



جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا



كلية الدراسات العليا

(دراسة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الدراما)

بعنوان:

**جدلية تحليل الصورة الفنية الدرامية**

**THE DIALECTIC OF ANALYZING THE DRAMATIC ARTISTIC IMAGE**

إشراف:

أ.د سعد يوسف عبيد

إعداد الدارس:

عبد الحفيظ على الله ابراهيم

٢٠٢٢م

# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## إِسْتِهْلَال

(هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ )

سورة آل عمران - الآية (٧)

# إِهْدَاءٌ

و أهدي ما هو في الأصل منهم وإليهم إلى اولئك الذين ذاتي جزء منهم، وهم يدركون وعياً وفطراً، أنهم الكل الذي ينطوى صدق وحق انتمائي إليه.

# شكرتكم

الشكر لله واهب التسخير والعطاء، ومن ثم لكل من كان راعياً وعوناً ورفيقاً  
وأنيساً، وظل دوماً في مقام الأم والأب والإخوة والأصحاب، ولاسيما زملاء الدرب من عمال  
وموظفين وطلاب وأساتذة.

## مستخلص البحث

تحتوي هذه الاوراق البحثية علي تحليل واستقراء طبيعة اساليب تحليل الصورة الفنية بقصدية استحداث مسار تحليلي يقوم على التوافق بين مكونات عناصر تجسيد الصورة الفنية الدرامية وغايتها. وكذا بين أسلوب تحليل منظومة العناصر التركيبية وإبعادها الفكرية والجمالية .

و عند استقراء المسيرة التاريخية لصورة الفنية .يتبين جلياً عدم التوافق بين البنية التركيبية الوظيفية التي تقوم على وحدة صراع اضداد . وتضمن الفكري والوجداني، والخاص والعام، الفردي والجماعي، والذاتي والموضوعي، والوعي واللاوعي، والماورائي والمادي ... الخ .وبين الاساليب التحليلي التي ظلت تستند الى وجهة نظر او نظريات فكرية او فلسفية احادية في ابعادها منظورها المعرفي (مثالي او مادي) ولا يستثنى في هذا السياقات التحليلية الفنية، الماركسية والهيغلية وأنصارهما.

ومن اجل التماس اكبر قدر ممكن من الحقائق المترتبة على اهمية وجدوة العملية التحليلية الجدلية سعي البحث للوقوف على ما هو متفق عليه نسبيا في ماهية التحليل ومسارات توظيفه وأهدافه .وكذلك تعريف الجدل ومساراته ومن ثم طرح مقاربة مفاهيمية بينهما . لتفضي الي الطبيعية الجدلية اللانهاية لتجسيد الصورة الفنية الدرامية وتحليلها .

ومخرجات هذا البحث جاءت بنتائج مفادها :ان الصور الفنية الدرامية تتسم بالديمومة في الاستجابة الى تأثيرها ونزعة فك طلاسمها وشفراتها ،ودلالات تكوينها ونظم بناءها التوظيفي والتركيبية ، وذلك على المستويين التلقي العام والتحليل النقد التخصصي .وهذا بدوره يتطلب تحليل موازي لا منتهي ،يجادل ذاته حين يجادل الصورة الفنية الدرامية في بنيتها وحراكها التفاعلي الفكري والوجداني والجمالي .وكذا تحليل اصداء التلقي ،وتذوق الصورة الفنية الدرامية .في ظل مجريات المتغيرات والتحويلات الكمية والكيفية المتعلقة بالتقدير والتفسير والمرتبطة بالفوارق الزمانية والمكانية ،ودرجات التراكم المعرفي الفكري والجمالي عند المتلق والناقد معا.

والجدل الذي تنطوى عليه التيارات والأساليب التحليلية التقليدية منها والحديثة .إن كان ذلك الجدل في داخلها او مع بعضها البعض .يثبت حقيقة جبرية .تتمثل في طبيعة الجدل القائم في العمليات الفنية والتحليلية .والتي تتطلب ان تقام عليها سيقات تحليل الصورة الفنية في عناصرها الجزئية وفي الكل الخاص بها و الكل العام .

## Abstract

This thesis contains analyses and induction of the nature of the analyzation methods of the artistic image and intent to create a new line of analyzation based on consensus among the elements of forms which embodies the artistic image of drama and its purpose .And the systematic methods of element of synthetic and its intellectual and aesthetic dimension analyzation . When induction , manifested in the historical process of the artistic image and clarified obviously inompatiblile between the synthetics structure and function, which based on the unity of counter conflict such as , intellectual and emotional, subjective and objective, private and public, individual and group, self and social, conciousness and unconscious, metaphysical and materialistic. The analyses methods became depending on opinion or intellectual theories or unilateral philosophy from the perspective of the idealist and materialist that does not exclude those contexts of the artistic analyzation, Marxism or Hegelism with their supporters. In order to seek a larger assortment of facts that have a consequence on the dialectic analyses, the research has looked forward to stand on what agreed relatively in the essential analyses and its pathways of function and its goals, also definition of the dialectic within pathways and then expose approximate conception between them that lead to the endless nature of the dialectic to incorporate the dialectic of dramatic images and its analyzation. the output of this research comes with a result, that the artistic image of drama is characterise of permanency regarding the responding of its effects and tendency toward deciphering its hieroglyphs, codes, and the implications of its synthetic and the system of structural function, that on both levels of the general recipient and the specialist critical analysis and that need permanent parallel analyzes and dialectic himself, where the artistic image of drama in its structure and the interaction of the intellectual, sentimental and aesthetic, as well the analyzing the output of the recipient and who he understood the dramatic impact under the sequence of changing and the transformation of the quantity and quality regarding the appreciation and explanation that related to the differences of the temporal and spatial and the degrees of knowledge, intellectual and aesthetic accumulation together with recipient's and the critics. The dialectic involved in a different methods , the traditional analyses or modern the dialectic was embodiment inside of them to prove a compulsory relative of truth representing the dialectic nature that based on the analyses operation and should be built on the artistic image analyzation of segment elements and the whole.

## الفهرست

ب	إستهلال
ج	الإهداء
د	شكر وتقدير
هـ	مستخلص البحث
و	Abstract
ر	الفهرست
١	المقدمة

### الفصل الأول

#### الصورة الفنية الدرامية:

٦	المبحث الأول: الصورة الفنية.
١٣	الصورة الفنية الدرامية:
٢٧	المبحث الثاني الصورة الفنية الدرامية الحديثة.
٢٩	البعد الأدبي الفكري :
٣٥	البعد الفكري التكويني:

### الفصل الثاني

#### العملية التحليلية الدرامية

٤٦	المبحث الأول العملية التحليلية
٥٠	التحليل البنوي الوظيفي:
٥٢	التحليل التركيبي:
٥٤	التحليل التجريدي
٥٥	تحليل المنظومة
٦١	المبحث الثاني التحليل الدرامي
٦٦	التحليل الفني التقليدي:
٦٩	التحليل الفني للدراما الحديثة

## الفصل الثالث

### الصورة الفنية الدرامية وجدل التحليل:

٧٥	المبحث الأول الجدلي التحليلي
٨١	جدل التغير الكيفي والكمي:
٨٣	جدل نفي النفي
٨٣	جدل وحدة صراع الأضداد:
٨٥	جدل الصورة الفنية الدرامية:
٩٠	المبحث الثاني التحليل الجدلي للصورة الفنية الدرامية
٩١	جدل تذوق الصورة الفنية الدرامية:
٩٢	جدل تحليل الصورة الفنية الدرامية:
١٠٢	الخاتمة
١٠٤	النتائج:
١٠٥	التوصيات:

### المراجع والمصادر

١٠٧	المراجع باللغة العربية:
١٠٩	المراجع باللغة الإنجليزية:



## المقدمة

طبيعة التجسيد البنائية لوحدات تكوين الصورة الفنية الدرامية، يتجلى فيها التعقيد والتركيب والتباين في مصادرها الابداعية ودوافع تحقيقها، حيث هي تقام علي مركزية تمزج بين كافة الفنون الابداعية المتجانسة منها والمتناقضة. كما انها تقرن ،الصورة الفنية الدرامية بثنائية معالجة القضايا والهموم المعاشة و مرسلها الخطابى الجمالى والفكرى. الذى يمزج بين الخاص والعام والباطن والظاهر والوجدانى والفكرى والذاتى والموضوعى ...الخ.وهي في ذلك تمثل ،في مجملها، وحدة اضداد متصارعة. مما يجعل بالإمكان وسم الصورة الفنية الدرامية ب(فن الجدل) على سنان (فن الصراع) و(فن الفنون).ولاسيما ان وحدة الربط بين عناصر تركيبها المتعددة و المتنوعة ( أداء تمثيلي ، أزياء , ديكور , إضاءة...الخ) تقوم على منظومة توظيف اجناس وتيارات وأساليب فنية متباينة داخلياً ومع بعضها البعض . ووحدة صراعها الجدلي تكمن في سياق ضبط وحدة بنائها الجزئي أولاً ثم في سياق نظامها الكلي .

وعلى هذا يتضح جلياً أن الأسلوب أو السياق الذي ينبغي اتباعه في تحليل مكنون هذا الصورة الفنية الدرامية فكرياً وجمالياً هو سياق تحليل جدلي بفرضية التوافق والتوازن مع طبيعة الصورة الفنية الدرامية وكذلك من أجل الحصول على نتائج تحليلية أكثر صدقاً ودقة في الآراء والمعتقدات.

وينبغي قراءة أو تحليل الصورة الفنية الدرامية على ما هي عليه من أفكار وجماليات وتأثيرات وجدانية .. وليس وفقاً لقواعد أو سياقات تقليدية ذات مرجعية فلسفية فكرية أو نظريات أو اكتشافات علمية، لم تهب لنفسها حقيقة مطلقة ذات صدق أو صحة معيارية أزلية كونية. ولاسيما ان الوقائع الفكرية والفلسفية الحاضرة والتي تجاوز فيه منتج الفكر الإنساني النظرية العلمية أو الفكرية الشاملة أو المتفق عليها. بشكل يتيح لمن يعتقد فيها أن يجعل منها مرجعاً منطقياً مقبولاً لدى الآخرين دون إبداء اعتراض على مطلقاتها أو وسم مجرياتها بالعيوب والقصور. هذا بالإضافة الى ان الخنوع والخضوع لنظرية أو رؤى فكرية أحادية،

يعتبر ضرب من التحجر الأعمى الذي لا يرى جدلية الواقع الفكري ونسبية الحقيقة في الطرح والتحليل السلوكي والاجتماعي والكوني.

عليه صار من المدرك أن ما يملي على مبدع الصورة الفنية الدرامية في غاياتها وعناصر تكوين ومرآته الفنية ، ليست قواعد فكرية أو جمالية ذات صدق أو صحة أبدية أزلية .. بل هو مزج بين متناقضات ذاتية وموضوعية معاشة أو موروثية .. وهو في صياغ عمله الإبداعي الفني لا يمنح نفسه سلطة فكرية مطلقة تجعل منه مشرع أو مصلح اجتماعي إنساني يقرر ما هو الحق، بل هو صاحب قريحة إبداعية ترى في صراع الأفكار والآراء والسلوكيات الإنسانية . واقع حياتي ينبغي مناقشته عبر إحساس ووجدانية التعايش معه في صورة فنية درامية مماثلة توضح وتبين العلاقات الجدلية بين المواقف الإنسانية والاجتماعية والفكرية والإيديولوجية والكونية.

ووضع مثل هذا الوحدات التكوينية تحت منظور تحليلي نقدي يقوم بعمليات التمحيص الدقيق للأفكار الإبداعية ( تحليل- تفسير- تقييم ) واستقراء القبول أو الرفض له والتأكد من درجة الثقة في القبول أو الرفض ؛ وهذا يتطلب قدرات عقلية جدلية مرنة. مدركه لاهمية المنطق الجدلي الذي يتبع في تحليل كافة الظواهر بقانونه الثلاثي: (وحدة صراع المتناقضات ، تحول الكم الى كيف ، نفي النفي ) وخلق التوازن الطرددي بين تطور التحليل الفني والارتقاء بعناصر تكوين الصورة الفنية ودرجات تذوقها.

وعلى كل ما تقدم، يسعى هذا المقترح البحثي لدراسة النشاط التحليلي الإبداعي ، عبر تحليل انعكاسات الصورة الفنية بسياق جدلي مقرون بالأبعاد المفاهيمية المعرفية المتعلقة به وذلك وفقا للإجراءات التالية :-

## أهداف الدراسة :

- 1- تسليط الضوء على البعد الجدلي في بنية تكوين الصورة الفنية
- 2- المساهمة في توضيح العلاقات الضرورية والحتمية بين التحليل الجدلي والإبداع الدرامي

٣- الارتقاء بأساليب تحليل الصورة الفنية الدرامية، وفقا لمنهجية جدلية تدفع بعناصر الخطاب النقدي التحليلي نحو التعالي على الخلافات الناتجة من تباين وجهات النظر و النظريات ذات الطابع الاحادي.

### مشكلة البحث :

تتناول الدراسة المشكلات المترتبة - ضمناً - عن عدم الاستفادة القصوى من التفكير الجدلي في تحليل الصورة الفنية من حيث طبيعية مكونات الصورة الفنية (التي تمزج بين الخاص والعام ، والذاتي والموضوعي ...) وتتطلب وجهة نظر تحليلية موازنة .

### أسئلة البحث:

التساؤل الذي تنطلق منه مجريات هذا البحث يتمحور في الاتي:-

- ١- هل الصورة الفنية الدرامية تقام على تباينات جدلية في الشكل والمضمون.
- ٢- هل التحليل من منظور فكري آحادي يتوافق مع طبيعة تكوين الصورة الفنية الدرامية.
- ٣- هل تكمن في ميادين التحليل الجدلي للصورة الفنية الدرامية مخرجات فكرية وجمالية اكثر صدقاً وفعالية

### فرضيات البحث :

- ١- الصورة الفنية الدرامية ذات طبيعية جدلية فكرية وجمالية وتتطلب تحليل نقدي يتوافق معها ويفضي ادراك جوانبه التكوينية بأسلوب اكثر دقة وتمحيص موضوعي وجمالي.
- ٢- لكل وجهة نظر تحليلية متعصبة او احادية. وجهة نظر مقابل لها .تري لا معقولها معقول وسالباها موجب اوبالعكس...

٣- الخطاب التحليلي النقدي الذي يحمل نقيضه في داخله سوف يكون أكثر صدقا في استيعاب مكامن الصورة الفنية والكشف على كافة جوانب وابعاد الصورة الفنية الدرامية التركيبية والوظيفية.

### **حدود البحث:**

الإطار الزمني والمكاني الذي تتحرك في حدوده هذه الدراسة هو حاضر الانى للتحليل الفني بكل محملاته التاريخية ومقارباته العالمية.

### **منهج البحث :**

المنهج البحثي المتبع في هذا البحث هو منهج تحليل المضمون

### **البحوث والدراسات السابقة:**

لم يجد الدارس دراسات سابقة بحثت في ذات المشكلة ، ولكن الدراسات العلمية الأكاديمية المتعلقة الصورة الفنية الدرامية بكافة ضروبها التكوينية والتحليلية تعتبر ذات صلة غير مباشرة وضمنياً تعتبر كمصدر لتحليل وإثبات الفرضيات.

### **هيكل البحث:-**

السياق الهيكلي لهذا البحث يتضمن مقدمة وثلاثة فصول وستة مباحث ونتائج وتوصيات وخاتمة. والفصل الاول يتناول في المبحث مختصر السرد المفاهيمي للصورة الفنية بشكل عام،بالإضافة الى توضيح التباين الوظيفي والتركيبى لأنواع وأجناس الفنون. و المبحث الثاني يختص بطرح ترابط تلك العلاقات الفنية في الصورة الفنية الدرامية وتباين الكيفية التي عبرها يتم تكوين الخطاب الفكري والوجداني الدرامي. والفصل الثاني يختص في المبحث الاول بالعملية التحليلية ومساراتها ،وفي المبحث الثاني يتم طرح اهم المخرجات التحليلية في المسيرة الدرامية. و الفصل الثالث يشمل في في مبحثه الاول استعراض اهم المفاهيم الجدلية بشكل عام ومن ثم جدل الصورة الفنية الدرامية التي تنطوي على كافة التباينات الفنية السابقة الذكر، والمبحث الثاني يتمحور في جدل تحليل الصورة الفنية الدرامية المكتسبات الفكرية والجمالية المترتبة عليه.

## الفصل الأول

### الصورة الفنية الدرامية

المبحث الأول: الصورة الفنية.

المبحث الثاني: الصورة الفنية الحديثة.

## المبحث الأول

### الصورة الفنية

تبدو الصورة الفنية من المفاهيم المدركة في ميادين الفنون والفكر المعرفي بشكل عام، وذلك لكثرة التداول على الصعيد التصنيفي والتوضيح الشمولي الذي يطلق على كافة الفنون (الرسم، النحت، الرقص، الشعر، الموسيقى والعمارة)، وتعتبر من المصطلحات البديهية في ميادين الفنون، وتعرف على أنها عبارة عن إطار تعبيرى يتشكل من وحدة فكرية وجدانية، و «تجسد نظرة الإنسان الجمالية إلى الواقع تمارس بدورها تأثيراً فكرياً وعاطفياً قوياً على نفوس الناس» ( أ، ف بلابيرقا وآخرون- ١٩٨٦م-ص ٢٨٠). ولكن عند التأمل أو التدقيق و الضبط القصدي لأبعاد التكوين و الوظيفة، يصحب هذا المفهوم الاصطلاحي العديد من علامات الاستفهام والالتباس التفسيري والتحليلي، وذلك لجملة من الأسباب أهمها :

الطبيعة الفكرية الجمالية التي تتولد منها الصور الفنية الدرامية، والتي هي عبارة عن محصلة من العلاقات والإشارات والعلامات الدالة التي تعبر لا على الشيء نفسه، بل أيضاً على المراد البلاغي الشاعرى القصدي، القائم على مرجعية اللغة الأدبية، تجسد وفقاً لعلاقات الدال والمدلول المرتبطة بنسق التجسيد المرسل «كجهاز سيميائياً». (عبد الله إبراهيم و آخرون ١٩٩٠ ص ٥٠). وقد يعني ذلك أن الصورة الفنية تقوم على نظام بنية لغوية رمزية لا يكتسب معناه كشيء في ذاته فقط، بل مع كلية العلائق المرتبطة به داخل الإطار المحدد لها، وتتضمن تلك الصورة الفنية مجمل العلاقات التبادلية والاشتقاقية، التي تعكس تصورات تأثيرية، لهموم وقضايا حياتية مصاغة بوجهة النظر الفكرية والعاطفية لفنانها المحقق لها وانعكاسات ذاته الحسية عن الوقائع الموضوعية للأشياء والظواهر الإنسانية والاجتماعية.

وهذا البعد الحسي يرفع من درجات تعقيد مفهوم الصورة الفنية ودقة ضبط شروط تكونها. وفي هذا السياق يذكر (أوفسيانيكوف وآخرون، ١٩٨١ ص ٨٤) : «بواسطة التعبير عن الأحاسيس يجري إيصال مختلف متطلبات البشر المادية والروحية» والصورة الفنية، بذلك يتجلى فيها المزج بين العام والخاص، والذاتي و الموضوعي، والحتمي والعرضي. إلخ..، كما

تعكس عبر المخيلة الفكرية والوجدانية التصور الافتراضي للوقائع الظاهرة وجوهر المصالح الإنسانية الملحة، مما يجعلها تتميز بخلق إطار مفاهيمي يتضمن في جوهره هموماً إسقاطية تصويرية، صيغت على منطوق إشارات وعلامات لغوية فكرية جمالية، يتم استعارتها من سمات وخصال المجتمع الخاص ووسائل التعبير الإنساني العام والخاصة به معاً. والمقصود هنا أن الصورة الفنية تمثل انعكاس حضاري إنساني لوقائع فكرية وحياتية وقضايا وهموم اجتماعية تنبع من المجتمع المعني بتحققها ومرسلة إليه. وهذا يضيف على طبيعتها لغة تشفير حسية، تقوم على نظم وشروط ومتطلبات بناء الخطاب الجماهيري الفني، القائم على رموز ودلالات حسية موجهة إلى حاستي البصر والسمع، وذلك بقصدية بنائية مباشرة، ومن خلالهما يتم إثارة ذاكرة الحواس الأخرى «اللمس، الشم، التذوق».

ويعتبر ذلك منشأ الربط بين النشاط الفني وأسلوب بناء مخيلة التجسيد، حيث: «الصورة عنصر هام وغالب في الفنون جميعاً وحتى في الفنون غير التشكيلية نجد أنفسنا نستخدم تعبيرات بصرية، فنحدث عن الشكل واللون في الموسيقى، ونتكلم عن إضاءة الحدث عن وصورة النموذج والظلال في القصة والمسرحية كما نتحدث الرؤية العقلية والتصوير بالتخيل وبالتجسيم في الشعر ونتحدث عن انطباع في الأدب لان الفن يعبر بالصورة، بينما العلوم والرياضة والفلسفة تعبر بمفاهيم كلية وومعادلات». (جمال عبد الملك - ١٩٩١م - ص ٩٦).

وهذا يتطلب بدوره توليد نسق مفاهيمي إدراكي للمكونات التجسيدية، وأيضاً وعي إنساني مسبق أو لاحق للأصداء الحسية والمعاني الفكرية والجمالية المرسلة. حيث يعتبر التصور والإدراك هما مصدر بناء ودافع الحراك ف «هما حصيلتان للوعي الإنساني، ويلعبان دوراً رئيسياً في عملية الإبداع الفني». (جمال عبد الملك - ١٩٩١م - ص ٩).

وعلى ذلك يري العديد من المهتمين بالشئون الفنية أن عملية خلق الصورة الفنية تخضع لقدرة التصور الذي يستطيع استيعاب الثروة الثقافية ومكامن القضايا والهموم الاجتماعية الملحة، والوعي بنظم توظيف المهارات فنية في تحقيق واقع مماثل يستطيع عبرها ترجمة تأثيرات الواقع المعاش، ويربط الذاتي والاجتماعي في رؤية جمالية معرفية.

وهذه الرؤية الجمالية المعرفية هي التي تجعل من الفعل الفني نشاط وعي قصدي، كما هي التي جعلت ماهية الصورة الفنية مرتبطة بقدرة استيعاب الموروث الفني والفكرية والثقافية للمجتمع فالصورة الفنية هي انعكاس واعي لمجريات الواقع المعاش وقضاياها. ولهذا نجد مفهوم الصورة الفنية في التعريف المعجمي يرتفع إلى القدرة على ابداع عالم افتراضي قائم على الموروث الثقافي والفكري الانساني. أي أن الصورة الفنية هي بمعنى أدق «أسلوب عكس الواقع واستيعابه في الفن». (أ،ف بلابيرقا وآخرون -١٩٨٦م-ص ٢٨٠). والانعكاس المقصود هنا هو انعكاس تصوري فكري جمالي موضوعي للوقائع الحياتية المعاشة، بكل وضروبها وتأثيراتها علي المكون الوجداني الإنساني والاجتماعي. ويقف خلف هذا الانعكاس قدرة الفنان المبدع لها، ودرجات الوعي بالرؤى الفنية والفكرية المراد تجسيدها، حيث تشترط مرسلات الصورة الفنية استيعاب الفنان المحقق لها، للمعاني الدلالية الفكرية والوجدانية لمكونات عناصر صورته الفنية التكوينية، وإدراك الأبعاد والتأثيرات الحسية والاجتماعية عند المتلقي، وصدى هذه التأثيرات في الموروث الثقافي والإنساني، لأن الصورة الفنية في مستواها الأول تكشف عن سمات مبدعها الفكرية والجمالية، أي أن الصورة الفنية كما هي تعبير عن هموم وقضايا المجتمع الإنسانية و المعاشية هي أيضاً في انعكاسها الأولي تعد تجسيد تعبيرية لهموم وقضايا الفنان الذاتية والاجتماعية، ف «العمل الفني يعبر في المقام الأول عن ذلك الجزء من عالم الفنان الروحي الذي له أو سيكون له طابع اجتماعي ذو قيمة ما». (أوفسيانيكوف وآخرون-١٩٨١-ص ٨٩).

وفي مجرى الاشتغال بصناعة صورة فنية تتبلور عفويا الخبرات الذاتية والاجتماعية وتتشكل في رؤية أو وجهة نظر تعكس وتعبر عن استيعاب مصادر ومكامن القضايا والهموم، تلك الهموم التي بتفاعلها وتصاعدها تمتلك دوافع طرحها في صورة ذهنية أو مادية تعبر عن وعي بعناصر تباين ترابط تكرار التجربة في ظل ممارسة الحياة المعاشة والتصور الفني لها وذلك ببعدها الوجداني والفكري والجمالي فمن «الناحية الفسيولوجية يؤدي تكرار التجربة لنشوء مجموعة ارتباطات بين الإطارات العصبية وبين مراكز الوعي بحيث يتم ترتيب آثار التجربة في عناقيد متصلة حول محور واحد، وهذا الشكل من الارتباط هو الذي يولد المعنى



العام». (جمال عبد الملك- ١٩٩١م-ص٤٦). وتتبلور ثمرة تلك المعارف التجريبية في صور ذهنية متخيلة، يتم تحققها إبداعاً عبر نشاط تجسيدي مادي فني يعبر عن مكنون حسي مدركة غاياته ومقصده مسبقاً، أو حدسي تدرك عناصر تكوينه المرسلة حين تنفيذها إسقاطياً أو لاحقاً عند تأملها، أو استقراء الأبعاد الفكرية لمكونات عناصرها الفنية والدلالات الرمزية والمدلولات الذاتية والاجتماعية.

وما تقدم يفضي إلى استدلالية مفادها: إن الصورة الفنية هي استجابة ذات فنان لهوم إنسان عصره وقضاياه الملحة. وعند التماس أبعاد هذا النشاط الإنساني الفني الفكرية والوجدانية نجده ينطوي على استجابات لتأثيرات متعددة ومتنوعة ومتباينة تتضمن ما هو جوهري وعرضي، فردية وجماعية، داخلية وخارجية، تناحرية وغير تناحرية. كما هي في سعيها لاستقلالية من المفاهيم العامة للقضايا والهوم والظواهر الحياتية والأفكار والمشاعر النابعة من التجارب الاجتماعية، تتخذ جملة من التدابير التي تكشف من خلالها عن ابتكار صورة إبداعية متخيلة أو مستعارة، تعبر عن تأثير تلك العلاقات والوقائع الحياتية والكونية على إنسانها المحيطة به. في هذا السياق يذكر (جيروم ستولنيتز-١٩٦٠م-ص٣٢٩) «إن العناصر الحسية للفن تستطيع في ذاتها أن تثير صوراً وحالات نفسية وأفكاراً. وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية». ويستدل من ذلك على أن ظواهر تجسيد رموز الأشياء الحياتية في بنية تكوين صورة فنية تدرك وتقيم وتقاس وفقاً للقوانين الخصوصية المرتبطة بذاتها الفنية، وغايتها المرسلة وفعاليتها عناصر رموزها، وترابط وحداته وليس وفقاً للتطابق أو عدم تطابق عناصر تكوين الصورة الفنية مع نظم سياق الوقائع الحياتية المعاشة أو طبيعة تصور المعطيات الظرفية الاجتماعية المحيطة. فالترباط الوثيق بين الصورة الفنية والواقع الموضوعي، لا يشترط التطابق أو التقابل الكلي، بل هو انعكاس فكري حسي تصاغ عناصره التجسيدية الفنية خلال تبلور رؤى و أفكار وجماليات روحية ووجدانية، وفي هذا يقول شوبنهاور «إن الفن يعكس جوهر الحياة، فكرتها، فهو لا يشبه انعكاس الحياة على صفحة مرآة» (١، انيكست- ١، انيكت- ٢٠٠٠م-ص٢١٧).

