤدي بما يقدمه من بين أهم ما يميز تلك الرقصات المتقنة التي أضافت شكلا جماليا، لذا أصبحت هذه الأشكال محط دراسات العديد من المهتمين. و"إن قرب الفنان (زيامي) من ديانة الزين البوذية يكشف لنا عن الجانب الرئيس والخاص لفن مسرح النو. ولقد سبقه أبوه كنامي في ذلك، فهو

أيضا كان يؤمن بشكل كلي بديانة الزين البوذية. وانطلقت ديانة الزين البوذية من أساليب التأمل في مدرسة أتباع اليوجا" (Saif,2012, p261)، وهذا ما أكده دينيس ديدرو (Denis Diderot) بخصوص صدق الأداء الذي ينتج عن طريق دلالات المعنى عبر المؤدي، إذ إنها تجعل من المتلقي وعاء حاضنا لتلك المعلومات المرسلة من المرسِل، والتي يشكلها بدوره حتى تكمن في المحصلة الأخيرة حالة الإقناع، إن إيمان المؤدي بما يقدمه يجعله صورة مرئية أمام الجمهور، ونجد أن عملية الإيمان تولّد إحساسا لديه، إذ إنها "تهتم بتقديم الإحساس الداخلي للممثل، على حساب قدرات الممثل الجسدية والحركية، ويفضله على الفهم والحكم والفكر، بل يؤكد ذوبان الممثل وفقدانه للوعي أثناء تصويره للمشاعر الداخلية، ويصر على أن الممثل العظيم هو ذلك الممثل الذي يعيش داخل الشخصية ويتماثل مع أحداثها وكأنها جزء منه، بل إنها حدثت له" (Sharji ,2012, p129). والإرث الحضاري في الهند له وقعه على الدراما الطقسية، فيوظف الأساطير التي عملت على الجمع بين الآلهة والإنسان مما جعلها مركزا مهما يستقطب الشعب الهندي، حيث الأسطورتان الرامايانا (Ramayana)، والمهابهارتا (Mahabharata) شهدت دراما طقسية يغلب عليها الأداء الحركي وذلك بتقديم الرقصات.

نجد أن عميلة انطلاق المسرح الطقسي في عالمه الدنيوي قد أسهمت في تحفيز بعض المخرجين لخوض غمار العمل في هذا الجانب وتقديم عروضهم المسرحية، ومثال ذلك مسرح (أنطوان ارتو) الذي يتحدث عنه بقوله (يوجد في العرض الذي يشبه عرض مسرح الباليه شيء يعمل على إلغاء عملية اللهو، ذلك الجانب المتكلف والمصطنع غير المجدي بالنسبة للأداء الذي يتميز به مسرحنا نحن، فهو يقطع ما يخرجه من قلب المادة، من قلب الحياة، من قلب الواقع، ويوجد فيما يخرجه شيئا من الاحتفال الديني، بمعني أنه يستأصل من ذهن الناظر إليه كل فكرة عن التصنع، و محاكاة الواقع محاكاة تافهة له، الحركات الإيمائية الكثيرة التي تشهدها هدف مباشر تسعى إليه بوسائل فعالة يمكن اختيار فاعليتها توا والأفكار التي تهدف إليها، والحالات الذهنية التي تعمل علي خلقها، والحلول الصوفية التي تقترحها، ويتم الوصول إليها بلا تأخير أو مراوغة. و يبدو كل هذا كأنه تعزيم يجعل شياطيننا تتوافد (Arto, 1973, p51).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. إن الأساس في بناء دراما الطقس قد نشأ منذ القدم، بعد أن وجد الإنسان الأول نفسه في خضم بيئة تعج بالظواهر والحوادث التي تصيبه بالذعر والخوف، مما جعله يبحث عن القيام بالتضرعات والعبادة لتلك الظواهر.
2. عدت الحضارات القديمة أساسا في نشوء الطقس عبر ما يقوم به الكهنة من تراتيل داخل المعابد.
3. عُدَّ الدين المصدر الرئيس لنشوء المسرح الطقسي، إذ كانت بدايات ذلك المسرح عبارة عن احتفالات وشعائر دينية تقام لتمجيد الآلهة والتضرع لها.
4. تُعد قوة تأثير الشخصية الدينية في مجتمع ما وذلك عبر مرجعياتها التاريخية والانثروبولوجية والفكرية مادة خصبة ترفد المسرح الطقسي بالموضوعات التي يقدمها.
5. تعد واقعة الطفّ حدثا إنسانيا، ويعتمد المسرح على الحدث الإنساني ومحاولة الاندماج معه، ذلك أنها تعني فكرة ذات دلالات ممكن أن ترتقي بالمسرح إلى آفاق أشمل.
6. تسهم الشخصيات الدينية التي تؤخذ كموضوعات للمسرح الطقسي بتسليط الضوء على دراستها بشكل معمق لمعرفة الكيفية التي يتم فيها تجسيد تلك الشخصية.
7. تعد شخصية الإمام الحسين التي تناولتها المسرحية أنموذجا للمسرح الطقسي وذلك لمكانتها الدينية وقدسيتها لدى كثير من الناس.

الفصل الثالث (إجراءات البحث- تحليل العينات)

3-1، مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي اعتمدت المسرح الطقسي، في مسارح بغداد ، مسرح كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، للعام (2012) لأنه العام الذي تم فيه عرض مسرحية (الحسين الآن).

3-2، عينة البحث:

لقد تم اختيار عرض واحد (الحسين الآن) بطريقة قصدية، كونه أنموذجا لدراسة البحث.

3-3، أداة البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي والتحليلي.

أ. المشاهدة العيانية للعرض المسرحي.

ب. مشاهدة العرض المسرحي على أقراص (DVD) من أجل تحليل العينة.

3-4، منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي والتحليلي أثناء الوصف الدقيق والتفصيلي لتحليل (خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي)، وأثناء تحليل العناصر ليصل إلى النتائج المطلوبة التي تتوافق مع أهداف البحث.

3-5، تحليل العينة:

مسرحية (الحسين الآن)

تأليف وإخراج: عقيل مهدي

تمثيل: شخصية الحسين جسدها د. جبار خماط، وشخصية يزيد جسدها د. خالد احمد مصطفى، وشخصية هند جسدتها هديل محمد رشيد.

مكان العرض: مسرح كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية.

سنة العرض عام (2012).

حكاية المسرحية:

اتخذ المؤلف المخرج من واقعة الطف التي حدثت في مدينة كربلاء، والتي دارت رحاها بين قطبين تمثلا بالإمام الحسين بن علي ويزيد بن معاوية.

حول أحداث المسرحية التي جعل المؤلف المخرج من أحداثها صراعا قائما تبرز معالمه عبر اللغة المنطوقة ولغة الجسد للشخصيتين الرئيستين في العرض المسرحي، ذلك الصراع الذي يميز بشكل كبير ما بين أداء شخصية الإمام الحسين؛ إذ تميز الأداء بالثبات والارتكاز والهدوء في أصعب اللحظات، وهذا يدل على أن هذه الشخصية لا تتأثر ويصعب النيل منها، إذ كان ذلك نتاجا لدراسة أبعاد تلك الشخصية من قبل الممثل اعتمادا على مرجعيتها التاريخية، وفي الجهة المقابلة كانت تستقر شخصية غير متزنة يسيطر عليها الحقد والكراهية، كانت الدلالة لذلك الانهزام الداخلي واضحا في أداء الشخصية يزيد بن معاوية، فكان الأداء الصوتي معبرا عن الشعور بالنقص والشعور بالإهانة والذلة في بعض المواقف، كما هي الحركة التي كانت غير مستقرة، المشاهد في العرض المسرحي كانت تحمل دلالات فلسفية عميقة، تجلت في شخصية الإمام الحسين، إذ كان الحوار يحمل بين طياته عمق الحياة وسر الخلود، إذ إن الموت لا يغيب الإنسان إن كان ما أقدم عليه من عمل عظيما غايته الأولى والأخيرة نشر العدالة والإصلاح وتقويم الاعوجاج، وهذا ما لا تقبله القوى التي انغمست بالشرور إلى حد أصبح كل شيء لديها مباحا حتى أرواح الناس.

ركز الباحث في تحليل العرض المسرحي، على شخصية الإمام الحسين باعتباره محور الصراع، والشخصية الرئيسة في العرض المسرحي، وقد عمد الباحث إلى تحليل العينة للشخصية الرئيسة وفق المنظومتين الصوتية والحركية كوحدات تحليل.

أولا: منظومة الأداء الصوتي:

شخصية الإمام الحسين

المشهد الأول:

في بداية العرض المسرحي استخدم المؤلف المخرج موسيقا طقسية تدل على الحدث الطقسي لهذه المسرحية، فضلا عن أنه استعان بالإضاءة الخافتة، كما استخدم اكسسوارات تعود إلى ذلك العصر لتعطي دلالة على تاريخ زمن الحدث.

دخول شخصية الإمام (الحسين)

الحسين: أريد لهم اللين والموادعة لا الحرب والقتال.

في هذا الحوار أريد لهم اللين والموادعة، أراد مؤدي شخصية الإمام الحسين أن يعطي زخما لوقار الشخصية ومكانتها عبر الأداء الصوتي الفخم، إذ إنه قد برر إلقاء الحوار دلالة على إظهار عنصر الخير لدى الشخصية واهتمامه بالسلام، وعند قوله الحرب والقتال، فقد سبقها وقفة قصيرة وبعدها أكد على هذا الحوار باستخدامه النبر ليوضح المعنى الدقيق لكلامه ليزيد بأنه رجل سلام.

يزيد: لا بأس عليك أن بقيت بالمدينة قاضيا فقيها، ألم ترد أن تكون محتسبا لحوائج المسلمين ما الفرق هنا أو هناك؟

الحسين: في المدينة ابن الزبير وسواه، أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هذا ما استخارني به ربي وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرافها.

في هذا الحوار في المدينة ابن الزبير وسواه أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هنا قصد الحسين أن الكوفة هي مركز العلم الذي سوف ينطلق منه الإسلام؛ إذ شكلت الطبقة الصوتية الرخيمة وإلقاء الحوار بسلاسة دلالة قوة الشخصية والثقة العالية التي تمتلكها، وفي قوله هذا ما استخارني به ربي، جسد هذا الحوار بصوت هادئ وبإيقاع بطيء دل على الخشوع إلى الباري عز وجل، وأن الله اختاره لهذه المهمة المقدسة ليدير أمور المسلمين في تلك المدينة، فكان الصوت يحمل قوة بالنبر مع الضغط على مخارج الحروف كي يتم تأكيد المعنى للمتلقي وذلك لأهمية الحوار، وفي المقطع الأخير من الحوار: وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرافها، قصد بهذا الحوار مع الإشارة باليد اليمنى الرسائل التي بعثها إليه في المدينة من أشراف الكوفة لغرض مبايعته واحتياجهم إلى الرجل العادل الحكيم والمتمثل بشخص الإمام، واعتمدت هذه الدلالة على المرجعيات التاريخية لهذا الحدث.

المشهد الثاني:

يزيد: اتدعوني إلى الشرك وأنا مؤمن

الحسين: نعم.. يا يزيد ادعوك إلى الشرك.

في هذا الحوار: نعم يا يزيد أدعوك إلى الشرك، لم يقصد المؤدي لشخصية الإمام الحسين أن يدعوه إلى الشرك بمعنى الإشراك بالله، ولكن كون يزيد عطل مصالح المسلمين وكان هذا الحوار مبنيا على ما سبقه من كلام، حيث اعتمد المؤدي على الوقف بكلمة: نعم، ثم في الدعوة إلى الشرك إذ كانت تأكيدية وهي الشرك بالله كونها كلمات تهز شعور المسلم.

يزيد: لو كان أبي معاوية دعاني إلى ذلك لصدقته، ولكن يدعوني ابن علي إلى الشرك.
الحسين: لأنك انتهكت حقوق الله وعطلت التكليف الشرعي، ولم تبقِ طريقا للنجاة إلا أن تشرك بإلهه أهواء نفسك.

في هذا الحوار: لأنك انتهكت حقوق الله والتكليف الشرعي، استخدم مؤدي شخصية الإمام الحسين النبر ليؤكد أن هذه الأمور هي من أساسيات الإسلام، وفي حوار: ولم تبقِ طريقا للنجاة إلا، فقد استخدم النبر أيضا كون أن سلوك طريق النجاة في الإسلام هو من صفات المسلم، ولكن يزيد لم يسلك هذا الطريق وكان هذا الموضوع هو الصراع القائم ما بين هذين القطبين، وفي قوله: إلا يقاطعه يزيد بنفس الكلمة كونه يستهزئ بالإمام، فيجيبه: أن تشرك بإلهه أهواء نفسك، فقد استخدم في هذه الجملة التنغيم ماسكا إيقاع الكلام وبالأداء الصوتي حتى يرسل رسالة إلى يزيد كونه أشرك بالله وترك الدين وعمل على إرضاء النفس البشرية بدلا من إرضاء الله.

يزيد: وهل لأهواء نفسي إلهة حتى أشرك به.
الحسين: نعم وكذلك عبوديتك للمال.

في حوار: نعم وكذلك عبوديتك للمال، كان الأداء الصوتي لمؤدي شخصية الإمام هادئا يحيل المتلقي إلى ثقته بنفسه مستخدما التنغيم الصوتي، وهدوء الإيقاع الصوتي.

المشهد الثالث:

يزيد: أراك مقتدرا على القول أيضا
الحسين: سأجزى جنانا، وتجزى هوانا يا يزيد.

أراد مؤدي شخصية الإمام هنا من قوله: سأجزى جنانا، أن يبدو متأكدا من أن الجنان من نصيبه كونه يعمل على إظهار الحق للمسلمين عكس شخصية يزيد، فأظهر الحوار بصوته الرخيم ثم عمل على التنغيم بقوله، وتجزى هوانا يا يزيد، حيث أراد أن يبرهن أن يزيد نهايته محتومة حيث بدأ بالضغط على مخارج الحروف لتأكيد معنى الكلمة.

الحسين: (إلى يزيد) جبروتك بإراقة الدم، وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، أسألك الغوث يا رب الرحمة.

استخدم المؤدي لشخصية الإمام الحسين قوة الصوت وبالنبر حواره، جبروتك بإراقة الدم، أما في حواره وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، وبصوت دافئ وإيقاع صوتي هادئ كان حوارا للتجلي من الله، أسألك الغوث يا رب الرحمة، إيمانا منه بأن الله هو المخلص من الشدائد التي يمر بها الناس.

يزيد: لا لا لا هذه الفطنة يا ابن رسول الله.
الحسين: بل الدهاء والخديعة والمكر.

اتسم أداء المؤدي لشخصية الإمام الحسين بالقوة والرصانة كل هذه الصفات التي يمتلكها الإمام لم تجعله يندفع برد فعل كان يزيد يريدها، إذ أطلق الحوار، بل الدهاء والخديعة والمكر، بهدوء ورباطة جأش مستخدما النبر والقصدية والتنغيم والضغط على مخارج الحروف.

المشهد الرابع:

يزيد: أقمنا ميل بدر فاعتدل، نحن الأحفاد نصلح ما أفسده الأجداد، سأقتلك يا حسين، سأقتلك بسيف جدك
الحسين: اللهم إني أسألك أن تعطينا، فإذا قرأت ما نكره فيما نحب رضينا اللهم أبعد الغدر عنا يا الله.

إذ أكد في هذا الحوار التجلي مع الله، وكأنه في محراب الصلاة والدعاء واستخدم في حواره: اللهم إني أسألك أن تعطينا، ... التنغيم والتلوين، والإيقاع المتغير، كما استخدم قوة صوته كونه يريد أن يوحي بحالة التجلي وخضوع الذات في قمتها مع الله.

يزيد: ستطبق سيوفي عليك مثل انطباق حجري الرحى على حبه قمح
الحسين: وعنا يتخاذلون، لم اخرج أشرا ولا بطرا، وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي.

في حوار: وعنا يتخاذلون، بصوت المؤدي، كان يسأل حول خذلان أهل الكوفة له عندما طلبوا منه العودة إلى الكوفة لينصروه. ثم يستدرك الموقف بقوله: لم أخرج أشرا ولا بطرا، وكذلك حوار: وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي، استمر فيه على نفس الوتيرة من الإلقاء، مع الضغط على مخارج الحروف، وذلك لإيصال الرسائل المهمة المراد طرحها للمتلقي، كون الحدث الذي حصل مع الحسين ليس بالهين بالنسبة إليه فقد كان موقف الخذلان من مريديه وأنصاره صعبا.

يزيد: نحن أيضا نذودُ عن الدين.
الحسين: الدين لعق على ألسنتكم تلوكونه ما درت معايشكم، بسم الله الرحمن الرحيم لا ينال عهدي الظالمين. صدق الله العلي العظيم.

استخدم مؤدي شخصية الإمام الحسين إيقاعا صوتيا هادئا، بما يدلل على خيبة أمله بهم، وعدم إطاعة أوامر الله وتفرقتهم لهذا الدين. الدين لعقٍ على ألسنتكم تلوكون ما درت معايشكم، أما حوار الآية الكريمة: لا ينال عهدي الظالمين، فقد أدى المؤدي تلك الآية بطريقة خاشعة؛ لأن هذا الحوار هو من المقدسات، فكان الالقاء بصوت واضح فيه فخامة ووقار.

المشهد الخامس:

يزيد: لم ترَ مني صلحا يا حسين، عاهدت الحسن بن علي بأمور عدة ولكن ها هي تحت قدمي الآن، قل لي يا حسين ألا ترغب في الموت
الحسين: خط الموت على ولد آدم، مخط القلادة على جيد الفتاة، والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، مثلي لا يبايع مثلك.

في حوار: خط الموت على ولدِ آدم، مخط القلادة على جيد الفتاة، اتسم الأداء الصوتي لهذا المقطع بالنبر وقوة الصوت، مستخدما إيقاعا واحدا متواصلا من دون وقفة، أما في حوار: والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، فاتسم الأداء الصوتي بصوت مرتفع وقوة الصوت وفخامته؛ ذلك لأنه يريد أن يبرهن أنه بموقف القوة وليس بموقف الهوان تجاه موقف يزيد منه وما يريده من إذلال شخصية الإمام. هنا يقاطعه يزيد بطلبه أن يبايعه ولكن الإمام يرفض بشده بقوله: مثلي لا يبايع مثلك، فاستخدم قوة الصوت ليؤكد على عدم المبايعة بالنبر على أحرف الكلمة التي منها برز الأمر الرافض للمبايعة.

يزيد: ترفض الموت أيضا
الحسين: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وسنتخاصم عنده سبحانه، كنت اعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي.

استخدم المؤدي لشخصية الإمام الحسين في حواره: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وسنتخاصم عنده سبحانه، كنت اعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي، إيقاعا صوتيا متصاعدا ليؤكد بالنبر على أن يزيد سافك للدماء، وأنه يحاول بكل وسيلة الإيقاع بشخص الحسين وأهل بيته، فكان لصوته وخامته قوة تدلل على قوة الشخصية وثقتها.

ثانيا: منظومة الأداء الحركي:

شخصية الإمام الحسين

المشهد الأول:

الحسين: أريد لهم اللين والموادعة للحرب ولا القتال.

في هذا الحوار، أراد مؤدي شخصية الإمام الحسين أن يعطي زخما لوقار الشخصية وسكونها وذلك عبر الأداء الحركي، إذ إنه اتخذ من جسده وضعية مستقيمة بحركة موضعية عبر وقوفه من على مرتفع بسيط، ونظره متجه للأمام في حالة من التأمل ليدلل على وقار الشخصية، وعند قوله للحرب ولا القتال، إذ يقوم بوضع يده أمام وجهه موحيا بعدم الرغبة بخوض الحرب.

يزيد:لا بأس عليك إن بقيت بالمدينة قاضيا فقيها ألم ترد أن تكون محتسبا لحوائج المسلمين ما الفرق هنا أو هناك.

الحسين: في المدينة ابن الزبير وسواه، أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هذا ما استخارني به ربي وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرافها.

في حواره: في المدينة ابن الزبير وسواه أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هذا ما استخارني به ربي، هنا بقي مؤدي شخصية الإمام الحسين في ذات المكان ونفس وضعية جسده واقفا بشكل مستقيم، إذ إنه قام بإلقاء حواره بحركة موضعية مع إيماءة معبرة عن اختياره من قبل الله لحكم الكوفة، ثم بحركة انتقالية يعود بها إلى الخلف وهو في حالة من تأكيد خبر أهل الكوفة ودعوتهم له، وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرافها، وقد تضمن ذلك الحوار بإشارة من يده اليمنى حول الرسائل التي بعثها إليه في المدينة من أشراف الكوفة ولغرض مبايعته واحتياجهم إلى الرجل العادل الحكيم.

المشهد الثاني:

يزيد: أتدعوني إلى الشرك وأنا مؤمن

الحسين: نعم يا يزيد أدعوك إلى الشرك.

في حوار: نعم يا يزيد أدعوك إلى الشرك، يبقى الإمام في ذات المكان إذ يقوم بحركة موضعية عبر التفاتة جسده نحو يزيد وبثبات ليؤكد حواره هذا.

يزيد: لو كان ابي معاوية دعاني إلى ذلك لصدقته، ولكن أيدعوني ابن علي إلى الشرك!

الحسين: لأنك انتهكت حقوق الله وعطلت التكليف الشرعي، ولم تبق طريقا للنجاة.

في هذا الحوار، اتسمت حركة الشخصية بالحركة الموضعية إذ كانت الحركة تتكون من التفاتات بسيطة في ذات المحور، إذ يقوم الممثل بحركة رفع اليد مشيرا إلى امتعاضه من قول إلا أن تشرك بإلهه أهواء نفسك.

يزيد: وهل لأهواء نفسي إلهه حتى أشرك به.

الحسين: نعم وكذلك عبوديتك للمال.

المشهد الثالث:

يزيد: أراك مقتدرا على القول أيضا

الحسين: سأجزى جنانا، وتجزى هوانا يا يزيد.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين هنا في قوله: سأجزى جنانا، بحركة موضعية، أما في حوار: وتجزى هوانا يا يزيد، فيتحرك المؤدي بكامل جسده ليعطي ظهره إلى شخصية يزيد، وذلك لتأكيد عدم أهمية شخصية يزيد بالنسبة له كونه سوف ينال عاقبة دنياه في آخرته.

الحسين: (إلى يزيد) جبروتك بإراقة الدم، وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، أسألك الغوث يا رب الرحمة.

استخدم مؤدي شخصية الإمام الحسين الحركة الموضعية بإلقاء حواره: جبروتك بإراقة الدم، وكذلك في حوار: وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، فقد وظف الحركة الموضعية ذاتها فضلا عن تعبير الوجه بالتجلي مع الخالق وسكينة جسد المؤدي أعطت الرؤية لهذا الحوار، أسألك الغوث يا رب الرحمة، إيمانا منه بأن الله هو المخلص من الشدائد التي يمر بها الناس.

يزيد: لا لا لا هذه الفطنة يا ابن رسول الله.

الحسين: بل الدهاء والخديعة والمكر.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار بالدهاء والخديعة والمكر؛ بالحركة الموضعية ووقوفه على المنصة المرتفعة قليلا تم إلقاء هذا الحوار كون مركزية المكان الذي يتخذه المؤدي لشخصية الإمام الحسين شكلت لدى المتلقي صورة المنبر الذي يتخذه الوعاظ المسلمون.

المشهد الرابع:

يزيد: أقمنا ميل بدر فاعتدل، نحن الأحفاد نصلح ما أفسده الأجداد، سأقتلك يا حسين، سأقتلك بسيف جدك

الحسين: اللهم إني أسألك أن تعطينا، فإذا قرأت ما نكره فيما نحب رضينا اللهم أبعد الغدر عنا يا الله.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار بالتجلي مع الله، وكأنه في محراب الصلاة والدعاء وكان حواره: اللهم إني أسألك أن تعطينا، فإذا قرأت ما نكره فيما نحب رضينا اللهم أبعد الغدر عنا يا الله، نجد الشخصية تقوم بحركة موضعية في وسط المسرح وهي تنظر إلى السماء بكل خشوع كونها تتحدث بمناجاة الخالق لتكوّن صورة المتعبد الزاهد.

يزيد: ستطبق سيوفي عليك مثل انطباق حجري الرحى على حبة قمح

الحسين: وعنا يتخاذلون، لم اخرج أشرا ولا بطرا، وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار: وعنا يتخاذلون، بحركة موضعية تتابعت معها حركة اليدين بالإيماءة نحو صدره توحي إلى تفاجئ الشخصية بموقف أهل الكوفة تجاهه؛ وذلك عندما طلبوا منه المجيء إلى الكوفة ونصرتهم، ثم يستدرك الموقف بقوله، لم أخرج أشرا ولا بطرا، تتقدم الشخصية بخطوتين إلى الإمام؛ وكأنها تخاطب الجمهور وهو ينظر إليهم مؤكدا ما جاء به من أجل الإسلام وليس لحب الدنيا كما جاء بها يزيد وأتباعه، وفي حوار: وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي: في هذا الحوار تبقى الشخصية في ذات الحركة التي انتهت بها قبل قليل ثم يلقي هذا الحوار.

