15
1996

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي * جامعة بغداد * كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير — د. فاضل خليل رشيد — أستاذ
سكرتير التحرير — جعفر علي عباس — أستاذ مساعد
مدير التحرير — خليل ابراهيم الواسطي — أستاذ مساعد

المحتويات

- تأثير تطور النسيج الموسيقي على تحديد القيمة المطلقة لمصطلحات الأداء – تناول أولي للمصطلح وتطور دلالاته – — د. طارق حسون فريد
- المعالجة والاستخدام الفني للون لدى الفنان — فائق حسن
- اساسيات تدريس الفنون المسرحية والتشكيلية (التربية الفنية) في المدارس المتوسطة والثانوية من وجهة نظر المدرسين والمدرسات لدروس التربية الفنية في العراق — د. عباس علي اسعد العطار، ضياء شمس حسون فريد
- التناقضات والتوافقات في ابداع المخرج المسرحي «أبيا – كريج – راينهاردت» — احمد سلمان عطيه
- المظهر الجسماني للممثل المسرحي من وجهة نظر ستانسلافسكي وبريخت – دراسة مقارنة – — صفاء الدين حسون

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث
٢. ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة أخرى .
٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .
٤. تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .
٥. تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص .
٦. ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (١٠٠) كلمة
٧. ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .
٨. مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث .
٩. ان لايزيد طول البحث عن ٣٠ صفحة من حجم ٨/١ .
١٠. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حال اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .
١١. لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .
١٢. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .
١٣. يستوفي مبلغ (٥٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (٢٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر .
١٤. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة) .

مجلة الأكاديمي
كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد

تأثير تطوّر النسيج الموسيقي على تحديد القيمة المطلقة لمصطلحات الاداء

تناول أَولي للمصطلح وتطوّر دلالاته

د. طارق حسون فريد
استاذ مساعد
قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

■ يسعى البحث الى طرح بعض تعريفات الايقاع والوزن والسرعة والشدة الأساسية من جهة ، والى توضيح بعض جوانب العلاقة المترابطة بين التطور التدريجي لمستوى لغة التعبير الموسيقي الفني المبتكر وبين القيمة المطلقة لمصطلحات الاداء الفني ، التي وصلت أوج تطورها في القرن الماضي من جهة اخرى .

تاريخ أستلام البحث ١٩/ ٤/١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ٢٢/٥/١٩٩٥

تمهيد :

يعد الايقاع احد العناصر الاربعة الاساسية ، التي تكون العمل الموسيقي ، ويقف في مقدمتها من حيث تسلسل سلم تطور عناصر الفن الموسيقي،وتبعه بعد ذلك اللحن كعنصر ثان ،وفي مطلع الالف الثاني بعد الميلاد عرف الفن الموسيقي تدريجيا الالحان المتعددة المسارات اللحنية افقيا (وتدعى البوليفونية)وعموديا (وتدعى الهوموفونية) (التوافقات النغمية الكونترابوينتية ثم الهارمونية)كعنصر ثالث،ثم جاء الطابع الصوتي كعنصر رابع في فترة متاخرة .وهناك تقسيمات اخرى لعناصر المادة الموسيقية ،كما يعد بعضهم العنصر الديناميكي الناتج من اختلاف شدة العزف والغناء عنصرا اساسيا ايضا، او يفصل بعضهم الموسيقى البوليفونية عن الموسيقى الهوموفونية لاختلاف نسيجهما الموسيقي[١] .

ان العناصر الموسيقية الاساسية هذه ذات قيمة محددة بالنسبة الى السامع المثقف حيثما يؤثر فيه حسيا هو ذلك النسيج الصوتي الناتج من ائتلاف جميع هذه العناصر او اغلبها ، ومع ذلك فالايقاع المنظم يؤثر فينا مباشرة حتى ترانا نشعر بفطرتنا انه اصيل فينا واولي .فحياتنا تعتمد في الواقع على جملة ايقاعات منتظمة وهكذا العالم الذي نحيافيه .انه يتحرك ويتقدم وفقايقاع منتظم لايتحمل اي تغير طفيف فيه،ويذكرنا هذا بقول المؤلف الموسيقي الفرنسي فانسان داندى(١٨٥١- ١٩٣١)الذي وفق الى تعريف لاينطبق على الايقاع الموسيقي فحسب،وانما ينطبق ايضا على الايقاع في الفنون الاخرى وعلى ايقاع الكون،اذ كتب يقول :"هو النظام والتناسب في المكان والزمان والذي يكون نتيجة لذلك افضل تنظيم للخطوط والاشكال والحركات والاصوات[٢]. فهل استمعت الى ضربات قلبك ؟وهل راقبت عملية تنفسك؟أتاملت الكون والمحيط الذي تعيش فيه؟أليس كل ما في الطبيعة او كل مالابتكره الانسان له ايقاعه المتتالي الذي لايقبل التاخير؟لقد وصف الفيلسوف ماتي لوس الايقاع بانه:"الحياة والحياة هي الايقاع لانه شيءحيوي نلمسه في الطبيعة وفي الانسان[٣] .

ان الايقاع هو العنصر الحي من عناصر الفن الموسيقي والتجسيد الخارجي للنبضات الباطنة للموسيقى[٤]،وشعورنا به هو شيء فطري غريزي ، ولكي نتحقق من ذلك علينا بالرجوع الى تلك الاقوام التي ما تزال تعيش بمستويات ادنى من الرقي .فعند دراسة

مكونات موسيقاها نجدها تتالف من عنصر الايقاع فقط .وكأن الانسان قد ابتكر هذا العنصر انسجاما مع جميع الايقاعات التي يحملها في جسمه والتي تنظم عملية استمرار الحياة ، او التي يسمعها من محيطه الخارجي الطبيعي او من الاجهزة التي ابتكرها ، او ما يشاهده من ايقاعات حركة الحياة المختلفة [٥]. كل حركة نؤديها خلال العمل اليومي وثيقة الصلة بالايقاع ، وهناك ارتباط طبيعي بين حركات الجسم وحركات الايقاع الاساسية ،ويمكننا القول بان الايقاع موجود في جميع الكائنات الحية .

تعريف الايقاع :

حول تعريف الايقاع لغوياً نقرأ بانه الذي "يوقع الالحان ويبنيها "[٦] وقد وردت اربعة تعاريف للايقاع في قاموس الموسيقى العربية وهي :

- حركات متساوية الادوار لها عددات متوالية .
- الضرب على الدف ونحوه على قانون معروف .
- النقلة على النغم في ازمنة محدودة المقادير .
- الضابط للمنشدين معا حتى لايسبق احدهم الآخر[٧] .

ونلتقي بتعاريف اخرى توضح لنا الايقاع في كتب نظريات الموسيقى، ولعل من اقدم مانشر بالعربية في عصرنا هو ما يصفه بانه :"عبارة عن تتابع ضربات ونقرات تختلف فيما بينها من حيث القوة والضعف[٨]. ويعرفه فاخرو ميف بانه :"التتابع المنتظم للانغام ذات القيم الزمنية المتساوية او المختلفة[٩]. اما نبيلة خليفة فتعرفه بانه :"تقسيم الوحدة الزمنية لصوت او اكثر بمقادير متساوية او مختلفة النسب في الطول والقصر وذلك بتنسيقها بشكل منتظم[١٠]. وترى عطيات محمد خطاب انه: تنظيم الحركة وتقسيم الازمنة في الالحان تقسيما منتظما[١١]. ومن خلال ما تقدم نستطيع القول بان الايقاع هو :التقسيم الزمني المنتظم للالحان .

تتعاقب القيم الزمنية في القطعة الموسيقية بتعاقب انغامها محدثة فيما بيمها انواعا من النسب المختلفة ، التي اذا ما حددت في مجموعات مختلفة ظهرت لنا الصورة الايقاعية الواضحة للقطعة الموسيقية .ان تعاقب الانغام ذات القيم الزمنية المتساوية يكون "حركة منتظمة تشبه النبض بحيث يتميز بعضها عن البعض الآخر بنقرة خاصة تسمى في

اصطلاحات الموسيقى بالنبرة (Accentuato)[١٢].ان هذه الحركة المنتظمة للقيم الزمنية المتساوية للانغام،اي الانغام ذات الاطوال المتساوية تذكرنا ايقاعيا بشيء مشابه للنبض وهو كحركة بندول الساعة ، الذي نميز حركاته عن طريق النبرة كذلك فنقول :تك تاك اي قوي وضعيف . ولاجل الزيادة في تفسير موضوع تناوب الايقاع المنتظم المؤلف من حركتين نعود الى الحركة المنتظمة لدوران الدم في اجسامنا ، فتناوب حركة تقلص وانبساط القلب ينظم حركة الدم في الجسم ويمكننا التحسس بها عن طريق النبض .فبين كل اندفاع للدم تحت اناملنا ،ونحن نتحسس النبض ،واندفاع آخر يحصل فاصل زمني قصيرمن حيث تاثيره على حاسة اللمس من حركة اندفاع الدم . وفي نظريات الموسيقى نسمي الاندفاع الاقوى (اي الضربة الاقوى)التي تتكرر بانتظام بعد ضربة ضعيفة واحدة بالنبر او النبرة وهو ما يقابلها الكلمة الانكليزية (Accent).ويرمز الى موقع النبر في التدوين الموسيقي بعلامة (د)توضع فوق او تحت النغمة المطلوب أداؤها بقوة.والنبرة هذه يمكن ان تحدث خارج مثال حركة الدم ، التي هي ضربة ضعيفة واحدة او بعد ضربتين ضعيفتين او اكثر .ولعل الانسان عن طريق تنظيم مواقع النبر في الحركات او الضربات والنقرات المتكررة المسموعة كضربات بندول الساعة او حركة عجلات المحركات المختلفة ، يحمي اعصابه ويتلاءم مع محيطه الصوتي[١٣] وينسجم مع تكوينه الفسلجي وواقعه الحياتي والاجتماعي .

ان التناوب المنتظم للاجزاء القوية والضعيفة في فترات زمنية متساوية تكون وزن الايقاع او الوزن (Meter) ، وتسمى الاوزان في كتب التراث العربية بالضروب او الاصول[١٤] . والاوزان العربية زيادة على انها تتبع في سيرها حركة موزونه مستمرة ، فأنها مقيدة كذلك بعدد معين من الضربات (او النقرات او الحركات) يطلق عليها (التم) او (الدم) و(التك) في كل ضرب ، وتتكرر اعادة توقيع هذا العدد المقرر من الحركات (من الدمات والتكات) في الوزن الواحد[١٥] . وتتابع القيم الزمنية احياناً في الموسيقى الشعبية او في الموسيقى المبتكرة بشكل لا ينطبق موقع النبره فيه على الجزء الاقوى من الوزن ، وقد اطلق على عدم تطابق النبرات مع التناوب الدوري لوزن الايقاع بظاهرة تأخير النبرة وتعرف بأسم (Syncop) بالانكليزية[١٦] وان ظاهرة تأخير النبرة - وهناك انماط مختلفة نلتقي معها في موسيقى الشعوب - تولد غالباً احساساً خلاباً عند تكرارها . ولعل

العديد من الاوزان الشعبية العراقية تعتمد اساساً على تأخير النبرة [١٧] . في وزن المسير الاعتيادي (والشائع بأسم المارش) تتكرر النبرة القوية بانتظام بعد كل فترة ضعيفة مساوية لها في الطول الزمني ، فهو اذاً وزن ثنائي ، والاستماع الى فرقة الحرس الجمهوري العراقي وهي تعزف لحنها الشائع عند تفتيش الحرس من خلال المذياع اوشاشة التلفزيون يلاحظ تكرر النبرة القوية بانتظام بعد كل نبرتين ضعيفتين مع تساوي اطوالها .فالوزن هذا هو ثلاثي التركيب.

الاوزان الايقاعية تختلف تبعا لقيم اجزائها الزمنية فقد تكون من وحدتين (نبرتين او جزئين او احد مضاعفاتها .وقد تكون من ثلاث وحدات (ثلاث نبرات او اجزاء)او احد مضاعفاتها او قد يكون الوزن في وحدات لاتقبل القسمة الاعلى نفسها ويمكننا تجزئتها الى اوزان اصغر.وفي لغة الموسيقي يطلق على اجزاء الوزن الواحد اسم المقياس ويرمز له في التدوين الموسيقي بكسر يكتب على هيئة بسط ومقام في بداية التدوين الموسيقي او في اي جزء منه ويشير بسط الكسر الى عدداجزاء الوزن ،في حين يشير مقام الكسر الى نوع القيمة الزمنية لاجزاء الوزن[١٨]. عند تدوين القطعة الموسيقية فانها تدون على السطر الموسيقي الذي يقسم الى حقول صغيرة تسمى مازورة (وايضا باطوطة اوبار).وتتالف المازورة من وحدات يتطابق عددها مع ما يحدده المقياس،فاذا كان بسط المقياس هو العدد ٢ فيعني ان المازورة الواحدة مؤلفة من وحدتين فقط ونوعها يحدده مقام المقياس .ويمكننا في التمارين الموسيقية والغنائية والجمناستيكية مثلا عد الزمن او دقه او توضيحه باشارات اليد الى الاعلى والاسفل عن طريق معرفة وحدات المازورة.ويستعمل الالمان الى يومنا هذا كلمة (Taktieren) او الاصطلاح (Takt achlagen) التي تدل على دق الزمن (عد وحدات المازورة)[١٩].وعند تدوين القطعة الموسيقية او الغنائية العربية (والشرقية بشكل عام) فان النموذج الايقاعي هو الذي يحل محل المقياس ،وان لم نستغن عن كتابة العدد الكسري .وعدد مجموع وحدات المازورة اللحنية مطابق لمجموع وحدات النموذج الايقاعي ولايشترط تطابق مواقع القوة والضعف بين المسار اللحني والمسار الايقاعي ."فالايقاع العربي لايحتوي على مواضع ضغط قوية واخرى ضعيفة فقط - اي على نوعية الوحدات هذه في الوزن الواحد - بل على كمية الامتداد الزمني ما بين ايقاع طويل وايقاع

قصير [٢٠]- مابين وحدات الايقاع الطويلة والقصيرة للنموذج الواحد- فقد تكون الوحدة القوية في النموذج الايقاعي (الدم)اقصر من الوحدة الضعيفة (التك).ان الاوزان الشائعة الاستعمال في موسيقى المسير والجمناستك الايقاعي هي التي تتكون من وحدتين عادة الاولى هي القوية (الدم)وتسمى الوزن البسيط وتذكرنا بوزن المسير ،فالساق التي تمد اولا هي القوية ، ويقارب هذا الوزن الصورة الايقاعية لكل ما يعرف باسم المارش حيث التاوب المنتظم عبر جزء واحدضعيف.الوزن المثالي الشائع الاستعمال هو المؤلف من ثلاث حركات الاولى منها هي القوية ،وكاننا نعد واحد اثنان ثلاثة ، ويكون صوتنا (شدة الصوت) هو الاقوى في كلمة واحدة ويسمى الوزن المركب لان التاوب يتم فيه عبر جزئين ضعيفين (ادولف دانهاوزر ص١٤٠).الوزن الثالث هو الحاصل من مضاعفة الوزن الثنائي او الثلاثي فتحصل اربع وحدات او ستة او اكثر من ذلك في مازورة الوزن ،ومع مضاعفة الوزن الثنائي او الثلاثي تظهر مواقع نبر اخرى اضافة الى موقع النبرة الاساسية التي هي على الوحدة الاولى .ولابد من الاشارة ضمن هذا السياق الى انه في الاوزان الثنائية حيث بسط الكسر للمقياس هو ٢ لايشترط ان يكون مقام الكسر عددا مشابها ، فيمكن ان يكون ضعفه ٤/٢ اوضعف ضعفه ٨/٢،علما ان الوزن ٢/٢ كمقياس ايقاعي قد عرف باسم آلابرفة (Alla brave) والشئ نفسه مع الاوزان الثلاثية فهناك مقاييس من نوع ٨/٣ و ٤/٣ و ٢/٣ ويستعمل المقياس ١٦/٣ ايضا.لقد استطاع النبوغ الفني، ومنذ عام ١١٥٠م تقريبا ابتكار طريقة تدوين الايقاع بوساطة المازورات المنتظمة الوحدات (وتدعى بالموسيقى المقاسة)تنميتها مما اصبح لها شيئا فشيئا الاثر البارز في حركة تطور الفن الموسيقي .وقد ساعدت طرائق ابتكار تدوين الايقاع على:-

١- تبلور وتطور الموسيقي المتعددة والمغايرة النغمات والمسارات اللحنية ،التي تعرف باسم الموسيقى البوليفونية المستندة الى قواعد علم الكونتراپوينت .

٢- انتقال المعرفة الموسيقية من جيل لاخر كما اصبح بالامكان استعادة الاوزان الايقاعية الشعبية الدارجة او المبتكرة الفنية الخاصة .

٣- تحررالفن الموسيقي المبتكر من السيطرة المطلقة لايقاع النص اللغوي (الشعري او النثري)او ايقاع لغة الكلام ،وباتت له هيئته الايقاعية المستقلة ضمن عناصر لغة الفن الموسيقي .

سرعة الوزن الايقاعي (التمبو - Tempo)[٢١] .

تتوقف درجة سرعة حركة الوزن الايقاعي على طبيعة مضمونه ودوره الفني ووظيفته الاجتماعية .والعلاقة وثيقة ومتلاحمة بين تغير سرعة انسيابية اللحن او النسيج الموسيقي او المادة الموسيقية وبين تغير مجمل التاثيرات الجمالية والحسية والذوقية التي يتركها على السامع المتلقي ،ولا يستحسن اجراء اي تغير على السرعة الواجب اتباعها في القطعة الموسيقية ، والا فان ذلك سيؤدي الى تشويشها[٢٢] .فزيادة السرعة قد يفقد طابع الحزن المطلوب في لحن ما ،او تقليل السرعة قد يقلب طابع الفرح الى مناحة .ولو اردنا ان نفسر كيفية حدوث عملية التغير هذه فنجدها مرتبطة بابطاء او اسراع وحدات الوزن الايقاعي بنسب متساوية لكل وحدة منها ،مما يؤثر بالتالي تاثيرا مباشرا على تطويل او تقصير القيم الزمنية للمسار اللحني المرافق للوزن او النموذج الايقاعي(في الموسيقي العربية خاصة).او قد يحدث العكس ، حيث ان زيادة او تقليل قيم النغمات المتتالية ،والمكونة لهيكل اللحن الذي يعزف او ينشد او يرتل او يغني،يسبب بالتالي ابطاء او اسراع وحدات الوزن الايقاعي المتتالي بدون تغير طوال عملية الاداء الفني[٢٣].ولعل من المناسب هنا ان نذكر ان المرونة والابتعاد عن الجمهور حالة ضرورية عند عزف او عد وحدات الوزن الايقاعي، او عند غناء او عزف اطوال النغمات المتتالية ،وذلك انطلاقامن ان الفن الموسيقي منبثق من اعماق الانسان مكرس له، وقد تصل طريقة التحكم العقلي لهذه المرونة،في بعض المذاهب والاساليب والمدارس الموسيقية الى درجة كونها جزءا اساسيا من اسلوب حياكة النسيج الموسيقي الاصلي .

ويحدد المؤلف الموسيقي او المدون (كاتب النوطة Transcriber)سرعة تتابع نوتات المؤلفات الغنائية او الموسيقية او الراقصة بالدقة المطلوبة فيدون مثلا في بداية القطعة الموسيقية الاصطلاح التالي : M.M = 60 ،فيعني هذا ان مؤشر جهاز المترونوم يتم ٦٠ حركة (ذبذبة) في الدقيقة .وعليه تكون مدة الحركة الواحدة (الذبذة الواحدة) ثانية[٢٤].وتتغير سرعة حركة الجهاز المترونوم تبعا لتغيير موقع الثقل المتحرك المثبت على المؤشر ،فارتفاعه على المؤشر يقلل السرعة ، وانخفاضه يزيدها بنسب محددة .والى جوار جهاز ميلتسل (١٧٧٢-١٨٣٨)لقياس سرعة جريان المسار اللحني للقطعة الموسيقية

(او الغنائية او الراقصة)عن طريق حساب عدد ذبذبات رقاصة المتتالية ، تقاس سرعة جريان المسار اللحني او النسيج الموسيقي بوساطة المصطلحات اللغوية ايضا ،والتي شاع استعمالها باللغة الايطالية منذ القرن السابع عشر.وتقسم درجات السرع التي اعتاد معظم المؤلفين الموسيقيين الاشارة اليها في مؤلفاتهم بمصطلحات ايطالية الى ثلاث مجموعات اساسية هي البطيئة والمعتدلة والسريعة التي ينقسم كل واحدة منها الى درجات تفصيلية اخرى[٢٥].والى جانب مصطلحات السرع الاساسية بمجموعاتها الثلاث هناك :

١- مصطلحات لتحديد درجات السرع .بصورة ادق تضاف الى المصطلحات الاساسية.

٢- مصطلحات لزيادة التعبير الموسيقي من خلال التدرج في زيادة السرعة او البطء

٣- مصطلحات لعودة السرعة الى حالتها الاولى.

وفيما ياتي نورد قائمة بالمصطلحات الايطالية الخاصة التي تحدد اسلوب اداء السرعة او حركة الايقاع او التمبو (Tempo)،والتي توضع عادة في بداية التدوين الموسيقي او في اي موقع منه .وندون امام كل مصطلح ما يقابله باللغتين العربية والانجليزية وذلك اعتماد على ما جاء في المراجع المختصة المتداولة .

الدرجات البطيئة :

Grave - very slow indeed	بطئ جدا
Lento - slow	بطئ ، رائث
Larghissimo - very broadly	واسع جدا (بطئ)
Largo - broadly	بطئ وفي اتساع،اريث
Larghetto - rather broadly	اقل بطءا واتساعا ،ماهل
Adagissimo - very leisurely	متمهل جدا
Adagio - leisurely	اقل بطء ، امهل

الدرجات المعتدلة

Andante - going at an easy pace	معتدل البطء ، اونى
Andantino - at a moderate speed	اقل ميلا للبطء من اللفظ السابق ،وان
Moderato - at moderate speed	معتدل على الرسل
Allegretto	اقل سرعة من النشيط ،عاجل

الدرجات السريعة

Allegro - fast	نشيط ، مرح وسريع ، اعجل
Vivace - lively	اسرع ،بنشاط ،بسرعة ،نشيط
Vivacissimo - very lively	نشيط للغاية
Presto - very quick	سريع جدا
prestissimo - at fast as possible	في منتهى السرعة

ومع التطور التدريجي لمستوى لغة التعبير الموسيقي فيما ابتكر من مؤلفات اوركسترالية واوبرالية وباليهات برزت مصطلحات جديدة للسرعة بهدف الرقي بلغة التعبير الفني الى الدقة المتناهية الممكنة في تحديد سرعة جريان المسارات اللحنية الهوموفونية ،ومن خلال ذلك الوصول الى الدقة المطلوبة في التعبير عن مضمون فنون الكونسرت والاوبراوالباليه وغير ذلك من انواع الفنون الموسيقية المنهجية المبتكرةواشكالها التي وصلت اوج تطورها في العصر الرومانسي في القرن التناسع عشر.

ومن تلك المصطلحات الايطالية الممكن اضافتها الى المصطلحات الايطالية الاساسية لتغيير سرعة جريان الجمل الموسيقية او تحديد طابعها الفني او تعبيرها الموسيقي هو :

Accelerando-getting gradually faster	ياخذ بالاسراع تدريجيا
Agitato - agitated	في انفعال
Arco - bow	بالقوس ، قوس
Assai - sufficiently	كثير جدا ، بما فيه الكفاية
Ben - well, ben marcato - well marked	جيد ، معلم بوضوح
Cantabile - in a singing style	شجي ، باسلوب غنائي
Col - with the	مع الـ ، بالـ..
Col arco - with the bow	مع القوس ،بالقوس (بالنسبة للالات القوسية)
Con - with	مع ،...
con brio - with vivacity	بجيوية
Da, dal - from , from the	من الـ..
Da capo - from the beginning	من البداية

Dolce - gently , sweetly	برقة
Dolcissimo - very sweetly	رقيقة جدا
Energico - energetically	بنشاط
Fine - end	نهاية
Grazioso - gracefully	رقة،برقة
con gracia - with grace	برقة
Legato (leg.) - smoothly	بانسياب
Leggiero (legg.) - lightly	بخفة
Maestoso - majestically	بجلالة
Marcato - marked	معلم ، ملحوظ ، بتعين
Martellato - hammered	بطرق
Martellato - hammered	اقل سرعة
Meno allegro - less fast	كثير
Molto - much , very	متاني جدا
molto adagio - very leisurely	بسرعة متوسطة جدا
molto moderato - very moderate speed	حركة ، بحركة
Moto - motion	بتدفق ، بحركة
con moto - with motion	ليس
Non - not	ليس سريعا
non allegro - not fast	بدون اسراف
non troppo - not too much	اكثر
Piu - more	اكثر واكثر
Piu e piu - more and more	اكثربطء
Piu lento - more slowly	اكثر سرعة
piu allegro - faster	النقر لنقر الوتر بالاصبع
Pizzicato (pizz.) - plucked	قليلا،قليل
poco - a little	

poco a poco - little by little	رويدا..رويدا
Quasi - almost	تقريبا
quasi lento - almost slow	بطئ تقريبا
Rallentando (rall.) - getting gradually slower	ياخذ بالبطئ تدريجيا
Rallentando (rit.) - getting gradually slower	يأخذ بالبطىء تدريجياً
Scherzando , scherzoso - playfully	بمرح
Sordino - mute (of a violin , cello , etc.)	بكتم الصوت (على الكمان مثلا)
Tant - so much	كثير جدا
non tanto allegro - not so faet	ليس سريعا جدا
tempo primo - first speed	بالسرعة الاولى
a tempo - in time	بنفس السرعة
Senza temp - without getting in time	دون التقيد بوزن الايقاع
Troppo - too much	كثير جدا
ma non troppo - but not too much	ولكن ليس ببطء شديد
Vivo ma non troppo presto - lively, but not too fast	بحيوية ولكن ليس بسرعة شديدة
Tutti - all	الجميع

ان القائمة الكاملة للمصطلاحات الايطالية المتداولة بخصوص موضوع السرعة (التمبو)هي في الواقع اكثر بكثير مما في القائمة السابقة .وما ثبت منها يمثل المصطلحات الاكثر شيوعا ،ولابد من معرفتها عند التعامل مع المؤلفات الموسيقية العالمية بمستوى المعرفة العالمية .ومع ذلك فكل هذه المصطلحات لن تجدي وحدها دائما في تحديد الحركة الايقاعية المنشودة بدقة.ولكي يستطيع العازف اداء القطعة الموسيقية بامانة يلزمه عند عزفها ان يمتلكه شعور حق باسلوب المؤلف وان يتمكن بكيفية ما من التوغل في افكاره[٢٦].ان حركة الايقاع (او السرعة اوالتمبو) تعني درجة السرعة او البطءالتي تؤدي بها ايقاعات المؤلفات الموسيقية واوزانها ،اوتعني تحويل القيم النسبية للنوتات والسكتات الى قيم زمنية مطلقة .فمن خلال مصطلحات السرعة قد تطول او قد تقصر القيمة الزمنية

النسبية المبنية من خلال رموزها او علاماتها المدونة على المدرج الموسيقي مقارنة بقيمة زمنية اخرى اكبر او اصغر منها .فعلامة النوار (وهي ربع الزمن الكلي) قد تصبح اطول من البلانش (وهي نصف الزمن الكلي) ،او اقصر من الكروش(ثمن الزمن الكلي)وذلك من خلال استعمال هذا المصطلح او ذاك عند العزف او الغناء.ومهما يكن الامر ،فان جميع درجات السرع المطلقة السابقة هي ذات طابع تقريبي يتفاوت مدلولها بين مؤلف وآخر ينتميان الى عصر واحد او عصرين فنيين مختلفين ،كما يختلف مدلولهمابين مؤدي اومفسر وآخر عند الاداء او اعادته من قبل العازفين (والمغنيين والراقصين)الاساسيين وقاد الفرق الموسيقية والاوركسترات،حيث يبرز هنا ما يسمى بالطابع الشخصي لقائد العمل اولمن يؤدي بعض اجزائه المنفردة الرئيسية .

تطور النسيج الموسيقي وتاثيره على ظهور مصطلحات الاداء

يراد من العرض الاتي اعطاء التصور المبدئي حول الظهور التدريجي لمصطلحات السرعة ودرجات الحدة اي شدة العزف والغناء ضمن حركة تطور التدوين الموسيقي المرتبطة بتطور النسيج الموسيقي - الغنائي المبتكر.ففي التدوين النوتائي المتداول في مصطلح العصور الوسطى كانت سرعة الاداء ودرجة شدته تتحدان بدلالة بعض الاحرف اللاتينية التي تكتب على النص بجوار الايماءات او الاشارات (مثل النقطة ، الشرطة ، الفاصلة ، الحلية)[١٧] الموضحة لاهم الخطوات ،اي بمفهوم الابعاد ، في مسار اللحن .فمثلا سي (C) كان يعني بسرعة لكونه الحرف الاول لكلمة (Celeritar) والحرف أف (F) يعني شديد لكونه اختصارا لكلمة (Frangora) .ان استعمال هذه الطريقة في تحديد السرعة تعود كما يظن الى القرن الثامن الميلادي ومع ذلك ورغم التقدم الذي حصل في تحديد الابعاد او المسافات الصوتية في التدوين النوتائي لمدونات القرن العاشر الميلادي فان الايقاع ، او القيم الزمنية للنصوص المنشدة ، ظلت كما كانت من قبل محل شك كبير ، مما يوضح سبب الجدل الحاد حول ايقاع الالحان الجريجورياتية المنسوبة لبابا روما في الفترة ما بين سنة ٥٩٠ و٦٠٤م ومن ملامح تقدم فن التدوين في بداية القرن الخامس عشر او بداية عصر النهضة،هو ظهور ما يسمى بالتدوين الجدولي،وذلك بعد جهود الراهب جويدودا أريزو في تطوير التدوين النوتائي واختراع المدرج الموسيقي باسطره الاربعة ومفاتيحه الثلاثة واحرف نغماته السبعة(٢٨) وبعد ظهور التدوين المحدد القياس في العصر الغوطي . وفي المانيا

تكون التدوين الجدولي من حروف ابجدية كاسماء للنوتات وفوق كل حرف منها رموز ايقاعية ، وهي انواع مختلفة من الشرطات ، ماخوذة من بعض اشكال التدوين المحدد القياس السابق . وينسب الى التدوين الالماني الذي ظهر سنة ١٤٤٨م استعمال الخطوط الرأسية التي تحدد المازورات (البارات) لاول مرة والتي عم استعمالها بعد قرنين من الزمن بمفهوم آخر .ويظهر ان تأثيرات عصر النهضة المختلفة في القرن الخامس عشر قد ساعد على التحديد النسبي للقيم الزمنية المتداولة ، وبذلك ابتعد التدوين الموسيقي كثيرا عن تدوين العصور الوسطى .فالعلامة الايقاعية من نوع (سيميبريفة)آنذاك التي تعادل (النوار)في ايامنا قد حددت سرعتها بسرعة نبض رجل هادىء ، اي ما يعبر عنه بـ(٦٠)الى(٨٠)دقة في الدقيقة طبقا لمترونوم ملتسل .

لقد ساوى الباحث فرانكينو جافوري (Gafori)، المتمسك بتقاليد جيدو(جويدو)الاريزى،بين قيمة السيميبريفة (اوالنوار)وسرعة نبضة رجل هادىء الحالة الجسدية ،واعتمادا على ذلك كان العد المنتظم لسرعة الاداء (او التمبو) ،الذي عرف باسم (تاكتوس)آنذاك،يساوي ضربتين بقيمة النوار كما نقول اليوم ،او يساوي زمن ٤/٣ المحدد بمصطلح اليجرو (Allegro) الايطالي.