فالصورة الفنية عبارة عن وحدة فنية تنوب عن العلاقات الاجتماعية الروحية والفكرية في ميادين الحياة اليومية، قد تبدو غير منتظمة أو متحدة أو متجانسة كما هي في الواقع الحياتي المعاش. فالفنون نسقها الخاص والخاضع لقوانين ونظم إنشائها كحصيلة نشاط وعمليات ذهنية انتقائية في اختيار عناصر بناءها في وحدة مترابطة ومتجانسة في إطار فني مفاهيمي يعبر عن وجهة نظر مؤلفها. لذا تعتبر الصورة الفنية نتاج نشاط تحويري للواقع الحياتي. يتم تجسيدها كمنظومة مركبة ومعقدة في علاقة بناء عناصرها ومرسلها الخطابي واستقراء أصداء تأثيرها عند المتلقي.

و في هذا يرى أوفسيانيكوف : «بالرغم من أن العمل الفني مصنوع من مادة معينة، فإن هذه المادة تفقد مغزاها المستقل في العمل الفني وتظهر أمام الناس كصورة فنية» (أوفسيانيكوف وآخرون- ١٩٨١م-ص ٨٢). والمقصود أن للصورة الفنية شروط ومتطلبات استيعابها كمكون فني وليس كذات في المكون الاجتماعي المعاش أو كشيء في الطبيعية الكونية للأشياء، وأن استيعاب وتذوق الأبعاد التكوينية للصورة الفنية، لا يضمن فقط إدراك الأسلوب الفني والألوان والأشكال التركيبية المادية المجسدة لها ودلالاتها ومعانيها، بل أيضاً بنية جوهرها كنسق جمالي وأهدافها وأهميتها وضرورتها الفكري والاجتماعية، ومن خلال أو عبر مجمل تلك الغايات والأساليب الفنية والأهداف الجمالية والفكرية، تقدر وتقاس، وتلتبس استجابات تأثيراتها الحسية والفنية فهي «لا تتبدى خيرة أو شريرة، عادلة أو ظالمة، رجعية أو تقدمية، فحسب، بل جميلة أو قبيحة، سامية أو ضيعة، مأساوية أو هزلية». ( أ، ف بلابيرقا وآخرون -١٩٨٦م-ص ٣٦٣)

ومسيرة تاريخ الصورة الفنية الطويلة، تنطوي علي جملة من البراهين التي تبين مدى تجاوز أو تجلي التذوق الفني لمؤثرات الحياتية المباشرة والعلاقات الزمانية والمكانية التي تقف وراء ترتيب الأحداث والتجسيد الفني. فالنشاط العقلي المترتب عليه عملية التذوق الفني هو الذي يدفع إنسانه لفصل العلاقة بين التصورات الفنية للأشياء والأشياء نفسها كما هو الذي يغني ويعزز الصورة الفنية بخاصية التفاعل التأثيري الحسي المستمر والمتجدد الذي

يتجاوز هيمنة الزمان والمكان، و يتحرر فيه المتلقي من قيود الحاضر الآنية إلى ما هو إنساني ووجداني. حيث تسود لذة التذوق والقبول للصورة الفنية بكل أشكالها وأساليبها وأجناسها وحقبها التاريخية ومدارسها وأنواعها. لذا يضمن التذوق الفني صيغة تركيب منظومة الألوان والصور والأحجار والأصوات في تجسيد الصورة الفنية، إن كان ذلك في تجسيد الفنون القديمة أو العصور الوسطى أو عصر النهضة والفنون الحديثة، وهذا القبول ولذة التذوق الجمالي المستقلة عن العلاقات الملازمة للزمان والمكان يكمن في طبيعة الصورة الفنية التي تمثل وجهة نظر فكرية إبداعية، تحور الواقع الحياتي المعاش، لترسخ تجربة معرفية جمالية إنسانية عامة. وعلى هذا الافتراض يرى (أوفسيانيكوف وآخرون- ١٩٨١-ص ٨٣) «يبدل تقبل العمل الفني على أن الصورة الفنية تعبر عن مختلف الأحاسيس والجوانب الأخرى من العالم الروحي للبشر».

وبالتالي تغدو العلاقة بين المرسل الخطابي للصورة الفنية والمكونات المادية البنائية، علاقة انتقائية بلاغية، تقوم على لغة التشبيه والتورية والجناس وحسن التعليل والاستعارة التمثيلية. وهي في ذلك تسعى إلى تحقيق البديع في الربط بين الأسلوب والمعنى والمكونات الشكلية والمضامين الجمالية والفكرية، فالمبدع والمتلقي يدركان معاً أن النشاط الإبداعي بمثابة نشاط تعبيرى فردي يندرج ضمنه العام والكلبي الاجتماعي، وهذه القدرة في المزج بين الخاص والعام والذاتي والموضوعي هي سمة التشكيل الجمالي والتعبيري للصورة الفنية فهي تقام وتقيم استناداً على رؤية فنان فردية كونية/فلسفية يسعى إلى تحقيق خطاب فكري حسي جمعي، حيث أن «الصورة الفنية تعكس الواقع الموضوعي، ولكنها تعكسه من زاوية ذاتية. أنها تعبر عن سمات الفنان الفردية، عن شخصيته، ولكن الشخصية التي تعي-على هذا النحو أو ذلك- المتطلبات والمصالح الاجتماعية العامة وفي الصورة تنعكس أفكار الفنان وعواطفه معاً». (أ، ف بلابيرقا وآخرون -١٩٨٦م-ص ٢٨٠). وإن كان لابد لتجسيد الأعمال الفنية من عناصر مادية بنائية وتشكيلية مرتبطة بالزمان والمكان وطبائع إنسانها الاجتماعي المحيط، فإن مكونات هذه العناصر المادية لا تغدو سوى مكونات ظاهرية لغايات جوهرية حسية جمالية وجدانية معنية في ذاتها «فالألوان المرسومة على قماش أو الحجر المشغول

يغدوان وجه إنسان، وتصبح الأصوات في الموسيقى نغمات، والكلمات في الأدب سردا يتحدث الأديب من خلاله عن فهمه للحياة، ويغدو تمثيل الممثلين في العرض المسرحي أو الفلم السينمائي، انعكاس لأحداث من حياة الأبطال، وعلي هذا المنوال» (أوفسيانيكوف وآخرون -١٩٨١م ص٨٣).

وفقدان هذا المغزى لمختلف المواد التجسيدية في التلقي المفاهيمي لا يعني بأي حال من الأحوال فقدان أهميتها الفنية والإبداعية الجمالية فهي تقيم وتقدر ويقاس تطورها وفقاً لانتقائها وأبعاد توظيفها كعلامات وإشارات فنية تتوافق دلالاتها في تجردها ونظم بنائها كصورة فنية و«من الناحية البنائية يشكل العمل الفني وحدة الصورة الفنية والمادة التي صنع منها، بيد أن الصورة هي أساس العمل الفني»(أوفسيانيكوف وآخرون -١٩٨١م ص٨٣).

وعلى هذه الأرضية يتبين أن صدق وجمال الصورة الفنية، لا يتوقف فقط على ما تحشد فيها من إمكانيات وانعكاسات مادية فنية، بل أيضاً لآبد لتلك التشكيلات و التجسيديات المادية أن يكون لها ارتباطات وثيقة بالمعاني الدلالية المرسله بعلاقة التشبيه بالمشبه وبالقدرات الانتقائية الفكرية والإبداعية التي تسعى الصورة الفنية إلى تجسيدها، حيث أن خلق رؤى جديدة لوقائع العالم الظاهري المعاش، يتطلب حشد القدرات الاستيعابية الجمالية والوعي بالإمكانيات المادية وطبيعة تشفيرها و توظيفها وفقاً لسياقها الفني والفكري والحسي.

وهذه المفاهيم العامة للصورة الفنية تشمل أنواع الفنون كافة، مع التنكير أنه لا بد من إدراك أبعاد التصنيف الفني والاختلاف في المكونات التجسيدية لتباين الصورة الفنية وخصائص كل جنس ونوع منها، فهناك صورة فنية تتجاوز الواقع المادي المباشر، وتعلو فوق التكوين و التشبيه عبر تجسيد انعكاسي رمزي حسي فقط، كما هو الحال في الصورة الفنية للموسيقى و الرقص و... وهناك صورة فنية ترسخ للمادة فنياً عبر تجسيد انعكاسي تجريدي أو سريالي أو مقارب للواقع الحياتي، كالصور الفنية في فن النحت وفن الرسم وفن السينما و فن المسرح... إلخ

وعلى مؤشرات ما تقدم، يصبح إدراك هوية وماهية الصورة الفنية وتذوقها وتقديرها

جمالياً وفكرياً، مرتبط بجزور معرفة صياغات بناء تلك الصورة الفنية داخل إطار حقلها الخطابى، وسبل التوجهات الفكرية والفنية المرسله منها، وأبعاد الانعكاسات الحياتية الكامنة فيها ومصادر منطقتها الموضوعي، وكذلك الكيفية التي تم به تركيب وحدات بنية تكوين عناصرها البنائية. أي أن الوعي بجماليات الصورة الفنية يقوم على استقراء العلاقة الكلية التي من خلالها يتم انتقاء أجزاءها وربط سياق بناءها التجسدي بالغاية والأهداف و بواعث مغزاها الآني والمستقبلي. وذلك بالإضافة لاستصحاب طبيعة وخصائص تركيب وأسلوب بناء الجنس الفني من أنواع الفنون وأقسامها.

### الصورة الفنية الدرامية:

أهم ما يميز الصورة الفنية الدرامية عن أقرانها في ميادين الفنون الأخرى، هي شمولية بنية تكوين عناصرها التجسيدية، والتي تتضمن أقسام وأنماط وأشكال وأساليب وأنواع وأجناس الفنون كافة «المسرح ملتقى جميع الفنون». (كارل النزويرت- 1973م-ص 77). وتتجلى هذه الشمولية في طرح منظور جمالي مركب من خصائص فنية عدة، حيث تتحكم في نظم صياغتها، تلبية شروط ومتطلبات تلك الفنون، ولاسيما في مجري تحقيقها الذي تتباين فيه آلية توطيد المزج بين تلك الفنون، أي هي تحتوي ضمناً على حصيلة العديد من المفاهيم والأساليب وسبل التفاعل التعبيرية المتعلقة بنشاطات الفنية الأخرى «رسم، نحت، موسيقى، رقص، شعر، عمارة» وهذا بدوره يجعل من مصادر المعارف والمنهجية المتعلقة بميادين تلك الفنون هي المرجعية الاستنباطية والتكوينية للصورة الفنية الدرامية وتدوقها.

ومن جانب آخر نجد أن هذا التفرد الشمولي التكاملي يصبغ على تجسيد الصورة الفنية الدرامية تعقيدات في صياغات الربط بين تلك المحاور، و مسؤولية المثابرة والترتيب في بناء منظومة من الوحدات الفنية المختلفة والمتباينة أحياناً في غايتها الفكرية الجمالية المرسله. و ذلك زيادة على مجهودات وجوب انتقاء الوحدات الفنية ذات الطابع التأثيري الأكثر فعالية في عرض القضايا الاجتماعية ومعالجتها فنياً.

والصورة الفنية الدرامية تنطوي على العديد من الأساليب البنائية ووجهة النظر

وبواعث التكوين الفني، والفرضيات والموديلات التي تغطي مهام ومزاعم كافة النظريات الفنية. والصورة الفنية الدرامية تصنف وتسمى وفقاً لمركزية الجنس الفني الذي يهيمن على منظومة بناءها، فكلما لعبت تقنية فنية ما، دوراً أكبر في البنية التعبيرية الدرامية نسبت الصورة الفنية الدرامية لجنسها (دراما شعرية، دراما موسيقية، دراما رقصية/ باليه، دراما غنائية...) وقد أفضى ذلك إلى أن يطلق على الفعل الدرامي مسمى (أبو الفنون).

لذا تعتبر عملية تحقق صورة فنية درامية من العمليات التي يتسع نطاق قوانين بناءها، وميادين نشاطها وتأثيرها الإبداعي الذي يقوم بتوطيد عمليات فكرية معقدة ومركبة في جوهرها وأشكال صياغاتها التنفيذية الظاهرية والجوهرية.

وعليه نجد هناك العديد من الدراسات المعنية بالماهية الفنية الدرامية التي ثابرت على تأسيس مفاهيم عامة عن طبيعة الفنون الدرامية وفعاليتها وتكوينها، وهي في ذلك قد سجلت الكثير من أوجه النظر المتعلقة بالخصائص والسمات المرتبطة بشروط ومتطلبات بناء الصورة الفنية وأهدافها، وصياغات ربط أجزاء وحداتها الفنية، والكيفية التي عبرها أو من خلالها يتم تجسيد عناصر تكوين عناصرها الإبداعية الدرامية، وقد ظلت هذه الآراء تحمل أشكال من التباين أو تقاطعات في وجهات النظر.

وهذه الاختلافات في الرؤى وتعدد أوجه النظر في طبيعية وأساليب تجسيد الصورة الفنية الدرامية، تتوازن مع مرجعياتها ومصادر دوافعها الفكرية، حيث نجدها في كثير من الأحيان مقرونة بردود الأفعال الناتجة عن تعدد وجهات النظر لدى أقرانها من العلوم الإنسانية والفكرية والفلسفية، وخاصة تلك الآراء المعنية بتفسير الوقائع الحياتية وتطلعات إنسانها في ظل المتغيرات الاجتماعية والمستحدثات الفكرية الحسية. وفي ذلك يذكر هيغل: «في ظروف عالمنا المعاصر يمكن للشخصية أن تتصرف في هذا الموقف أو ذلك، انطلاقاً من ذاتها، لكن الإنسان مهما لف ودار سيبقى منتمياً إلى نظام اجتماعي محدد، لن يكون بمقدوره الاستقلال التام عن النظام... لم يكن أبطال الإغريق حملت أهداف فردية؛ بل كانوا يجسدون في ذواتهم تلك القوة التي تمتلك أهمية اجتماعية حاسمة، أما إنسان العصر البرجوازي فهو علي العكس

من ذلك، محدود ومنغلق علي ذاته» (ا، انيكت-٢٠٠٠م-ص٥٧).

وقد رسخ ذلك التعدد والتباين في أساليب بناء الصورة الفنية الدرامية إلى تعدد القوانين الضابطة وغياب الاعتقادات المطلقة ووحدة ورؤى جازمة تبين القواعد الملزمة و الكيفية التي من خلالها يتم بناء عناصر الصورة الفنية الدرامية. وقد باتت التعددية في الرؤى وأوجه النظر التأسيسية والتوضيحية سمة من سمات الفن الدرامي ودافع إبداعي يساهم في ديمومة تطور وتحديث وتجديد مخارج النشاط الدرامي. وذلك منذ النشأة، وعلى امتداد المسيرة التاريخية لفنون الدراما، وذلك علي المستوى النظري و المستوى العملي معاً.

وعلى هذه الدعائم والسياقات الافتراضية. صارت مدلولات الحكم والتقييم لمحقق الصورة الفنية الدرامية، تتوقف علي مرجعيتها الفلسفية والنظرية المستند عليها فكرياً وجمالياً، بالإضافة إلى القدرة التنفيذية في تحقيق ما تصبو إليه وفقاً للطرفية الزمانية والمكانية المحيطة بإنسانها. وبمقاربة ذلك نجد أن طابع الرؤى الدرامية في تجسيد الصورة الفنية، يكتسب صدقه وصحة طرحه وجمال أسلوب تكوينه، عندما تخضع هذه الرؤى إلى قياس وتقدير يستند إلى منطق موضوعي متفق عليه بقدر ما.

وهنا يتعذر الفصل بين القناعة العامة التي تسود في الوعي الاجتماعي بشكل عام، والمفاهيم المدركة عن التصور الإبداعي مسبقاً، والتي تصب في صلب مفهوم الصورة الفنية. حيث أن النشاط الدرامي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمصادر المعرفية الفكرية والمرجعيات الفلسفية، التي تؤسس وترسخ له نظرياً وتطبيقياً وتفسيرياً. وعلى هذا أقامت عدد من الدراسات التقليدية المعنية بالصورة الفنية الدرامية افتراضاتها النظرية، و طرحها واثبات حجتها في تحليلها وتفسيرها وتأويلها لماهية الدراما، وبنية وأسلوب تكوين صورتها. وذلك استناداً على ما يتفق مع رؤى فكرية و فلسفية كونية عامة. وهنا بالإمكان القول: لا يوجد طرح فلسفي كوني عام يخلو من نظرية فنية خاص به ومعنية بطبيعة ماهية الصورة الفنية الدرامية وشروط بناءها ومتطلبات تقديرها الجمالي.

وعلى هذا الصياغ نجد أن أكثر تلك النظريات الفلسفية ترسيخاً في ميدان الفكر الدرامي، هي

نظرية التطهير / الصنعة وتعتبر مرتكز محوري للعديد من الدراسات المهمة بالشئون الدرامية على المستويين - التأكيد والنفي - فهناك من يعتقد بصحة ما جاء من رؤى افتراضية فيها، وهناك من يتناقض معها، وهي نظرية تمت صياغاتها على ما جاء في مخطوطات أرسطو طالس الفلسفية الخاصة بفن الشعر والتي تميزت برد حجة أفلاطون وسقراط في تجريد الفن بشكل عام وخاصة فن التراجيديا من قيم الفضيلة - مع استثناء النشاط الفني التربوي والتعليمي. - والقاعدة العامة التي تتوخاها هي: أن الغاية من الفعل الدرامي هو التطهير من الرذيلة وليس ترسيخها، وإتيان بمحاكاة الأفعال تحقق صنعة الأهداف النبيلة، ويفترض أرسطو: إن كان الأصل في طبيعة الفعل الدرامي هي الصنعة، فينبغي أن تقيم وتقاس بناءً على قوانين الصنعة، حيث «إن من يفعل أمور العدل وأمور العفة فهو عادل وعفيف، كما أن من يفعل أمور الكتابة فهو كاتب ومن يفعل أمور الغناء فهو مغني، فأقول إن الأمر في الصناعة، فضلٌ من الفضائل»(١). (أرسطو طالس - ١٩٧٩م - ص ٩١).

والصورة الفنية الدرامية عند أرسطو طالس، تلعب دوراً فعالاً في تطهير التصورات العقلية من ما تكسبه من وهن التحقق، عند تصادمها مع شروط المادة والحركة. وهذا يبدو جلياً في صنعة الصورة الفنية الدرامية التراجيدية. حيث أن طبيعة التراجيديا الدرامية هي المحاكاة لفعل نبيل، و الغاية من تحققها كصورة فنية درامية هو التطهير من الرذائل المتعلقة بضعف التصورات العقلية والمرتبطة بالاستجابة إلى تأثيرات الشفقة والخوف.

و يرى أرسطو وأنصاره من المهتمين بالشئون الدرامية : أن لابد من أجل تحقيق هذه الغاية من ضبط خصائص عناصر بناءها والاهتمام بانعكاسات تأثيرها -عند التلقي والإبداع - وأن تقوم الصورة الفنية الدرامية على تجسيد الأفعال وليس محاكاة الشخصوص. حيث الفعل عند أرسطو «ينبع من الفكرة و الطبع. وإلى جانب ذلك، فإن الأساسي في التراجيديا هو الموضوع، لا يقترف الأبطال أفعالهم لإبراز طباعهم، فالطباع هي التي تخدم الأفعال»(٢). (١، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ٢٦٠).

وعليه ذهبت جل تلك الدراسات المعنية بالنظرية الأرسطوية، إلى تقسيم بناء الصورة



الفنية للفعل الدرامي إلى قصة وحبكة أو فكرة وموضوع، دون أن تجهل في هذا التقسيم الشخوص والحوار والمكان والزمان. وآخرون أضافوا التزيين والجمال كشرط بنائي لتكوين الصورة الدرامية بشكل عام، وذهب البعض إلى جعل الأفكار المراد تنفيذها هي المعيار الذي من خلاله تقاس صدق ودقة المكون التشكيلي للفعل الدرامي. وذلك استناداً على أن «القدرة التشكيلية التصويرية هي السمة الأساسية للفن» (أوفسيانيكوف وآخرون- ١٩٨١-ص ٨٥).

وعلى صعيد آخر نجد عدد من الآراء الفكرية والفلسفية التي أسست لمفاهيم تعريفية مغايرة لنظرية الصنعة ومجادلة لمفهوم المحاكاة الأرسطية، في ذلك لا يمكن استثناء آراء أفلاطون وسقراط في الصورة الفنية الدرامية، حيث نجد أن جل آراءهما قد تبلور بعضها في نظريات فنية درامية حديثة. أمثال النظرية التعليمية والنظرية الشكلية، ونظرية الإبداع الفني، والنظرية الملحمية.... الخ.

وفي صياغ ذلك نجد أن أكثر تلك النظريات شيوعاً، هي النظرية الانفعالية / الرومانسية، التي تعتبر أكثر النظريات تأثيراً في مجالات الشئون الفكرية والإبداعية للفن الدرامي، وأساليب تكوين صورته التعبيرية. وفي هذا السياق الافتراضي اعتبر جيروم ستولنيز إن «النظرية الانفعالية أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أنها من ارسخ النظريات الفنية وأعظمها فائدة. وهي في عمومها قريبة من وقائع تجربة أولئك الذين يصنعون الأعمال الفنية وأولئك الذين يستمتعون بها.» ( جيروم ستولنيز - ١٩٦٠م ص ٢٨١).

وما يميز النظرية الانفعالية من النظرية الأرسطية، أنها تجعل من الانفعالات والعواطف الذاتية للفنان معياراً لقياس القيمة الجمالية للصورة الفنية، وهي في ذلك تتجاوز هيمنة العقل والفكر، لتقرن بين ذات الفنان و علاقته العاطفية الانفعالية. وتجعل من دوافع الانفعال مصدراً لبناء الشخصيات والأحداث الدرامية التي يتم تجسيدها فنياً. والنظريات الحسية والوجدانية في كليتها، تري أن النزعة الذاتية للفنان هي أساس تكوين الصورة الفنية الدرامية. ويرجع الفيلسوف هيغل هذا لطبيعة الفنون الحسية الرومانسية فهو في ذلك يرى : «غالباً ما يؤلف مادة الشعر الرومانسي المعاصر الهوي الذي يلبي عند إشباعه هدفاً ذاتياً، وعلى العموم أن

مادة الشعر الرومانسي هي مصير الشخصية المتميزة الطبع ضمن ظروف محددة» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ١٣٢)

وقد سعى هيغل تأكيد تلك الفرضية النظرية عبر تحليل الصورة الفنية الدرامية في مسرحية (السيد). حيث ربط بين المذهب الشكلي والوعي الرواقي في تميز الذات كموضوع منطقي فقد ذكر أن : «الوعي المرتد في نفسه فيصبح على العكس في خلال فعل التكوين، من حيث هو صورة الشيء المتكون بهذا الفعل، يصبح موضوعاً لنفسه، كما أنه في عين الوقت يحدث في السيد القيام للذات كوعي. سوى أن هاتين اللحظتين ذاته كموضوع مستقل، ثم مثل هذا الموضوع كوعي ومن ثم ماهيته الخاصة - تنشق كلتاهما عن الأخرى من وجهة هذا الوعي» (هيغل -المجلد الأول- -٢٠٠١م-ص ١٥١)

ويتفق مع هذا الاعتقاد العديد من المفكرين وخاصة فلسفة القرن التاسع عشر أمثال شيلينغ، الذي يقارن بين الصورة الفنية الدرامية الأرسطية، والصورة الفنية الدرامية الرومانسية، ويرجح الدراما الرومانسية على الدراما الفكرية البحتة، وهو في ذلك ويرى: «إن دراما شكسبير تصلح كنقطة انطلاق للتحليل» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ٢٤).

ومن الملاحظ أن هذا التقابل في الرؤى وأوجه النظر في شروط ومتطلبات بناء الصورة، قد تم الترسخ له في أفكار وأعمال العديد من المبدعين الدراميين أمثال فيكتور هوجو وجوته وغيرهم من الذين كانوا «يكافحون من أجل التخلص من القيود التي كانت تفرضها الكلاسيكية الجديدة على الفنان الخالق. ولقد كانت الكلاسيكية الجديدة تقف بوجه خاص في وجه الانطلاق العاطفي في الفن». (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ٢٤٣). كما أن هذا التناقض الجدلي بين ما هو فكري وما هو عاطفي في أبعاد و مصادر وصياغات بناء الصورة الفنية الدرامية، قد أصبح مهيمناً على مسيرة تطور الفعل الدرامي وذلك على مستوى الممارسة والتنظير معاً، وهو إن كان يتوازن مع جدل ما هو فكري مادي وضعي وما هو حدسي مثالي روحي، فإنه قد جعل تعريف وماهية الفعل الفني تخضع إلى قاعدة الجدل والتأويل الافتراضي، أو على هذا المنوال سجلت الوثائق التاريخية في مجال الشؤون الدرامية

الكثير من الرؤى ووجهات النظر في تفسير طبيعة الصورة الدرامية ودقة جمالها الفني و صياغ نظم بناءها.

يمثل هذا التباين في الآراء و زاوية النظر اتساعاً في نطاق المفهوم وطرح مسألة في دوافع وأساليب تكوين عناصر الصورة الفنية الدرامية بتوازن مع مجرى تطور المعرفة والاختلافات في رؤى العالم وحصيلة الوعي البشري، وهو لم يكن يسعى فقط إلى فض الالتباس الإجرائي في علاقة الجزء بالكل في وحدة البناء الدرامي، بل كل منها كان يسعى إلى ترسيخ مناهج وسبل الكيفية التنفيذية وتقاطع المرجعيات المنطقية والموضعية التي تقام عليها صياغات تكوين وتحليل تلك العناصر وتعدد شروط متطلبات بناءها وغايتها المرسلة وفقاً لرؤيته للعالم و ضمن المكون الإنساني ودوافع نشاطه.