يزيد: نحن أيضا نذودُ عن الدين.

الحسين: الدين لعق على ألسنتكم تلوكونه ما درت معايشكم، بسم الله الرحمن الرحيم لا ينال عهدي الظالمين. صدق الله العلي العظيم.

اتسمت حركة مؤدي شخصية الإمام الحسين بحركة انتقالية نحو مقدمة المسرح، وهو يحرك يديه معبرا عن عدم الرضا من حديث يزيد، الدين لعق على ألسنتكم تلوكونه ما درت معايشكم، أما حوار الآية الكريمة، بسم الله الرحمن الرحيم لا ينال عهدي الظالمين. صدق الله العلي العظيم، قام بالحركة المستقيمة نحو أسفل يسار المسرح وهو ينظر نحو السماء مرددا هذه الآية الكريمة.

المشهد الخامس:

يزيد: لم ترَ مني صلحا يا حسين، عاهدت الحسن بن علي بأمور عدة، وها هي تحت قدمي الآن، قل لي يا حسين ألا ترغب الموت

الحسين: خط الموت على ولد ادم مخط القلادة على جيد الفتاة، والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، مثلي لا يبايع مثلك.

اتسمت حركة مؤدي شخصية الإمام الحسين: خط الموت على ولد آدم، مخط القلادة على جيد الفتاة، بحركة موضعية وبرفع اليد اليمنى، إلى حوار: والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، بحركة انتقالية يتوجه نحو أسفل يمين المسرح تدل على رفضه للباطل وأصحابه، وعند نهاية كلمة: بيدي، يرفع يده اليمنى نحو السماء، ثم في حوار: مثلي لا يبايع مثلك، ينزل يده بقوة ويصبح التعبير بالوجه ويشاهد الغضب عبر تقاسيم الوجه.

يزيد: ترفض الموت أيضا

الحسين: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وسنتخاصم عنده سبحانه، كنت أعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي.

يسترسل مؤدي شخصية الإمام الحسين في حواره: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وسنتخاصم عنده سبحانه، كنت اعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي، بإيقاع متصاعد تتقدم الشخصية بحركة انتقالية نحو مقدمة المسرح وهي تنظر إلى الإمام بشكل ثابت، وبعدها بحركة انتقالية مع استقامة جسد الشخصية أثناء المسير، والذي أراد من خلالها المخرج أن يظهر قوة الشخصية عبر مرجعياتها التاريخية والانثروبولوجية والفكرية مكونة رؤية كاملة حول الشخصية.

الفصل الرابع

4-1، النتائج ومناقشتها:

تناول الباحث أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي من خلال تحليل العينة التي تمثلت بتوظيف شخصية دينية عبر عرض مسرحية الحسين الآن، وذلك لتحقيق الهدف من البحث وقد توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1. اتسم الأداء الصوتي، الذي قدمته شخصيات العرض المسرحي، بكونه أداء متنوعا، وقد كان ذلك نتاجا عبر توظيف عناصر الصوت، وكان ذلك لتعزيز دور الشخصية في تشكيل الكلمات وإيصال المعنى.
2. اتسم الأداء الصوتي الذي قدمته شخصيات العرض المسرحي، بالاختلاف فيما بينهما، مما كان له الأثر الكبير في إيضاح الأبعاد النفسية لكلتا الشخصيتين، فضلا عن كون ذلك الأمر يعبر عن الحالات التي تمر بها الشخصية في العرض المسرحي، وهي تدل على طبيعة الشخصية.
3. لعبت الإيماءة دورا واضحا ومؤثرا في أداء الشخصيتين الرئيستين، وذلك كونها أدت إلى إنتاج الدلالات التي تقدمها الشخصية عبر أدائها، وأدى ذلك بطبيعة الحال إلى التعبير عن حالات الحزن، والفرح، والألم، والخوف، والغضب التي تكتنف أداء الشخصية.
4. اتخذت الحركة الموضعية في أداء شخصيات العرض المسرحي دورا مهما، إذ إنها عملت على تجسيد بعض الدلالات التي أعطت تعبيرا واضحا، فضلا عن إنها بينت ووضحت كنه الانطباع الذي تحمله الشخصية في داخلها.
5. كان للحركة الانتقالية لشخصيات العرض المسرحي، دور كبير في عملية تشكيل وبناء دلالات العرض، إذ إنها قدمت صورة واضحة لطبيعة علاقة الشخصية وما لها من أبعاد نفسية، فضلا عن مرجعيات الشخصية، كما أدت الحركة الانتقالية إلى إيضاح طبيعة العلاقة فيما بين شخصيات العرض.

6. إن أداء الممثل في العرض المسرحي الطقسي شكل جمالية تستمد منطلقاتها من مرجعيات الطقس ذاته.

4-2، مناقشة الاستنتاجات:

1. للأداء الطقسي أهمية في عرض الأعمال الدرامية ذات الطابع الديني.
2. تضفي الشخصيات المُجسدة للعمل المسرحي أهمية كبيرة وذلك عبر تاريخ الشخصية ومدى تأثيرها في المجتمع.
3. يعد المسرح الطقسي من الضروريات كون الإنسان يحتاج إلى تلقي النصائح والحكم التي تقدم إليه عن طريق عرض طقسي يتفاعل معه الجميع.
4. يعتمد الممثل في المسرح الطقسي وبشكل كبير على تقمص الشخصية وإعطائها الأبعاد الجسمانية والصوتية ليحدث التوافق مع كل حركة وصوت يؤديها لتعطي بذلك مدلولاتها كونها لا تقبل الخطأ.
5. إن أداء الممثل عبر المنظومتين الصوتية والحركية بتوافقهما مع أبعاد الشخصية المجسدة يمنح العرض المسرحي الطقسي صيغا فكرية وجمالية.
6. إن تميز الأداء بالثبات والارتكاز والهدوء في الشخصية الطقسية يعطيها زخما لوقار الشخصية ومكانتها عبر الأداء التمثيلي.
7. على الممثل أن يقدم الشخصية بكل معانيها السامية كون العرض سوف يستقطب من يرغب أن يشاهد هذا المقدس وأي خطأ في تقديمه سوف يشوه الصورة التي رسمت قبل العرض أصلا كون المتلقي معبأ عاطفيا ومتعاطفا أصلا مع العرض قبل مشاهدته، إذ إن الفرق في أنه سيشاهد شيئا من الصور الجديدة والمعالجات الصورية فقط كون الأصل معروف مسبقا.

4-3، التوصيات:

1. أن تكون هناك ورشة عمل تختص بالأعمال التي تهتم بكيفية التعرف على صيغ الأداء في المسرح الطقسي لأن العراق فيه مناسبات كثيرة طقسية ولها جمهورها العريض.
2. رفد المكتبة في كلية الفنون الجميلة بالكتب التي تهتم بالمناسبات الطقسية والقريبة من العرض المسرحي كي تسهم هذه المكتبة في تطوير الحركة المسرحية.

Sources & References **المراجع:**

1. Abdel Nour, Jabbour, 1984. *Literary dictionary*, Beirut, House of science for millions.
2. Abdul Hamid, Sami, 2012. *Old theater new and new theater early*, Baghdad: Baghdad Festival for Arab Youth Theater.
3. Ibn Almandoor, 1970. *Lisan Al Arabs*, Beirut: Dar San Arabs, M 1.
4. Al-Raie, Ali ,1979, *Theater in the Arab world*, (a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Letters - Kuwait - the world of knowledge 25.
5. Al-Zubaidi, Ali, 1966. *The Arab Play in Iraq*, Cairo (Al Resala Press).
6. Arto, Antonan, 1973. *the theater and his companion*, Translated by Samia Asaad. Cairo, Dar El Hana for Printing.
7. Aziza, Mohammed ,1997, *Islam and theater*, translated by Sabban Rafiq, a monthly series issued by Dar Al Hilal
8. Dior, Edwin,1998. *the art of representation horizons and depths*, Chapter 1, Cairo: Ministry of Culture Cairo International Festival of Experimental Theater, Translated by Center for Languages and Translation - Academy of Arts, D.T.
9. Elias, Mary, Al-Kassab, Hanan 1997. *Thesaurus of theater concepts, terminology, and performing arts*, 1st Edition, Lebanon: Library of Lebanon.
10. Fubion Powers, 2000. *Eastern Theater*, Giza: Hala Publishing and Distribution.
11. Hamada, Ibrahim, 1994, *Dictionary of dramatic and dramatic terms, the term play weather,* Cairo, Anglo-Egyptian Library.
12. Jabbar, Medhat, 1988. *Text Search*, Al-Nadim Press and Publishing.
13. Jilin, Wilson, 2000. *Psychology of Performing Arts*, translated by Abdulhameed Shaker, - Translator Introduction, Knowledge World, Kuwait National Council for Culture, Arts and Letters.
14. Kazim, Hussein Ali, 2013.*Theories of directing (the study of the basic features of methods of directing)*, Baghdad (House of General Cultural Affairs) 1st Edition.
15. Leres, Michelle, 2005, *Theatrical aspects in the Ethiopian ritual of Al-Zar*, 1st Edation, translated and presented by Mohamed Mahdi Kenawi. National Center for Translation.
16. Mahdi, Aqeel, 1988. *Looks in the art of acting*, Ministry of Higher Education and Scientific Research: College of Fine Arts, University of Mosul.
17. Marvin Carlson, 1999.*Performance Art*, Translated by Mona Salam, Cairo: Language Center, Academy of Arts, Cairo Festival of Experimental Theater 11.
18. Mustafa, Ahmed, *between Mishari and Hussein*, 2007. Kuwait: Al-Kasa Library
19. Saif, Mohammed, 2012, *Theater, ideas, and applications that oppose the traditions*, Baghdad Festival for Arab Youth Theater, the first session, Baghdad: corner design and printing.(in Arabic)
20. Sharji, Ahmed, 2013, *the psychology of the actor - actor as a marker and holder of marks*, Baghdad, Adnan House and Library.
21. Tabour, Mohannad, 2007. *Weather and its Impact on Representation*, Baghdad: Al-Fath Office, 1st Edition.
22. Wahba, Magdy, Al-Mohandes, Kamel 1984. *Dictionary of Arabic Terms in Literature and Language*, Beirut, Lebanon Library, 2nd edition.
23. Wahba, Murad, 2007. *The Philosophical Dictionary*, Cairo ,Dar Quba Modern Printing, Publishing and Distribution.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 3، 2019،319-338

غناء زريف الطول

رائده أحمد عبد الجواد علوان، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/3/28 تاريخ القبول: 2019/6/25

Zareef Attool Singing

Raeda Ahmad Abdeljawad Alwan, Music department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan.

الملخص

يتناول هذا البحث قالبا غنائيا من أشهر القوالب الغنائية الشعبية المتوارثة منذ القدم في الأردن وبلاد الشام هو (غناء زريف الطول)، وقد هدف البحث إلى التعرف إلى البناء الفني لهذا القالب شعريا وموسيقيا، عبر مجموعة من النصوص الغنائية واللحنية، ومن ثم التعريف به كقالب غنائي تراثي أصيل.

وقد تطرق البحث إلى: تسمية قالب زريف الطول، ومصادره التراثية، وبنائه الفني الشعري والعروضي، والبناء الموسيقي من حيث المقام والإيقاع، كما تناول الموضوعات التي طرقها هذا الغناء باختيار عينة منتقاة كنماذج للبحث، كما تناول البحث نماذج لأعمال بعض المطربين المشهورين الذين تغنوا بهذا الغناء.

وقد توصل البحث إلى عدد من النتائج المتعلقة بالنصوص الشعرية لغناء زريف الطول من حيث اللهجة والأسلوب، ونتائج أخرى في مجال اللحن الموسيقي والإيقاع والأداء الفني لهذا الغناء، كما طرح البحث عددا من التوصيات في ضوء ما توصل إليه من نتائج.

الكلمات المفتاحية: زريف الطول، القافية الزريفية، الغناء الشعبي، الغناء التراثي، قوالب الغناء الشعبي، الألحان الشعبية.

Abstract

This research discusses one of the most popular folklore singing forms inherited from ancient times in Jordan and Levant area known as (Zareef Altool). The aim of this research is to identify this original singing through its' Artistic and Poetic structures of this singing from, and then provide a definition of it as an original heritage genre.

This research tackled naming this form, its inherited sources, poetic structure, Rhythmic and metrical structur, scales, and Modes. It also tackled the subjects and themes of Zareef Altool songs through some examples and presented some of the famous singers.

The research ended with a number of results regarding the dialect and its style of Zareef Altool building in terms of form, and its melody, rhythm and performance. The research also presented some recommendations.

Keywords: Zareef Attool, Zareef rhyme, folk singing, traditional singing, folk singing forms, folk tunes.

مقدمة:

الأغنية الشعبية رسالة من رسائل الحب، تحمل بين ثناياها لواعج الهجر والشوق والحنين، فتنقلها أجنحة الأنسام في الليل الساجي، وقد هجع الناس، لتبثها لجمهور المستمعين لتكون نجوى وهمسا وأصداء لأنفاس المحبين (Refaat, 1985, p 12). والأغنية الشعبية هي شكل شعري ينظم باللهجة العامية، ومضمون موسيقي يشتمل على لحن وإيقاع، وهي بذلك انعكاس لحضارة الشعب (Al-Homsi, 1994, p 251). إن القوالب الغنائية في تراثنا الغنائي الأردني نغم جميل يستهوي الوجدان، فهي أداة للتعبير الإنساني بأكثر الوسائل الفنية جمالا وقوة، وهي غنية بالنصوص والألحان، وكثيرة الشيوع والانتشار لدى أوساط الشعب، فقد نظمت فيها مجموعة من النصوص الشعرية في شتى موضوعات الحياة، وصيغت لها أرق الألحان وأعذبها.

يشكل غناء زريف الطول قالبا غنائيا قائماً بذاته بين قوالب الغناء الشعبي في الأردن، وقد اشتهر بتكرار لفظ زريف الطول في كثير من مقاطعه حتى صار الغناء نفسه يعرف بزريف الطول (Al-Attari, 2017, p1)، وهو غناء شعبي جميل، يعتبر من أشهر القوالب الغنائية الريفية في الأردن، ويتميز ببساطة بنائه وسحر معانيه، غناه الآباء ومن قبلهم الأجداد، فعبروا من خلاله عن وجدهم ولهيب مشاعرهم، فهو غناء رقيق يصوّر نبض الحياة القروية الأردنية، بكل رقة وعذوبة، وبكل خفة ورشاقة (Ghawanmeh, 2010, p 409).

مشكلة البحث:

يشكل الغناء التراثي جزءا كبيرا من الغناء الأردني، وقد لاحظت الباحثة أن الأغنية الأردنية قد بنيت أساسا على الأغنية التراثية الأردنية التي تقوم على قوالب غنائية جميلة، وقالب زريف الطول هو أحد أهم هذه القوالب التي تعبر عن الهوية الثقافية الأردنية، يتميز بخصائص وميزات فنية وعناصر ومكونات شعرية جميلة وألحان عذبة ومتفردة.

لاحظت الباحثة أن غناء زريف الطول بكل ما يتميز به من خصائص ورغم أهميته في المجتمع الأردني، لم يجد الاهتمام الكافي من البحث والدراسة، وعليه رأت الباحثة ضرورة البحث في هذا الجانب.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

1. التعرف إلى أنماط البناء الفني لقالب زريف الطول (شعرياً وموسيقيا).
2. التعرف إلى موضوعات غناء زريف الطول ضمن نماذج شعرية ولحنية.
3. التعريف بغناء زريف الطول كقالب غنائي أصيل من قوالب الغناء الريفي المتوارثة منذ القدم، في الأردن بخاصة وبلاد الشام بعامة.

أهمية البحث:

يكتسب هذا البحث أهميته من أهمية الغناء التراثي الأردني بقوالبه المختلفة ومن ضمنها قالب زريف الطول، بما يشتمل عليه هذا القالب من أشعار شعبية وألحان موسيقية، تعتبر مادة فنية قيّمة تستدعي البحث والدراسة، فالمعرفة بهذا القالب وما يمتاز به من مميزات شعرية وموسيقية تساعد بلا شك في إنعاش الإبداع الفني الجديد لدى المتخصصين، من خلال بناء أعمال موسيقية جديدة توائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة، كما يمكن الاستفادة من أشعار وألحان هذا القالب الغنائي الجميل في برامج الفرق الغنائية التراثية الجماعية، لا سيما تلك الفرق الفنية الطلابية التي تمارس أنشطتها عبر الجامعات والمدارس. كما أنه سيثري المكتبة الموسيقية في الاردن ويصبح مرجعا معينا للطلاب والمتخصصين والمهتمين بهذا النوع من البحوث.

حدود البحث:

يقتصر هذا البحث على دراسة قالب غناء زريف الطول في الأردن.

مجتمع البحث:

غناء قالب زريف الطول، بما يشتمل عليه من نماذج شعرية غنائية وألحان موسيقية.

عينة البحث:

مجموعة منتقاة من أغاني زريف الطول.

منهج البحث:

ينهج هذا البحث أسلوب المنهج الوصفي التحليلي.

مصطلحات البحث:

الأغنية الشعبية:

غناء شعبي له طابع متميز يمتد عبر عشرات السنوات ويتطور بتطور الحضارة التي يصنعها (Al-Bash, 1987, p 18). وهي الأغنية التراثية التي تعبر عن أحاسيس ومشاعر وحياة الشعب الأردني، وهي غير معروفة الشاعر والملحن، وتتغير كلماتها دائما مجارية الأحداث الجديدة (Hamam, 2010, p 28-29).

القالب الغنائي:

هو وزن وإيقاع ونغم جميل يستهوي الوجدان الشعبي، يمكن صياغته في وزن شعري معين، وبمرور الزمن استطاع الوجدان الشعبي صقل هذا الوزن وبلورته شعريا ولحنيا بالحذف والإضافة حتى استقر على شكله المتداول والمقبول لدى الجميع (Hijab, 2003, p 33).

الدراسات السابقة:

عند البحث عن الدراسات السابقة التي أجريت في مجال البحث تبين للباحثة أنه لا يوجد دراسات خاصة في موضوع زريف الطول، وأن ما كتب عن زريف الطول هو معلومات مختصرة جاءت ضمن أبحاث أو كتب تتعلق بالتراث الشعبي بشكل عام، وتمكنت الباحثة من العثور على دراسات تتحدث عن قوالب تراثية أخرى، أخذت منها الدراسات التالية:

أجرى غوانمه، 2008م، دراسة بعنوان (غناء السامر) هدفت إلى التعرف إلى قالب غنائي أصيل من قوالب الغناء البدوي المتوارثة في الأردن منذ القدم، وذلك من حيث: الأصول التاريخية لهذا الغناء، وبناؤه الفني، وأشكاله، وطرق أدائه بالإضافة إلى عناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنية الشعرية والموسيقية. وقد تناولت الدراسة: تسمية السامر، ومجموعة المفردات الأساسية فيه مثل: القاصود، والحاشي، ورابط الحاشي، والمحوشاة، والرديدة، والدحية، والراقصون، بالإضافة إلى وصف حلقة السامر ومجرياتها ومراحلها. كما تطرقت الدراسة إلى أشهر أنواع السامر مثل: السامر المربع، والسامر المثولث، والسامر المثنى، ويا حلالي يا مالي، كما استعرضت الدراسة بعض التجارب الحديثة لغناء السامر لدى عدد من المطربين الأردنيين الشباب، باعتبار أن تجاربهم هي تنويعات معاصرة في الغناء الأردني، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من **النتائج والتوصيات.**

وترى الباحثة أن هذه الدراسة قد أفادتها في التعرف إلى أسس التحليل الفني للألحان الموسيقية من حيث المقامات والإيقاعات والأشكال الفنية، إضافة إلى التعرف إلى المكونات الشعرية للقوالب الغنائية (الكلمة، والوزن، والعروض الشعري).

كما أجرى الملاح، والدراس، 2002م، دراسة بعنوان (الموروث الغنائي الشعبي في بلاد الشام الميجنا والعتابا/ نموذج)، هدفت إلى توضيح المقصود بالأغنية الشعبية ووصف عادات وتقاليد المنطقة التي نشأت وترعرعت فيها هذه الأغنية، إضافة إلى التعريف بأنواع وتصنيفات الأغنية الشعبية وما طرأ عليها من تحولات وتعديلات، وذلك من خلال نموذجين من هذا الغناء وهما الميجنا والعتابا، فعرضت الدراسة تحليلا لهذين

القالبين من حيث: المقام، والإيقاعات، واللحن، والبنية الشعرية والموسيقية. وقد تناولت الدراسة مفهوم الميجنا والعتابا، بالإضافة إلى أصل التسمية، ومميزات كل منهما، والمقارنة بينهما، مع ذكر أوجه التشابه والاختلاف بينهما، واستعرضت الدراسة نماذج مختلفة من نصوصهما الشعرية، وكيفية أداء كل منهما.

وترى الباحثة أن هذه الدراسة أفادتها في التحليل الموسيقي من حيث: المقام، والإيقاعات، واللحن، والبنية الشعرية والموسيقية للقوالب الشعبية، إضافة إلى طريقة أدائها.

تسمية زَريف الطُّول:

تعددت الآراء حول أصل التسمية ومعناها، فمنها ما يعود بالاسم إلى الظرف والظرافة ومدلولها: الكياسة والجمال في طول الجسم (Nafal, 2010, p 79)، ومنها ما يرى أن زريف الطول مشتقة من زَرَف الطول أي زاد فيه، وزريف الطول لقب يطلق على المعشوق أو المعشوقة الممشوقة القوام، متناسقة مع ميل إلى النحافة قليلا (Hijab,2003, p 259). وحيث أن الطول من الصفات التي تلفت النظر إلى المرأة في المجتمعات العربية، حيث أنهم اعتبروه مظهرا من مظاهر الجمال لديها (Al-Attari, 2017, p 1) . وتتفق الباحثة مع رأي غوانمه في أن الكلمة اشتقت من اسم وصفة حيوان (الزَّرَافَة) المتميز بطول العنق، وهي من أهم الصفات التي يُحبذها العاشق الريفي في المحبوب الذي يَكْثُر ذكره وتعداد صفاته في قالب زريف الطول (Ghawanmeh, 2010, p 410).

وذلك ما يؤكده المقطع التالي من غناء زريف الطول بأن المعنى المقصود هو (طول العنق):

يا زَرِيفَ الطُّولْ مْنِ الحَارَهْ مَـرَقْ وِالعِنِقْ شِبْرِيـنِ وْهيك الله خَلَـقْ
مْعذِّبَـةَ الشُبَـانْ وِبْلِبْسَ الخَلَـقْ كيـفْ لا لِبْسَتْ حَرِيرِ مْقَلَّمـا

البناء الشعري:

يُبنى غناء زريف الطول وفق نظام مقطعي خاص به، حيث يتألف المقطع من بيتين من الشعر يشتملان على أربعة أشطر، تشترك الأشطر الثلاثة الأولى منها بقافية موحدة، بينما تلتزم الشطرة الرابعة بالقافية الزَّريفية "نا" (Melhem, 2000, p 18):

يا زَرِيـفَ الطُّول وْوَقِّفْ تَاقُولَّكْ رَايِحْ عَ الْغُرْبَهْ وِبْلادَكْ احْسَنْ لَكْ
خَايِـفْ يا مَحْبُوبِ تْرُوحُ وْتِتْمَلَّكْ وِتْعَاشِرِ الْغِيرِ وْتِنْسَـانِي أَنَـا

ومن خلال تحليل الباحثة لكثير من مقاطع غناء زريف الطول فقد وجدت أن عددا منها يبدأ مطلعها بذات الاسم (زريف الطول) كما في المثال السابق، كما وجدت أن عددا آخر منها لا يبدأ بذات المطلع، كما في المثال التالي:

شُفْتِهَا يا خُوِي بْتِعْجِنْ لامِّهَا يا عْلِيبِةِ الْعَطَّارْ رِيحِةْ ثُمِّها
يا سَعَادِةْ مَنْ حَوَاهَا وْلَمَّهَا زَادَتْ في عُمْرُهْ سَبَعْطَاشَرْ سَنا

وكذلك فقد وجدت الباحثة أنه ليس من الضروري أن تنتهي "الشطرة الرابعة" بالقافية الزريفية "نا" كما هو المألوف في معظم مقاطع زريف الطول، بل يمكن أن تأتي القافية "ما" كما في المثال التالي:

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْعَ عينِ الْعَلَقْ وِالْعِنِقْ شِبْرِينِ وْهيكَ اللهْ خَلَقْ
غَمْزَاتِ عيُونِكِ تْشَابِهْ لَلطَّلَقْ يَمِّ السَّبعْ دَقَّاتْ فوقِ الْمِبْسَمَا

الوزن العروضي:

يرى حجاب أن الشعر الشعبي ليس مقطوع الصلة بالعربية الفصحى، بل هو في واقع الحال شكلها الدارج في الاستعمال اليومي بين الناس، وأن العامية تعتمد اعتمادا كبيرا على الفصحى في المفردات والموضوعات والتشابيه والاستعارات وعلم البديع والبيان بمجمله، ويرى أن النبرات الصوتية إذا وزعت بصورة منتظمة صنعت موسيقا معينة، وأن مجموع النبرات أو المقاطع يكوّن التفعيلة وجمعها تفاعيل، والتفاعيل هي مصدر البحور والأوزان في الشعر العربي الفصيح، ويؤكد أن كل الأغاني الشعبية مبنية وفق بحر ما، ليس هو بالضرورة من بحور العربية الفصحى (Hijab, 2003, p 51-52).