ورغم اهمية انجاز الباحث جافوري الذي عمل في مدينة ميلانو الايطالية في نهاية القرن الخامس عشر فلا يمكن الاستنتاج منه ان الحياة الموسيقي آنذاك قدعرفت سرعة ادائية واحدة ثابتة .فهناك انواع اخرى من السرع حددها العرف الادائي العام وابتعدت عن التحكمات الشخصية .لقد عرفوا ثلاثة انواع من السرع المختلفة عن السرعة المالوفة واطلقوا عليها اسم النسبة ،وهي النسبة المزدوجة والثلاثية والرباعية ، وفي كل واحدة منها تتضاعف السرعة بقدر الرقم الدال عليها .ففي النسبة المزدوجة (Proportio dupla) مثلا تتضاعف السرعة مرتين .وليوضحوا هذه السرع حددوا النسب في تدويناتهم برمز عددي (كسر حسابي)يدون في بداية القطعة الموسيقية او بداية قسم منها .وكثيرا ما كانت النسبة المزدوجة تستغني عن الرمز العددي وتعوض عنها بعلامة عرفت في العصر الغوطي ايام تبلور التدوين المحدد القياس .وما زالت تلك العلامة متداولة في التدوينات المعاصرة للدلالة على تغير معين في سرعة الاداء .وتعرف هذه العلامة باسم آلابريفة(Alla breve)وتعني العزف(او الغناء) بضعف السرعة الطبيعية ،ويرمز لهذه

العلامة بنصف دائرة تمر شرطة رأسية وسطها (𝄵)[٢٩] .وضمن متابعة تطور تنوع السرعة (التمبو) وطرائق تدوينها تبين زيادة قيم علامات التدوين الموسيقي السابقة مع الزمن .فعلامة نصف القصيرة (وتدعى سيميبريفة)باتت تعادل (البلانش) في نهاية القرن السادس عشر بينما كانت قبل قرن تعادل النوار (اي نصف قيمتها الجديدة) ، وهكذا مع القيم الاخرى بما في ذلك علامة الفوزا (fusa) التي تعادل قيمة الدوبل كروش في هذا العصر .ومن الجدير ذكره حول مستحدثات التدوين الموسيقي للنسيج الموسيقي البوليفوني او المتعدد المسارات اللحنية هوظهور مدونات قطع المادريجال البوليفونية بطريقة السكور (او نوتة القائد)لاول مرة في مدينة البندقية سنة١٥٧٧م[٣٠] .وكانت خطوط المازورات التي تفصل بين مازورة واخرى في مدونات المادريجال تدل على اشارات الوحدة الزمنية (تدعى تاكتوس Tactus)المنتظمة صعودا وهبوطا ، وليس الى تحديد مواقع القوة والضعف داخل المازورات كما نعرفها اليوم . وبهذا اختلف مفهوم خط بداية المازوره بين الامس القريب واليوم ديناميكياً . فالعازف المعاصر يضع الضغط القوي على الوحدة الزمنية الاولى للمازورة وتنتهي المازورة قبل الضغط القوي التالي مباشرة . والضغط القوي التالي في المازورة الثلاثية يأتي بعد ضغطين ضعيفين ، وفي الوزن الثنائي يأتي الضغط القوي بعد ضغط ضعيف واحد ، وهكذا مع الاوزان الاخرى . ومن ابرز ما حصل في القرن السابع عشر في نطاق السرعة (التمبو) هو تدوين الارشادات للعازف لكيفية التعامل معها ، وظهور مصطلحات واضحة تعبر عنما هو مطلوب من المؤدي عازفاً كان او مغنياً . فكتب في مقدمة معزوفات لالة الهارديسكورد من نوع التوكاته في عام ١٦١٤ م بعدم التقيد بسرعة واحدة عند الاداء ، وطلب من العازف ان يغير التمبو داخل القطعة الواحدة تبعاً لتغير طابعها الفني . وفي تاريخ مقارب دونت ارشادات مختلفة للسرعة على مؤلفات لالة الاورغن، وكان هذه عبارة عن ستة مصطلحات مختلفة عما هو متداول الى اليوم ، وهي : آداجيو (Adagio) وتعني بطء ، واليجرو (Allegro) وترجمتها سريع ، وفيلوتشه (Veloco) اي سريع نشط ، برستو (Presto) وترجمتها سريع جداً ، وبيوبرستو (Piu Presto) اي اشد سرعة ، واخيراً برستيسيمو (Prestissimo) اي تؤدي بأقصى سرعة . والى جوار ظهور المصطلحات المحددة لسرعة جريان النسيج الموسيقي في عصر كلاوديو مونتفردي (١٥٦٧-١٦٤٣) برزت المسطلحات الدالة على التنوع الديناميكي عند الاداء

وبخاصة عند المناوبة بين الاداء اللين الرقيق والشديد القوي وكأن ما حصل كان نوعاً من المحاكات لفكرة الصدى في الطبيعة ، والتي بقيت متداولة طوال عصر باروك والى عصر موتسارت (١٧٥٦-١٧٩١) اما فكرة التزايد التدريجي بشدة العزف والغناء (الكريشندو) واللين (الديمنوندو) فأنها لم تكن حتى سبعينات القرن السابع عشر شيئاً معروفاً بعد رغم مناداة بعض المؤلفين بضرورة تنويع الاداء انذاك كالعزف بقوة ثم بهدوء ثم بهدوء اكثر ، او الطلب ان تشتد الموسيقى تدريجياً حتى تبلغ قمتها في مكان محدد من النص المغنى او المرتب[٣١] ومع تطور موسيقى الالات وتبلورر انواعها واشكالها في النصف الثاني من القرن السابع عشر كان لا بد من تحديد سرع اداء أجزاء المؤلفات الالية مثل السويت (المتتابعة) والكونشرتو والكانزونه . وبما يتعلق الامر باجزاء السويت فقد ازداد الامر اهمية وذلك لاختلاف اوزان الرقصات وسرعها المكون لها بين الاقاليم والاقطار الاوربية . والى جوار ما حصل من تطور في موسيقى الالات حصل شيء مماثل في الفن الغنائي المنهجي المبتكر . فشهدت عقود النصف الثاني من القرن السابع عشر بلوغ الاوبرا الايطالية ذروة تفتحها داخل المدن الايطالية البندقية ونابولي وبداية نفوذ الفن الاوبرالي الايطالي القوي جداً في جميع المراكز الاوربية الموسيقية ولمختلف اقطارها . وكان انتشار فن الاوبرا الايطالي في المدن الاوربية المختلفة يعني من الجانب الادائي التقني فرض متطلبات جديدة على العازفين والمغنين والمنشدين والمؤلفين وقواد الفرق ومدربي الغناء وغير ذلك انطلاقاً من طبيعة اسلوب فن الاوبرا الذي يتطلب قوة درامية في المسرح الغنائي وتاكيد ابراز العواطف الشاعرية الجياشة في المسرح التمثيلي . ولاجل تحقيق متطلبات الدراما الموسيقية كان لابد من التعامل بدقة اكبر مع مصطلحات السرعة والشدة واللون الصوتي في اجزاء الغناء كما في الافتتاحية والفواصل الموسيقية التي بداءت تعزفها اوركسترا كبيرة مؤلفة من اربعين عازفافي بعض الحالات .

لقد شهد البلاط الفرنسي ايام اشتغال الفنان لوللي (١٦٣٢-١٦٨٧)فيه ازدهارا لفن الباليه قبل ان يتحمس لوللي لفن الاوبرا في العقد الاخير من حياته.وبسبب ارتباط موسيقى فن الرقص المبتكر ضمن فن الباليه بالموازين.والسرع ارتباطا عضويا ادت النتيجة الى تحديد تلك الموازين والسرع بما يضمن اعادة ادائها كما يجب .وبرز هذا الامر بوضوح في البلاط الفرنسي في رقصة المنويت الهامة آنذاك والتي تتعارض فيها خطوات الراقصين

وفق الزمني الثنائى مع الايقاع الثلاثي للرقصة[٣٢] . وفي البلاط الفرنسي وقصوره بقي فن السويت مستودعا للرقصات المتتابعة ضمن اطاره الفني ،وبالتالي مستودعا لمختلف الاوزان والايقاعات والسرع والديناميكيات الادائية لرقصات جديدة حسب الموظة ورقصات قديمة واخرى اقدم انقضى عهدها .ولايمكننا بالطبع تصور انتشارها في مجتمع لم يعرف بعد اجهزة التسجيل والبث الشائعة اليوم بدون وجود مدوناتها الموسيقية ،اي نوتاتها المدونة بلغة واضحة يمكن اداءها من قبل العازفين والفرق الموسيقية والاوركسترات بالدقة المطلوبة وكما يجب وفقا للمعايير والقيم الفنية والذوقية والجمالية السائدة .وينطبق هذا القول على طرائق اداء السويت في ايطاليا والمانيا وغير ذلك رغم التباين في اساليب واماكن ادائها ،ومتطلبات تلك الاساليب واجواء الاماكن من تنوع في السرع وشدة العزف.

لقد عرف السويت الايطالي المؤلف من عدد من الرقصات الايطالية وغير الايطالية باسم السوناته المنزلية (Sonata da camera) ايضا ، واتصفت باداء خاص داخل غرف القصور .وعلى العكس منها كانت هناك سوناتة الكنيسة (Sonata da chiesa) التي عزفت خارج الكنيسة ايضا.ولكن الامر الهام هنا هو ما يتعلق الامر بتحديد سرع اجزاء هذه المؤلفات بعد ان اسقط مؤلفو سوناتة الكنيسة اسماء الرقصات المكونة لاجزائها لاعتبارات معينة ،فكان هذا الامر بداية ظهور اصطلاحات السرع على اجزاء السوناتة بدلا عن كتابة اسماء الرقصات،والتمهيد الحقيقي للحركات الحرة لشكل السوناتة المتأخرة او الكلاسيكية .ان الصيغ الموسيقية الالية قد توالت في الاقطار الاوربية منذ مطلع القرن السادس عشر وطوال القرن التالي،ولهذه الصيغ تنسب قطع الريتشركار(ricercar) والبريلود (Prelude) والتوكانا (toccata) وما شابه ذلك . وكانت الحان الرقصات تمثل ركنا هاما من الموسيقى الالية التي اختلفت طرائق ادائها تدريجيا من حيث نوع الالة او مجاميعها وموقع الاداء ودوره الفني والاجتماعي، ومن حيث الصيغ والانواع الموسيقية الداخلة في تركيبها،ومن هذه الرقصات نذكر مثلا رقصة البافان (Pavan) والباسومتزو (Passomezzo) والجياليارد (galliard) والكورانت (Courante) والبرانل (branies) والماندة والساراباندة والجيجة (gigo) والجافوتة (gavotta).وان كان عازفو العود هم من اشهر من يعزفون الموسيقى الراقصة في مطلع القرن السادس عشر، حسبما يقول زاكس في ص٣١٤ ،فأن عزفهم لتلك الرقصات المنفردة اخذ طابعاً اكثر تماسكاً وكثافة من خلال

السويت الايطالية من نوع السونات المنزلية (سوناته داكاميرا) في نهاية القرن السابع عشر عبر مؤلفات اركانجلوا كورللي (١٦٥٣ - ١٧١٣) ، او من خلال سوناتا الكنيسة (سوناة داكايزا) الذي فقدت اجزاءه الراقصة طابعها الراقص واستبدلت اسماءها بالمصطلحات السرع الشائعة كالاداجيو للرقصة البطيئة والالجروا للسريعة والبرستو للأكثر سرعة وغير ذلك .وعندما ابتكر الفنانون الايطاليون (كالفنان كورللي مثلاً ، شكل الكونشرتوجرسو (Concerto grosso) في ثمانينات القرن السابع عشر وصفت اجزاءة (حركاته) بأرشادات السرعة في الاداء مثل (آداجيو) او (اللجرو) التي اتبعت في سوناتة الكنيسة (سوناتة داكيزه) . وانتقل هذا الامر فيما بعد الى الكونشرتوات المنفردة للآلات القوسية والالات ذات لوحة المفاتيح التي ظهرت في مطلع القرن الثامن عشر بفضل الجهود الرائدة للفنانين باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) وهندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) ، والتي اخذت تكتب او تدون بطريقة لاتختلف عن تدويننا المعاصر في اهم تفاصيلها المتعلقة بقيم النغمات والمدرج الموسيقي وخطوات المازورات (وتدعي بارات ايضاً) . ورغم ماحصل من تطور من مطلع القرن الثامن عشر في مجال التدوين الموسيقي فان ذلك العصر لم يكن يعرف بعد وسائل التعبير بالتدرج من الشدة البالغة والعكس بشكل يسمح بالضغط على النوتات الهامة وبث الروح فيه . لذا كان اي تدوين موسيقي لاحياة فيه بدون الحليات والزخارف التي برع فيها مؤدون الموسيقى الغنائية وموسيقى الالات ،. وسوء عنى المؤلفون بكتابة رموزها او اغفلوا ذلك . ومن الجدير بالذكر هنا هو ان هذا الوصف لتدوينات القرن السابع عشر في اوربا ينطق تماما على التدوينات الموسيقي للأشكال والانواع الغنائية العراقية (والعربية - الشرقية) في عصرنا هذا . فنوتاتها المتداولة لعزف الالات الغنائية ماهي في الواقع الا هياكل نغمية لما يغنى او يعزف من الحان افقية المجرى غنية بالزخارف والحليات يترك امر اداءها للمغني او العازف حسبما يشاء او حسبما توارثه من ممن تعلم منه . لقد تميزت الموسيقى الاوربية في مطلع القرن الثامن عشر بطابع البهرج الصوتي المحقق من خلال الاسراف في اثراء المسار الموسيقي الغنائي والالي بأنواع محددة من الحليات والزخارف اللحنية التي تؤثر بالتالي على القيمة النسبية لأطوال النوتات المدونة وسرعها ودينمايكيتها . ومع التغيرات الهامة التي حصلت في العقود الخمسة الاولى للقرن الثامن عشر الاولى (١٧٥٠م) ، ويقال حتى نهاية عصر باروك ، في مادة الفنون الموسيقية ، ونسيجها واشكالها ، ومضامينها ،

واساليب اداءها وشرائح من متلقيها[٣٣] برزت البوادر الاولى للنزعة العاطفية الاصيلة في الاسلوب الانفعالي المتجسد بأنواع مختلفة من التغيير في شدة الصوت . وسببت هذه البوادر مناخاً ملائماً لظهور الالات الموسيقية الجديدة الملبية لأحتياجات العصر الديناميكية والتي ساهمت ومنذ العقد الاول والثاني للقرن الثامن عشر في صناعة الوليد الجديد لسلالات ذات لوحة المفاتيح ، الذي عرف فيما بعد بأسم البيانو (Piano) اختصارات للأسم بيانو - فورتا (Piano - forte) المختصر من الاسم (جرافيشبالو التي تعزف بشدة ولين - Gravicembaio col piano e forte) الذي عرفت به الالة حين اختراعها .

لقد اكتسب الوليد الجديد اسمه من امكانات عطائه الصوتي مقارنة بآلة الشمبالو او آلة الهاريسكورد الاقدم ، والتي كان عطاؤها الصوتي مقصوراً على التباين الجاف بين شدة العزف (forte) واللين (Piano) . اما الوليد الجديد او آلة البيانو كما تعرف اختصاراً فانها تسمح بالعزف اللين والشديد بمجرد ان يضغط العازف اصابعه على مفاتيح الالة . وبعد فترة قليلة انتقلت المتطلبات الديناميكية الجديدة التي سمحت بها آلية البيانو الي اداء الجمل والعبارت الموسيقية بالعزف (الاوركسترالي ايضاً ، وباتت وسيلة لأثارة المشاعر والاحاسيس .

وكانت الاوركسترات الايطالية هي السباقة لاظهار المتطلبات الديناميكية الجديدة التي سرعان ماانتشرت الى المراكز الموسيقية الاوربية الاخرى والى مدينة مانهايم (Mannheim) الالمانية خاصة . وكانت مانهايم تمتلك انذاك واحدة من افضل الاوركسترات ذلك العصر وتحيا حياة موسيقية فريدة بفضل دعم اميرها المتحمس للفنون والاداب والعلوم . ومما قيل بشأن الطابع الديناميكي لاداء اوركسترا مانهايم هو : ان الفورته (forte) في عزفهم كالرعد ، والكريشندو (Crescendo) مثل الشلال ، والديمنوندو (diminuendo) يشبه خرير غدير بلوري ، والبيانو (Piano) مثل نسمة ناعمة تبشر بقدوم الربيع[٣٤] . ان عبارات الاقتباس هذا تعني في الجانب العملي لعزف اوركسترا مدينة مانهايم تغيرات اساسية في سرعة جريان الالحان وطابعها الديناميكي .

ان افانين التغير التدريجي لشدة الصوت في الاوركسترات المتحققة بفضل المناخ الفني المنفتح لمدينة مانهايم وشتوتجارت وروما كتجسيد للأسلوب الانفعالي والنزعة العاطفية لعصر الركوكو القصير نسبياً لم تعرف في فرنسا الا في منتصف القرن الثامن

عشر ، وذلك من خلال موسيقى الفنان جان فيليب رامو والحانها المنبثقة من هاروموئية النسيج الموسيقي الهرموفوني . وهكذا قدر للنزعة العاطفية في الاداء ان تصبح احدى سمات الانتقال من الجو الاورستقراطي لساكني البلاط وقصور الامراء والاغنياء والمتنفذين الى الجو الادفىء الذي ظلل الحياة الطبقة المتوسطة من شرائح مجتمع المدينة ، والتي تدعى بالطبقة البرجوازية . وبسبب فلسفة هذه الطبقة واهدافها وسعيها الجاف لتحقيق افكارها على مختلف المستويات حصلت تغيرات اساسية في الحياة الفنية ايضاً استندت الى اهتمام شرائح واسعة من مجتمع المدينة بالفنون الموسيقية بعدما كانت مختصرة على السلطة الدينية والدنيوية المتمثلة بالكنيسة والبلاط . واخذت تنظم الحفلات الموسيقية العامة وتطرح نقاشات حول ما يبتكر ويؤدي بمستويات مختلفة ومتنوعة ، كما ظهر النقد الموسيقي كمهنة عامة . كما حصلت تغيرات جذرية على الطابع الصوتي لآلة الاورغن والالات الوترية القوسية . في تلك الفترة ايضاً باتت تقترب نهاية الحياة الطويلة لالة العود العربية في اوربا مع تبلور الموسيقى الهوموفونية والمعتمدة على قواعد علم الهارموني الجديد انذاك . انه الانفتاح على تباشير العصر الكلاسيكس المبكر ، عصر هايدن وموتسارت بكل مايحملانه من جديد بما يتعلق بأوزان المؤلفات الموسيقية وايقاعاتها ، وسرعاتها ، وديناميكيتها ، وطابعها الصوتي ونسيجها الفني ، لقد سعى المؤلفون بعد وفاة باخ سنة ١٧٥٠م الى تجسيد التيارات الفكرية الجديدة التي بلغت مرحلة النضج في كل الميادين ، والى تحقيق الشعارات الثلاثة الاساسية وهي الطبيعية والبساطة والانفعال في مؤلفاتهم الالية الاوركسترالية والغنائية الاوبرالية والحركية الراقصة ضمن فن الباليه وفن البانتومايم .

ولعل من ابرز الفناني الذين تمكنوا من تحقيق شعارات العصر في الفن الاوبرالي هو كريستوف فيليبالد جلوك (Gluck) (١٧١٤ - ١٧٨٧) الذي سعى الى جعل الموسيقي في فن الاوبرا ليست هدفاً في حد ذاتها بل من واجبها ان تعبر عن طابع الشخصيات المسرحية وانفعالاتها بأقوى مايمكن من العمق والتركيز[٣٥] وكذلك كارل عمانويل باخ (١٧١٤ - ١٧٨٨) واخوه يوهان كريستيان باخ (١٧٣٥ - ١٧٨٢) الممثلان الحقيقان لعصر سعى لا ليكون بسيطاً وطبيعياً فحسب بل كذلك الى ان يظهر مشاعر وانفعالات كانت قبل ذلك بقليل محتجزة متحفظة[٣٦] .

لقد اختلفت وسائل تحقيق اهداف العصر الجديدة ، وهناك العديد من النصوص حول كيفية تصوير الانفعال موسيقياً ، وذلك من خلال التكوين اللحني وطبيعة اتجاهه . كما ان هناك العديد من المبتكرات الالية للتعبير عن رقة العواطف والتأثير والحزن الدامع والشفافية الاثيرية ، او التعبير عن القوة ورقة اللمس التي حققتها آلة البيانو لاول مرة في مسيرة تطور الاداء الالي ، وذلك في تلك الحفلة التي عزف فيها على الة البيانو يوهان كريستيان باخ (١٧٦٨ ، اي بعد وفاة تلمان بعام وراموا باربعة اعوام وهندل بتسعة اعوام وباخ بثمانية عشر عام ، وقبل ولادة بتوهافن بعامين ، ذلك الفنان الذي كتب فيما بعد كلاسيكيات الة البيانو ضمن شكل السوناتة والكونشرتو . والى جانب جميع تلك الابتكارات الديناميكية واللونية تعتبر الصيغ الالية لآلة البيانو والاوركسترا انجازا لم يكن يخطر على البال بما يتعلق الامر بتحديد سرع اجزائها وما يطراء على اجزائها الثابتة من تنوع واختلاف . وبلا شك تعتبر صيغة السوناتة المؤلفة من اربع حركات مختلفة السرعة والطابع من اهم الانجازات في هذا المجال ، وبخاصة بناءها اللحني المتضاد لمايسمى بفورم السوناتة الذي تبنى عليه حركة السوناتة الاولى . وتعكس اشكال موسيقية اخرى عرفت في ذلك العصر مثل الديفرتيمنتو (divertimento) والسيريناد (serenade) وغير ذلك صلتها بمعزوفات السويت الاقدم المتكونة من تجميع عدد من الرقصات المختلفة السرعة والطابع الصوتي .

وتعتبر بحق مؤلفات جوزيف هايدن (١٧٣٢-١٨٠٩)من نوع السوناتة والديفرتيمنتو والسيمفوني والاوبرا والقداسات ومختلف انواع موسيقى الصالون احدى ذروات العصر الكلاسيكي بكل متطلباته الادائية . تلك المؤلفات التي بدأ الكتابة حول شروط ادائها الموسيقي الصحيح في كتب الاداء وتعليم العزف .لقد بحثت مواضيع تعلم العزف على آلات مثل البيانو والكمان والفلوت ، التي تمثل ثلاث فصائل اساسية من الالات ، في ادق تفاصيل التمبو والضغوط الايقاعية (accents) والشدة (intensity) والمصاحبة والنوتات الزخرفية والحليات وغير ذلك .

وبلا شك لايمكن الاستغناء عن دراسة مؤلفات الاداء تلك لمن يريد الوصول الى الاداء الصحيح لما ظهر من اعتبارات لحنية من القرن الثامن عشر ، ومن خلال استيعاب مواضيع تلك المؤلفات تمكنت الاجيال المتعاقبة في القن الماضي من المحافظة على الاداء الصحيح

لمؤلفات القرن الثامن عشر او ماسبقه . ان الدارس لنصوص يوهان واكيم كفانتز سيلتقي بالكثير من التفاصل الادائية تغير سرعة المسار اللحني . فيدرك كيفية اداء لحن كلاسيكي ما اذا حددت السرعة بمصطلح مركب مثل : (اللجرومانون تانتو – Allegro ma non tanto) اي سريع في اعتدال ، او (اللجرودي مولتو Allegro da molto) اي سريع تماماً ، (او اداجيو كانتابيليه – Adagio cantabile) اي بطيء بنائه ، او اداجوا اساي – Adagio assai اي بطيء جداً ، وغير ذلك لكثير حقاً[٣٧] انما يقال حول مؤلفات هايدن بمواصفات ادائية ينطبق ايضاً على مؤلفات فولفكانك اماديوس موتزارت (١٧٥٦ – ١٧٩١) من اوبرا وكانتات وسيمفونيات وسرنادات ومؤلفات موسيقى الصالون والسوناتات والاغاني (تدعى ليدر) والقداسات . لقد حقق الفنان موتسارت في جميع مابتكر توازناً فريداً ونادراً ، ووفق فيها بين الدراما والموسيقى وبين الكتابة للأصوات والالات ، وبين النسيج اللحني المتوافق (الهوموفوني) والنسيج المتعدد المسارات اللحنة (البوليفوني) . ولاجل ان ينجز موتسارت ماانجزه في حياته القصيرة نسبياً كان عليه الموازنة التامة بين كل عناصر الاسلوب الموسيقي وبمستوى عالٍ جداً من الضبط مع مصطلحات الايقاع والوزن والسرعة والشدة . لقد وضع موتسارت الاداء الفني للموسيقى المنهجية المبتكرة خطوة جريئة اخرى الى الامام واستطاع من بعده الفنان لودفيك فان بتهوفن (١٧٧٠ – ١٨٢٧) ان يوصله الى ذروته الكلاسكية وبالشكل الذي عرف بوضوح في القرن التاسع عشر والعشرين ضمن مدارسه واتجاهاته الفنية غير القليلة . وان كانت موسيقى بتهوفن وشوبرت (١٧٩٧ – ١٨٢٨) الاوركسترالية او للأوبرا او للأصوات والالات المنفردة ومجاميعها تعزف بهذه القوة الديناميكية او تلك وفقاً للأشارات التي تحددها في تدوين الموسيقى فان سرعة الاداء او التمبو كانت تضبط في مدوناتها اما من خلال علامات جهاز قياس السرعة (جهاز المترونوم) او عن طريق متابعة اشارات من يتولى القيادة او تدريب . ان ايصال التأثير المطلوب للمتلقي بات لايتحقق في عصر بتهوفن الا من خلال معرفة التمبو المثبت على المدونة (النوطه) الموسيقية ، لذا اصبح استعمال جهاز المترونوم او اي جهاز سابق له امر ضروريا للعازفين والمؤلفين على حد سواء كما انه ومنذ مطلع القرن التاسع عشر قد نال عصا القائد الاعتراف الشامل بها رغم كون تلك العصا كانت تختلف في الشكل والوظيفة على عصا القرن السابع عشر الثقيلة ، والتي كما يروى

قتلت الفنان جوفاني باتستا لوللي سنة ١٦٨٧م عندما اصابت اصبع قدمه بدلاً من الارض عندما كان يقود اوركسترا القصر في حفلة اقيمت بمناسبة شفاء الملك لويس الرابع عشر (١٦٣٨ - ١٧١٥) من مرض ألم به[٣٨] .

ومنذ مطلع القرن التاسع عشر (نهاية الكلاسيك وبداية الرومانتيك) والى يومنا هذا بقيت اشارات قائد الاوركسترا (بالعصا او بدونها) وجهاز المترونوم الوسيلتين اللتين لايستغنى عنهما في قياس سرعة جريان المسارات اللحنية عند التحضير لتقديمها للجمهور ، وعند الاداء النهائي لكل انتاج موسيقي ، وكذلك عند دراسة كتب التمارين (الاتودات)في مراحل دراسة الموسيقى المختلفة..

الهوامش

(١) تتحكم في صياغة النسيج البوليفوني قواعد علم الكونترابوينت بينما تتحكم في صياغة النسيج الموسيقي الهوموفوني قواعد علم الهارموني . ووصل علم الكونترايونيت ذروته في منتصف القرن الثامن عشر نظرية وتطبيقا بينما اخذ التطبيق الفعلي لعلم الهارموني كنظرية وتطبيق منذ ثلاثينيات القرن الثامن عشر .

(٢) ماكس بنشار: تمهيد للفن الموسيقي ، ترجمة محمد رشاد بدران ، القاهرة ١٩٧٣ ،الصفحة ١٠و١١

(٣) نبيلة خليفة ، ليلى زهران : الاسس العلمية والفنية للجمباز والتمرينات ، دار الفكر العربي ، صفحة ٤٠٠

(٤) ماكس بنشار :تمهيد للفن الموسيقي ، الصفحة ١٠

(٥) نبيلة خليفة ، المصدر السابق ، الصفحة ٤٠٢ ، المؤلفة تتحدث عن ايقاعات ثلاث رئيسة وهي ايقاع للسماع والرؤيا (موجة البحر والجرس)وايقاع للرؤيا (موجة النهر ، المد والجزر في البحر او طيران الطيور)والايقاع بالنسبة للاحساس تتابع الليل والنهر ، ايام الاسبوع ، الفصول الاربعة .....الخ).

(٦) ابو الفضل جمال الدين (ابن منظور) : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، الصفحة ٤٠٨

(٧) الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٧٥ ، الصفحة ١٤٩.

(٨) الدكتور محمود احمد الحفني : الموسيقى النظرية ، القاهرة ١٩٣٩ ، الطبعة الثانية ،ص ٢٣٣

(٩) فاخروميف : مبادئ الموسيقى النظرية ، ترجمة رؤوف موسى الكاظمي ، مطابع ثنيان ،بغداد ،١٩٧٢ ،صفحة ٤٣ .

(١٠) نبيلة خليفة ، ليلى زهران :المصدر السابق ،الصفحة ٤٠٠

(١١) عطيات محمد خطاب : التمرينات للبنات ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ،الصفحة ١٢٠.

(١٢) فاخروميف ، المصدر السابق ، الصفحة ٤٩

(١٣) الدكتور طارق حسون فريد :التذوق الموسيقي ، نسخة خطية ، الصفحة ١٨

(١٤) الدكتور محمد احمد الحفني : المصدر السابق ، الصفحة ٢٧٣ . كورت ساخس ، تراث الموسيقى العالمية ، الصفحة ٦

(١٥) الدكتور محمود احمد الحفني :المصدر السابق ، الصفحة ٢٣٣ (في الصفحة ٢٣٤ نقرأ حول الموضوع هذا مايلي :التم او الدم والتك لفظتان اصطلاحيتان تدلان على موضع القوة والضعف في الوزن او "الضرب"

المحتوى عليهما ، وهما من ناحية التوقيع مختلفتان ،فالتم او الدم يدل على موضع النبرة (اي القوة والضغط) والتك يدل على موضع الضعف من الوزن ويختلف مقدار زمن كل من الدم والتك في القصر والطول بحسب نظام كل وزن) ، ويذكر كورت ساخس في المصدر السابق والصفحة نفسها بانه "لايخلو العديد من النماذج الايقاعية هذه (الضروب) من صعوبة الفهم وذلك لانها مركبة ومعقدة من حيث عدد الوحدات واماكن القوة واضعف واطوالها . والضرب الايقاعي لاية قطعة يعد من الاهمية بحيث يكون جزءا من اسم القطعة الموسيقية ، فنقول من مقام الرست وايقاع المحمودي الكبير والضروب تتكرر بلا انقطاع طول القطعة ، وكثيرا ما تبرزها طبلة او طبلتان يدق عليهما باليدين وتخرجان اصواتا والوانا رقيقة ومنوعة ".

(١٦) آرون كويلاند :كيف تتذوق الموسيقى ،الصفحة ٥٣.

(١٧)لاحظ ايقاع الهيرة والهجع والجورجينة .

(١٨) للتوسع في هذا المجال علينا معرفة انواع القيم الزمنية الموسيقية وقيمها واعلاقة الزمنية فيما بينها

(١٩) كورت ساخس ، المصدر السابق ، الصفحة ١٩٣ .

(٢٠) كورت ساخس ، المصدر السابق ، الصفحة ٣٦ .

(٢١) آرون كويلاند ،المصدر السابق ،الصفحة ٥٨ .

(٢٢) فاخروميف ، المصدر السابق ، الصفحة ٧٣

(٢٣) لعل من المفيد ذكره ان النموذج الايقاعي العربي باسم ما عند ابطائه او اسراعه يتغير اسمه كذلك .وان احتفظ بعدد ونوعية وحداته .

(٢٤) اخترع آلة المترونوم الميكانيكي الالماني يوهان ميلتسل (١٧٧٢-١٨٣٨) وقد استكمل تصميمها بنفسه كما عرفت باسمه اليوم فيقال مترونوم ميلتسل وتكتب اختصارا ام ام (MM)

(٢٥) حول درجات السرع الايطالية انظر مبادئ الموسيقى النظرية ، فاخروميف ص٦٦-٦٨ ،كذلك انظر نظرية الموسيقية، ادولف دانهاوزر ص١٦٠-١٦٧ ،وانظر الموسيقى النظرية ، الدكتور محمود احمد الحفني ص٢٨٩-٣٠٤ ،جرت بعض المحاولات من قبل الموسيقيين لكتابة اصطلاحات السرع بلغاتهم القومية منذ عهد فاكتر في المانيا وديبوسي في فرنسا وبعض الموسيقين المعاصرين من اكثر البلدان إلا ان المصطلحات الايطالية لاتزال حتى اليوم هي السائة في الاستعمال .

(٢٦) ادولف دانهاوزر :المصدر السابق ،ص١٦٣

(٢٧) نشأ التدوين النوماتيكي (النوماتي) في حضارات الشرق القديمة كما يشير اسمه اليوناني نوما او نوما (neuma) بمعنى اشارة او إيماء . ولم تكن الاشارات الموضوعة فوق الكلمات في مطلع القرون الوسطى تدل على طبقة النغمة او المسافة الصوتية . واقتصرت مهمتها على ايضاح اتجاه حركة اللحن ، او كعامل مساعد على تذكره . وبفضل ما استحدثه الراهب جويدودا أريزو (الاريزي حوالي ٩٨٠ أو ٩٩٥-١٠٥٠) توضحت مغاليق هذا النوع من التدوين بل تطورت ايضا الى ما يعرف بالمدرج الموسيقي والقراءة الصولفائية لما يعرف بطريقة دو المتحركة . للاستزادة انظر :بول هنري لانج ، ترجمة الدكتور احمد حمدي محمود :الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر النهضة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م ،ص١٢٢ و١٢٣ .

وكورت زاكس :تراث الموسيقى العالمية ، ترجمة د. سمحة الخولي ، القاهرة ١٩٦٤ ،ص٧٦-٧٧ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٢٨) تنسب القراءة الصولية او الصولفائية للراهب جويدو الاريزي . وتعتمد على اختراع مجموعة من المقاطع للدلالة على كل نغمة بمفردها في السلم الموسيقي . لقد اقتبس جويدو ستة مقاطع من كلمات ترتيل قديم موجه الى يوحنا المعمدان وجعلها تعبر عن المسافات الصوتية من نوع الثانية الكبيرة والصغيرة ، وفيما ياتي نص الترتيل القديم مؤشرا عليه المقاطع الستة انظر بول لانج -المصدر السابق ،١٢٣ .

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tourum
Solve Polluti Labili reatum
Sancte Joannes

(٢٩) للاستزادة انظر كورت زاكس :المصدر السابق ص١٩٣-١٩٦ .

(٣٠) تكتب الاسطر اللحنية للحن المتعدد المسارات (اللحن البوليفوني) تحت بعض في صفحة واحدة مما يسهل قراءتها او متابعتها في ان واحد ، وذلك عند عزفها على آلة الاورغن (او اية الة اخرى ممكنة)او عند قيادة الكورال المؤدى لها .واستمرت طريقة الكتابة هذه الى الوقت الحاضر عند الابتكار والاداء والدراسة والتحليل رغم تغير النسيج الموسيقي عبر العصور ، ولنقل من البوليفونية الى الهومرفونية .

(٣١)من اولئك الموسيقين الذي طالبوا بتنويع الاداء الديناميكي نذكر عازف الاورغن مائيو لوك حوالي (١٦٣٠-١٦٧٧) الذي ترك وراءه عددا من المؤلفات الموسيقية المتنوعة منها الموسيقى التعبيرية لمسرحية العاصفة ومسرحية ماكبث لشكسبير .ان فكرة التزائد التدريجي لشدة العزف والغناء ولينة هي من حيث الاساس ظاهرة طبيعية فهي تحدث عندما يمر المصدر الصوتي من امامنا او عندما نقترب اليه ونصله ثم نبتعد عنه ، وقد ارتبط موضوع التعامل معها مع ضرورات التعبير الفني عن مواقف واحداث المؤلفات الاوبرالية منذ مطلع القرن السابع عشر .

(٣٣)ان مثل هذا التعارض الايقاعي بين ايقاع المنويت والحركة المرافقة لها يشبه الى حد كبير تعارض حركة مسير ضيوف القطر عند استقبالهم وتوديعهم على ايقاع موسيقى تفتيش حرس الشرف المقتبسة من المعزوفة المعروفة باسم مارش توليدو . فحركة المسير تتم وفق الوزن الثنائي (واحد-اثنين) بينما موسيقى المارش هي ذات وزن ثلاثي (واحد- اثنين- ثلاثة) .