وقاد ذلك إلى بروز نزعات فكرية وفنية أفضت إلى تيارات واتجاهات وأساليب ومدارس درامية. كان لكل منها وجهة نظر حول ماهية صورتها الفنية ومرجعيتها في المبادئ الإنسانية، وتؤلف قوانينها الداخلية الظاهرية، وهي في ذلك معنية بطرح وثوابت معينة لخصائص ومواصفات بناء الصورة الفنية الدرامية بتوافق مع خضم الاكتشافات الفلسفية العلمية والتأثيرات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والجمالية. مع العلم أن كل منها لا ينفي ديناميكية الحراك الفكري والاجتماعي ومتطلبات التكيف مع التطور في المتطلبات الحياتية المعاشة.

على صياغ ما تقدم، تغدو المبادئ العامة لماهية وضبط العناصر المكونة للصورة الفنية الدرامية، تتشكل كنسق فني تكاملي وفق كونها صورة مركبة فكرياً وجمالياً وجدانياً. وهي في ذلك لا تجمع فقط ضروب فنية وفكرية مختلفة، بل تتضمن أيضاً التعدد الداخلي لتكوين منظومتها، كوحدة فردية يتم تصنيفها كنوع أو جنس درامي فني له مميزاته وخصائصه وضروبه، ولاسيما أن لكل من تلك الضروب الفنية عدد من المدارس والتيارات والأساليب والمناهج الفكرية الجمالية المتنوعة والمتباينة والمتناقضة أحياناً.

ولابد هنا من التذكير، بأبعاد طابع التأثير والتأثر بالنظريات والمثل العلمية والفلسفية والسياسية والاجتماعية.. إلخ، في تكوين الصورة الفنية الدرامية، وخاصة تلك التأثيرات

الناجمة عن التفاعلات الحركية الذاتية المعنية بتغيرات الأشياء في حدود ذاتها، وتتحكم فيها دوافعها الداخلية. وكذلك التفاعلات الحركية الاجتماعية، التي يتبدل بعلتها واقع الفئات الاجتماعية من حال إلى حال. أي تلك المعنية بانتقال التجمعات البشرية من طبقة اقتصادية أو سلوكية إلى أخرى، حيث تلك التفاعلات وغيرها من سبل التطور الفكري والاجتماعي، حيث هي التي توضح الدوافع التي تقف وراء التباين والتعدد في الأساليب الفنية، كما تبرز وجود الترابط بينها وبين التعدد والتباين في أوجه النظر الفكرية والمنطقية و الاكتشافات العلمية، مع التنويه أن تطور الصورة الفنية الدرامية ومفهومها يرتبط بالعوامل المتعلقة بطبيعة إثارة المشاعر والأحاسيس والانفعالات الإنسانية، وكذلك استيعاب قضايا الواقع الحياتي المحيط ووجوب مواكبة المستجدات الظرفية للمتطلبات المعيشية والتجانس والأنس.

وكما ضبط الأبعاد الرمزية الفنية التجسيدية، هي تكسب الصورة الفنية الدرامية ناصية الوعي الخاص والكافي لعرض الأفكار والوقائع الحياتية وفقاً لقوانين التأثير الحسي والتذوق الجمالي والفكري، وتعينها في توظيف الاختلاف بين مخرجات الاكتشافات العلمية والدراسات البحثية، أو تحويلها وعكسها في منظومة إبداعية لها شروط صياغاتها وخطابها الجماهيري الخاص، والذي تتميز به في ميادين الخطابات العلمية والفكرية البحتة ف «إذا كانت المفاهيم العلمية تعبر عن العام في صيغة مجردة، فإن الصورة الفنية تجسده في ظاهرة فردية ذات بعد جمالي» (أ، ف بلابيرقا واخرون - ١٩٨٦م - ص ٢٨٠)

وهذا الوعي بطبيعة البعد التأثيري الجمالي، جعل بدوره الصورة الفنية الدرامية في مجرى الممارسة أن تتعمق في سبر أغوار الوجدان و المشاعر والانفعالات الذاتية والعامية، و ذلك من أجل ادراك كنهها، ومن ثم تصبغه بلون المنطق العقلي الموضوعي، مع الحفاظ على كل ما هو حتمي في الصيرورة الإنسانية من طبائع فطرية وتأثيرات تكوينية. فالبنية الفطرية الإنسانية كان لها ولازال في كثير من المواقف هيمنتها على السلوك الإنساني والانفعالات اليومية الحياتية، والفنون معاً.

والحق منذ البدء لم تسعى الدراما الإغريقية الكلاسيكية إلى تحقيق صورة فنية مباشرة

ومتطابقة مع وقائع الحياة المعاشة أو متخذه من النظرية الفلسفية والأفكار المنطقية المهيمنة حينها مركزاً ومصدراً لصياغات أحداثها ونظم بناء حوار موضوعي حياتي يومي، بل تبنت صياغاتها الخاصة القائمة على نسق المخيلة الحسية الإنسانية والمتمثلة في محصلة التجربة العفوية الفطرية والتي كشفت عنها ورسختها صياغات الأسطورة والقصص الشعبية وأسلوبهما في قراءة ومعالجة القضايا الكونية والحياتية، وذلك ببعديهما المادي والميتافيزيقي معاً. وهي على هذا المعيار، تستوعب الصورة الفنية الدرامية جوهر المنجز الفكري والفلسفي وتلائمه مع الغيبي الروحي والوجداني، لتجسد صورة فنية جدلية تعي أن عظمة الفن الدرامي تكمن في عرض خطاب شمولي (عقلي، روعي) يتضمن تحوير وتأليف الوقائع مع تناقضات المكون الإنساني الفكرية والوجدانية.

وما صاغته فنون التماثل الإغريقية من مقاربات في بناء صورة فنية درامية، سيطر على مسيرة تطور الصورة الفنية الدرامية التقليدية، متجاوزة الحدود المكانية و الزمانية، فالصورة الفنية الدرامية الرومانية في مرحلة الاقتباسات للدراما اليونانية أو في مرحلة استلهاهم الوقائع التاريخية والحياتية المقرونة بالأعراف والتقاليد الرومانية، لم يكن بعيداً عن تأثيرات استيعاب موروث الوعي الجمالي الفني الأثيني و تقاطعاته في صياغات تحليل الواقع المعاش. وعلى شروط ومتطلبات التأثير الفني وتعزيز المخيلة الوجدانية في فهم و معالجة القضايا الإنسانية. ولم يكن استحداثاً أن تستعين الهيمنة المسيحية في القرون الوسطى بالمفاهيم الوجدانية في تجسيد صورتها الفنية الدرامية الروحية. وإن كانت الرسالة الدينية المراد تحقيقها فنياً تتطلب تجاوز تحرير مفهوم الصنعة الأرسطية واستدعاء المفاهيم الأفلاطونية في تقييد نشاطات فنون التماثل داخل الأطر التعليمية، فهي بذلك مزجت بين الخطاب التعليمي الحياتي والخطاب الديني الميتافيزيقي.

ولم تختزل النهضة الأوروبية في عصورها الأولى والحديثة ثقافة الإغريق وروما القديمة، بل جعلت منها مرجعيات فصلية تعليمية ووسمتها بالكلاسيكيات العائدة والحديثة.

وعلى ما تقدم يمكن القول أن مفهوم الصورة الفنية الدرامية هو مفهوم فني شامل

ينطوي على كل ضروب فنون الأداء التمثيلي ونظم صياغ عناصر بناءها، ليس قاصراً على إدراك الأبعاد الفكرية لمكون جنس أو نظرية أو تيار فني درامي واحد، وإن تميزت معطيات هذه النظرية أو التيار أو الجنس الفني، بالانتشار والتبعية والمزج بين الطرح الفكري المنطقي، وموضعية الانفعالات الوجدانية والروحية، فكل من تلك النظريات والتيارات الفنية رؤى فكرية خاصة بها، عن ماهية الصورة وخصائص بناءها وتفسيرها، وقد يبدو كل منها الأكثر صدقاً ودقةً وذلك في أدبياتها الإبداعية وتجسيدها الفني. ولكن لا تستطيع أي منها أن تطرح طرحاً مفاهيمياً كاملاً وشاملاً ونهائياً.

ولا يتوقف ذلك على رصد التصورات والأفكار، بل أن كلمة دراما نفسها عند التدقيق والتمحيص في أبعادها المقصدية، تكشف عن تشبيك أو تباين في ضبط الماهية والمفاهيم، حيث هي في مجرى تطور آلية تحقق الصورة الفنية لا تحتوي فقط على الفعل التراجيدي أو جاعله من الكوميديا جنساً نقيضاً، وذلك لعدد من الأسباب المتعلقة بخصائص توظيف مرجعية المسمى والإحاطة بأبعاد التصنيف والوصف، حيث تعتبر الصورة الفنية التراجيدية «صورة من الدراما. ولكن ليس كل دراما تراجيديا» (كارل النزويرت- ١٩٧٣م-ص ١٤) ونشوء هذا الالتباس يزيد وينمو بمقدار المجهود المبذول في ضبط مدلول الكلمة والتمحيص في دقة المعاني، وفي هذا يضيف كارل النزويرت: «في بعض الأحيان تستعمل كلمة مأساة (تراجيديا) محل كلمة (دراما) غير أن هناك عدة أنواع من المسرحيات الجادة لا يناسبها التعريف (مأساة)، وعلي هذا تكون كلمة (دراما) أكثر نفعاً» (كارل النزويرت- ١٩٧٣م-ص ١١).

وينطبق هذا الانقسام المفاهيمي عند التدقيق في الفصل بين الصورة الفنية التراجيدية والصورة الفنية الكوميديية. حيث هناك العديد من النظريات والدراسات الدرامية، التي تنسب مسمى مصطلح «تراجيديا» إلى النشاطات الفنية القائمة على محققات تقوم على محاكاة الأفعال الجادة فقط، جاعلين من الأفعال الكوميديية جنس فني منفصل له خصائص ومميزات وغايات تتناقض مع طبيعة وغايات الفعل الفني التراجيدي الجاد، حيث يرى أصحاب تلك الدراسات أن الفعل الكوميدي يهدف طرح المفارقات السلوكية والاجتماعية عبر التهكم وإثارة

السخرية والابتهاج والسرور، وإن هذا يجعل الصور الفنية الكوميديّة تتقاطع في العديد من النقاط مع العمل التراجيدي الذي يصور مكامن الشقاء الإنساني وصراع الحرية والحتمية، وفي هذا يذهب الفيلسوف فيشر للقول : ان «التراجيديا في الواقع هي اقرب إلى السمو الذاتي- تجسم كل الاحتمالات الممكنة، فيها يضحى بهدف طبيعي في سبيل ما هو أخلاقي، أو تتم التضحية بهدف أخلاقي من أجل هدف أكثر علوًا.مثلا، ريغول، لم يعيش الآلام الجسدية فقط، بل تعذب من أجل أسرته، المسيح تعذب من أجل الإنسانية بأسرها» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م- ص ١٦٢). وربط السمو بالمعاناة والعذابات التراجيدية، لا يجد الرضا عند الكثيرين من المنظرين والمهتمين بالقضايا الدرامية، فعلى سبيل المثال الفيلسوف شيلينغ يرى أن قوة الروح هي التي تسمو بإنسانها فوق حتمية القدر و« البطل الدرامي الذي يسقط صريعا تحت راية الحرية يغدو منتصرا علي المادي والخارجي». (ا، انيكت- ٢٠٠٠م- ص ١٢). فهو يرى أن الصراع التراجيدي لا يتحقق بانتصار أحد الأطراف على الآخر، ولكن بالاشتراك في الانتصار والانهازم معاً في آن واحد. وأن جوهر الفعل التراجيدي يكمن في صراع الذات مع الضرورة الموضوعية، والفعل الكوميدي هو صورة مقلوبة «تتبدى الضرورة كموضوع، الحرية كذات، وهذا كامن في التراجيديا، أما في الكوميديا فإن التناسب بين الضرورة والحرية يكون منقلب أو معاكس» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م- ص ١٩). لما يراه شيلينغ وشللر يتعارض في العديد من مرتكزاته مع ما جاء به كل من هيغل، وماركس وشوبنهاور وآخرين. وبشكل عام، كان المفكرين المثاليين أمثال هيغل يرون أن طبيعة الكوميديا تتطلب تناقض الفعل الاجتماعي في غاياته ومضامينه مع أسلوب تجسيده ومظهره و وسائله.

وإن كانت الكوميديا الإغريقية، قد منحت الصورة الفنية الدرامية طبيعة شعرية، فإن ما تتميز به الصورة الفنية الكوميديّة في العصور التي تلت ذلك ابتداءً من بلاوتوس ونبرانسن الرومانيين وكتاب النهضة والعصر الحديث وأصحاب تيارات اللامعقول ودعاة التغيير نحو التجسيد الذي يستفيد من التناقضات السلوكية والاجتماعية والفكرية لإحداث مواقف كوميديّة تصور الأفعال والشخصيات في صورة فنية كاريكاتيرية تنطوي في داخلها أو عبر معادلتها الاجتماعي للواقع المعاش وعلى جدلية تكشف وترسخ الوعي بعدم التوافق، أو بين جوهر

الموضوعات و أساليب تجسيد الحدس السلوكي، ويجب هنا أن ندرك أن مستويات الثقافة الذاتية والاجتماعية لفنان المجتمع المعني بالرسالة الفنية، تتوازن مع مستويات تلقي الصورة الفنية الكوميديّة، فما يثير الفكاهة عند البعض قد يدفع الآخرين نحو الامتعاض أو اليأس. وإضافةً إلى ذلك، يفرق هيقل بين الكوميدي والساخر ويرى «أن ما يثير السخرية من عيوب الناس لا يعتبر كوميديا» الضحك الذي تثيره السخرية يقترن بالاحتجاج ضد بعض تناقضات الحياة وضد الظلم» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م - ص ١٤٣)

وعلى الجانب الآخر، يرى صاحب التوجه الفكري المادي أن الكوميدي الحق ينبغي أن يتضمن أهدافاً اجتماعية بالقدر الذي يتضمنه الفعل الدرامي التراجيدي، وفي هذا «كان ماركس يرى التناقض الذي تعين جوهره التبدلات الاجتماعية و التاريخية، أي البناء الاجتماعي الذي يخلق أنماطاً حياتية، قوانين وأخلاق، تبدأ بفقدان أهميتها الحياتية مع مرور الزمن، وتستبدل بعلاقات اجتماعية جديدة، وضمن هذه الظروف تبدأ الأخلاق القديمة والمفاهيم العتيقة باكتساب طبيعة كوميديّة عند أنصار القديم بالذود عنها» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ١٤٦). كما يرى اصحاب الفكر المادي، أن هذا الجدل في تجسيد أو تلقي الصورة الفنية الكوميديّة. عند مقارنتها بالصورة الفنية التراجيديّة لا يقف عند طبيعة الفعل الدرامي، التي تدفع بالمتلقي، نحو الانتقال بين ما هو سامي أو كوميدي بوعي فطري أو ناتج عن تراكم معرفي مكتسب، حيث في حياتنا المعاشة فالسامي غير كوميدي وذلك حتى وإن أظهرت جدليته أو تناقضه مع الوقائع الحياتية، هزليته وضعف إرادته. ويتجلى ذلك كما يرى أ. انيكت «حين القيام بإجراء مقارنة بين مسرحية لافيلاند وبين تراجيديا حقيقية، إن دقة التفاصيل، السيكولوجية المرهفة والدوافع القليلة الشأن تعتبر كوميديّة في جوهرها، ولأنها تحاول الظهور بمسوح تراجيدي فإنها تكتسي مظهراً أكثر هزلاً وبؤساً» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ١٨٣).

وعند التأمل يتضح أن ليس مصدره فقط ماهية تناوله الفني والفكري، باعتبار أن كل منه، جنس درامي له خصائص ومميزات يطلق عليه مسمى فني اصطلاحى يفصله عن بقية الأجناس الدرامية؛ بل هو أيضاً يتوازن مع جدلية مقاربات في الفكر الفلسفي وتقييم الوسائل



الجمالية، فعلى سبيل المثال «يرفض فيشر مبدأ هيقل الذي يقول بأن السامي لا يمكن أن يكون موضوعاً للسخرية ويتفق مع (زولغر) ويقتبس عنه: «تنشأ الكوميديا من ذات المنبع الذي ينشأ منه التراجيدي. إنه يعرض لنا الأفضل، الأكثر روعة في الطبيعة الإنسانية، وكيف يظهر في هذه الحياة بمنزلقاتها وتناقضاتها، وانحطاطها. ولهذا السبب ينعشنا الكوميدي، ويجعلنا أصحاباً و بمحض ثقنتنا الكاملة، لأنه يتجزر عميقاً في حياتنا. ولهذا فإن الأكثر سمواً و قدسية، والذي يظهر في الناس، يمكن أن يكون مادة للكوميديا، بالسخرية يعود الكوميدي إلى الجدية، إلى القسوة» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م- ص ١٨٧).

وعلى أرضية هذا في التصنيف وتعدد الآراء الفكرية الفلسفية في مقاربات طرح مفهوم التراجيديا والكوميديا. ظهرت تيارات حديثة، تدعو إلى تجاوز التصنيفات وتعريف الاجناس والاهتمام بالمضامين واتجاهات الحراك المسرحي الدرامي، وعلى هذا المنوال ظلت قاعدة مكونات الصورة الفنية الدرامية لكليهما قاعدة شمولية، تندرج تحت مفهوم الصورة الفنية الدرامية وهو «مصطلح جامع شامل، ومن العسير تحديده، ويشمل تقريبا كل الأعمال التي تواجه النظارة بعد تناول مادتها تناولا جديا» (كارل النزويرت- ١٩٧٣م- ص ١٤).

وذلك استنادا على أن الإنسان بفطرته يدرك أن الفرق بين الطرح الجاد /سامي والغير جاد/ هزلي في عرض القضايا والحوار والمواقف الحياتية اليومية وهذا بدوره يفضي إلى الفصل بين عناصر الصورة الفنية الدرامية، القائمة على وحدات لفظية أو تجسيد تشكيلي فني جاد وبين تلك القائمة على وحدات وعناصر فنية غير جادة. وما سعت إليه العديد من الدراسات الدرامية، في تبيان الفوارق بين الفعل الفني التراجيدي والفعل الفني الكوميدي، يندرج فقط تحت تحليل المنظومة وتصنيف سير العمل الفني وتلبية احتياجات تحليل وضبط الخطاب الفني وأصداء التلقي.

وعلى هذا قد صاغت العديد من الدراسات الفنية الدرامية وجهات نظرها الفكرية والجمالية على التميز بين الصورة الكونية والحياتية وتوليد صورة حسية وذهنية من انعكاسات الوقائع المعاشة، لذا صارت الصورة الفنية الدرامية، تعبر عن محاكاة تتعمق في طرح ما

هو في سبر أغوار الظواهر المعاشة بحقلها الفكري والروحي، عبر تجسيد عناصر فنية فكرياً وجمالياً مقروناً بأساليب مستحدثة متجاوزة قيود التصنيف والأساليب القديمة، وبأحثة عن سبل حديثة تتوافق مع واقعها المعاش. وذلك استناداً على منطق الفكر النسبي الذي يفترض أن: «ليس بوسع الإنسان، في هذا أو تلك من مراحل تطوره أن يحصل معرفة تامة وصحيحة مطلقاً، لا عن الواقع ككل، ولا عن موضوع ملموس من موضوعات البحث، وأنه في فترة زمنية لا تكون معارفنا كاملة» (أ، ف بلابيرقا وآخرون - ١٩٨٦م - ص ٥٠٢). وكذا بحكم الضرورة التي تفرضها مستجدات مسيرة التطور التغير في الوقائع الحياتية المعاشة والمعرف العلمية.

## المبحث الثاني

### الصورة الفنية الدرامية الحديثة

إن خاصية الإبداع الدرامي التي يندرج تحتها الإتيان بالجديد أو تحديث القديم وصبغه بألوان معاصرة، تتطلب في مجرى ميادين الفنون عامة والنشاط الدرامي خاصة، مواكبة التطلعات الاجتماعية والإنسانية والهموم والقضايا الآنية الملحة، والتأثيرات المستجدة على الانفعالات والاستجابات الحسية والوجدانية. ولا شك في أن الوقائع الحياتية في حراك لا متناهي، يتوازن مع الظواهر اللا متناهية والسرمدية في الحراك الكوني ومستجدات الطبيعة والتحويلات الظرفية للمجتمعات والمعطيات البيئية المحيطة بإنسانها.

عليه يتعذر التحليل والرصد الدقيق للأساليب والتحويلات الفكرية والإستراتيجية في بناء وتكوين الصورة الفنية الدرامية الحديثة، بمعزل عن المتغيرات الاجتماعية والسياسية والروحية المحيطة، حيث هي تمثل زاوية الموضوعات المستحدثة وغير المستحدثة، وعبرها تتم عملية مقارنة نظم المؤثرات الفنية المرسلّة وأهدافها وأسلوبها ودرجات استجابات المجتمع الإنساني المعني باستقبال واستقراء الانعكاسات الذاتية والموضوعية على الفعل الدرامي ودوافع تطوره ومتطلبات تكوينه، وبحكم ترابط الظواهر العامة بالظواهر الخاصة والجوهر العام بالمدركات الخاصة وعلاقات الرسالة الفنية بالراسل والمرسل إليه معاً، نجد أن ما حدث منذ النصف الأول من القرن الماضي من تحوير وتغيير. فقد امتدت آثار الحروب العالمية والثورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، قد أفضى إلى العديد من التحويلات والتجديد في المفاهيم والعلوم والأفكار، وغدت دوافع التمرد هي السمة المميزة لفكر الفلاسفات الحديثة. وعلى هذه الفرضية يذهب لوسيان غولدمان إلى أن: «كل علم أخلاق وعلم اجتماع يصبحان غريبين ومناقضين لفكر يؤكد أن لا قيمة يتوجب الاعتراف بها وإقرارها الا بالقدر الذي يكون فيه هذا الاعتراف مبنياً على المعرفة الوضعية والموضوعية للواقع» (لوسيان غولدمان - ٢٠١٠م - ص ١٣٤). ويرجع كل من ماكس هوركهايمر و ثيودوروف وادورنو، هذا التناقض والغرابة إلى غياب الوعي الانساني الحق، وسيطرة لفكر الجزئي و تأثير الدعاية التجارية

وتقدّيس الكلمات الجوفاء. وذلك في ظل واقع فيه : «لا يمكن فصل استقلال الإنسان الحديث مع الطبيعة عن التقدم، إذ أن نمو الانتاجية الاقتصادية التي تخلق من جهة أولى شروط عالم افضل، فإنها من جهة ثانية تقدم إلى الجماعات الاجتماعية التي تستخدمها ترفعاً واضحاً عن بقية السكان، لقد تحول الفرد صفرًا مقارنة مع القوى الاقتصادية» (ماكس هوركهايمر. واخرون- ٢٠٠٣م - ص ١٧).

وإن كان ظاهر تلك التحويلات المحدثة تعكس انفتاح وتحرر في شروط بناء ونظم التكوين السلوكي والثقافي، فإن في جوهرها تعلن عن رفضها للخنوع واستبداد وعبودية أفكار وفلسفات الماضي التي لا يرى فيها سوى أنها «اقتراحات للسلوك بما يتناسب مع درجة الأخطار التي تهدد الفرد في معيشتة، إنها وصفة ضد أهوائه وميوله». ( فريدريش نيتشه -٢٠٠٣م-ص١٤٢).

وعلى هذه المؤشرات التي فرضتها الوقائع المستحدثة، اكتسبت الصورة الفنية الحديثة خاصية تحليل الظواهر المعاشة بأسلوب في معظمه ساخر ناقد، وليس طرحها كانعكاس لواقع معاش أو الاكتفاء بعرضها كوقائع سالبة أو موجبة. وتتبدى التحويلات وتعقيد مركبات الصورة الفنية الحديثة في قدرة المخيلة الابداعية في تجسيد موديلات لتجارب ذهنية من منظور يغطي أو يتضمن جذور تضارب الآراء الفكرية وغياب الأمن اليقيني في النظريات العلمية، برغم أن «العلم قد أحيط بهالة كبري، بحيث أصبح مسئولاً عن الخير والشر الذي ينطوي عليهما ما شهده هذا القرن من تغيرات مذهلة ومزعجة» (ج.د.برنال- العلم والتاريخ، المجلد الثالث - ١٩٨٢م- ص١٢).

هذا بالإضافة إلى العلاقات الداخلية للأشياء، والتي هي عبارة رموز صيغ من الدلالات الفكرية والجمالية ذات طابع جدلي معقد ومركب في ذاته ومكونه «فليس ثمة شيء غير متناقض داخليا» (أ.ف بلابيرقا واخرون -١٩٨٦م - ص١٤٥).

وعلى ذلك نجد التغير والتباين الفكري والاجتماعي الظرفي المحيط، و بوتيرة أسرع، قد أفضى إلى الجمع بين نزعات الرفض والعزلة، والتوافق مع أهم دوافع ومصادر ومرجعيات

بناء الصورة الفنية الدرامية و طبيعية الفن في ذاته التي تجعل الموضوعات المجسدة وأساليب تكوين صورته الفنية في تجديد وتغير وتطور بلا انقطاع أو ثبات «فتاريخ الفن يظهر بوضوح أن القوالب التقليدية ترفض حين لا تعود تفي حاجات الفنان. تؤدي التجديدات الناتجة إلى فهم جديد كل الجدة إلى طبيعة الفن وقيمه... ولا يمكن أن تتوقف الثورة والتجديد في الفنون إلا إذا لم يعد الإنسان يخلق أعمالاً فنية» (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ٣٠٣).

وهنا لابد من التذكير بأن تناقضات المرجعيات والمصادر المعرفية والذي يتجلى في عدم توفر سيطرة فكرية معينة في مجالات العلوم و التفكير الأخلاقي والاجتماعي، فهذا قد أتاح للنشاط الدرامي مناخات عديدة في طرح القضايا الإنسانية والاجتماعية، وعرض الأساليب المتنوعة تحت خاصية كونه (فن الصراع) الفكري والاجتماعي والذاتي والكوني، وهو في تحقيق ذلك يستنفر كل إمكانياته في قراءة واستيعاب إيجابيات المورث الفني و وتوظيف المستحدثات الفكرية والواقعية. وعليه صارت الصورة الفنية الدرامية الحديثة تسعى إلى ابتكار أساليبها الحديثة التي تفصلها عن تصنيفات الصورة الفنية الدرامية التقليدية، مع العلم بأن الجديد في الفن والعلوم الإنسانية ليس شرطاً أن ينفي ما قبله، فبالإمكان تحت سقف الضرورة يقوم الابداع على تحديث القديم أو يسير جنباً إلى جنب معه، والمقصود هنا أن رصد ما يمكن رصده من متغيرات في بنية عناصر الصورة الفنية الدرامية الحديثة، لا يعني بأي حال من الأحوال نفي أهمية وماهية الصورة الدرامية التقليدية. والتصنيف التعريفي هنا، يسعى إلى استقراء الانعكاسات المستحدثة على المستويين الفكري الأدبي، والتجسيدي البصري والسمعي، و بتوضيح المستجدات المستقلة ذات التعاريف و الانعكاسات التأثيرية على الفكر والتذوق الجمالي.