وإذا رجعنا إلى شعر الغناء الشعبي، فإننا نجد أن الأوزان تظهر في الأغنية الشعبية مع تحوير في البحر، إذ أن معظم الشعر والغناء الشعبي مبني على الوزن الإيقاعي، وهو مطابق لأوزان مقطعية خاصة به، ومع تعدد الألحان والأوزان فإن عامة الشعب يعرفون وزن كل قالب من ذلك الغناء، ولا يستعملون من الكلمات إلا ما جاء موافقا للنغم، حتى لو اضطر المغني أن يحذف أو يضيف من عنده ليستقيم الوزن مع اللحن (Al-Husseini, 2006, p 54)، وذلك ما يؤكده العطاري بقوله: أن المغني الشعبي لا يعرف بحور الشعر، إنما يعرف لحن الأغنية، ويقيس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن، فيمد الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن كما اعتادت عليه أذنه (Al-Attari, 2017, p 3).

ويرى أبو الرب: "أن الوزن العروضي لقالب زريف الطول هو بحر الرمل المحذوف تفعيلة العروض، كما هو شائع في الشعر الفصيح، إذ من النادر أن ترد تفعيلة عروض الرمل تامة أي (فاعلاتن) وإنما تأتي في الغالب محذوفة السبب الخفيف الأخير أي (فاعلا) (Abu Al-Rub, 1980, p 144)، وهذا ما يؤكده حجاب بقوله: لو قطّعنا الكثير من نصوص زريف الطول لوجدناها من بحر الرمل ذي التفعيلات (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلا)، وقد تدخل بعض التغييرات على هذه التفعيلات (Hijab, 2003, p 259).

فَاعِلاتُنْ فَـاعِلاتُنْ فَـاعِلا

\- ب- -/ - ب - - / - ب –

وقد أورد الباحث أحمد عويدي العبادي مطلعا تبتديء به قصيدة بدوية مشهورة، وهي من النصوص الغنائية الشعبية التامة العروض والضرب((Al-Abadi, 1976, p 304:

سَاهِرِنْ بَالليلِ مَا جَانِي نَوَادِي مِنْ أمُور الشيخِ جراهن علينا

\- ب- -/ - ب - - / - ب - - - ب- -/ - ب - - / - ب - -

يا بُو زينِنْ مَا انْتَ بِدْرُوبِ الْجَوَادِي مِنْ سِنِينٍ مِزْمِنَاتٍ مِبْتَلِينَا

يومِ شَافِ الْجَار بِالنِّسْوَانِ عَادِي حَذْرِ الخَفْرات مِنْ عِلْمٍ يبِينَا

يقول الهندي: "أن البيت الأول من زريف الطول يأتي على بحر الرمل، أما البيت الثاني فلم أجده على بحر الرمل بعد تقطيع مجموعة كبيرة من المقاطع، ومع ذلك فإن المغني يطوّع البيت من خلال مد وإدغام الحروف حسب اللحن بحيث لا يخرج عن وزن بحر الرمل، وهذا يعتمد على مقدرة المغني ونباهته (Al-hindi, 2007, p 27).

وعند تقطيع مقطع زريف الطول بحسب النبرات الصوتية، فإننا نجد أن كل شطرة من شطراته تحتوي على أحد عشر مقطعا صوتيا كما في النموذجين التاليين:

يا زَرِيفَ الطُّول وْوَقِّفْ تَاقولَّكْ رَايحْ عَ الغُرْبِهْ وِبْلادَكْ احْسَنْ لَكْ
يا ز ري فط طو لو وق قف تا قول لك را يح عل غر به وب لا دا كح سل لك
11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
خَايِفْ يَا مَحْبُوبِ تْرُوحُ وْتِتْمَلَّكْ وِتْعَاشِرِ الْغِيرُ وْتِنْسَانِي أَنَا
خا يف يا مح بو بت رو حو تت مل لك وت عا ش رل غي رو تن سا ني أ نا
11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

البناء الموسيقي:

يتكون لحن زريف الطول من عبارتين موسيقيتين بسيطتين تشتمل كل منهما على ثلاثة حقول موسيقية (measures)، ينتظم فيهما غناء البيت الأول من مقطع زريف الطول، وتتكرر العبارتان مع غناء البيت الثاني لذات المقطع، مع ملاحظة أن الضرب الإيقاعي الملازم لغناء زريف الطول في معظم الألحان هو ضرب الملفوف. وقد وُجد أن غناء زريف الطول قد جاء في وزن شعري وإيقاعي واحد، إلا أنه قد أتى في عدة نماذج لحنية، اشتركت جميعها بمواصفات أساسية في التركيب البنائي واللحني، وإن اختلفت في بعض الزخارف النغمية من منطقة إلى أخرى (Ghawanmeh, 2010, p 410) كما في النماذج اللحنية التالية:

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْيَا سِنِّ الضَّحُوكْ يالْلِي رَابِي عَ دَلالُ امَّكْ وَابُوكْ
يا حَسْرِةْ قَلْبِي يومِنْ خَطَّبُوكْ شَعُرْ رَاسِي شَابْ وِاظْهِيرِي انْحَنَى

مدونة موسيقية رقم (1): أغنية يا زريف الطول

يا زَرِيفَ الطُّولِ النِّيَّهْ عَ الِعْرَاقْ وِالشَّعُرْ لَشْقَرِ مْلَفْلَفْ بَالِوْرَاقْ
ريتَكْ مَا هَلّيتْ يَا شَهْرَ الِفْرَاقْ فَرَّقِتْ مَا بِينِي وْبِينِ احْبَابِنَا

مدونة موسيقية رقم (2): أغنية يا زريف الطول

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْتِمْشِي الْخَلِّ الْخَلْ مِثْلْهَا ما رِبِي زِينِ بْكُفُرْ خَلْ

خَطْمَتْ عَ الجِسِرِ وْقَامِ الجِسِرْ خَلْ مِنْ رَنَّةْ الِحْجُولِ تْلولَحْ وِانْحَنَى

مدونة موسيقية رقم (3): أغنية يا زريف الطول

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْعَ البَسْطَهْ يبِيعْ بينْ الغُرَّهْ وِالْحَاجِبْ نَبَتْ رَبِيعْ

مَرَّتِ الْحِلْوَهْ عَلَى التَّاجِرْ يبِيعْ دَشَّرِ الْمِيزَانْ وْبَاعِ مْشَايَلَهْ

مدونة موسيقية رقم (4): أغنية يا زريف الطول

يا زَرِيفَ الطُّــولِ الْحُمُصْ بَلَّتُــهْ ثِلْثِينِ الْعَقُلْ مِنْ رَاسِي سَلَّتُــهْ

ريــتِ المجَّــوِّزْ وِيْقِبْرْ مَرَتُــهْ يْصِيــرِ الْعَزَّابِــي وِالمجَّــوِّز سَوَا

مدونة موسيقية رقم (5): أغنية يا زريف الطول

يا زَرِيفَ الطُّــولِ النِّيَّهْ عَ نَوَى مِثِلْ مَا قَلْبِكْ نَوَى قَلْبي نَوَى

وِانْ كَانِ الطُّيُورِ بْتِفْهَمْ بِالْوَمَا لَشْكِي هَمِّي لَلِطْيُورِ الطَّايِرَهْ

مدونة موسيقية رقم (6): أغنية يا زريف الطول

أداء غناء زريف الطول:

يتوافق غناء زريف الطول مع أداء غالبية القوالب الغنائية الريفية في الأردن، ويغنيه الرجال كما تغنيه النساء، خلال رقصات الدبكة الشعبية المحببة إلى قلوب الأردنيين على اختلاف أنواعها، وفي جميع المناسبات السعيدة وبخاصة الأعراس، ويرافق غناءه إحدى الآلات الموسيقية الشعبية مثل المِجْوِز أو اليَرْغُول أو الشَبَّابَة بالإضافة إلى إيقاع الطبلة.

يرى أبو الرب أن زريف الطول غناء شائع ومشهور في الأردن، ويُغنى بطريقتين متمايزتين، فالبدو يغنونه بمصاحبة آلة الربابة وبقافيتين: واحدة للصدر وأخرى للعجز، وأما أهل الريف فيغنونه في الأعراس والسهول بطريقة أخرى ويبتدئونه في الغالب بمقاطع شهيرة عندهم مثل: يا زَرِيف الطّول، أو هَوَّدَتْ تِدَرَّجْ، أو غَرَّبِنْ تَغْرِيب، أو نحو ذلك، كما في الأمثلة التالية(Abu Al-Rub, 1980, p 143) :

يا زَرِيفِ الطُّولْ وْنازِلْ وادِي رَمْ وَلّعْتُونـا بِالمَحبِّـةْ وْزودِ الهَـمْ

عَلى مِنْ قَضَبْ حَبِيبُه وْضَمُّه ضَـمْ قبُـل غَصّـات العُمُر يـا احبابنـا

أو على نمط هَوَّدَتْ تِدَرَّجْ:

هَوَّدَتْ تِدَرَّجْ عَلَى عُشْبَ الرَّبِيعْ لابِسَه الزَّنَّارْ عَ الخِصْرِ الرَّفِيعْ

هَوَّدَتْ تِدَرَّجْ عَلَى كْرُومِ العِنَبْ لابِسَهْ الزَّنَّارْ عَ الثّوبِ القَصَبْ

وأيضا يُغنى بمطلع غَرَّبِنْ تَغْرِيب

غَرَّبِنْ تَغْرِيب النِّيَّهْ عَ العَكُّوبْ كُلِّهِنْ زِينَاتْ يِشْلَعِنْ القِلُوبْ

لَتْبَعْ أَثَرْهِنْ وَاشُوفِ المَحْبُوبْ وَاغَنِّي مَعْهِنْ عَتَابَا وْمِيجَنَا

ويذكر الهندي أن غالبية مقاطع غناء زريف الطول تبدأ بعبارة يا زريف الطول، إلا أن هناك بعض المقاطع قد تخرج عن هذه القاعدة (Al-hindi, 2007, p 175)، ومثال ذلك:

لَمَّا نُورَكْ غَابُ وْعَنْ عينِي زَلَفْ شُفِتْ قَلْبِي ذَابُ وْذَوَبْتُهْ سَلَفْ

وِبْعَهِدْ لِحْبَابْ وْقَلْبِي لَكْ حَلَفْ لَمَلِّي لِكْتَابُ وْمِنْ دَمْعِي أنَا

ومنها أيضا:

قَعْدَتِ مْنِ النّومِ تْهَلِّلْ لَلصَّبـي شَكَّتِ الذُّهْبـانْ تِحْـتِ المِعْصَبِي

بَالله يا حُضَّارِ تْصَلّوا عَ النَّبِـي مِنْ جَنَّةْ رَضْـوانْ طِلْعُـوا احْبابِنا

وكذلك مثل:

أشْكَرَهْ قَلْبِي بِحِبَّكْ أشْكَرَهْ يا بُو شْعورٍ عَ لِكْتَافِ مْنَثْوَرَهْ

شُو سَوّينَا وْشُو الْلِي عْمِلْنَا يا تَرَى شُو سَوّينَا تَا جَفُونَا احْبَابِنَا

ليس ضروريا أن يبدأ مقطع زريف الطول بهذا المطلع، لكن من الضرورة بمكان أن تلتزم الشطرة الرابعة بالقافية الزريفية (نا) وبخاصة أثناء الأداء، حيث نرى أن المغني قد يهمل الحرف الأخير من القافية الزريفية عند الغناء ويمد ما قبله للضرورة الغنائية كما في المثال التالي الذي ينتهي بكلمة (سَنَهْ)، فنرى المطرب يلفظها بالغناء (سَنَا) أي أنه مدّ القفلة لتتوافق مع اللحن:

طَلْعَتْ نُصّ الليلُ وْتِنْدَهْ يا لَطِيفْ لانِي مَجْنُونَهْ وَلا عَقْلِي خَفِيفْ

مِنْ يِحِبّ اللهْ وْيِطْعَمْنِي رَغِيفْ مِنْ خُبْزِ المِحْبُووْب يِكْفَانِي سَنَهْ

ولقد تبين لنا من خلال ما توافر من نماذج شعرية من غناء زريف الطول أن القافية الزريفية قد تتحول من (نا) إلى (ما)، ونرى أن ذلك لا يفسد جمالية هذه القافية، لا سيما أن الإبدال قد حصل بين حرفي الغنّة (ن) و(م) مع بقاء حرف المد (ا) ثابتا، كما هو الحال في المثالين التاليين:

يا زَرِيفَ الطُّولِ مْنِ الحَارَهْ مَـرَقْ وِالعِنِقْ شِبْرِيـنِ وْهِيكَ اللهْ خَلَـقْ

مْعذِّبَـةَ الشُبَـانْ وِبْلِبْسَ الخَلَـقْ كِيـفْ لا لِبْسَتْ حَرِيـرِ مْقَلَّمَا

يا زَرِيفَ الطُّولُ وَيَا رُوحِي إنِتْ يَا عَقْدِ اللُّولُو عَلَى صْدِيرِ البِنِتْ

وَانَا يَا خُوِيَهْ وِامْبَارِحِ حْلِمِتْ أُمّ عْيُونِ السُّودِ بْحُضْنِي نَايِمَا

موضوعات غناء زريف الطُّول:

تطرق غناء زريف الطول في نصوصه الشعرية إلى مجموعة واسعة من الموضوعات، ولعل أبرزها المعاني الغزلية، فالكلمة في زريف الطول أتت بعد اختيار وتجريب لها في مواقف عديدة لتغني عن الشرح الطويل، ولأن زريف الطول انتشر في الأردن وسائر مناطق بلاد الشام، فقد اكتسب جاذبية أخّاذة وخصائص نغمية مميزة لكل منطقة منها، نظرا لتنوع اللهجات الغنائية فيما بينها، والتي تأتي في جلها منسجمة مع الروح الأدائية المتمثلة بالصدق والعفوية في ما تطرحه أغاني زريف الطول (Ghawanmeh, 2010, p 410).

يرى الهندي أنه إذا اعتقدنا برواية أن أغنية زريف الطول، هي أغنية السفر والرحيل، والحزن والدموع، فإن ذلك ما يبرر للنساء غناءها بألم، وبلحن ممدود، ويهيمن على المكان رائحة الحزن، وبخاصة حين تسأل المرأة أين رحل المحبوب، ولماذا هذا الرحيل" (Al-Hindi, 2007, p 176-177)، وذلك ما تحمله كلمات المقطعين التاليين:

يا زَرِيفَ الطُّولِ وْيَا سِنِّ الضَّحُوكْ يالْلِي رَابِي عَ دَلالُ امَّكْ وَابُوكْ

يا حَرِّ قَلِيبِي يومِنْ سَفَّرُوكْ شَعَرْ رَاسِي شَابْ وِاظْهِيرِي انْحَنَى

يا زَرِيفَ الطُّولُ وّينَ اهْلَكْ غَدُوا عَ جَبَلْ حُورَانْ رَاحُوا وِابْعَدُوا

ليشِ الحَبَايِبْ يا رَبِّي أبْعَدُوا شُو الْلِي عْمِلْتُهْ تَا يْجَافُونِي احْبَابِنَا

وقد يطرق غناء زريف الطول موضوع الشكوى والعتاب للمحبوب بأسلوب رقيق، فهو يشكوه ويعاتبه لأنه مرّ من أمامه دون الالتفات إليه، متجاهلا مشاعره المشحونة باللوعة والألم:

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْمَرُّ وْمَا الْتَفَتْ يا نَارُهْ بِقْلِيبِي هَبَّتْ مَا انْطَفَتْ

كيفْ يَالْمَحْبُوبُ وْهَالعِشْرِهْ جَفَتْ مِنْ بَعْدِ الصُّحْبَه الْلِي كَانَتْ بينِنَا

يا زَرِيفَ الطُّولُ وِّارْدِفْنِي وَرَاكْ تِعْبَتِ الرِّجْلِينْ وَانَا أمْشِي وَرَاكْ

لنْتَ سَمِنْ وَلا سُكَّرْ تَجْرَعَكْ وَلا انْتَ مِسكَهْ تِنْحَطِّ بْجِيبِنَا

ومن مواضيع زريف الطول أيضا الاشتياق للمحبوب والحنين إلى الذكريات الجميلة التي حل مكانها البعد والجفاء:

يا زَرِيفَ الطُّولْ وْيَالْلِي اسْمَكْ عَلِي واسْمِي وِاسْمَكْ بِالكِتَابِ مْنَزَّلِ

يَامَا تْلاقِينَا وِبْأرْضِ المَنْزِلِ ويشِ السَّبَايِبْ جَفُونَا احْبَابِنَا

ولعل من أهم المواضيع التي كُرِّس لها زريف الطول موضوع التغزل بالحبيب والتغني به، ومن ذلك: الغزل العفيف الذي يدور حول الحب وآثاره دون الدخول في وصف الجسد، أما الغزل المادي فهو الذي يتعدى ذلك إلى وصف جسد المعشوقة من أعلى رأسها إلى أخمص قدميها، وكيفية اللقاء وما يحدث بعده، إضافة إلى تشبيه المحبوبة بالأشياء المحببة لدى الحبيب، والأمثلة كثيرة على ذلك (Al-Attari, 2017, p 5) ومنها:

يا زَرِيفَ الطُّولْ مْنِ الحَارَهْ مَـرَقْ مِثِلْ عُـودِ الزَّانِ مْلَفْلَـفْ بِالـوَرَقْ
لا تْفُوتِـي عَ الفُرِنْ جَـدِّكْ عَـرَقْ ينْـزَعِ ثْوِيبِـكْ عَجَـاجِ المَسْكَنَا

يا زَرِيفَ الطُّولْ وْقَاعِـدْ عَ الطُّفْطَـافْ والقُذْلِهْ رِيشِ النَّعَامِ ارْيَافِ ارْيَافْ
ذَبَحْتِينِي يا بْنَيَّـه يَمَّ لِشْنَـافْ يا لْلِـي طُولِكْ ما رِبِـي بِبْلادِنَا

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْتُحْصُـدْ بِالشَّعِيـرْ شعْرِكْ يا (حَلِيمهْ) يا ضُمَّةْ حَرِيـــرْ
والله لَخِطْفِكِ وْعَنْ ظَهْـرِ البَعِيـرْ لَوْ مَدُّوا عَلَيَّـهْ فْرُودِ مْكَبْسَنَـــه

ومنها ما يصف مشية المحبوبة مثل:

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْتِمْشِي شْوَي شْوَيْ وِالعْيُونِ السُّودْ ذَبْحَتْنِي ياخَيْ
شُفْتِ شويقِي وِانُّه مْقَيِّلْ تِحْتِ الفَيْ مِثِلْ زولُه مَا شُفِتْ بِبْلادِنا

ومنها ما يصف الرغبة في الجسد مثل:

يا زَرِيفَ الطُّـولُ وْعِينِـي بِعِينَـكْ لا تْبُوحِشْ بِالسِّرِّ اللِّي بِينِـي وْبِينَـكْ
مَحْلا يَالْمَحْبُوبِ النُّومَهْ بِحْضِينَـكْ بْلِيلِـةْ قَمَـرْ وِالخَلاَيِـــقْ نَايِمَهْ

ومنها ما يتحدث عن غلاء المهور وتكاليف الزواج وما يترتب عن ذلك من حرمان ومعاناة:

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْإبْكِي يا عِينِي مَهُرِ لِبْنَيَّهْ وَصَّلْ ألفينِ
وُاهْطُلْ يَا دَمِعْ وْعَلَى الْخَدّينِ ومْنِينَ انَا جِيبْ هَالْمَبْلَغْ أنَا

والمقطع التالي يُحرّم فيه القائل على نفسه الحب لغير المحبوب، فيطلب منه إشارة أو علامة الرضا، وذكر البئر التي كانت تعتبر ملتقى العشاق إضافة للحقل وعين الماء (Al-Hindi, 2007, p 61):

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْيَا بُو مِحْرَمَهْ وِالعِشْرِهْ بَعْدَكْ لَلْغيرِ مْحَرَّمَهْ

وَدِّيلِي عَ البِيرِ اشَارِهْ بْمِحْرَمَهْ يا بُو السَّبْعْ دَقَّاتْ حولِ المِبْسَمَا

أما المقطع التالي من زريف الطول فيشير إلى ممانعة الأهل المحافظين الذين يقدسون الشرف، ولا يؤمنون بالعلاقة بين الرجل والمرأة دون زواج (Sarhan, 1968, p 147):

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْطَايحْ وَادِي شْعِيبْ وِالشُّعْرْ لِشْقَرِ مْدَلَّى لَلِكْعِيبْ

طلّبْتِ الْبوسِهْ قَالَتْلِي وَلَكْ عيبْ أبُويهْ بِالدكَانُ وْعَمِّي قبَالِنَا

وغالبا ما تهتم الفتاة بزينتها، وتتفنن في تطريز ثوبها وتجمله بالحلي من ذهب أو فضة، ومن النادر أن نجد سيدة ريفية أو بدوية تخلو من الوشم التجميلي، فهذا الحبيب يطلب من الله أن يجمعه بمحبوبه الذي تزين مبسمه سبع من دقات الوشم الجميلة(Al-Hindi, 2007, p 61):

يا زَرِيفَ الطُّولُ وْقَاعِدْ مِنْ حَالُهْ زَعْلانْ عَلَيَّ يا تَرَى شُو مَالُهْ

لَطْلُبْ مِنْ أللهْ يِجْمَعْنَا وَاصْفَى لُهْ أبُو السَّبْعْ دَقَّاتُ وْحولِ المِبْسَمَا

ومنها ما يتحدث عن العزوبية والزواج مثل:

يا زَرِيفَ الطُّولْ نَادِي عَ حْبَابي مَا حَدَا مْكَيِّفْ غيرَكْ يالْعَزَّابي

وِانْ كَنَّكْ عَزَّابي وْيا عِزِّ حْبَابي وِانْ كَنَّكْ مِجَوِّزْ لا تِقْرَبْ بيتَنَا

ومنها ما يشير ضمنا إلى رفض الزواج من كبير السن.

ويلاحظ من النماذج السابقة أنه يشار إلى الحبيبة أو الحبيب بلفظ المحبوب، فقد غلب استعمال الألفاظ والضمائر المذكرة للإشارة إليها والتغزل بها إذا كان المغني رجلا، وهذا ما اعتادت عليه بعض التقاليد الشعرية العربية الموروثة، وفي نماذج أخرى ظهرت أبيات فيها تأنيث واضح ومقصود لذاته. أما بالنسبة للغناء للحبيب الرجل فاستخدام التذكير مباشر كما في المثال:

يا زَرِيفَ الطُّولْ وَقِّـفْ تَاقُولَّـكْ رايحْ عَ الغُـرْبَه وِبْـلادَكَ احْسَنْـلَكْ

خَايِفْ يا ابْنِ العَمْ تْرُوحُ وْتِتْمَـلَّك وِتْعاشِـرِ الغيـرِ وْتِسْلانِـي أنَا

يا زَرِيفَ الطُّولوُ وْيَالْلِي اسْمَكْ عَلي الله بْعِينِ الْلِي بْهَواكُـو مِبْتَلِـي
بَعِدْ مَا كَـانِ السَّـلامِ الَـكْ وِلِـي يا حْسيرتِـي صَـارِ الوَرَقْ مِرْسَالِنـا

أنموذج لتوظيف غناء زريف الطول لدى الفنان توفيق النمري

تلمَّس الفنان الأردني الكبير توفيق النمري بحسه المرهف وذائقته الفنية العالية جماليات أغاني التراث الشعبي الأردني، فحاكى في أغانيه كل شاردة وواردة في هذا التراث الجميل، ولا سيما غناء زريف الطول، فقد حاكى لحنه الشجي وكلماته الجميلة بأغنيته الجميلة المشهورة (يا صَبَايا الحَي)، حيث أخذ اللحن الأساسي للأغنية من قالب زريف الطول، وأضاف عليها جمالا بصوت إبداعي أخّاذ لكورال الإذاعة الأردنية النسائي، كتنويع غنائي على اللحن الأصيل المنسجم تماما مع غناء زريف الطول (Ghawanmeh, 2010, page 411).