(٣٣) ليس من تغير في واقع الاجراءات والانجازات الفنية بدون تغير في الاهداف ومنطلقاتها الفلسفية والجمالية والذوقية .ولم تتغير الاهداف بدون تغير الستراتيجيات كما يقال اليوم عند الحديث عن الاصلاح والتطور وزيادة الانتاج وتحسينه .وبنفس الطريقة كان الامر عبر العصور ايضا وان اختلفت بعض التسميات .فما انجز في الفن الموسيقي كان يعتمد على اهداف التي نادى بها فنانو ذلك العصر من امثال باخ وهندل وتيلمان (١٦٨١-١٧٦٧) وبيرجولزى (١٧١٠ - ١٧٣٦) وسكارلاتي (١٦٨٥ - ١٧٥٧) ولوللي ورامو (١٦٨٣ - ١٧٦٤) . ومن الأقوال الهامة التي تقل عن الاخير حول النسيج الموسيقي وعناصره قوله : (تعتمد الموسيقى على المنطق والطبيعة والرياضة ، انها علم طبيعي - رياضي) وأقواله : (الموسيقى تقسم عادة الى هارمونية ولحن ، مع ان اللحن ليس الا جزءاً من الهارمونية) أو قوله : (اللحن ينبثق من الهارمونية) . ان رامو في مقولته (اللحن ينبثق من الهارمونية) قد قلب الموازين السابقة تماماً سواءاً في الموسيقى البوليفونية او المونوفونية ، مستنداً الى كون الموسيقى علم طبيعي - رياضي ، وعلى هذا الاساس ألف كتابه الشهير او الكتاب الأول في علم الهارموني سنة ١٧٢٢ . ومع ذلك فمازال البعض في خارج اوربا ينظر الى عناصر الموسيقى بمستوى عصر ماقبل رامو ، فتعني(المعاصرة) لديهم وضع الهارمونية للحن جاهز وعاجز اصلاً عن حمل أي تقل او كثافة صوتية بقوالب جاهزة وغريبة عن بيئته .

(٣٤ - ٣٦) - كورت زاكس : المصدر السابق ٣٧٨ - ٣٨٩ و ٣٩٨ .

(٣٧) - للأستزادة حول مصطلحات السرعة والارشادات المترونومية راجع كورت زاكس : الايقاع والتمبو ، نيويورك ١٩٥٣ .

(٣٨) - اصبح لويس الرابع عشر ملكاً لفرنسا مابين سنة ١٦٤٣ وسنة ١٧١٥ وتوسعت البلاد في عهده ومن أعماله الباقية بنائه لقصر فرساي مابين سنة ١٦٦١ و ١٦٨٦ .

المعالجة والاستخدام الفني للون لدى الفنان فائق حسن

د. نجوى صديق الحمامي
كلية الفنون الجميلة

■ يهدف البحث الى دراسة النظام اللوني المتمظهر في أسلوب الفنان التشكيلي فائق حسن ، كما يهدف الى التعرف على تقنيته بأستخدامه للون وطرق معالجته واستظهاره في التعبير عن الافكار والمضامين .

تاريخ أستلام البحث ١٩/ ٤/١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ٢٢/٥/١٩٩٥

مشكلة البحث :

تتمثل مشكلة البحث بالسؤال التالي :

كيف تظهر اللون في أسلوب فائق حسن؟

لاخلاف بين اثنين على ان اللون واحد من العناصر التشكيلية اللغوية النوعية التي يعبر بها الفنان عن افكاره ، واللون بالنسبة لفائق حسن واحدا من ابرز مفردات فنه اذا ماارادنا تحديد ملامح الابداع لديه في مجمل سياقات فنه التشكيلي وبناء على ذلك فان تحديد الاجابة على سؤالنا السالف الذكر سيعني فيما يعني دراسة تقنية الاسلوبية في ضوء حصائص اللون .

اهمية البحث والحاجة اليه :

تتأتى اهمية البحث من اهمية الفنان ذاته باعتبار واحد من أهم أركان الفن التشكيلي في العراق اذ أن طريقته في معالجة اللون وأستخدامه تميزه عن غيره من معاصريه وتكسب أهمية خاصة كانت دافعاً لتحقيق هذا البحث ، وليس ثمة شك من ان هذا البحث سيعود بالفائدة على العاملين في حقل الفن التشكيلي والمهيمن بهذا الفن من طلبة واستاتذه .

اهداف البحث :

يهدف البحث الى دراسة النظام اللوني المتمظهر في أسلوب الفنان التشكيلي فائق حسن ، كما يهدف الى التعرف على تقنيته بأستخدامه للون وطرق معالجته واستظهاره في التعبير عن الافكار والمضامين .

حدود البحث :

يتحدد البحث بالكشف عن طريقة الفنان في استخدامه للون عبر الاشارة الى اعمال مثل (الجريمة ، انتظار ، شعلة ٧ نيسان ، الفرسان ، التأميم)

وهي أعمال يكتسب فيها اللون شرطة التكوين ويجيب فيها على سؤاله ويعرض حواره .

اجراءات البحث :

لقد حتمت طبيعة الدراسة تناول عدداً من الاعمال الفنية القصدية كما اعتمدت طريقة التحليل الوصفي وهي الاعمال التي استطعنا الحصول على نسخ منها .

مقدمة :

لقد ارتبط الفنان منذ القدم بالعملية التصويرية ، وأعد واحد من ابرز مظاهر التصوير أهمية ، فهو عنصر اغناء فعال في العملية التصويرية الى جانب قدرته على تحديد هوية الاشياء ، كما يمنحنا شعور بتدفق الحركة والمسافة الواسعة اضافة الى قدرته التعبيرية على المستويين الرمزي والدلالي ، ويمكننا ان نتأمل بمقولة {رودولف آرنهايم} وهو يصف أهمية اللون وطاقته التعبيرية بالكلمات التالية : (ان كل مظهر مرئي يرجع الفضل الى وجوده الى الاضاءة واللون)(١) وتجد هذه الافكار المفعمة بالجرأة صدى قوياً في كلمات سيزان» الذي يطلق معنىً اكثر تحديداً لوظيفة اللون (حينما يحصل اللون على ثرائه يحصل الشكل على كماله وسموه)(٢) ويذهب البعض الى أبعد من ذلك حين يمنح اللون القوة المطلقة في العملية التصويرية ، فهذا «موريس دينيز» يرى ان اللوحة الفنية أساساً سطح مستوي مغطى بالوان قد جمعت في نظام معين)(٣) ومن هذا يصبح من البديهي ان نقول ان ابرز المظاهر المرئية في اللوحة تتحدد وتنبثق من خلال فاعلية اللون وقوته على تفجير وصياغة مضامين اللوحة ، أما وظيفته فلعل اسهل تعبير عنها نجسده في عبارة «هربرت ريد» حين يقول (أنه نوع من تأكيد المشاكلة في الصورة)(٤) وعليه ولأهميته القصوى على مستوى الدور الذي ذكرناه فقد حاولنا ان نبني تصوراً واضحاً حول تقنيات واجراءات أستخدام اللون لدى الفنان «فائق حسن» الذي يعد واحد من أمهر الملونين ، للحد الذي لابد ان يرتبط الحديث عنه بالضرورة بالحديث عن اللون ، الذي يظهر كأحد أبرز المظاهر الفنية في أسلوبية «فائق حسن» من حيث استخدامه كطاقة تعبيرية .

اللون والبيئة :

ان أي استقراء دقيق في فنية «فائق حسن» سيؤشر صورة دقيقة الملامح لشاعريته التي تحولت الى (رادار يلتقط اللون بحسية متناهية ويبثها فوق سطح اللوحة حتى لكأن اللون عنده قد تحول الى هاجس يتملكه)(٥) .

كما ان وعيه المعرفي العميق بصيرورة الالوان وتركيباتها يوفر له أمكانات تقوم على مدركات وتصورات عدة تتجه الى هضم واقعي للاشياء ثم الانفصال عنها باتجاه صياغة تصورات جديدة تتأسس على افتراض أستجابات مسبقة عن الواقع ، ولذلك فأن عمله الفني يكتمل في ذهنه اولاً من قبل الشروع بتنفيذه ، بهكذا منظور تتأطر رؤيته وتتحدد أسلوب تعامله مع الحياة ومادته الخام التي يقوم بأختيارها وتنظيمها مع حضور التصور

بأن (الانسان هو باحث عن المعلومات ومنظم لها)(٦) الامر الذي ينعكس فيما بعد على طريقته باستخدام اللون في أعماله ، فهو يغلف الاشياء بفهمه الخاص ويطبع عليها لونه المناسب وهنا تبرز شفافيته الناعمة وهي تتمثل بتجربته الذاتية بما ينضوي تحتها من خبرات ومهارات واكتشافات لونية باتجاه تحقيق حالة المتوازن بينه وبين الواقع المادي الذي أعطاه كل مافي اعماقه من حياة فتحول الى عنصر ايمائي يعبر عن نفسه بطاقة تعبيرية هائلة تؤكده قوة العلاقة بين الحياة واللون في جدلية تتداخل تتداخل اواصرها عبر وعي معرفي بدلالات أي من هذه الثنائية ، حيث أن (عناصر البيئة علمته كيف يستخلص منها الالوان وكيف يضرب فرشاته بيد قوية ليستحيل اللون الى قوة تعبيرية لها خصائصها الجمالية)(٧) بل تمتد هذه القوة الى حيز تتحقق فيه القيمة الوظيفية والرمزية وهذه الاخيرة تظهر في أغلب الاعمال التي يكون اللون فيها هو العنصر الاول وندعم هذا الرأي في أعمال مثل : الجريمة وانتظار .

أن هذه الحساسية بالحياة واللون التي يمتلكها هذا الفنان أهلته لأن يكون على رؤس قائمة معاصريه الماضي مهارته اللونية من ميزات لها نبض الاشياء وصيرورة الوانها ودفئها الذي يظل يذكرنا ببيئته ومتغيراتها ، وهذه الميزة توفر لعمله الفني وحدة مناخية شاملة تتأكد بدورها عبر وحدة أسلوبية ناطقة ، وهذه الخصوصية في التناول والمعالجة تتجلى صورها على أحسن وجه عبر مقولة الفنان ذاته اذ يقول : (يجب ان تمتلك نظرة الى الاشياء ، مفهوماً يخصلك بالدرجة الاولى ينسحب على اللوحة ، في تدرجها اللوني أو في انسجامها)(٨) .

نظامه اللوني :

اللون لدى فائق حسن عاملاً أساسياً وعنصراً حاسماً في تحديد هوية الاشياء داخل لوحته الفنية ، كما ينظر اليه بصفته عنصر مختزل وايمائي ولذلك ، فأن القيمة اللونية لاتظهر في سطح اللوحة كاستجابات ميكانيكية بل كأستجابات لاكتشافات معقدة ومتطورة كما تظهر كضرورات درامية وجدت شروطها التكوينية بفضل ممارسته الطويلة ، ولذلك فأن ميزة لوحاته ، أنها مؤثرة وآسره ومرد ذلك يرجع اصلاً الى كونها معبرة ومالتدرجات والتونات اللونية اللونية الا تأكيد لسطوة هذه التقنية العالية التي تستمد ديناميكيتها ونبضها من حساسية الفنان ذاته ، حساسية مرهفة ممزوجة بوعي معرفي عميق ودرامية كبيرة نتيجة انسجامها وقدرتها على التجاور والتضاد وفق ثنائيات لونية

ومتقابلة ، وماستخدامه المتكرر للتضادات بين الألوان والتونات الا أنعكاس لهذه المهارة ولذلك العالم المتسلل خفية المؤشر بضربات فرشاته القوية ، وعليه يتولد حسب هذه الاجراءات نوع من النظام اللوني نجده في مساحات وسطوح معينة تتجاذب لبعضها البعض وتتقابل في آن واحد مكونة مشكلة هذا النظام اللوني وميزاته الاسلوبية ، وفي هذا المجال تبرز سمة جديره بالأهتمام تجعل من نظامه اللوني خلاصة لنظام تركيبي يتجسد داخل مجال أحساسه البصري والشعوري فيستغرق فيه ، الفنان بكل قوته ثم يعالجه في هدوء تام وبطريقة منظمة وتركيز شديدين ، أن هذا التصور يتمثل أغلب مستويات نشاطه الابداعي بحكم ماينطوي عليه من استجابات واعية تتواصل في سلسلة من حركات النمو والارتقاء الفكري والتصور المعرفي العميق للطاقات اللونية وقدرتها على الازاحة وتحديدها للمساحات على السطح للحصول على أفضل تكوين وأفضل صياغة للفكرة المعبر عنها .

أن اللون بالنسبة لفائق حسن يقف على رأس قائمة عناصر لغة التعبير ويحتل الاولوية بينها ، وهو يقف في صف الرأي القائل من أن (اللون فقط هو الشكل والموضوع)(٩) ولن نبالغ ان قلنا أن الفنان قد أدرك تماماً جوهر هذه الفكرة كما تواصل مع فكرة التطابق ان رؤيته ورؤية غيره من الفنانين الكبار الذين يعولوه كثيراً على القيمة المطلقة للون .

القيمة المطلقة للون فحينما (يتوفر للون شراءهُ يحصل الشكل على اكتماله)(١٠) ان معرفة خصائص النظام اللوني لدى فائق حسن سيضع بين ايدينا مفاتيح تصميمه البنائي وأول مايميز هذا النظام تلك الكثافة اللونية التي تتسلل وتلتحم بصيغة خطوط منسابة برشاقة والقوة والحركة وميزة هذا المظهر أنه يجعل الالوان تتقابل على الدوام وتتنافر وتنسجم في مستويات مختلفة فتخلق تأثيرات تدفع بالقوة والحركة الى خارج اللوحة .

استخدامه للون :

أن واحداً من ابرز مظاهر وظيفية اللون لدى فائق حسن ، أنه يبتعد من أن يجعله أستخداماً لونياً زخرفياً او ديكوريا ان صحت تسميته هكذا بل هو دور تعبيري في المكان الاول ، ورغم أنه يستخدم الواناً قليلة ولكنها تتصف بالاستحواذ على المناظر بفعل مهارته والمعالجة ، وهما ميزتان متلازمتان لديه يخلق عن طريقهما تأثيرات وقيم بنائية وجمالية وتعبيرية تتناسق بما يوفر مساحات لونية ذات قوى دراماتيكية ووظيفته مهيأة لهذا الغرض . . انظر لوحة الجريمة . ولذلك (فأن اللون ملهمه الكبير وسمته التي يتميز بها عن

سواه)(١) ، كما ان اهتمامه بالبناء البصري للألوان لايقل اهمية عن اهتمامه في الحصول على أفضل بناء جمالي في نفس الوقت ، وكثيراً مايتداخل المظهران معاً في بناء وحدة الموضوع وايصاله الى حالة تقترب من الاكتمال الذي يتطلب في أحيان كثيرة استعمال الوان استعمالاً غير مألوف يتصف بأفضل استغلال لاقصى قوة كامنة فيه . ولذلك فأن الوانه تفصح عن نفسها ومعناها او دلالاتها بقوة {كما في اللوحة السابقة الذكر ، التأميم ، شعلة ٧ نيسان} أن هذه الخصوصية توفر له انتاج أعمالاً حقيقية ابرز مايقال عنها تميزها بالقوة والرسوخ وهي تبني اسلوبها الذي تتجسد فيه بشكل بارع .

ان اي استقراء دقيق وشامل لاستخدامه للون يترك لحظة المواجهة الاولى بين المشاهد واللوحة ايماءً يشير الى ان فائق حسن يكثر من الاستخدامات العشوائية والغريزة للون لما يتميز به هذا من اضفاء قيم اكبر من التعبير على المضمون ، وان تأكيده على الكثافة اللونية يتأتى بسبب ماتتيح له هذه التقنية من امكانات جديدة كفيلة بتوفير مستويات متعددة من المعنى كما تضفي على الشكل امتداداً حتى ليبدو مزج الالوان منسجماً وموحداً وموحياً بامكانات شتى للتعبير كما في التأميم على سبيل المثال وقد يظهر التنويع بالألوان اختلافات بينه للتصاميم في مستواها التعبيري .

كما ان استخدامه للالوان الدافئة والباردة يوظف حسب أختيارات خاصة في كشف تأثيرات الفراغ الذي يبو في اعماله واحداً من ابرز المظاهر الاسلوبية كما تبدو واضحة تلك العلاقة التي تتحدد في ضوئها المساحات وخطي البعد والقرب حيث يستخدم (اختلاف اللون نظيراً لاختلاف البعد المكاني وفي تمثيل كل بعد)(١٢) كما تعمل الالوان بفعل ماتمتلكه من طاقة حركية في داخلها على نقل هذه الخاصية الى عالم اللوحة حيث (تمكن الخواص الامامية والخلفية المتعددة المصور من اعطاء حركة لجزء معين على اللوحة واعطاء حركة خلفية لاجزاء اخرى)(١٣) .

ولفائق حسن سطوة كبيرة ومطلقة على اللون تتمثل بقدرة فريدة على تصوير كل عنصر لوني الى اقصى درجاته وتوزيع المجموع اللوني حسب موازنة فائقة الدقة وهذه الخاصية تعني اشراك كل العناصر اللونية في صياغة اللوحة ، وعليه يتحول اللون بأختلافه وتنوعه الى عامل درامي ولأقصى حدوده ، ولذلك تتسم الوانه بالجودة والتماسك اذ يصبح اللون مركز قوة واستقطاب بين مجموعة العناصر التعبيرية والتكوينية الاخرى حين يكون في مكانه الصحيح حيث يرتفع من مجرد صبغة ذات دلاله جمالية أو نفسية الى مستوى

التعبيرية الدرامية ، كما يحدث أحيانا حين يجد اللون الاحمر على سبيل المثال السند المناسب في لون قادم من بعيد كما هو الحال في لوحة - الجريمة - مثلاً .

ويعالج فائق التدرجات اللونية ببراعة حيث تقوم بقيادة العين من مساحة لونية الى اخرى مما يخلق سعة في الحركة باتجاهات متعددة كما هو الامر بالنسبة للخط اللوني الاصفر في (لوحة ٧ نيسان) كما يلجأ الى مجاورة اللمسات اللونية المنفصلة في محاولة لتحاشي النقيض في التشبع الذي ينتج عن الانصهار الفعلي للصبغات في بعضها البعض ولذلك ان لوحته في النهاية هي نتاج مجمل التناسق البنائي اللوني .

التآلف اللوني :

ثمة تناغم يؤكد قدرة فذة تشترط وجود كل شيء في موضعه المناسب داخل عالم لوحة فائق حسن ، كما تؤكد هندسة الخلفية المصممة بدقة فائقة سيطرة الفنان على النغمة اللونية والتدرج بين خلط المكونات اللونية من جانب ومتدرجات الاضاءة وتنوعاتها التي تلعب دوراً اساسياً في تحديد الشكل من جانب آخر ، وهنا يبرز مايسميه راسكينه في كتابه (مصورون محدثون) معنى النغم في الرسم الشيء الذي نلاحظه بوضوح في أعمال فائق عبر تآلف التنوع اللوني المنتشر في مساحات محددة تتجسد بينها انواع من العلاقات الدقيقة النسب التي توفر (الارتياح الكامل ، والعلاقة بين الاشياء في تضادها ، أضافة الى النسبة الدقيقة بين الوان الاضواء)(١٤) ، وكما ان (الكون ليس مساحات تفصلها خطوط ، وانما كتل من الالوان المتأججة)(١٥) فأن لوحة فائق حسن عالماً من المساحات والالوان المتوهجة التي تحكم الاشكال بقوة وصرامة ولذلك فأن اللون لديه لاينقل احساساً بالحركة فحسب بل (يزيد من قوة تعبير الشكل)(١٦) بفضل تلك التقنية التي تمنح التدرج اللوني قوة على تحديد الاشكال والمساحات ، ولهذا فهو لايفصل بين الاحساس الذي يكنه للحياة وبين طريقته في التعبير عنه ، التعبير وفق طراز من التفكير والمتأمل الذي يرتسم بمجموع اللون والحركة العنيفة ، وهذا ابرز مظاهر البناء الذي يجسد الاحداث عبر منظور الفنان لحظة استجابته لموضوعه (فيقوم بممارسة الرؤية التي تتمثل بالعمل الفني)(١٧) وعبر الرؤية والاداة العنصران اللذان يتجليان في أعماله بكل وضوح ، يتصدى فائق حسن للتعامل مع النغمات اللونية حيث يفرض التناسق العام للنغمات سطوة مزاجه الفني الذي يتفاعل مع النغمات اللونية في الطبيعة ويعمل على اعادتها في مدى لوني مكافىء ، ويحدث ان يبدو لونه في مظهره الخارجي دخيلا ، الا ان الحافز الداخلي لأستخدامه يكون

من القوه الى الحد الذي يقرر استحالة حذفه او الغائه من اللوحة لما يمكن ان يتركه من اثر على المستوى الفني والتعبيري ، ومهما تتداخل او تخلط الالوان فهي تظل تضفي على اللوحة في النهاية دلالات تعبيرية تتمثل المضمون بنفس الوقت الذي تتجلى فيه كموقف في حلقة التطور فيمنحه سمة الضرورة بفعل تلك القوة التي لاتقاوم للتأثير العاطفي المتجسد في المشهد التشكيلي . ولابد ان نلفت النظر الى قوة التميز بين عظم قوة التعبير اللونيةوحالة اللون في الطبيعة ، أننا أمام شيء سيساعد على التعبير عن أفكار ومشاعر الفنان وبالتالي فأننا في مواجهة موقف ينطوي على خصوصية في التأمل الواعي لظواهر الحياة والطبيعة والافعال . عند هذه اللحظة يبدأ بتمثل الحركة الحية وتتدفق فيه الحياة والقوة والطاقة ولذلك فان العنصر الرئيسي وهو اللون هنا ، يقوم بتحطيم نظام الاشياء الجامدة من أجل ان يصل الى أقصى تعبيرية درامية .

اللون الرئيسي والثانوي:

يظل اللون في نظام هذا الفنان حلقة في سلسلة الكيان البنائي والدرامي حيث يأخذ كل عنصر موقعه في السلسلة داخل نطاقه الدقيق في نفس الوقت الذي يعمل فيه كل عنصر على التعامل بشكل معقول مع العناصر الاخرى . . لكن هذا التعامل ليس تحيداً بل هو بمثابة التوثب قبل القيام بقفزة أفضل ، فهو زيادة التأثير المصاحب لبروز العنصر او اللون المقصود الذي يزدهر وينمو ويصبح عنصراً رئيسياً يحتل حجماً كبيراً في مساحة التعبير الدرامي ، وطالما ان الالوان الاخرى كالرصاصي مثلاً (لوحة الجريمة) لاتصرف انتباهنا عن الالوان المتسلسلة الينا ، وطالما ان العنصر الثانوي لايأخذ ثقلاً دراميا وتعبيرياً واسعاً في مجال المكان اكثر من غيره ولايخرق المجال المرئي بكثافة {تونالته} ، فان اللون هنا {الاساسي} يخفي قوة تأكيده لنفسه ويقوم بدور الاطار الذي يحول كل ما لايعتبر اساسياً لصالح العنصر الرئيسي أن هذا التفاعل الشرطي داخل كيان اللوحة يدفع الخط اللوني الدرامي الحافل بالمعنى الى التوثب على مساحة الكيان كله ، وهنا تتحدد وظيفتان تبرز على أساس هذا التصور :

الاولى : تتمثل بخضوع المضامين الدرامية المحددة لتبعية العنصر اللوني السائد ، أما الثانية فتتجسد في ايجاد فهم اوسع للون من خلال العرض الدرامي للعنصر النشيط الكامن في داخله ، وهو العنصر الذي يعبر عن الحافز الواعي والارادي للفنان الذي يستخدم اللون بخصوصية تميزه عن حالة اللون في الطبيعة ، وهكذا نجدنا ازاء عمل فني

كل مافيه منسجم تماماً حيث لاتطغي التفصيلات الصغيرة على ماهو اساسي ، وهنا لامناص من الاعتراف بأن اللوحة لديه تتحول الى شكل من اشكال التوزيع الاوركسترالي وتصبح التقابلات والتدرجات والمساحات والسطوح اللونية نموذجاً للتجانس حيث يقودنا هذا النظام الى تفاعل منسق يعلن عن نفسه عبر وعي معرفي عميق في ديناميكيات وسائل التعبير التى تؤسس تبادلاً داخلياً يسمح للعناصر الرئيسية الاحتفاظ بسيادتها كما يسمح لكل عنصر فردي أن يعرف طاقته على احسن وجه . وفائق بالذات يتميز بحساسية فريدة ازاء الالوان واللون الاحمر بشكلٍ خاص حيث يوليه أهمية قصوى تتمثل بكثرة استخدامه ولعل السبب يرجع لميزة هذا اللون ولقدرته الخاصة في جذب الانتباه اكثر من اي لون اخر بفعل ذبذباته العالية ، لقد كان الفنان مدركاً تماماً لهذه الخاصية الفيزياوية التي يتميز بها اللون الاحمر ولذلك فهو دائم الظهور في مناطق حيوية في لوحاته وتتأكد صحة رأينا هذا بقول الفنان نفسه (لقد جعلت من اللون الاحمر بصورة عامة مركزاً للصورة او مركز حيوية اللوحة)(١٨) ، ومع كل ذلك ورغم ان للون الاحمر هذه الخاصية التي تعلن عن نفسها بوضوح في اسلوب فائق حسن الا أننا نلفت النظر ايضا الى نقطة اخرى جديرة بالاهتمام تتمثل بعدم ترك اللون الاحمر منفرداً على السطح المرئي بل يدفعه ليترابط بمجموعة من الالوان تساعد على ابراز هويته وتحقق صيرورته ووظيفته ، ولو ان هذا الترتيب لايقتصر على الاحمر فقد حيث انه (اي الفنان) يقوم في كل مرة بوضع لوناً اخر ويعمل على معالجته حسب نظام مختلف .

وهكذا لاتكف حركة اللون من ان تتحول وبأستمرار الى حالة مشعة ولايعد اللون عنصراً زخرفياً او تكاملياً وأنما يظل عنصراً نوعياً يحتوي المعنى ويفجره داخل بنية السطح ، ومن هنا تتبؤ الالوان مهمة التعبير عن المستوى الشعوري والجمالي فتخلع على المضمون حرارة عاطفية وومضة من اللهب الفني ويصبح العنصر الاساسي (اللون الاحمر مثلا) لوناً موضوعياً متحرراً من القيود الشكلية بحكم اقترانه بمستوى المضمون الذي يعود فيخلعه عليه اضافة الى صفته مظهراً دراميا .

اللون والموضوع :

ان كل عنصر بنائي في سطحه المرئي في لحظة التحليل ممكن ان يكون مضللاً الى حد قصير خصوصاً حين يعمد التحليل الى ارتكاب مغالطة التجريد الباطل اي تجريد عنصراً واحداً او اكثر من دوره الوظيفي المشترك وسحبه الى حيز التحول المستقل ، ان هذا الاجراء

انما يظل في جوهره عزل عنصر اساسي من موضوع عيني متكامل ، من هنا يبدأ تصور التحليل لان العنصر الواحد حين يكون جزءاً من الموضوع سيكون بالضرورة مشدوداً كجملة من العلاقات والوشائج التي تربطه الى الوحدات المكونة للموضوع وبالتالي فان هذه العلاقة تؤثر فيه وتحدث اختلافاً في طبيعته وان الرأي الذي يرى بان أي عنصر مكون يمكن ان يظهر او يختفي دون ان يجني فيه العمل كسباً او خسارة أساسية انما هو ارتكاب خطيئة لاتغتفر في دراسة الفن)(١٩) . ولذلك يجب ان لانغفل الارتباط الوثيق بين العناصر البنائية للوحه مع بعضها من جانب ومع المضمون من جانب اخر . ان ثمة مساحات عديدة من البقع اللونية التي تحتل موقعها على السطح المرئي وتظهر مثل كتل موضوعة بعناية فائقة تؤكد مهارة بالغة تخضعها لاختيارات تركيبية وتكوينية تمارس عليها الارادة والذاتية الفنية حرية كبيرة في بنائها المعماري وعلاقاتها التبادلية والتجارية التي تؤكد بالنتيجة وعياً معرفياً عميقاً ببنائيات الخطاب التشكيلي كما تؤكد من جانب آخر ذلك الترابط العضوي بين التكوين وموقع العنصر البنائي فيه لان التكوين (يرتبط عميقاً بأفكاره واختياراته)(٢٠) ولذلك ثمة توافق كبير العنصر البنائي وطبيعة الموضوع وتفجره بهذا الشكل دون غيره ، وهنا تتأكد مرة اخرى قدرة فائق ليس كملون فقط بل كمعماري كبير له سطوة قوية على تطويع الفضاء وتحويله الى مكونات ومنظومات تشكيلية معبرة ومستوفية لسوالها الفكري والجمالي . ولابد ان نذكر هنا أيضاً ان مظهر وتعبيرية اللون يتأثران بمادة الموضوع الا ان اي درجة من درجات اللون المتكرر لدى الرسام (اللون الاحمر على سبيل المثال) لايبقى بنفس الصفات اللونية عن وضعه في لوحة واخرى . . لأننا في ادراكنا لقيمته التعبيرية او الجمالية انما نرجعه الى اصل العلاقة القائمة بين الموضوع واللون وكذلك الى مافيه من معان أضافية يتأول وفقها اللون بصفته عنصراً دالاً .

النتائج

يخلص البحث الى النتائج التالية :

١- يعد اللون لدى فائق حسن واحد من ابرز واهم المظاهر التصويرية ، فبه يغتني عمله الفني وعن طريقه تتحدد حيوية الاشياء لديه ، كما ان وعيه العرفي العميق بصيرورة الألوان وتركيباتها توفر له أمكانات التمثيل الواقعي للاشياء ثم الانفصال عنها من اجل صياغتها بتصورات جديدة ولذلك فهو يغلف الاشياء بفهمه الخاص ويخلع عليها اللون المناسب .

٢. لقد اهتم فائق حسن بالتناسق البنائي للألوان واولاهُ اهتماماً لايقل عن استخدامه كطاقة تغعبيرية ، كما ان التناسق البنائي لديه يتحدد بالتآلف التشكيلي بين مجموعة من الالوان تشترك فيها جميع القيم اللونية لانتاج هذا التأثير الذي تمنحنا اياه اللوحة .

٣. ان ثمة علاقة سببيه تربط بين الالوان الداخله في التكوين ، من حيث التناسق والملاءمة في اطار نظام موضوعي ، ولذلك فهي لاتظهر على سطح اللوحة كاستجابات ميكانيكية بل كاستجابة اكتشافات معقدة ومتطورة كما تظهر كضرورات درامية وجدت شرطها التكويني بفضل التوافق الكبير بين اللون كعنصر بنائي وطبيعة الموضوع .

٤. ان الوانه تتمتع بالصفات الديناميكية التي تجعلها تتصف بالثبات والاحتواء فتعرض توتراً وشداً كونها نوعيات مختلطة ، كما تعرض تجانساً لكونها الواناً أنصهرت مع بعضها انصهاراً تاماً بحيث يصبح من الصعب جداً فصلها عما يجاورها من الوان .

٥. ان اسلوبية تتمظر في عدد صغير نسبياً من القيم اللونية التي تتقارب وتتقابل في توازن ناعم وسلس فتخلق تأثيرات تدفع بالقوة والحركة الى خارج اللوحة .

٦. أن التدرجات اللونية تقود العين من مساحة الى أخرى مما يخلق سعة في الحركة باتجاهات متعددة ولذلك فان الوانه وبالذات متفردة والاحمر والاصفر والابيض) تستطيع ان تشكل لنفسها مسارات خطية ، وهي من اكثر الالوان تمتعاً بالتفرد لديه لأنها قليلة الاختلاط بغيرها من الالوان لديه .

٧. ان ابرز مايميز تقنيته يتمثل بتلك الكثافة اللونية المتجسده بصيغة خطوط منسابة بعناية وقوة مضيفة الى اللوحة مزيداً من الجمال والرشاقة والحركة .

٨. ان تقنيته لتترك ايحاءاً بانه يكثر من الاستخدامات العشوائية كما ان استخدامه للألوان الدافئة والباردة يوظف حسب اختيارات خاصة في استجلاء تأثيرات الفراغ الذي يبدو في أعماله واحداً من ابرز المظاهر الاسلوبية .

٩. ان توزيع المجموع اللوني لديه يخضع لموازنة فائقة وبالتالي اشراك كل العناصر اللونية في صياغة اللوحة ، ولذلك فهي تتسم بالجودة والتماسك ويصبح اللون مركز قوة واستقطاب لبقية العناصر التكوينية كما يحدث للون الاحمر (مثلا) الذي يظهر على الدوام في مناطق حيوية من لوحاته مما يجعله لونا موضوعيا وليس زخرفيا يقترن بمستوى المضمون الذي يخلع عليه اضافة الى صفته الموضوعية مظهرا دراميا .

الهوامش

1. Arnhiem , Rudoff . Artey Percepecion visnal , Aliamz, Madrid, 1986 , Pag 366 .

٢- ريد هربرت . معنى الفن . ترجمة سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٣- حيدر ، كاظم التخطيط والالوان ، مطبعة جامعة الموصل ، ١٩٨٤ ، ص٢٠٩ .

٤- ريد ، هربرت ، المصدر السابق ، ص٧١ .

٥- آفاق عربية ، العدد السادس ، السنة الخامسة ، شباط ، ١٩٩٠ ، ص١١٦ .

٦- حسن ، صالح قاسم . سايكولوجية ادراك اللون والشكل ، دار الرشيد للنشر بغداد ، ١٩٨٢ ، ص١٩ .

٧- آفاق عربية ، العدد الحادي عشر ، السنة الثانية ، تموز ، ص١٣٤ .

٨- مجلة الرواد ، العدد الثاني ، حزيران ، ١٩٧٨ ، بغداد ، ص٢ .

٩- د. عبد الحميد ، شاكر . العملية الابداعية في فن التصوير ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص١٤١ .