### **البعد الأدبي الفكري :**

نجد في البعد الأدبي عند استقراء الصورة الفنية الدرامية الحديثة، يتجلى التعدد والتنوع في الطرح والأسلوب والاتجاهات الفكرية، حيث في توليفة الطرح الفكري تستعير لغة التعبير المشفرة، وذلك بالقدر الذي تتبنى فيه العلامات اللغوية للفنون الشعبية «البوب آرت»، وكذلك

بتوظيف تقاطعات قواعد اللغة اللسانية التي أسس لها سوسير وتناقض معها جاك دريدة، كما أن السرد. كما هي في آلية الحكى المشفر، قد يستعير من الذاكرة الأدبيات الدرامية المتعارف عليها ببواعث نصوص أو حوارات تعينها في توظيفها الحديث على تأثير واستجابة المرسل الخطابى المراد تجسيده.

وهي في كثير من الاحيان، تكسف عن تأثرها بحقول الرواية والقصة الحديثة وصياغات نظم السرد والحبكة، أسس لها أمثال تولستوي ودوستوفيسكي وبلزاك، حيث «طغى الوصف والتحليل والحوار عندهم على الخط الحكائي» (عبد الله ابراهيم و اخرون ١٩٩٠- ص ١٣).

وقد سجلت الصورة الدرامية الحديثة، بروز أجناس و اتجاهات في فن الخطابة الأدبية، جاءت نتيجة الحاجة إلى صياغات لغوية أدبية وصور وأفكار سردية تستطيع أن تحمل نقيضها في ذاتها، و تنطوي على أبعاد نسبية لا تؤمن بمبدأ الحقيقة المطلقة التي رسخت لها النظريات العلمية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية القديمة، والتي بدورها أفضت إلى تأسيس نظم البعد الأدبي للصورة الفنية الدرامية القديمة.

وإن كان ماضي الخطاب الأدبي المسرحي القديم مقيداً بصياغ حوار جدلي يقام علي مرجعيات فكرية جمالية تتطلب العدالة في الطرح والموضوعية. فحاضر الخطاب الأدبي صار يستند علي أفكار فلسفية نسبية، أو اكتشافات علمية محدثة ذات رؤى تثور على الماضي ولا تسعى إلى التوافق مع الآراء الأخرى التي تثابر على التصوير المباشر للوقائع الحياتية المعاشة، وفي هذا نجد أن «العديد من ممثلي التيارات المحدثة في الفن يبررون رفضهم للعرض الواقعي للحياة برفضهم للواقع البرجوازي، وقد ظهر هذا الاتجاه في نظرية وممارسة السريالية التي يقول ممثلوها بأن هدفها هو تحرير الإنسان من نيران الحضارة البرجوازية وتطلعاتها السطحية النفعية». (أوفسيانيكوف وآخرون-١٩٨١-ص ٥٢).

وتتغلغل أدبيات الصورة الفنية الدرامية في واقعية جديدة تؤكد على أن المعرفة عملية معقدة و الوعي يتألف من الذات والموضوع، وأن ما يقوم في صلب الموجودات كلها ليس الانعكاس المادي أو المثالي فقط، بل هناك شيء ثالث يكمن في مكتسبات التجربة، والتي

تتكون من عناصر محايدة.

ولم تقتصر أدبيات الصورة الفنية الدرامية على هذه التجربة المحايدة، بل ربطه بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي الذي يتمثل في حياة الناس السياسية والروحية والأخلاقية والقانونية، وذلك استناداً على أن المؤشرات الواقعية المعاصرة التي تدل على أن النشاطات الإنسانية بكافة تخصصاتها واختلافاتها الفكرية والسياسية تمر بمرحلة تفاعلية تنطوي على صراعات التخلص من التأثيرات السالبة لمحققات الماضي الأيدلوجية والاقتصادية والسياسية، والاستجابة إلى متطلبات الحاضر الملحة التي تفرض وجوب استكشاف وابتكار خطابها الأدبي الفني الذي يستوعب تناقضات الوقائع المعاشة، وذلك في ظل غياب النظرية الكونية الشاملة والتي لا تتباين في ذاتها واتجاهاتها، وتعجز على طرح نموذج قياسي مفاهيمي أو فكري أو أخلاقي كامل وشامل. و في ظل هذا الغياب، سعي البعض إلى ابتكار أفكار تشاؤمية فوضوية، في مقابل آخرين آثروا على أنفسهم صياغات أو إعادة واستحداث أفكار ونظريات قديمة أمثال الأفلاطونية الحديثة، الهيجلية الحديثة أو الفرويدية الحديثة.

وهذا الانهيار القيمي والاجتماعي، الناتج عن انشطار وزعزعة الوعي البشري الذي صار عاجزاً عن تحويل المعارف المكتسبة في ظل نزعة الهيمنة الاقتصادية وقوة السلاح وسيطرة التكنولوجيا وتبعية الوعي، وهذا قد جعل المفكر والفيلسوف ادورنو يسجل: «كانت المفارقة التي وجدنا انفسنا في مواجهتها طيلة مسيرة عملنا وعلينا تحليله في المقام الأول هي: تدمير العقل التنويري لنفسه». (ماكس هوركهايمر. وآخرون- ٢٠٠٣م-ص ١٦).

وقد عزز ذلك نشوء نظريات ومخططات فكرية اجتماعية وسياسية حديثة تستوعب نزاعات الحاضر المعاصر الفوضوية (اللا سلطة، اللا رئاسة، اللا قانون...) الناتجة من تناقضات الماضي القريب، والنزاعات السياسية والفكرية الاقتصادية الحاضرة. كما أن حاضراً إرهاباً ربط مخرجات الفكر الشرقي بالفكر الغربي لم تفضي فقط إلى استحداث تلك التيارات الفكرية الفوضوية التي تتخذ من النزاعات التشاؤمية وتفاعل الأضداد منطقاً منطقياً

لها، بل أيضاً شكلت وساهمت الوقائع التحليلية العلمية التجريبية الجديدة في انهزام الوضعية التجريبية ذات المنطق الحسي الأحادي. كما أسست لانفتاح الوعي الإنساني نحو فضاءات المجهول ومناهات اللا تعقل الحياتي، وأصبح بموجب ذلك الشر خير والخير شر. «من نظر فعلاً ذات مرة بعين آسيوية وما بعد آسيوية، إلى الداخل و إلى القعر من أكثر نمط فكري سالب للعالم ممكن - من نظر إليه من وراء الخير والشر وليس كمن تسيره الأخلاق... مثل بوذا و شوبنهاور - ربما يفتح عينه، بذلك بالذات، ومن دون قصد لبصر المثال المعاكس، مثال الإنسان الأكثر جموحاً وحيوية وقبولاً لدى العالم، الإنسان الذي لم يرض وحسب بما كان وبما هو، ولم يتعلم التكيف معه وحسب، بل، الذي يريد أن يعود كل شيء كما كان وكما هو و إلى أبد الأبدين، فيظل يصرخ ولا يرتوي» (فريد ريش نيتشه - ٢٠٠٣م-ص ٨٩).

ونتيجة لذلك وغيرها، برزت تجليات تلك الفوضوية في الأبعاد السلوكية والفكرية، وكذلك في البعد الجمالي الأدبي للصورة الفنية الحديثة، وهي فوضوية لا تنتمي إلى التيارات الفوضوية القديمة التي ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر، روادها كل من (شتيرنر وبرودون وباكونين) ولا إلى الفوضوية الشيوعية التي ظهرت في فرنسا عام ١٨٧١م، ولا إلى الفوضوية السنيديكالية التي امتدت إلى تخوم القرن العشرين، ولا إلى أي من المذاهب والتيارات السياسية القديمة، فالفوضوية المعنية هنا هي فوضوية اكتسبت شرعية وجودها العفوي من شروط مواكبة الحاضر والتكيف مع الوقائع الحياتية المعاصرة، فهي لم تنتج تياراً نظرياً يحد من غايات مجهوداتها الفنية بإطار فني أدبي يميزها، ولم تعلن عن رؤيتها في بيان توضيحي تعريفي، ولم تنظم أعضائها على صيغة اتفاق أو تشابه أو مقاربة. وهي بذلك تختلف عن سابقتها في الفوضوية في الفكر والأسلوب، حيث نجد لكل من التيارات الفوضوية القديمة مرتكزات فكرية ذات غايات تسعى جاهدة لتحقيقها، وبذلك استحدثت مدارس وأساليب فنية درامية مدركة جمالياً وفكرياً، ويمكن إتباعها وتقديرها ووضعها في صياغات التغيير والتطور للحراك التاريخي الدرامي. ولا شك في أن المخرجات الأدبية في المسرح الرمزي الإيحائي في تطلعاته الأولى، ومدارس وأساليب مسرح التغيير وتيارات اللا معقول العبثية، والاتجاهات السريالية وغيرها، كان لها الفضل في التحوير المعرفي والتنوير الجمالي الفكري



لإنسان زمانها وما بعده.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: ما هي المكتسبات المرجوة من تجسيد أدبيات صورة فنية درامية يعتقد كادرها المحقق لها أن له الحرية المطلقة في تقديم عرضه الدرامي؟ وان لا سلطة أو رقابة فكرية أو سياسية ينبغي لها أن تتحكم أو تحكم على أفكاره المرسله، ولا قانون فني أو أكاديمي يجب أن يحد أو يقيد رؤى وسبل تكوين صورته الفنية ومرسلها الجمالي الفكري؟، مادام ليس هناك حق ثابت يقيم عليه المقصد من وراء الأفكار والأفعال الفنية المجسدة فمن أين وللمتلقي من شرعية في أن يطالب بالتفسير والتعليل أو يتبنى الحكم على إبداعات الآخرين؟.

والإجابة على هذه الاستفهامية نجدها حاضرة في وعي المبدع المتلقي معاً، وتكمن في أدبيات الفنون الدرامية الحديثة الحقبة، وليس في أدبيات الصورة الفنية الحديثة التطبيقية والوظيفية التي ترتحن إلى أجندة هيمنة اقتصادية أو فكرية أو سياسية أو ثقافية معينة. الفنون الجميلة الحقبة تتطلب إدراك الحد الفاصل بين الحرية والفوضوية، وبين نزعة التجديد الطليعية والشذوذ الانحرافي، وبين الهدم من أجل البناء والهدم من أجل الهدم. فالعقل البشري يتقبل - ولو بعد حين - الابتكارات الفنية التي تتمرد على المؤلف وتأتي بجديد قابل للتعقل النفسي الاجتماعي ومتطلبات الناس الانفعالية، وصراعاتهم الفكرية والحياتية، فهذه سنن تطور الفنون عامة. وهذا ما سعت الصورة الفنية الدرامية الحديثة في تجسيدها الأدبي فهي تعي أن انعكاسات المعطى الفني الثوري يثور على نفسه وقوانينه دون أن يفقد شروط تقبل خطابه المرسل عند مجتمعه، فليس من الحكمة أن يفترض الفنان المحقق للفعل الدرامي أن بإمكانه التمرد على نظم التلقي وإحداث تجديد في طبيعة استيعاب المكون الفسيولوجي البصري والسمعي والموروث الثقافي الإنساني في تفسير وتحليل رموز اللغة اللسانية والبصرية.

وعليه نجد أن ما هو مستحدث في أدبيات الصورة الفنية الحديثة فرضته شروط ومتطلبات معالجة الموضوعات المراد تجسيدها. فالتحكم من الأفكار السائدة أو الوقائع الحياتية المعاشة أو انتقاد السلوك الإنساني المؤلف أو معالج الوقائع اليومية بطرح تحويري، يقتضي

منها أن تستعير أساليب أدبية سريرية/ما فوق الواقع، أو تمزج بين الميتافيزيقي والوضعي التجريبي، أو تتخذ من الكوابيس والأحلام منبعاً للرؤى والأفكار، أو تمزج الروحي والسحري بالواقع الموضوعي حيث «كل التاريخ الحديث عن التصوير، وجهده للتخلص من نزعة الوهم ولاكتساب أبعاده الخاصة إنما له دلالة ميتافيزيقية... فالميتافيزيقا التي ن فكر فيها ليست مجموعة من الأفكار المنفصلة نبحث عن تبريراتها الاستبطانية في المحسوس، ويوجد في لب الواقع العارض وبنية الحدث» ( مورييس ميرلو، بونتي - ب،ت- ص ٦١).

وهذه الصيغة على صعيد الممارسة الفنية استلهمت أديبات الصورة الفنية الدرامية الحديثة من أديبات الدراما الإغريقية القديمة، وهي بدورها استلهمت من عفوية الحكمة الشعبية والتي بفطرتها طرحت صيغة عليا للوعي الإنساني حيث عبر المخيلة يعبر الإنسان عن مواقفه الأزلية إزاء الوقائع الحياتية المعاشة. فالمخيلة وتصورات الرؤى و الأحلام كما يقول نيتشة: «صفة مميزة للوعي البدائي، فهو يرى في الخيال واقعاً ممثلاً للواقع الذي يعيش فيه بالفعل، ولكنه أكثر سمواً» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ٢٩١).

وفي الفن السامي لن يظل سامياً إذا لم يشعر الإنسان برغبة النشوة الروحية ودافعية ما فوق الواقعي والطبيعي، وهذا ما تحدثه أديبات الصورة الدرامية الحديثة فهي تعزل الأفكار والأفعال من مجراها اليومي لتجسد في عالم مختلف يستدعي مشاعر مغايرة تعلق على ألم المصائب الحياتية اليومية ف «في لحظة وقوع الكارثة التراجيدية، يتسرب الإيمان إلى أعماق أنفسنا أكثر من أي وقت مضى بأن الحياة هي حلم ثقيل علينا أن نصحو منه» (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ٢٤٥).

وعليه حين يعتقد الإنسان الفنان أن الواقع المعاش أصبح كابوساً، ويتطلب ذلك أن تكون أديبات صورته الفنية في طرح القضايا وأساليب البيان اللغوية، أكثر بعداً من نظم منطق صياغ الأحداث الواقعية المعاشة.

### البعد الفكري التكويني:

الصورة الفنية الدرامية ظلت على امتداد السنوات والعصور تأخذ في الحسبان أهمية

ضبط عناصر تكوين الصورة الفنية الدرامية، فسعي المهتمون بشئونها وعلى امتداد مسيرتها، بتطوير وبتوظيف الإمكانيات المادية والمعرفية المتوفرة في الارتقاء بصناعة الصورة المشهدية، وبفضل الاكتشافات العلمية وتطويع المعطيات والمستحدثة في تطوير البنيات التحتية، تمكنت الصورة الفنية الدرامية بكل ضروب عناصرها :- عمارة، أزياء، إكسسوار، حركة، ميكياج...- من الانتقال من عسر تجسيد الصورة المشهدية للمحاكاة إلى يسر تنفيذ فضاءات المخيلة الإبداعية المطلق. وذلك بفضل توظيف التقنية والتكنولوجيا في خلق عوالم افتراضية في صناعة الصورة الدرامية في المسرح والتلفزيون والسينما، قد توافق ذلك مع تطور النظرة الفلسفية والفكرية التي تقف وراء عناصر تكوين الصورة الفنية في بعدها الفكري والتجسدي، بحيث يتم ويكمل الأول الآخر بالعكس. وهذا عبر انسجام المدلولات الفنية المختلفة مع التأثيرات الحسية والوجدانية، لتشكل بذلك نسق من الترابط الذي يقود إلى وحدة فكرية جمالية تتجلى فيها رؤية فنية إبداعية تتطلع إلى بلورة فكرة كونية على القضايا الإنسانية المعاشة.

بشكل عام، اكتسبت عناصر الصورة الدرامية تقنيات و دلالات معرفية تتسم بطابع التأثيرات والعلوم و المنجزات الفلسفية والعلمية في المجالات الاجتماعية والإنسانية، والعلامات اللغوية، وخاصة اكتشافات فرويد للدلالات الرمزية في تفسير الأحلام، وقد أفضى ذلك إلى استحداث أساليب و أطروحات في تكوين عناصر الصورة الفنية بشكل عام، وبالتالي الصورة الفنية الدرامية الحديثة.

وعلى ضوء ذلك طوع تكوين الصورة الدرامية الحديثة تطوير التقنية الإلكترونية في تسهل تجسيد المخيلة البصرية والسمعية للصورة الفنية، وكذلك في الربط بين المجسّدات المادية والميتافيزيقية، والمرئي و اللا مرئي، ولا سيما تجسيد التناحر الدرامي في صراع الإنسان مع هيمنة الأجهزة الإلكترونية الرقمية أو الصراع البيولوجي أو البيو كيميائي أو المايكرو بيولوجي أو الكائنات البيئية الأرضية والفضائية أو مع الميكانيكية التي تتحكم في الميادين الحياتية والبشرية و.. الخ

ومع ذلك ليس بالإمكان تصنيف هذه المستحدثات التسييرية التأثيرية كصفة أو خاصية تميز الصورة الفنية الدرامية الحديثة عن الصورة الفنية التقليدية، وذلك لعدد من الاعتبارات أهمها: أن هذه المستحدثات تخص تقنيات التنفيذ وليس الأبعاد الفكرية و دلالات التكوين الفني، وذلك مع التذكير بأن الصورة الفنية الدرامية منذ نشأتها كانت تربط بين الواقع و الاسطورة، وفي تجسيدها استعانت بالآلة والتقنيات المتوفرة حينها.

وعلى ضوء ذلك تتبدى نتائج الرصد وبيان الإتيان بالجديد في أبعاد تكوين الصورة الفنية الدرامية الفنية الحديثة، ليس بالأمر السهل، ويحتاج إلى قدرة عالية من التدقيق والتمحيص في ما عجز المنظرون للتيارات الحديثة على رصده وترسيخه. ووفي مجرى ذلك فقد ذكرت نهاد صليحة في مقدمة كتاب ما بعد الحداثية والفنون الأدائية للكاتب والراصد نك كاي: «لا يستطيع الناقد وفق هذا المنظور أن يبدأ دراسة عن تيار ما بعد الحداثة في العرض المسرحي وفنون الأداء بطرح رؤية لما يمثله مسرح ما بعد الحداثة، فهذا يوقعه في تناقض صريح. والأنسب في هذه الصدد أن يبدأ برصد ما لا يمثله مسرح ما بعد الحداثة» (نك كاي- ١٩٩٩م- ص ز).

ويرجع العديد من الباحثين هذه الصعوبة في الرصد والتصنيف لخصائص الصورة الفنية، إلى كثافة المنتج المحقق وتنوع وتعدد التيارات والأساليب الفنية الفردية والمتبعة (الطليعة، التجريبي، الحداثي، ما بعد الحداثي، ما بعد الاستعماري، الأدائي، النسوي...). هي في جمعها تتميز بنزعة كسر قيود القوانين والقواعد التكوينية للصورة الفنية الدرامية التقليدية، وتتجاوز محدودية إطار تأويل وتفسير المعني الدلالي للعناصر، وذلك بتحميل الرمز التجسدي أكثر من معني، أو جعله متجردا من ذاته ومستغرقا في اللا انتماء، أي انه يحمل مدلول نفسه ونقيضها، ويتم هذا وفقاً لقواعد وقانون نفي النفي داخل إطار وحدته الجزئية، أو بالمزج مع وحدة أخرى مناقضة.

وعليه تغدو بناء مكونات الصورة الدرامية يتسم بازواجية الرموز والعلامات المشفرة، بحيث يبدو في كثير من الاحيان تجسيد أسلوب تكوين الصورة الفنية عبارة عن إطار سياقي

يحتوي على منظومة من الدلالات والعلامات الفكرية للأشياء في بعديها الحسي والغيبى معاً، والمع والضد والمنتمي والرافض. وحتى تلك التيارات التي تتخذ أسلوب محاكاة الواقع. لن تجد فى صياغاتها التسجيل أو الوثائقي كان من أولويتها، تجسيد صورة طبيعية أو واقعية للأمكنة والشخصيات والإحداث، بل من حيث المبدأ كل ما هو طبيعي واقعي داخل صياغ العرض المسرحي أو الفلم، ينطوي على قدر من التحوير وتوظيف المخيلة في معالجة الوقائع الحياتية بالأسلوب التعبيري الإسقاطي الذي ينشأ بتمائل انعكاسي نابع من لغة الحلم والكابوس وموازي لعناصر تكوين صورة الأحلام الحسية والحدسية، والتي تعتمد قانون الاحتمالات المجازية المشفرة وليس المعادل التفسيرية الأحادي القائم على تماثل مخزون صور المعرفة الموضوعية الشرطية لانعكاسات الواقعية المكتسبة. وفي ذلك يقول ي، جي ياكوفيف: «يعني الفنان العالم على تنوع علاقته المتشابكة وربطه ويعكسه في صور مركبة. يتم ذلك بناء على طبيعة موضوع الفن بالذات، هذا الموضوع الذي يشمل وجود الإنسان، الكائن الاجتماعي وكل عالمه الثقافي بكل ما ينطوي عليه من روابط عديدة متنوعة» (س، خرابورت وآخرون - ١٩٨٦م - ص ٤٥).

وهذا التنوع والتعقيد في الرؤى المركبة، جعل عناصر تكوين الصورة الفنية الدرامية الحديثة، في تجسيدها، تعتمد على خلق قرائن مانعة تمنع تفسير المعنى القريب المباشر وتقود إلى معاني تأويلية بعيدة مرادها في أبعادها الفكرية والحسية.

وتلك الأيقونات والإشارات والعلامات التكوينية التي تفضي إلى تأويل اللغة والمعاني تطلب عند استقراءها و إدراك أبعادها قدرة عالية من المهارات العقلية التي تستنفر الخرائط الحسية الفكرية البيانية، تفعيل عمليات التحوير الإدراكي للمعادلات الرمزية. ولا سيما إعادة النظر للوقائع الحياتية المعاشة بعين المرئي و اللا مرئي ويقف وراء أحداثه اللا منطقية.

وفي ظل ذلك سعت الصورة الدرامية الحديثة إلى تجسيد شكل من التوافق مع جوهر المعطيات الظرفية، التي يتعايش الإنسان فيها مع واقع اللا واقعية، حيث أصبح ليس من المعقول أن يتعايش الإنسان مع واقع يدعوا منظروه وعلماءه والقيادات السياسية والاجتماعية فيه، إلى

ترسيخ ثقافة الحروب والهيمنة على الشعوب وتحويل الإنسان إلى سلعة وشيء ينبغي توظيفه والاستفادة منه، تحت قيود العبودية الحديثة، أو الاستغناء عنه واستبداله بالآلة والتكنولوجيا.

لذا حمل نسق الدلالات التكوينية الفنية الحديثة الدرامية جدلها في داخلها، حيث نجد أن الجميل والقيح والمبتذل والسامي، يصاغ في الصورة الفنية الدرامية في وحدة جمالية متكاملة فنياً، تحتوي في تكوينها على جماليات أنواع وأنماط الفنون وأجناسها الممكن توظيفها، وبأسلوب يتجانس فيه التقليدي مع الحديث، وإن تنافر ظاهرياً. فكان لا بد عند تجسيد عناصر الصورة الفنية جمالياً، أن يتم تلبية متطلبات الاستمتاع الفني وطرح الموضوع بتجانس ومزج، يظهر جلال مكوناتها الفنية التي تستوعب القواعد والقوانين الاستطرادية الفكرية القصدية والحدسية للرسم والنحت والعمارة والشعر والموسيقى والرقص، وكذلك توظيف تلك القدرات والمهارات الفنية في تجسيد البعد الفكري والروحي والسحري، وهنا ينبغي التنبيه «إن الحدس ليس معزولاً عن التفكير أو عن خبرة الفنان عن الحياة والفن، تحت الشعور كما يعتقد بعض أصحاب النظريات الفنية. فالحدس يمثل مقدرة غير عادية لدى الفنان على إدخال أكثر التغييرات تعقيداً في تطوير الصورة الفنية» (س، خرابورت وآخرون - ١٩٨٦م ص ٥٠).

وهذا بدوره رفع من درجات تعقيد مركب تكوين الصورة الفنية الدرامية الحديثة الظاهري والجوهري معاً. فتكوين وحدة من عناصر فنية متعددة ومتباينة، يتطلب معرفة شاملة بالمعادلة الموضوعية الذي يجعلها تسمو بمنطق موحد أو مزدوج حديث، يمتزج فيه المادي التجريبي مع الميتافيزيقي الغيبي، وهذا إضافة إلى معرفة الصيغة الأرفع للتعبير المرسل من مكونات تلك الصورة الفنية الدرامية الحديثة، التي تتميز برموز وإشارات وشفرات الفنون بشكل عام، ومقرون بلغة تجسيد وتفسير الأحلام والكوابيس مستصحبة تباين الأفكار والترابط بين الفلسفات الشرقية وغايات الفكر الغربي، ذلك مع سعيها لخلق أسلوب ابتكاري حديث يتجاوز حدود التقليدي دون الاستهانة بمعايير العناصر وأصداؤها التأثيرية في المكونات الفطرية والحدسية المورثة والمخبأ في محمول اللاوعي البشري.

وبهذا أمست الصورة الفنية الدرامية الحديثة تلبية حاجتها لتجسيد انعكاسات الوقائع الحياتية

المعاش عبر آلية فكرية جمالية تتوازن مع لا معقولية السلوك والوعي، حيث أضفت على عناصرها التكوينية صبغات ما فوق الواقع و ما وراء المنطق، و تجاوز الصورة الفنية للمعقول، ليس المقصود منه اعتناقها بشكل كلي إلى المنطق التشاؤمي أو المنطق اللا عقلائي أو لفلسفات الوجودية التي هي الاقرب في مخرجاتها الفكرية مع مستحدثات الوقائع الآنية حيث «توحدت فيها جميع اتجاهات اللامعقول في كل و احد.» (أوفسيانيكوف وآخرون- ١٩٨١-ص٥٠)

كما هي على ذلك المنظور التحليلي الفكري ترى افتراضاً: إن انعكاس الواقع الوجودي هي عبارة عن صور مشاعر الفرد اللاعقلانية زاعمة «إن الفوضى و اللا معقول يسودان في كل مكان، ويذهبون إلى أن وجود الإنسان ذاته لا معقول و عديم الجدوى» (أوفسيانيكوف وآخرون-١٩٨١-ص٥٠). ويظهر ذلك جلياً في آراء و افاق سارتر الفلسفية، وخاصة تلك التي سعى إلى تسجيلها عبر أدبياته الدرامية، وهي تسع مسرحيات (الذباب، لا مفر، جلسة سرية، الابواب الموصدة، موتى بلا قبور، المومس الفاضلة، الأيدي القذرة، الشيطان والرحمن، العبقرية والفوضى، نيكرا سوف، سجناء الطونا). و المتأمل لهذا الاعمال الفنية، يجد أن بواعث اللا عقلانية والسخرية من الواقع ونزعة التمرد الفردي، هي مصدر دوافع التجسيد ومرسله الفكري والجمالي.