النمري:
يا صَبَايا الحَيْ مَا شُفْتُولِي الزَيـنْ عَ غُـدْرانِ المَيْ وِلاَّ شَارِدْ ويـنْ

بنات:
يا خَيِّي إحْكِي وْقُولِ لْنَا أَوْصَافُهْ كُلْمَنْ مَعَانَـا يِعْرَفُهْ لَوْ شَافُهْ

النمري:
يا صَبَايـا الطُّولْ يِشْبَه غُصْنِ الْبَانْ رَابِي عَلَى المَيْ مَـا بينِ الغُـدْرانْ

بنات:
ياخَيِّي إحْكِي وْكَمِّلْ لينَا اوْصَافُهْ كُلْمَنْ مَعَانَـا يِعْرَفُهْ لَـوْ شَافُهْ

النمري:
يا صَبَايا العينْ تِشْبَهْ عيـنِ الرِّيـمْ وِالشَّعُرْ حَرِيرْ بْيُرْقُصْ لِلنَّسِيـمْ

بنات:
ياخَيِّي إحْكِي وْكَمِّلْ لينَا أَوْصَافُهْ كُلْمَنْ مَعَانَـا يِعْرَفُهْ لَـوْ شَافُهْ

النمري:
يا صَبَايا رْمُوشْ تِرْمِينِي بِسْهَـامْ تِلْهِبْ بِيِّه الشّوقْ وِتْزِيدِ الْغَـرَامْ

بنات:

ياخَيِّي إحْكِي وْكَمِّلْ لينَا أَوْصَافُهْ كُلْمَنْ مَعَانَا يعْرَفُهْ لَوْ شَافُهْ

النمري:

يا صَبَايا خْدُودْ مِنْ صُنْعِ الإلَهْ مَعْطِيهَا مْنِ الوَردْ لونُهْ مَعْ شَذَاهْ

بنات:

ياخَيِّي إحْكِي وْكَمِّلْ لينَا أَوْصَافُهْ كُلْمَنْ مَعَانَا يعْرَفُهْ لَوْ شَافُهْ

النمري:

ثَنَايا وشْفَافْ مِنْ لُولُو ومْرُجَانْ لَمَاهُمْ يشْفِي الضَّنَى ويْرِوِي العَطْشَانْ

بنات:

ياخَيِّي يكِفي إحْنَا فْهِمْنَا أَوْصَافُهْ كُلْمَنْ مَعَانَا يعْرَفُهْ لَوْ شَافُهْ

مدونة موسيقية رقم (7): أغنية يا صبايا الحي

ولجمال لحن زريف الطول فقد استهوى بعض الباحثين في الموسيقا، فمنهم من بنى عليه أصواتا أخرى بصيغة تعدد التصويت كما في المثال التالي (Alwan, 2015, page 106):

مدونة موسيقية رقم (8): أغنية يا زريف الطول (تعدد تصويت)

نتائج البحث:

بعد الدراسة المستفيضة والبحث الدقيق والتقصي وفق الأسس العلمية لعناصر ومكونات وأساليب أداء غناء زريف الطول من كافة الجوانب بدءا بالتسمية، والبناء الشعري والموسيقي، وموضوعاته، وتوظيفه. وبعد اطّلاع الباحثة على عدد من الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع هذا البحث، ومراجعتها لما كتبه الباحثون حول الغناء التراثي ومواضيع أخرى في الأدب الشعبي، فقد توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج فيما يتعلق بالخصائص والمميزات الفنية التي اتسم بها غناء زريف الطول، على النحو الآتي:

أولا: الخصائص الشعرية:

1. تتسم اللغة الشعرية لغناء زريف الطول بالعفوية والبساطة وعدم التكلف
2. يعتمد أسلوب غناء زريف الطول على الوصف المباشر لشخص الحبيب وتعداد صفاته الجمالية.
3. تعددت موضوعات زريف الطول ولكن معظمها كُرّس للغزل، ففيها وصف للحبيب وتفصيل الشخصية، سواء كانت جسدية أو كانت في ملابسه وحلته. كما أنها عرضت موضوعات تتعلق بالجوانب الاجتماعية والممارسات الحياتية، وتعرضت لموضوع الهجرة والغربة، وغلاء المهور وتكاليف الزواج، ولا تخلو أغاني زريف الطول من الحس الوطني الذي يعرض الظلم والاستعمار.
4. غالبا ما يأتي تشابه المطالع في الأبيات التي تقال على نمط أغنية بعينها، كتشابه شطر البيت الأول في أكثر من مقطع، وقد يأتي التشابه في المطالع ناقصا كأن يكون في كلمتين أو في شطرة واحدة، وقد يكون التشابه في البيت الأول كاملا.

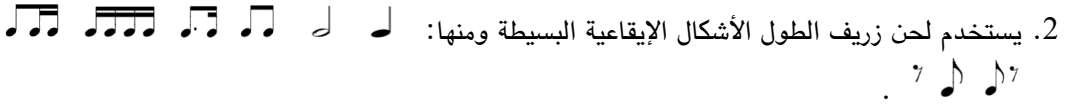
ثانيا: الخصائص اللحنية:

1. قلة ألحان زريف الطول مقارنة بكثرة نصوصه الكلامية، وذلك لأن المجتمع الريفي يهتم بمعاني ومضامين الكلمات أكثر من المحتوى الموسيقي.
2. يتكون مقطع زريف الطول من بيتين من الشعر الشعبي، ويتكون لحن المقطع من عبارتين موسيقيتين تشتمل كل منهما على ستة حقول موسيقية (Measures)، ويشكل لحن غناء البيت الأول من مقطع زريف الطول، ثم تتكرر العبارتان مع غناء البيت الثاني من المقطع.
3. لحن زريف الطول هو الأساس الفني لبناء النصوص الكلامية لقالب الغناء.
4. ينتقل لحن زريف الطول كما تنتقل كلماته عن طريق المشافهة.
5. ينتظم لحن زريف الطول في مقامي: البياتي بالدرجة الأولى، والراست بالدرجة الثانية، مع اختلاف درجة الركوز بحسب الطبقة الصوتية للمؤدي.

ثالثا: الخصائص الإيقاعية:

1. يستخدم قالب الجفرة الوزن الموسيقي البسيط ($\frac{2}{4}$)، والضرب الإيقاعي الثنائي البسيط (الملفوف)

2. يستخدم لحن زريف الطول الأشكال الإيقاعية البسيطة ومنها:



رابعا: الخصائص الأدائية

قالب زريف الطول يغنيه الرجال كما تغنيه النساء، خلال رقصات الدبكة الشعبية المحببة إلى قلوب الأردنيين على جميع أنواعها وفي جميع المناسبات، ويرافق غناءه إحدى الآلات الموسيقية الشعبية مثل: المِجْوِز أو القِرْبة أو اليَرْغُول أو الشَبَّابَة. وربما ترافق غناءه آلة الربابة لدى سكان البادية الأردنية.

التوصيات:

في ضوء ما توصلت إليه الباحثة من نتائج لهذا البحث فإنها توصي بما يلي:

1. إنشاء مركز أبحاث متخصص بالغناء الشعبي الأردني والعربي وجمع نصوص أغانيه وألحانه لدراسة: ألوانه، وقوالبه، وأوزانه، ووضعه بين أيدي المتخصصين للاستفادة من خصائصه ومزاياه في أعمال فنية جديدة بأسلوب علمي متجدد يوائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة،.
2. إدراج الغناء الشعبي في خطط المساقات الأكاديمية الأساسية في مختلف المعاهد والجامعات والأكاديميات الموسيقية.
3. إنتاج برامج تلفزيونية وإذاعية تختص بالفنون الغنائية التراثية، وما يرتبط بها من رقصات شعبية وملابس تراثية.
4. إنشاء مكتبة علمية تشتمل على مختلف المواد التراثية الشعبية المقروءة والمرئية والمسموعة.

ملحق معاني الكلمات الواردة في النصوص:

الرقم	الكلمة	المعنى
.1	ارْيَافِ	طبقات، درجات
.2	أَشْكَرَهْ	علنا
.3	انْطَفَتْ	انطفأت
.4	بْتِعْجِنْ	تعجن، من العجن
.5	بِدْرُوبِ الْجَوَادِي	دروب الأجوادن دروب الجود والكرم
.6	الْبَسْطَهْ	طاولة خاصة توضع عليها البضاعة لدى الباعة في الأسواق الشعبية
.7	البَعِيـر	الجمل
.8	تِلْهِبْ بِيَّه الشَوقْ	تجعلني أشتاق بقوة
.9	تْلولَحْ	تمايل، فقد توازنه
.10	ثمَّها	فمها
.11	ثَنَايا	مفردها ثنية، وهي إحدى الأسنان
.12	الثوبِ القَصَبْ	الثوب المزركش بخيط القصب
.13	ثْوَيبِـكْ	ثويب تصغير كلمة ثوب، ثوبك
.14	جَـدَّكْ عَـرَقْ	تتصبب عرقا
.15	جَفَتْ	من الجفاء، عدم التواصل
.16	الحَارَهْ	منطقة شعبية يعيش فيها مجموعة من الناس وتسمى باسم محدد له مدلول
.17	حْصيرتِـي	حسرتي
.18	حَوَاهَا وْلَمَّهَا	امتلكها وضمها
.19	خَطْمَتْ	مشت بهدوء
.20	الخَفْرات	مفردها خفرة، وهي شديدة الحياء
.21	خَلْ	اختل، فقد توازنه
.22	الخَلّ	الخلة، الأرض المنخفضة بين مرتفعين
.23	الْخَلاَيِـقْ	المخلوقات
.24	دَشَّـر	ترك
.25	رَابِي	تربى، عاش
.26	رَنَّة الِخْجُولِ	الصوت الصادر عن احتكاك السروال عند الساقين أثناء المشي نظرا لوجود الخلخال في القدم
.27	زَلَفْ	سبق، تعدى في المسير
.28	الزَّنَارْ	الحزام
.29	زولَه	خياله، شكله
.30	زِينْ	جميل
.31	السَّبَابِيبْ	الأسباب
.32	سَبَعْطَاشَرْ	سبعة عشر
.33	سَلَتَـهْ	سحبته، أخذته
.34	سِنّ الضَحُوكْ	السن الضاحك، المبتسم
.35	سِنِين مِزْمِنَاتٍ	سنين سابقة منذ زمن، سنين طال عليها الأمد
.36	شَارِدْ	هارب
.37	شَـذَاهْ	عطره الفوّاح
.38	شْعورِ	شعر
.39	شْفَـافْ	مفردها شفة
.40	شَكَّتِ الذَهْبَـانْ	عملت قلادة من قطع الذهب
.41	الضَنَى	الأبناء
.42	طَايِحْ	نازل، يسير نحو الأسفل
.43	الطُفْطَـافْ	حافة السور، حافة سطح المنزل
.44	عَجَـاجِ المَسكَنَا	غبرة الرماد
.45	الْعَزَّابي	غير المتزوج
.46	العَكُوبْ	نبات شوكي بري

الرقم	الكلمة	المعنى
.47	عْلِيبِةِ العَطَّار	علبة بائع العطر، زجاجة العطر
.48	عينِ العَلَق	اسم مكان لنبع ماء
.49	غُدْرَانِ	جمع غدير، مكان تجمع مياه النهر أثناء جريانه
.50	غَرَّبِنْ تغْرِيب	اتجهن غربا
.51	الغُرَّهْ	شعر مقدمة الرأس
.52	غَصَـات	لحظات صعبة
.53	فْرُودِ مْكَبْسَنَـــه	فرود: جمع فرد، مسدس. مكبسن: محشو بالرصاص
.54	قْضَبْ	أمسك
.55	لا تبُوحِشْ	لا تفشي السّر
.56	لَلطْلَقْ	الطلق: الرصاصة
.57	لنتَ	لست
.58	مِبْتَلِـي	مُبْتَلَى
.59	مِبْتَلِينَا	ابتلانا
.60	مْدَلّى لَلكْعِيبْ	مدلى: متدلي. الكعيب: الكعب
.61	مَـرَقْ	مرّ
.62	مِسكَهْ	من المسك، من أنواع العطور
.63	مْشَايَلَهْ	البيع بدون وزن (تقديرا)
.64	المعْصَبِي	مكان وضع العصبة على الرأس
.65	مْقَيِّلْ تِحْتِ الفَيْ	من القيلولة، يستظل بفي الشجر. الفي: الظل
.66	مكَيْفْ	مبسوط
.67	مْلَفْلَفْ بَالوْرَاقْ	مغلف بالأوراق حفاظا عليه
.68	مْنثُورَهْ	متناثرة
.69	النْسْوَانِ	النساء
.70	نَوَادِي	مجالسين، جلساء
.71	النِّيِّه عَ نَوَى	نوى التوجه إلى قرية نوى في منطقة درعا بسهل حوران
.72	هَبْتْ	اشتعلت
.73	هَوَدَتْ تِدَرَّجْ	انحدرت تمشي الهويني
.74	هيك	هكذا
.75	وَارْدِفْنِي وَرَاكْ	دعني أركب خلفك
.76	والقَذْلَهْ	خصلة الشعر المتدلية من أمام الأذن
.77	وَاهْطِلْ	انزل
.78	وْتِتَمَـلّك	تمتلك، تتزوج
.79	وْتِسْلانِـي	تنساني
.80	وْتِنْدَهْ	تنادي
.81	وْزودِ الهَـم	الهم الزائد
.82	وَلْعَتُونـا	جعلتونا نحبكم بشغف
.83	الوَمَا	الإشارة، الإيماء
.84	وْمَا التْفَتْ	لم ينظر
.85	يا حُضَّار	أيها الحاضرون
.86	يشْلَعِنْ	يقتلعن، يشعلن القلوب حبا
.87	يَمّ لِشْنَـافْ	يَمّ: يا أم. (الأشناف) مفردها شَنَف، وهو ما يعلق أعلى الأذن للتجمُّل، أما ما يعلق أسفل الأذن فهو القرط.

Sources & References **المراجع:**

1. Abu Al-Rub, Tawfiq, 1980, *Studies in Jordanian Folklore*, Ministry of Culture and Youth, Amman, Jordan.
2. Al-Bash, Hassan, 1987, *Palestinian folk song*, House of Galilee for printing and publishing, 2nd edition, Damascus, Syria.
3. Hijab, Nimr, 2003, *the popular song in Amman,* Greater Amman Municipality, Amman, Jordan.
4. Al- Husseini, Issa, 2006, *Studies in the Palestinian folklore* (lyrical heritage), 1st edition, Amman, Jordan.
5. Hamam, Abdul Hamid, 2010, *Musical Life in Jordan in Eighty Years*, Ministry of Culture, Amman, Jordan.
6. Al-Homsi, Omar Abdul Rahman, 1994, *Arabic music: its history, sciences, arts and types*, 1st edition, Al-Assad Library, Damascus, Syria.
7. Refaat, Atta, 1985, *popular song and folklore in Iraq*, Baghdad, Iraq.
8. Sarhan, Nimr, 1968, *our popular songs in the West Bank of Jordan*, 1st edition, publications of the Department of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information, Amman, Jordan.
9. Al-Abadi, Ahmed Owaidi, 1976, *some of the Bedouin values and literature*, Dar Al Shaab Printing House Press, Amman, Jordan.
10. Al-Attari, Hussein Salim, 2017, *Zarif Attol*, *Series Palestinian Dabkeh Songs*, Palestinian Ministry of Culture, Jerusalem, Palestine.
11. Alwan, Raida, 2015, *A Proposed Program for Polyphonic Playing of Some Jordan's Folklore Songs on the Qanon* (pilot study), Helwan University, Cairo, Egypt.
12. Ghawanmeh, Mohammad, 2008, *Al-samer Form*, Jordan Journal of the Arts, Volume I, No 1, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
13. Ghawanmeh, Mohammad, 2010, *Rural Singing in Jordan*, Dirasat Journal: Human and Social Sciences, Volume 37, No 2, University of Jordan, Amman, Jordan.
14. Mallah, Mohammed and Al-darras, Nabil, 2002, *Heritage of Traditional Songs in Great Syria Mejana and Ataba as a Sample*, Journal of Yarmouk Research, human and social sciences, Volume 19, No 3 (b), Yarmouk University, Irbid, Jordan.
15. Melhem, Ibrahim, 2000, *popular song in northern Palestine before 1948*, 1st edition, Dar AlKittani for Publishing, Irbid, Jordan.
16. Nafal, Noha Kassis, 2010, *joy of Palestinian folk songs*, Dar Ward for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
17. Al-Hindi, Hani Ali, 2007, *sadness in the Palestinian folk song*, 1st edition, Dar al-Bashir, Amman, Jordan.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 3، 2019، 339-354

الأفكار اللاعقلانية في التعبير الفني لطلبة المرحلة الثانوية

هند عبدالله عبد محمد، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2018/11/22 تاريخ القبول: 2019/6/25

The Irrational Thoughts in the Artistic Expression for Students of the Secondary Stage

Hind Abdullah Abid Mohammad, Department of Art Education, College of Fine Arts, University of Baghdad

الملخص

الأفكار حالة ملازمة لسلوك الإنسان ولا يكاد يقف عن إنتاجها بتغيّر الموقف والظروف. وفي إطار الحديث على نتاج فني يعني أنّ هناك تعبيرا ما يعكس طبيعة التفكير ومستواه الذي عادة ما يختلف حسب نمط التعبير وتأثيره، سواء الذاتي أو البصري أو ما بينهما. وهدف البحث الحالي هو التعرف على الأفكار اللاعقلانية في رسوم طلبة المرحلة الثانوية.

تألّف مجتمع البحث من مدارس مديرية تربية بغداد الكرخ الثانية للمرحلتين المتوسطة والإعدادية. أمّا عينة البحث فتحددت بأربعة نتاجات تم اختيارها بالطريقة القصدية من مدرستين للذكور. وقد توصلت الباحثة بواسطة عملية التحليل إلى عدد من النتائج منها: أنّ الأفكار اللاعقلانية سواء كانت آنية أو يسبقها تخطيط ما قبل تنفيذها، لا بد من اختيار الكيفية التي تظهر فيها. واستنتجت أنّ إحدى الكيفيات التي تظهر بها الفكرة اللاعقلانية من خلال تفكيك البنية الشكلية وإعادة بنائها مرة أخرى وفق ما يخدم رؤية الطالب وتطابقها مع فكرته.

الكلمات المفتاحية: الأفكار اللاعقلانية، التعبير الفني.

Abstract

The thought is a state accompanying man's daily behavior that he cannot stop making with the changes in circumstances and attitude. In the artistic production there is an expression that reflects the nature and the level of thought, which normally differs according to the pattern of expression, whether subjective or visual subjective. The aim of this study is to identify the irrational thoughts in the drawings of the secondary stage students.

The sample of study consisted of the two stages (intermediate and secondary) within the schools of Al-Karkh Directorate of Education II. The research sample was confined to two schools for boys. The researcher arrived at a number of findings and conclusions according to the tool of study: the manner in which the irrational thoughts, whether immediate of preceded by planning, manifest themselves is a matter of choice. The study concluded that one of the manners in which irrational thoughts manifest themselves is the structural deconstruction and reconstruction of the formed structure of the idea according to the view of the student and to make it identical with his own thought.

Keywords: The Irrational Thoughts, the Artistic Expression

المقدمة:

أفكار الإنسان والتعبير عنها تختلف تبعا للكيفية التي تظهر فيها سواء أكانت عن طريق الكتابة أو الرسم أو التعبير اللفظي وغيرها، أمّا محتوى تلك الأفكار فيختلف حسب إدراك الإنسان للعالم المحيط به وطرائق معالجته للمعلومات الواردة له، كما أنّ تكوين الإنسان لا يقتصر على مجرد مستقبل وعقل معالج لتلك المثيرات، فهناك الجوانب الأكثر أهمية لديه التي بفضلها يختلف الأفراد وتبرز الشخصيات؛ فتركيبة الإنسان العاطفية الوجدانية فضلا عن المعرفة الذاتية الحدسية ومكنوناتها الداخلية لها تأثيرٌ واسع على تشكيل معتقداته وإبراز قناعاته.

والأفكار اللاعقلانية ومدى مقبوليتها مجتمعيا تختلف حسب الظروف التي تظهر فيها، منها ما يعتمد المعايير المنطقية لإثبات مصداقيتها وصحتها، وخصوصا في فعل التواصل اليومي، أمّا في حالة التعبير الفني فهو الذي يعطي فرصة طرح مختلف الأفكار دون الحاجة في أغلب الأحيان إلى معايير ملزمة لقبولها، لأنّ التعبير الفني يحمل بين طياته مشاعر الإنسان وميوله وحدة انفعالاته واهتماماته وسعة خياله.

مشكلة البحث:

طبيعة التعبير الفني واختلاف أنماطه عند المتعلمين لا سيّما في المرحلة الثانوية يتأرجح بين الاتجاه البصري والاتجاه الذاتي أو الذاتي البصري، ويعطي الأخيران منهما مؤشرا لظهور الأفكار اللاعقلانية باعتماد المتعلمين على التأثيرات الداخلية وقوتها لتتفاعل مع ما هو خارجي ومدرك حسيا، بتغيرات تظهر على المواضيع المرسومة التي تحرّف من طبيعة الأشكال والواقع المتعارف عليه. وما يعزز ظهور مثل تلك الأفكار ما نشهده حاليا من انفتاح ثقافي واسع يشتمل على الكثير من التأثيرات التي تجعل من الأفكار الغريبة الواردة محط اهتمام وتأثر من قبل المتعلمين وخصوصا في مرحلة المراهقة؛ لأنّها مرحلة انتقالية تظهر فيها استقلاليتهم وتقلباتهم الإنفعالية، ومن ثم تنعكس على محتوى رسومهم.

هدف البحث:

تعرف الأفكار اللاعقلانية في رسوم طلبة المرحلة الثانوية.

حدود البحث:

تحدد البحث برسوم طلبة المرحلة الثانوية، متوسط، وإعدادي أوثانوي، للمدارس التابعة لمديرية تربية بغداد الكرخ الثانية، للعام الدراسي (2017- 2018).

أهمية البحث:

1. يسهم البحث الحالي بتزويد الباحثين المهمتين في مجال التعبير الفني بمعلومات أكثر وضوحا عن طبيعة الطلبة الذاتيين، والذاتين البصريين، وطرائق تعبيرهم وأهمية ذلك، وخصوصا في مرحلة المراهقة بوصفها من المراحل العمرية التي تتزامن معها اضطرابات كثيرة في السلوك.
2. تسليط الضوء على ضرورة اهتمام المدرسين بمختلف التعبيرات الفنية لطلبة المرحلة الثانوية سواء العقلانية أو اللاعقلانية منها وإيجابية طرحها، لأنّها بمنزلة مرشد مهم لأفكارهم واهتماماتهم وحاجاتهم، بتعرف ما تحمله من دلالات يمكن أن تخضع لتفسير، وتوضيح معانيها.
3. تُعَدُّ الأفكار اللاعقلانية من الناحية الفنية أحد أوجه الإبداع وتفعيل الخيال بتقديم الجديد من قبل المتعلمين، ومن هنا لا بدَّ أن تكون محط الاهتمام من قبل المدرسين لتفعيل مثل هذه الاتجاهات وتطويرها لدى المتعلمين.

مصطلحات البحث:

الأفكار اللاعقلانية:

عرفها (Ellis 1977) بأنّها "مجموعة من الأفكار الخاطئة وغير المنطقية التي تتميز بعدم الموضوعية والمبنية على توقعات وتنبؤات وتعميمات خاطئة، ومن خصائصها الظن والتنبؤ والمبالغة والتهويل" (Salih, 2014: p43). والتعريف الإجرائي لها أنها تعبير بواسطة الرسم يقوم به طلبة المرحلة الثانوية يتجسد بتخطيط وتلوين، من عدة أشياء أو أشكال تمتاز بعدم ترابطها ومنطقيتها وواقعيا.

التعبير الفني:

عُرّفَ بأنّه "تمثيل المعاني والحالات النفسية المعينة تمثيلا ناجحا دالا، خاصة في العمل الفني، وقد يختلط هذا المعنى بفكرة (الشكل) الذي هو المظهر الخارجي للعمل الفني تشكيليا كان أو أدبيا" (Wahba & kamel , 1984: p109)، وتعرف الباحثة التعبير الفني إجرائيا بأنّه: نشاط فني يعتمد التلقائية الذي مارسه طلاب المرحلة الثانوية من خلال تخطيطاتهم (رسومهم) ومثل محتواها أفكارهم اللاعقلانية.