١٠- د. عبدالحميد شاكر ، المصدر السابق ، ص١٤١ .

١١- مجلة فنون ، العدد ٣٠٨ ، بغداد ، ١٩٨٦/١٢/١

١٢- فوبلر ، ناثان . حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١٤٩ .

١٣- حيدر ، كاظم ، المصدر السابق ، ص١٨١ .

١٤- ريد هربرت ، المصدر السابق ، ص٦٨ .

١٥- حيدر ، كاظم ، المصدر السابق ، ص٢٠٨ .

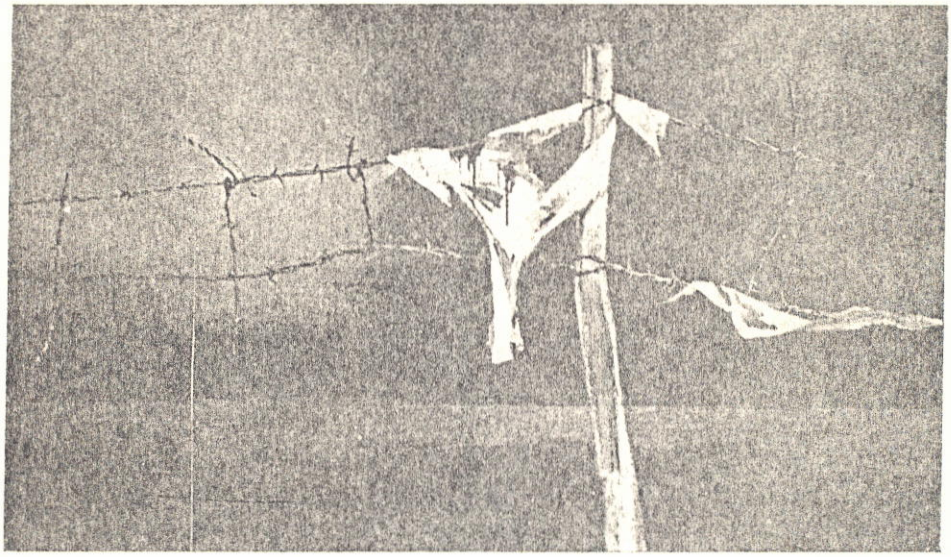
١٦. ريد ، هربرت ، المصدر السابق ، ص٦٩ .

١٧. روبرز . ر . فرانكلين ، الشعر والرسم ، ترجمة مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٨٠ .

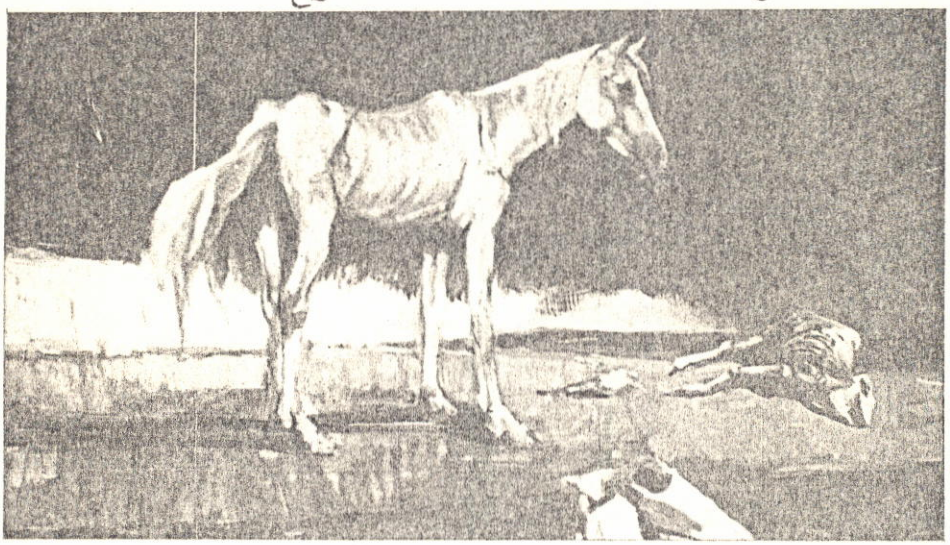
١٨- مجلة فنون ، عدد ٣٠٨ ، بغداد ، ١٩٨٦/١٢/١ .

١٩- ستولنز ، جيروم ، النقد الفني .

٢٠- مجلة فنون ، عدد ٢٢٤ ، بغداد ، ١٩٨٣/٦/١٢ .



موضوع العمل : الجريمـــة
المـــــادة : زيـــت
القياس : ١٦٧ × ١٢٧
التاريخ : ١٩٧٦



موضوع العمل : انتظـــار
المـــــادة : زيـــت
القياس : ١٤٨ × ٩٩
التاريخ : ١٩٧٥

مرضوع العمل : شعلة نيسان
المـــــادة : زيـــــت

القياس : ١٤٢ × ١٤٢
التاريخ : ١٩٧٥

مرضوع العمل : التأمـــيم
المـــــــادة : زيـــــت

القياس : ٢٨٩ × ١٩٢
التاريخ : ١٩٧٧

اساسيات تدريس الفنون المسرحية والتشكيلية (التربية الفنية) في المدارس المتوسطة والثانوية

من وجهة نظر المدرسين والمدرسات لدروس التربية الفنية في العراق

د. عباس علي اسعد العطار

أستاذ مساعد

قسم التربية للبنات / الكوفة

ضياء شمس حسون فريد

مدرس مساعد

كلية التربية الفنية / بابل

يستهدف البحث الحالي على :

١. التعرف على اراء المدرسين والمدرسات التربية الفنية في اساسيات تدريس التربية الفنية في المدارس المتوسطة والثانوية .

٢. التعرف على اثر التأهيل التربوي في هذه الاراء وذلك للمقارنة بين اراء المدرسين والمدرسات من خريجي الاقسام اعداد المدرسين في كلية الفنون الجميلة واقسام الاختصاص في هذه الكلية .

٣. التعرف فيما اذا كان هناك فروق ذات دلالة بين اراء مدرسي التربية الفنية ومدرسات هذا الموضوع .

٤. تقديم مقترحات توصيات حول (اساسيات تدريس التربية الفنية) من وجهة نظر المدرسين والمدرسات .

تاريخ أستلام البحث ٢٨/ ٢/ ١٩٩٦

تاريخ قبول النشر ١٠/ ٣/ ١٩٩٦

تمهيد :

العلاقة بين التربية (بجميع مجالاتها) والتنمية الاقتصادية والاجتماعية اصبحت من الامور المسلم بها في الوقت الحاضر ، ولذا اخذت الدول النامية تهتم بمجالات التربية لتطوير اقتصادياتها وعوائدها ، واحدثت بذلك اساليب تربوية اخذت على عاتقها تحقيق اهداف التربية التي تعتمد حاجة الفرد اليها طوال فترة حياته .

وكون ان التعليم الثانوي مرحلة مهمة من مراحل اعداد الفرد فقد نالت هذه المرحلة كغيرها من المراحل اهتماما من قبل المؤسسات التربوية وخططت مناهجها بحيث تسهم بشكل فعال لتهيئة المواطن الصالح ومن بين الموضوعات التربوية التربية الفنية وقد نال هذا الحقل اهتماما لايقل عن اهتمام المخططين بالموضوعات الاخرى لكونها حقلا مسؤولا عن تنمية قدرات ومواهب الطلبة ومساعدتهم على الابداع والابتكار بعيدا عن الاساليب التقليدية السائدة في التدريس .

ان عملية الابداع الفني من حيث اسسها السايكولوجية هي عملية عقلية (فسلجية) منظور اليها من زاوية تركيز الانتباه في موضوع فني معين ، وهناك صلة وثيقة وأثر متبادل بين الفن والعلم من جهة وبين التربية الفنية والتربية العلمية من جهة اخرى ، لان الفن والعلم طرفا الثقافة الانسانية المشتركة فلايعزل الفن الذي هو كل مشاعر الانسان ازاء الطبيعة والمجتمع ، عن العلم الذي هو اساس التقدم المادي بل يكمل احدهما الاخر ويشربه ويرفعه الى مستوياعلى (م١١ - ص١٠١) ومن جانب آخر يرى الباحث (ابراهيم) ان الصلة الوثيقة بين الفن وذكاء الفنان امر يؤكده لنا تأريخ الفن ، ان الفنان الذكي يمكنه ان ينتج فناً حيا وان الفنان لايمكنه ان يخلق فنا بدون ان يربط الابتكار بالعمل .

(م١ ص١٠١) ان تاريخ الانسانية حافل بالفنون التعبيرية والزخرفة التطبيقية التي تتضمن في محتواها القيم الفنية والجمالية تماما كالتصوير والنحت والتمثيل واثبتت انها فنون نشأت مع الانسان وعايشها على مر الدهور والازمان منذ اقدم العصور وما القن الاسلامي بمحتواه الا دليل على ذلك (المصدر السابق ص١٠٦) .ولما كان من الاهداف المهمة للتربية الفنية تنمية مواهب الطلبة وصقل مواهبهم وتعديل ميولهم واتجاهاتهم الى الافضل لذا يكون لمدرس هذه المادة دورا مهما في احداث هذا التغيير ولرأيه في تطوير تدريس هذه المادة اهمية لانه يبذل جهدا ويستغل الفرص ليزود طلابه الخبرة الفنية لاحداث التغير المطلوب .

اهمية البحث والحاجة اليه :

يعتبر الانسان هو الهدف من تطوير المجتمع الذي نسعى اليه دوما ومن هنا اولت قيادة الحزب والثورة اهتماما بهذا الانسان عن طريق قطاع التربية والتعليم ومن الموضوعات التي حظيت بالعناية (التربية الفنية) لكونها سبيلا الى تنمية القابليات الابداعية والابتكارية وثمن السيد الرئيس القائد (صدام حسين) دور الفنان في مقولته المشهورة (الفنان كالسياسي كلاهما يصنع الحياة بصيغ متقدمة) (م٥ ص١٢٤) ومنذ انبثاق ثورة ١٧ تموز اولت وزارة التربية اهتماما بالغا بالنشاط الفني والمدرسي وعملت على تطويره من جوانبه المختلفة لما لهذا النشاط من اثر في تنمية الجوانب الانفعالية والاجتماعية والفكرية فضلا عن تنمية الحس الوطني والقومي والذوق السليم فهو جزء من التربية الجمالية وتنمي حسن استثمار اوقات الفراغ في امور نافعة وتشجيع في الطلبة روح المسؤولية والابتكار وحسن التصرف (م٦ ص٣٦٠) ويرى (البسيوني) ان للتربية الفنية مفاهيم عامة تتعدى مفهومها داخل النطاق المدرسي وهذا مايجعلنا نضع في اعتبارنا اهمية هذه المفاهيم وقدرتها على تشكيل حياة الفرد والارتقاء بها نحو مستويات سليمة لانها ترتبط بالكائن الحي الذي يرتاد الاماكن المختلفة او يعيش او يعمل فيها ويتعرض لهذه المفاهيم في هذه الاماكن (م٣ ص٢٣٨) .

تزايد الاهتمام في الوقت الحاضر في الكثير من الدول بالتربية الفنية وبذلت جهود للعناية بمنهاجها واعداد مدرسيها والاشراف على تقويم تدريبها ، وعقدت ندوات للتباحث في تطوير تدريس التربية الفنية ومنها ندوة اقيمت في قطر عام ١٩٨٥ حول دور التربية الفنية في بناء المواطن العربي في دول الخليج وانتهت الندوة باصدار عدد من التوصيات كان من ضمنها عقد ندوات دورية والاهتمام باعداد مدرسي التربية وتبادل المناهج والكتب وتوفير قاعات ...الخ .

من التوصيات التي تؤدي الى تطوير تدريس هذا الموضوع (م١٢،ص٢٨) ويرى الباحثان من خلال ممارستهما الاشراف على الطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة/بابل ان هناك اساسيات يدركهما المدرسون والمدرسات الذين يمارسون تدريس هذا الموضوع ويدرك هؤلاء المدرسون ان مراعاة هذه الاساسيات تؤدي الى تطوير تدريس التربية الفنية ولذا قامت هذه الدراسة الاستطلاعية للتعرف على هذه الاساسيات من خلال وجهة نظر مدرسي

ومدرسات التربية الفنية ، من كل ماتقدم يمكن تحديد اهمية البحث بمايأتي :-

١. تعرف اراء مدرسي ومدرسات التربية الفنية حول اساسيات تدريس التربية الفنية .

٢. الاستفادة من هذه الاراء في تطوير مناهج التربية الفنية وطرائق تدريسها ٣. وضع نتائج هذه الدراسة امام المسؤولين في المؤسسات التربوية للاستفادة منها في توفير مستلزمات تدريس هذا الموضوع .

اهداف البحث :

يستهدف البحث الحالي على :-

١. التعرف على اراء المدرسين والمدرسات التربية الفنية في اساسيات تدريس التربية الفنية في المدارس المتوسطة والثانوية .

٢. التعرف على اثر التأهيل التربوي في هذه الاراء وذلك للمقارنة بين اراء المدرسين والمدرسات من خريجي الاقسام اعداد المدرسين في كلية الفنون الجميلة واقسام الاختصاص في هذه الكلية .

٣. التعرف فيما اذا كان هناك فروق ذات دلالة بين اراء مدرسي التربية الفنية ومدرسات هذا الموضوع .

٤. تقديم مقترحات توصيات حول(اساسيات تدريس التربية الفنية) من وجهة نظر المدرسين والمدرسات .

حدود البحث :

اقتصر البحث الحالي على :-

١. عين من المدرسين والمدرسات اللذين يقومون بتدريس التربية الفنية في المدارس المتوسطة والثانوية للعام الدراسي ١٩٨٩-١٩٩٠.

٢. شمل البحث جميع محافظات القطر اذ تم اخذ عينات من كل محافظة .

٣. اقتصر على خريجي كلية الفنون الجميلة واستبعد كل مدرس ومدرسة يتخرجون من غير هذه الكليات .

تحديد المصطلحات :

اولا : اساسيات

يعرفه (تايلوز) في كتابه اساسياتالمنهج بانها نظرة عامة تساعد على فهم اشمل لانواع المشكلات التي يتضمنها منهج اوخطة للتدريس اوتناول البرامج التعليمية للمدارس اوالكليات اواي مؤسسة تربوية في ضوء التكوينات لدراستها اوتفسير هذه البرامج وتحليلها على اساس موضوعي (م٤ ،ص٩).

ولغرض البحث الحالي يحدد الباحثان التعريف الاجرائي التالي:-

مجموعة من الخبرات التي يملكها مدرسي ومدرسات التربية الفنية الذين يمارسون التدريس في المدارس المتوسطة والثانوية من خلال اجاباتهم على اسئلة تطرح عليهم باستبيان مغلق ، واعتبرت هذه الاجابات مؤشرات لاساسيات تدريس التربية الفنية على اساس انها خبرة متراكمة .

ثانيا :التربية الفنية

يعرفها كاظم مرشد بأنها :

مادة دراسية مقررة تتضمن ممارسة الرسم والنحت والزخرفة والتمثيل ، كما تتضمن موضوعات نظرية مثل تأريخ الفن . (م٨،ص١٩-٢٠)

اما (دليل المعلم في الجزائر) يعرف التربية الفنية على انها :

مجموعة من الانشطة والمهارات التي تتضمنها المناهج الدراسية في المراحل الدراسية بهدف تمكين الطلبة على اكتساب المهارات معتمدا على التجربة الذاتية(م١٣،ص٢)

(فينكس) فيعرف التربية الفنيةبأنها :

كل ماينمي الاحساسات الجمالية ويعمل على الانسجام بينها وبين المثل العليا للشخصية والسلوك(م٧، ص١٤) .

اما البحث الحالي فيعرف التربية الفنية اجرائيا بانها :

مادة دراسية مقررة ضمن مناهج المراحل الدراسية وتشمل مجموعة من النشاطات المتنوعة (الرسم،النحت،التمثيل) يمارسها الطلبة بارشاد وتوجيه مدرس المادة وتهدف الى اكتساب الطلبة قدرة ابداعية وابتكارية وتكسبهم الخبرة الجمالية والتذوق الفني .

ثالثا: مدرسي التربية الفنية و مدرساتها:

المتخرجون من كليات الفنون الجميلة من فرع اعداد المدرسين اقسام الاختصاص التشكيلي والمسرح .

الدراسات السابقة

اطلع الباحثان على عدد من البحوث التي تناولت التربية الفنية واختارا عددا من البحوث التي اعتمدت على اراء العاملين في مجال التربية الفنية من مدرسين ومشرفين مما يؤيدان اراء اووجهات نظر المدرسين في تشخيص الصعوبات وتقويم المسيرة ، ولذا استفاد الباحثان من وجهات النظر لتحديد اساسيات تدريس هذا الموضوع وفيما يلي عرض بعض هذه الدراسات العربية والاجنبية .

اولا .الدراسات العربية .

آ. دراسة خضير مهدي عمران . تقويم مدرسي التربية الفنية في المدارس الثانوية من خلال العملية التدريسية .م٩(١٩٨٥)

استهدفت هذه الدراسة على تحديد اوجه النشاط التي يجب اخذها في الاعتبار عند تقويم مدرس التربية الفنية خلال العملية التدريسية للحكم على مدى نجاحه ، والتعرف على اوجه الاختلاف والاتفاق بين المدرسين والتدريسيين في كلية الفنون ، والكشف عن السلوك المرغوب في المدرس الناجح كمحصلة لاراء المدرسين والتدريسيين كانت عينة البحث مكونة من(٢٨) مدرس و(١٦) مدرسة يمثلون جميع مدرسي التربية الفنية في محافظة بابل ، و(٨) تدريسيين من كلية الفنون الجميلة في بابل ، واستخدام الاستبيان كاداة وكانت مكونة من(٣٢) فقرة تمثل اوجه النشاط موزعة على اربعة مجالات هي :-

شخصية المدرس ، التحضير، الاعداد للدرس وتقديم الدرس ، اثر المدرس في الحياة المدرسية ، وكان المقياس الاستبياني ثلاثي التقدير .وتوصل البحث الى نتائج منها:-

اكد٨٣٪ من افراد العينة ان تكون الموضوعات ذات مغزى تربوي ووطني وقومي ، و٧٤٪ اكدوا ان تكون الموضوعات مؤدية الى تحقيق الهدف ، و٦٣٪ طالبوا بوجوب تجريب المدرسين للخامات والادوات قبل دخولهم غرفة الدرس ، و٦٠٪ رأوا ضرورة اختبار الخامات والادوات المناسبة لتحقيق الهدف الفني ، و٨٠٪ يرون اهمية تشجيع المدرس للطلبة على ابداء ارائهم وجعلهم يفكرون بحرية اثناء التعبير و٧٢٪ يرون ضرورة مشاركة

الطلبة في مناقشة النتائج . ٥٢٪ طالبوا بضرورة استفادة الطلبة من الوسائل التعليمية التي قام المدرس بتحضيرها ، و٥٧٪ طالبوا بتعاون المدرس مع زملائه . وفي نهاية البحث قدم الباحث جملة من التوصيات لاخذها عند تقويم مدرسي التربية الفنية .

ب. دراسة منير فخري الحديثي : الصعوبات التي تواجه مدرسي التربية الفنية في محافظات بغداد ومقترحاتهم لحلها .م٧(١٩٨٧)

استهدفت هذه الدراسة الى التعرف على الصعوبات التي تواجه مدرسي التربية الفنية في المرحلة الثانوية واعتمدت الدراسة على وجهة نظر المدرسين من خلال اجاباتهم على اداة البحث(الاستبيان). وقد لخص الباحث اهداف بحثه بالجابة على اسئلة ثلاث هي:

١. ماالصعوبات التي تواجه مدرسي التربية الفنية؟

٢. هل هناك اتفاق ذو دلالة احصائية عند مستوى هذه الصعوبات التدريسية .

٣. ماهي المقترحات المفضلة والثانوية التي يراها مدرسوا التربية الفنية في المدارس الثانوية لمعالجة صعوبات تدريسهم ؟

احتوى اداة البحث (الاستبيان) ٥٠ فقرة ، واستخدم الباحث معادلة(فيشر) لاستخراج حدة الصعوبة وبلغت الصعوبات الحادة(٢٧) صعوبة منها:-

١. عدم توفر قاعة خاصة(مرسم) للتربية الفنية.

٢. قلة الادوات والمواد الفنية اللازمة للتربية الفنية.

٣. ضعف وعي الطلبة باهمية التربية الفنية .

٤. عدم توافر الاجواء في المدرسة لممارسة الطلبة للهوايات .

واستمد الباحث مقترحات وتوصيات من نتائج بحثه ومن هذه المقترحات :-

آ. توفير قاعة(مرسم) للتربية الفنية في كل مدرسة ثانوية.

ب. تقليل عدد الطلبة في الصف .

ج. الاكثار من عرض الصور الفنية

د. الاكثار من فتح الدورات الفنية .

هـ. وجوب متابعة المدرس لنشاطات الطلبة .

و. اعادة النظر في مناهج كلية الفنون الجميلة .

ثانيا : الدراسات الاجنبية.

آ. دراسة هويس Hopson دراسة وصفية لمشكلات معلمي ومعلمات التربية الفنية الجددم١٤(١٩٨٦).الهدف من هذا البحث كان التعرف على مشكلات معلمي ومعلمات التربية الفنية الجدد والذين مضى على تعينهم سنة اوسنتان في تدريس مادة الفن وذلك في بعض الولايات المتحدة { كلورادو ، ايوا ،بنراسكا، ..الخ}

وشملت عينة البحث جميع المعلمين والمعلمات الذين يدرسون التربية الفنية في هذه الولايات واستخدام استبيان لتحديد موقف من المواقف الاكثر اهمية والتي لها علاقة بتدريس الفن ، ومن بين (٥٣٧) حادثة سلوكية شخصت(٧٥) مشكلة مهمة وصنفت هذه المشكلات في مجالات ثمان منها [الضبط ،التدريس،تنظيم الصف،القويم،التخطيط للمنهج وتطويره ،الاتجاه نحو المهنة ، الاتجاه نحو برامج الفن ، المستلزمات والمواد] وتناولت الدراسة كذلك اثر بعض المتغيرات كالعمر ،والجنس ،ومجتمع المدرسة ،ومستويات الصفوف ،وتوصلت الدراسة الى ان مشكلات المدرسين من ذوي الاعمار الكبيرة تتعلق بالمستلزمات والمواد اكثر من ذوي الاعمار الصغيرة ، وكذلك مشكلات الاناث المتعلقة بالمستلزمات والمعدات كانت اكثر من الذكور ، ومشكلات المدارس الثانوية حول مستويات الصفوف الدراسية والضبط كانت اكثر من المدارس الابتدائية .

ب. دراسة (Penrod) مشكلات معلمات الاقتصاد المنزلي. م١٥(١٩٧٤) .

اجريت هذه الدراسة في عدد من الولايات الامريكية(انديانا . شمال كارولينا)تناولت مشكلات مادة الاقتصاد المنزلي واستهدفت التعرف على مشكلات مدرسات هذه المادة من الجدد اي اللواتي لهن سنة واحدة في الخدمة ، واعتمدت الدراسة وجهة نظر المديرات و المشرفين وحددت المشكلات العشر التي حصلت على اعلى تكرارلدى افراد المجموعات الثلاث (المعلمات،المديرات،المشرفين)كانت الاداة المستخدمة استبيان يتضمن (٩٨)فقرة اما الوسيلة الاحصائية فكانت مربع كأي لتحليل الفروق بين المجموعات .

وبعد تحليل النتائج وجد ان هناك فروق في اجابات المعلمات والمديرات والمشرفين في(١٩) فقرة وجاءت ضعف دافعية الطلبة والعمل بدون اهتمام كأعلى مشكلتين اتفقت عليها المجموعات الثلاثةواجمعت المجموعات الثلاثة ان المعلمات يواجهن في سنتهن الاولى من التدريس مشكلة في مجال العلاقة الانسانية .

هذا وقدم البحث عدد من التوصيات والمقترحات لحل هذه المشكلات.

اجراءات البحث :

يتناول هذا الجزء الاجراءات المثبتة في البحث مثل اختيار عينة البحث والاداة المستخدمة لجمع المعلومات وكيفية اعدادها وتطبيقها والوسائل الاحصائية لتحليل النتائج وفيما يلي عرض لهذه الاجراءات .

اولا : عينة البحث :

يعتبر جميع مدرسي ومدرسات التربية الفنية في القطر من خريجي كليات الفنون الجميلة هم المجتمع الاصلي للبحث* ، اختار الباحثان وبطريقة عشوائية (١٠) مدرس ومدرسة من كل محافظة عدا مدينة بغداد حيث اختارا (٢٠) مدرس ومدرسة في كل من مديريتي تربية الرصافة والكرخ ووزعت الاستمارات على المدرسين والمدرسات من قبل المشرفين والاختصاص للتربية الفنية . بلغ عدد افراد العينة (١٩٤) مدرس ومدرسة ، وبعد تدقيق الاستمارات اهملت (٨) استمارات لكون افرادها متخرجين من كليات غير كلية الفنون الجميلة الفنون الجميلة** ، وبذا اصبحت العينة (١٨٦) مدرس ومدرسة موزعين على محافظات القطر والجدول التالي يبين مواصفات العينة في الملحق ا :

ثانيا : اداة البحث :

استخدم في هذا البحث الاستفتاء كاداة لجمع الاراء ومر بناء الاستفتاء بمرحلتين :

١- استفتاء مفتوح : وتضمن سؤالا واحدا عن اهم متطلبات تدريس التربية الفنية في المدارس المتوسطة والثانوية ، وزع هذا الاستفتاء على عينة استطلاعية في محافظتي بابل والنجف بلغ عدد افرادها (٥٠) فردا ومن اجابات افراد العينة تم استخلاص الفقرات التي حصلت على تكرارات عالية ومنها تكونت فقرات الاستفتاء المغلق وكان عدد هذه الفقرات (٤٢) فقرة .

ب. الاستفتاء المغلق : مر اعداد الاستفتاء المغلق بهذه الخطوات

- استخراج الصدق الظاهري : عرض الاستفتاء على عدد من الخبراء*** في مجال التربية وطرق التدريس للتأكد من صدق الاستفتاء وتم حذف عدد من الفقرات وتعديل عدد اخر من الفقرات وكانت الصيغة النهائية للاستفتاء (٣٥) فقرة والاستمارات الاولى التي كان الجواب فيها (بنعم) و (لا) (١٥) عبارة .

- استخراج الثبات:- استخرج ثبات الاستفتاء بعد تطبيقه على عينة صغيرة بلغ عددها (٢٠) مدرس ومدرسة من محافظة النجف واستخدمت طريقة التجزئة النصفية وكان الثبات(٧٨ر٠).

- اسلوب توزيع استمارات الاستفتاء:- ارسلت لكل محافظة(١٠) استمارات وقام المشرف الاختصاصي للتربية الفنية واحد مدرسي التربية الفنية بتوزيع هذه الاستمارات على مدرسي ومدرسات التربية الفنية وبطريقة عشوائية مع ملاحظة ان تكون خدماتهم اكثر من سنة دراسية . وطلب من المشرف جمع هذه الاستمارات وارسالها الى الباحثان ووصلت من هذه الاستمارات ١٨٦استمارة صالحة للتحليل - لاحظ الجدول آ في الملحق .

ثالثا : الاسلوب الاحصائي :

استخدم في هذا البحث الاساليب الاحصائية التالية :

١. المتوسط الحسابي لحساب متوسط الخدمة ومتوسط عدد الحصى الاسبوعية لاحظ الجدول ب في الملحق .

٢. النسبة المئوية لحساب نسب الموافقين على فقرات وعبارات الاستفتاء كما احتسبت نسب الموافقين على فقرات وعبارات الاستفتاء ، كما احتسبت نسب عدد الموافقين على العبارات الواردة في الاستفتاء .

٣.استخدمت معادلة جتمان الاحصائية**** لاستخراج ثبات الاستفتاء بطريقة التجزئة النصفية وذلك بأحتساب معامل الارتباط بين جزئي فقرات الاستفتاء والمعادلة كانت :

$$\text{س} = ٢ \left(١ - \frac{\text{ع}_{١}^{٢} + \text{ع}_{٢}^{٢}}{\text{ع}^{٢}}\right)$$

حيث ع٢ = تباين النصف الاول للأختبار

ع٢ = تباين النصف الثاني للأختبار

ع٢ = تباين الاختبار باكمله

س١١ = معامل الثبات

النتائج وتحليلها :

تسجيل ورصد النتائج :

تم تصنيف الاستمارات بعد تدقيقها واحتسبت عدد الاستجابات الاجابية والسلبية

لكل فقرة وعبارة عن فقرات وعبارات الاستفتاء ولكل مجموعة على حدة تتبين نتائج تفريغ الاستبيان لمجموعات المدرسين والمدرسات وكذلك للمدرسين والمدرسات المتخرجين من اقسام اعداد المدرسين واقسام الاختصاص في كليات الفنون وبنفس الطريقة تم تفريغ الاستجابات للعبارات التي تتطلب الاجابة (بنعم) او (كلا) .

تحليل النتائج :

للتعرف على اراء افراد العينة في اساسيات تدريس التربية الفنية قام الباحثان باختيار الفقرات التي حصلت على نسبة عالية من الاستجابة الايجابية ، وتم اختيار عشر فقرات حصلت على نسبة عالية لكل مجموعة .

من ملاحظة الجدول (٢) تتبين الفقرات العشرة التي حصلت على نسبة مئوية عالية لدى المدرسين (الذكور) من افراد العينة وكذلك الجدول (٣) تتبين بنفس الطريقة الفقرات التي حصلت على نسبة عالية لدى المدرسات (الاناث) اما الجدول (٤) فيتضمن الفقرات التي تعبر عن آراء المتخرجين من فرع اعداد المدرسين في كليات الفنون .

والجدول (٥) يشير بنفس الطريقة السابقة الى الفقرات العشر المهمة من وجهة نظر المتفرجين من اقسام الاختصاص في كليات الفنون وعند تحليل العبارات . اختيرت العبارات الخمس التي اجابت عنها كل مجموعة وبنسبة عالية من الموافقة .

ففي الجدول (٦) تتبين هذه العبارات مقارنة وحسب الجنس ، في حين الجدول (٧) يبين العبارات الحاصلة على نسبة عالية من الموافقة حسب الاختصاص . اما الجدول (٨) فيغير الى النسبة المئوية للعبارات التي لم يوافق عليها افراد العينة والتي كانت الاجابة بعبارة (كلا) ، اذ تم اختيار خمس عبارات لم تحصل على الموافقة بنسب عالية نسبيا .

ولتحليل المعلومات التي جمعت عن افراد العينة ضمن الصفحة الاولى من الأستمارة الاستفتاء عن سنوات الخدمة ومعدل الحصص الاسبوعية ، فقد تم استخراج المعدلات ودونت في الجدول (ب) في الملحق .

تفسير النتائج :

من ملاحظة الجدول (٢ ، ٣، ٤ ، ٥) يتبين اتن هناك فقرات يتفق عليها المدرسون والمدرسات وكذلك هناك اتفاق بين المتخرجين من اقسام اعداد المدرسين والاختصاص مما يمكن اعتبارها نقاط اساسية في تدريس التربية الفنية فمثلاالفقرة (١٢) {على مدرس

التربية الفنية اكتشاف قابليات الطلبة الفنية} وهذا هدف مهم من اهداف تدريس التربية الفنية في كل المراحل الدراسية ولذا يجب التأكيد على هذا الجانب باستمرارمن خلال مفردات المناهج واساليب التدريس الفقرة (٧) [أقامة معرض لنتاجات الطلبة] والفقرة (٦) [اغناء المكتبة بالكتب الفنية] والفقرة (١٣) [ضرورة وجود منهج لمفردات التربية الفنية] ولالفقرة (١٦) [شمول التربية الفنية بالنشاطات المسرحية والتشكيلية] هذه الفقرات وردت بنسب عالية لدى المدرسين بينما لم ترد لدى المدرسات ويبدو ان الاناث لايرغبن في هذه الامور لقدر الذكور ، فالمدرسات لايرغبن في اقامة المعارض واخراج المسرحيات في حين يرغب المدرسين بذلك ، وكذلك لاترى المدرسات ضرورة لوجود منهج يحوي المفردات وكذلك تمول الموضوع لنشاطات مسرحية وتشكيلية مما بينها بقية الفقرات الواردة في الجدول (٢) وردت بنسب مختلفة لدى المدرسات (الجدول ٣) في حين ان الفقرات (٢٣) [جهل الطلبة باهداف التربية الفنية] والفقرة (٢٣) [عدم وجود رسوب في درس التربية الفنية] والفقرة (١٨ ، ٣٥) وردت هذه الفقرات لدى المدرسات ولم ترد عند المدرسين بما يشير الى اختلاف الاراء لدى المدرسين والمدرسات لاختلاف الدراسة في مدارس البنات عن مدارس البنين ويبدو من مقارنة الجدولين ٢ ، ٣ ان الفقرات التي اتفق عليها المدرسون والمدرسات وبنسب متفاوته يمكن ان تؤخذ على انها تستحق الاهتمام من قبل المسؤلين لرفع مستوى تدريس التربية الفنية واذا قارنا وجهات نظر المتخرجين من قسم اعداد المدرسين ومن اقسام الاختصاص في كليات الفنون كما ورد في الجدولين ٤ ، ٥ نجد ان هناك ثمانية فقرات متفق عليها في كلا الجدولين وبنسب متفاوتة في حين ان الفقرتين (٣٢) [عدم وجود رسوب] والفقرة (٣٥) [قلة اهتمام الطلبة بدات من الابتدائية] .

وردت بنسب عالية لدى المتخرجين من قسم الاعداد في حين لم ترد بنفس النسبة لدى اصحاب الاختصاص ويمكن تفسير هذه النتيجة بان الخبرة التربوية لدى المدرسين الذين اعدوا للتدريس تجعلهم يفتقدون بهذه الجوانب اكثر من جماعة الاختصاص وبنفس الوقت ان الفقرتين (٦) [اغناء المكتبة بالكتب الفنية] والفقرة (٨) [تشجيع الطلبة الموهوبين] حققت رضى اكثر لدى المتفرجين من اقسام الاختصاص وهكذا نجد ان الاراء ووجهات النظر تنبثق من الخبرات الاكاديمية للخريجين .