وعدم اعتناق الصورة الفنية لتلك الوجودية لا يعني بأي حال من الاحوال عدم تأثرها بالفلسفة الوجودية و التشاؤمية والنسبية وغيرها، وذلك بحكم التأثير والتأثر الزماني والمكاني وتراكم التجربة الانسانية وتطور الوعي. ولكن المغزى المراد هنا في تجسيد النزعة اللا شعورية والبعد السحري للميتافيزيقي في تحقق الصورة الفنية الدرامية الحديثة، هو أن تتوافق مع المعطيات البيئية الاجتماعية المحيطة وتتقاض مخرجاته الفكرية والموضوعية، وإنجاز ذلك لا يمكن أن يتحقق بمنعزل عن حصيلة المكتسبات الفكرية الناتجة عن تحوير أو تطويع الانعكاسات الاجتماعية والبيئة المعاشة، بوعي إبداعي يستشعر مكامن أصول التناقض ويحدث ويكشف أبعاد تأثيرها على السلوك الإنساني المستحدث، وذلك بمقاربة قياسية ليس

فقط مع المخرجات الفكرية والفلسفية، بل أيضاً مع ثوابت التكوين الغريزي الإنساني حيث أن «الوعي الإنساني هو حصيلة التفاعل بين الإنسان البيولوجي وبين الإنسان الاجتماعي» (جمال عبد الملك- ١٩٩١م- ص ٦٤).

وهذا فرض بدوره على الصورة الفنية الدرامية الحديثة ان يتجلى الدور الفعال في اكتساب إنسانها مهارات حياتية وفكرية ووجدانية من خلال توفير عناصر المران التعليمي لمعايشة التجارب والمواقف الإنسانية بتفاعلات فكرية حسية مجردة في تأثيراتها التفاعلية، وأخطار الوقائع الحية و مصادر وأصداء المسؤولية المباشرة في الأحداث وتشخيص المواقف والسلوكية والفكرية والاجتماعية المعاشة، باعتبار الصورة الفنية لعبة تعليمية مجسدة باتفاق ضمني مسبق بين المبدع والمتلقي يقوم على صدق فني موضوعي يوضح أو يعالج القضايا والهموم الاجتماعية والإنسانية عبر تجسيد صور أفعال و أحداث تحتوي على حصيلة الانفعالات الوجدانية والفكرية المحورة جمالياً وفكرياً.

وعلى هذا أصبحت الصورة الفنية الدرامية الحديثة مقيدة بشروط ومتطلبات الآني الملحة التي تقف في وجه إنسان الحاضر، وتحول دون إدراكه للحقائق الحياتية والتحكم في مجريات نشاطه العملي والعقلي والروحي، وهذا بدوره يقتضي أن تجسد تلك الموضوعات والقضايا الإنسانية، بتوازي مع إدراك سبل توظيف العناصر والمدلالات الفنية والتشكيلية الأكثر فعالية في تحقيق البعد الروحي و الغيبي بكل ما يحمل من غموض وخفاء وعدم الخضوع للقوانين المطلقة لبنية اللغة الرمزية المادية. وعليه اتخذت الصورة الفنية الحديثة لنفسها طرق وأساليب تكوينية، تتضمن رموز و إشارات إيحائية يتم استقراءها وفقاً لنظم التشفير والربط بين المعادل الموضوعي للرموز، وإيماءات الكشف الحسي الروحي. وهذا التزاوج اللغوي صار سمة من سمات الفنون الحديثة بشكل عام، وذلك بتوازن ومقاربة مع مخرجات الصور و الأبحاث الفكرية و العلوم الفيزيائية الحديثة، حيث «ترتب على انهيار الصورة الميكانيكية البسيطة أن فتح الباب كما رأينا، أمام أوسع التخيلات وأكثرها غموضاً... والفلسفة السائدة في العلوم الفيزيائية في البلاد الرأسمالية هي الإيحائية... تتغلغل في الفيزياء تغلغلاً عميقاً،



وخاصة في بريطانيا وأمريكا» (جون ديزموند برنال- ١٩٨٢م- المجلد الثالث-ص٢٠٧).  
وأزمة الفيزياء أصبحت أمراً معترفاً به منذ نهايات منطق التفكير القديم أسس له سقراط، وورثه  
جاليليو وانتقل به آينشتاين ولبوهر وهايزنبرج هيغل...، إلى منطق النسبية والجدل الغامض  
والمجهول وغدت كما رصدها جون ديزموند برنال: «وما يحدث الآن هو أن الفيزياء النظرية  
الحديثة بأكملها لا تنطوي على التلاحم أو الترابط المنطقي. إنها تزخر بالتناقضات المنطقية  
وبالجدل الدائري» (جون ديزموند برنال- ١٩٨٢م- المجلد الثالث-ص٢٠٧). و والعديد من  
الباحثين والمفكرين يرجع ذلك إلى ما توصلت له الاكتشافات العلمية ليس فقط في العلوم  
الفيزيائية النووية، بل في الكيمياء والبيوكيمياء والالكترونيات وبنية المادة والنبات والفضاء  
والهندسة الدقيقة لخلايا الحيوان و المكون البشري. وهذه الاكتشافات الحديثة وغيرها هي التي  
دفعت بأوسكار وايلد أن يقول تعبيره المأثور «الطبيعة نسخة من الفن... حيث تخضع العملية  
كلها لتحكم سجل شريط يتناسل تناسلاً ذاتياً. عندما نتصور أن هذا يجري في كل خلية» (جون  
ديزموند برنال- ١٩٨٢م- المجلد الثالث-ص٢٧٣). وما ذكره بأوسكار وايلد، كان بمثابة  
استقراء إلى الحراك التفاعلي الكوني و اللاتبات في مدركات العلوم الطبيعية والإنسانية.  
وتشبيهه حراكها بالعوالم الافتراضية، التي تتحكم في ميادين الاكتشافات العلمية والفكرية، و  
تنبؤ بمستقبل العلوم التي جعلت إنسان العالم الحديث يعيش هذه العوالم الافتراضية في ظل  
سيطرة العولمة على مجريات الحياة اليومية. إن كان ذلك عبر التشبيك العنكبوتي للإنترنت  
ووسائطه أو مخرجه، حيث تهيمن صناعة الثقافة على مخيلة الفنون التطبيقية واقتصاديات  
المواد الاستهلاكية ووسائل الاتصال والنقل وتخطيط المدن والسكن ووسائل التعليم والصحة  
والأمن والمعيشة. وعلى هذه الأرضية كتب المفكر المعماري «أوكوزبية» في سياق دعوته  
نحو الخروج من صناعة الثقافة الزائفة وتجسيد فن عمارة جديد: «العمارة هي فن التفاعل  
القدير والسليم والرائع بين الكتل في الضوء والظل وهما اللذان يكشفان لأعيننا هذه الأشكال.  
والأشكال المكعبة المخروطية والدائرة والحلزونية والهرمية هي الأشكال الأولية العظيمة  
التي يكشفها لنا الضوء بأفضل صورة، لذا فصورة هذه الأشكال واضحة ومحسوسة داخل  
كل منا، وهي لهذا تعد دون عداه الأشكال الجميلة حقاً، بل أجمل الأشياء قاطبة» (نك كاي -  
١٩٩٩م - ص٨).

وهذه الدعوات وغيرها التي تهدف إلى ابتكار فنون حديثة، فرضتها الإحداثيات الحياتية الكونية التي صبغت نفسها على منطق الخيال الافتراضي المركب والمعقد، وهذا بدوره فرض على الصورة الفنية المعبرة عنها أن تكون أكثر من الخيال الافتراضي الذي تعتنقه تلك الوقائع الحياتية المعاشة عبر صناعة الثقافة الجماهيرية القائمة على فنون الدعاية للاقتصاد الاستهلاكي السلعي وكي الوعي عبر التسلية والألعاب الكترونية وتقنية التصوير التسجيلي للطبيعة، والترويج لنزعة العنف والحروب وكثافة تقنيات التطبيقات المبرمجة لنقل الأخبار والأحداث اليومية والتي غدت في ابتكاراتها وتطورها صور انعكاسات درامية في ذاتها.

لذا وجدت الصورة الفنية الحديثة أن لامناس من أن تتبنى أسلوب جدلي منتمي لا منتمي موازي أو متجاوز للوقائع المعاشة. أي من جانب تتخذ في عناصر البناء والتكوين لغة فنية تضمن صياغات أرفع في البيان والبلاغة والبديع التصويري في مدلولاتها الفكرية والجمالية. وهي في ذلك تستعير المعطيات والإمكانات والتقنيات التأثيرية التشكيلية والأدائية للفنون كافة بمختلف أنواعها وأجناسها الفنية. وفي الجانب الآخر تستعير تكديس التكوينات بالتمحور في الحرفية الأدائية التمثيلية والتشكيلية. كما استحدثت الصورة الفنية في نظم الربط بين الواقعية والسحرية وبين الواقعية والغيبية وبين الواقعية الخيالية خرائط مفاهيمية للرموز التشفيرية المركبة، الذي يتعمق في التشفير والترميز والإيحائية والتجريد الجزئي والكلي، والذي ينتقل بالمدلول والمقصد من الدرجة الأولى في المعادلات الفيزيائية (س+ ١ = ٢) ذات المقصد الأحادي إلى معادلات الدرجة الثاني (س+ ٢ = ١ = ٢) حيث سين تساوي احتمال الرقم (١) ونقيضه (- ١)، بل أحياناً ينتقل الرمز التشفيري إلى معادلات الدرجة الثالثة والرابعة و...، وهذا يجعل استقرار الاحتمال الواحد للمراد من التجسيد الفني يتضمن عدداً من الاحتمالات في ذاته وإطاره الدلالي. لذا تشترط الصورة الفنية الحديثة الحقة علي مبدعها الوعي العميق بمكامن التكامل الفكري والوجداني بحيث لا تحتوي الصورة الفنية الدرامية على عيوب الغموض والتكرار الغير موظف جمالياً وفكرياً ووجدانياً.. أو التناقض اللاقصدي بين مكونات الفنون الأخرى وأجناسها. كما تتطلب عند المتلقي استنفار المخزون الثقافي وفي العلوم والفنون، و تفعيل القدرات العقلية في التماثل والمواءمة لإدراك المعاني

وتذوق البعد الجمالي، فالصورة الفنية الدرامية الحديثة - في كثير من العروض المسرحية والأفلام - تترك للمتلقى تكملة أو الربط بين الأحداث المتشظية بحكم التفسير كما تترك له حرية التأويل وإدراك المعاني المرادة وفقاً لإسقاطاته الذاتية والاجتماعية.

وعلى صعيد أبعاد الغريزة الجنسية التي يراها فرويد و أنصاره المحور المركزي لدوافع السلوك الانساني والاجتماعي، قد كانت تلبية إثارة العواطف الغريزية في مكون الصورة الفنية الدرامية الحديثة، ذات طابع وخصائص موضوعية تستند على واقعها الفكري والاجتماعي المحيط بهيمنة الإثارة الجنسية، واستهلاك سلعة صناعة ثقافة التقنية والتغريب الاسري والاجتماعي، والتي أمست مسيطرة بحكم الصيرورة الجبرية وحتمية الضرورة الكونية. و«يعتبر علماء الاجتماع أن اختفاء السند الذي تقدمه تقليدياً الديانة الوضعية، وانحلال آخر بقايا ما قبل الرأسمالية والتمايز التقني والاجتماعي التخصصي الدقيق، كل ذلك قد جعل من قطاع الثقافة قطاعاً فوضوياً». (ماكس هوركهايمر. وآخرون - ٢٠٠٣م - ص ١٤١). وإضافة إلى ذلك نجد مخرجات الاكتشافات العلمية التي أفرزت محصولها المعرفية جدلية لا متناهية لطبيعة كونية المرئي و اللا مرئي فيها، في تطور وتجديد دائم. وما كان يعتقد أن بنيته الإنسانية والاجتماعية الفطرية والوراثية ثابتة، فقد أضحت هذه المعارف مرهونة لجدلية قوانين الأصول والنشأة الداروينية، والنسبية الظرفية لأينشتاين، وعقلانية اللا معقول الفرويدية وغيرها، وعليه، إن كان في الصورة الفنية التقليدية «يعتبر الحب موضوعاً رئيسياً في الأدب والفنون جمعاً، والحب عاطفة تركز على أساس بيولوجي غريزي... وفي الفن لا يزول الحس الشهواني ولكنه يصفى ويركز ويدمج، صريحا أو مضمراً في المحتوى الانفعالي للعمل الفني، كما يتبلور في الشكل» (جمال عبد الملك - ١٩٩١م - ص ٨١). فالصورة الفنية الدرامية الحديثة المتفائلة منه والمتشائمة تري الحب من منظور نقيض الكراهية، الذي يجعله وجهان لفعل واحد، يرتهن تصنيفه على الزاوية التي تقف عندها وجهة النظر المراد طرحها، الأفضلية المسيطرة في التجسيد الفني للصورة الحديثة هو الطرح بأسلوب تكوين تكعيبي يسمح برؤية كافة جوانبها، بما في ذلك الحب القائم على نشوة غريزة البقاء البيولوجية البحتة. وهي بذلك تعلق بذاتها عن التلقي الاجتماعي المحاط بعالم أثيري تتوفر فيه وبكثافة

تقنية تحقيق تصوير الأفلام الإباحية، الأدائية منها والطبيعية.

وعلى كل ما تقدم صار بالإمكان القول: إن الصورة الفنية الدرامية الحديثة قد سجلت في سعيها للتوافق مع المستحدث من الأفكار والوقائع المعاشة تنوع وتعدد وتباين في الرؤى والأساليب الفنية، التي هي في جلها كانت مناهضة لتطور صناعة الثقافة السلعية والاستهلاكية التي أصبح الإنسان فيها تحت سيطرة وهيمنة الوعي الدعائي والعبودية الحديثة (التثبيئة)، وقهر سلطة الرقابة الفكرية والاجتماعية والسياسية، وذلك من خلال تجسيد صورة فنية درامية جمالية، تعمل على إعادة الوعي وإدراك الأبعاد الفوضوية و اللا معقولية في الفكر والحياة المعاشة.

## الفصل الثاني

### العملية التحليلية الدرامية

المبحث الأول: العملية التحليلية.

المبحث الثاني: التحليل الدرامي .

## المبحث الأول

### العملية التحليلية

في مجرى التطور الطبيعي لإدراك ماهية الأشياء و الظواهر و تفعيل دافعية اكتساب المعرفة أو نزعة التعلم لدى الإنسان، لعب النشاط التحليلي الدور الفعال في تلبية احتياجات تامين سبل الحياة وتمليك الإنسان أدوات السيطرة علي مجريات العمل وتحسين وسائل الإنتاج والعلاقات الاجتماعية، كما ساهم بالقدر الأكبر في انتقال الوعي من سيطرة السحر والكهنوتية، إلى التفكير المنطقي و الإيمان بأهمية الانشغال الفكري في البحث والتقصي واستقراء واستيعاب طبيعية ومكونات الأشياء و الظواهر الحياتية المحيطة، و أبعاد تفاعلها وسبل ومجالات تأثيرها في البنية البشرية والاجتماعية. كما عبر العملية التحليلية اتخذ الانساني لنفسه نشاطات فكرية فلسفية تسعى ببحثها الذهني والعملي إلى الكشف عن العلاقات والروابط الذاتية والكونية وكيفية التكوين الكوني والمسارات العملية و التوظيفية.

وعليه بالإمكان القول: إن ممارسة النشاط التحليلي المعرفي هو حراك ضرورة عقلية حتمية ذات طابع فطري. وتكمن تجلياته الفطرية في سر نزعة التأمل والاستكشاف في ألعاب و أنشطة الطفولة وكذا في الطول الزمني لاكتمال النمو العقلي وبنية منظومة التكليف والمسؤولية السلوكية لدى الإنسان، لاسيما في طبيعة بنية الخلق الإنساني، وخير مثال لذلك، ما أثبتته الاكتشافات الحديثة للمخ البشري عن وظائف الفصين العلويين واختصاص «الفص الأيسر بالمنطق والكلمات والقوائم والأرقام والتخطيط والتحليل...» . (توني بوزان - ٢٠٠٤م - ص ٢٥). عليه وفي ظل هذه البواعث الفطرية و الفكرية المكتسبة تتبين الدوافع الانسانية في السعي لامتلاك المعارف المختصة بمكنون الظواهر والأشياء، و تفعيل الأنشطة العقلية المعينة في توظيف نظم الطبيعة والكائنات الأخرى لصالحه، وذلك مع العلم أن التعقل نفسه عند استيعاب المعرفة «مرهون بأنظمة تتشكل من خطابات وأدلة سابقة لها وغير جامدة». - ( دانييل برجيز- وآخرون - ١٩٩٧م - ص ١٩٧). لذا تولدت في ميادين الممارسة الحياتية، أساليب وأنواع وصياغات للأنشطة والعمليات التحليلية المعرفية، وقد ساهمت جملة

تلك المكتسبات المعرفية الموروث منها والفطرية، في بلورة مفاهيم وطرق وأساليب أولية للتحليل والتدقيق في جوهر الظواهر و الأشياء. وهذا بدوره قد ساهم وبدرجة عالية في تمكّن إنسان الحاضر منهجية سبل البحث والتقصّي الفكري والعلمي، و صار من المتعارف عليه في مجالات الدراسات الانسانية والعلوم الطبيعية كافة، أن التحليل عملية تقوم على نشاط عملي عقلي، و تتطلب قدراً عالياً من مهارات التمهّص والتدقيق والغوص في سمات الأشياء والظواهر «وتقسم الكل عملياً أو ذهنياً». (أ، ف بلابيرقا واخرون-١٩٨٦م-ص١٤٤).

وارتفعت درجات أهميته في ظل هيمنة الدراسات العلمية والمعلومة التحليلية على مسارات السلوك الانساني والإنتاج الاقتصادي وتطوير المخططات السياسية والبنيات التحتية لوقائع الحياة الاجتماعية. حيث ودونه يتعذر ادراك ثوابت ومتغيرات الطبيعة البشرية والكونية وأبعاد تفاعلها وصياغات تأثير بعضها على بعض. و في إطار ميادينه العملية يؤدي إلى اكتساب معرفة موضوعية منطقية للوقائع الحياتية والكونية.

وتتسم طبيعة العمليات التحليلية بالتدقيق في نظم البنية الأساسية للأشياء وطرح البراهين العقلية القائمة على الكشف عوامل تفاعلها ودراسة المكونات والمضامين التي تقوم عليها الظواهر المعنية بالبحث و مقاربتها مع اقرانها في الممارسات الحياتية والحراك الكوني، وتبعاً لهذه الطبيعة يوفر التحليل صرح من المفاهيم والمقولات الفكرية المنطقية والوضعية التي تعين الإنسان في توظيف تلك المعارف والتجارب في سبيل تحقيق التوافق أو التكيف مع الطبيعة الظرفية المحيطة، بل في كثير من المواقف توفر لإنسانها سبل امتلاك تلك المعارف المعينه على تطويع أو تحويل المعطيات الطبيعية الظرفية من أجل المصالح الخاصة والعامة، لذا عبر النشاط التحليلي يتم استنفار القدرات العقلية العالية من مهارات الخلق والابتكار والكشف، وذلك فمعرفة الوقائع عبر عملية ذهنية تنظر إلى الوقائع والأشياء نظر تفحص وتبحث وتفكك الكل إلى أجزاء، وتدرس البنيات والعلاقات والروابط ثم تعيد تركيب وتألّف منظومة الكل من تلك الأجزاء. تعتبر نشاط عقلي معقد ومركب و يتطلب مكونات عقلية تتوفر فيها سمات المرونة والطلاقة والتعمق في أصول وبنية الأشياء و الظواهر، أي أن هذا النشاط التحليلي البحثي يتضمن جملة من القدرات والمهارات والعمليات العقلية العالية.

ولذا بالإمكان القول بأن عملية التحليل هي التي كانت تقف وراء نشوء الحضارات والعلاقات الاجتماعية وترسيخ الموروثات الثقافية، كما تحت ظل المناهج الوضعية ساهمت بالقدر الأكبر في تحريك الوعي البشري ودفعه نحو الخروج من مسلمات المعارف الاسطورية والعقدية، إلى ميادين المعارف العلمية الخاضعة لقوانين البحث والتجربة الوضعية القائمة على القياس ومعايير المنطق الموضوعي، وليس على مقولات فكرية اسقاطية أو افتراضية. وذلك تجاوزاً للوثوقية التي ذكرها الفيلسوف س. س بيرس : «ليست هناك آفة يمكن أن تقضي على كل التطور الفكري، مثل آفة الوثوقية» (تدهوندريتش - ٢٠٠٣م ص ٣١٩).

على ضوء هذا المسار المنطقي الوضعي انطوي النشاط التحليلي البحثي على مميزات و خصائص نشاط الاستقراء المعلمي والميداني التجريبي في كافة مجالات الوعي و إدراك ماهية الأشياء وحراكها التفاعلي والوظيفي، وكذلك حقيقة وصدق الاعتقادات والمقولات الفكرية والفلسفية، بما في ذلك المكتسبات المعرفية الاستبطانية الذاتية أو الموروثة من الاجداد والآباء والمعلمين. والتي ظلت في الاغلب الاعم تحد من قدرة التحليل في الاتيان بالجديد والمواكبة والتطور وعدم الارتهان إلى المسلمات الفكرية.

لذا ينسب إلى العمليات التحليلية الفضل في تطوير المعارف العلمية الملموسة و المقولات الاستدلالية، وذلك لما تتضمن العملية التحليلية في صلبها من سياقات التفسير والتأويل وخاصة في تحليل مكونات العناصر المرئية والغير مرئية في العلوم الطبيعة وتفاعل عناصر المنظومات الإنسانية والإجتماعية.

وقد دفعت العمليات التحليلية وخاصة تلك المعنية بالعلوم المعرفية الاستدلالية، نحو ميادين إعادة تحليل المقولات الفلسفية والفكرية والخاصة بتفسير وتقدير مكونات الطبيعة والوقائع الحياتية و الأبعاد التكوينية النفسية والوجدانية والروحية للإنسان، وروابط العلاقات الاجتماعية وتأثيرات البيئة المحيطة على الفكر والسلوكيات العملية.

وعلى سياق طرح وسائل منهجية في التحقق من صدق البراهين العقلية وتوافقها مع المنطق الوضعي والواقعة الموضوعي، تولدت عمليات العقل البحثية القائمة دراسة ظواهر



والتمحيص في بنيتها و الأبعاد السالبة والموجبة والمحايدة في علاقاتها الداخلية وروابط صياغها الفردي والكلّي والعام، وذلك بحكم طبيعة عملية التحليل ومميزاتها و خصائصها التي لا تقف عند الظواهر والأشياء فقط، بل ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة المعارف نفسها. حيث دونها يتعذر معرفة ماهية الأشياء والوقائع وأبعاد وتجليات القضايا والمشكلات الإنسانية والكونية. وبالتحليل فقط يتم التحقق والتأكيد من خصائص العناصر ومعايير تكوينها و تفاعلها ونظم علاقاتها الترابطية في حدود ذاتها ومن ثم تشابكها الفئوي والكوني.

وقد رسخت النشاطات التحليلية المفاهيم اليقينية والانتقال الافتراضي و الاعتقادي إلى المعلوم في مجالات الميادين المعرفية، وبفضلها أصبحت العديد من المفاهيم والمقولات من المعلوم والمدرّك البديهي في الساحات الثقافية و الأكاديمية هو من ضمن هذا المعلوم، يندرج الترابط بين المكونات الطبيعية و الكونية، ومفهوم وحدة الوجود و العلاقات الجزئية في المنظومات الانسانية والاجتماعية وتفاعل الأنساق والتأثير والتأثر مع بعضها البعض، وإن كان هذا الوعي بترابط الظواهر والأشياء في الماضي. يتجلى في الاعتقادات والتقاليد والموروثات الثقافية القائمة علي السحر أو الاسطورة أو الطوطم و التابو، بالإضافة إلى التأمّلات الفلسفية والرسائل الدينية التي تجعل من كافة الأشياء وحدة مترابطة علي نحو ما. لكن مع التطور المعرفي و بفضل التحليلي المنطقي والوضعي التجريبي تملك الإنسان البراهين المعملية والحجج العينية و صار ليس بالإمكان تجاهل العلاقات والروابط بين الإنسان والبيئة الظرفية المحيطة به من المجرات وجزئيات الأجسام الدقيقة المرئية منها و المجهرية، بالإضافة إلى العوامل التأثيرية الاجتماعية والدينية و الاقتصادية وسياسية و..إلخ. وفي مجرى المسار الفكري والبحثي، اكتسبت النشاط التحليلي تصنيفات منهجية، و أبعاد مفاهيمية اقتضها طبيعيتها الدراسات والبحث والأسلوب المتبعة في التقصي التدقيق، إضافة للنتائج والأهداف المرجوة من إدراك كنه الأشياء، في مجالات الدراسات الأكاديمية و المعارف المنهجية. وعليه تعدد الأسماء والعلامات الاصطلاحية المركبة التي عبرها يتم تعريف النوع والجنس الذي ينسب اليه النشاط التحليلي وذلك بقصد توضيح التخصص

الأكاديمي والمعرفي الذي تتحدر تحته العمليات البحثية. وهي مع تعددها من الممكن تقسيمها إلى مستويين، الأول يقوم على طبيعة وسمات وخصائص النشاط التحليلي في ذاته وإطار سياق تفاعله وأهداف نظم بحثه. والآخر يتضمن التصنيفات المختصة بالمجالات المنهجية العملية للموضوعات الثقافية والأكاديمية المعنية بالنشاط التحليلي البحثي.