الإطار النظري:

المبحث الأول: الأفكار اللاعقلانية

الأفكار التي يُعبَر عنها الإنسان تمر بخبرته السابقة قبل التقديم الفعلي لها أو قد تبقى طي الكتمان، وقبل التطرق إلى معنى اللاعقلانية وفق تعدد تفسيراتها لا بُدّ من الإشارة إلى معنى الفكرة ومجموعها لدى الفرد أو الأفراد ومركز نشوئها وكيفية التعبير عنها. والأفكار يمكن أنْ تكون عملية مقصودة أو يمكن أن تطرأ على الإنسان دون سابق قصد لتعينها. "وعندما ينظر إلى فكرة ما على أنّها توجد في الذهن فحسب فإنها تشير إلى:

1. صورة حسية تنشأ في الذهن كانعكاس لموضوعات حسية.
2. معنى أو جوهر أشياء يمكن ردها إلى إحساسات أو انطباعات الذات" (Rosental & Youdeen, 1967: p336).

وفيما يخص الفكرة الفنية فإن "هناك تطابقا بين الفكرة التي تتحرك في عالم غير المحسوسات، وبين تلك التي في الطبيعة. فتنشأ الفكرة في مخيلة الفنان وتتخذ صورا حال تماسها وتلاصقها بالمادة، فحين كانت في الذهن لم تكن عملا فنيا، وإنّما أصبحت كذلك حين حاورتها المادة، على حد تعبير سوزان لانجر، وبذلك تكون الفكرة الفنية ذات وجود وحدود" (Ibrahem, 2015: p15).

"فقد ترد في ذهن الإنسان فكرة خاصة بالموضوع وتستحوذ عليه فينزع إلى التعبير عنها في صوره، فيلجأ إلى ما له علاقة بفكرته من الأشياء المادية المحسوسة يتلمس فيها وسيلة للتعبير، وقد يرى في سياق محاولته أنّه في حاجة إلى التعبير عن بعض الأشياء غير المادية كالصوت أو الضوء أو الحركة فيلجأ إلى طائفة من الخطوط المستقيمة أو المنحنية لتساعده في أداء التأثير المنشود" (Georgy, no date: p147).

الأفكار اللاعقلانية من منظور نفسي:

إنّ سعي الإنسان نحو الدقة والموضوعية أمرٌ متفق عليه إلا أنّ هناك جانبا آخر يُعَدُّ نقيضا له يحطم الثبات بحثا عن المغايرة، فكل جديد يُشكك في القديم وربما يحل محله، وعلى الرغم من أن تكوين وطبيعة الإنسان حظيت بالكثير من الدراسات لتحديدها، إلا أنّه يبقى شخصية منفردة تتميز عن الآخر بنسبية الانفعال ومستوى التفكير والدوافع والميول والخبرات والقدرات والخيال؛ لتجعل منه محط اهتمام من أجل ذلك الاختلاف. لذا فإن طبيعة الأفكار اللاعقلانية وتواجدها تختلف من فردٍ لآخر، أمّا مصدر نشوئها والتعامل معها فيتباين طبقا للتفسيرات المتعددة سواء من قبل علماء النفس أو الفلاسفة وحتى في مجال الفن،

وسنتناول هذا الموضوع بشكل مختصر لكل تلك الآراء لنستطيع من خلالها أن نحدد ماهية هذه الأفكار. وإزاء ذلك فإن "الموضوع المعنون ببعد العقلانية – اللاعقلانية، إنما يعني الدرجة التي نعلل (نبرر منطقيا) بها القوى التي من شأنها إحداث تأثير في سلوكنا اليومي، هل الناس بمثابة كائنات عقلانية منطقية بالمقام الأول. أم إنّهم محكومون بقوى غيبية (لا عقلانية) أساسا وبالرغم من أنّه لا يوجد منظر لأي من نظريات الشخصية المعروفة يجزم بأنّ الناس عقلانيون تماما أو غير عقلانيين تماما". (Haridy, 2011, p 51).

هذا وقد جابهت بعض النظريات النفسية ما يسمى بالأفكار اللاعقلانية، وعملت جاهدة من أجل وضع الحلول اللازمة لإعادة الإنسان نحو المعيار السوي داخل المجتمع، فظهرت نظريات تفسر طبيعة تلك الأفكار وأثرها على الفرد وشخصيته، ومن ثم قدمت العديدُ من الدراسات الحلولَ اللازمة لذلك؛ إذ قُدم "نموذج نظري اعتمد في تفسير وعلاج الاضطرابات السلوكية والمعرفية والانفعالية تم تطويره سنة 1950 على يد البرت إليس (Albert Ellis) الذي افترض أنّ الأفكار اللاعقلانية (الخرافية) تؤدي الدور الأساس في حدوث الاضطرابات النفسية، وأنّ نظام التفكير حول مشكلة ما، هو الذي يمهد لحدوث اضطراب انفعالي وليس المشكلة بحد ذاتها". (Abu Zuaiz, no date, p12)

وعلى أساس أنّ هذه الأفكار ورسوخها ضمن قناعات شخصية توجه الحالة النفسية، وبالنتيجة فإن هذه النظرية تدرس النظام الفكري للإنسان وإمكانية تصحيح مساره، وتعديل القناعات وما يبرر الانفعالات التي يحدثها ذلك التفكير والنتائج المترتبة عليه، وخصوصا إذا ما تطلب من الفرد الالتزام بمعيارٍ ما ضمن المجتمع، وهذا يعني ربط الإنسان بالجانب الواقعي الموضوعي منه، هذا، وإن نظرية فرويد (Freud) في التحليل النفسي، وهي من النظريات التي لاقت رواجا لدى الباحثين في مجال علم النفس عامة ومجال الفن خاصة لدراسة سلوك الإنسان وعُدت التعبيرات الفنية حينها وسيلة لتشخيص الحالة النفسية، واللاوعي الذي عُدَّ مصدرا للنتاج الفني.

إنّ الإنسان بفنه يستطيع التخلص من تلك الترسبات النفسية بحالة التسامي أو الإعلاء، وهذا أحد أوجه تفسير التعبير الفني عند الأطفال والمراهقين منهم من منطلق أنّ الفن وسيلة تشخيصية علاجية لما يدور داخل الإنسان، وهذا يعني أنّ منطلقات الفرد اللاعقلانية تحتاج إلى منفذ لتحريرها من داخل الإنسان، إمّا عن طريق التعامل معها وتصحيحها، أو عن طريق تقبلها داخل الإطار المجتمعي وخصوصا إذا ما كانت تُجَسَّد ضمن نتاج فني. "حيث أنّ نظرية التحليل النفسي جاءت بتفسير يرجع الخلق الفني إلى الجانب اللاعقلاني الذي أشار إليه أفلاطون بأفكار الجذب والهوس، وهو الجانب المعروف بنظرية اللاشعور الذي يُعَدُّ عند فرويد (Freud) وأتباعه المنبع الرئيس لإبداع الفنان، والفنان عندما يلجأ إلى الخيال الفني ليحقق فيه بوساطة آليات التسامي ما عجز عن تحقيقه في الواقع فهو يعبر عن رغباته المكبوتة في اللاشعور، ومنها الشعور بالقوة أو الحب...الخ" (Mutar, 1989: p78-79).

"في الحقيقة أنّ هناك نوعا من الفن لا يهدف إلى نقل صورة مماثلة للمرئيات، وإنما يوفر رؤية لما يقع خارج حدود العالم المرئي. وقد قدّم علم النفس الحديث فرصة لتأمل مجالات التجربة الفنية، ومن هذا المنطلق يمكن تناول الفن على أنّه إبداع لحلم يقظة، وعلى أساس أنّ جهد الفنان يرتكز في عملية جذب انتباه المشاهد نحو حلمه بطريقته الخاصة، أمّا عمله فهو محاولته تشكيل الأحلام بالوسائط الفنية مثل الرسم والنحت" (Attia, 1995:p19).

يلجأ الإنسان إلى ما يسمى بأحلام اليقظة التي أساسها الخيال لسد حاجة ما أو بمنزلة حلول بديلة تعمل على خفض التوتر والانفعال الناجم عنها، حيث يعرف سيجموند فرويد (Sigmund Freud) "الفن على أنّه وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال. كما أن الفنان يستفيد من موهبته في تعديل تخيلاته وتحويلها إلى حقائق من نوع جديد" (Attia, 1995: p26).

"ويمكن أن يكون الخيال هو المكان الذي تنتظم فيه المخاوف والمعتقدات حول تنظيم الذات، والطالب أحيانا يرجع إلى عالم الخيال لينتج أفكارا جمالية، ويسمح للأفكار والمشاعر حول الذات أن تمر من خلاله، مما يساعد ذلك في تركيز المدرس على مشاعر الطلاب الحقيقية واحتياجاتهم" (Project Success Enrichment,1996:11).

فأهم الأواصر التي قدمها فرويد (Freud) بين ما هو نفسي وفني هو ربطهما بحالة الإبداع، وخصوصا عند المهتمين بتدريس الفن ووظيفته التعبيرية، حيث يمكن لنشاط الفن أن يوفر التوازن النفسي الانفعالي لهم.

ومن أهم المدارس الفنية التي تتوافق مع نظرية فرويد (Freud)، هي "السريالية التي أزاحت العقل الواعي لصالح الخيال والأحلام كمعادل موضوعي للجمال، ومن ثم استُخدِمت كمدخل إلى عالم اللاوعي، وسواء أكان ذلك الاستحضار ارتجاليا آليا أو عن طريق الجمع بين اللاوعي/الصورة الداخلية الحلمية والوعي، وذلك بترتيب عناصر الأثر الفني...أما أثرها الأهم فمصدره صلتها بالمألوف والطريقة التي تسلط الضوء على عدم الاستقرار أو التناقض أو حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف نفسه" (Altaee, 2016: p324) .

وعليه فإن "الفن وسيلة للتعرف على أبعاد الحياة البشرية التي لا يمكن الوصول إليها عن طريق العمليات المنطقية أو الإدراكية العادية، والفن بوابة للأبعاد غير المنطقية، وغير الخطية في حياة الإنسان" (Eberle,2008:6).

اللاعقلانية من منظور فلسفي:

نشأت اللاعقلانية من التحولات الفلسفية التي وقفت الضد الفلسفة التي أشادت بدور العقل ونتاجه الفكري، فظهر من ذلك الانقلاب الذي أحدثه الغربيون ضد سيادة العقل وهيمنته الذي أدى إلى ضياع الإنسانية وحينها أعلنت اللاعقلانية مفاهيمها الفلسفية المناقضة له، والتي اعتنقها بعض الفلاسفة وأوضحوا ماهيتها لدى الإنسان.

"فبعد أنْ وضعت الحرب العالمية أوزارها، بما أدت إليه على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي، كانت الفلسفة الماركسية قد خطت أُولى خطواتها الواسعة، فقد رسخت قدما في الولايات المتحدة الأمريكية، وانتشر اتجاه (التحليل النفسي الفرويدي) في أوروبا، وتغلغل في مجالات التفكير المختلفة، كما كان (ادموند هوسرل) يؤسس اتجاهه الوصفي الفينومينولوجي الذي سوف يكون له أثر بالغ في العديد من المفكرين، وظهرت الاتجاهات اللاعقلية في التفكير، وردود الأفعال في مواجهة الاتجاهات العقلية" (Alsabagh, 1994: p5).

المبحث الثاني: التعبير الفني

وجود الإنسان وحقيقة تفاعله مع ما يحيط به يتحقق من طرائق تعبيره عما يجول بداخله للآخرين، وقد تتم أحيانا من دون غاية معينة، وما يشعر به الإنسان قد لا يظهر الكثير منه بصورة واضحة، وهذا يعني أنّ كل ما يصدر عن الإنسان لا يعني الانعكاس التام لما في داخله، ويتحدد كذلك بما يمتلكه من إمكانات تساعده على التعبير، فالبعض يتعسر عليه نقل أفكاره وتوضيحها فتبقى ضمن حدود عالمه الداخلي إذ "يطلق التعبير على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده إلى غيره، ومن هذه الوسائل لغة الكلام، والأصوات الموسيقية، والصور، والرموز، والإشارات" (Seliba, 1982, p301).

ويرى (Dewey) "أن التعبير الفني الحقيقي في معناه الروحي يتضمن العديد من مواقف الحياة اليومية، وأنه شيء أكثر من مجرد مهارة تقنية يتطلبها التعبير، إنه ينطوي على فكرة وفكر وتقديم روحي للأشياء، إنه اتحاد بين الفكر وأداة التعبير" (Mayhew,& Anna,2009:348).

"والتعبير الفني يمكن أن يكون لغة تحمل نسقا فريدا لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي، ويبدأ الفن بالحافز الجمالي، وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني، والتعبير هو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية، فلا تعبير دون فكرة" (Alhatimy, 2015, p252)، وإزاء ذلك لا بد أن نذكر أن ما يصدر عن الإنسان ناتج عن تعبير، فمنه ما يتعلق بالمحيط الخارجي؛ إذ يعمل الفرد على النقل الأمين لما يراه، ويطلق عليه المحاكاة أو التعبير الواقعي، ومنه ما يصدر من تأثيرات داخلية تكون هي الأقوى في موضوع ذلك التعبير إذ تتداخل فيه المشاعر والعواطف والخيال.

مراحل التعبير الفني:

لقد تناول الباحثون بالدراسة الكيفيات المختلفة للتعبير الفني باختلاف الأعمار بدءا بمرحلة الطفولة إلى المراهقة وستكتفي الباحثة بعرض المرحلتين الأخيرتين من تصنيف لونفيلد (Lowenfeld) لأنهما تقعان ضمن دائرة هذا البحث ومتطلباته.

مرحلة التعبير الواقعي تبدأ من (11- 13) سنة تقريبا:

هذه المرحلة "لها أثر بالغ في التعبير الفني، وأول آثار هذه المرحلة قلة الإنتاج وعدم رغبته في ممارسة الأعمال الفنية وهذا له مسببات كثيرة، ومن جانب آخر هناك فئة من الطلبة يتابعون النشاط الفني بحماس وهذا راجع إلى بدء ظهور خاصته في هذا السن، ولكن هذه القدرات فيها فروق من حيث الاتجاهات التعبيرية" (Ammar, 2016:p15). ومن بعض الاتجاهات التي تُرى في هذه المرحلة:

1. "الاتجاه البصري: هنا يعتمد الطفل على الحقائق البصرية عند التعبير؛ فعندما يعبر عن منظور ما نجده يهتم بمراعاة النسب، فمثلا يوضح لنا القريب بحجم كبير والبعيد بحجم صغير، وكذلك فهناك عنصر يتقدم عنصرا آخر ويحجب منه جزءا وضح لنا هذه الصورة.
2. الاتجاه الذاتي: هذا النمط يعتمد على نظرته الشخصية وانفعالاته الخاصة عند التعبير عن مشهد ما في الطبيعة مثلا، فيُظهر نسب الأشياء كما تتراءى له؛ فقد يوضح البعيد عن عناصر الموضوع بحجم كبير بينما القريب بحجم صغير أو يبرز لون السماء الزرقاء باللون الأحمر أو الأصفر لأنه يرى في ذلك متعة شخصية وانفعالية ذاتيا يود التحدث عنه. إنه ينظر إلى كل شيء في الطبيعة من خلال ذاته" (Abdlazeez, 2009: p149).
3. الاتجاه الذاتي والبصري معا: هذا النوع "يجمع بين الاتجاهين الذاتي والبصري ويعتمد على خبرته البصرية والذاتية معا في التعبير فلا هو بالبصري ولا هو بالذاتي بل هو الاثنان معا في التعبير الفني" (Al atom, 2007: p243).

مرحلة المراهقة وتبدأ من (13 إلى 17/ 18 سنة تقريبا):

"هذه المرحلة هي استمرار لنفس الاتجاهات الفنية التي ظهرت في المرحلة السابقة كالاتجاه البصري أو الوصفي والاتجاه الذاتي الذي يضم الاتجاه الشاعري والتاثيري والإيقاعي والرمزي والملمسي والتعبيري والرومانتيكي والأدبي والتجريدي والهندسي" (Judy, 2007: p50).

"ونلاحظ في هذه المرحلة ظاهرة جديدة وهي رسم أنصاف أو أجزاء من الأشياء التي يود الطلبة التعبير عنها؛ فمثلا نشاهد أنه يرسم نصف رجل أو جزءا من شجرة، والسبب في ذلك يرجع إلى اعتماده على الخبرات البصرية في التعبير الفني" (Al atom, 2007: p244).

ومن ذلك فان أصحاب الاتجاه الذاتي يمكن أن تظهر لديهم الأفكار اللاعقلانية بحكم نظرتهم الشخصية وانفعالاتهم وعلى العكس من النمط البصري، وهنالك إشارة أُخرى مختلفة إلى ميزات النمط الذاتي يجدر التنويه اليها، وذلك بإدخال حواس أخرى ودورها في الإدراك والتعبير، بحسب ما أشار إليه لونفيلد (Lowenfeld) بالنمط باللمسي أو الذاتي ففي حديثه عن الفروق الفردية في التعبير يقول "يمكن التمييز

بوضوح بين نمطين مختلفين بدءا من سن الحادية عشرة؛ هما النمط البصري، والنمط الحسي (الذاتي)، وفي هذا الأخير يتعرف أصحابه على الأشياء في العالم الخارجي من خلال اعتمادهم كلية على عواطفهم ومشاعرهم، واحساساتهم اللمسية والجسمية، وهم يتسمون بالتبصر والتعاطف مع ما يرونه، ويهتمون بعرض عالمهم الداخلي واسقاط إحساساتهم على ما يرسمونه، إنهم يرسمون الأشياء ليست كما تُرى أو وفقا لمواضعها في الفراغ أو مظاهرها -كما هي مماثلة في العالم المرئي- وإنما طبقا لانفعالاتهم وإحساساتهم به، ومن ثم تأتي صغيرة أو كبيرة الحجم ليست لأنّها قريبة منهم أو بعيدة عنهم في الفراغ المحيط بهم، وإنما يتحدد حجمها وفقا لقيمتها الانفعالية بالنسبة لهم" (Alquraity, 1995: p100).

مما سبق، إن استخدام حاسة اللمس أكثر من البصر للتعرف على خصائص الأشياء يعطي لهم تصورات لا تلزم الدقة البصرية التي ترصد الحقائق الشكلية والنسب للأشكال وهيأتها.

"وإن الطريق الطبيعي في التعبير التخطيطي يعنى بالصورة كما تقع في النفس أكثر مما يعنى بالصورة كما هي في ذاتها. ونعرف أن الصورة الأولى تمتاز عن الثانية بالطابع الشخصي وبدلالاتها على نوع التأثر الحادث في النفس إلى جانب دلالتها على ذات الشيء المرسوم لذلك كان هذا الضرب من التعبير التخطيطي... ينظر إليه من ناحية الفكرة والرمز..." (Georgy, no date: p146).

لذا فإن أهم مميزات التعبير عند النمط الذاتي إسقاط الخاصية الواقعية من الأشكال، حيث يلجأون إلى تعبيرات تحمل الجدة والغرابة والخروج عن المألوف بسعة الخيال والإبداع. وقد صنف جودي الاتجاهات المختلفة في التعبير وسيتم عرض البعض منها:

1. "الاتجاه المثالي: يميل بعض الطلاب إلى تسجيل وإبراز المبالغة في بعض أحجام الأشخاص كإظهار حجم المعلم أكبر بكثير من أحجام الطلبة، أو رسم قائد الجيش بحجم كبير بينما الجنود يرسمونهم بأحجام صغيرة.
2. الاتجاه الهندسي: يرسم الطالب أشكالا ذات صفات هندسية، فمثلا يرسم جسم الإنسان مربعا أو مستطيلا ورحلات الجلوس بشكل متوازي المستطيلات، ورأس الإنسان بيضويا وجذوع الأشجار بشكل اسطوانة.
3. المظهر الرمزي: نرى أن الطالب في هذا المظهر يرسم الأجزاء، فمثلا يرسم نقطة داخل دائرة ليعبر بها عن العين داخل الرأس، ونراه يرسم خطين متعامدين من الرأس تتفرع منهما خطوط؛ ليعبر بهما عن الجسم والأطراف.
4. المظهر التعبيري: يهتم الطلاب في هذا المظهر بإظهار الانفعالات النفسية التي تظهر على الوجوه كالحزن والفرح والغضب، وإظهار معالم القوة والضعف في الأجسام.
5. الاتجاه الساذج: يظهر هذا الاتجاه عند بعض الطلاب الذين لم يسبق لهم أن درسوا الرسم، فتظهر رسومهم شبيهة بالرسوم البدائية؛ فنراهم يرسمون الرأس أقل أو أكبر حجما مما هو معروف بالنسبة للجسم، ويرسمون العينين مفتوحتين بحيث يمثلان مكانا ظاهرا بوضوح في الوجه.
6. الاتجاه التجريدي: يظهر هذا الاتجاه بقلة في تعبيرات بعض الطلاب، فهم يرسمون أشكالا غير خاضعة للظاهرة الطبيعية، ويخفي بعض المعالم منها.
7. الاتجاه التعددي: يكرر الطالب العناصر التي حفظها سابقا، فنراه يرسمها في جميع موضوعاته ويضع واحدة بجوار الأخرى دون أي ترابط بينهما، وتظهر جميعا متشابهة وغرضه من ذلك ملء الفراغات المتبقية بين عناصر الموضوع" (Judy, 1999: p78-90).

المبحث الثالث: التخيل ودوره في توليد الأفكار اللاعقلانية

"أشكال خيال المراهق متعددة، وتتراوح بين الحلم والرمزية والصوفية، وأبرز هذه الأشكال هو بلا شك، أحلام اليقظة التي تصبح أحد أساليب التفكير، ويغلب هذا الأسلوب عند البلوغ، ويظهر فيه أثر انفعال بسيط يؤدي به إلى عالم نصف خيالي" (Abdulah, 2014: p73).

وهذا يمثل أحد أوجه النمو تساعد المراهق على بناء عالمه الخاص الذي يمكن معرفته من بعض ملامح التعبيرات الفنية لإسقاط مثل تلك الرغبات في فنه، وخصوصا إذا ما أثرت تلك الأحلام على سلوكه العام، لأنّ "أبرز سمات المراهق اتجاهه إلى الخيال، مما قد يؤدي إلى وجود ظاهرة أحلام اليقظة في حياته، وربما اختلاق القصص الوهمية وتلفيق الأكاذيب، ويصحب هذا الميل للخيال والتفكير الخرافي الاتجاه إلى الأفكار الفلسفية والنواحي الفنية" (Munasra, 2014:p22).

ومثل هذه الأحلام "تزيد قدرته على التصور العقلي لشخص أو لمشهد حتى إنه يكاد يخلط بين الحقيقة والخيال، وتستطيع الفتيات خاصة أن يعشن على أحلام اليقظة في غمار الحياة اليومية، ويلاحظ كذلك أشكال مختلفة من جنون الكذب في صورة خيال كاذب، وينتاب الحقيقة في المراهقة تشويه كبير" (Abdulah, 2014: p71)، وإن مثل تلك التغيرات هي مصدر يمكن أن يعزز الجانب الإبداعي لدى المراهق لطرح مختلف الأفكار التي تحمل صورا جديدة تختلف عما هو مألوف، وواقعي كما أن "سبب ظهور هذه المهارات العقلية أنه يكون لدى المراهق قدرة على التسامي على كثير من الطاقات الجسدية التي يتمتعون بها وبعض العدوانية للآخر فيخرجونها في شيء فني أو في شيء له اهتمام بالمجتمع بشكل أو بآخر أو بقضية من القضايا المختلفة" (Nasser, 2010:p80).

"والمراهق لا يكتفي بالاطلاع على الجديد لتغذية ذهنه بالمقومات المعرفية الجديدة، بل إنّه يأخذ في إعمال يديه في الأشياء،... وهو يصبو إلى اكتشاف ما لم يسبق لأحد الكشف عنه بأن يغوص إلى أعماق الأشياء بتجربتها ووضعها تحت مسار التجربة فيقوم بالتحليل والتشريح والتفكيك، وبالنسبة للخامات فإن المراهق يعمد إلى محاولة الوقوف على خصائص الخامات كي يستخدمها في تحقيق ما في ذهنه من صور ذهنية جمالية مبتكرة" (Assad, 1986: p209).

يمكن لهذه الميزة أن تجعل المراهق يعمد إلى تفكيك الأشياء المرئية لاكتشاف تكوينها وأحيانا تفكيك الصورة المرئية بتعبير يجسد ذلك "وقد تصل المخيلة أحيانا إلى درجة كبيرة من الشدة والحدة فتقحم الضوابط الخارجية، وتضعف سلطتها وتتناول المدركات الثابتة بالتنسيق" (Saeed, 1990: p75).