اما بالنسبة لتحليل العبارات فالجدول (٦ ، ٧ ، ٨) تضمنت نتائج هذا التحليل

ففي الجدول (٦) العبارات الخمسة التي وردت بنسب عالية من الموافقة بين اجابات الذكور والاناث فقد حصل اتفاق بين الجنسين على هذه العبارات وبفروق بسيطة بينهما ، في حين ان هذه النسب كانت متفاوتة في الجدول (٧) الذي يتضمن المقارنة بين الاعداد وخريجي اقسام الاختصاص ومن ملاحظة هذا الجدول ترى ان المدربين عن قيم الاعداد وافقوا وبنسبة ١٠٠٪ على العبارة (١) حول اطلاعهم على اهداف التدريس الفنية وكذلك بالنسبة للعبارة (٢) [العمل على تحقيق الاهداف] حصلت على موافقة ٩٧٪ من خريجي قسم الاعداد ، اما العبارتين (١٤ ، ١٥) فنسبة الموافقة كانت عالية لدى الخرجين من اقسام الاختصاص وهذا امر طبيعي بالنسبة لهم فهم راغبون اكثر لاخراج النشاطات خارج المدرسة كاقامة المعارض والنشاط المسرحي .

وتضمن الجدول (٨) العبارات الخمس التي لم يوافق عليها افراد العينة وبنسب عالية نسبيا مصنفا حسب الجنس والاختصاص ، ويشير هذا الجدول الى اتفاق المجموعات على بعض العبارات وتفاوتها في عبارات اخرى فمثلا لم يوافق افراد العينة على اتصال دروسهم من قبل مدرسين اخرين علما ان هذا يحصل كثيرا في الصفوف المنتهية للمرحلة المتوسطة والاعدادية حيث يحاول مدرسو المواد العلمية اخذ دروس التربية الفنية لاكمال المناهج او المراجعة والتحضير للأمتحانات العامة ، وبيد ان مدرس التربية الفنية يوافقون على هذا الاجراء مكرهين وهنا يجب تدخل الادارة او اصدار تعليمات تمنع اشغال دروس التربية الفنية لان هذا الاجراء قد يشعر الطلبة بعدم اهمية هذه الدروس .

ومن ملاحظة هذا الجدول يبدو ان العبارة (٦) [الاهتمام بالفنون المسرحية] قليل لدى الاناث وكذلك لدى المتخرجين من اقسام اعداد المدرسين ، وهذا الجانب يجب التأكيد عليه من قبل المسؤلين والمشرفين على دروس التربية الفنية .

كما يبدو من هذا الجدول ان الاهتمام باعداد خطة وتحضير الدرس والاعداد له مسبقا غير وارد لدى نسبة لاباس بها من المدرسين والمدرسات مما يعطي انطباعا سيئا للطلبة عن اهمية هذا الموضوع لذا نجد في العبار (١٢) يتفق عليها المجموعات بنسب متقاربة جدا .

الاستنتاج :

تبين من نتائج هذه الدراسة ان هناك جوانب اساسية يجب ان تهتم بها اذا اردنا ان نحقق اهداف التربية الفنية ، هذه الجوانب يدركها العاملون في ميدان تدريس هذا الموضوع ، ومتى انتبهنا الى هذه الاسس استطعنا الحصول على دروس ناجحة في مجال التربية الفنية ، كما اشارت هذه النتائج يمكن حصر النقاط المهمة فيما يأتي :-

اولا . العمل على اكتشاف قابليات الطلبة من خلال دروس التربية الفنية وتوجيههم حسب قابلياتهم وتنمية مواهبهم الفنية .

ثانيا - تشجيع الطلبة على تحسين انتاجهم واقامة معارض لنتاجاتهم واستخدام حوافز تشجيعية ليزداد اقبالهم على الفن .

ثالثا - بذل مزيد من الاهتمام من قبل المدرسين لجميع جوانب التربية الفنية بما فيها النشاطات المسرحية واخراج هذه النشاطات الى خارج المدرسة لتعريف المجتمع بهذه الفعاليات .

رابعاً - ربط دروس التربية الفنية بالموضوعات العلمية الاخرى داخل المدرسة والعمل على تغيير اتجاهات الادارة والتدريسيين الاخرين نحو التربية الفنية واهميتها في الحياة .

خامسا - تعريف الطلبة باستمرار باهداف التربية الفنية ومحاولة تحقيق تلك الاهداف عن طريق بذل نشاط مشترك بين المدرس والطالب .

سادسا - تنظيم تدريس هذا الموضوع واعداد خطة واختيار موضوعات حيوية ومن واقع الطلبة واشراك اكبر عدد ممكن من الطلبة في تنفيذ الخطة .

سابعا اعطاء اهمية في تقويم هذه الدروس ، ومعاملتها كسائر الدروس من حيث الامتحانات والدرجات وعدم التواني في قضايا الدرجات والنجاح حيث ان اي تساهل في هذا يؤدي الى تقاعس الطلبة واخذ نظرة عن هذات الموضوع مما يؤدي الى اهمال الطلبة للمشاريع .

التوصيات :

١. بذل مزيد من الاهتمام من قبل المشرفين الاختصاص لتنظيم تدريس التربية الفنية ومطالبة المدرسين باعداد والقيام بنشاطات تعزز الاهتمام مثل اقامة معارض فنية واخراج مسرحيات .

٢. الاهتمام بالاهداف العامة مثل العمل على اختطاف قابليات الطلبة وتنمية مواهبهم الفنية .

٣. توفير مستلزمات تدريس التربية الفنية مثل تخصيص قاعة وتهيئة الموارد واللوازم التي يحتاجها الطلبة .

٤. العمل على وضع مناهج منظمة لمفردات تدريس موضوع التربية الفنية وتأليف كتاب منهجي ان امكن لكل مرحلة دراسية وذلك لتوحد المناهج .

٥. اغناء مكتبة المدرسة بالكتب الفنية وتوفيرها للطلبة وحثهم على الاستفادة منها لتطوير الجانب الفني لديهم .

٦. تخصيص جزء من درجة التربية الفنية ضمن معدل الدروس او الاشتراك في الامتحانات الوزارية لزيادة اهتمام الطلبة بها .

٧. الزام الادارة بضرورة الاهتمام بدروس التربية الفنية وعدم افساح المجال لاستغلال هذه الدروس من قبل المدرسين الاخرين .

٨. عدم اسناد دروس التربية الفنية لمدرسين من غير الاختصاص وحصرها لدى المختصين من خريجي كليات الفنون الجميلة .

المقترحات :

١. اجراء مزيد من البحوث في هذا المجال والاستفادة من نتائج هذه البحوث لتطوير تدريس التربية الفنية .

٢. الاهتمام بتدريس التربية الفنية في المرحلة الابتدائية واعداد معلمين مختصين***** (واسناد الدروس الى هؤلاء المختصين) .

٣. التركيز على التحصيل المعرفي المكثف للمادة المسرحية اثناء اعداد المدرسين والمدرسات وزيادة مفردات مناهج التربية المسرحية بما يوازي المادة التشكيلية جامعيا .

الهوامش

(*) لم يستطع الباحثان الحصول على احصائية دقيقة لمدرسي التربية الفنية من خريجي كليات الفنون الجميلة .

(**) كان ٣ منهم خدمة سنة واحدة وارتأت الباحثان اهمالهم لعدم توفر الخبرة .

(***) تكونت لجنة الخبراء من الأساتذة :١. الاستاذ الدكتور صبري عبدالغني أستاذ تاريخ الفن بكلية الفنون بابل . ٢. الأستاذ المساعد الدكتور عبد عون عبد علي بكلية الفنون الجميلة / بابل . ٣. المدرس الدكتور عبدالواحد عبود الكلية الفنية الجميلة / بابل . ٤. السيد لجم عبدالله عسكر المدرس المساعد بكلية الفنون الجميلة / بابل .

(****) رمزية الغريب (التقويم والقياس النفسي والتربوي) مكتبة الانجلوا المصرية - ١٩٧٠ - ص٦٦٧ .

(*****) معاهد أعداد المعلمين الجديدة فيها فرع خاص لأعداد معلمي التربية الفنية .

المصادر

١. ابراهيم ، ناصيف عبدالستار - الفن التجريدي ، صحيفة التربية ، القاهرة ، العدد (٢) ، ابريل ١٩٧٧ .

٢. البسيوني ، محمود - قضايا التربية الفنية - دار المعارف بمصر ١٩٦١ .

٣. البسيوني ، محمود - التربية الفنية في مجال رعاية الشباب - صحيفة التربية - القاهرة ، العدد (١) لسنة ١٩٦٧ .

٤. تايلور ، رالف - ترجمة احمد خيري كاظم واخر - اساسيات المناهج ، دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٢ .

٥. جاسم ، لطيف نصيف - ثقافة القادسية ثقافة التحدي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٧ .

٦. البزاز ، حكمت ، وآخرون - التربية في ظل الثورة - من منشورات وزارة التربية - مطبعة وزارة التربية .

٧. الحديثي ، منير فخري - الصعوبات التدريسية التي تواجه مدرسي التربية الفنية في المرحلة الثانوية ومقترحاتهم لحلها - رسالة ماجستير - كلية الفنون الجميلة - بغداد ١٩٨٧ .

٨. درب ، كاظم مرشد - بناء مقياس لاتجاهات طلبة المرحلة الاعدادية نحو التربية الفنية - رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة - بغداد - ١٩٨٦ .

٩. عمران ، خضير مهدي - تقويم مدرسي التربية الفنية في المدرسة الثانوية من خلال العملية التدريسية - مجلة آداب المستنصرية العدد (١٢) ١٩٨٥ .

١٠. الغريب ، رمزية - التقويم والقياس النفسي والتربوي - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٠ .

١١. كمال الدين ، جليل - الاسس السايكولوجية للابداع الفني - رسالة ماجستير - جريدة الجامعة العدد (٤٦) ١٩٨٩ .

١٢. دولة قطر - ندوة التربية الفنية - مجلة التربية - العدد (٧٠) - ١٩٨٥ من اصدارات اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم .

١٣. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية - برامج ومواقيت السنة الاولى من التعليم الاساسي - دليل المعلم - المعهد التوبري الوطني ١٩٨٠ .

14. Hopson , S . K (Adescriptive study of the problems of begining art teavhers) Dissertation abstracts Val 46 , no.7 P3576 1966 .

15. Penrod , Mary Jenet Elder (The identification of problems first year home economic teachers as provied by the teachers themxlves) The supervisors , and the administrad dissertation abstracts Val 35,no.6 P3567 1974 .

جدول (١) يبين مواصفات العينة

الجنس	أعداد المدرسين	اختصاص	المجموع
الذكور	٤١	٦٥	١٠٦
الاناث	٣١	٤٩	٨٠
المجموع	٧٢	١١٤	١٨٢

جدول (٢) يبين الفقرات العشر التي حصلت على اعلى نسبة لدى المدرسين (صحيح)

التسلسل	رقم الفقرة	نص الفقرة	النسبة المئوية	العدد
١	١٢	على مدرس التربية الفنية العمل على اكتشاف قابليات الطلبة .	٩٩	١٠٥
٢	٠٧	من الضروري اقامة معرض النتاجات الطلبة لتشجيعهم .	٩٨	١٠٤
٣	٠٦	اغناء مكتبة المدرسة بالكتب الفنية والمسرحيات لتنشيط الفن .	٩٦	١٠٢
٤	١٤	النجاح مدرس التربية الفنية في عمله يشترط حب العمل والجدية في التدريس .	٩٤	١٠٠
٥	١٣	ضرورة وجود منهج يحوي مفردات واضحة وكتاب منهجي لدرس التربية الفنية .	٩٣	٠٩٩
٦	٢٠	الفنون التشكيلية والمسرحية تنمي الابداع والابتكار لدى الطلبة .	٩٢	٠٩٨
٧	٢٤	تكليف مدرس التربية الفنية غير المختصين يؤدي الى تأخر تدريس الفن .	٩٢	٩٨
٨	١٦	يجب ان تشمل التربية الفنية النشاطات المسرحية والتشكيلية معاً .	٨٦	٩١
٩	٣١	طلبة الصفوف المنتهية يهملون التربية الفنية ويهتمون بالدروس الاكاديمية .	٨٦	٩١
١٠	٢٧	قلة اهتمام الادارة ونظرة مدرس المواد الاخرى يقلل من اقبال الطلبة على درس التربية الفنية .	٨٤	٨٩

جدول (٣) يبين الفقرات العشر التي حصلت على اعلى نسبة لدى المدرسين (صحيح)

التسلسل	رقم الفقرة	نص الفقرة	النسبة المئوية	العدد
١	١٢	على مدرس التربية الفنية العمل على اكتشاف قابليات الطلبة .	٩٦	٧٧
٢	٢٧	قلة اهتمام الادارة ونظرة مدرس المواد الاخرى يقلل من اقبال الطلبة .	٩٥	٧٦
٣	١٤	النجاح مدرس التربية الفنية في عمله يشترط حبه للعمل والجدية في التدريس .	٨٨	٧٠
٤	٢٤	تكليف مدرس التربية الفنية غير المختصين يؤدي الى تأخر تدريس الفن .	٨٣	٦٦
٥	٢١	الفنون التشكيلية والمسرحية تنمي الابداع والابتكار لدى الطلبة .	٧١	٥٧
٦	٢٣	جهل الطلبة باهداف التربية الفنية وقلة وعيهم عامل مهم في عدم اقبالهم .	٧١	٥٧
٧	٣٢	عدم وجود رسوب في درس الفن عامل مهم في اهمال الطلبة لهذا الدرس .	٧٠	٥٦
٨	١٨	يعمل مدرسي التربية الفنية على ربط دروسهم بالموضوعات الاخرى	٦٩	٥٥
٩	٣١	طلبة الصفوف المنتهية يهملون التربية الفنية ويهتمون بالدروس الاكاديمية .	٦٨	٥٤
١٠	٣٥	قلة اهتمام الطلبة بدأت من المرحلة الابتدائية .	٦٦	٥٣

جدول (٤) يبين الفقرات العشر التي حصلت على اعلى نسبة
من الموافقة لدى المتخرجين من فرع الاعداد

التسلسل	رقم الفقرة	نص الفقرة	النسبة المئوية	العدد
١	١٢	على مدرس التربية الفنية العمل على اكتشاف قابليات الطلبة .	١٠٠	٧٢
٢	٢٧	قلة اهتمام الادارة ونظرة مدرس المواد الاخرى يقلل من اقبال الطلبة على درس الفنية .	٩٦	٦٩
٣	٢٤	تكليف مدرسي التربية النية غير المختصين يؤدي الى تأخر تدريس الفن .	٩٣	٦٧
٤	٢١	الفنون التشكيلية والمسرحية تنمي الابداع والابتكار لدى الطلبة	٩٢	٦٦
٥	٠٧	من الضروري اقامة معرض النتاجات الطلبة لتشجيعهم .	٩٠	٦٥
٦	١٤	النجاح مدرس التربية الفنية يشترط لعمله والجدية في التدريس .	٩٠	٦٥
٧	١٣	ضرورة وجود منهج يحوي مفردات واضحة وكتاب منهجي لدرس التربية الفنية .	٨٩	٦٤
٨	٣١	طلبة الصفوف المنتهية يهملون درس التربية الفنية ويهتمون بالدروس الاكاديمية .	٨٩	٦٤
٩	٣٢	عدم وجود رسوب في درس الفن عامل مهم في اهمال الطلبة لهذا الدرس .	٨٨	٦٣
١٠	٣٥	قلة اهتمام الطلبة بدأت من المرحلة الابتدائية .	٨٨	٦٣

جدول (٥) يبين الفقرات العشر التي حصلت على اعلى نسبة لدى المدرسين (صحيح)

التسلسل	رقم الفقرة	نص الفقرة	النسبة المئوية	العدد
١	١٢	على مدرس التربية الفنية العمل على اكتشاف قابليات الطلبة .	٩٧	١١٠
٢	٧	من الضروري اقامة معرض النتاجات الطلبة لتشجيعهم .	٩٢	١٠٥
٣	١٤	النجاح مدرس التربية الفنية في عمله يشترط حبه للعمله والجدية في التدريس .	٩٢	١٠٥
٤	٢٤	تكليف مدرس التربية الفنية غير المختصين بالتدريس يؤدي الى تأخر تدريس الفن .	٨٥	٩٧
٥	٢٧	قلة اهتمام الادارة ونظرة مدرسي المراد الاخرى يقلل من اقبال الطلبة على هذا الدرس .	٨٤	٩٦
٦	٦	اغناء مكتبة المدرسة بالكتب الفنية والمسرحيات لتنشيط الفن .	٨٠	٩٠
٧	٢١	الفنون التشكيلية والمسرحية تنمي الابداع والابتكار لدى الطلبة .	٧٦	٨٩
٨	١٣	ضرورة وجود منهج يحوي مفردات واضحة وكتاب منهجي لدرس التربية الفنية .	٧٢	٨٧
٩	٢٨	عدم تشجيع الطلبة الموهبين ومنحهم حوافز يؤثر على قلة الاقبال .	٧١	٨٢
١٠	٣١	طلبة الصفوف المنتهية يهملون درس التربية الفنية ويهتمون بالدروس الاكاديمية .	٧٠	٨١

جدول (٦) يبين الفقرات العشر التي حصلت على نسبة عالية
من الجواب (بنعم) لدى العينة حسب الجنس

التسلسل	رقم العبارة	نص العبارة	الذكور		العدد	
			العدد	النسبة ٪	العدد	النسبة ٪
١	١	هل اطلعت على اهداف تدريس التربية الفنية؟	١٠١	٩٥	٧٦	٩٥
٢	٢	هل تعمل على تحقيق الاهداف عند قيامك بالتدريس؟	٩٥	٩٠	٧٣	٩١
٣	٨	هل تحبذ وجود كتاب منهجي لدرس الفنية؟	٩١	٨٦	٧٢	٩٠
٤	١٤	هل تستخدم وسائل ايضاح في درسك؟	٩٠	٨٥	٧١	٩٠
٥	٥	هل يستجيب الطلبة باندفاع عند قيامك باقامة معرض؟	٨٧	٨٢	٧٠	٨٩
٦	١٥	هل ترى ان يخرج النشاط المسرحي او الفني .	٨٧	٨٢	٦٥	٨١

جدول (٧) يبين العبارات التي حصلت على اعلى نسبة
من الاجابة (بنعم) حسب الاختصاص

التسلسل	رقم العبارة	نص العبارة	الاعداد		الاختصاص	
			العدد	النسبة ٪	العدد	النسبة ٪
١	١	هل اطلعت على اهداف تدريس التربية الفنية ؟	٧٢	١٠٠	١٠١	٨٨
٢	٢	هل تعمل على تحقيق الاهداف عند قيامك بالتدريس ؟	٧٠	٩٧	٩٨	٨٦
٣	٤	هل تستفيد من اختصاصك عند تدريس الفنية ؟	٦٣	٨٨	٨٥	٧٥
٤	٥	هل يستجيب الطلبة باندفاع عند اقامة معارض ؟	٦١	٨٥	٩٦	٨٤
٥	٧	هل ترى ضرورة وجود نشاط ضمن دروس الفنية ؟	٣٩	٥٤	١٠١	٨٨
٦	٨	هل تحبذ وجود كتاب منهجي لدرس الفنية .	٤٧	٦٥	١٠٦	٩٣
٧	١٣	هل هناك نتاج جامعي تشكيلي او مسرحي ؟ وهل هذا مهم ؟	٦٣	٨٨	٨٤	٧٤
٨	١٤	هل تستخدم وسائل ايضاح في تدريسك ؟	٥٧	٧٩	١٠٣	٩٠
٩	١٥	هل ترى ان يخرج النشاط المسرحي والفني خارج مدرستك ؟	٥٠	٦٩	١٠٢	٨٩

جدول (٨) يبين الفقرات العشر التي لم يوافق عليها
افراد العينة الاجابة (كلا)

التسلسل	رقم العبارة	نص العبارة	الجنس		الاختصاص	
			الذكور	الاناث	الاعداد	الاختصاص
١	١	هل اطلعت على اهداف تدريس التربية الفنية؟	٪٧٨	٪٧٨	٪٧٩	٪٧٧
٢	٢	هل تعمل على تحقيق الاهداف عند قيامك بالتدريس؟	٪٤٧	٪٥٣	٪٥٦	٪٤٥
٣	٨	هل تحبذ وجود كتاب منهجي لدرس الفنية؟	٪٤٣	٪٣٦	٪٥٦	٪٣١
٤	١٤	هل تستخدم وسائل ايضاح في درسك؟	٪٣٣	٪٤٠	٪٤٧	٪٢٩
٥	٥	هل يستجيب الطلبة باندفاع عند قيامك باقامة معرض؟	٪٣٢	٪٣٦	٪٣٦	٪٣٠

الملاحـــق

جدول (١)

توزيع افراد العينة حسب المحافظات * والجنس والاختصاص

التسلسل	المحافظة	الاختصاص		الجنس		المجموع
		اعداد	اختصاص	ذكور	اناث	
١	بغـــــداد	١٢	٢٧	١٩	٢٠	١٠
٢	البصرة	٠٥	٠٥	٠٦	٠٤	١٠
٣	النجف	٠٤	٠٦	٠٦	٠٤	١٠
٤	ذي قار	٠٣	٠٧	٠٨	٠٢	١٠
٥	المثنى	٠٧	٠٣	٠٥	٠٥	١٠
٦	ميسان	٠٧	٠٣	٠٤	٠٦	١٠
٧	التأميم	٠١	٠٩	٠٦	٠٤	١٠
٨	الموصل	٠٧	٠٣	٠٩	٠١	١٠
٩	الأنبار	٠١	٠٩	٠٧	٠٣	١٠
١١	بابل	٠٤	٠٥	٠٦	٠٣	٠٩
١٢	القادسية	٠٣	٠٦	٠٤	٠٥	٠٩
١٣	كربلاء	٠٦	٠٣	٠٣	٠٦	٠٩
١٤	واسط	٠٤	٠٥	٠٣	٠٦	٠٩
١٥	صلاح الدين	٠٣	٠٥	٠٧	٠١	٠٨
١٦	اربيل	٠٤	٠٤	٠٤	٠٤	٠٨
١٧	السليمانية	–	٠٥	٠٣	٠٢	٠٥
١٨	ديالى	٠١	٠٩	٠٦	٠٤	١٠
	المجمـــــوع	٧٢	١١٤	١٠٦	٨٠	١٨٦

* لم يتمكن الباحثان من ايصال الاستمارات الى محافظة دهوك فقط .

جدول (ب) معلومات عامة عن افراد العينة

التسلسل	المعلومات	النسبة
١	متوسط سنوات الخدمة لافراد العينة	٧ر٢ سنة
٢	كتوسط الحصى الاسبوعية لافراد العينة	١٩ر١ حصة
٣	متوسط الحصص الاسبوعية للذكور	١٨ر٨
٤	متوسط الحصى الاسبوعية للأناث	١٩ر٥

جدول (جـ) يبين عدد اجابات افراد العينة
على العبارات حسب الجنس والاختصاص بالاجابة (نعم) والباقي (كلا)

العبارة	الجنس		الاختصاص		المجموع
	الذكور نعم	الأناث نعم	الأعداد نعم	الاختصاص نعم	
١	١٠١	٧٦	٧٢	١٠١	١٧٧
٢	٩٥	٩٣	٧٠	٩٨	١٦٨
٣	٧١	٤٨	٣٨	٨١	١١٩
٤	٨٦	٦٢	٦٣	٨٥	١٤٨
٥	٨٧	٧٠	٦١	٩٦	١٥٧
٦	٥٦	٣٨	٣٢	٦٢	٩٤
٧	٧٨	٦٢	٣٩	١٠١	١٤٠
٨	٩١	٧٢	٤٧	١٠٦	١٦٣
٩	٧١	٥٧	٤٨	٨٠	١٢٨
١٠	٢٣	١٧	١٥	٢٥	٤٠
١١	٦٠	٥١	٣٢	٧٩	١١١
١٢	٧٢	٥١	٥٥	٦٨	١٢٣
١٣	٨١	٦٦	٦٣	٨٤	١٤٧
١٤	٩٠	٧١	٥٧	١٠٣	١٦١
١٥	٨٧	٦٥	٥٠	١٠٢	١٥٢

التناقضات والتوافقات في ابداع المخرج المسرحي

«آبيا ■ كريج ■ راينهاردت»

احمد سلمان عطية

مدرس مساعد

قسم التربية المسرحية - كلية التربية الفنية - جامعة بابل

■ البحث محاولة لتسليط الضوء على كيفية تعامل ثلاثة من المخرجين العالميين مع عناصر العرض المسرحي ، والتعرف على التوافقات والتناقضات التي اشتركوا بها .

والاشارة الى طريقة عملهم وطبيعة تجاربهم واسس مناهجهم ، فضلاً عن الاشارة الى التأثيرات التي حصلت بينهم والتي تم بموجبها الاستفادة من بعضهم البعض في عروضهم المسرحية .

تاريخ أستلام البحث ١٩/ ٤/١٩٩٥

تاريخ قبول النشر ٢٢/٥/١٩٩٥

المقدمة

يعد كل من المخرج (ادولف آبيا ١٨٦٢ - ١٩٢٨) والمخرج (ادوارد جوردن كريج ١٩٧٢ - ١٩٦٦)والمخرج (ماكس راينهاردت ١٨٧٣ - ١٩٤٣)من اشهر رجالات المسرح العالمي ، الذين ساهموا في تطوير ودفع عجلة فن الاخراج المسرحي قدما . ان مساهمة كل منهم في خلق طرائق جديدة ومبدعة ساعدت المخرجين الآخرين في شتى انحاء العالم في الاستفادة من ابداعاتهم الفنية المختلفة .فـ (آبيا) تميز باهتماماته بالضوء والموسيقى بوصفهما عنصرين هامين من عناصر العرض المسرحي . كما تميز بابداعه في اضافة البعد الثالث للمناظر المسرحية . ورغم قلة اخراجه للاعمال المسرحية ، الا ان ابحاثه ودراساته يبقى لها الفضل في انارة الطريق للاجيال التي تلت في علم الضوء ، حتى ان اغلب الفنانين المسرحيين ذهبوا لزيارته ليطلعوا على تجاربه الجديدة في هذا المجال .اما (كريج) فكان مُنَظِراً ومخرجا مسرحيا ، آخذ بعضا من الاهتمام بـ(آبيا)بوصفه رساما وكاتبا متمكنا ومجيدا لصنعة الكتابة ، وممثلا جيدا ومصمما بارعا للديكور والازياء ، فضلاً عن كونه انبساطيا محبا للاختلاط في الاوساط الفنية ، على العكس من طبيعة (آبيا) الذي كان انطوائيا يحب العزلة . لكن الملاحظ ان انتشار افكار (كريج) كانت بطيئة بسبب غرابة تصاميمه وافكاره التي تتسم بصعوبة التطبيق . ورغم ذلك فان جهوده الحثيثة مهدت لنشوء مدرسة فنية جديدة حاول فيها الاعتماد على الجديد ورفض التقليد.وقد استثمر ابداعات كل من (آبيا) و(كريج) مخرج آخر هو (راينهاردت)الذي لم ينهج اسلوبا واحدا في الاخراج ، فنجده يلجاء الى الاستفادة من كل الاكتشافات والاختراعات الحديثة بما فيها الميكانيكية ليوظفها على خشبة المسرح ، واستعمل اغلى الاقمشة وافخر الاكسسوارات . واعتمد على مصممين للمناظر المسرحية من غير ذوي الاختصاص . وتميز باستخدامه لجاميع ضخمة من الممثلين ، وعلى الاسراف والبذخ من اجل الابهار . وبخروجه من بناية المسرح التقليدية ليقدم عروضه المسرحية في اماكن اخرى تتسع الى الاعداد الضخمة التي استخدمها من الممثلين ، والاعداد الضخمة من جمهور المشاهدين ، مما اضفى تاثيرا نفسيا وفنيا اكثر على جمهوره . ومن هذه الاماكن الجديدة الكاتدرائيات والكنائس وحلبة السيرك والكاباريه (caparet) .وبما ان فن المسرح يستدعي من المخرج ان يتعامل مع عدد من العناصر المسرحية التي هي قوام العرض

المسرحي ، والتي ابرزها النص ، والممثل ، والفضاء المسرحي ، فقد وجد الباحث ان يدخل لدراسة هؤلاء المخرجين من حيث تعاملهم مع هذه العناصر المذكورة ، فضلاً عن جوانب اخرى هامة اشتهروا بها خاصة . وبما ان لكل من هؤلاء المخرجين الثلاثة ميزة او اكثر امتاز بها عن اقرانه من المخرجين ، فقد ارتأى الباحث ان يتناول في الدراسة تعامل كل مخرج من هؤلاء مع العناصر المذكورة كل على حدة ، من اجل تسليط الضوء على طريقته الخاصة في الاخرج ، دون التدخل مع اقرانه الآخرين .

الفصل الاول

اهمية البحث والحاجة اليه .

اتسمت الدراسات السابقة التي تناولت كل من المخرجين (آبيا - كريج - راينهاردت) باخذ كل واحد منهم على انفراد ، دون عقد مقارنة بينهم من حيث تعاملهم مع عناصر العرض المسرحي الرئيسة الثلاث :(النص) (الممثل) (الفضاء المسرحي) . وعلى هذا الاساس جاءت اهمية البحث في الكشف عن التناقضات والتوافقات التي ظهرت في اعمالهم كسمات بارزة حددت لنا طبيعة تعاملهم مع العناصر المذكورة . والحاجة الى هذا البحث انما تنبع من حاجة المهتمين بدراسة فن الاخراج المسرحي والمخرجين العالميين ، والتعرف على خصائص كل منهم ، ومن ثم تحديد الاختلافات والتشابهات في تعاملهم مع عناصر العرض المسرحي كمخرجين بارزين اسهموا في تطور الحركة الفنية المسرحية عموما وفن الاخراج المسرحي خصوصا .

حدود البحث

تنحصر حدود البحث في تعامل ثلاثة من المخرجين العالميين مع عناصر العرض المسرحي . ففي الفصل الاول يتم تناول المخرج (ادولف آبيا) وكيفية تعامله مع النص المسرحي ، الممثل ، الفضاء المسرحي ، الاضاءة ، والموسيقى ، اضافة الى رأيه الشخصي في مهمة ودور المخرج المسرحي . اما الفصل الثاني فيتطرق الى تناول المخرج (ادوارد جوردون كريج) وتعامله مع نفس العناصر المذكورة آنفا اضافة الى الازياء التي طلب (كريج) بمقتضاها من المخرج المسرحي ان يصمم ازياء اعماله المسرحية ويشرف على

تنفيذها بنفسه .وفي الفصل الثالث يتم تناول المخرج المسرحي (ماكس راينهاردت) وتعامله مع عناصر العرض المسرحي المذكورة آنفا . اما الفصل الرابع والاخير فيتضمن الاستنتاج والحصيلة .

اهداف البحث

يهدف هذا البحث الى تحقيق :

١- تسليط الضوء على كيفية تعامل عدد من المخرجين العالميين مع عناصر العرض المسرحي .

٢- التعرف على التوافقات والتناقضات التي اشترك بها هؤلاء المخرجين .

٣- الاشارة الى طريقة عمل هؤلاء المخرجين العالميين والتعرف على تجاربهم واسس مناهجهم .

٤- الاشارة الى التاثيرات التي حصلت بينهم والتي تم بموجبها الاستفادة من بعضهم البعض في اعمالهم المسرحية .

الفصل الثاني

أدولف آبيا ADOLF APIA

آبيا ودور المخرج

لقد دعا آبيا لان يكون المخرج هو سيد العمل المسرحي ، وهو المهيمن والمسيطر الذي يمتلك كل خيوط العمل المسرحي بيده . ومبعث هذه الفكرة هو المسرح الاغريقي الذي كانت الدراما فيه لاتنقسم بين تاليف واخراج ، فكان المؤلف هو المخرج وهو الممثل ، فالمؤلف يكتب مسرحية ليقوم هو نفسه على تنفيذها شكلا ومضمونا . ولهذا فان رؤية (آبيا) لدور المخرج المعاصر تكمن في قيامة بالدراسات الطويلة لاختيار التصاميم المناسبة للمناظر والمعدات المسرحية والاشراف على تنفيذها بشكل دقيق ، كما ان عليه توظيف كل العناصر المسرحية المتوفرة لديه توظيفا فنيا ناجحا في الزمان والمكان المناسبين ، فضلاً عن مساعدة الممثل الذي يحتاج اكثر من غيره ملاحظة واشرافا خاصين .ولما كان عمل المخرج يحمل في طياته كل هذه المواصفات ، فيجب ان يجمع في شخصيته ما بين شخصية الشاعر المرهف الحس، وشخصية الرجل المجرب الحذر من الانزلاق في المطبات المهلكة التي تنحرف بالعمل الفني بعيدا عن هدفه المرسوم . فيراه (آبيا) قريبا في شخصيته من شخصية قائد

الاوركسترا ، حيث يقول "ان هذا المخرج سيكون قريبا كل القرب من شخصية قائد الاوركسترا ، وكذلك فان تاثيره سيكون مغناطيسيا (ساحرا) ".(١:١١.)