وتبعاً للمستوى الأول نجد أن حصاد تراكم الخبرات و مخرجات الممارسات والتجارب العملية ونتائج الرصد والتصنيف للأساليب المتبعة، جاءت بعدد من المسميات الاصطلاحية والوصيفة الدالة علي أنماط السبل المتخذة والمميزات والسمات البحثية المتعلقة بكل نوع أو جنس من النشاط التحليلي وأطر التقصي، وكذلك ما يؤول له من الغايات و الأهداف المرتجاة. وحصيلة ذلك هذا الاجهاد في السياق التعريفي لنشاط التحليل، قد تبدى في أربع محاور رئيسية تصنيفية، يندرج تحت كل منها عدد من أساليب ومسارات تحليلية مستقاة منها أو متعلقة بها. حيث نجدها في طرحها على النحو الآتي :

### **التحليل البنيوي الوظيفي:**

في ميادين التصنيف المعرفي يتم تصنيف البنية والوظيفة على أنهما مفهومان توأمان يشكلان وحدة تبادل معرفي، حيث معرفة وظيفة الأشياء تتطلب معرفة أصول بنيتها، وكذا ادراك بنية الأشياء تكشف بدورها عن طبيعتها الوظيفية. وعليه تهدف مسارات هذا التصنيف في ممارسات النشاط التحليلي إلى التماس الطبائع الوظيفية لبنية الأشياء والأفعال المعنية، والوقوف على أبعادها التفاعلية السالب منها والموجب. وتقوم صياغات التحليل البنيوي الوظيفي بدراسة المنظومات البنائية للوقائع الحياتية والظواهر الفردية والكونية. وبشكل عام تؤدي منهجية التحليل البنيوي الوظيفي إلى معرفة ما تسفر عنه الوظائف البنيوية للمنظومات الوجودية من وقائع حتمية وضرورية متعلقة بالعينات المدروسة. في مجرى الممارسة يتم تطبيق هذا النوع من أجناس التحليل بالقاعدة المشاعة الكبرى في دراسة المقولات وظواهر التغير والتطور والتحول الانساني والاجتماعي، وبشكل أدق يعتبر مدخلاً لدراسة العمليات السوسيولوجية والبيولوجية والسيكولوجية، وبفضله اكتسبت المعارف منهجية ذات فعالة عالية

في اكتشاف صدق المقولات والأفكار التحليلية القديمة منها والحديثة، كما ساهم بالشكل الأكبر في بلورة «استنتاج فسيولوجيا عملية جديدة» (جون ديزموند برنال - الجلد الثاني - ١٩٨٢م - ص ٧٩).

كما نبعت من خاصية هذه الأساليب البحثية التي تعي أهمية الغوص و سبر أغوار الأشياء والظواهر وإدراك تركيب و روابط المنظومات، وذلك من خلال حراك ذهني عملي يجمع بين الثبات النسبي لبنية الأشياء والمتحول والوظيفي، ويكشف التأثيرات التابع والنابع من تفاعل المنظومة المعنية بالبحث. وذلك على صعيد العلاقة بين بنية الأجزاء والدور الوظيفي لها في إطارها الفردي و الكل الخاصة بها ومن ثم الكل العام، فهي تشكل وحدة من الترابط الطردي ذات طابع تكاملي، وفي صلبها تكمن الصلة بين الأسباب والنتائج، وبين تفاعل الثابت على المتحول. و أيضا تفاعل المتحول على الثابت. وليس فقط تأثيرات الثابت على التابع. أي إن كان في طبيعية استقرار البنية تكمن الأبعاد الوظيفية، فتغير الوظيفة يغير في البنية وسياق المنظومة، ومثال لذاك ما يحدث في «البنيات الفيزيائية والكائنات البيولوجية الحية والتأثيرات السوسبيولوجية الوظيفية في البنية السلوكية والجسمانية للإنسان عند تغير النشاط العملي أو الظروف البيئية المحيطة. وقد تتبدى هذه العلاقة التبادلية في حصيلة المخرجات التفاعلية بالنسبة للمنظومة ككل أو بالنسبة للمنظومات الجزئية فيها، واستجلاء الوظائف التي تؤديها هذه أو تلك من التكوينات البنوية للمنظومة». (أ، ف بلابيرقا واخرون - ١٩٨٦م - ص ١١٤)، لذا يقر هذا الاسلوب التحليلي بأهمية النظر للظواهر العامة وخاصة الظواهر الاجتماعية وفقاً لارتباطها الوظيفي والذي يقود بدوره إلى بنية المنظومة ومسارات التركيب التفاعلي الذي تتضمنه. وهذه الصلة المركبة بين البنية والوظيفة تدفع بالتالي إلى توضيح مسارات المحور الثاني المعني بالتركيب المنظومي:

## التحليل التركيبي:

التركيب صيغة عملية تقوم عليها سياقات بناء تكوين المنظومات الطبيعية والإنسانية والاجتماعية. وإن مبدأ ترابط الأشياء وشمولية التبادل التفاعلي الوجودي، يستدعي الوقوف عند طبيعة القوانين التفاعلية والروابط التركيبية العملية للعناصر الثابتة في بنيتها والمتحركة التابعة، وكذلك الكيفية التي يتم بها التأثير والاستجابة في وحدات المنظومة المعنية بالدراسة. لذا جاء هذا المفهوم التصنيفي الاصطلاحي المسمى بالتحليل والتركيب نتيجة ضرورة أفرزتها دواعي النشاط التحليلي المعني بالكشف عن طبيعة تركيب البنية الفردية في صياغها الجزئي ومن ثم المنظومة الكلية، يقوم هذا الأسلوب المنهجي في المقام الأول بدراسة الأجزاء منفصلة من أجل إدراك نشاطها التفاعلي ومسارات تأثيرها التركيبي الداخلي. وهي بذلك تعتبر أنشطة تحليلية عملية توفر أو تملك الباحث معرفة الأشياء في وحدة الجزئية والكلية بدقة متناهية. حيث يفضي إلى الكشف عن طبيعة تركيبها وحراكها في إطار وحدتها كمنظومة منفصلة ومن ثم ارتباطه التركيبي بمنظومات أخرى. وهذا بدوره يقود إلى المقام الثاني المعني بالتحليل التركيبي للعلاقات والروابط بين الظواهر والأشياء. كما أن عملية التحليل التركيبي تعتبر من الأساليب التحليلية الأكثر انتشاراً في ميادين الفكر والعلوم. ويرتبط ظهوره كنشاط تحليلي موضوعي مع نشوء الفكر المنطقي لدى الإنسان، و «قد ظهر وتطور تاريخياً على أساس نشاط البشر العملي و الانتاجي. فعلى الصعيد العملي قام الإنسان مليارات المرات بتقسيم الكل إلى أجزاء، وبتأليف الأجزاء في الكل، قبل أن يتعلم القيام بعملية التحليل و التركيب باستخدام المفاهيم». (أ، ف بلابيرقا واخرون مرجع ١٩٨٦م - ص ١١٥). وفي مجرى مسيرة تطور الفكر العلمي والفلسفي، قد غدت أكثر انتشاراً في ميادين التحليل والتصنيف. وعلي هذا ذكر اميل برييه، عن الفيلسوف الفرنسي أوكتاف هملان: «أراد هاملان أن يتم البناء الذي بدأه رنوفيه بواسطة منهج تركيبى يأخذ على عاتقه ألا يترك فكرة منعزلة : أعني بمنهج مماثل لمنهج افلاطون و هيجل...». (إمام عبد الفتاح إمام - الكتاب الأول - -١٩٨٤م - ص ١٥)

وقد أمسى هذا النشاط التحليلي شرطاً ضرورياً في استيعاب علاقات الترابط والتفاعل

بين وحدات المنظومة المكونة للأشياء والوقائع المعاشة، وكذلك يعتبر القاعدة الأساسية لنظم بناء الدراسات البحثية والمعرفية في مجالات العلوم الطبيعية و الإنسانية كافة، وذلك بحكم ارتباطه بطبيعة تكوين الأشياء والظواهر الحياتية، حيث هي حصلة تركيب أجزاء في منظومة. وإدراك كنهها وترابطها يتطلب أسلوب تحليلي يدرس «الموضوعات بشكل يسمح بفرز أجزاء معينة من الكل، ودراستها على حدى»، (أ، ف بلايبرقا واخرون -١٩٨٦م- ص ١١٥). ويقوم على استجلاء الأبعاد الوظيفية التركيبية، ويكشف عن خصائصها وعلاقة تأليفها التركيبي الكلي، ووحدة منظومة الظاهرة المدروسة يتم انتزاعها من باقي الأجزاء، و يعين ذلك و بفعالية عالية في استيعاب الأسس والمعايير والمسارات المحورة والمستقرة والثابتة التي عبرها أو من خلالها تتم عملية التركيب الكلي لمنظومة الظواهر و الأشياء وتفاعل حراكها وتطورها.

وهذا الأسلوب المنهجي في تحليل وتشخيص أو تشريح بنية الأشياء، دونها يتعذر التماس عناصر التحول والمتغيرات الكمية والكيفية، بالإضافة إدراك كن روابط الأشياء في كلها التركيبي وأبعادها التأثيرية التركيبية والعملية، السالب منه والموجب. وقد لعب هذا النوع من التحليل الدور الأعظم في اكتساب المعارف العلمية وخاصة في ميادين التخصصات الدقيقة حيث يعتبر أسلوباً منهجياً حاسماً في طرح الحجج والبراهين العلمية. هذا إضافة إلى مساهمته الكبرى في الدفع بعجلة تطوير تقنيات التحليل والتشريح وابتكار آليات التحليل الميكانيكية والكيميائية والالكترونية المعينة في التحقق والتماس طبيعة مركب الأجزاء المراد تحليلها أو تشريح. في هذا السياق يذكر ج.د. برنال : «قبل ظهور الميكروسكوب بزمن طويل ظهرت طريقة أخرى أقوى منه في رؤية تركيبات أدق بطريقة غير مباشرة، مبنية على اكتشاف فون لا و براج عن حيود الاشعة السينية بواسطة البلورات. وقد وصلت هذه الطرق الآن إلى حد الاتقان في تحليل التركيب البلوري بحيث أصبح من الممكن في عدد كبير جداً من الحالات أن نحدد بالتفصيل موضع الذرات في جزيئات معقدة جداً، وأن نحدد حجم ذرة وشكلها». (ج.د.برنال - المجلد الثالث - ١٩٨٢م- ص ١٢٣).

وعليه أصبح من البديهيات في المجالات الاكاديمية والثقافية، اعتماد اسلوب تحليل الجزيئات والغوص في سبر أغوار الوحدات المكونة للأشياء كشرط ضروري في الكشف عن الخصائص الجزيئية التي تقود إلى معرفة يقينية راسخة للكل. وهذا النشاط العملي والذهني في التحليل التركيبي يندرج تحته أو يقرب منه - في كثير من المواقف البحثية - اسلوب تحليلي آخر، يطلق عليه مسمى التحليل التجريدي. وهو مسمى اصطلاحى يجعل من التجريد صفة ملازمة للتحليل و يتم تصنيفه هنا كمحور ثالث، لمزيد من الشرح والتوضيح :

### **التحليل التجريدي:**

يختص التحليل التجريدي بدراسة الأشياء عبر انتزاع العناصر المدروسة من لوازمها المتعلقة بها، بغاية فرز الوحدات الجزيئية ذات البنيات الثابتة أو المماثلة أو المشتركة، قياساً بأقرانها في الخصائص والسمات. في عملية التحليل التجريدي والتي فيها يتم تجريد الأجزاء من الصفات والسمات التي تجعل منها وحدة جزئية من كل. وينظر إليها كوحدة أو منظومة فردية منفصلة، تتطلب الكشف والتدقيق في كافة جوانبها وارتباطاتها واحتمالات تحقيق وبلوغ الأهداف والغايات المرجوة منها. وقد ساهم التحليل التجريدي بالقدر الأكبر في ترسيخ وتطوير منطق الرياضيات والعلوم (الفيزيائية والكيميائية والميكانيكية ، والجيولوجية...) ولاسيما في تنشيط وتطوير البيئات التكوينية للقدرات العقلية الفطرية التجريدية لدى الإنسان، والتي أبرزها قدرة تجريد الخرط الذهنية للزمان والمكان والرموز اللغوية الحرفية والأرقام الرياضية والعمليات الهندسية والإنتاجية. حيث يعتبر «خلق النماذج الذهنية هي نفسها عملية التجريد التي نبعت منها اللغة والمفاهيم والمقولات جميعاً، كالكلم والنوع والخير والشر والصفير واللانهاية». (جمال عبد الملك - ١٩٩١م ص ٤٦).

وقد قامت على نظم سياقات التحليل التجريدي، العديد من المدارس والتيارات الفكرية، التي اتخذت هذا الاسلوب التحليلي مرتكزا للبواعث المعرفية في رصد طبيعية البنيات والتحويلات و تأكيد المقولات من خلال دليل مادي عياني. ومن أشهر تلك التيارات، مدرسة فرانكفورت، التي يقول تيودور فون دورنو في وصفه لطبيعة الأبحاث والدراسات فيها : «نحن أتباع

مدرسة فرانكفورت، إذا جاز لي التعبير بهذا الشكل، فذلك بأننا نغلب الأفكار المجردة على التفاصيل العينية. إن رغبتنا كذلك اهتمامنا بالمادة،...، لكن بعنى آخر يختلف عما هو مألوف أو متعارف عليه في تصنيفات العلوم». (تيودور فون ادرنو- ب،ت- ص ١٩) وبفضل التحليل التجريدي امتلك الإنسان أهم أدوات وقوانين المنطق الصوري والمفاهيم المتعلقة بالعمليات الدقيقة وحل المسائل والمشكلات المترتبة على قواعد الأنماط و مودلة التفكير الخوارزمي كالتسلسل الحسابي وصناعة وترجمة التفسير اللغوي والعمليات العقلية الدقيقة والتفكير الذري. في ذلك يذكر جون ديزموند : «وقد أصبح من الممكن بفضل الفهم الجديد للذرة، أن نبدأ بتفسير الحقائق بنوعيتها». (ج.د. برنال - ١٩٨٢م - ص ١٢٤).

ويقصد ديزموند بهذه الثنائية تلك الحقائق المرتبطة بالعلوم الطبيعية و العلوم الانسانية، وهذه الأخيرة وبحكم طبيعة مجالات أبحاثه المتعلقة بطبيعية تصميم روابط العلاقات في منظومات عملية واجتماعية وسلوكية، ظلت أكثر ارتباطاً بالتحليل التجريدي المقرون بأسلوب تحليل المنظومات، الذي يندرج في سياق هذا البحث تحت المحور الرابع المعني بتوضيح أبعاد تصنيف صياغة تحليل المنظومة.

### تحليل المنظومة:

اسلوب منهجية تحليلية يقوم على رصد حراك المنظومة و أهداف صياغتها ومسارات وارتباط كافة جوانبها الجزئية. ومن أهم مبادئه «إن العملية المحورية في التحليل المنظومي، هي بناء موديل معمم،يمثل كافة عوامل وروابط الواقع التي قد تظهر أثناء تنفيذ القرارات. ويستند التحليل المنظومي إلى عدد من المباحث والطرق الرياضية التطبيقية». ( أ، ف بلابيرقا واخرون - ١ - ص ١١٧).

وقد درج المتخصصون في الشؤون التحليلية على استخدام منهجية التحليل المنظومي في تأسيس المقولات الفكرية العلمية وطرح القوانين والمعايير الكلية للقضايا والمشكلات العملية والإنسانية المعقدة.

وفي ظل التحليل المنظومي تتشابه مجمل التفاعلات الجزئية باعتبارها نسق موحد

يتحرك في جزئياته نحو بلوغ غاية ونتيجة ذات طابع كلي، يتبين في ظل تحليل المنظومات الخصائص العامة و طرق الترابط التكنيكي للمنظومة، وأشكال التعارض أو الترابط في اقسامها الداخلية. لذا نجد أكثر استخداماً في العلوم الادارية والفنية و الاعلامية، وكذلك في ميادين المقولات العلمية الطبيعية والاجتماعية والروحية التي تسعى عبر منطلقات المنظومة إلى الربط بين المنظومات الجزئية وعلاقتها بالمنظومات الكلية، وذلك استناداً على العلوم والممارسة الحياتية العملية، وعلى صياغات تحليل المنظومة تدرس الظواهر والموضوعات المركبة في طبيعتها ومعقدة في تأثيرها الوظيفي. وعبر ترابط المنظومات تتم صياغات المقولات الفكرية العامة، كنظرية النشوء و التطور لدارون، وراس المال لمركس والدوافع السلوكية لفرويد و..إلخ. من الملاحظ على صعيد الممارسة العملية، نجد أن في مجرى تحليل المنظومة، تتحرك المحاور التحليلية أعلاه في نسق تطبيقي مكمل لبعضه البعض، بل في مجرى الممارسة العملية والتحويرية بشكل عام، تتخذ عملية التحليل - في الكثير من المواقف - الاسلوب التكاملي في دراسة الموضوعات والظواهر والعمليات الاجتماعية والسلوكية باعتبار أن الوقائع الحياتية تتحرك في وحدة من العلاقات الوظيفية المرتبطة ببعضها البعض والمتبادلة في التأثير والاستجابة، وباعتبار أن أنساق الوقائع الحياتية كافة، تتحرك عناصرها المجردة منها والعينية في صياغ منظومة وظيفية، تؤثر كل وحدة جزئية في الكل وتتأثر به. وعلى كل ما تقدم ذكره، نجد أن منظومة العلاقات الاجتماعية والسلوكية والكونية تتكون من سلسلة وحدات مركبة لا تتعارض دراسة أجزاءها أو أقسامها وأهدافها مع الهدف الكلي العام للمعرفة القائم على التحليل بكل ضروبه (التحليل التوظيفي والتركيبي والتجريدي و المنظومي). و لذا اقترن التحليل بالمسميات العلمية التخصصية في مجالات العلوم والتصنيفات الاكاديمية، كالتحليل النفسي والتحليل الكيميائي والتحليل المعلوماتي والتحليل الاحصائي... إلخ. دون تمييز في النوع والأسلوب. ويتجلى هذا الربط بين أساليب النشاطات العملية والنظرية للتحليل في ميادين العلوم الانسانية، بحكم انتماء تحليل العلوم الدرامية إلى تلك الميادين. ويقع عليه من شروط ومتطلبات و أساليب تحليلية ما يقع للعلوم الانسانية، إضافة إلى ما تم ذكره في المباحث السابقة من علاقات الربط البنيوي والتوظيفي بين الصورة الدرامية واستيعاب



الوقائع الحياتية والموروث الثقافي والعلمي الانساني، يغدو من الممكن فرد مساحة توضيحية خاصة لممارسات العمليات التحليلية في العلوم الانسانية.

وعليه اعتمدت العلوم الانسانية في تحليلها لعناصر وخواص طبيعة الوقائع الانسانية، علي محورية ومركزية يغلب الإنسان فيها البنية المركزية والانطلاق، باعتبار أن الإنسان يمثل العمل الرئيسي والحاسم في التحولات والمتغيرات الظرفية المحيطة بالمنظومة الانسانية بشكل عام، وعلى هذا المسار ظل الإنسان منذ نشأة الفكر التحليلي في الفلسفات القديمة والحديثة مصدر المنطق والاستدلال والرؤى الكونية الحياتية واختلافات وجهات النظر التحليلية التي تتوازن مع اختلاف الاحداثيات الزمانية والمكانية و تتوافق مع مسيرة التطور المعرفي، حيث «تغيرت النظرة الفلسفية للإنسان وفقاً لتطور الفكر البشري، ففي الفلسفات اليونانية... كان يقام حد بينه و بين الأشياء الخارجية...وتؤكد المسيحية على الانقسام الداخلي لطبيعة الإنسان(إلى روح وجسد) ... فلسفة عصر النهضة تؤكد علي استقلالية الإنسان ولا محدودية قدراته الخلاقة...وفي فلسفة العصر الحديث تعززت الرؤية الثانوية لطبيعة الإنسان». (أ، ف بلابيرقا واخرون- ١٩٨٦م ص ٧٠). وعلي صعيد هذه التباين والتناحر الفكري لعب التحليل بكافة أنواعه الدور الأكبر في بلورة وتشكيل سياقات العلوم الانسانية وانفصال المعارف العلمية من الانطولوجيا الفلسفية التي تفسر جوهر العالم الوجودي استناداً على المنطق الفكري البحث، بعيداً عن التجربة التحليلية وترابط بنية المنظومة الانسانية والكونية. وقد تبدى ذلك الانفصال في تصنيف العلوم الانسانية إلى تخصصات متعددة ومتنوعة تتطابق مع مجالات بحث الدراسات التحليلية التعليلية، ومع تطور المعارف وتقنيات التحليل. وقد أصبح لكل فئة من تلك التخصصات الاكاديمية تخصصات تحليلية داخلية دقيقة ومن ثم تخصصات أكثر دقة(التحليل الذري،تحليل الالكترونيات، تحليل فيزياء الجوامد، الفيزياء المرنة، تحليل الكيمياء، تحليل البيو كيمياء،تحليل البيولوجيا،تحليل المايكرو بيولوجيا،و..إلخ.).

وبالمقارن مع تطور التحليل المعلمي في العلوم الوضعية التجريبية البحتة والتي استطاعت بفضل تقنيات التحليل والتركيب السيطرة على تفاعل البنيات الجزئية وتوظيفها

في علاج المشكلات والقضايا الحياتية، كما هو الحال في مسيرة تحليل البنية النووية و النانو و DAN وتقليد ميكانيكا العقل البشرى في الحاسوب و الروبوت و.. إلخ.، وبالمقابل نجد أن نتائج التحليل في العلوم الانسانية بكافة أنواعها وتخصصاتها لا زالت تنطوي على العديد من أوجهه الضعف والقصور، وخاصة في طرح ثوابت بنيوية بوظيفية أو تركيبية للمنظومات الانسانية والاجتماعية، وكذلك عجزت في عرض نتائج و منجزات حاسمة، أو صياغة الحجج والتعليل الشامل و تبني خطط كافية لمعالجة المشكلات والقضايا الانسانية والاجتماعية الخاصة والعامة. وذلك مع العلم بأن هذا القصور قد صاحبه منجزات معرفية هائلة. كما يرجع عدد من الباحثين والمهتمين بالدراسات الانسانية هذا القصور لطبيعية العلوم الانسانية نفسها، حيث أن العلوم الانسانية ترتهن على الدوام إلى متغيرات بنيوية ووظيفية غير منظورة ذات تفاعل ذاتي وعام. وفي هذا يقول هيجل: « والتصنيف والقياس و الناس قد اعترفوا بأن أشكال المنطق القديم وقواعده في التعريف والتي تشمل قواعد المعرفة العقلية، أصبحت لا تلائم العلم... لهذا فقد طرحوا هذه القواعد جانباً كما لو كانت تشكل قيداً عليهم، لكي يسمحوا للقلب، والخيال، والحدس العفوي أن يقول ما يحلو لهم ». (ج.ف. هيجل -المجلد الأول- ١٩٩٦م- ص٩٦).

على السياق يذهب لوسيان غولدمان إلى أن: «كل علم اخلاق أو علم اجتماع يصبحان غريبين مناقضان لفكر يؤكد أن لا قيمة يتوجب الاعتراف بها و اقرارها إلا بالقدر الذي يكون فيه هذا الاعتراف مبنياً على المعرفة الوضعية والموضوعية للواقع» (لوسيان غولدمان -٢٠١٠م-ص١٣٤)، ونموذج لهذا القصور في ميادين التحليل العملية، نجده على سبيل المثال في التحليل النفسي المعني بالتحليل التخصصي لنظم التكوين النفسي ودوافع السلوك والأفعال، والذي سعى جاهداً في دراسة الأصول والتطور التحويري والانحراف في السلوك والوعي و اللاوعي الانساني. فقد ظلت منجزاته المعرفية تنطوى عند المساءلة والاستدلال القائمة على التحليل البنيوي التوظيفي والتفكيك والتركيب، على العديد من الغموض والالتباس وضبابية الرؤى، وفي هذا يذكر جيروم ستولنينز «إن صحة النظرية النفسية التي يركز عليها هذا التفسير توضع بدورها موضع الشك». (جيروم ستولنينز-١٩٦٠م-ص٧١٤). ولا يستثنى

في ذلك نظريات علم النفس التكويني، أو في التحاليل النفسية السريرية / العلاجية، برغم أن كليهما في سبيل تحقيق ثوابت معرفية وعلاجية حاسمة، لم تغفل الاستفادة من النتائج التحليلية في ميادين العلوم المعملية التشريحية والدوائية للجسم البشري.

و ينبغي هنا أن نذكر أن طبيعة التحليل في مجال العلوم الانسانية كافة، كانت تجعل من التأثيرات البيئية المحيطة الدور الأكبر والأهم في بنية الوحدات الجزئية و منظومة ربط الذات الفردية مع الكل الفئوي ومن ثم الكل العام. وفي هذا تكمن جدلية التحليل والتفسير، حيث ضمن عملية الانفصال والاتصال وتحولات التغييرات الكمية إلى تغييرات كيفية، يندرج جدل الشروط و المتطلبات الغير منتهية، فالنتائج التحليلية التي ترى في مفهوم الجنس البشري فقط الاستعدادات والموروث أو البيئة الفطرية والجغرافية و..إلخ. عجزت عن طرح نتائج تحليلية كافية في طبيعة وكيفية التركيب والتوظيف في بنية منظومة الفوارق السلوكية والعملية بين التوائم البشرية المنشطرة من خلية واحدة و المتشابهة بحكم الاشتراك في البيئة والغذاء و التنشئة والتوجيه والتربية والاكْتساب المعرفي(الاستعدادات الوراثية الفطرية والمكتسبة). وعليه نجد أن محدودية التطور في تحليل منظومة العوامل التأثيرية البيئية وضعف التمكن من ضبط النتائج المترتبة عليه، تجعل مثل تلك العناصر البيئية التأثيرية لدى التوائم وغيرها من الوقائع الانسانية والاجتماعية، عناصر تحويرية، ليس بالإمكان وضعها كمقولة معرفية وضبط صدقها بدقة حاسمة، وكذاك ليس بالإمكان طرحها كمقولة كاذبة ونفي الحقائق الواقعية للتأثير البيئي، أي عدم السيطرة على مجري ممارسة التحليل التوظيفي البيئي ونتائجه. لذا توسم هذه المنجزات والمخرجات العلمية، بثنائية ادراكية في الطرح والتحقق، ويجعل منها مخرجات ذات نتائج تحليلية استفهامية أكثر من كونها نتائج تحليلية توضيحية مطلقة. وما يقف وراء هذا الثنائي هو مفهوم العوامل البيئية نفسها، حيث هي عوامل ذات طبيعة تحليلية معقدة ومركبة تفضي إلى نتائج مفاهيمية فضفاضة لا يمكن أن يقاس عليها أو بها وقائع سلوكية أو اجتماعية أو فكرية، فالبيئة مفهوم شامل يتسع ويحتوي على بيئة الرحم والمناخ والتأثيرات الاجتماعية والإيديولوجية والفكرية والدينية والسلم والحرب و والضغوط والسكينة النفسية والمادية..إلخ.، هذا بالإضافة إلى البيئة الداخلية للكائن البشري والتي لها قدرة ذاتية

في التحوير والتغير في البنيات السلوكية والتفاعلات العملية والاجتماعية والطبيعية.  
وقد افضى هذا وغيره مما ذكر أعلاه، إلى ظهور أساليب تحليلية حديثة تبحث في العلاقات  
الانسانية غير المنظورة أو الملموسة، أي هي معنية بدراسة الخوارق و رصد حركة الروابط  
والعلاقات الوظيفية في البنيات الحدسية والمادية لما وراء الطبيعة وما وراء علوم النفس و  
الأحداث المجهولة المصدر.