مؤشرات الإطار النظري:

1. انتماء التعبير الفني للاعقلانية في هذا البحث لا يعني أنّ الفن يقتصر بتعامله مع هذه الأفكار فهناك الجانب المنطقي الموضوعي من الفن الذي يعتمد الدقة والنقل الحرفي للأفكار ولما يراه، فيتمثل ذلك بالاتجاه الواقعي، وفي التعبير الفني هو النمط البصري.
2. مصدر الأفكار اللاعقلانية يختلف ويتفق تارة أخرى بين التفسيرات الفلسفية والنفسية قد تكون تخيلية بفعل قدرات عقلية، وأحلام اليقظة كأحد أوجه التخيل أو حدسي، أو إسقاطات من اللاوعي ومكنوناته.
3. تختلف الأفكار اللاعقلانية وطبيعة التعامل معها ومقبوليتها اجتماعيا، منها ما يعتمد صدق التعامل والتفاعل مع الأشياء وفق منطق الدقة والموضوعية والمعياري، ومنها ما يفسح المجال لتداولها وخصوصا في مجال الفن، وهذا ما جعل الأفكار اللاعقلانية تأخذ المنحى السلبي، أما البحث الحالي فيركز على إيجابيتها كتعبير من الناحية الفنية.
4. الحواس تتصل بكلا الطرفين: دواخل الإنسان بكل ما يتضمنه، وعالمه الخارجي المادي الواقعي، فما هي إلا وسيط ينفذ إيعاز ما يبدو منهما.

5. التعبير الفني يختلف عن فكرة العلاج النفسي العقلاني السلوكي للأفكار اللاعقلانية، إذ يعد الفن بحسب التحليل النفسي وسيلة إسقاطية للكشف عنها، ولا يقوم بالضرورة على تعديلها لتقتصر على توفير بيانات عن طبيعتها وشدتها، بل على العكس قد تحظى بقبول اجتماعيا كطرائق إبداعية تعتمد الجدّة.
6. أصحاب النمط الذاتي الذين لا يلتزمون الدقة البصرية في تعبيراتهم الفنية باعتمادهم تفعيل حواس أُخرى، ومنها حاسة اللمس لتعرف خصائص الأشياء إذ تعطي لهم انطباعات لا تلزم الدقة البصرية لرصد نسب الأشكال وهيئتها، وإن كانت تمد الإنسان بإحساسات عن طبيعة الشيء المادي الواقعي وليس الصوري، لذا يمكن أنْ يتخلله نوع من التأويلات الذاتية أو التشويه كمدرك بصري. وهذا يعني أنّ تآزر حاستين أو أكثر يعطي فهما أكثر دقة وموازيا للشيء المدرك، وتصعيد أحدهما على الآخر قد يعطي نتائج مختلفة، وهذا ما يحدث في تفضيل عمل حاسة اللمس على عمل الحواس الأخرى.
7. إن الإنسان وما يمتلكه من قدرات تتنوع بعملها ومنها قدرته على التخيل وبناء التصورات حتى يبتعد عن الواقع ومسلماته، ومن منظور الإبداع يحتاج إلى مستوى من الوعي لأدائه واقعيا وخصوصا الفني منه.
8. الأساليب التعبيرية الفنية الأقرب لتمثيل الأفكار اللاعقلانية هي: الرمزي، والتجريدي والهندسي، والمثالي، والساذج، والمتعدد من كل ذلك.

إجراءات البحث:

منهج البحث:

اعتمد البحث الحالي المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث من جميع مدارس تربية بغداد الكرخ/2 (المتوسطة – الإعدادي/ والثانوي)، وللعام الدراسي 2017/ 2018، إذ بلغ عددهم (302) مدرسة وعدد طلبتها (153759) طالبا وطالبة.

عينة البحث:

تحددت عينة المدارس بمدرستين (م/المعتصم للبنين والبالغ عددهم (374) طالبا، وث/ذي النورين للبنين، وعددهم (682) طالبا، وبعد جمع رسوم الطلاب من هاتين المدرستين تم اختيار عينة التحليل بالطريقة القصدية ليصبح عدد العينة بـ(4) رسوم، وبواقع (3) منها لمتوسطة المعتصم، وواحد لثانوية ذي النورين.

أداة البحث:

تم بناء أداة البحث بعد التوصل إلى مؤشرات الإطار النظري، والاطلاع على بعض من الأدوات الخاصة بتحليل الرسوم.

وحدات التحليل:

اعتمدت الباحثة المحاور الرئيسة والثانوية بما فيها من خصائص كوحدات للتحليل.

ضوابط التحليل:

1. فهم معنى الخاصية وفق التعريف الاجرائي المحدد لها.
2. تعيين أو تأشير لكل خاصية ظاهرة في الرسم.
3. في حالة ظهور خاصيتين أو أكثر للفئة يؤشر للعنصر السائد، أو اختيار متنوع في حال اشتراك كلا الخاصيتين أو أكثر بنفس قوة الظهور إن وجد.
4. في حالة عدم ظهور الخاصية في الرسم تهمل.

صدق الأداة:

للتحقق من صدق الأداة تم إجراء الصدق الظاهري بعرض استمارة التحليل بصورتها الأولية على مجموعة من المختصين في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية، لغرض إبداء آرائهم حول مدى صلاحيتها للتحليل، وفي ضوء ملاحظتهم تم إجراء التعديلات اللازمة بحذف وتعديل بعض المحاور والخصائص لتصبح بصورتها النهائية كما في الملحق رقم (1).

ثبات الأداة:

للتحقق من ثبات الأداة بالتحليل تم الاعتماد على طريقتين، وباستخدام معادلة (معادلة هولستي) لاستخراج نسب الثبات وفق الآتي:

1. الاتساق عبر الزمن: قامت الباحثة بتحليل عينة الثبات من خارج العينة الأصلية للبحث وبواقع (2) من رسوم الطلبة بالاستناد إلى أداة البحث، وتم إعادة التحليل بعد مرور فترة أسبوعين من التحليل الأول، وبحساب معامل الثبات بين التحليل الأول والثاني حصلت على اتفاق يساوي (0،84) وهي نسبة ثبات مقبولة.
2. الثبات مع محلل خارجي: لاستخراج الثبات تم اشتراك الباحثة مع محلل آخر (م.م احسان طالب جعفر، طالب دكتوراه، جامعة بابل، قسم الفنون التشكيلية). لديه خبرة في هذا المجال، وذلك بعد توضيح فقرات الاستمارة، إذ قام الباحث بالتحليل وبصورة مستقلة، وبعد حساب مدى الاتفاق بين التحليلين تبيّن أنه يساوي (0،81).

تحليل العينات:

عينة رقم (1)

عينة رقم (1) ث/ ذي النورين

من ناحية الموضوع ففيه من التفاصيل الكثيرة المتداخلة للأشكال، إذ إن الرسم بتكوين ينظر له من زوايا متعددة، من ذلك الوضع الجانبي للوجه والأمامي للعين الذي يعطي استقلالية لكل منهما مرة وتلازمهما مرة اخرى، كما أن البنية الشكلية نراها متداخلة بين ما هو مسطح ومجسم للأشكال، فهي لا تعطي نظرة موحدة لطبيعة فهم الموضوع. وما يميز نوع الخطوط هو حدتها وسماكتها ولونها الداكن، تجذب الانتباه اليها بقوة ظهورها منذ الوهلة الأولى لإدراك الرسم، أما اللين منها عند بعض الأجزاء الأخرى فضلا عن استمرارية حركة بعض الخطوط عند أعلى الرأس كما أن خلفية التكوين الذي تسوده الخطوط المتقطعة والمتقاطعة وبالتالي فان تنوع الخطوط سائد في الرسم.

وما يخص نسب الأشكال، ففيها بعض التحريف نتيجة لتلك التغيرات التي طرأت على بنية الشكل وتباينه من خلال الشعر واتجاهه مع الرأس وتناسقه مع الكتف، كما أن الأنف وامتداد خطه إلى أعلى الرأس أو الجبين باستقامة تمحو أثر اختلاف كل منهما عن الآخر مما أفقده إلى حد ما تفاصيلها بالتجريد، ويلاحظ أيضا تأثير مثل ذلك على طبيعة الشكل بإعادة تكوين بعض أجزائه إلى صورة أخرى جديدة، مما أدى إلى تحريفه بإدخال بعض الأشكال مثل قرن الثور. أمّا عن شعر الرأس باختلاف اتجاهه بالنسبة للوجه، وأيضا العينين اللتين تتناظران بصورة غير واقعية واختلاف مستوى إحداهما عن الأخرى، فالعين على جهة اليمن هي بوضع مقلوب وبموضع يعلو جبين الرأس، وتختلف عن موضعها الفعلي بالنسبة للوجه، والأخرى على جهة اليسار وقد وقعت وسط كل من الرأس والشعر. وفي رؤيتنا لهذا الرسم نُلاحظ أنّ الوجه بوضعه الجانبي والعينين الأماميتين، كل ذلك جعل من خصائص الشكل العام محرفة عن مظهرها الواقعي وفق أجزائه وانتقاء خصائصهما الخاضعة لتاثيرات ذاتية، وبالنتيجة إنّ تحريف الشكل من خلال تشويهه في بعض المعالم الشكلية

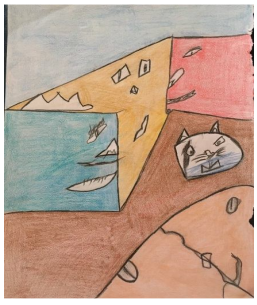
والبنائية، وعن طريق حذف بعض الأجزاء مثل الأذن على الرغم من أنّ الوجه ظاهر بصورة جانبية، إلا أنها لم تظهر في باقي الأشكال، وهذا يعني أنّ طبيعة التكوين متماسك وفق بنائه الجديد، أو أن الصورة الواقعية للموضوع قد أُخضعت للتفكيك وإعادة البناء بأسلوب يحطم فيه الرؤيا التقليدية ويحل تناسب الشكل وتناسقه الذي تألفه العين إلى تكوين آخر متماسك تكوينيا. وما يخص مضمون التكوين عُبر عنه بصورة متنوعة بين ما هو رمزي بوجود القرن وشبه الواقعي بالتجريد الهندسي بإدخال المثلث المجسم يمين الرسم، والكتف يظهر بشكله المثلث، إذ يحدث من ذلك تداخلات ما بين السطوح والأحجام. والألوان مثلها مثل التغيرات السابقة فهي غير واقعية بتعددها وتدرجاتها.

عينة رقم (2): متوسطة المعتصم

عينة رقم (2)

من التكوين العام فإنّ الموضوع وتفاصيله متوازنة إلى حدٍ ما، باختصار بعض المعالم الخاصة بالوجه والاكتفاء ببعضها لعرض الفكرة، أمّا عن نوع الخطوط فهي تتميز بحدتها بين تلك الانفعالات في الضغط البارز من سمك الخطوط ودرجاتها المتباينة وخصوصا التي تتموضع عند الرأس (الشعر) والعينين وخطوط الذقن فالنتيجة هناك شدة واضحة في الانفعال للتعبير عن الفكرة.

وما يخص نسب الأشكال فهي متناسقة إلى حدٍ ما، وطبيعة الشكل وعلى الرغم من واقعية تفاصيله إلا أنّه مؤلف من نصفين لكل واحدٍ منهما تركيبه وملامحه التي تختلف عن الآخر، فضلا عما يظهر من علو أحد نصفي الوجه عن الآخر، أي أن الاختلاف قد حدث بشكل أولي في الموضع، فالمشهد يُرى من زاويتن إحداهما الهيأة الكلية المترابطة، والأخرى التفاصيل المنفصلة بدلالاتها لكلا النصفين. أمّا تحريف الشكل فيقوم على أساس الحذف وتغير الموضع، فقد تم الاستغناء عن إكمال الشكل الواحد وإنما جمع حالتين متناقضتين، أي الشخصيتين اللتين أراد تمثيل حالتهما الطالب، لذا إنّ طبيعة التكوين وإن اختلف داخل البنية الدقيقة إلا أنّ التكوين العام له متناسق ومتماسك، وما يخص مضمون التكوين وما ينطوي عليه فهو بواقعية تعبيرية بإبراز حدة الانفعالات المتباينة بين النصف الأيمن للوجه وهو بملامح توحي بالصدمة أو الغضب، فنرى أنّ العين حمراء وكبيرة وكأنها في حالة صدمة كبيرة من موقف ما لشدة هوله فالدموع بنفس لون العين (حمراء) والفم وظهور اللسان والدموع الواصلة إليه كأنه يشير إلى مشاعر عنيفة ظاهرة من تعابير الوجه، فهناك حالة من الخوف والارتباك تحمل انطباعات التوتر والترقب. أمّا النصف الآخر الذي يشير إلى القلق والتوجس من أمر ما وبصورة المراقب وأيضا الدموع باختلاف لونها إلى الأزرق، ففيه العيون بوضع ومسار نظرها الجانبي عكس العين اليمنى لأنّها تتجه بنظرها إلى الأمام، ويلاحظ أنّ الدموع بلون أزرق ورمزية أيضا، لذا الألوان هي غير واقعية في معظمها.



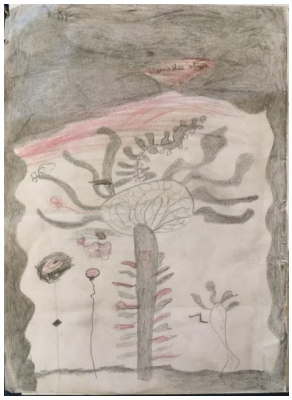
عينة رقم (3): م/ المعتصم

عينة رقم (3)

هذا التعبير الذي يظهر فيه بساطة التكوين من ناحية الموضوع بتفاصيل متوسطة، ونوع الخطوط يغلب عليها السمك وبدرجات لونية داكنة للجدران والوجوه، وهذا يمكن أن يكون لحدة الانفعال أو لتأكيد رسم الأشكال ووضوحها. أمّا نسب الأشكال فهي محرفة وبشكل واضح عند كل الوجوه المعبّر عنها والأشكال هي مبعثرة نحو وجودها على الجدران أو على الأرض. وتفاصيل الوجه محرفة أيضا بين باقي الوجوه الأخرى، وبشكل عام، إن طبيعة التكوين متماسك ومتناسق نوع ما. أمّا مضمون التكوين فهو متنوع بين ما هو واقعي ورمزي، إذ إنّ الملامح -كما تبدو- هي لقطط متداخلة التفاصيل، ليعبر من خلالها عن حالات سلوكية مختلفة بين الشغب والترصد بروح الغضب

والتهديد والعنف، يعطي انطباعا حول تأثر الطالب بالشخصيات الكرتونية والواقعية، ربما تلك المشاكسات من تلك الشخصيات الشريرة التي توحي بالعداء والمنافسة تظهر فيها انفعالات متعدد طبقا للوجه واختلاف ملامحه، كما يظهر في الرسم ذلك التداخل ما بين التسطيح والتجسيم. أمّا ما يخص المنظور الخطي فهو مهمل والأكثر منه اللوني إذ إنّ اختيار الألوان هو بدافع انفعالي لأنّها محرفة عن الواقع.

عينة رقم (4)



عينة رقم (4): م/ المعتصم

هذه العينة فيها تفاصيل الموضوع متوسطة، ونوع الخطوط متنوعة تتراوح بين الحدة واللين والاستمرار عند كل شكل أو جزء من الأجزاء، أمّا نسب الأشكال فهي متنوعة أيضا بين التحريف والتنسيق وذلك لطبيعة التغيير الذي طرأ على طبيعة الأشكال فيحتفظ ببعض الواقعية عند الهيئة العامة للأشجار والأزهار لتنقل إلى غرابة أشكالها عند التفاصيل.

وطبيعة تحريف الشكل يعتمد التشويه لمنظر الطبيعة باختلافات من تلك التفرعات المتشعبة للشجرة وكذلك الحال عند الأجزاء الأخرى المجاورة لها، وتفاصيلها الغريبة وأطوالها وهيأتها التي قُدِّمت برؤية أُخرى باهتة مضللة للواقع. فضلا عن الشكل العائم تحت أفرع الشجرة الكبيرة وتفرعاتها المختلفة، فالموضوع بصورة عامة لا يكاد يحمل طابعا معينا لحالة ما أكثر من أنّه تلاعب بمظاهر الأشكال، وما يخص طبيعة التكوين فهو متماسك إلى حد ما إذ لم يطرأ عليه تفكيك للأجزاء من حيث البناء ووفق ذلك، فإن مضمون التكوين متنوع بين التجريد والواقع الرمزي مبهم المعاني متنوع بين الخيالي والواقعي، أمّا اللون فلم يأخذ الحيّز الكبير من العمل بالاعتماد على تظليلات خافتة بقلم الرصاص أعطت رؤية مظلمة بعض الشي، أمّا ما يغطي الفضاء الأسود فيظهر كنافذة تطل من خلالها الأشكال، فضلا عن استخدام بعض الألوان البسيطة المثبتة بغير موضعها فهي بذلك محرفة عن الواقع.

نتائج البحث:

1. المسح الظاهري أو الكشف العام للموضوع وكيفية التعبير عنه وفق تفاصيله وإنْ كان لا يرتبط بشكل مباشر بمعنى اللاعقلانية إلا أنّه يُعَدُّ وسيلةً هامة للتحديد مثل تلك الأفكار وأهمية اختيارها لدى الطالب واختيار الكيفية التي تظهر بها، فالعينة رقم (1) كانت الأكثر من غيرها من حيث الاهتمام بالتفاصيل وكثرة العناصر المستخدمة مقارنة مع باقي العينات الأخرى التي كانت متوسطة في ذلك.
2. الخطوط وحِدّة ظهورها تتضح في تحليل العينتين (2-3)، وتعزو الباحثة ذلك إلى سببين: الأول يعود إلى حالة انفعالية تسيطر على الطالب المراهق كخاصية عامة لديه وخصوصا لدى الذكور بغض النظر عن تأثير الموضوع، أو أن الموضوع المنتقى للتعبير بتأثير انفعالي لديه سبب هيمنة تلك الخاصية وخصوصا من ملامح الشخصية التي عبّر عنها في الرسم رقم (2) عند نصفي الوجه، وبين حالة الغضب والشغب والترصد لدى العينة (3)، أما (1- 4) فقد تنوعت بين أنواع الخطوط بالتوازن المقبول بينهم.
3. وفي صدد الحديث عن مرحلة التعبير الواقعي أو ما تُسمّى بالواقعية الكاذبة التي تميز بها الطلبة موضع الاهتمام في هذا البحث، فان الميل نحو تحريف نسب الأشكال يعني أنّ هناك حالة لكسر الصورة النمطية المتعارف عليه بالاعتماد على تغيير أبعاد الطول والعرض واختلال توزان البنية الشكلية بين الأجزاء، ومثل ذلك يظهر عند النمط الذاتي بالكثير والذاتي البصري بالتنوع وهذا التأثير الذاتي يرصد الواقع بصريا ومن ثم يعمد إلى التغير، لأنّ اللاعقلانية لا تنتمي إلى عمل خارج العقل بقدر ما تنتمي إلى كسر ما هو منطقي لا يألفه العقل بالتصنيف والتحديد إلى حالة التخيل وتأثيره في التحريف، وبالتالي فإن كلا من العينة (1-3) عَمد الطالب إلى تحريف نسب الأشكال، بينما في الرسم (2) النسب لم تخضع للتغير الكثير للوجه أو نصف الوجهين فهما أقرب للواقع لحالة فيها الكثير من المبالغة في التعبير عن حالة ما،

فتظهر اللاعقلانية بفكرة تهول الواقع ظاهريا نحو ما هو انفعالي عن مشاعر الخوف والصدمة والحزن الشديد، أما العينة (4) فكانت أقرب إلى موضوع مبهم يسوده السكون واختلاف هيئة الأشكال.

4. مضمون التكوين جاء متنوعا بين كل العينات بفكرة لا عقلانية، وذلك بتغير الكيفية التي تظهر فيها الأشكال كما في العينة (1) باستعمال بعض الرموز والأشكال الهندسية والواقعية بأسلوب أقرب للتكعيبية، في إعادة التنظيم، بعد التفكيك وهذا يعني أنّ اللاعقلاني لا يقف عند حدود التفكيك فحسب، بل إعادة التكوين لذلك التفكيك، وكذلك العينة (3) فهي بتكوين غير منتظم يجمع بين شخصيات متنوعة وأشكال أشبه بالجدران لتجمع بين ما هو هندسي وواقعي، أما العينة (2) فبرزت بواقعية تجمع بين نصفيّ الوجه لتكّون حالة متناقضة بينهما تعبيريا، وعليه فإن الأفكار اللاعقلانية سواء أكانت آنية أو يسبقها تخطيط ما قبل تنفيذها، لا بُدّ من اختيار الكيفية التي تظهر فيها.
5. المنظور وإهماله لم يكن له الحضور الكبير في العينات (1-2-3)، أما في العينة (3) فتداخلت فيها السطوح القريبة والبعيدة مع بعض بشكل عشوائي.
6. اللون أحد العناصر المكملة لتجسيد الفكرة اللاعقلانية، وخصوصا إذا ما أُخضع للتحريف عمّا هو واقعي، والاهتمام به جاء عند العينة (1) ووضعه داخل الرسم خضع لاختيار ذاتي أكثر من أنّه موضوعي للأشكال، ليكمل بذلك تكوين فكرته اللاعقلانية وبشكل متكامل، أمّا العينة (2) فالاهتمام باللون تركز على أجزاء معينة وخصوصا لون الدموع باختيار اللون الأزرق وكذلك الأحمر متلازما مع لون العين فهو يخدم الغاية التعبيرية لإيصال الفكرة أكثر من أهميته لذاته، وما يخص العينة رقم (3) فالألوان فيها من البساطة لدرجة استخدام درجات لونية واحدة تنم عن تعبيرات طفولية.

الاستنتاجات:

1. إحدى الكيفيات التي تظهر بها الفكرة اللاعقلانية من خلال تفكيك البنية الشكلية وإعادة بنائها مرة أخرى وفق ما يخدم رؤية الطالب وتطابقها مع فكرته.
2. الفكرة اللاعقلانية ذات محتوى انفعالي يجسد المشاعر والعواطف، عن طريق اختيار عناصر تشكيلية تخدم الغرض المطلوب لإظهارها، وبغض النظر عن كونها واقعية أو محرفة، بشكل لا منطقي أو غير مألوف.
3. مضمون الموضوع الفني الذي ينفرد بتوضيح معنى الفكرة المعبّر عنها، يظهر من تأثير العناصر المادية التي دونها لا يكتسب قيمة دلالية لدى المتلقي.
4. يتباين مستوى الأفكار اللاعقلانية وظهورها حسب نمط التعبير، يكون فيها النمط الذاتي منغلقا على نفسه في اختيار فكرته وتركيبها بعيدا عن أي اعتبارات واقعية، أما النمط الذاتي البصري فإن اختياراته متداخلة وغير محددة الاتجاه.

التوصيات:

1. ضرورة تعرف مدرسي التربية الفنية على أنماط شخصيات المتعلمين وطرائق تعبيرهم المختلفة مما يعدد من أساليب المدرس ومتطلباته من أنْ يكون الطلاب بكيفية واحدة في التعبير.
2. الاهتمام بالطلبة الانفعالين وأفكارهم التي تطرح من خلال رسومهم كمرشد هام حول احتياجاتهم، وعن مختلف الضغوط النفسية المكبوتة لديهم.
3. تعرف الطلبة عن طبيعة اختلاف نمط شخصياتهم، ومن ثَمَّ تعبيراتهم الفنية، مما يعطي فرصة أكبر للتعبير وبحرية خصوصا عند النمط الذاتي.
4. تدريب الطلبة على تحفيز خيالهم، وتنمية مثل ذلك في مختلف التعبيرات الفنية.