وينصح آبيا ان يتناول المخرج مسرحية حديثة ، اذا اراد ان يخرج عملا ما ، لكي تتيح له هذه المسرحية فرصة استغلال الديكور والاضاءة والموسيقى والحركة وغيرها من العناصر المسرحية الاخرى ، لان في اختيار مثل هذه الاعمال تسجيلا لدرجة الرقى الفني التي بلغها المسرح . فيذكر محمد الطيب الحسيني عن آراء آبيا قوله :"ولابد ان تكون المسرحية حديثة كي تتلائم مع فنون الديكور والاضاءة والحركة والميكانيكية الحديثة اما ديكورات المسرح القديم فلا تناسبنا ، بل على العكس انها تحدث اضطرابا فكريا في ذهن المتفرج .(٨:٩٤ - ٩٥) والمخرج عند (آبيا) هو الذي يستلهم مكونات عمله بطريقة تدريجية ، شيئا فشيئا نتيجة طبيعة عمله في الاخراج المسرحي وتقدم التدريبات يوما بعد يوم . ان استلهام التكوينات عند المخرج ناتج عن احتكاكه بالعديد من الفنون في آن واحد .وعملية الاخراج هي السعى الدائم لبعث الحياة المسرحية في نص درامي مكتوب ، يعمل فيه المخرج على تحديد مساحة زمنية يتم ضمنها اخراج النص بالوسائل البشرية المتوفرة والعناصر المسرحية الآلية والتكنيكية التي يمتلكها ، وهذه الامور الفنية يفهمها المخرج اكثر من غيره . يقول (آبيا)"لا داعي للاهتمام بالاخراج اذا كان لايسهم في ايجاد العمل الفني ."(٢:٦٦٦) لهذا نجد ان هدف (آبيا) هو خلق اعمال مسرحية نموذجية ومثالية ، تجذب المشاهد عن طريق ماتحويه من مادة ساحرة وجذابة ، تتحقق بواسطة قوة فنية توحد العمل ، هو المخرج الذي يسيطر على جميع عناصر العمل المسرحي .

آبيا والنص المسرحي

تعامل آبيا مع النص المسرحي على اساس ما يوحى اليه النص من افكار جديدة تخدم العرض المسرحي . فالكلمة (النص) عند آبيا ليست مهمة بقدر اهمية الحركة التي يحسب لها الف حساب ، والتي هي بمثابة الحياة عنده لانه يرى ان عين المشاهد اكثر حساسية في التاثر من اذنه ، فجاءت الحركة تحتل المكانه الاولى عنده قبل الكلمة . يقول (آبيا) عن الكلمة :"لقد صرنا الى درجة من التدهور تجعلنا ننظر الى الكلمة على انها اهم من الحياة ، بل ومن العمل الفني نفسه في بعض الحالات الخاصة ."(٩:٦٣)ومن خلال وجهة نظره هذه نجد ان (آبيا)يرى ان المؤلف المسرحي عندما ينتهي من كتابة النص

المسرحي تنتهي مهمته بعد ذلك ، ولاشان له بما يدور على خشبة المسرح ، فدور المؤلف المسرحي يقتصر فقط على كتابة النص وان ما يتضمنه هذا النص من بناء درامي ومن فكرة واضحة واسلوب خاص يستطيع التحكم به كمؤلف لوحده ، اما ماسيحدث من عمل على خشبة المسرح من قبل الفنيين ، كمصممي الديكور ومصممي الازياء والاضاءة وعمال آخرين ، فلا يستطيع السيطرة عليه ، وان هناك شخص آخر يقوم بهذا الدور ، هو المخرج الفنان . وقد ذكر (آبيا) انه بالرغم من ان السيادة يجب ان تكون لارادة المؤلف ، لانه صانع الكلمة ، الأ ان :".. المؤلف لايكاد يمسك بجميع الخيوط في يده . واذا حضر ، كان ذلك في اغلب الاحيان من اجل الحيلولة دون تعقيدها كلية ." (٢:٦٦٣).

وفي رأي (آبيا) ان النص الذي كتبه المؤلف له طول معين ، ومقسم الى فصول والفصول مقسمة الى مشاهد ،ولكل مشهد من هذه المشاهد زمن محدد الا ان المؤلف يعجز عن تحديد زمن كل مشهد من هذه المشاهد، الاان الممثل ، وباشراف من المخرج ، يعمل على تحديد زمن الكلمة قياسا الى الايقاع المطلوب لكل مشهد ، فيجسد كلمات النص ويحولها من مجرد حروف مسطرة الى حياة تنبض وتتحرك على خشبة المسرح . لهذا نرى عجز المؤلف في امتلاك اية وسيلة لتحديد زمن النص بشكل نهائي . يقول (آبيا) :"المؤلف الذي يتحتم عليه ان يسيطر على الزمان لايسيطر عليه قط . والكلمة لاتمكنه من ذلك ."(٢:٦٦٣) .

آبيا والممثل

اهتم (آبيا) كثيرا بالممثل بوصفه صانع الفعل الدرامي في العرض المسرحي ، لان عدم وجود شخصية الممثل على خشبة المسرح تعني عدم وجود الفعل الدرامي ، وان حضور الحشد الكبير من المشاهدين يوميا الى المسرح ، ما هو الا من اجل التعرف على الفعل الدرامي الذي يجسده الممثل ، "وعلى ذلك فان الممثل هو العامل الاساسي في الاخراج " . (١:١١٠)

لقد دعا (آبيا) لان تكون كافة عناصر المسرحية في خدمة الممثل ، فتصميم الديكور عنده لايهدف الاالى اظهار حركة جسم الممثل ، وتصميم الاضاءة يهدف الى الجمع ما بين تاثير الديكور واداء الممثل والاضاءة في وحدة فنية متكاملة . لذا فقد رفض ان يطغي الديكور او العناصر الاساسية الاخرى في المسرحية على حساب الممثل . ومن اجل ذلك نجد ان (آبيا) يرى ضرورة تشجيع المشاهد المسرحي على الانتباه والتركيز على حركة الممثل ،

لا ان ينشغل بمشاهدة الديكورات الضخمة او المناظر الطبيعية الخلابة على خشبة المسرح . وعد (آبيا) ان الممثل هو العنصر الذي يتم بموجبه ضبط التكوين الفني على المسرح لخلق الانسجام مابين العناصر التشكيلية الموزعة . وبما ان جسم الممثل ذو ابعاد ثلاثة ، فقد رفض المناظر المسرحية المسطحة ذات البعدين التي تشكل خلفية لهذا الممثل ، واعتبر ان اعداد المسرح يجب ان يكون ثلاثي الابعاد دائما اذ " ان الممثل بالنسبة الى آبيا هو وحدة القياس " (٢٤:٣) ومن خلاله يتم ضبط التنظيم الجمالي لخشبة المسرح . ولهذا ايضا وجد ان تهيأة المسرح واعداده يبدأ من المكان الذي يتحرك عليه الممثل ، من على ارضية المسرح

آبيا والفضاء المسرحي :

كان من ابرز اهتمامات (آبيا) التنظيرية هو الفضاء المسرحي . فقد لاحظ عدم وجود وحدة متكاملة في عناصر الانتاج المسرحي ، وتوصل الى نتيجة مفادها ان السبب الرئيسي في ذلك يعود الى التباين بين الممثل ذو الابعاد الثلاث . والمناظر المسرحية ذات البعدين . وحيث انه اعتقد بان الممثل هو الوسيط بين الكاتب المسرحي والمشاهد ، وبان الايهام المنظري هو شاهد الحاضر على الممثل الحي ، لان الممثل هو الشيء الحي على خشبة المسرح ، وان الديكور هو الشيء الميت ، لذا فقد هدف الى ايجاد التناسق في جميع العناصر بعلاقتها مع الممثل . وبما ان الممثل عند (ابيا) "كان ثلاثي الابعاد ، لذا فان الاعداد باسره ينبغي ان يكون على الدوام ثلاثياً ." (٣ :٢٤) .

اذن فقد وجد (ابيا) ان المشكلة الاساسية في التصميم المنظري ، هو ايجاد علاقة بين الممثل المتحرك ، والارضية الافقية ، والمنظر العمودي ، فوحد بينها جميعاً وجعلها عناصر تكمل بعضها البعض ، وعمل على تقسيم خشبة المسرح الى مستويات ومنحدرات ومرتفعات ، لتساعد الممثل على ابتكار الحركة المناسبة وترفع من قيمتها الفنية . يقول (اوسكار بروكت) : "كانت المشكلة الاساسية عند آبيا هي العلاقة بين الممثل المتحرك ، والارضية الافقية ، والمنظر العمودي ...وفي الماضي كانت هذه العناصر الثلاثة تعالج كعناصر ليست ذات علاقة بينها ، غير ان آبيا كان يركب تصاميمه وفقاً للفضاء وللكثافة وللكتلة ، فاستخدم المنصات والمدرجات والمنحدرات لايجاد العلاقة بين المنظر العمودي والارضية الافقية ، واعطاء الفرصة للممثل ان يتحرك افقياً وعمودياً ." (١٣) لذلك يعود

الفضل لآبيا في تحديد معالم النظرية الداعية الى امتزاج العناصر المسرحية في وحدة عضوية واحدة .

ان الحركة الجديدة التي جاء بها (آبيا) لاصلاح وضع الديكور المسرحي ، الذي توقف لفترة طويلة على استخدامه للقواعد القديمة ، كان لها الاثر البالغ في ابداع صور واشكال جديدة دفعت تقنية الفضاء المسرحي الى امام . فاستطاع ان يرسم ديكورات رائعة بواسطة الضوء ، كانت تغني خشبة المسرح من الديكورات الحقيقية التي كانت عبئاً ثقيلاً على العاملين في المسرح ،سواء من ناحية تبديلها بين المشاهد ، او احتياجها الى مخازن واسعة لتخزن بها . من اجل ذلك "يعد آبيا اول من ابدع ديكورا ضوئيا اي ديكورات مكونة من الاضاءة مستخدماً اجهزة الاضاءة النقطية اي المركزة على نقطة او بقعة محددة . (٦٥:١٠)

لقد استطاع (آبيا) من خلال الديكور الضوئي ان يخلق على المسرح اشكالاً زخرفية وديكورات ذات ابعاد رمزية وتعبيرية ، كانت تساهم الى حد كبير في خدمة الفعل المسرحي الذي ركز عليه كثيراً . ورفض الواقعية على المسرح كما كان يريدها الطبيعيون عندما كانوا يسرفون في استخدام كافة الوسائل لتقريب الاشياء كما هي موجودة في الطبيعة . ان شعار آبيا هو : "لا تجسد الواقع على المسرح ولكن اوح به فقط ." (٩٦:٨) فاذا كان يريد تصوير غابة مثلاً على خشبة المسرح ، يصورها كجو خاص ليعيش داخله الممثل ،ويستطيع الاحساس به في علاقته مع الاشياء الاخرى المحيطة ، اي انه يوحي بوجودها على خشبة المسرح ، وبهذه الطريقة استطاع (آبيا) ان يبدل الديكور بكل بساطة في كل فصل من فصول اعماله المسرحية .

ومن خلال دراسته وابحاثه ، وجد ان اثقال خشبة المسرح بالديكورات الضخمة امر مرفوض ، لانه لا يخدم حركة الممثل التي هي روح الفعل المسرحي ، وبالتالي فان كيان الممثل سيضيع في اطار هذه الضخامة ، ويتحول هدف المسرحية الى استعراض للديكور لا لتقديم الحدث المسرحي ، وسيفقد العمل معناه وهدفه . ان دور المناظر المسرحية او الديكور المسرحي هو مساعدة الممثل في تقديم المعنى الموحى بحركته بحيث تصبح الحركة هي كل شيء في العمل المسرحي ، لذلك يرى (آبيا) ان :"المسرح الجمالي ، او المسرح المسرف في استخدامات الديكور والتابلوهات هو مسرح يقوم على اساس خاطيء في الفن ." (٩٣:٨)

آبيا والاضاءة

تعد الاضاءة من العناصر الرئيسية التي اهتم بدراستها وتنظيرها ، فلقد عدها من العناصر التشكيلية المهمة على خشبة المسرح . واذا ما عدنا الى الوراء لسنوات قليلة - اي قبل ظهور آبيا - نجد ان الاضاءة كان يقصد بها انارة المسرح بالضوء العام (الفيضي) فحسب ، وعند ظهور (آبيا) واهتماماته بهذا الجانب ، نرى ان الاعداد المسرحي اتسم بالتوهج المتوازن ، فلكل شيء على خشبة المسرح اهميته المحددة ، فيركز على الاشياء الهامة باضاءة مركزة ، ويهمل غير الهام بضلال كثيفة ، وهذا ما يساعد على اضفاء جمالية خاصة على التكوينات الحركية او الميزانسين . يقول (جيمس لافر) : "لقد اهتم آبيا بالاضاءة خاصة لتغييره (الميزانسين) وباحساسه باهمية المنصة المنحوتة" (١٨٩:٧)

وللاضاءة المسرحية عند (آبيا) تاثير في العرض المسرحي لا يقل عن تاثير الكلمة المنطوقة بل يقف بموازاتها في بعض الاحيان او تتغلب عليها في احيان اخرى ، حينما تستاثر باهتمام المشاهدين اكثر مما تستاثره الكلمة . وتعتمد هذه الاهمية بالدرجة الاساس على التباين بين الضوء والظل الذي تخلقه الاضاءة ، وما تخفيه من سحر مميز على خشبة المسرح . فبواسطة الظلال تعظم الاشكال ، وتترجم العواطف ، وتحدد الملامح .

ان الضوء بدرجاته المتفاوتة وبتدرجاته اللونية يمكن التعامل معه بشكل فني وخلاق ، فتقليل شدة الضوء من جانب معين من خشبة المسرح ، وتقوية الجانب الآخر ، يعطي للشكل المسرحي من وجهة النظر البصرية ، شخصية جديدة ، عكس الضوء المنتشر الذي يحدث رؤية شاحبة ولا يخلق التركيز ، إلا انه عندما يسلط على الاشياء الموجودة على المسرح فانه يلقي ظلالا متباينة ، ومن هذه الظلال تظهر لنا الاشياء وكانها منحوتة على المسرح .

واستطاع (آبيا) ان يجعل من الاضاءة عاملاً مهماً في اثارة العواطف والاحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين ، فالالوان المختلفة ، والظلال المتدرجة ، تزيد من القيمة الجمالية والعاطفية لدى المشاهدين "انها تستطيع اثارتنا عاطفياً ، بقدرتها على التشديد عى الاشكال وتبريزها ، لاعطائها قوة جديدة ومعنى جديدا" (٢٥:٣) . تماما كما تفعل الموسيقى في النفس البشرية ، وابراز اعمق المعاني العاطفية له ، فان الضوء يستطيع بقدرته اللامحدودة على الايحاء والانسيابية في رسم المشهد المطلوب وتوصيله

الى المشاهد . كان (آبيا) يقدم انطباعا عن الماء من خلال الاحساس العميق بالحفاظ على ظلام المسرح ، ويقدم قمة جبل تبدو منفصلة بوضوح عن اصقاع الارض المنبسطة ،ويصور لنا ايضا السنة اللهب . ولهذا نرى ان (آبيا) قد ابدع في استثمار هذا الجانب من الاضاءة، ولذلك "كان الضوء بالقياس الى ابيا رسام المشاهد الاسمى". (٣:٢٧)

ولم يكتف بان يبقى الضوء رساما للمشاهد فقط ، فراح يبحث عن وظيفة اخرى للضوء ،فوجد ان الاعداد المسرحي ليس مجرد بناء مجموعة من الالواح وبزوايا قائمة ، بل انه مجموعة منتظمة ومركبة ، وبمستويات مختلفة في الفضاء المسرحي ، وان الضوء لم يعد دوره يقتصر على تجسيد شيء معين وثابت على سطح اللوحة الممتدة ، او خلق واقع مصطنع ، بل دخل في تركيب كل عناصر الاعداد المتواجدة على خشبة المسرح ، وربطها مع بعضها بوحدة واحدة ، وهكذا نرى انه "لم يعد الضوء بالقياس الى آبيا رساماً للمشهد فقط بل باني المشهد ايضاً." (٣:٣٧) واستطاع (آبيا) ايضا ان يجعل انتقالة الممثل من الضوء الساطع الى الضوء الخافت بخطوتين او ثلاث ، تعوض عن انسحابه لخمس عشرة خطوة ، فيكون تاثيرها النفسي والحسي على المشاهد اكبر ايضا .كذلك استطاع ان يتلاعب بمساحة خشبة المسرح بواسطة الضوء ، فبتسليط الضوء الفيضي على المسرح تتسع مساحته في نظر المشاهد ، وبتحديد الضوء في بقعة معينة ، تصغر مساحة هذا المسرح . لقد اثبت (آبيا) ان بامكان الاضاءة تحديد ملامح الشخصيات ، والمواقف المسرحية التي توجد فيها هذه الشخصيات ، فباستخدامات معينة يمكنها ان تترجم افكار المؤلف الدرامي الذي يعجز عن ايصالها بواسطة الكتابة ، يقول زينوبس سترزليسكي :"كما يمكن ايضا بشكل يوحي بالتعبير عن الاشياء التي ليس بمقدرة المؤلف الدرامي التعبير عنهابواسطة الكلمة ."(١٠:٦٦) ولا حد لاستخدامات الاضاءة عند (آبيا) فهي كالوان الرسم يستطيع بها الفنان ان يصور بها ما يشاء من مواضيع معقدة او مبسطة او حركة او سكون او اجواء نفسية مختلفة . لذلك يعد الاضاءة من المصادر الاساسية في تطوير فن المسرح ، من اجل اعطاء الاهمية المطلوبة لكل من الممثل والفضاء المسرحي .

آبيا والموسيقى

ان معظم جهود (آبيا) في ميدان المسرح ، كانت تنصب في اخراج اعمال فاكنر الموسيقية، لذلك نرى ان اول دراسة نشرها كانت بعنوان (اخراج الدراما الفاكنرية) ، وهذا

ناشيء بطبيعة الحال من ولعه منذ الصغر بالموسيقى ، فقد درسها وبرع فيها ، وقد حقق فكرة العمل الفني الكامل في مجال الاعمال الموسيقية الاوبرالية ، يقول : "ليس معنى استنباط عرض مسرحي من الموسيقى ، ان الاصوات الموسيقية نفسها تصبح مصدراً للفكرة الدرامية . ان الموسيقى وسيلة لاستبطان الصورة الداخلية للاحساس الموسيقي ، مع التسليم باديء ذي بدء بان المؤلف قادر على التعبير عن المعاني الخبيئة للحياة ." (١٠٧:١)

لذا فان (آبيا) قد عد الموسيقى فنا تعبيريا ، ذلك ان التعبيرية من المصطلحات التي يفضلها . ان حريته الحقيقية تكمن في الموسيقى لتأكيدها وابرازها الجانب العاطفي اكثر من اي جانب اخر ، فقد امدته بالنموذج الذي يرتاح اليه ويستهويه .

يقول (لي سيمونسن): "وجد آبيا باعتباره فنانا حريته في الموسيقى لتشديدها على الجانب العاطفي اكثر من الجانب الواقعي ." (١٨:٣)

ان من ضمن النبؤات التي بشر بها (آبيا) عن الموسيقى ، ان الدراما الموسيقية ستصبح في المستقبل هي البؤرة لكل الانجازات الفنية السامية ، وان الموسيقى بامكانها ان تنظم جميع عناصر العرض المسرحي في وحدة فنية متكاملة تماما كما تفعل الاضاءة .ناهيك عن المهام الاخرى التي تجود بها الدراما المسرحية ، كالتعبيرعن الألام والمعاناة عند الشخصيات المسرحية . فاذا كانت احدى الشخصيات تعاني من امر معين فالمطلوب من الممثل ان يصور هذه المعاناة من خلال تعبيرات الوجه ليصل التأثير واضحا الى الجمهور ، وبامكان الممثل في هذه الحالة تقديم ذلك بسهولة . أما اذا كانت المعاناة والالم لدى الممثل تجري على شكل ذكريات ، فهنا ياتي دور الموسيقى لتصوير ما يعجز عنه الممثل دون ادنى اختلاف مع الحدث المسرحي . ان الضوء والموسيقى في رأي (آبيا) وحدهما اللذان يستطيعان سبر أغوار الطبيعة الداخلية للاشياء والتعبير عنها ، والضوء الموجه هو المتمم للمقطوعة الموسيقية ، فلونه وطبيعته وتركيزه المتباين على المشهد هو الذي يثير في المتفرج قيما عاطفية في التمثيل اكثر من اي شي آخر .

الفصل الثالث

ادوارد جوردون كريج

كريج ودور المخرج :

في رأي كريج ان المخرج هو سيد العمل المسرحي ، الذي يستحق الدور الرئيسي في

قيادة العملية الفنية . ويستدل من المحاورة التالية التي جعلها تدور بين (المدير) و(متفرج) من رواد المسرح ضمن كتابه (في الفن المسرحي).

"المتفرج : وعلى هذا فانت ترفع المدير المسرحي درجة فوق الممثلين ؟

المدير : اجل !.. فعلاقة المدير الفني بالممثلين هي على التحقيق نفس علاقة رئيس الفرقة الموسيقية بالفرقة ، أو علاقة الناشر برجال المطبعة ."(١٧٤:٦) (ويقصد بالمدير الفني هو المخرج اذ كانت تطلق هذه التسمية على المخرج مع بداية القرن العشرين .) لقد اراد (كريج) من المخرج ان يكون ساحرا أو كيميائيا للمسرح يستطيع وفي معمله السحري التجريبي ان يتوصل الى المزيد من الاكتشافات والابداعات التي تغنى المسرح بالفن الاصيل ، الذي يتميز دوره بالكشف عن الجديد . من اجل ذلك سخر من المسرح التقليدي ، ودعا الى كسر شوكة الواقعية والطبيعية ، واقامة مسرح جديد يعتمد على التحليق في المساحات الفضائية واطلاق العنان لاساليب التشكيل في المسرح بابعادها الفنية المختلفة ، فقال :"كي ننقذ المسرح ، لابد ان ندمره ، وان نقيم مسرح المستقبل .. ونحن نحاول هذا انما نحاول اقامة فن يتجاوز مكانة كل الفنون الاخرى .. فن يقول اقل مما تقول الفنون الاخرى ، لكنه يعرض اكثر مما تعرض ايضا ."(٤٣:٤) ولهذا كان المسرح الذي رغب في تحقيقه (كريج) يكلف الكثير من الجهد والمال ، فالممثلون المهرة ، والالات الضخمة ، واجهزة الاضاءة المعقدة هو مايحتاجه المخرج لتحقيق رؤيته الفنية ، يقول (كريج) : " ان مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى ، لامسرح طقوس ولامسرح اقوال "(١: ١٠٤)واستطاع (كريج) ان يؤكد على اهمية دور المخرج وحضوره الفني كشخصية مستقلة واسعة المعرفة ملمة بالكتابة المسرحية ، والتاليف الموسيقي وبفن العمارة المسرحية وفن الرسم ، وغيرها من الامور الفنية ، متجاهلا في الوقت نفسه الملاحظات التي سطرها المؤلف على النص سواء في تحديد نوع الحركة ، او نوع الازياء المطلوبة او تحديد المكان او طبيعة الاضاءة المستخدمة ، او شكل المناظر المسرحية . وقد قسم المخرجين الى نوعين ، النوع الاول : هو صانع العمل المسرحي من الطراز الاول (الحرفي) الذي يلتزم بكل ماموجود في النص المسرحي مستعينا بالمؤلف نفسه ، وبالممثلين ومصممي المناظر والازياءوغيرهم من الفنيين اما النوع الثاني : فهو المخرج الفنان الملم باسلوب العمل الفني، والذي يبدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام والخطوط والالوان والايقاع المناسب بنفسه لكل مشهد . وهذا النوع

من المخرجين هو الذي فضله .

كريج والنص :

لم يعتمد (كريج) على النص الابقدر ما يوحي اليه بالمعنى العام ، وبقدر ما يستنبط منه افكارا جديدة تخدم الانتاج الفني ، فيترجم هذا المعنى من خلال الحركات والتكوينات الفنية مستعينا باقل مايمكن من الكلمات ، مبرزا لدور حركة الممثل وقطع الديكور والوانها . فيذكر(سعد اردش) ان (كريج) "لا يعتمد على النص المسرحي الا في حدود قدرته على الايحاء بمعنى عام " (١: ١٠٠) وفي ذلك ينمو بفنه نحو فن البانتوميم الذي يعتمد على الاشارة والحركة والخيال . فمنذ عام ١٩٠٤ بدأ (كريج) يهتم اهتماما واضحا بالتمثيل الصامت حيث آمن بان زمن النص المكتوب سينتهي وستحل محله اعمالا تخلو من الكلمة وتمتلىء بالحركة فيقول : "وانا اؤمن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه ان نخلق اعمالا فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة ."(٦:٧٣)ويرى (كريج) ان مهمة المؤلف تنتهي بانتهاء عملية التاليف ، ولا يحق له بعد ذلك بالتدخل في خصوصية عمل المخرج ، فيذكر (كمال عيد) عن (كريج) بقوله : "يرى كريج ان مهمة المؤلف المسرحي تقتصر على تاليفه المسرحية التي يوضح من خلالها الحوار المسرحي وزمن الاحداث ومكانها واشارات الى هذا المكان توضح نوعه وشكله وحالة الطقس فيه مثلا ، الى غير ذلك من الاشارات والهدايات التي يمكن للمخرج بعد ذلك ان يستند عليها في تصوره لخلقه للجو المسرحي المناسب للمسرحية ." (١١: ٣٨) ولم يكتف من حرمان المؤلف حق التدخل في عمل المخرج فحسب ، بل راح ابعد من ذلك حيث اعتبر ان رسم حركات الشخوص المسرحية من قبل المؤلف على النص ما هو الاتجاوز صارخ لعمل المخرج . ويضيف (كمال عيد) قائلا : " ويرى كذلك كريج ، ان الاستمرار في كتابة وشرح ما بين قوسين والاسهاب في ذلك ما هو الاتعد على وظيفة المخرج المسرحي وفكره ورأيه ورؤيته . فلماذا يحزن المؤلف اذن لو ترك له احد الممثلين حوارا او اضاف اليه ؟ ذلك لان هذا التدخل يعادل تدخل المؤلف بما بين قوسين في عمل المخرج " . (١١:٣٨)

كريج والممثل :

لم يتعامل (كريج) مع الممثل ككائن حي له مشاعره واحاسيسه ، وله ابداعاته

الشخصية التي يطمح في اظهارها على خشبة المسرح ، انما اراد منه ان يكون منفذا وبشكل اعمى لكل توجيهاته وملاحظاته التي تساعد على اظهار الفكرة المسرحية التي حددها للمسرحية . كان الممثل عنده كأي اداة صماء يضعها حيث يشاء ومتى شاء ومثلما آمن بان ياتي الزمن الذي لايلجا فيه المسرح للكلمات المكتوبة ، آمن بان يستغني عن الممثل في يوم ما حيث قال : "وانا أؤمن بالزمن الذي سوف يكون فيه ان نخلق اعمالا فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة ، وبدون استعمال الممثلين . " (٧٣:٦) لكننا لم نجده في جميع اعماله انه استغنى عن الممثل في يوم من الايام ، لكنه حد من ابداع الممثل الذي اشركه في اعماله وعد ابداع الممثل في العرض المسرحي افساد لفكرة المخرج التي رسمها في ذهنه ، وبالتالي الاساءة الى التكوين الفني والجمالي للعرض المسرحي . الا انه استثنى امهر الممثلين والممثلات من ذلك ، حيث انهم فقط الذين يستطيعون الوصول الى حد التطابق والانسجام مع فكرة المخرج فيما اذا التزموا بتوجيهاته . ففي حوار وضعه (كريج) بين شخصيتين (المتفرج) و (المدير) - الذي يقصد به المخرج - في كتابه (في الفن المسرحي) والذي يتضمن خلاصة افكاره عن المسرح يقول : "المتفرج : وعلى هذا فانت لاتسمح حتى للممثل الاول والممثلة الاولى ان يتحركا او يمثلا حسبما تملى عليهما غرائزهما وعقلهما ؟ المدير : كلا ... بل يجب ان يكونا هما باذات ، اول من يتبع المدير ، ماداما يصيران في كثير من الاحيان النقطة المركزية في هذا الانموذج . "(١٠٥:٦)وبعد ان عجز (كريج) من تحقيق حلمه في خلق نماذج خاصة من الممثلين كما اراد لهم ان يكونوا ، وبعد ان احس بعجرفة الممثلين المعاصرين له وعدم التزامهم بالنصائح الموجهة اليهم ، لعنهم ورغب بالتخلص منهم واستبدالهم بالممثل الدمية (السوبر ماريونيت)SUPER MARIONNTTE ، لانهم لايمثلون الدور وانما يمثلون انفسهم . وفي راي (كريج) ان للدمى فضيلتين ، الاولى انها طيعة ، والثانية انها صامتة . فيقول : "اني ارى امامي وضعا شاعريا . فهذه الدمى الصغيرة تقوم باداء مشاهد واحداث بنقاء يعجز عنه اكثر الممثلين واقعية انهم يمثلون انفسهم على المسرح بينما هذه الدمى تمثل الدور المعطى لها بلا زيادة او نقصان . "(٧٠:٩)

كريج والفضاء المسرحي :

اعطى (كريج) كل اهتمامه للفضاء المسرحي ، فراح يركز على فخامة الديكور

وضخامته . وينفذ تصاميمه على اساس ان هذا الديكور هو المفسر لمضمون النص الذي تناوله كمادة للعرض . لذلك عده من العناصر الفاعلة والمهمة . يقول (كريج) :" اعلموا تواً ان الانطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من الديكور وحركة المجموعات هو اكثر الوسائل فاعلية . ولااقول لكم هذا الا بعد بحوث عديدة وتجربة طويلة ."(٢:٦٨٧) واكد على ان يكون الديكور منسجما مع افكار المؤلف لخلق تكوين مسرحي جيد ، مما حدا به الى الاهتمام بالفنون التشكيلية . ان اهتمام (كريج) بفن الرسم وبفن العمارة ، كان يدعوه لان يؤكد على ضرورة تواجدهما بتشكيل زمني خاص داخل العرض المسرحي من خلال المنظر المسرحي ، لذا كان يقوم هو نفسه بتصميم مناظره المسرحية تاركا لخياله العنان في تحقيق ما يصبو اليه من افكار ضمن هذا التصميم ، متجاهلا في أن يكون النص هو المصدر الوحيد لوضع تصاميمه ، فيقول : "انني لا ارضى لمناظري ان تكون الرواية هي مصدرها الوحيد ، بل ينبغي ان يكون هذا المصدر هو مناحي الفكرة الشاسعة التي تثيرها الرواية في خيالي ، او الروايات التي نفثها في الشاعرنفسه من قبل . " (٦:٤٩) ولم يلتزم (كريج) بملاحظات ولاتعليمات المؤلف المسرحي ، الذي يحدد ضمن كتابته النص ، نوع المناظر او الديكور وشكلها وطبيعتها وحدودها . فكان يصمم في خياله ووفق فهمه للنص مايراه مناسبا له ولافكاره . لذلك كان يؤكد على المخرج ان يكون هو المصمم ، ولايسمح لاحد من مصممي المناظر والرسامين في أن يضعوا له تصاميم اعماله كما كان هو نفسه يعمل على تحديد الخطوط والالوان ...الخ .لهذا كان (كريج) يعتقد اعتقادا راسخا بان المسرحيات العظيمة يجب ان يكون لها الديكور العظيم الخلاق اللائق بها ، كان يصمم ديكوراضخما واحدا يبقى طيلة العرض ولاتستبدل فيه الا اشياء بسيطة ، بحيث يعبر هذا التصميم عن روح العمل ككل ويعكس التغيرات عبر مرونته . وقد ابتكر طريقة جديدة في تصميم المناظر المسرحية والتي دعاها بالشاشات او (السكرين) SCREEN وهي عبارة عن جدران متحركة يمكن ربطها ببعضها لتكوين صورة المنظر المطلوب . ويذكر (لي سيمونسن) ان تصميمات (كريج) كانت غير عملية ، نظرا لتجاهله الكامل لمبدأ النسبية ، فالتصميمات المنظرية محكومة بالعلاقة بين الحجم الثابت للجسم الانساني وارتفاع المشهد ، فرسم (كريج) لاشخاص يبلغ ارتفاعهم ستة اقدام يبدو مقنعا نظرا للعلاقة بينه وبين ارتفاع فتحة المسرح . اما اذا هبطت هذه الفتحة الى عشرين قدما فقط وهو ارتفاع معظم

المسارح الان بحيث يبقى ارتفاع قامة الممثل ستة اقدام فستكون النتيجة غير مقنعة ابدا . (٤٣:٤)وكمثال على تصميم الديكور عند (كريج) نتناول ديكوره الذي صممه لمسرحية هملت لشكسبير ، فقد امتاز ديكور مسرحية (هملت) بالستائر العالية المشدودة على بكرات لتسهيل حركتها وتبديلها اثناء العرض ، الا انه من الناحية العملية لم تنجح هذه الفكرة ، فاستبدلت بالستارة المغلقة ، وقد استعمل (كريج) اللون ليرمزوبدلالات تعين المشاهد على معرفة ما يدور ، فمشهد القصر الملكي كان يكسوه بالستائر الذهبية ليرمز بها الى الترف والافراط في البذخ حيث فساد السلطة في ذلك القصر . وحينما يظهر هملت بمفرده لاداء الادوار الانفرادية ، كان يستبدل لون الستارة الى اللون الرمادي ويرمز به الى الحزن الدفين الذي يلف روح هاملت حزنا على ابيه . كذلك ألبس الشخصيات الرئيسية الملابس المذهبة لاظهار زيف الترف الذي كان يحيطها . واستعان ايضا بالستائر لتحقيق الديكور المطلوب معتمدا على الخطوط العمودية الحادة التي تصنعها الستائر لخلق عالم غريب يختلف عن الواقع . (٢٥:١٢)

كريج والازياء:

اهتم (كريج) بالازياء لكونها مكملة للشكل الذي كان ينشده ، وتبلغ درجة الاهتمام هذه الى انه راح يؤكد على المخرج بتصميم ازياء مسرحياته بنفسه . وقد ذكر (كمال عيد) عن (كريج) قوله : "ان المخرج هو المسؤول عن انهاء عملية تصميم الملابس . (٢٢٨:٥) ولكي تسهل هذه العملية على المخرج اراد (كريج) منه ان يقوم في وقت مبكر من حياته الفنية بتفصيل الملابس للممثلين وخياطتها ليستطيع وبكل دقة ان يتفاهم مع الفنيين وابداء الملاحظات والتوجيهات لهم كل حسب اختصاصه ، فيقول : "انه ينبغي ان يكون قد قام بذلك (اي تفصيل الملابس وخياطتها) في وقت من الاوقات في اثناء تلمذته ."(١٨٤:٦) ويحدد ان اصعب انواع الازياء هي الازياء الملونة التي تحتاج الى الدقة والتاني في تصميمها . وقد اهتم ايضا بالاقنعة واستخدمها في عدد من عروضه المسرحية ، وتبريره لهذا الاهتمام يعود الى قناعته في ان للقناع تاثيرا اكثر وتعبيرا ادق من الوجه الانساني . وواضح ان تمسك (كريج) بالاقنعة ناتج عن تاثره بالمسرح الاغريقي والمسرح الروماني القديمين الذين كانت تسودهما استخدامات الاقنعة .