## المبحث الثاني

### التحليل الدرامي

شهدت المسيرة الدرامية منذ نشأتها العديد من الأساليب التحليلية والتقديرية لمحقق المنتج الفني الدرامي، ومصادره المعرفية وكيفية صياغات نظم بناءه وأصدائه الاجتماعية والجمالية. وقد أتاح النشاط التحليلي الدرامي الفني، مساحات فكرية عدة للمعرفة والتفاكر في طبيعة تكوين وتصنيف المحقق الدرامي، ومدى مصداقية الفكرية والفنية، وذلك قياساً بالوقائع والظواهر الاجتماعية والإنسانية المعاشة أو تلك القائمة على التطلعات والمواكبة للحياة الفاضلة. وفي مجرى هذه المسيرة الطويلة للممارسة الدرامية أضحت هذا العملية الذهنية التحليلية، رسالة فنية في ذاتها، وذات غاية فكرية جمالية موازية أو مكملية متممة للعملية الإبداعية، وذلك على المستويين، التنفيذي الإبداعي أو على مجال التحليل النقدي للمحققات الفنية الدرامية وأصداء التلقى. ولاشك فإن كلاهما معني بالدرجة الأولى بالعملية التحليلية بكافة محاورها. فإن كان النقد يعمل في البحث والتدقيق و التمهيص في جماليات وصدق المحقق الفني والتأكد من صحة سياق العلاقات البنائية الجزئية لمكونات الصورة الفنية وترابطها الوظيفي في التفاعل الكلي للمنظومة الإبداعية، لاسيما الرؤى الفكرية والكونية المرسلية. ففي الموازي نجد أن العملية الإبداعية نفسها تتطلب القيام بهذه المهام في ظل الممارسة والسعي لتنفيذ صورة فنية درامية أكثر قبولاً وصدقاً فنياً، مما يتوجب نشاط تحليلي يجعل من البحث والتدقيق في انتقاء و تركيب نظام وحدات عناصرها التجسيدية. منقحة ومضبوطة في مرسلها الفكري والجمالي.

ولذا أمن التحليل على المستوى الإبداعي الحاجة لإشباع النزعات الفكرية والروحية والحسية لدى الفنان. التي تتضمنه صياغات ممارسة الإبداع الفني، حيث يكابد الفنان من أجل إبداع صورة فنية حقة، تقوم على حصيلة تحليل مكنون همومه وقضاياها الذاتية و هواجسه الاجتماعية وصحة تفاعلها معاً في منظومة تجسيدية فنية إسقاطية ذات أبعاد تأثيرية جماهيرية «وهذا يعني اختيار الفنان لصور فنية، أي صورة نموذجية مشتركة ذات دلالة ومحتوي تمثيلي

وانفعالي بحيث توحى بمعان معينة لدى المشاهد». (جمال عبد الملك- ١٩٩١م- ص١٢)

ويتضمن خلق صورة فنية درامية، وجوب ممارسة نشاط تحليلي عالي يقود إلى مؤلف فني حق يتم فيه انتقاء نظم بناء الكلمات الحوارية والسردية والأسلوب البلاغي الشعري المناسب للتوظيف الدلالي، وضبط الوصف وصور التعبير الأدائية و الفكرية والجمالية. وذلك من أجل الوصول إلى صياغة منظومة فنية درامية مترابطة كيفاً وكماً، وكذلك متوافقة موضوعياً مع الوقائع الحياتية المعبر عنها. وهذا مع الاحتفاظ بالأسلوب الفني الخاص الذي يحتاج إلى مجهود تحليلي ذاتي عالي من أجل ادراك كنه وترسيخه جمالياً وفكرياً كخاصية ابداعية مميزة لا يتعارض التفرد فيه مع ثوابت ومتغيرات المنظومة الابداعية الدائمة، كما ينبغي أن يساعد ذلك الاسلوب الخاص في تيسير عملية كشف أبعاده الفنية والجمالية عند المتلقي، أو تحليليه التوضيحي والإدراكي. على هذا السياق الافتراضي في الفروق والمميزات الخاصة في الاسلوب، سجل كارل النزويرث: «اللغة ذات أهمية عظمى لدى أوسكار وايلد، ونوبل كأورد، أما برنارد شو، فيعتبر اللغة والأشخاص والفكرة، بالغة الأهمية، ويعتبر تشيكوف الأشخاص و المناخ العام، عظيمي الأهمية. بينما تأتي الحكمة والأشخاص والفكرة في القمة لدى هنريك ايسن، ويعتبر شكسبير كل من القصة والحبكة و الأشخاص واللغة متساوية في الأهمية» (كارل النزويرث- ١٩٧٣م- ص١٧). كما أن هذه المجهودات التحليلية في معرفة بنية تركيب منظومة التأليف، تمتد لتشمل مع المستوى التفسيري التوضيحي أو مستوى الخلق والإبداع، استنفار القدرات التحليلية لدى الكوادر الفنية البشرية المحققة له (مخرج، ممثل، فني ديكور، فني اكسسوار، فني.. إلخ.)، كالتحليل الذي يصاحب وضع مخطط اخراجي و اختيار الكوادر الفنية الادائية التمثيلية والتنفيذية، أو ذلك النشاط التحليلي الذي يدفع ويلهم تلك الكوادر إلى إدراك الأبعاد الجمالية للعمل الفني المراد تحقيقه، و ممارسة نشاط بحثي فكري فني ذاتي يربط المهارات التخصصية الابداعية لدي كل منهم، والمرتبطة بالغايات الجزئية ومن ثم سبل توحيد منظومة الرؤى الابداعية الفكرية والجمالية والأبعاد الوظيفية الكلية لتركيب الوحدات والعناصر المراد تجسيدها، التي تقام عليها منظومة تجسيد الصورة الفنية الدرامية، هذا بالإضافة إلى تحليل أصداء التلقي والتذوق الفني الجماهيري، وإن كان هذا يندرج

بالدرجة الكبرى تحت ميادين ممارسة التحليل النقدي الفني التخصصي.

و من المؤلف في ميادين العلوم الدرامية، إن جل الدراسات البحثية في مجال التكوين الشكلي لخلق صورة فنية بما في ذلك التشكيل الفني في ممارسة الطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية و.إلخ، تستند في مرجعيتها التحليلية علي طبيعة التكوين البصري والسمعي في تحليل الانعكاس العصبي ورصد مراكز التأكيد والقوة والضعف في الاستقبال والوعي الإدراكي. وقد سجلت المسيرة التاريخية التحليلية لتكوين الصورة الفنية العديد من النتائج التحليلية في رصد وتطوير المعارف المتعلقة بالبنية والتوظيف الدلالي للتكوينات البصرية وجمالياتها. وأشهر هذه المحققات التحليلية و أكثرها انتشاراً في مجالات علوم التكوين أو التشكيل الفني، هي تلك الدراسات التي استندت أو سعت إلى تطوير نظرية المستطيل الذهبي لفيثاغورس، والتي ترسخ لجماليات الإطار البصري في طبيعة بنية منظومة الرؤى ومعادلات التوازن التكويني والتأكيد.

وبفضل التحليل والرصد البحثي بكافة أنواعه، امتلك الابداع الدرامي سبل التجويد الأدائي التمثيلي عبر رصد و إدراك مسارات نظم بناء الإشارات الحركية والانفعالية في مجرى الحياة اليومية لدى الإنسان، وعلى هذا الرصد التحليلي صاغ المهتمون بتجسيد الصورة الفنية خرائط و جداول فنية أدائية معينة، كان من ضمنها خرائط و جداول للغة الجسد البشرية ودلالاتها التعبيرية. وذلك على كافة الصعد، (التقمصي والتشريحي والتشخيصي).

وفي ميادين النشاطات التخصصية التحليلية الكلية للصورة الفنية الدرامية بكل ضروبها. تنتقل الممارسات العملية التحليلية من مجرى إلى آخر، في حراك لا متناهي في التحوير والتطوير التوظيفي الخاصة ببنية تكوين المنظومة الفنية وسبل ابداع الصورة الدرامية، ذلك من أجل أن تتوافق مع الواقع الموضوعي المتجدد حكماً بجبرية الزمان والمكان وضرورة مواكبة انعكاسات الوعي الابداعي بالقضايا والهوموم الآنية. وكذلك الأخذ بمأخذ الجد بوضع إثبات مرجعية تحليلية فكرية جمالية، تجعل لتلك الأنشطة الفنية المبتكرة و المتجددة دوماً، سنداً موضوعياً تقام عليه البنية التركيبية للمنظومة الفنية وعلاقات الربط التوظيفي لسياق تجسيدها

و وكذلك حجج التقويم والتقييم ومنطق الحكم التقديري الجمالي والفكري.

ولذلك صار بفضل النشاط التحليلي الفني، لكل من تلك الأساليب الفكرية الفنية وبمختلف أجناسها و أنواعها وتياراتها مخططات بنائية ووجهة نظر افتراضية اجتماعية وكونية خاصة بكل منها. ويسعى اصحاب هذا الحراك التجديدي الابداعي إلى خلق صورة فنية درامية خاصة تقوم على تحصيل منجزات تحليلية فكرية وفنية، وبالتوازن، أميط اللثام عن النشاط التحليلي الفني والتمحيص في مكنون الصورة الدرامية والتركيب التوظيفي وسياقات طرحها التفسيري و التقييمي. وتحت ظل هذه النشاطات التحليلية الضرورية والمباحة، اكتسب الفنان الحق في طرح التنظير لمحققاته الفنية والماهية المعرفية لأسس الابداع الدرامي وشروط ومتطلبات تجسيد الصورة الفنية وجمالياتها و أبعادها التركيبية والفكرية. بعد أن كانت هذه الممارسة النظرية التحليلية قاصرة على الفلاسفة و المفكرين.

وعلى صعيد العلاقات التحليلية العامة و التطور العلمي والمعرفي، تكفل النشاط التحليلي الفني التخصصي، بتنقيح وتمحيص و دحض أو تأكيد المقولات و الأفكار والنتائج التفسيرية التحليلية السابقة منها والحاضرة، وخاصة تلك المعنية بتحليل محققات النشاط الفني الدرامي وأوجه النظر التقديرية التفسيرية.

وهذا المسار اتخذ التحليل الفني على المستوى التنظيري الذي صار يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمستوى التطبيقي، وذلك بفضل ممارسة العاملين في الميادين الابداعية الدرامية، وامتلاكهم ناصية التنظير والتحليل، وقد أثمرت هذه الاجتهادات عدداً من النظريات والأساليب والأنواع التحليلية الفنية المتباينة أحياناً في معطياتها ومؤشراتها ونتائج تأثيرها في مسيرة التاريخ الفني المعرفي. وكما عززت حجج هذا النشاط التحليلي الفني بتحرره من الشروط التحليلية الفنية القديمة التي تقيد التيارات التحليلية بمرجعية فكرية فلسفية أو اكتشافات علمية حديثة، تنسب و تقام وتقيم ممارساته الفنية وصحة فروضها التطبيقية والنظرية، استناداً عليها. فهي ترى أن النتائج النظرية والتحليلية لعديد من تلك الأساليب والتيارات التحليلية القديمة، كانت رهينة التأثير الظرفي الزماني والمكاني مما حد من أهواء وإيمان مؤيديها في مجال الفكر والفن،



وذلك بفرضية عجزها في أن ترسخ لنفسها الشمولية أو الاستمرارية في توازن مع حركة ومسيرة الفنون والتحويلات والتغيرات الاجتماعية والفكرية.

ومن جانب آخر نجد أن هذه الاجتهادات في التمحيص الفكري في الفرز والتمييز بين النظريات الفنية واختلاف الآراء وتعدد أساليب ومناهج التحليل والتوظيف التطبيقي، و لم تجهل أو تنقص من أهميتها المعرفية، بغض النظر عن التباين و الغموض والالتباس الذي صاحب نتائج العديد من تلك النظريات، فهي التي أسست ورسخت لنزعة التحليل والتدقيق في محققات الصورة الفنية الدرامية، وكانت على الدوام إضافة معرفية و رصيماً فكرياً جمالياً، ساهم بالقدر الأكبر في تطوير الحراك الفني الدرامي ودفعت بظهور أساليب وتيارات حديثة في مجال التحليل الفني والممارسة العملية والتطبيقية للفنون الدرامية، ورفعت من القدرات والمهارات الفنية ويسرت الامكانيات المادية الفكرية ووفر سبل الربط والتركيب والتوظيف لعناصر تكوين الصورة الفنية الدرامية المتطلعة إلى عكس هموم وقضايا الوقائع المعاشة و مواكبة نزعات إنسان الحاضر المستحدثة.

وعلى ما تقدم واستناداً على ما هو مستخلص من البحوث والدراسات التصنيفية التحليلية في ماهية الفنون الدرامية ونظم بناءها والتمييز بين الأساليب الفنية التحليلية - مع تعددها - كان لابد من أن يتم الإشارة لها عبر طرحها بشكل يسمح لإدراكها بالقدر الأكبر الذي يبين خصائص الانتماء الفكري أو المنجزات المعرفية العلمية التي نتجت من تأثيرها. لذا سوف يتم طرحها هنا على مرحلتين (تقليدية وحديثة ) الأولى ذات صبغة فكرية بحثه جاءت من ضمن المسألة الفكرية والعلمية والفلسفية العامة المعنية بأسس أشكال الوعي الانساني والاجتماعي و رابط الوجود الكلي للعالم. والأخرى ذات صبغة قائمة على رؤى فنية فكرية، أصحابها يعملون في مجال الفن وانبروا للنشاط التحليلي والتنظير لمخرجاته الفكرية والجمالية الفنية، وذلك استناداً على محصلة التجارب العملية وتحليل الممارسة بشقيها الخلقى الابداعي و أصداء التلقي الجماهيري، و التي ورثت كل ما هو إيجابي في نتائج النظريات الفلسفية أو الاكتشافات الفكرية والعلمية، وعليه قامت بصياغة نظم بناء اسلوبها التحليلي الفني، والغايات

المرتبة علي تحقق العمل الفني أو قياس صدقه و معايير أصداء التذوق الجمالي والفكري عند التلقي:

### التحليل الفني التقليدي:

ويشمل هذا التصنيف أساليب التحليل الفني في إطاره التوصيفي و التوضيحي و المفاهيمي، جملة من التيارات المنهجية المعمول بها في ميادين التحليل الفني ومجالات الفحص والتدقيق في ضوابط النشاط الفني والدرامي و أصداء محققاته، وقد أدرجها جيروم استولنيز في مجلد أبحاثه في النقد الفني تحت تصنيف أنواع النقد الفني، وافترض تقسيمها إلى خمسة أنواع تحليلية -القواعدي،السياقي،الانطباعي،القصدي،الباطني-. (انظر جيروم استولنيز-١٩٦٠م-ص٦٦٧). ونجد وفقاً لما هو مدون في مسيرة التحليل الدرامي، يحتل الاسلوب التحليلي بواسطة القواعد النمط الأكبر، ولاسيما من خلال تأثيره في عدد من الأساليب التحليلية التي تحسب ضمن الأساليب التقليدية الحكمية والتقديرية . وهو اسلوب يقوم على مرجعية قاعدية ذات معايير قياسية تفحص وتقيم عليها الأعمال والمحققات الفنية الدرامية. ويرى أنصارها، أن النشاط الفني الدرامي ينبغي أن يكون له معايير وقياسات بنائية ثابتة نسبياً، تنشأ عليها منظومة التركيب التجسيدي و الغايات الوظيفية الفكرية والجمالية، باعتبار أن العملية الفنية الدرامية تمثل محاكاة لأحداث و قيم وانفعالات أخلاقية وسياسية واجتماعية، ولا بد لهذا الانعكاس الحياتي من معايير تحليل وتقدير يؤكد صدقها الفني أو ينفي جماليات مكوناتها التعبيرية والفكرية، فالعمل الفني لا بد له من قيم قياسية حياتية اخلاقية يقام عليه التقدير والحكم، وذلك بفرضية أن العمل الفني الدرامي «ينشأ في ظروف الحياة البشرية، ويفي بحاجات بشرية، وفضلاً عن ذلك، فإن أصول الفن متعددة إلى غير حد، وبقدر ما يؤدي إلى جعل العمل الفني على ما هو عليه في تركيبه الباطني، فإنها تخلق قيماً مختلفة في النواتج الفنية لمختلف العصور والثقافات» (جيروم سوسير -١٩٦٠م -ص٧١٨) ومن أجل ادراك صحة القيمة الاخلاقية والغايات الفكرية المرسله لا بد من نشاط تحليلي يقوم بالتدقيق والتمحيص في محقق المنجز الفني الدرامي المعني , ومقارنته مع أعمال فنية أخرى مشابهة له.

و التبعية الفكرية لهذا التيار أو الاسلوب التحليلي الذي تنتمي له، قد رسخت له المدونات الاكاديمية لعصر النهضة، وخاصة تلك الأفكار الناقدة التي تتخذ من العصر اليوناني والروماني القديم،قاعدة تقوم عليها الدراسات والبحوث التحليلية المعرفية، حيث كان التحليل الفني «في القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، متمسكا بالتقاليد والشكليات إلى الحد البعيد... وقد وضع قادة هذه الحركة،ولا سيما "بوالو" قواعد مفصلة لتقدير الفن،وكان يظن أن هذه القواعد تصدق على نحو شامل،لأنها كانت تركز على سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس.وعلى هذا الاساس لم تكن الكلاسيكية الجديدة تشجع التجديد والتجريب في الفن». («جيروم سوسير -١٩٦٠م - ص ٦٧١). كما هي في حراكها التطوري الزماني والمكاني، لم ينتهي لها أن لا تتجاهل ثوابتها القيمة التي تري أن مهمة تحليل الأعمال الفنية لا يكمن فقط، في مقاربتها أو قياسها بأعمال فنية أخرى.بل أيضاً لابد من النظر وتحليل «انعكاساتها في وعي الإنسان وأحاسيسه ومثله وأفكاره ونظرياته». (أوفسيانيكوف وآخرون- ١٩٨١-ص٤).

ونشأ تحت هذا الافتراض عدد من السياقات التحليلية والنظريات الفنية التي سعت للتطوير أو تحويل مفهوم المحاكاة والقيمة والغايات الجمالية والفكرية والوجدانية المناط تحقيقها.

وقد برزت على نسق ذلك اتجاهات في التحليل،تنظر إلى الاعمال الفنية الدرامية في أطر سياقية وبمعايير وتقديرات قياسية تربط الوحدات الجزئية بالمنظومة الفنية الكلية التي تحقق طبيعة مركبها الوظيفي و التطلعات الحياتية المقرونة بالوقائع الانسانية النفسية أو الاجتماعية. حيث أن المحاكاة للأفعال الحياتية لا تقوم بمعزل عن تحليل البنيات التحتية والفوقية لتكوين المجتمعات ووظائف الفئات العاملة فيه و سياقات الدوافع السلوكية و الأبعاد النفسية ودوافع حركة اشباع الانفعالات والنزوات الفطرية والمكتسبة، هذا بالإضافة إلى تحليل منظومة البناء التكويني للفنان المحقق للعمل الفني الدرامي وتحليل الروابط المشتركة بين المكونات التركيبية الذاتية و التأثيرات الفكرية و الاجتماعية المحيطة.

وقد اكتسب هذا النوع من التيارات التحليلية سياقات أرفع في تحليل الأعمال الدرامية ودراسة دوافع تركيب الجزئيات التكوينية الفنية و أهدافها الوظيفية، تماشياً مع التطور العلمي ومستحدثات الفكر المعرفي، الذي أفضى بدوره إلى سياقات تحليلية تجمع بين بنية العلاقات المتبادلة لدى الذات المعبرة المتمثلة في الانعكاسات الاجتماعية الروحية والوجدانية للفنان، وبين الوعي بدوافع الإرادة المتخيلة في تحقيق الحق و الموضوعية المنطقية لما هو كائن وما ينبغي له أن يكون، وذلك بسياقات تحليلية تتجاوز حدود اطار المحقق الفني إلى فضاء الوعي بالأبعاد الاسقاطية لمكونات العناصر التجسيدية الفنية وتوظيفها الارادي العاقل منها و اللا عاقل الحسي.

و يرى أصحاب هذه الأساليب التحليلية ومناصريهم، أن الوظائف المألوفة للتحليل الفني، لا تقتصر على تحليل مكونات الصورة الفنية الدرامية وتذوق التلقي دون الاهتمام بالأبعاد الجمالية للفن وانعكاساته الانطباعية الشعورية منها واللاشعورية، وعلى هذا الصعيد برزت تيارات تحليلية تتمحور حول المراد المرسل من قبل الفنان المحقق للصورة الفنية، واستبصار مصادره الانفعالية والمراد القصدي واللا قصدي عنده . لذا ركز المهتمون بهذا الاسلوب التحليلي جل دراساتهم الفنية في المكنون القصدي للفنان و أبعاده التركيبية والوظيفية المعطاة داخل إطار المحقق الفني الدرامي. وينبغي هنا الانتباه. أن كلمة "قصد" لا يقصد بها البعد النفسي و حسب , و أيضا لا تعبر فقط عن ما جري في مخيلة المبدع تحت ظل الممارسة والخلق الفني , بل إن «اللفظ معنى آخر غير هذا المعنى. ذلك هو القصد الجمالي. وهذه طريقة مجازية للإشارة إلى التأثير الكامل الذي يفترض أن العمل يمارسه على المدرك الجمالي... ويركز اهتمامنا على العمل بوصفه موضوعاً جمالياً». (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص٧٢٧). ويشير القصد الجمالي هنا إلى تحليل العمل الفني من منطلق «ماذا يحاول هذا العمل أن يحققه , بوصفه أداة للتعبير الجمالي». (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص٧٢٧). أي ما قصد الفنان عبره أن يجسد أفكاره وانفعالاته الذاتية والاجتماعية. وتبيان هذا الفصل يأتي بناءً على ضرورة التمييز بين صياغات هذا الاسلوب التحليلي، و القصد النفسي الذي يعد من صياغات الدراسات التحليلية الفرويدية المعنية بتحليل السياقات النفسية للأعمال الفنية. حيث تهتم التيارات التحليلية

السياقية (الفرويدية والماركسية) بدراسة الظروف المحيطة بالعمل الفني، و التأثيرات المتبادلة بين التجسد الفني والظواهر الاجتماعية و السياسية والنفسية، التي تم الاستجابة لها عند تجسيد الصورة الفنية التي أبدعها «إنسان كانت له سمات نفسية معينة، وكان هذا الإنسان يعيش في مجتمع لا بد أن نظمه وقيمه أثرت في تفكيره وكيانه، وكانت له انتماءات سياسية واقتصادية و عنصرية». (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ٦٨٠).

وما يجب توضيحه في إطار التكملة لما تقدم ذكره : إن نظم التحليل الفني الدرامي التقليدية، ظلت تدرس الاعمال الفنية و أجناس الصورة الفنية الدرامية بكل ضروبها، من أجل التماس «ما تتميز به من اتجاهات و أساليب ومدارس و أنواع، وتطورها التاريخي في مختلف البلدان...، والظواهر الفنية المعاصرة وتقييمها». (أوفسيانيكوف وآخرون- ١٩٨١-ص ٨٢). وإن هذه الأساليب التحليلية ظلت تؤكد أن الفنان المبدع أو الناقد المتلقي والباحث «لا يستطيع أن يؤدي عمله دون تحليل، فلا بد له، لكي يبين أن العمل جيداً، أن يوضح ما الذي يساهم في قيمته من بين عناصره، وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي، أو وضوح بنائه الشكلي، أو عمق الانفعال الذي يثيره، أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها. ولا بد أن يبحث في عناصر العمل فردياً، وكذلك في علاقة بعضها ببعض». (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ٥٧٠). تلك العلاقات التي لم تقف عند تحليل العناصر المكونة للصورة الفنية الدرامية، بل تتمدد لتضمن الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية السياسية و الثقافية التي تنطوي عليها انعكاسات العمل الفني الجمالية والوجدانية والفكرية.

### **التحليل الفني للدراما الحديثة :**

من خلال استيعاب المخرجات و المنجزات النظرية والفكرية في مجالات دراسة وتحليل الأساليب والتيارات الفنية التقليدية ومحققات الصورة الفنية الحديث. ومن أجل التوافق مع المعطيات الظرفية المستحدثة، ومواكبة التطلعات الاجتماعية و العلمية والحياتية المعاشة. تولدت أساليب تحليلية حديثة تميزت بحراكها الدؤوب في سبيل أن يكسب التحليل الفني سمات وصياغات العلوم الانسانية والطبيعية، وذلك من خلال استعارة المعايير وسبل الفحص

و القياس في العلوم الانسانية والعلوم البحتة، وتعميم أسس ومفاهيم ومناهج و أساليب،ذلك التحليل في ميادين البحث ودراسة الفنون،ولاسيما «ما حصلت عليه العلوم الأخرى من معارف حول الفن،ويؤسس نظرية للفن،تعكس خصائصه العامة وسماته وقوانين تطوره تاريخياً، وتبين جوهره وظواهره». (أوفسيانيكوف وآخرون-١٩٨١م-ص٨٢).

وتبعاً لذلك اتصف التحليل الفني الحديث بالاهتمام ببنية العمل الدرامي ودراسة محتوى الإطار التجسدي للصورة الفنية الدرامية.لذا تم تسميته بالتحليل الباطني.حيث هو من جانب يركز مجهوداته البحثية في «رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل». (جيروم ستولنيتز-١٩٦٠م-ص٧٢٨).و بتجنب العوامل التأثيرية المتعلقة به، كالدوافع النفسية لفنان وظرفه الاجتماعي المحيط وغيرها من العوامل الخارجية التي لا يتضمنها النص في إطاره التكويني التجسدي. وعلى هذا النسق برزت عدد من الأساليب والتيارات التحليلية المختصة بدراسة الأبعاد البنيوية والتركيبية والروابط الوظيفية للنصوص الدرامية،ببعضها الأدبي، ومحمول العرض. وجانب آخر نجده في مجريات الممارسة والتحقق والرصد، يسعى إلى الربط بين التحليل الفني الدرامي بالمخرجات والمحقيقات البحثية في اللغة اللسانية، ومدلولات الاشارات والعلامات الخاصة والعامة، ورسمت خراطم نظم الثقافات والحضارات الانسانية، و مصادر التطلعات ومعالجة المشكلات والقضايا السياسية والروحية والاجتماعية.