الملاحق: ملحق استمارة التحليل بصورتها النهائية

ت	المحاور الرئيسة	المحاور الثانوية	الخاصية	يصلح	لا يصلح	بحاجة إلى تعديل	الملاحظات
1	الموضوع	التفاصيل	كثيرة				
			متوسطة				
			قليلة				
2	الخطوط	نوع الخطوط	حادة				
			لينة				
			متقطعة				
			مستمرة				
			متنوعة				
3	الأشكال	نسب الشكل	متناسقة				
			محرفة				
			متنوعة				
		طبيعة الشكل	واقعي				
			محرف				
			مفكك				
		تحريف الشكل	تصغير				
			تكبير				
			حذف				
			التشويه				
			متنوع				
4	التكوين	طبيعة التكوين	متماسك				
			مفكك				
		مضمون التكوين	رمزي				
			هندسي تجريدي				
			تجريدي				
			متنوع				
5	المنظور	اهمال المنظور	خطي				
			لوني				
6	اللون	طبيعة اللون	محرف عن الواقع				

Sources & References **المراجع:**

1. Ibrahem, Ashraf.(2015). *The Art construct: The Role of the Art in Prooting the Modern Society*. 1st Ed, Cairo, Alilem Wathqaf Printing For Publishing.
2. Abu Zuaiz, Abdulah. (No date). *Contemporary Concepts in Psychological Health*. Jordan: Alakadimion for Publishing.
3. Assad, Yiousif. (1986). *Creation Psychology in Arts and fine Art*. Cairo: Alhaia Almasira Alama Lilkitaba.
4. Judy, Mohammed, Hussein. (2007). *Teaching the Art for Children*. 1st Ed, Amman: Dar Safaa for Printing.
5. Judy, Mohammed, Hussein. (1999). *The Arts of childhood and Adolescence and the principles of its direction*. 1st Ed, Amman: Dar Saffa for Printing.
6. Georgy, Habeeb. (no date). *Art Eduction*, 1st Part, Alitimad Printing.
7. Alhatimy, Ala Ali Abood. (2015). *The Dictionary of Terms and Figures* , 2ed part , 1st edition , Amman: Dar Almanhajia.
8. Rosental & Youdeen. (1967). Philosophy Encyclopedia. Translated by Sameer Karam, Beirut: Dar Altaliaa.
9. Saeed, Abutalib Mohammed. (1990). Arts Pychology, Mosul, Ministry of Higher Education Printing.
10. Salih, Ali Abdulraheem. (2014). *The Arabic Dictionary For Identify psychological terms*. 1st Ed , Amman: Dar Hamed for Publishing.
11. Alsabagh, Ramadlhan. (1994). *The Arts Philosophy of Sarter and its Influence on Marxis*. Focos Printing.
12. Seliba, Jameel. (1982). *Philosophic Dictionary by Arabic, French ,English Latinos Words*. Beirut- Lebanon: Dar Alkitam Alibnany.
13. Altaee, Dalal Hamza. (2016). *Removing and its Presentations in Modern Europe Painting*. Jordan: Dar Almanhajia.
14. Abdlazeez, Moustafa Mohammed. (2009).*Psychology of Arts Expression In Children*. Cairo: Alanjilo Almasria Library.
15. Abdulah, Mohammed Mhmood. (2014). *The Adolescence And How it Deal With Adolescents*. 1st Ed, Jordan: Dar Dijla.
16. Al atom, Munther Sameh.(2007). *The Methods of Teaching Arts Education And curriculums*. 1st edition, Amman: Dar Almanahij.
17. Attia, Mohsen Mohammed. (1995). *New Horizon for Arts*. 1st Ed, Egypt: Dar Almaarif.
18. Ammar, Hassan. (2016). *Arts education in Early Childhood*. 11st Ed, Amman: Dar Amjad for Publishing.
19. Alquraity, Abdulmutalib Ammen. (1995). *The Introduction to Psychology of Children painting*. 1st Ed, egypt: Dar Almararif.
20. Mutar, Amera Helmy. (1989). *Introduction in Aesthetic and Arts philsosphy*. 1st Ed, Cairo: Dar Almararif.
21. Munasra, Mahmood Mohammed. (2014). *The Adulthood of children and How to deal with them*. Jordan: Almustasharoon Company for Publishing.
22. Nasser, Yasser. (2010). *The Art of Dealing With Adolescents*. 1st Ed, Cairo: Bedaya for media production.
23. Haridy, Adel Mohamed.(2011). *The personality theories*. Egypt: Itrakc for Publishing.
24. Wahba, Magdy & kamel Almuhandis. (1984). *The Diectionary of Arabic Words in Language and Art*. 2ed Ed , Lebanon: Lebanon Library.

25. Project Success Enrichment.(1996). *Visual Art Introductory Unit*. United states of America: Kendall/hunt Publishing Company.
26. Eberle, Edward J. (2008). *Art Speech*. Univ. of Pennsylvania Journal of Law And Social Change, Vol.11.
27. Mayhew, Katherine Camp & Anna Camp Edwards.(2009). *The Dewey School (The laboratory school of the University of Chicago 1896-1903)*. U.S.A& U.K.: A Division of Transaction Publishers.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 3، 2019،355-367

تاريخ فن النحت السعودي

منال مرشد الحربي، قسم الفنون البصرية، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، السعودية

تاريخ الاستلام: 2019/1/22 تاريخ القبول: 2019/7/24

الملخص

تهدف الدراسة إلى التعرف على بدايات فن النحت السعودي من خلال مشاركات النحاتين في المعارض النظامية التي أقامتها الرئاسة العامة لرعاية الشباب بداية من المعرض الأول عام 1976م إلى المعرض الأخير السادس عشر عام 2002م، وتساعد الدراسة على التعرف على أكثر الموضوعات التي تم تناولها من قبل المشاركين خلال مشاركاتهم النحتية والتعرف على أكثر الخامات التي مارسوا التشكيل فيها لمنحوتات كاملة التجسيم أو منحوتات بارزة وغائرة.

وتتبّع الدراسة المنهج الوصفي من خلال تناول عينة من 56 فنانا و 109 عمل نحتي، ومن خلال الدراسة تم تحديد أكثر الموضوعات التي تناولها الفنانين في إنتاجهم النحتي والتي تمثلت في التجريد، والتراث الشعبي، والتراث الاسلامي، والحروفية، والموضوعات الإنسانية التي مارسوها على عدد من الخامات كان أكثرها تناولا في عينة الدراسة الحجر والرخام، والخشب، والخزف، والمعادن، والبولي أستر (البوليمرات).

الكلمات المفتاحية: النحت، النحت في المملكة، فنانون سعوديون، موضوعات الفن السعودي، تاريخ الفن السعودي.

History of Saudi Sculpture Art

Manal Murshed Alharbi, Visual Art Department, College of Art and Design, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

The aim of the study is to identify the beginnings of the Saudi sculpture art through the participation of the artists during the regular exhibitions held by the General Presidency for Youth Welfare. The study covers the participation from the first exhibition in 1976, until the last "XVI exhibition" in 2002. In addition, the study helps in identifying the topics most covered and the raw materials used most in the formation of sculptures whether fully embodied or prominent, or recessed. The study at hand is a descriptive study. It covers a sample of 56 artists and 109 sculptural works. The results showed that the topics most addressed by the artists in their production were abstraction, folklore, Islamic heritage, calligraphy, humanitarian themes. On the other hand, the most used raw materials in the study sample were stone, marble, wood, ceramic, metal, and polyester / polymers.

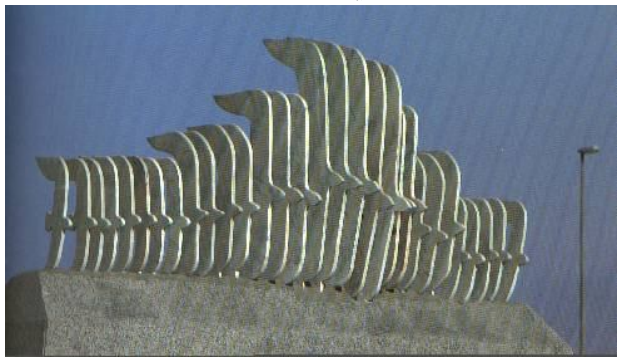
Keywords: Sculpture, sculpture in Saudi Arabia, Saudi Artist, Saudi art topics, History of Saudi Art.

مقدمة

كانت ممارسات فن النحت في المملكة العربية السعودية في بدايتها قليلة إلى حد ما عند مقارنتها بممارسات التصوير التشكيلي، وكانت البداية على يد عدد من رواد الحركة التشكيلية السعودية كالفنان محمد السليم (1997-1939م) الذي قام بتنفيذ وتصميم عدد من المجسمات النحتية الجمالية في الساحات والميادين في الرياض والطائف والمدينة المنورة والباحة والدمام وحفر الباطن. ولم تزل موجوده حتى الآن. أنظر (الحربي، جماليات العلاقة بين الحيز المكاني والشكل النحتي لابتكار مجسمات تجمع بين الاصالة والمعاصرة، 2009).

والفنان عبد الحليم الرضوي -رحمه الله- من أكثر رواد الفن التشكيلي السعودي الذين نرى لهم عددا من الأشكال النحتية المنفذة على أرض الواقع، إذ نرى له عددا من الممارسات النحتية عددها أكثر من 45 مجسما نحتيا؛ ثلاثة وثلاثون منها في المتحف المفتوح في مدينة جدة، وسبعة في جامعة الملك سعود، وأثنان في مدريد، وآخر في البرازيل (Al-Rusais, 2010, p 222). وكان من أوائل مجسماته التي تم تكبيرها أمام وزارة الخارجية بمناسبة انعقاد مؤتمر القمة الإسلامي عام 1973م (Farsi, 1991, p. 34)، عبارة عن كتابة الآية القرآنية (واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا)، تحيط بها أغصان زيتون رمزا للسلام، وعلى الجهة الأخرى (ونزعنا ما في صدورهم من غل)، مع إضافة رمز السلام بأغصان الزيتون وإحاطتها بأمواج البحر والطيور كرمز للصفاء والتأثر بالبيئة الطبيعية، ففي أغلب أشكاله النحتية تأثر بالبيئة الطبيعية والثقافية بكل مدلولاتها (Abou Maged, 2016)، كما نرى في شكل (1) الذي يمثل أحد أشكاله النحتية في مدينة جدة، وتناول خلال الشكل الطيور بأسلوب تجريدي بتكرارات وإيقاعات متنوعة مستخدما شرائح من خامة الرخام.

كما نرى عددا من الممارسات النحتية للفنانين التشكيلين الرواد أمثال الفنان ضياء عزيز ضياء (1974م)، فنرى له عددا من الأشكال النحتية كبوابة مكة المكرمة، وحلم الأنسان، والسلام، وأرض الأصالة، وقد ساهم من خلالها في تجميل عدد من المواقع في مكة المكرمة، والرياض، وجده، وروما.



شكل (1): تشكيل نحتي للفنان عبد الحليم الرضوي "الطيور"، من خامة الرخام بمدينة جدة.(Al-Rusais, 2010, p60)

ويمكننا القول بأن التصوير التشكيلي في السعودية بدأ مع المعرض الأول للفنان عبد الحليم الرضوي عام 1964م، وظهر النحت بقوة وانتشر بشكل أقوى مع الفنان عبد الله العبد اللطيف الذي درس النحت خارج البلاد، وعاد عام 1982م (Al-Ruwaidan, 1421H, p14)، وهو العام الذي بدأ فيه بإقامة عدد من الدورات في مجال النحت لمدرسي التربية الفنية بقرية البجادية بالقرب من الدوادمي التي وصفها الأستاذ محمد المنيف: "بمثابه الشمعة التي أنارت طريق فن النحت في المملكة، وشارك فيها عدد من الفنانين مثل محمد عبد العزيز اليحيا، وأحمد الجندل، وعلي الطخيس، ومحمد الصقيران، ومحمد العقيلي، وعبد العزيز

الحيان، وعبد الرحمن الطخيس، وإبراهيم النغيثر، وسعد الجميعي" (Al-Munif, 2012, p4). لذا كان لمدينة الدوادمي فضل كبير في زيادة ممارسات النحت على الحجر والرخام وانتشار فن النحت السعودي في بداياته.

تأثر بالنحات عبد الله عبد اللطيف -رحمه الله- عدد من النحاتين، ولعل أشهرهم النحات علي الطخيس الذي كان من أكثر النحاتين مشاركة في المعارض النظامية، ومعارض الرئاسة العامة لرعاية الشباب، وقد بلغ عدد أعماله المقتناة في عينة الدراسة أكثر من 20 عملا وهي الأكثر عددا بين النحاتين. وشارك في العديد من الملتقيات والمعارض داخل وخارج المملكة، وحصل علي عدد من الجوائز على المستوى العالمي والمحلي، كما أقام عددا من الدورات التدريبية في مجال النحت، وهو من أكثر الفنانين نشاطا وانتشارا في داخل المملكة وخارجها. واستمرت ممارسات الفنانين السعوديين في مجال النحت حتى العصر الحالي.

ونرى من خلال المشاركات الفنية في المعارض اختلافا وتباينا في المشاركات بين جيل الرواد والشباب من حيث الخامات المستخدمة والأساليب التشكيلية، ويرجع ذلك إلى وجود عدد من المؤثرات المختلفة التي تأثر بها الرواد غير تلك التي تأثر بها من بعدهم من الفنانين الممارسين للنحت أمثال عبد العزيز الرويضان، وحلوة العطوي، وصديق واصل، ومحمد التقفي.

ويمكننا القول إنه قد كان الفضل لعدد من الجهات في تشجيع وتطوير ممارسات النحت لدى الفنانين السعوديين، ويمكن إيجاز أهمها من خلال النقاط التالية:

1. الدعم الحكومي المتمثل في ابتعاث الفنانين لدراسة الفنون بكافة مجالاتها خارج البلاد. مما ساهم في تطوير مهاراتهم الفنية والتشكيلية كالفنان محمد السليم، وعبد الحليم الرضوى، وعبد الله عبد اللطيف.
2. الدعم الحكومي المتمثل في إدارات البلديات والجهات المعنية بتجميل المدن التي ساهمت بدعم ونشر أشكال النحت الميداني والنحت في الساحات والحدائق للفنانين السعوديين، فنحن نراها في معظم المدن السعودية كالرياض ومكة المكرمة والمدينة المنورة وجدة والطائف والدوادمي وأبها والباحة والخبر، ولعل المتحف المفتوح في مدينة جدة كان من أبرز هذه المشاريع، وقد تم تمويله من قبل مخصصات مالية من الدولة ومشاركات من القطاع الخاص والحكومي وبعض التبرعات. وقد ساهم المتحف في نشر المجسمات النحتية، وتجميل المدن، وفي رفع الذائقة الجمالية للمتلقين، فضلا عن إدراكهم أهمية الفن في المجتمع.
3. تأسيس الجمعيات الثقافية التي تعنى بالفنانين وتشجيعهم واكتشاف المواهب الواعدة وأقامه الدورات التدريبة والمحاضرات واللقاءات والبرامج التي تعنى بالفنون وإقامة المعارض التي والملتقيات الفنية التي كان لها دور كبير في أثراء الفنون التشكيلة بشكل عام والنحت بشكل خاص،ونقصد بها تلك الجهات التي ساهمت في احتضان الفنانين في المملكة ودعمهم ماديا ومعنويا، فتوفر الدعم المادي من خلال منح الجوائز التشجيعية، ودعم المشاركات الخارجية للفنانين ماديا، ودعم تأليف الكتب، أما الدعم المعنوي فكان من خلال دعم الفنانين لإقامة المعارض الجماعية وتبني المشاركات الخارجية للفناين ودعوتهم لتمثيل المملكة في عدد من المعارض أو المؤتمرات والملتقيات الداخلية والخارجية. ومن أهم هذه الجهاتالداعمة كانت الرئاسة العامة لرعاية الشباب ووزارة الثقافة والإعلام متمثلة في وكالة الشؤون الثقافية التي دعمت إلى حد كبير النحاتين في إقامه ملتقياتهم ومعارضهم الخاصة بالأشكال النحتية واقتناء عدد كبير من الأعمال النحتية ووضعت الجوائز التشجيعية والتقديرية، كما ساهمت بشكل كبير في الحركة الفنية وزيادة مشاركات الفنانين في المحافل المحلية والدولية، وتحفيز الفنانين على المشاركات في المعارض النظامية منذ عام 1976م (Al-Rusais, 2010, p75). وبالرغم من بعض القيود على المشاركات النحتية للفنانين في المعارض النظامية كتحديد أبعاد العمل على سبيل المثال أحيانا، إلا أننا نرى أنها انعكاس لممارسات النحت السعودي حيث تتم المشاركة من جميع المناطق من الفنانين والفنانات بمختلف

الخامات، مع وجود معايير محددة ولجان تحكيم من المتخصصين في المجال لاقتناء الأعمال المتميزة منها.

ويمكننا القول أن مجال النحت في المملكة العربية السعودية من المجالات التي لم تتم ممارستها بالصورة التي عرفها الفن الغربي الحديث إلا مؤخرا، ومورس في بداياته بخصوصية ثقافية مجتمعية حيث تأثر بالعديد من المؤثرات التي ساهمت في تشكيل هويه النحت السعودي. ومن هنا تظهر لنا مشكلة الدراسة وهي تحديد أهم المؤثرات التي ساهمت في تشكيل هوية النحت السعودي في الفترة من عام 1976م وحتى عام 2002م.

وتهدف الدراسة إلى التعرف على بدايات فن النحت في المملكة العربية السعودية من خلال عينة مختارة من الأعمال المقتناة خلال المعارض الحكومية التي خضعت للجان تحكيم من المتخصصين في الفنون التشكيلية مع تناول بعض نماذج منها بالوصف بهدف تحديد أهم المؤثرات التي شكلت بدايات ممارسات النحت من قبل الفنانين التشكيليين الرواد الذين شكلوا هوية النحت السعودي والتعرف على الخامات المستخدمة لتكون الدراسة أحد المراجع الأولية في بدايات النحت السعودي.

ويتناول البحث الحالي عينة من أعمال النحت السعودي ضمن مشاركات الفنانين في المعارض والمسابقات التي أقامتها الرئاسة العامة لرعاية الشباب منذ بداية تأسيسها عام 1974م، كجهة حكومية هدفها تنظيم البرامج والأنشطة لتطوير المواهب ونشر الفنون بين الشباب وتشجيع الموهوبين منهم في هذا المجال وإقامة المسابقات والمعارض للهواة (Al-Rusais, 2010, p70)، حيث نشطت في هذا المجال منذ السبعينات الميلادية من القرن العشرين حتى انتقال إدارات الأنشطة الثقافية عام 2003 لوزارة الثقافة والإعلام (Ministry of Media, 2016)، فانتقلت مجموعة أعمال النحت بعد ذلك للهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض لتكون نواة لمتحف فن حديث يخطَط لإقامته في منطقة الدرعية التاريخية (Rukban, 2016).

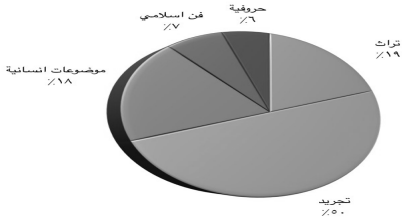
عملت الباحثة ضمن مجموعة مكلفة بحصر هذه الأعمال، كان من بينها 150 شكلا من إنتاج 56 نحاتا وفنانا سعوديا يمثلون أوائل الأجيال الفنية من الفنانين التشكيليين. وسيحاول البحث دراسة 109 أعمال فقط، علما أنه استبعِد 41 عملا لعدد من الأسباب كان أهمها دخولها ضمن الفنون التطبيقية كالخزف وأشغال المينا.

وسنحاول من خلال البحث وضع تصور لشكل النحت السعودي من خلال محورين يتم استعراض أهم الموضوعات في أولهما، ونتناول في الثاني أكثر الخامات التي تم استخدامها في عينة الدراسة. كما تتضمن خلال ذلك وصفا لبعض الأشكال النحتية في عينة الدراسة.

المحور الأول: أهم الموضوعات التي تم تناولها في ممارسات النحت السعودي

من خلال دراسة العينة والاطلاع على أسماء الموضوعات ومسميات الأعمال التي تم تدوينها من قبل الفنانين في الاستمارات الخاصة بالمشاركات في المعارض، ومن خلال الخبرة الأكاديمية للباحثة تم تفريغ وتصنيف الموضوعات، فتم التوصل إلى أن التجريد هو الاتجاه السائد في تناولات النحاتين السعوديين، وتم تناوله كموضوع ضمن الموضوعات، كما نرى له ظهورا كاتجاه فني. ونرى في الشكل (2) الذي يمثل رسما بيانيا لأهم الموضوعات التي تناولها النحاتون وهي التجريد، والتراث، والموضوعات الإنسانية، والموضوعات المستمدة من الفن الإسلامي، والحروفية).

وفي ضوء هذه النتيجة لا بد من توضيح مفهوم التجريد والكيفية التي تم تناوله في النحت السعودي وتناول عدد من أشكال النحت التي تحقق فيها، بالإضافة إلى تناول باقي الموضوعات من خلال الإنتاج النحتي للفنانين عينة الدراسة.



شكل (2): رسم بياني يوضح أكثر الموضوعات تناولا في الأشكال النحتية ضمن عينة الدراسة.

يطلق لفظ التجريد في الفن على استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وإعادة عرضة في شكل جديد، ويمتد إلى الفن الذي يتخلى عن الشكل الطبيعي ويهدف إلى الوصول لنتائج فنية من خلال العلاقات الجمالية لعناصر الشكل النحتي مثل الكتلة، والفراغ، والملمس، واللون. وقد نشأ جدل بين النقاد والفنانين منذ عام 1910م (Galal, 2002, p 64) وظهور أعمال فنية ونحتية لا تتصل بالواقع الطبيعي. ومن خلال الدراسة التي قمنا بها يمكننا القول أن اللبس الحاصل هو في إدراك الفرق بين التجريد كاتجاه فني مثل السريالية أو التكعيبية، وبين التجريد الذى يتناوله الفنانون كموضوع.

وقد تناول النحاتون السعوديون التجريد كموضوع للشكل النحتى، ويتأكد ذلك من خلال الاستمارات التي يتم تدوين عدد من المسميات التي تصف فكرة العمل بأنه تجريد، أو تكوين، أو تشكيل في بند اسم أو عنوان الشكل النحتى. فالتجريد في النحت السعودي غالبا ما تم تناوله كموضوع وليس كاتجاه فني؛ حيث أن الاتجاه التجريدي برؤية عامة كما وصفه د. محمد الرصيص كان من "أضعف الاتجاهات من النواحي المعرفية والمعالجات الفنية في سنواته الأولى. ولكن مع تزايد الخبرات العلمية ونمو الخلفيات العلمية والثقافية لدى عدد من الفنانين، أصبح هذا الاتجاه متنوعا وجادا في عطاءاته الفنية على نحو تصاعدي في العقدين الماضيين" (Al-Rusais, 2010, 193).

إضافة إلى أن التجريد في النحت السعودي جاء محاولة من عدد من الفنانين للبعد عن تمثيل ذوات الأرواح أو التمثيل الواقعي للعناصر، والتخوف من مدى تقبل المجتمع السعودي المحافظ لها، ونرى أن هذا المجال مجال واسع ويحتاج إلى دراسة علمية منفصله لا يتسع المجال لتناولها خلال هذه الدراسة.

ويعد الفنان علي الطخيس من أكثر الفنانين ممارسة للتجريد في أعماله النحتية فيتخذه كموضوع من خلالها، والتي نرى فيها تشكيلات لعلاقات بين الكتلة والفراغ واستثمارا للقيم الجمالية من خلال استخدام عناصر الشكل النحتي لتحقيق جماليات تعبيرية وتشكيلة في الكتلة النحتية، كما نراه يتناول التجريد كاتجاه فني يجرد من خلاله عناصره كما نرى في شكل (3) وأحد تشكيلاته النحتية التي اشتهر من خلالها بتقنية الحذف من خامة الرخام الطبيعي. لقد مارس النحات الاتجاه التجريدي حيث جرد جناح الحمامة في شكل الخط الخارجي لها وأحدث فراغا نافذا في كتلته واستفاد من التباين في لون الرخام في إحداث إيقاع لوني فيما بين الجناحين (من الأمام والخلف).

شكل (3): للنحات على الطخيس، تشكيل نحتي (جناح الحمامة)، من الرخام المكسو بطبقة كلسية 1993م، ومالكه هو الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض.

شكل (4): تشكيل نحتي للفنان نبيل النجدي، خامة الخشب الملون، وتجريد للشكل الإنساني، (بدون تاريخ)، ومالكه الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض.

والفنان نبيل هاشم النجدي من النحاتين الذين مارسوا النحت بمهارة، وتنوعت الموضوعات التي تناولها في منحوتاته فيما بين الاتجاه التجريدي والرمزي مع تناول الحرف العربي في عدد من أعماله في الفترات الأخيرة، ونرى في شكل (4) أحد أشكاله النحتية التي تجسد تجريدا لشخص. وتجدر الإشارة إلى أن الفنان درس في معهد التربية الفنية وتأثر بالفنان عبد الحليم الرضوى (Al-Sulaiman, 1433, p188). ومارس النحت في المعارض وامتدت مشاركاته في عدد من الدول العربية والأجنبية ومارس التشكيل النحتي الميداني و نرى له سبعة وثلاثين مجسما جماليا في مدينة ينبع، تنتشر في الحدائق العامة وعدد من الميادين. ومما سبق ننتهي إلى أن التجريد في النحت السعودي جاء بسبب تأثر الفنانين بمحيطهم البيئي وموروثاتهم الدينية.

كما أثرت البيئة الطبيعية والثقافية أيضا في عدد من الموضوعات التي تناولها النحاتون، فنلاحظ عددا من الموضوعات كتسجيل للبيئة المحيطة من حولهم وتجسيد عدد من المورثات الشعبية والبيئة المحيطة التي نشأ فيها النحات. كما نرى في أعمال رائد النحت السعودي الفنان عبد الله عبد اللطيف 1953-1991م -رحمه الله- موضوعات تناولت عناصر شعبية وتراثية جسدت التراث الإسلامي، ويمثل الشكل (5) صورة لأحد أكثر المنحوتات أهمية في عينة البحث، ومن الأشكال النحتية التي نفذها الفنان وجسد من خلالها الجزيرة العربية يتوسطها شكل الكتاب والريشة (المستخدمتان قديما للكتابة)، أما في الجزء الأسفل فجسد شكل المسبحة بنحت بارز على الكتلة الحجرية كرمز للعقيدة الإسلامية التي تقوم عليها التشريعات والأنظمة في المملكة العربية السعودية. ويعتبر الفنان عبد الله عبد اللطيف من اوائل الفنانين الممارسين للنحت في موضوعات ذات علاقة وثيقة بالتراث الثقافي والاجتماعي والديني. ورغم دراسته في الخارج إلا أن أعماله اتسمت بالأصالة وجنوحها للارتباط بالبيئة السعودية بكل ما تحتويه من عناصر مادية أو غير مادية.