كريج والاضاءة :

الاضاءة عند (كريج) هي احدى العناصر المهمة والضرورية والمكملة في العمل المسرحي لذلك سعى الى ايجاد طرق جديدة في استخدامات الاضاءة وتطويرها بابتكار اساليب فنية تساهم في تفسير اعماله الفنية ، وتوحي بالاجواء المراد توصيلها الى ذهن المشاهد دون اللجوء الى الواقعية او الطبيعية . ومما لايقبل الشك ، ان (كريج) قد استفاد من التقنية الجديدة التي اوجدها (آبيا) في فن الاضاءة ، فاستغنى في بعض اعماله عن الديكورات مستعيضا عنها بالاضاءة المركزة التي كان سحرها يفعل فعله في عين المشاهد . ونظرا لما احس به (كريج) من اهمية الاضاءة ، ودورها الذي لايمكن الاستغناء عنه في المسرح ، فقد اكد على المخرجين ان يقوموا بابتكار طرق جديدة ايضا لاضاءة مشاهد اعمالهم المسرحية ، وبشكل ينسجم مع العناصر المسرحية الاخرى . كما دعا الى ازالة الاضواء الارضية للحافة الامامية للمسرح ، لانه لامبرر لبقائها بعد التطورات الجديدة التي حدثت في فن الاضاءة . يقول (كريج) "... ما علينا الا ان نزيل الاضواء الارضية من جميع المسارح ، وباقصى ما يمكن من السرعة " . (١٨٧:٦) ذلك ان المسارح في السابق كان لها الحق في وضع شموع الشحم على الارض في مقدمة المسرح الا انه لاعذر من وجودها في زمن انتشرت فيه الكهرباء .

الفصل الرابع

ماكس راينهاردت MAX REINHARDT

راينهاردت ودور المخرج :

نظر راينهاردت الى المسرح على انه مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية ، وكان جل اهتمامه ان يجعل من المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم وخالية من التعقيد ، غاضا النظر عن الفترة التي كتبت فيها او الشكل او الطراز ، لذلك نجد الجمهور الالماني والجمهور النمساوي يتلهف وبشوق الى مشاهدة انتاجاته ، وحينما يعلن عن احد اعماله ، ترى جمهور برلين يقف بباب المسرح بشغف منتظرا كل مستحدث من اعماله ، هذا الجمهور الذي تدرب على اعتبار المسرح غذاء ذهني وعقلي . كان (راينهاردت) يؤمن بخلود المسرح الذي عده ملجأ لكل من امنوا به والتصقوا به حتى آخر لحظة من حياتهم . فهو يقول : "أؤمن بخلود المسرح ، فهو افضل ملاذ لكل الذين احتفظوا سرا بشباب النفس ، وحجبوه

عن الجميع ، وانفصلوا عن البشر ليلعبوا معه حتى موتهم " (٢: ٥١٧) وكان يرى ان قدرة الانسان الخلاقة على تغيير العالم واعادة خلقه من جديد وبما يخدم الانسانية ، مستمدة من قدرة الله . وان المسرح له القدرة على صنع الانسان والمجتمع من جديد . ان وظيفة المسرح عند (راينهاردت) تتمثل في الكشف عن الحقيقة ، حقيقة الروح الجوهرية للانسان ، وان حب الانسان للمسرح هو شيء غريزي سواء كان ممثلا او متفرجا . ان احدى سمات العمل كمخرج عند (راينهاردت) هي وضع كتاب الاخراج بشكل مسبق وعلى اساسه يتم تحريك الممثلين وقيادة المجموعة ، ولايسمح بعد ذلك لاي كان ، ان يتجاوز على ملاحظاته المكتوبة . من اجل ذلك عد المخرج هو سيد العمل والمهيمن عليه .يقول (جيمس لافر JAMAES LAVER) عنه : " كان - هو المنتج - الاوتوقراطي الجديد . "(٧:٢٠٠)

وبالتالي فقد اباح للمخرج ان يكون المؤلف الجديد للنص المسرحي . لقد امتاز (راينهاردت) ضمن ما امتاز به من سمات كمخرج ايضا ، انه استطاع ان يستغل كل وسائل العرض المسرحي المتوفرة في عصره للوصول الى اقصى درجات التاثير الفني ، من خلال انتقائه للاسلوب المناسب لكل عرض مسرحي وصهر كافة العناصر المسرحية للخروج منها بطريقة جديدة او بشكل جديد يبهر المشاهدين . ومن خلال مسيرته الفنية الطويلة في العمل المسرحي ، يمكن اعتباره من الذين لايتمسكون بمذهب واحد او باسلوب ثابت . يقول عنه (سعد اردش) : "ولكننا اذا استعرضنا برنامج اعماله المسرحية فسنكتشف انه لا يقوم على وحدة في الخطة او في المنهج ."(١:١٢) . في بعض اعماله المسرحية انتج (راينهاردت) الواقعية التأريخية ، هذه المدرسة التي يعده الناقدون من الرافضين لها ، فيقول (سعد اردش) ايضا : "بل انه لجأ ايضا في بعض اعماله الى اتباع مدرسة الواقعية التاريخية التي ابتدعها آل ماينجن - لاسعيا الى هدف تحقيق الواقعية بل بهدف الابهار ."(١:١١٩)

وفي معظم اعماله تعمد مشاركة المشاهدين مع الممثلين في عملية التمثيل لكسر حالة الوهم التي ترمي الى ان ما يقدم هو حقيقي وهو شريحة من الواقع ، والتاكيد على حالة اللاوهم في اعماله والتي تدعو الى ان مايقدم هو فن قائم بذاته وليس تصوير للواقع .

راينهاردت والنص :

تعامل راينهاردت مع النص على اساس ما يوحى اليه هذا النص من افكار جديدة ، يترجمها الى اشكال وصور وحركات على خشبة المسرح . وعمل على الحد من طغيان الكلمة المنطوقة والتاكيد على الحركة . يقول (جيمس لافر) عن افكاره : " ولا اقل من تجنيد كافة الفنون ومن الحد من طغيان الكلمة المنطوقة . "(٧:١٩٩) وقد ظهر هذا الاتجاه واضحا عند (راينهاردت) في مسرحية (المعجزة)التي اخرجها عام ١٩١١م والتي خلت من الحوار ، واعتمد على اسطورة من القرون الوسطى عن راهبة احتلت مكانها العذراء ، حيث قام (راينهاردت) بتحويل صالة (اولمبيا) الى كاتدرائية جعلت المشاهد يحس وكأنه في عرض طقسي . وقام بالاشتراك في تمثيل هذه المسرحية بحدود ٧٠٠ شخص مابين ممثل وفني اضافة الى اوركسترا ضخمة .

ومن خلال تعامله مع النصوص المسرحية ، لم يكن يسعى وراء الدقة في تمثيلها كما كانت تقدم في زمن مؤلفها ، انما كان يقصد الى تقديمها بشكل جديد يتناسب والعصر الذي تقدم فيه. يقول (راينهاردت) : "ليس مقصدنا ان تمثل المسرحيات كما كانت تمثل في عهد مؤلفها ، وانما مقصدنا ان نجعلها تحيا في عصرنا : هذا هو الفيصل بالنسبة لنا : هذا هو بيت القصيد ."(٧:٢٠٠) لذلك اصبحت المسرحيات التي اخرجها (راينهاردت) تحمل طابع شخصيته ، وليس شخصية المؤلف ، واصبح هو المؤلف الجديد للنص المسرحي ، وذلك بفرض رؤيته الفنية على الانتاج .

راينهاردت والممثل :

ان علاقة (راينهاردت) بالممثل تشبه الى حد كبير علاقة (كريج) بالممثل . فقد كان يحدد حركة الممثلين مسبقا في (كتاب الاخراج) ويفرض عليهم ان يتبعوا الارشادات التي يوجهها اليهم بكل دقة . وكان يعدهم اعدادا جيدا على هذا الاساس . كما انه رفض مبدا النجومية في التمثيل والذي يقضي باعطاء الادوار الرئيسية للممثلين البارزين في الفرقة ، اما الادوارالثانوية فلا تعطى الا للمثلين الثانويين . وقد ساعده ذلك على تقديم الادوار الصغيرة والكبيرة من قبل ابرز الممثلين والممثلات . يقول عنه (جيمس لافر) : "وكان عدم ممارسته لنظام "الكواكب STAR SYSTEM" يتيح له ان يستعين بكبار الممثلين والممثلات في الادوار الصغيرة مثل الادوار الكبيرة ."(٧:٢٠٢) فخدمته هذه الطريقة كثيرا في

تطوير عمله دون اجهاد مع مجموعته خلال التدريب ، واستطاع ان ينافس (ستانسلافسكي) في كيفية ادارته لمجموعة الممثلين . ولم يكن يعامل الممثلين كافراد ، ففي الغالب كان يعاملهم كمجاميع ، وكانهم فرقة اوركسترا ، فيوزع الممثلين الى مجاميع صغيرة ، ويوزع الحوار على هذه المجاميع الصغيرة ، وبجمل مختلفة ، لتنطقها هذه المجاميع وكانها شخص واحد ، وتنغم بانغام تتناسب والموسيقى المستخدمة . وغالبا ما كان يخلق الالفة بين الممثل والمشاهد ، مما يحدث تداخلا بينهما بحيث لايمكن التمييز بعد ذلك من منهم الممثل ومن منهم المشاهد ، ففي مسرحية (المعجزة) ظهرت لنا مشاركة المشاهدين بوضوح وكانهم ممثلين هامين في العرض وكجزء لايتجزأ من الاحداث التي تجري .

راينهاردت والفضاء المسرحي :

كان لطبيعة العروض الضخمة التي قدمها (راينهاردت) والتي اعتمدت على الابهار ان تحتاج الى اماكن جديدة ، تتناسب وطبيعة الفضاء المطلوب . فلم يعد يكتفي بالمسارح التقليدية المتوفرة آنذاك ، وبدأ يقدم عروضه في الاماكن الواسعة الفسيحة (كسيرك شومان) او امام الكاتدرائيات وبوجه الخصوص كاتدرائية سالبورج SALBURG ، نظرا للاعداد البشرية الكبيرة التي استخدمها في التمثيل . كما استعان في تصميم مناظره من لم يكونوا اصلا مصممين للمناظر المسرحية ، فمن وجهة نظره انهم ماداموا يستطيعون تجسيد فكرة العمل ، فمن غير الضروري ان يكونوا مختصين في تصميم المناظر المسرحية . لقد استطاع (راينهاردت) ان يجمع بين المسرح الاغريقي القديم ، وبين المسرح الحديث بتجاوزه اطار المنصة ، بعد ان لمس امكانيات المسرح المدرج. فقدم بعض المسرحيات الاغريقية الناجحة مثل مسرحية (أوديب الملك) واستفاد من طبيعة المسرح في العصر الوسيط ، فقدم بعض المسرحيات الاخلاقية ومسرحيات الاسرار . واشتهر (راينهاردت) باستخدامه للمنصةالدائرية المتحركة التي يمكن من خلالها تقديم مشهدين او ثلاث او اربع

مشاهد دون عناء في تبديل الديكور . ففي بعض عروضه المسرحية ، كان يقسم المسرح الى قسمين ، ففي الوقت الذي يعرض مشهدا خلال الجزء الموجه للجمهور يكون الاعداد جاريا لتهيئة المشهد التالي وبذلك يتم تبديل المشاهد بسرعة . ان اعمال (راينهاردت) لم تكرر نفسها ، فلم يكن قد قدم عملين متشابهين ، بل كان يستخدم في كل عمل ديكورا جديدا ومناظر جديدة وتقنية فنية جديدة .فمسرحية (قيصر وكيلوباترا) قدمها عام ١٩٠٤ وعام ١٩٢٤ ، وكان العرضان يختلفان كل الاختلاف في كل مرة . ورغم الاعمال العديدة التي قدمها (راينهادت) وبمختلف الاساليب والطرائق ، سواء على المسرح الالماني الكبير الذي كان يقدم اعماله لعامة الناس ، او على المسرح الصغير الذي كان يقدم اعماله للخاصة ، والذي يضم مائتي كرسي فقط . لم يدع اسلوبا معينا يسيطر عليه .ومن اجل الابهار ، استخدم اغلى الاقمشة وافخر الاكسسوارات . اما بالنسبة للاضاءة فقد اعتمد بالدرجة الاولى على ابتكارات كل من (آبيا) و(كريج) في هذا المجال ، فاستخدام الاضاءة استخداما جيدا ، وبرع في اتقانها ، واستثمر كافة الاكتشافات الميكانيكية على خشبة المسرح بعد ان دمج المسرح بالصالة لخلق الصلة المباشرة بالجمهور .

في بعض الاحيان كان (راينهاردت) يستخدم مناظر مسرحية تختلف عن مكان وقوع الاحداث ، اي انه اهتم بالطرازية ، ولم يهتم بتاريخية الاحداث ، ففي مسرحية (الاميرة توراندوت) مثلا - وهي من الكوميديا دي لارتا وتقع احداثها في الصين - كانت المناظر المسرحية والازياء قد اعتمدت على رسوم مأخوذة من رسوم اوربية من القرن الثامن عشر ، ان مبدأه يتمثل في ان لكل مسرحية اسلوبها الخاص ، ولايهمه اي اسلوب يختار بقدر مايهمه نجاح العمل المقدم جماهيريا .

الفصل الخامس

الاستنتاجات

مما تقدم خلال هذا البحث ، يمكننا ان نخرج بعدة استنتاجات تحدد سمات عمل هؤلاء

المخرجين ، وبالتالي سمات عمل من تاثر بهم من المخرجين الآخرين الذين اتوا من بعدهم منها :

اولاً : ان نظرتهم الى النص المسرحي تتمثل في انهم لم يعتمدوا عليه الابقدر ما يوحي اليهم بالمعنى العام ، وبقدر ما يستنبطون من خلال هذا الايحاء من افكار جديدة . فعملوا معا على الحد ممن طغيان الكلمة المنطوقة ، واعتمدوا على الحركة ، وعلى الشكل المسرحي او الصورة المسرحية بادخال الرمز .

ثانياً : ان علاقتهم بالممثل تتلخص في ان يكون منفذا لاوامر المخرج دون نقاش او احتجاج ، وبذلك يجب ان تحدد حركته على المسرح بما هو مخطط له ومثبت مسبقا في (كتاب الاخراج) ورفض اي ابداع ذاتي او تفسير للحركة يصدر من قبل الممثل ، اي ان يكون الممثل في خدمة الشكل المسرحي او الصورة المسرحية ، لان الصورة في رايهم هي التي تفسر العمل . الا ان (آبيا) اختلف قليلا في هذه الناحية . صحيح انه عد المخرج هو سيد العمل المسرحي ، والانصياع الى اوامره التي يصدرها واجب . لكنه لم يتجاهل الممثل في انه صاحب الفعل الدرامي .فبدونه لاتوجد احداث ولامسرحية . لذا فقد عد الممثل صانع الفعل الدرامي .

ثالثا : اهتم المخرجون الثلاثة في ابراز دور الفضاء المسرحي بشكل يلفت النظر ، فادخلوا البعد الثالث على الديكور ، واستخدموا المدرجات ، والمكعبات ، والمنحدرات ، ليوحدوا بين حركة الممثل والمنظر العمودي والارضية الافقية . الاان منهم من كان يرى المناظر المسرحية هي التي تفسر العمل من خلال الرمز فاهتم بها غاية الاهتمام . في حين اعتمد البعض على ضخامة المناظر والديكورات وتنوعها وتعددها ، واستغلال كل وسائل التقنية الحديثة في ابراز هذا الجانب لخلق الابهار في عروضهم المسرحية . كما اهتموا كثيرا بالاضاءة المسرحية وبسحرها على خشبة المسرح . فقد اكتشفوا في الضوء مزايا جديدة ، لم يجدها من سبقهم من المخرجين ، وجدوا في اللون وفي الظل تاثيرات رائعة يمكن ان تلعب

دورا هاما في خدمة الفعل الدرامي ، ووجدوا في الضوء قدرته على خلق التكوينات والتشكيلات الحركية المتوازنة على المسرح ، وقدرته على نحت الاشكال المسرحية نحتا ينافس دقة النحات الحقيقي . كما وجدوا في الضوء رساما وبانيا للمشهد ومثيرا للعاطفة ، ومعبرا عن اكثر الافعال الانسانية التي تعجز عن وصفها الكلمة . وهو ايضا يخلق التركيز والانتباه على افعال الممثل وبمساحة يمكن التحكم في سعتها على خشبة المسرح . وعملوا على ازالة الاضاءة الارضية من مقدمة خشبة المسرح ، لعدم جدواها بسبب التصميمات الجديدة في نصب اجهزة الاضاءة في سقف المسرح وسقف الصالة امام فتحة المسرح ، بحيث بطل مفعول هذه الطريقة القديمة في الاضاءة ، واصبح ضررها اكثر من نفعها .

رابعاً : ان الجمهور الحاضر لمشاهدة العرض اكثر رغبة في المشاهدة منه الى الاستماع ، لذلك ركزوا على حاسة البصر اكثر من حاسة السمع . فكانت كلمات النصوص التي تناولوها اقل في عروضهم من عروض المخرجين الطبيعين والواقعيين ، بسبب الحذف الذي قاموا به او بسبب طبيعة النص المختار .

خامساً : اعتمد المخرجون الثلاثة على اللاوهم (اي عدم ايهام الجمهور بان مايعرض امامهم هو شريحة من الحياة ، كما هو عند الطبيعيين او الواقعيين) بحيث تكون عروضهم المسرحية حسية مليئة بالتامل والتفسير والاستنباط ، لانهم كانوا يعتبرون الطبيعية او الواقعية هي عرض للاشياء فقط ، اما الفن الحقيقي فهو الكشف عن الجديد .

سادساً : اتفق الثلاثة على ان المخرج هو سيد العمل المطلق ، بحيث لاتحدث صغيرة ولاكبيرة الابعلمه ، او بعبارة اخرى هو (الدكتاتور) على مجموعة العمل . ودوره قائم على اختيار النص والممثلين ، وتصميم المناظر والازياء واختيار الاكسسواز ، وتوظيف كل هذه العناصر في الزمان والمكان المناسبين في العمل المسرحي .

المصادر

الكتب

١- اردش (سعد) ، المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : مطابع اليقظة، ١٩٧٩)

٢- اصلان (اوديت) ، فن المسرح ج٢ (القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٠)

٣- بنتلي (اريك) ، نظرية المسرح الحديث (بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٥)

٤- روس (جيمس - ايفانز) المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، (القاهرة : دار الفكر المعاصر ١٩٧٩)

٥- عيد (كمال) ، دراسات في الادب والمسرح ، (القاهرة : المطبعة العربية ، ١٩٦٦)

٦- كريج (ادورد جوردون) ، في الفن المسرحي ، (القاهرة : مكتبة الاداب ومطبعتها بالجماميز ، ١٩٦٠)

٧- لافر (جيمس) الدراما ازياؤها ومناظرها ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٣)

المجلات :

٨- الحسيني (محمد الطيب) ، " أدولف آبيا والاخراج المسرحي " ، مجلة المعرفة ، (دمشق) ، العدد ٢٨ (السنة الثالثة ، حزيران ١٩٦٤)

٩- الجزائري (سليم) "مخرجون عالميون " مجلة الاقلام ، (بغداد) ، العدد ١ (تشرين الاول ،١٩٧٩)

١٠- سترزلسكي (زينوبس) ، "المسرح والبحث عن تقنية جديدة " ، مجلة الثقافة الاجنبية ، (بغداد) ، العدد الاول ، (السنة الخامسة ، ١٩٨٥) .

١١- عيد (كمال) ، "مدرسة جوردون كريج المسرحية " ، مجلة المسرح ، (القاهرة) ، العدد ٤٤(١٩٦٧) .

١٢- مولينارتي (سيزار) ، "فنان المسرح ورموزه ، مجلة الاقلام ، (بغداد) ، العدد ٤ (كانون الثاني، ١٩٨٤) .

الكتب الاجنبية :

١٣--OSKAR . G . BROCKETT AND ROBERT . R . FINDLAY, CENNTURY OF IN-NOVA , A HISTORY OF EUROPEAN AND AMERICAN THEATRE AND DRAMA , SINCE 1870 , (NEWJERSEY : Hall , INC . Engiewood Cliffs , 1973) .

المظهر الجسماني للممثل المسرحي من وجهتي نظر ستانسلافسكي وبريخت

دراســة مقارنــة

صفاء الدين حسين

مدرس مساعد

قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

■ ان فن الممثل فن اصيل وانساني وقد تناولته بالوصف الكثير من البحوث على المستوى العالمي حيث تشير الى ان هناك اتجاهين اساسيين لفن الممثل .

اولهما : الاتجاه الذاتي وثانيهما الموضوعي

فالاتجاه الذاتي يمثله ستانسلافسكي والاتجاه الموضوعي يمثله بريخت وهما يشكلان جوهر ومنهجية بحثنا الحالي لتقصي فن الممثل من خلال وجهتي نظر ستانسلافسكي كل على حدة وانطلاقاً من المفاهيم الفسلجية والنفسية .

تاريخ أستلام البحث ١٩/ ٤/١٩٩٥

تاريخ قبول النشـــر ٢٢/٥/١٩٩٥

الفصل الاول

مشكلة البحث

تؤكد معظم الدراسات في فن التمثيل بأن هذا الفن يختلف من بقية الفنون الاخرى فالموسيقي يعبر عن عواطفه بواسطة الألة الموسيقية والرسام يصور احاسيسه ومشاعره بدلالاتها التقنية في لوحة الرسم ، كذلك النحات يجسد مشاعره وقواه العقلية في المادة الخام التي ستكون اثره الفني ، كذلك الممثل وسيلته الخاصة (ادواته الخاصة) التي يصور من خلالها مشاعره وانفعالاته ويجسد عن طريق مظهره الخارجي الجسمي (حياة دورة المسرحي وهذه الادوات وهي صوته وجسمه) ، والتي تشكل عملية اتصال كاملة بينه وبين جمهوره حيث ان هذه الادوات قنوات الاتصال والبحث للمثل - المرسل - للأشارة - الى المستلم والمتمتع بتلك الاشارات - الجمهور - ويلعب المظهر الجسماني في هذه العملية دوراً اعلامياً - وعلامانياً مهماً ومزدوجاً بصفته مرسل للأشارة - سواء كانت خارجية او داخلية - ذلك لان هاتين الاشارتين تبدوان متوازنيتين تثيران الكثير من المشكلات الخاصة بفن الممثل عن طريق جهله بالقوانين الفيزيائية والكيمياوية والتي يتمتع بها مظهره الخارجي الجسماني .

وير« ستانسلافسكي المظهر الجسماني هو ملك الممثل ، ويعتبر برنجت ايضاً بأن المظهر الجسماني - عملية فيزيائية - اتصالية تهدف الى التعليم عن طريق الدلالة الاشارية المادية الملغزة والمحملة بالافكار الايديولوجية تهدف الى تغير وجهة نظر المتفرج ونظرته الى العالم من حوله ، فالمظهر الجسماني يشكل وفق هذه المعلومة منظومة علامانية مؤدلجة ودالة على حياة المجتمع بكامله وليس فرد معين منه .

ان الكثير من الممثلين يفشلون في التوفيق بين المظهر الجسماني والفعل الداخلي وكيفية عملها اثناء التمارين او اثناء العرض المسرحي .

والأساس في عملية الربط هو وضع المظهر الجسماني الخارجي في اوليات عملية الاتصال - بوصف الجسم خالق ومنتج ومعبر عن الاشارات - العلامات - المادية وايصالها - الى المستلم الجمهور المشاهدين المسرح .

وانطلاقاً مما تقدم فقد صاغ الباحث موضوع بحثه الموسوم بـ (المظهر الجسماني للممثل المسرحي - من وجهتي نظر ستانسلافسكي وبرخت دراسة مقارنة) .

أهمية البحث

تتضح اهمية هذا البحث بكونه يلقي ضوءاً على موضوع مهم بالنسبة لعمل الممثل وذلك هو المظهر الجسماني - وأهميته لدى شخصيتين مسرحيتين مهمتين في القرن العشرين - ستانسلافسكي - وبرخت ، وكذلك يفيد الحياة المهنية للمثلين في المعاهد والكليات الفنية والمؤسسات ذات العلاقة ويفيد الممثلين من الهواة وغير الدارسين لهذا الفن الصعب .

أهداف البحث

يهدف هذا البحث الى تحقيق هدفين هما :

آ. تعرف اهمية المظهر الجسماني للمثل المسرحي من خلال وجهتي نظر ستانسلافسكي وبريخت في العمل المسرحي .

ب. مقارنة بين وجهتي النظر - ستانسلافسكي وبرخت - حول المظهر الجسماني وعمله ، من خلال التمثيل المسرحي .

حدود البحث

يتحدد البحث بوجهتي نظر ستانسلافسكي وبرنجت حول المظهر الجسماني عند الممثل المسرحي من الناحية النظرية .

اما من الناحية الزمنية فأن البحث يتحدد كما يلي :

آ. بالنسبة لستانسلافسكي من سنة ١٩٠٦ - ١٩٣٠ .

ب. بالنسبة لبرنجت من سنة ١٩١٤ - ١٩٦١ .

تحديد لمصطلحات

المظهر الجسماني (المظهر الخارجي) ومعناه القناع او الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص امام الغير وكان استعمال هذا اللفظ اي المظهر الجسماني مرتبطاً بالتمثيل المسرحي حيث يبدو الشخص للغير عن طريق مايأتيه من حديث وحركات ظاهرية(١) ويضيف الباحث بأن المظهر الجسماني يشمل الجسم كله .

ويرى الباحث في الشخصية ان هذا الركن الهام من اركان الشخصية يرتبط ارتباطاً وثيقاً من النواحي الانفعالية والمزاجية التي تعتمد في أساسها على التركيب الكيميائي والغددي والدموي ، وتأثير جميع النواحي الخلقية بكل ذلك .. وطبيعي ان يكون لهذا

المظهر تأثير واضح في كثير من الحالات المرضية كما في الامراض التي تنتج عن عاهات واضحة في الجسم .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول : مظهر الجسم الخارجي والمؤثرات

الممثل على الرغم من كونه فناناً - فهو انسان طبيعي وحي ويشترك مع جميع البشر بصفاته الجسمية - الخارجية - والتشريحية - الفسليجية - والوراثية - الغددية - والداخلية النفسية - المرتبطة بحالة الاعصاب وعمل الدماغ البشري ، وهذه الاعضاء مؤثرة على شخصيته - وعطائه الفني بوصفه محاكي لشخصيات مسرحية غير شخصية هي الشخصية المسرحية .

ولقد قالوا قديماً - وان العقل السليم في الجسم السليم - ومن هنا لايجوز اهمال التكوين الجسمي من حيث التشريح او وضائف الاعضاء او الصحة الجسمية العامة ، لما للمظهر الجسمي من أهمية قصوى في - الشخصية - سواء كان هذا المظهر الجسمي للممثل او لاي شخص اخر .

فالشخصية الانسانية - عموماً - وشخصية الممثل . بصفة خاصة مظهر خارجي - ديناميكي - حي ونامي - منظور - ومتغير فيزيقياً - ومنتقل فيزيائياً بكونه مادة فيزيقية يشغل حيزاً في اي فراغ يحتله ، ويكون كتلة لها مجالها التكويني .

ان الأصل في كلمة مظهر خارجي - كلمة (personality) المشتقة من اللفظ اللاتيني (parsona) ومعناها (القناع) (Mask) او الوجه المستعار ، الذي يظهر به الشخص امام الغير - اي الممثل امام الجمهور على سبيل المثال لا الحسر(١) .

ويعتبر المظهر الخارجي - الجسماني - من أهم الركائز الموضوعية أداة لايستهان بها من اداة تحليل المزاج النفسي للشخصية في علم النفس بجميع فروعه ، بكونه اداة تخضع للملاحظة والدائمة العلمية للشخصية الانسانية .

فأي موثر على الجسم- او اي عوق جسمي - يظهر بشكل مؤثر على الشخصية عموماً - والشخصية المعاقة جسمياً تعتبر شخصية مركبة معقدة - فشكسبير صاغ شخصية - ريتشارد الثالث - كشخصية معوقة ومشوهة - لم تعكس تشوه مظهرها

الخارجي على مظهرها الداخلي (النفسي) .

يرى شكسبير «كل ذي عاهة جبار»(١) فريتشارد الثالث من هذه الناحية محرم وقاتل بسب من عاهته الجسدية :

أنا المشوه المنكود

أنا الذي خلق على عجل

أنا الذي تنبه الكلاب اذا مر عليها (٢)

حتى الكلاب لاتستسيغ مظهر هذا المشوه المنكود في حالة مروره بها فهي نبهه لأستهجانها ، بعاهته وعوقه الجسمي القبيح - الكلاب في الحقيقة لاتميز المظهر وحده بل تشم رائحة الخوف والكره في داخل من يمر عليها منتجة بدافع عن منظومتها الدفاعية عن النفس ، وهذه اكبر سخرية يسخر بها شكسبير من شخصية ريتشارد الملك الاقطاعي المشوه الصاعد للسلطة .

ان المظهر الخارجي الجسماني - مرتبط بالتمثيل المسرحي ، حيث يبدو الشخص - الممثل - للذي يشاهده عن طريق مايأتيه من حديث وحركات ظاهرية - ولهذا فأن فكرة - المظهر الخارجي - الجسماني . قامت عند اليونان على فكرة التمثيل - المحاكاة - الخارجي الجسم - للخارجي الطبيعية المجتمع والبيئة ونماذجها وان مايبدو على الفرد من الصفات الظاهرية بصرف النظر مما يخفيه في نفسه من صفات داخلية مرتبطة بفكرة المظهر الخارجي - الجسماني الذي يفترض به ان يؤثر في الغير «وتأمل ان يصل الممثل الى نقطة يصبح فيها التفريق بين الاحاسيس والعواطف والجسم لاوجوده له»(١) .

فالممثل يؤثر في الجمهور عن طريق الاشارات والحركات الجسمية وانتقاله في الفضاء المسرحي بل وانشاء ذلك الفضاء عن طريق جسمة بدلالة اشاراته وحركاته الجزئية والكلية ، والتي تترك اثراً نفسياً - وعاطفياً - وفنياً صورياً ودلالياً في جمهوره وبما يرتبط بذلك من عواطف اتصالية فيمن حوله من الممثلين او اقامة علاقات جسدية بالاشياء المادية او اللامادية التي يحتويها المنظر المسرحي .

ولعل اهمال هذه الناحية في دروس التمثيل في المعاهد والكليات الاخرى او من الحياة الفنية للمثل نبخاصه ، انما هو الاعتقاد بوضع - المظهر الجسماني البشري بعامة - ضمن دائرة علوم التشريح والطب ومن الممكن ذكر بعض العوامل التي يشتمل عليها المظهر

الجسماني - للممثل وللشخصية البشرية عموماً - يهدف توضيح علمي لها من ناحية ومن ناحية اخرى محاولة ابعاد وجهة نظر الابعاد الثلاثة للشخصية ذات المظهر الساخر .

المبحث الثاني : أهم العوامل المؤثرة في شخصية الممثل :

من اهم العوامل الجسمانية المؤثرة في الشخصية مايلي :

١. النمو الجسمي
٢. حالة الجهاز العصبي
٣. حالة الحواس
٤. حالة الغدد الصماد
٥. المظاهر الحركية
٦. العاهات والامراض الجسمية

١. النمو الجسمي :

يوضح حالة الجسم من حيث القامة وتوافق النمو الجسمي مع النمو العقلي والاجتماعي ، فنحن نحكم على الشخصية من معرفة العمر الذي امكن للشخص فيه ان يمشي او يتكلم او التاريخ الذي تم عنده البلوغ والنضج الجسمي ، فهذه جميعها نلقي ضوءاً على سمات شخصية الممثل الحقيقة - والشخصية التي يمثلها ايضاً بنفس الدرجة من الاهتمام ، وهناك علامات جسمية خاصة من اجزاء مختلفة من الجسم يمكن بها ان تعرف «العمر التشريحي للشخص Anatomicalage»(١) .

٢. حالة الجهاز العصبي :

ان اي اضطراب او اختلال في احد اجهزة الجسم سيحدث اثراً واضحاً في شخصية صاحبه - سواء كان ممثلاً او غيره من اصحاب المهن - وللجهاز العصبي أهمية كبير ذلك لأنه حلقة الوصل في عملية الاتصال بين الجسم والعقل ، ولما كان للجهاز العصبي هو المنظم لعملية الاتصال الداخلية للجسم البشري فهو المنظم الرئيسي ايضاً لعملية اتصال الجسم بالمحيط الخارجي فعملية الاتصال تتم عند الممثل وفق مايلي :

مظهر الجسم الخارجي - مظهر الجهاز العصبي - مظهر العالم الخارجي .

ولايمكن بأي حال من الاحوال فصل هذه المظاهر عن بعضها في معظم الحالات العصبية وان مكننا البحث العلمي من فصلها نظرياً .

ان الجهاز العصبي المركزي (المخ والمخيخ) او (الدماغ) هو المسؤول عن مايحدث شخصية - الممثل . من توازن وتوافق وتكامل لوظائف الجسم المختلف اذ انه المسؤول عن الادراك والترابط والتعلم والتفكير والتحليل وكل مايحصل عليه الفرد - الممثل - من خبرات وهناك عملية اتصال عصبية معقدة بين (الدماغ) وبقية اعضاء الجسم يحملها بمايلي :

المخيخ - النخاع الشوكي - الأعصاب (العقد العصبية)

الجهاز السمبثاوي والباراسمبثاوي - الجهاز البارسمبثاوي* .

٣. حالة الحواس :

تشكل الحواس في حقيقتها ابواب المعرفة - الشخصية الممثل والشخصية الانسانية بعامته - وذلك لانها «اجهزة استقبال القوى المؤثرة على الكائن الحي في بيئته»(١) بصرية كانت او سمعية اوشمية او ذوقية او لمسية ولهذه الحواس اثر كبير في مساعدة الممثل - على التكيف بمقتضيات البيئة وهناك حواس اقل شأناً من الحواس الخمس الرئيسة - منها الحاسة الحركية التي تساعد على معرفة الأتجاهات ومركزها في الموصلات العضلية والمفصلية ومنها ايضاً الحاسة (الاستاتيكية) التي تساعد - الممثل على خفظ توازنه ومركزها في الاذن الوسطى والقنوات السمعية ومنها ايضاً الحاسه العضوية وترتبط الاعضاء الداخلية للممثل .

٤. اثر افرازات الغدد الصماء في شخصية الممثل :

ليس للغدد الصم قنوات وإنما هي تصب افرازاتها في الدم مباشرة ولها تأثير كبير على الجسم من ناحية النمو الجسمي والحركي والتغير الانفعالي والعاطفي - النفسي - ومايتركه من آثار على موضوع اتزان الشخصية او انحرافها حينما يحاول تجسيد تلك الشخصية على خشبة المسرح فيجب ان يأخذ هذه الحالة بجدية ويتحدث عن تأثير تلك الغدد في الشخصية الممثلة وبخاصه في المسرحيات الطبيعية عند ابسن - سترنبرج - وهي اكثر وضوحاً في الروايات السايكولوجية عند دستوفسكي .

٥. اثر الظاهرة الحركية في شخصية الممثل :

تتوقف المظاهر الحركية على عوامل جسمية وعوامل عقليةادراكية في آن واحد فـ (الممثل الذي يستخدم صوته وجسمه وافكاره ومشاعره لتحقيق خلق مسرحي موحد يجب

ان يعمل على ادراك ان العقل والجسم شيء واحد غير منفصلين»(١) .

فسرعة الحركة او بطؤها والاندفاع او القدرة على التحكم في الحركات والتوافق الحركي سواء في المشي او القيام بأعمال يدوية او مهنية اخرى تحتاج لمهارات خاصة . كلها تتوقف على مايتكون من اتصال بين لجهاز لعصبي والعقلي وبين عمليات الاحساس والادراك والانتباه من ارتباطات وبما يحدث الشخص - من تغيرات انفعالية ومزاجية يمكن تميز الشخصية والحكم عليها من خلال منظومتها الحركية ، وفي بعض الامراض العقلية تتخذ المنظومة الحركية للجسم البشري مقياساً للتشخيص في الحالات المرضية ومن امثلة ذلك مايلي :

الحركان النمطية

الحركات العادية الدلالة مرض عقلي - أو نفسي - أو عاهة جسمية . . . الخ

الجمود الحركي

حركات بدون سبب

٦. اثر العاهات والامراض الجسمية في الشخصية :

العاهات من ابرز العوامل المؤثرة في الشخصية الانسانية وتبعاً لنوع العاهة ومانحدثه من شعور بالنقص بازاء الغير وبحسب مايحدث بسببها احياناً وتحليل الفرص امام الشخص لمعرفة نفسه او الاحتكاك الواعي والمعرفي بالمحيط وكذلك فأنها تضعف من اكتساب اعتبارات الحسية والسمعية والبصرية والشمية واللمسية - والحركية .

اما الامراض ونبخاصة المزمنة - مثال ذلك - عاهة ريتشارد في مسرحية ريتشارد الثالث - ومرضه النفسي - ومرض (الابن) المزمن في مسرحية اشباح - لأبسن . . الخ فان بها ابعد تأثير من العاهات البارزة في جسم الشخصية اذ ان الامراض تتناول ، بجسم كله وتؤثر على الشخصية . وعلى الممثل معرفة ذلك بشكل عملي وواضح وليس علماً سطحياً ولذلك على الممثل ان يدرس النواحي المظهرية الخارجية الجسمية للشخصية بوصفها وحدة كاملة تفصح عن نوع الشخصية مرضية كان او شاذة فكثيراً ماتلتقي المظاهر الجسمانية المؤثرة على النواحي النفسية والعقلية الداخلية للشخصية افضل من غيرها .

الفصل الثالث

اولاً : مظهر جسم الممثل من وجهة نظر ستانسلافسكي

وانطلاقاً من محددات الاطار النظري المحصورة في التقاط التي اوردناها سلفاً .

نلاحظ بأن منظري المسرح وفي مقدمتهم ستانسلافسكي وبرخت وغيرهما من لهم وجهة نظرهم الخاصة حول المظهر الجسماني عند الممثل - بوصفه انساناً - وبوصفه ممثلاً - قد لاتتفق في بعض مبادئها مع الاطار النظري ولكنها بشكل عام تتفق معه من وجهة النظر العلمية الحديثه فستانسلافكي يرى بأن «المظهر المادي او الجسماني ينتمي الى الممثل»(١) اي انه ملكهُ وعلى الممثل السيطرة على هذا الجهاز الخارجي كما يرى بأن «الاهداف والاحساس الداخلي والتسلسل وجميع الظروف تكون مشتركة بين الممثل وبين الشخصية التي يصورها»(٢) .

فالممثل كما يرى ستانسلافسكي جهاز مكون من مظهرين - منظومتين - الاولى اشارية - علامانية خارجية هي الجسم - والثانية - داخلية ايمائية - حدسية - او نفسية - الاولى في خدمة الثانية فالأولى مرأة تعكس مايحدث في الثانية وهي الاساس .

ان مرحلة الانتقال هذه من المظهر الخارجي الجسماني الى المظهر الداخلي النفسي تشكل اهم كشوفات ستانسلافسكي منذ تحديده مفهوم المظهر الخارجي التي هي موضوع بحثنا والتي تشكل اهم النقاط الخاصة التي تلخص وجهة نظر ستانسلافسكي الى مظهر جسم الممثل والتي نورد أهمها ملخصة في النقاط التالية :

١. الكشف عن (المزاج الخلاق) مركز الابداع الفني ، وهو من انتاج (الدماغ) الخلاق فسليجياً والمسيطر على المظهر الجسمي والمظهر النفسي عند الممثل . .

فالمزاج الخلاق يتحكم في جسم الممثل اشارات وايماءات انتقال من مكان الى اخر وانشاء بيئة الممثل ، يقول ستانسلافسكي «ان السر الذي كنت ابحث عنه ولاأجده هو في هذا المزاج بخلاف والذي يجمه فيه الممثل بين آيات الروح وآيات الجسم في وقت واحد»(١) .

ولهذا فالمزاج الخلاق يعني :

- حرية الجسم - استرخاء العضلات - تصريف الطاقة - الارداة الداخلية هي التي تسيطر على لجسم - الاحساس بالحرية العضوية حرية البدن

$$\text{المزاج الخلاق} = \text{الجسم} + \frac{\text{الحياة الداخلية للممثل}}{\text{الحياة الداخلية للدور}}$$

$$\text{المزاج الخلاق} = \frac{\text{البنيه . خشبة المسرح}}{\text{الطبيعة الجسمانية والروحية لدى الممثل}}$$

$$\text{المزاج الخلاق} = \frac{\text{تركيز . تركيز الانتباه}}{\text{وعي (ادراك الجسم) عن طريق التركيز على اجزائه (الرقيب)}}$$

٢. المزاج الخلاق يستوجب قطع اي علاقة مع الجمهور اي اقامة الجدار الرابع (حقل مغناطيس) يمنع من الاتصال السمعي والمادي الجسمي واي نوع من الاتصال . . وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي «والممثل لايكاد يقطع علاقته بالجمهور حتى يبدأ الجمهور في مراقبة الممثل»(١) اي ان الوهم بالدور هو الذي يجلب انتباه الجمهور ويخلق نوعاً من الاتصال المغناطيسي غير المباشر .

٣. الكشف عن (الرقيب) على عضلات الجسم ، الرقيب هو جزء من حالة اكبر هو (المزاج الخلاق) يقول ستانسلافسكي «ان الرقيب على عضلاتنا يجب ان يصبح جزءاً من كياننا الجسماني»(٢) .

٤. المظهر المادي - الجسماني ينتمي الى الممثل - وعلى الممثل السيطرة على هذا الجهاز لان هذا الجهاز يتكون من منظومات مادية ومرئية ومنظومات داخلية هي المراكز العصبية المخ والمخيخ والنخاع الشوكي والعصبي السمبثاوي والبارسمبثاوي . . . الخ وهذه جميعاً تخلق الطبقة الثانية لدى الممثل او (المزاج الخلاق) ولهذا فالممثل لدى ستانسلافسكي جهاز مكون من وجهتي منظومة ظاهرة هو الجسم ومنظومة باطنة هي الاجهزة الجسمية الداخلية .

٥. ارادة الفعل هي (ارادة عقلية ادراكية) وهي عبارة عن خط افعال مادية جسمانية متصلة تسير بمحاذاة خط المشاعر ومتأخمة كخط العقل الباطن ، وارادة الممثل هنا هو الأدراك النابع من (الجهاز المركزي العصبي)(٣) اما العقل الباطن فهو (المخيخ) المسوول عن الطبيعة اللاإرادية التي يجب السيطرة عليها من قبل المنظومة الواعية الادراكية للمثل وتوجيهها نحو الابداع .

٦. البيئة المسرحية هي بيئة متخيلة (فنية) يجب ان تبدو (حقيقة) عن طريق الوهم

(المعايشة) الفنية للدور المتجسد بفعل السلوك الدقيق والمدرك والحركات الدقيقة لجسم الممثل ايمائية واشارية .

٧. ان المظهر الجسمي يأتي في المقام الثاني في عملية التمثيل ولاحق للمنظر الداخلي النفسي (العقلي المعرفي) مولد الادراك الواعي لعملية التمثيل .

وقد اعترف ستانسلافسكي بأنه من السخف اعتماد الممثل على المظهر الجسماني لوحده في عملية تجسيد الدور . وذلك عن طريق رفض كل تقليد ومحاكاة خارجية غير مدركة ومدروسة بدقة كحركات وايماءات الشخصيات الاخرى .

فالعرض المسرحي عند ستانسلافسكي يقوم على عرض حياة الفرد وليس المجتمع الفرد النمط ولذلك فأن الحركة الجسمانية مرتبطة بالجنس ايضاً وتؤكد على خاصيته وخاصة في مجال منظومة الحركة بين الجنسين - رجل - امرأة - طفل - رجل عجوز - رجل امراءة متوسطي العمر . . الخ . عرض كل ماهو واقعي على المسرح وقابل للتصديق وغير متناقص اي منسجم .

ثانياً : مظهر جسم الممثل من وجهة نظر بريخت

لم يكن المسرح التقليدي - الرومانتيكي - والطبيعي وحتى مسرح بسكاتور الألماني ومايرهولد الروسي ليراضي طموحات بريخت على الرغم من ان بسكاتور ومايرهولد : يرى بريخت ان مسرحه (الملحمي) هو مسرح العصر العلمي - كما هو مسرح الطبقة العاملة ، وهو مسرح الثورة الاشتراكية كما يسميها ولذلك فمسرحه مؤدلج من ناحيتين الناحية الماركسية وايديولوجيتها والناحية الهيكليه وبخاصة في (المثاليات) العامة واخلاق الطبقة العاملة وفي المثال الفني (التغريب) وتكنيكيه في المسرح (الملحمي) .

لقد كان المسرح قديماً يعرض قصص الأبطال والملوك وهي حالة تصلح لها الدرامات الرومانتيكية وقصص الحب الفردية والدراما الطبيعية بنماذجها المريضة فسلجياً والمعقدة نفسياً .

ولهذا لايمكن ابراز الشخصيات العمالية او المسكينة او الجائعة او المتشردة وذلك لانها تضيع وسط مناظر (ديكورات) (القصور وفي مجالس الملوك والامراء وحاشية الرومانتيكيين والمحافظين البرجوازيين من اصحاب الضياع والمصانع .

ولهذا سى بريخت الى انشاء مسرح جديد يصور احوال الطبقات الدنيا بأدوات مسرحية

صادقة ومخلصة ، فقد عرف بريخت بأن المسرح العاكس للحقيقة لم يعد مجدياً .

لذلك يرى بريخت بأنه حان الوقت لتغيير ذلك المسرح فالمطلوب من المسرح (الحلمي) ليس «عرض العالم وانما المطلوب هو تغيره»(١) .

وانطلاقاً من هذه المقدمة لعرض وجهة نظر بريخت عن أيديولوجيات المسرح الحديث (الملحمي) ننطلق الى دراسة مظهر جسم الممثل .

من وجهة نظره التي لم تكرس لهذا الجانب المهم من الممثل بقدر اهتمامه بالجانب التنظيري لمشكلة التغريب في مسرحة .

ان بريخت يسعى الى تحقيق الجوانب التالية من سعيه الى تدريب الممثل بطرقه الخاصة من ناحية الشكل .

١. الغاء الجدار الرابع

٢. تغريب الممثل والمشاهد عن اللغة المسرحية ، وضع مسافة مزدوجة بين الممثل والدور وبين الممثل والجمهور وكذلك بين الجمهور والقصة المعروضة لكي تتحقق حالة التغريب عن المشاهدين من اجل الوصول الى حاله من الوعي بما يحدث امامه على المسرح .

٣. الممثل يعرض القصة بلسان الشخص الثالث .

٤. ابعاد الايهام وكسر كل الحقول المغناطيسية (النفسية) .

٥. عرقلة تسلسل المشاهد امام الجمهور بما يسمى طريقة الاندماج (غير التام) المنقطع وبهذا يحرم المتفرج من عملية الاندماج التام مع الممثلين والانجرار وراءهم عاطفياً وتمنعهم الفرصة بان يفكروا بما يجري امامهم من احداث ويساهموا في مناقشتها والخروج بنتيجة حولها .

٦. الممثل مدرك وواعي لما يقوم به والمشاهد واعي ومدرك لمايجري حوله - الممثل يبث ويستلم والمشاهد يستلم ثم يبث الممثل ناقد لما يقوم به - والمشاهد ناقد لما يشاهده بهدف التغير .

ان مظهر الجسم الخارجي لدى بريخت ينسجم مع الاتجاه (التغريبي) فلايطلب من الممثل تعقيد حركاته الجسدية بما ينسجم وداخليته السايكولوجية بل على الممثل «التحرك بمتعة سواء كان ذلك في مجال الجسد او مجال الروح»(١) . فالمتعة عند بريخت = اللذة واللذة هي المتعة بما يشاهده المتفرج ومايعرضه الممثل من حركات مقنعة ومعقولة او مبالغ فيها

على حد سواء فالهدف هو اللذة الاجتماعية وليست الفردية فقط .

ويعتمد بريخت على الحيل الميكانيكية بما فيها الحيل للمنظومة الجسدية - التشريحية - التي تساعد على خلق حالة التغريب المطلوب ، فالتمثيل هو اصعب عنصر في المسرح الملحمي - ولهذا «تولى بريخت عملية تدريب الممثلين على الطرق المعتادة لطريقة ستانسلافسكي»(١) التي توحي بتقمص الممثل للدور او الشخصية فالممثل البريختي لايتقمص الشخصية وانما يعرضها بمختلف الوسائل التكنيكية ومن اهمها المظهر الجسماني بوصفه ناقل للحركة ودلالاتها المادية - والتعبرية - والأيمائية الحدسية .

الممثل البريختي يصف - ان جسمه واصف للحركة المبالغ فيها بعض الشيء يهدف كسر الوهم والسماح لتفكيك التغريب وان يأخذ طريقة فالممثل قاص (راوي) واصف للأحداث في نفس الوطن «طريقة القصص تلك يجب ان تصف الوقائع كما لو انها احداث حدثت الناس في الزمن الماضي وانه - الممثل - يعيد روايتها للمتفرجين»(٢) .

ان وظيفة جسد الممثل ومنظومته الاشارية في المسرح الملحمي تظهر في الشخصية عن طريق ترجمة اقوالها وحركاتها الى الشخص الثالث ، كما لو ان الممثل يقيس او ينقل حركات الشخص الثالث ، وليس كالممثل التقليدي الذي يعني كل ذاتيته في ايهاب الدور الذي يمثله «وبهذه الطريقة يشعر المتفرج بأن الممثل هو الشخص يحكي ماحدث وليس هو الشخصية بكل ابعادها الواقعية»(٣) وبخاصة استيعاد المظهر الداخلي النفسي واعطاء الغلبة للجانب المظهري الخارجي الجسدي ، فالفعل المسرحي يتجه من الخارج وينعكس الى خارج بنفس الوقت بعد او سيره بمحاذاة الممثل الذي يصور الدور بطريقة الشخص الغائب .

ان الممثل في المسرح الملحمي هو (مشاهد) يصف للمتفرجين احداثاً بحواسه ويجسدها عن طريق منظومته الاشارية الجسدية (المادية) البحثية بأسلوب طبيعي او بأسلوب مبالغ فيه ، في الحركة والايماءة والأشارة .

ان وعي الممثل يسبق اي شيء اخر (فالدماغ) هنا يسيطر على جميع مفاصل الحركة الجسدية لانه واعي لما يفعل صاحبه - الممثل - والدماغ حالة تفكير اي حالة ذاتي بما يجري على المسرح وحالة وعي اجتماعي - وحالة وعي انطلوجي .

لذا فأن بريخت يهتم بالمضمون الفكري - والشكلي لمنظومة العرض المسرحي الحركية - الجسدية - اي البعد السيسيلوجي يحل البعد السايكولوجي .

لقد افرز بريخت في حياته الفكرة بين هذين المفهومين تقصد بهما - السايكولوجي - والسيسيلوجي - بدوافع فهمه لتقنية الاغتراب .

ان مفهوم الاغتراب هو الذي يحدد العلاقة بين المظاهر الخارجية الجسدية داخل العرض المسرحي لأن الاغتراب هو السمة السائدة في العالم المسرحي الذي يتحركان فيه ذلك لان الصراع بين الشخوص في المسرح الملحمي ليس صراعاً سايكولوجياً - نفسياً او صراعاً جسدياً - فحسب وانما هو صراع فكري - ايديولوجي - اجتماعي - اي صراع طبقات وليس صراع افراد الهة ونصف الهة او نبلاء او ملوك وانما هو صراع برجوازي مالكين لرؤوس الأموال ووسائل الانتاج ضد المثقفين والمشردين والمهنيين والعمال .

لقد رفع بريخت الاجساد النحيلة والمتعبة واليائسة الى مرتبة القداسة الفنيه حيثما اظهرها كنماذج اخاذة على خشبة المسرح ان الممثل في مسرح بريخت يتصرف وفق ظروف الحكاية وليس وفق الظروف النفسية انه يسخر منظومته الجسدية والحسية لخدمة اهدافه الايديولوجية والجمالية .

يرى ستانسلافسكي ان الأمكانية الاشارية والعلاماتية للمظهر الجسدي قائمة على عرض تصرف الشخصية وكذلك على الممثل الذي يحسن الاختيار لان حركات الجسد غير محددة بل مفتوحة وغير جامدة ومتطورة ذات اشكال ايمائية مختلفة ومتعددة الا ان هذا التعدد معناه امكانية الاختيار المتعددة ايضاً وهكذا يتيح للمثل اختيار الحركة المناسبة في الزمن المناسب وفي الوقت المناسب لتبرير التصرف المناسب للشخصية المقدمة بصيغة الغائب كما في الملحمة .

يرى بريخت ان على الممثل وهو يعرض تصرفات الشخصية ان يمد المشاهد على ان يرى جميع الأمكنة المهمة ويفهم ويعي الشيء الذي يفعله هو - الممثل - اي انه يمارس التمثيل بشكل يجعل من الممكن رؤية الخيار بين شيئين متناقضين اكثر وضوحاً وبشكل يجعل التمثيل يشير الى الامكانات الاخرى ويقدم وجهاً واحداً فقط من الأوجه الممكنة»(١) .

وهذا يعني ان الممثل مر بأختياره شرط ان يكون مراقباً ايديولوجياً لجمهوره من المشاهدين لامراقباً روحياً او دينياً او نفسياً وذلك فأن الجسد بمنظومته الحركية هو مقدم الحركات وليس بديل عنها انه يتضمن ويكون في نفس الوقت بديلاً من الشيء الذي لم يفعله وعلى هذه الشاكلة فكل عبارة وكل حركة يد تعني قراراً والشخص يبقى تحت مراقبة

المشاهد ويخضع للأختبار ان الاصطلاح التكنيكي لهذا الاسلوب هو تحديد «لاكذا . . بل كذا»(٢) .

ثالثاً: مقارنة بين وجهتي نظر ستانسلافسكي بريخت حول مظهر الجسم الخارجي

يرى الباحث ان مشكلة البحث تتحدد بوجهتي نظر ستانسلافسكي وبريخت الى المظهر الجسماني وفاعليته في فن التمثيل وبطرح سؤال هو لماذا يكون المظهر الجسماني مهماً في تقنية التمثيل في المسرح الحديث والجواب عن ذلك يأتي في متن البحث ومن ثم في نتائج البحث ومناقشتها حيث تتلخص الاجابة على المحاور التالية :

١. ان المظهر الجسماني تابع للمظهر الداخلي النفسي عند ستانسلافسكي بينما هو بريخت احد قواعد التغريب المهمة .

٢. ان الحقول المغناطيسية في تقنية المظهر الخارجي عند ستانسلافسكي بينما يتم تحطيم تلك الحقول بواسطة الشخص الثالث واحداث فاعلية التغريب عند بريخت .

الفصل الرابع

نتائج البحث

١. مظهر الجسم الخارجي مرتبط بالقوى الخلاقة والمزاج الخلاق ستانسلافسكي بينما هو عند بريخت (بالتغريب) وعلى الالفاظ وحركات الشخص الثالث .

ستانسلافسكي	بريخت
١. الجسم البشري - جسم الممثل - كثافة مادية - فسلجية وفيزيقية يشغل حيزاً في الفراغ المسرحي مادة مسلم بها . ومنظومته الحركية نهائية من الاشارات الايماءات .	١. الجسم البشري يخضع لعلم التشريح والفسلجة وهو الوعاء المادي (للدماغ) مركز الادراك الحركي - وهو يكون الفراغ المسرحي وبنشأة مادة قابلة للبحث والتقصي - منظومة حركية مفتوحة لانهائية من الاشارة والايماءات .
٢. التقمص (المعايشة) اساس المنظومة	٢. (التغريب) اساس المنظومة الحركية

الحركية لجسم الممثل في الابداع المسرحي وهم المتفرج .

٣. عمل الممثل عمله وذات وجهين المظهر الجسماني - العقل الداخلي .

٤. التمثيل يتم من خلال اعماق الممثل ويعبر المظهر الجسمي نابع للمظهر الداخلي النفسي الذاتي .

٥. الحركة الجسمانية - ايمائية اشارة - ذاتية فنية فردية خاصة .

٦. الاعتماد على القوى المغناطيسية (الوهم) بالدور المسرحي وحركات الجسم بالتعامل مع المتفرج .

٧. الممثل يعيش دوره خلق الجدار الرابع والجسم داخله .

٨. المزاج الخلاق يتحكم في جسم الممثل - من خلال الرقيب الرقيب يخلص العضلات من التوتر ويركز انتباه الممثل على دوره-حرية الجسم تعريف الطاقة .

٩. قطع العلاقة الأشارية التي تصدرها المنظومة الحركية لجسم الممثل .

لجسم الممثل في الايداع المسرحي يقدم اللذة والمتعة للمشاهد من الناحية الحركية والفكرية وتتم عن طريق تقطع سلسلة التعاطف .

٣. عمل الممثل يقوم على الضغط على المنظومة النفسية العصبية .

٤. التمثيل يتم من خلال وصف حركات وايماءات (شخص ثالث) غائب ويتخذ منها منطلقاً اجتماعياً - وليس لها علاقة بالقوى المغناطيسية او النفسية .

٥. الحركة الجسمانية مسيطر عليها ومؤدلجة لخدمة المجتمع - فهي جماعة وليست فردية .

٦. تحطيم كل القوى المغناطيسية التي (توهم) المتفرج هناك مسافة اتصال بين الممثل وبني الدور من جهة وعلاقة اتصال مباشرة بينه وبين الجمهور .

٧. الممثل يتحطم الجدار السريع ولايعيش داخا حقول مغناطيسية .

٨. الممثل يعتمد على (التغريب) هو وصف لحركات وايماءات (شخص) ثالث (غائب) .

٩. تعتبر المنظومة الحركية لجسم الممثل من اهم الدعامة التي تقوم باتصال الجمهور مباشرة .

١٠. ارادة العقل ارادة عقلية ادراكية تسيطر على المنظومة الحركية للجسم وهي فسلجية خارجية ونفسية داخلية فردية واساسية اي عرض حركات فردية مميزة .	١٠. ارادة الفعل وصفيه مسيطرة على المنظومة الحركية للجسم وهذه المنظومة الحركية بشرط ان تكون فكرية ايديولوجية اجتماعية اي عرض حركة جسمية يشترك بها البشر جميعاً .
١١. المظهر الجسمي يأتي بالمقام الثاني في عملية التمثيل الجسم اله ابداعية .	١١. المظهر الجسمي يأتي بالمقام الاول في عملية التمثيل لانه الواصف لحركات شخص (ثالث) الجسم الة ابداعية وصفية استنتاجية .
١٢. الانطباع عن قراءة النص يتم من القراءة الأولى حتى العرض المسرحي عند الممثل ويكون الصورة الحركية له .	١٢. الانطباع عند القراءة الاولى يستبعد لاتفعل (لاكذا وانما كذا) الاساس في عمل الممثل .
١٣. الحركة الجسمانية نمو مستمر بفعل نمو الدور المسرحي .	١٣. الحركة الجسمانية معاقة بفعل ادراك الممثل للموقف المسرحي .
١٤ حركات الجسم أيمائية .	١٤. حركات الجسم ايحائية - حدسية .
١٥. البصيرة الداخلية عي مصدر الالهام الحركي للمظهر الجسماني عند الممثل وحركات وجهه جزء من طبيعته الداخلية وليس مستعاراً وانما منتجاً من عده وجوه .	. النقد الايديولوجي يعبر عنه الممثل ومصدره الوصف الحركي للمظهر الخارجي - الجسماني عند الممثل (التغريب) يؤدي الى تقديم الحركات البسيطة والاعتيادية التي يشترك فيها البشر جميعاً وحركات وجه الممثل (قناع) مستعار من الشخص الثالث .
١٦. عرض حياة حركية حقيقية على خشبة المسرح (شرعية من الحياة) .	١٦. تقديم صورة فنية حركية مباشرة عن الحياة وليست (طبيعية) اي (شريحة من الحياة على خشبة المسرح) .

١٧. الايمان الداخلي اساس للعقل الجسماني الخارجي .	١٧. الانعكاس - انعكاس حركات جسم الشخص الموصوف الثالث هي الاساس للفعل الحركي .
١٨. تقديم شريحة حركية واقعية للحياة توهم بالحياة الحركية على خشبة المسرح .	١٨. تقديم صورة حركية انعكاسية لواقع المجتمع المتصارع طبيعياً كسر الوهم بالحياة المركبه على خشبة المسرح .
١٩. الممثل مستقل بارائه وحركاته على خشبة المسرح ان اللفظ شرط ان يتطابق مع الحركة الجسمانية .	١٩. الممثل مشارك بارائه وحركاته وتمثيله مثل الشهود في قاعات المحاكم - اللفظ ليس شرطاً ان يتطابق مع الحركة الجسمانية .
٢٠. حركات اليد معوقة لتدفق نمو حركات الممثل وهي مسؤولة عن انقطاع الوهم بالمشهد المسرحي الممثل مراقب داخليا لحركات جسمه القوى الخلاقة تنمو نمواً طبيعياً .	٢٠. حركات البدأ سياسة في احداث (التعريب) وكسر الوهم بالمشهد المسرحي - الممثل مراقب لحركات القوى الخلاقة امام الجمهور .

٢. حركات الجسم ومظهره الخارجي (ينمو) مع الدور عند ستانسلافسكي بينما عند بريخت (يعاق) دائماً لاحداث (التغريب) .

٣. حركة الجسم مرتبطة بالمظهر الداخلي عند عند ستانسلافسكي بينما هي مرتبطة بالموقف من وصف الشخص الثالث المغرب من قبل الممثل والجمهور عند بريخت - الموقف نقدي عند بريخت - النقد عن ستانسلافسكي مرحلة ثالثة للعرض المسرحي .

٤. يشكل الجهاز العصبي المركزي اهمية قصوى عند ستانسلافسكي وبريخت فعند ستانسلافسكي هو الموجه للمنظومة الحركية (والنفسية) وعند بريخت هو المسيطر على الجسم من دون المنظومة (النفسية) لأنها تشكل قوى مغناطيسية تعيق (التغريب) .

٥. اجهزة الجسم مرأة عاكسة للأفعال المتسلسة الحركية الدالة فردياً على الشخصية عند ستانسلافسكي ، بينما هي دلالات المنظومة الافعال الانعكاسية الاجتماعية وليست

(الفردية) فالفرد يشكل نموذجاً اجتماعياً عند بريخت وهو مادة للنقص الاجتماعي بينما هو نموذج ثابت عند ستانسلافسكي .

٦. ارادة الفعل الجسماني هي ارادة ادراكية عقلية نامية وهي عبارة عن افعال مادته جسمانية ومتصلة تسير بمحاذاة خط المشاعر او مناظرة لخط العقل الباطن ، وارادة الممثل هنا هي الادراك عند ستانسلافسكي بينما هي عند بريخت عبارة عن ارادة جمالية وعقلية واعية في جوهرها متناقضة في مظهرها المادي بهدف خلق (التغريب) .

الممثل فاعل ومنفصل ذاتياً وخارجياً (ستانسلافسكي) .

الممثل راوي للأحداث غير منفصل بأحداث (بريخت) .

٧. المزاج الخلاق مسؤول عن خلق الطبقة الثانية عند الممثل وكذلك مسؤول عن المنظومة الحركية الجسمانية لديه (ستانسلافسكي) . المزاج النقدي الايديولوجي (اللانفسي) هو المسؤول عن المنظومة الحركية الجسمانية لدى الممثل (بريخت) .

٨. البيئة المسرحية التي يتحرك فيها الممثل هي بيئة حقيقية وهي تخلق عن طريق الوهم (ستانسلافسكي) .

البيئة المسرحية هي بيئة تطور العالم وهي تنتج من قبل الممثل على خشبة المسرح لابالوهم بل بالتغريب (بريخت) .

٩. المظهر الجسماني يأتي بالمقام الثاني في عملية التمثيل ولاحق للمظهر الداخلي (النفسي) (ستانسلافسكي) .

المظهر الجسماني يأتي بالمقام الاول في عملية التمثيل وهو ليس لاحقاً لاي ممثل كمغناطيس نفسي (بريخت) .

١٠. الجسم اله تصدر الحركات وهي آلة ستاتيكية مسلم بها (ستانسلافسكي) الجسم اله حركية منتجة للحركات وهي نامية وليست ستاتيكيه وغير مسلم بها لانها تعكس صورة لعالمنا المتغير (بريخت) .

الجسم ينمو طبقاً ستانسلافسكي

الجسم متناقض في كل مرحلة بريخت

١. الممثل هو الذي يسيطر على جسمه - الجسم خادم للروح للداخلية وهو مظهر من مظاهر (ستانشلافسكي) الممثل يلاحظ جسمة كما يلاحظ الممثل (الصيني) جسده -

الجسم في خدمة الموقف المسرحي وليس في خدمة الحقول المغناطيسية - (بريخت) .

١٢. البصيرة الداخلية هي مصدر الالهام الحركي الصادر من جسم الممثل - التشنج العقلي اكبر معوق لمرونة الحركة على خشبة المسرح واستمرارية الفعل (ستانسلافسكي) البصيرة الانتقادية والوعي الايديولوجي هو الاساس في الهام الممثل للحركة الصادرة عن جسم الممثل - الحركة متقطعة على خشبة المسرح لتقديم صورة عن العالم (بريخت) .

المصادر

(١) بركات ، محمد خليفة ، تحليل الشخصية ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٥٧ .

(٢) بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، بيروت : عالم المعرفة ، ب ، ت .

(٣) بريخت ، الادرجانون القصير الى المسرح ، القاهرة : مجلة المسرح العدد ٢٠-٢١ ، الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٦٥ .

(٤) حمادة ابراهيم ، مفهوم التغريب في مسرح بريخت ، القاهرة : مجلة المسرح والسينما ، العدد ٥٧ ، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر ٦٨ .

(٥) ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣ .

(٦) ستانسلافسكي ، حياتي في الفن ، الجزء الاول ، القاهرة : مطابع الناشر العربي ١٩٥٩ .

(٧) ستانسلافسكي ، حياتي في الفن ، الجزء الثاني ، القاهرة : مطابع الناشر العربي ١٩٥٩ .

(٨) شكسبير ، وليم ، ريتشارد الثالث ، القاهرة ، مطابعة جامعة الدول العربية ١٩٧٦ .

(9) Benedeti , L.Robert , The actor at work Newjersey , Prentice . Hall , Inc , 2976 .

RESEARCH ABSTRACTS

1. The research is an atempt to lay down the identification of the rythem and the conetions of the expressionl way of the music and its development since last century .

By Dr. Tariq Hassoon Farid .

2. The Basics of teaching the teater and plastic arts at high school according to the art education teachers .

By - Abbas Ali Assad and Diea shams Hasson.

The aim of the research is to explore the opinon of the art education teaching concerning the Basics of the high school , and to point out if there are any differences between the female and male teavhers at that field .

3. The usege and manipulation of the colore in Faek Hassan paintings .

By Dr.Najwa sedeek Al-Hamami .

The research concentrating on the color technique in his art to explore his way of expression .

4. The contrast and matching in the creative work of the director Rienhart .

By Ahmed Salman Attea .

The research is an atempt to explore the manipulating of the theater show elements .

5. The physical apparance of the theater actor according to stanisla visky and Brecht .

By saffa Al-Deen Hussain .

The art of acting is a kind of pure humane action , many of the researchers addmite that the acting consist of two dimension :

A- The objective dimension

B- The subjective dimension

The researcher is trying to focuse on them .