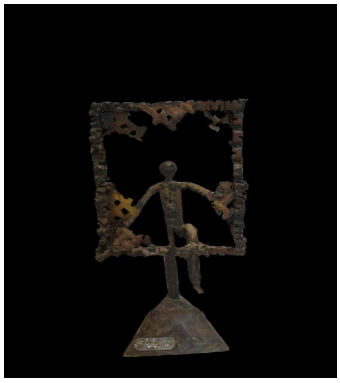
ونلاحظ في الشكل المهارة العالية في التعامل مع الكتلة في ضوء الدراسة الأكاديمية للفنان، بالإضافة إلى الممارسات المتعددة له في التعامل مع الخامات الصلبة (الحجر) التي وجدها الفنان من حوله في مدينة الدوادمي. واستخدم النحات في هذا الشكل تقنية الحذف المباشر من الكتلة بدقة ومهارة عالية في ضوء حجم الشكل النحتي الصغير نسبيا (24×11×32) على خامة الرخام في الشكل الرئيسي العلوي وخامة الحجر في الجزء السفلي من المنحوتة التي تمثل قاعدة الشكل الأساسي في الكتلة النحتية.

شكل (5): للفنان الراحل عبد الله عبد اللطيف، منفذ بخامة الحجر والرخام، (بدون تاريخ). ومالكه الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض

والحرف العربي كان من أحد موروثات البيئة الثقافية السعودية التي تأثرت بالفنون الإسلامية بعناصرها وزخارفها المتعددة، وتناولها النحات بعدد من الصور التشكيلية النحتية في أعمال التشكيل المجسم والنحت البارز والغائر. واستشعر الفنانون جماليات الخط العربي والقيم الجمالية في كل حرف ، فكانت الحروفية من أكثر الموضوعات تناولا في التصوير التشكيلي والنحت، فقد كانت بداية ظهور تناول الحرف العربي والخط العربي في الفن التشكيلي السعودي منذ السبعينيات الميلادية، كما نرى الحروفية في بعض أعمال الفنان محمد السليم والفنان سعد المسعري (Al-Sulaiman, 1433, p50) وعلي الطخيس الذي نرى له عددا من المنحوتات التي شكل فيها الحرف العربي إما نحتا بارزا أو غائرا أو تشكيلات نحتيه خطية قائمة بذاتها في الفراغ شكل(6)، كما نرى لعدد من النحاتين أيضا التكوينات الحروفية مجسمة كالفنان نبيل النجدي الذي استلهم من الحروف وأنواع الخطوط العربية تشكيلات نحتية متعددة.

شكل (6): تشكيل نحتي للفنان علي الطخيس منفذ بخامة الرخام، (بدون تاريخ)، ومالكه الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض

كما أثر عدد من الموضوعات ذات الطابع الإنساني على النحاتين في المملكة فتناولوا الأمومة، والخوف، والفقر، والحروب، بالإضافة إلى قضايا مرتبطة بالواقع، فانعكست على ممارساتهم وإنتاجهم النحتي، وكان لعدد من الظروف السياسية التي مرت بها بعض الدول العربية كاحتلال الكويت، وقضية فلسطين تأثير في تناول النحاتين السعوديين لموضوعات تجسد تلك القضايا وتعبر عنها. ويتضح ذلك من خلال عينة الدراسة فنرى أعمالا سميت وجسدت عددا من المشاعر كالترابط، والهروب، وتأمل، وترابط أسري، والأمومة، والأنوثة وقوة الإنسان، كما جسدت عددا من القضايا المعاصرة مثل: الكويت لنا، وحضارتنا، والنهضة الصناعية.



شكل (7): تشكيل للنحات صديق واصل، من قطع الحديد ومسامير السيارات، فائز بجائزة الفن التطبيقي الأول في الرئاسة العامة لرعاية الشباب. ومالكه الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض.

ونرى في أعمال النحات صديق واصل مثالا على تعبير الفنان عن حالات وأوضاع أو مشاعر إنسانية فنرى تشكيله من خامات المعادن والحديد لقضايا إنسانية ومشكلات اجتماعية. فنراه يستخدم الشخوص المجردة أو أجزاء منها في عدد من الدلالات الرمزية في أعماله النحتية التي نراها بوضوح في شكل (7)، وعمله (الإنسان والإطار)[1] يمثل شخصا يحاول الخروج أو التمرد أو الخلاص عبر مساحة أقرب ما تكون لنافذة ذات عوائق أو عقبات قد تحول بينه وبين الخروج المأمول من خلالها. واستخدم الفنان تقنية التشكيل والتركيب من خلال الوصل واللحام ليجمع بين عدد المسطحات والقطع المعدنية المعاد استخدامها.

ويعتبر التراث الشعبي من الموضوعات التي تم تناولها بين الفنانين في ممارساتهم النحتية، ويقصد به التراث الذي تركه أجدادنا وتجسد من خلال العادات والتقاليد للمجتمع السعودي الذي نراه يختلف في ضوء الموقع الجغرافي؛ فلجنوب المملكة فن شعبي يختلف عن شمالها وكذلك هو الحال فيما بين غربها وشرقها ووسطها. ونرى تناول الفن الشعبي في المنحوتات من خلال عناصر ومفردات من العمارة الشعبية القديمة أو من الزخارف على الأزياء التقليدية أو من الأدوات القديمة كالدلّة والمبخرة التي نراها من أكثر العناصر الشعبية تناولا بين النحاتين السعوديين. كما نرى عددا من الأعمال في عينة الدراسة جسدت الفن الشعبي في عدد من المسميات التي تمت ملاحظتها في الاستمارات الخاصة ببيانات الأعمال مثل البشت، وبائعة الريحان والورد، واللباس الشعبي، ومن وحي التراث، وشعبيات، وأبواب قديمة، وطبول.

شكل (8): تشكيل نحتي للفنان أحمد المغلوث بعنوان (بائعة الريحان والورد)، منفذ من خامة الخشب، عام 1999م. ومالكه الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض.

ونرى انعكاس البيئة السعودية بموروثها الثقافي الإسلامي والشعبي في عدد من الأشكال النحتية التي صممها ونفذها عدد من الفنانين السعوديين، ومن أبرزهم الفنان أحمد المغلوث الذي رصد من خلالها بعض المشاهد طبيعة الشخصيات في الحياه اليومية والتراث الشعبي في منطقة الإحساء. وتأثر الفنان بمظاهر بيئته الطبيعية والاجتماعية، ومثل الواقع الذي انعكس على عدد كبير من أعماله، ورصد المتغيرات الاجتماعية، ووثق المظاهر الاجتماعية التي اندثرت في ظل التطورات في البيئة الاجتماعية. ونرى في شكل (8) مثالا على ذلك، والعمل أحد أعمال مجموعة نحتية نفذها الفنان بين الأعوام 1996-1998م، وهو تشكيل نحتي يجسد بائعة الريحان والورد، في تجريد شكل امرأة تلبس العباءة في وضعية الجلوس وأمامها سلة ورد وريحان تعرضها للبيع، ونؤكد هنا على تحقق التجريد كاتجاه فني وليس كموضوع في هذا الشكل.

كما كان للارتباط الوثيق بين الشكل النحتي والقاعدة التي كان لارتفاعها ونسبتها للشكل النحتي أثر كبير في إدراك المتلقي ارتباط المرأة بالأرض والتراث في رسوخ وقوه وثبات.

وقد استخدم تقنية الحذف المباشر لخامة الخشب وقام بمعالجة لونية لها من خلال التلوين بالألوان الزيتية مع بعض المعالجات على سطح الخامة للحفاظ على قوة اللون وسطح الخامة، بما يتناسب مع موضوع وفكرة الشكل النحتي.[2]

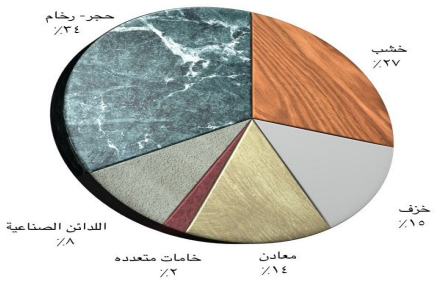
شكل (9): تشكيل للفنان كمال المعلم، بعنوان (ظمأ)، باستخدام عدد من الخامات كالخشب، والفيبر جلاس fiberglass، والحديد، والجبس. ومالك العمل الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض.

ويعد الفنان كمال المعلم من أبرز الفنانين الذين تشكلت لهم رموزهم الفنية الخاصة التي نراها في معظم إنتاجهم الفني، فنرى الخيل دوما في أعماله سواء أعماله الفنية في مجال التصوير التشكيلي أو النحت، ومن أبرز مشاركاته النحتية كانت في (سمبيزيوم تشانغشون) الدولي للنحت بالصين في ثلاث دورات. وبالرغم من أن الفنان كان من ضمن الفنانين الذين ابتعثوا للدراسة في الخارج إلا أننا نلاحظ تأثره بعناصر بيئته وموروثاتها فارتبط كثيرا بالفروسية وحركة الخيل وانسيابية ورشاقة حركتها، ونرى انعكاس ذلك على كتله النحتية التي اتسمت بالحركة والليونة.

ونرى في شكل (9) ضمن عينة الدراسة أولى هذه الممارسات للفنان كمال المعلم لتشكيل نحتي جمع بين تقنية الجمع والتركيب والقوالب، من خلال استخدم عدد من الخامات كالخشب، والجبس، والفيبر جلاس، والحديد، في تشكيل يحدد العنصر الأساسي في العمل وهو تجريد لرأس حصان فنراه كرمز فني في الشكل الذي تقوم فكرته على المحافظة على التراث والاهتمام به، وهذا هو المحور الرئيسي للعمل، ويلاحظ رأس الحصان وكأنه يستقي من الزخرفة التي تزين المنازل القديمة، والتي اعتلت المجسم تأكيدا على أهميتها، كما يلاحظ كبر حجم قطعة الحديد التي تثبت أجزاء الشكل تأكيدا على الاهتمام والتمسك بالتراث. ويمثل استخدام الخامات الحديثة في التشكيل على المعاصرة، فجمع الفنان بين الخامات التقليدية والخامات الحديثة في التشكيل النحتي[3].

المحور الثاني: الخامات التي تم تناولها في النحت السعودي

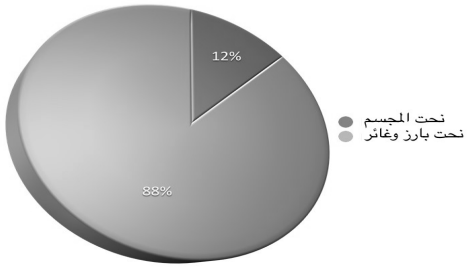
من خلال دراسة عينة البحث للفنانين السعوديين الممارسين للتشكيل النحتي تم التعرف على أنواع النحت التي مارسها النحاتون على عدد من الخامات التي كان أبرزها الحجر والرخام، والخشب، والمعادن، والخزف ceramics، واللدائن الصناعية أو الكيميائية Polymers مثل البولي أستر Polyester، والرزن resin، والسيلكون Silicon. ومن خلال تصنيف وفرز الخامات يتضح لنا أكثر هذه الخامات استخداما في التشكيل النحتي السعودي في عينة الدراسة شكل (10).



شكل (10): رسم بياني يمثل أكثر الخامات استخداما في عينة الدراسة.

كما أن معظم أساليب التشكيل النحتي للفنانين السعوديين في عينة الدراسة كانت بتقنيات الحذف المباشر للخامة وتقنية التشكيل والتركيب للأشكال النحتية ثلاثية الأبعاد، ومن نتيجة دراسة وحصر وتصنيف الأعمال اتضح أن أغلب الفنانين قد مارسوا التشكيل النحتي ثلاثي الأبعاد حيث يكون الشكل النحتي قائما بذاته في الفراغ (Free-standing sculpture)، وبالمقابل نرى بعض الممارسات النحتية للنحت البارز (Relief sculpture) كما يتضح من الرسم البياني في شكل (11).

كما تجدر الإشارة إلى قلة ممارسات الفنانين في عينة الدراسة لتقنيات الصب والقوالب التي تستخدم فيها اللدائن الصناعية، وربما يكون من أحد الأسباب هو الفترات الزمنية الأطول خلال مراحل إنجاز الشكل النحتي بهذه التقنيات والتكلفة المادية الأعلى لها. ومن وجهة نظرنا نرى أن الإمكانات العالية للفنانين السعوديين المتمثلة في القدرة العالية والمهارة في النحت المباشر على الكتل الصلبة وتصور شكل المنحوتة والإحساس بوجودها داخل الكتل المعتمة، بالإضافة إلى توفر الخامات الطبيعية كالرخام والأحجار من أحد أهم الأسباب التي أدت إلى الاتجاه بقوة نحو النحت بتقنيات الحذف من الكتل النحتية.



شكل (11): رسم بياني يوضح نسبة ممارسات النحت ثلاثي الأبعاد مقابل ممارسات النحت البارز في مشاركات الفنانين في المعارض عينة الدراسة.

وكما سبق لنا القول بتأثر النحاتين بالبيئة الطبيعية في موضوعات منحوتاتهم، نرى أيضا تأثير البيئة الطبيعية على الخامات التي شكلوا بها، فنلاحظ سيادة الخامات الطبيعية كالحجر والرخام للفنان عبد الله عبد اللطيف شكل (5)، والخشب في ممارسات النحاتين السعوديين شكل (12-13)، وتجدر الإشارة إلى دور مدينة الدوادمي المتمثل في احتضان وظهور أكثر المشاركات النحتية للنحاتين السعوديين، فكان للطبيعة الجغرافية دور كبير، حيث اشتهرت بوجود الأحجار والصخور المتينة التي استخدمت قديما في بناء المنازل.

ويعد النحات سعود الدريبي من أبرز النحاتين الذي ظهروا في مدينة الدوادمي، ويظهر لنا تأثره ببيئته الطبيعية التي تميزت بوفرة الأحجار والصخور التي كانت أبرز الخامات التي استخدمها في التشكيل، بالإضافة إلى ممارساته في النحت على الخشب، وتناول عددا من الموضوعات لعناصر تراثية وتكوينات تجريدية لمشاعر وعلاقات إنسانية. وشارك بعدد من المعارض وأقام عددا من الورش والملتقيات داخل وخارج المملكة.

ونرى في الشكل (12) تشكيلا نحتيا للنحات سعود الدريبي مارس فيه التشكيل بتقنية الحذف على خامة الخشب، وهي تقنية تتطلب مهارة وإدراكا لخصائصها. تناول من خلالها التشكيل ثلاثي الأبعاد على الخامة وإحداث فراغ داخلي في الكتلة بالإضافة إلى استخدام خامة الرزن وأضافتها في أجزاء محددة ضمن التشكيل بما يتلاءم مع الخامة ويتجانس معها، مع ملاحظة تناول الفنان للتجريد هنا كموضوع في تشكيله النحتي. وقد استخدم عدد من الفنانين التشكيل بالطين لإنتاج قطع نحتية خزفية مشكلة في أغلبها كانت بتقنيات التشكيل الخزفي كما نرى في أشكال النحت الخزفي للفنانة لمياء المريشد.

شكل (12): تشكيل نحتي للفنان سعود الدريبي، من خامة الخشب واللدائن الصناعية (الرزن). ومالكه الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض.

كما برزت ضمن عينة الدراسة خامات المعادن كالحديد، والنحاس، والرصاص، وتميز عدد من النحاتين في استخدامها والتشكيل المباشر لها كالفنان صديق واصل شكل (7)، ويعتبر أحد ابرز النحاتين السعوديين المتميزين في هذا المجال. وتناولها في عدد من التشكيلات بالنحت ثلاثي الأبعاد والنحت البارز. مع ملاحظة ندرة تناول خامات المعادن كالبرونز أو النحاس المنفذة بتقنيات الصب (الشمع المفقود) آنذاك في عينة الدراسة. وتظهر لنا التشكيلات النحتية التي تستخدم فيها خامات متعددة أقل الممارسات النحتية في عينة الدراسة كما نرى في شكل (8) للفنان كمال المعلم والفنان سعود الدريبي شكل (12).

شكل (13): تشكيل نحتي للفنان عبد العزيز الرويضان، من خامة الخشب، (بدون تاريخ). ومالكه الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض.

المناقشة:

من خلال النتائج التي تم التوصل إليها ودراسة العينة ووصف عدد من الأشكال النحتية ضمن عينة الدراسة، ومن خلال الاطلاع المستمر على الإنتاج النحتي للفنانين وممارسات النحت لدى رواد الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية يمكننا القول أن النحت في المملكة بمفهومه الحديث بدأ بممارسات فردية وبمجهودات شخصية لبعض الفنانين الرواد الذين مارسوا النحت والتصوير التشكيلي ونجحت جهودهم بعد ذلك عندما قام عدد من المؤسسات الثقافية التي تعني بالفنون باحتضانها ورعايتها ودعمها وتشجيع الفنانين على المشاركات.

ومن نتائج المحور الأول في الدراسة المتمثل في أهم الموضوعات تناولا في العينة نرى سيادة التجريد كموضوع واتجاه فني في ممارسات عدد كبير من النحاتين في المملكة الذين تأثروا ببيئتهم وكل ما تحمله

من مؤثرات وقد كانت نسبة تناول التجريد 50%، وكان أكثر موضوع تناوله النحاتون في ممارساتهم النحتية في عينة الدراسة، يليه التراث بنسبة 19%، ثم الموضوعات الإنسانية 18%، أما الموضوعات المستمدة من الفنون الإسلامية فجاءت بنسبة 7%، تليها الحروفية بنسبة 6%.

وفي نتائج المحور الثاني في الدراسة نلاحظ استخدام النحاتين للخامة الرخام والحجر بنسبه 34% والخشب بنسبة 27% أما الخزف والمعادن فجاءت النسب متقاربة حيث كانت نسبة استخدامات خامة الطين الخزفي في التشكيل النحتي بنسبة 15% وخامة المعادن بنسبة 14% ومثلت الخامات الصناعية الحديثة نسبا أقل حيث كانت بنسبة 8% وأخيرا جاء استخدام النحاتين للخامات المتعددة في التشكيل النحتي بنسبة 2%.

كما شكلت ممارسات النحاتين السعوديين في اكثرها أشكالا نحتية ثلاثية الأبعاد بنسبة 88% في مقابل التشكيلات النحتية المنفذة من خلال النحت البارز والغائر التي بلغت 12% من عينة الدراسة. وكان من أكثر تقنيات التشكيل النحتي ممارسة تقنية الحذف وتقنية التشكيل من خلال التركيب والتجميع، مما يؤكد على المهارات النحتية العالية للنحاتين السعوديين.

وفي ضوء نتائج الدراسة الحالية لا بد لنا من الأخذ بالاعتبار وجود عدد من الشروط لمشاركات الفنانين في المعارض النظامية كما أن المشاركة بالمعارض قد تجعل النحات يتجه للمشاركة بالأعمال النحتية الخفيفة نسبيا. مع ملاحظة وجود عدد من النحاتين السعوديين ممن لا نجد لهم مشاركات ضمن المعارض النظامية والذين قد تكون لهما ممارسات لو تمت إضافتها للعينة الحالية قد تتغير النتائج في ضوئها.

وقد مرت الدراسة ببعض الصعوبات منها؛ عدم وجود معجم أو مصادر موثوقة للإنتاج النحتي للرجوع إلية والاستفادة منه، مما حتم على الباحثة التواصل المباشر مع النحاتين في عينة الدراسة للحصول على معلومات حول الأشكال النحتية، وعلى سبيل المثال لم نستطع التوصل إلى معلومات حول أكثر الأشكال النحتية أهمية في عينة الدراسة وهو للفنان عبد الله عبد اللطيف رحمه الله. حيث أنه يعرض لأول مرة بعد التعاون مع الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض التي تمتلك هذه المجموعة النادرة للرواد وأوائل ممارسي فن النحت في المملكة العربية السعودية، والمتمثل بالسماح لنا بإجراء هذه الدراسة العلمية حول النحت السعودي في بداياته.

لذا توصي الدراسة بالتالي:

1. ضرورة تأريخ فن النحت السعودي في ضوء عدم وجود قواعد لبيانات الأشكال النحتية السعودية ولا مصادر تجمع إنتاج النحاتين وتوثقها.
2. إجراء مزيد من الدراسات لتوثيق الإنتاج النحتي وممارسات النحاتين خارج المعارض النظامية التي تحدد بعض الشروط للمشاركات.
3. دراسة المؤثرات التي رسمت لنا شكل وهوية النحت السعودي منذ بداياته وحتى ما وصل اليه الان.

الهوامش:

1. من خلال مكالمة هاتفية مع الفنان صديق واصل يوم 2016/12/14م.

1 Through a phone call with the artist Sidique Wasel on 14/12/2016.

2. من خلال التواصل الهاتفي والإلكتروني مع الفنان أحمد المغلوث يوم 2016/12/11م.

2 Through a phone call with the artist Ahmed Al-Maghlouth on 11/12/2016.

3. تم الحصول على معلومات الشكل النحتي من خلال التواصل مع الفنان كمال المعلم يوم 2016/12/17م

3 Through a phone call with the artist Kamal Al-Moallem on 17/12/2016

Sources & References **المراجع:**

1. Al-Maghlouth, Ahmad: (15 12, 2016). Communicate through email and phone, Retrieved from: Ministry of Media. Saudi Arabia, *http://www.moci.gov.sa/ar-sa/Culture/Pages/default.aspx*. (in Arabic)
2. Abou Maged, Hamoud: (2 2, 2016) *Jeddah in the eighties*.. Retrieved from AlEqtisadiah *Newspaper: http://www.aleqt.com/2016/06/02/article_1059397.html*(in Arabic)
3. Al-Rusais, Mohammed:(2010). *History of Plastic Art in Saudi Arabia*. Riyadh: Ministry of Culture. (in Arabic)
4. Galal, Mohamed: (2002). *Modern sculpture and how we taste*. Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity; Hala Publishing and Distribution. (in Arabic)
5. Al-Sulaiman, Abdul Rahman:(1433). *Saudi Art. Riyadh: Ministry of Culture* (in Arabic).
6. Al-Ruwaidan, Abdul Aziz: (1421H). *Creativity does not stop*. Riyadh: General Presidency for Youth Welfare. (in Arabic).
7. Abdullah Rukban: Aphone call: (12 12, 2016). *Director of Urban Development Department*. Riyadh. (in Arabic)
8. Al-Munif, Mohammed: (2012). *Handbook of Sculpture Symposium on the First Marble in Dawadmi*. Riyadh: Ministry of Culture. (in Arabic)
9. Al Harbi,Manal Murshed:(2003). *Arabic calligraphy as a source of contemporary sculptural*. Riyadh: College of Education for Home Economics and Art Education. (in Arabic)

10 Al Harbi, Manal Murshid:(2009). *Aesthetics of the relationship between space and sculptural form to create models combining originality and contemporary*. Unpublished doctoral thesis. Riyadh: Princess Nourah bint Abdulrahman University. (in Arabic)

11. Farsi,Hani Mohamed:(1991) *Jeddah City Of Art*. London: Stacey Interatioal.

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

Volume 12, No.3, December, 2019, Jumada 1, 1441 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

•	**Expressi onist Roots in Shakespearean Texts** *Mansor Numan Nagim AL- Dulaaimi*	**235 - 257**
•	**A Semiological view of the Art of Islamic Miniatures and the Four Elements of the Universe** *Shereen Matook ALharazy*	**259 - 282**
•	**Monodrama Technique of Mofleh Al-Adowan, The Fifth String Elegy as a Model** *Adnan Ali Ahmad Al-Mashakbeh*	**283 - 300**
•	**Characteristics of Actor Performance in The Ritual Theater** *Hazim Odda Sewan Al-Hamdawi*	**301 – 318**
•	**Zareef Attool Singing** *Raeda Ahmad Abdeljawad Alwan*	**319 – 338**
•	**The Irrational Thoughts in the Artistic Expression for Students of the Secondary Stage** *Hind Abdullah Abid Mohammad*	**339 – 354**
•	**The History of Saudi Sculpture Art** *Manal Murshed Alharbi*	**355 – 367**

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.3, December, 2019, Jumada 1, 1441 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 Hashemite 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.3, December, 2019, Jumada 1, 1441 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 12, No.3, December, 2019, Jumada 1, 1441 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