ومن الملاحظ أن هذا النشاط التحليلي الفني الدرامي الحديث، يقوم على أرضية تأسس لأسلوب تكاملي وشمولي في الطرح والمنهجية، حيث نجده عندما يستخدم، باحث ما. اسلوب تحليل المنظومة، لا يستبعد التحليل البنيوي التركيبي في تفسير و توضيح الأبعاد الوظيفية لتركيب الوحدات الفنية الدرامية. كذلك عند استخدام أساليب تحليلية تفكيكية معنية بتفكيك وحدات العناصر الفنية المعنية بالرصد والدراسة، لا يقف عند الاسلوب التجريدي أو تحليل البنية، بل يتمدد بدراسة تفاعل الجزء إلى تحليل المحتوى الكلي والضمني الذي يعكسه الجزء في طيه،وهي تمثل استجابة تكامل في اسقاطات تعبيرية تم عبره الاستجابة إلى تأثيرات ظرفية

و هو اجس ومفاهيم وقضايا اجتماعية وثقافية، وذلك وفقاً لحتمية أن الوحدات الفنية يتم انتقاءها وربطها في اطار المنظومة بقصدية توظيف محمولها الثقافي وأبعادها التأويلية المرسله، وذلك علي حد وصف المفكر ف.ن.فولوسنوف، الذي يرى أن الصورة : «عبارة عن فعل ذي جانبيين، ويحدد معناها على السواء...فهي بالضبط ناتج العلاقة المتبادلة بين المتحدث و المستمع، المرسل والمرسل اليه... عبارة عن أرض يشترك فيها كل من المرسل والمرسل اليه». (بريند دين شيلدجن ن و آخرون - ٢٠١٤م - ص١٤٣). والمعنى هنا، أن تلك العلاقة التكاملية، تشترط بدورها تحليل تكاملي يربط أو يمزج عند دراسة الوحدات الفنية الدرامية الجزئية، بين الجزء و المحمول الثقافي أو التأثير الاجتماعي والسياسي والروحي، التي يمثلها في الاطار الكلي للصورة الفنية الدرامية.

وعلى وتيرة هذا التحليل الجزئي برز العديد من المهتمين بالشئون التحليلية الفنية الحديثة، الذين ركزوا مجهوداتهم في البحث والتقصي في البنيات الجزئية للأعمال الفنية بغاية الوقوف على الخصائص الدلالية الفنية المرتبطة بالبنيات الأساسية ومسارات توظيفها كوحدة فردية لمنظومة فنية، كتحليل بنية النص الأدبي أو تحليل جماليات و أبعاد الأداء التمثيلي، أو تحليل تصميم وتنفيذ وتوظيف الديكور أو...الخ. و آخرون آثروا على أنفسهم اعتناق هذا الاسلوب. أمثال المفكر والناقد ليفيس الذي ذكر : «إن جهدي كله منصب علي العمل من خلال أحكام عينية جزئية». (جيروم ستولنيتز-١٩٦٠م-ص٧٢٩).

ويكمن البعد الشمولي وتكامل الربط الكلي، في التحليل الجزئي، في أن هذه الأحكام التحليلية الجزئية، لا يمكن أن تحقق بمعزل عن أن إدراك التركيب الكلي لبنيات المنظومة وطبيعة الترابط الوظيفي. وذلك حتى إن كان هذا التحليل الجزئي متعلق بدراسة أبعاد استدلالية اسقاطية، أو استنباط مفاهيم وآراء فكرية بحثة أو تخصص مجالات علمية أخرى. كتحليل الهيمنة الذكورية في منظومة عمل درامي. كان يهدف إلى تجسيد قضايا و هموم جمالية فكرية ما، وليست من ضمنها بشكل مباشر. قضايا الجنس والنوع أو صراع الطبقات أو العنصرية أو...

الخ.

وعلى صعيد آخر ركزت العديد من الدراسات التحليلية الفنية الحديثة على بواعث الربط الوثيق بين الجزء والكل. وذلك بحكم طبيعية مجريات المعرفة وترابطها، وسياقاتها البنائية، التي سجل، لوسيان غولدمان، جانب منها عندما ذكر : «إن تطور المعرفة في مجال التاريخ، لا ينطلق من الفردي إلى العام، بل من المجرد إلى المحسوس، وهذا يعني من الجزء الفردي إلى الكل النسبي». (لوسيان غولدمان - ٢٠١٠م - ص ١٦). وعليه، يغدو، ليس بالإمكان الوصول إلى مقولة تحليلية جزئية صادقة في استقراء وحدة من العناصر المكونة للعمل الفني، أو ناصية قضايا أخرى ينطوي عليها الفعل الدرامي ضمناً، دون التأكد من ليس في تركيب المنظومة الكلية، وحدة جزئية أخرى تناقض الطرح والنتائج، أو تنفي وتنقص من صدق المقولة وحجج اثباتها.

وعلى حد قول المفكر الفيلسوف الفنان رينولدز : «إن كل جمال الفن وعظمته ينحصر، في رأيي، في قدرته على العلو على جميع الصور الفردية والعادات المحلية، وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات». (لوسيان غولدمان - ٢٠١٠م - ص ١٦). والقصد من وراء هذا عند رينولدز. إن التحليل الفني الأكثر صدقاً، هو الذي يبحث في الانعكاسات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تقف وراء تجسيد الأجزاء وبالتالي المرسل الفكري الجمالي الكلي.

وهذه الآراء و أمثالها نجدها في الاتجاهات الرئيسية لتيارات مدرسة فرانكفورت. و بالأخص في سياقات النظرية النقدية ورؤى ادورنو الجمالية التحليلية.

وقد سعت مدرسة فرانكفورت إلى «سدّ الفجوة بين النظرية المعيارية والعمل التجريبي» (ستيفن اريك برونز - ٢٠١٦م - ص ١٩). وقد صبغ فلاسفتها أمثال اريك فروم و هربرت ماركوزه و فالتر بنجامين و ثيودوروف ادورنو، علي التحليل الفني الحديث، طابع الشمولية الفكرية والجمالية. فقد كانوا فلاسفة وفنانين في ميادين الممارسة و التحلي الفني،



بل رسخوا لفعالية الفنان المفكر الفيلسوف، في مقابل الفيلسوف المنظر للفن وعلوم الجمال أو مشاركة بأعمال فنية يرسخ بها نظريته الفلسفية. وفي هذه المقاربة المستحدثة، قد ذكر رمضان بسطويسي في دراسته لعلم الجمال عند ادرونو الذي كان دارساً وممارساً لشعر وفنون الموسيقى: «نجد بعض المفكرين قد يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك في الحياة الثقافية لمجتمعه، مبدعاً وناقداً ومحلاً للأعمال الفنية والأدبية، ونجد ذلك لدى مارتن هيدجر، جورج لوكاش، و كروتشه، وديولي وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم... ولذلك فإن اهتمام ادرونو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن مناخ عام». (رمضان بسطويسي- ١٩٩٣م-ص ١٨). وهذا المناخ العام الذي قصده رمضان بسطويسي. نابع من رصده لتأثير مدرسة فرانكفورت على الفكر علي المستوى العالمي. إضافة إلى مأساة الواقع الذي امسى في حاجة ماسة لنقد مخرجات وتطلعات كل من هيجل وماركس وغيرهم. وطرح مفاهيم تحليلية جمالية جديدة. على حد قول ادرونو: «البعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الإنسان في الحضارة المعاصرة التي تتسم بالهيمنة في الآلية الاجتماعية والاقتصادية الراهنة». (رمضان بسطويسي- ١٩٩٣م-ص ١٧). ا وعلى ضوء اجتهادات مدرسة فرانكفورت وغيرها من التيارات الفكرية الحديثة (ما بعد الحداثي ما بعد الاستعمار ما بعد البنيوية...). اكتسب التحليل الفني الحديث خصائص ومميزات فلسفية، حيث اتسم بتحليل الواقع الفكري والسلوكي المعاش من خلال الأعمال الفنية وانعكاساتها التجسيدية، هذا بالإضافة إلى اضاءة الجوانب الغامضة في تكوين وترابط عناصر الصورة الفنية وتحليل المسارات الكيفية والكمية المتعلقة بأبعادها وتذوقها الفني الابداعي.

و بناءً على كل ما تقدم ذكره أعلاه. يستبين، أن التحليل الفني الدرامي، بشقيه التقليدي والحديث، سعى جاهداً لتأسيس بنيات معرفية، عن الكيفية الوظيفية التي عبرها أو من خلالها تقوم العملية الفنية الدرامية، ومعايير ضبطها الفكري وتذوقها الجمالي، وفي ظل العمليات التحليلية، بشكل جزئي أو كلي، يتضح أن العمل الفني نشاط معقد ومركب، ويشمل في طياته

كل ما هو مدرك و ما هو غير مدرك في المكونات الانسانية والاجتماعية والوقائع الحياتية المعاشة، وتذوق محققات الصورة الفنية الدرامية فكراً وجمالياً بشكل كلي. يتطلب استصحاب مجمل هذه الأساليب التحليلية والتفسيرية. ولا جدل في أن المنجزات الفنية الدرامية في وحدتها الفردية أو بشكل عام، من الممكن تحليلها بعدد من الأساليب التحليلية وبمختلف الجوانب دون أن يحدث ذلك اشكاليات في استيعاب المضامين المرسلة أو ينقص من تذوق الأبعاد التعبيرية والفكرية الجمالية.

## الفصل الثالث

### الصورة الفنية الدرامية وجدلية التحليل

المبحث الأول: الجدل التحليلي

المبحث الثاني: الجدل التحليلي والصورة الفنية الدرامية

# المبحث الأول

## الجدل التحليلي

إن استقراء العلاقة بين الجدل والتحليل في مدخل مجريات هذا المبحث، هي فرضية أوحى به مخرجات مسارات المباحث السابقة، والتي من خلال مجرياتها البحثية المعرفية، أفرزت الحاجة الماسة لمقاربة العلاقة بين كافة ضروب التحليل، والأساليب الجدلية في ميادين البحث ورصد واستقراء الوقائع الكونية والحياتية والرؤى والمقولات الفلسفية والفكرية. وتتجلى تلك العلاقة في طبيعة ومسارات الجدل، والتي هي ذات طابع تحليلي مركب. فإن كانت النشاطات التحليلية تهدف دوماً إلى التماس البنيات الأساسية التي تقوم وتتفاعل علي سياقها الظواهر و الأشياء و الأفكار والسلوكيات الانسانية والاجتماعية، فالنشاط العقلي الجدلي ظل يسعى دوماً إلى اكتشاف أو التماس الطبيعة الجدلية في بنية الأشياء والظواهر والمخرجات البحثية والفكرية، وهذه مع استصحاب الفوارق بين الأساليب التحليلية التي تستند على مرجعية تقر بأن بنية الأشياء والظواهر تكشف عن مسارات حركتها وسبل تركيبها وتوظيفها. وهي بذلك تؤمن «بوجود مبادئ عقلانية أولية، أو نقاط انطلاق مدركة ومطلقة... يؤكد الفكر الجدلي، على العكس، أن لا وجود البتة لنقاط انطلاق مؤكدة، ولا لمشكلة حلت نهائياً، وإن الفكر لا يتقدم أبداً بخط مستقيم، بما أن كل حقيقة جزئية لا تأخذ مدلولها الحقيقي إلا من خلال مكانها في الكل، وكذلك لا يمكن للكل أن يعرف إلا عبر التطور في معرفة الحقائق الجزئية، يظهر مسار المعرفة هكذا كتذبذب مستمر بين الأجزاء والكل، يتوجب على أحدهما أن يوضح للآخر على نحو متبادل». (لوسيان غولدمان - ٢٠١٠م - ص ٢٥). و إن كان في ميادين النشاط التحليلي تعتبر العلاقة بين الجزء والكل هي علاقة ترابط وظيفي تكاملي، ففي ميادين الرصد الجدلي تعتبر علاقة الجزء والكل هي علاقة تناقض وتضاد، و نتيجة الصراع بين التناقض و التضاد يقود في نهاية المطاف إلى حقيقة طبيعة تكاملية معرفية. وكلاهما يبحث بفرضياته الخاصة. في بنية الأشياء والظواهر ويهدف إلى التماس الكيفية التي يتم بها الحراك التكويني الانساني والكوني، والغايات التوظيفية المترتبة على هذا الحراك.

وعليه إن إضافة مفهوم الجدل إلى الأساليب التحليلية أو إضافة مفهوم التحليل إلى السياقات الجدلية، يلبي حاجة مشتركة، وسوف يضيف على كليهما خصائص ومميزات المرونة التي تمكنهما من تحقق مخرجات أكثر صدقاً في معرفة الوقائع المعاشة ومواكبة نتائج المستجدات في التطوير المعرفي والاكتشافات العلمية البحثية، والتي أضحت هي نفسها في حاجة ماسة إلى أساليب جدلية تحليلية مستحدثة، في ظل غياب النظريات الفكرية والفلسفية الشاملة. التي تستطيع طرح رؤى كونية صادقة، قادرة على تجاوز نسبية آينشتاين التي تؤكد على الفصل بين الحقيقة المطلقة والحقيقة النسبية. وفي ظلها أتاحت للنظريات والقواعد والقوانين العلمية أن ترتعن إلى حقيقة «أن العالم الذي يحيط بالإنسان، والذي يعمل الإنسان لمعرفته وتحويره، لا يتناهى ولا يستنفذ. وثمة عدد لا متناه من روابط وعلاقات وتفاعلات، أما بنيته فغاية في التعقيد... و كذلك معوقات الدراسات الما ورائية في الوقوف على الظواهر كلها دفعة واحدة فحسب، بل وتقديم تفسير مطلق، تام ونهائي، لأي من الظواهر و الأشياء المفردة». (أ، ف بلابيرقا واخرون -١٩٨٦م - ص ٢٠٠)..

ومن ناحية أخرى، نجد أن كثافة المعلومات في الحاضر الآني، و توظيف صناعة الفكر والثقافة في كيفية الوعي والدعاية السياسية والاقتصادية والهيمنة على الشعوب، مما يجعل الحاجة للتمحيص والتدقيق والفصل بين المعارف الحقّة والزائفة لا تقف عند تحليل المقولات والرؤى النظرية والفكرية، بل لابد من أن يشمل ذلك سبل الكشف عن غموض الوقائع الطبيعية والمجهول الانساني والقوة الكامنة الكونية و تأثيرات اللاوعي في السلوك الانساني وجبرية الحياة اليومية، بما في ذلك اعادة التدقيق في بديهيات المعارف بشكل عام و ضبط المفاهيم و أبعادها الوظيفية، وخاصة في صيغ المقولات الفلسفية والعلمية والتنوير المعرفي. بالطبع ولا يستثنى من ذلك مفهوم الجدل الذي هو أيضاً في حاجة ماسة إلى عمليات تحليلية للضبط والتدقيق التعريفي، فهي كلمة يتم استخدامها بألوان شتى من المعاني العامة والخاصة، وتستخدم أحياناً في سياقات ومواقف وتصورات متباينة، لذا هي في حاجة أولية للتحليل من أجل فك طلاسمها المفاهيمية المعرفية، وكشف أبعادها القصدية.

وتلك الحاجة وإن كشفت عنها. وبشكل ادق. الدراسات والمعارف الفكرية والفلسفية الحديثة عبر كثرة انتشار استخدامها (المادية الجدلية، الجدلية التاريخية، الجدل الهيجلي، الجدل السلبي، المنطق الجدلي.. الخ.) إلا أنها قد صاحبت المسيرة المعرفية منذ نشأة الفكر المنطقي و على امتداد المسيرة المعرفية والفكرية. وعلى هذه السياق. سجل إمام عبد الفتاح إمام. في كتابه تطور الجدل بعد هيجل: «أهم واعقد المصطلحات الفلسفية وأكثرها غموضاً وشيوعاً في آن معاً وهو مصطلح، الجدل، و ما قولك في مصطلح يشبه الباحثون التحولات التي طرأت عليه بالتحولات التي طرأت علي كلمة الفلسفة ذاته... ومن هنا إذا تساءلنا ما الجدل ؟ كانت الاجابة مستحيلة بدون دراسة التاريخ الطويل الذي مرت به كلمة جدل من افلاطون حتى يومنا هذا». (امام عبد الفتاح امام - - ١٩٨٤م - ص ٦).

ومرجعية هذا الغموض والالتباس المفاهيمي لا يكمن فقط في مصدر و اشتقاقات مفهوم كلمة (جدل)، على المستويين اللغوي والاصطلاحي معاً، وفك الالتباس المفاهيمي ليس بالأمر الميسر الذي يتم إدراكه دون ممارسة نشاط عقلي عالي في الضبط والتقصي. حيث في ميادين التمحيص والتدقيق الاصطلاحي واللغوي، تغدو العديد من المفاهيم اللغوية والاصطلاحية في حاجة ماسة للتدقيق و الضبط، وهذا ما دفع إلى ظهور نظريات ودراسات و أبحاث علمية تختص باللغة المثالية، وما بعد اللغة المثالية، والتي هدفت إلى ضبط المرسل الخطابى و أصداء الاستقبال. وكذلك حسم الاختلافات المفاهيمية والفكرية والفلسفية، وذلك من خلال ضبط وتحليل العلاقة بين المنطوق اللساني الصوتي، وتبيين الفوارق بين الوعي المفاهيمي السمعي و الصوري، عند استخدام المنطوقات اللسانية أو العلامات اللغوية، كمحملات خطابية اتصالية يومية. ومقاربة مخرجات هذا الرصد بما تم رصده في المراجع والوثائق اللغوية و الأصداء المعرفية.

وعليه نجد أن ما صاحب كلمة-الجدل- في توضيح ماهيته اللغوية، لا يقف عند التعريف المفاهيمي الأولي وهو: مقابلة الحجة بالحجة أو المجادلة والمناظرة. بل نجده يتخذ لنفسه صياغات مفاهيمية ومرتبطة في المعنى بالاصل المشتق من كلمة جدل الثلاثة والتي يتم

تأويلها وفقاً للمفاهيم المرسله والمستخدمه في اللغة العربية القديمة والشعر والقرآن. وعلى سبيل المثال نجد تصنيفها وصفها في معجم '(لسان العرب)'. وهو من أكثر المراجع اللغوية انتشاراً وسنداً. جاء بعدد من المعاني المرصودة، منها: «ضفر الشعر، شدة الخصومة، مقابلة الحجة بالحجة، المجادلة والمناظرة و..» ( انظر ابن منظور- الجزء الثالث عشر - ص ١٠٢ ) و هذا إذا تم استثناء المعاني المجازية والبيان والبديع البلاغي اللغوي.

وكذلك نجد أن مدلولها في دليل اكسفورد، جاء المعنى المراد منها على صيغة طرح مسيرة تاريخية للمعاني حيث جاءت: «في اليونان القديمة لتتخذ شكلاً في الاستدلال يتم عبر السؤال و الجواب، في العهد القديم اللاحق والعصور الوسطى، استخدم المصطلح غالباً ليعني المنطق وحسب، غير أنها كانت قد طبقت على براهين تثبت أن مبادئ العلم تشتمل على جوانب متناقضة، واعتقد هيجل أن كل المنطق وتاريخ العالم نفسه يتبع طريقاً ديالكتيكياً، حيث تتجاوز المتناقضات الداخلية، لكنها تقضي إلى تناقضات جديدة تتطلب بدورها حلاً، أما ماركس و انجلز، فقد منحنا ديالكتيك هيجل اساساً مادياً، ومن هنا جاءت المادية الديالكتيكية»، (تدهوندرتش - ٢٠٠٣م - ص ٢٢٩) لذا لكلمة الجدل في التعريف الاصطلاحية عدد من التعريفات التوضيحية للماهية والهوية، يصاغ مفادها المفاهيمي وفقاً للمرسل الفكري والبعد التوظيفي المراد، و نذكر منها هنا تعريفه في مجال الأبحاث العلمية والفلسفية حيث تعرف ماهية الجدل بمعنى : «هو دراسة المتناقضات في جوهر الأشياء ذاتها»، ( أ، ف بلابيرقا واخرون - ١٩٨٦م - ص ١٤٥ ) وكذلك جاء بمعاني أخرى، يعبر عن طبيعة تحليلية تحت معنى: «وحدة صراع الأضداد»، ( أ، ف بلابيرقا واخرون - ١٩٨٦م - ص ٥٠٩ ).

وقد رسخ لهذا التعدد المفاهيمي، التباين القائم في ميادين الفكر بشكل عام، والذي يتمحور حول جدل الفكر المثالي مقابل الفكر المادي، فالمقولات الفكرية المثالية، تري الجدل بين العالم المثالي والواقع المادي المعاش هو المصدر الأول لمسارات و اشتقاقات التقابل و التضاد، وصراعات الفكر والروح وضروب الوقائع الحياتية، ويتجلى ذلك في الأفكار المثالية الاغريقية القديمة، والتي ببلورته في أفكار مستحدثة قد ساهمت بالقدر الأكبر في

تطوير منطق الفكر الموضوعي بشكل عام وخاصة الأفكار ذات الطابع المثالي، لذا يزعم العديد من المهتمين برصد المفاهيم الجدلية، أن صياغات هيكل الجدلية، جاءت بوجهة نظر فكرية ترى في الجدل مصدراً لتشكيل المكون الانساني والعالم الخارجي المحيط به، ومن أجل تحقيق الفكرة الشاملة عن الإنسان والظواهر و الوقائع الحياتية، لابد من تحليل جدلي يربط بين المتناقضات ويجمع ثنائية الأضداد في فكرة ثالثة تكاملية، ويفترض هيكل أن الشمولية تكمن في الجدل بين الوعي والمكون الروحي للإنسان، و الإرادة الحرة والعلم القائم، كما يعتقد أن المعرفة هي نتاج طبيعي لجدل بين الجزء والكل في استقراء والظواهر و الأشياء حيث يذكر : «ما دامت الوحدة بين فكرة الإرادة وتجسيدها في إرادة جزئية هي المعرفة، فإن الوعي بالترفة بين هاتين اللحظتين للفكرة يكون قائماً وموجوداً، لكنه موجود بتلك الطريقة التي تصبح الآن كل لحظة من هاتين اللحظتين في نظر نفسها هي الشمول الكلي للفكرة، بحيث يكون هذا الشمول هو أساسها و مضمونها»، (هيغل - المجلد الأول - ٢٠٠١م - ص ٣٩٤)، وقد ظل هيكل يدعو إلى التحليل الجدلي، عبر تأكيدات التي يفترض فيها : أن مرونة الفكر هي التي تصيغ أشكال الوعي التي تعين الإنسان في المساءلة الأساسية وسبل تحصيل الحقيقة في كافة الميادين المعرفية، وباستخدام المنظور الجدلي تصبح مختلف الوسائل و الأساليب المنهجية، موضوعية ومنطقية، و تقود إلى تبيان وحدة التصادم والتضاد، التي تقف وراء البنيات التكوينية الكونية والاجتماعية والذاتية.

وعليه بالإمكان القول، أن هيكل قد صاغ قانون الجدل على مفهوم الفكر المطلق الذي يقوم على شمولية تتضمن الفكرة ونقيضها في وعي ثالث تأسست عليه منظومة الفكر والمعرفة، التي تجعل عملية ادراك ماهية وتطور الأشياء والموضوعات، امراً ميسراً و أكثر صدقاً، كما تكشف عن التطورات في البنية الطبيعية للظواهر و الأشياء، و تأثيراتها الوظيفية الفكرية و الروحية.

وعلى صعيد الفكر المادي، يتبين التأثير الأكبر للمفاهيم الجدلية في تحليل الظواهر و الأشياء والوقائع الفكرية والكونية، وقد لعب التحليل الجدلي الدور المحوري في صياغة



المفاهيم المادية الماركسية والتي أسست قوانينها الديالكتيكية، الكونية منها والتاريخية، على إرث فلسفي مادي، ظل يجادل الفكر المثالي منذ نشأة المنطق الفلسفي، وكذلك على مسار الدراسات المعرفية في الحراك الكوني الطبيعي و المقولات الثقافية و الفكرية والاجتماعية، ويسترشد الفكر الماركسي بالجدل باعتباره المرتكز القاعدي الذي تقوم عليه العمليات المعرفية، أي، هو أساس النشاطات والعمليات التحليلية، وهو في المقام الأول «منهج البحث العلمي»، (أوفسيانيكوف وآخرون- ١٩٨١م-ص٥)، الذي يقوم على إدراك طبيعية تركيب الأشياء وتطورها التفاعلي والوظيفي وصياغة المقولات والمفاهيم، و وفقاً لقانون الجدل يؤسس مبدأ تصنيف العلوم والمعارف ومعطيات ونتائج الدراسات والبحوث، على المستويين النظري والتطبيقي و «طبقاً لهذا المبدأ فإن نقطة بداية البحث في النظرية ينبغي أن تتطابق مع نقطة بداية البحث التطبيقي»، (أوفسيانيكوف وآخرون - ١٩٨١م - ص٥)، بحيث يغدو التحليل نشاط فكري يقوم أو يستند على قانون منطق صراع الأضداد، لمعرفة حقيقة الوقائع الحياتية اليومية والعامة، وكذا التماس طبيعة و سياق منظومة الأشياء والظواهر وحراك بنيتها وسبل تطورهما ومصادر تحورها أو تغييرها، كما أن من خلال التحليل الجدلي فقط يتم الكشف عن صدق وكذب المقولات الفكرية، فعبر تصادم أو تقابل الأفكار و الآراء، يتم الكشف على جوانب وسمات الأشياء والمصوغات الفكرية والطبيعية، وبفضل القوانين الجدلية المعرفية، تتبين معايير قياس السالب والموجب الوظيفي وتتضح نقاط القوة و الضعف في ترابط الوقائع والأشياء، والتأثيرات الناتجة عن تقاطع وتوازن وتناقض المكونات التركيبية الجوهرية و الشكلية.

وباعتبار أن بنية الأشياء والموضوعات تنطوي على علاقات معقدة ومتشابكة، فيها ما يمكن رصده مادياً ومعملياً، و أخرى ذات صياغات معرفية ميتافيزيقية يتعذر اثباتها ببراهين وضعية تجريبية، يصبح من البديهي ادراك أهمية الاسلوب الجدلي، في تزويد العلوم والمعارف بقانون وسبل بحثية يتم عبرها استيعاب الوقائع الكونية و الانسانية «بمنهجية عامة في البحث، تقوم في صلب الطرق و الأساليب الخاصة والجزئية المتبعة فيها، وهذا يمكنها من حسن التوجه في دراسة الظواهر الصعبة والمعقدة و إيجاد المدلول الصائب لها، كما يتيح

لها الاستخدام الصحيح لصيغ الفكر وقوانينه في البحث العلمي»، (أ، ف بلابيرقا واخرون- ١٩٨٦م - ص٤١٣).

و يضاف إلى ذلك قدرة الاسلوب الجدلي في بلورة فكرة منطقية أكثر مصداقية وموضوعية في معرفة وطرح المقولات الفكرية عن الأشياء والموضوعات الحياتية، وذلك لأن عملية التحليل والتركيب الجدلي، هي التي تسمح بمعرفة ذات طابع شمولي، ناتجة عن بحث في فرز الأجزاء وتفاعل كل جزء مع أقرانه في فردانيته، ثم مع الكل الرابط لها في إطار المنظومة الذاتية والكونية، وذلك عبر اسلوب تحقق يقوم على وعي بأهمية مرونة التفكير في الانتقال في جوانب الموضوعات و الأشياء، على فرضية تأكدها ونفيها في آنٍ معاً،،، كما أن دراسة منظومة الموضوعات و الأشياء بهذا الأسلوب الجدلي يرفع من درجة التدقيق والتمحيص في الظواهر والوقائع والموضوعات، و يظهر انعكاس جوهرها، و تفاعلاتها السالبة والموجبة والمحايدة.

لذا لابد من الوقوف عند البنيات الوظيفية للجدل ومساراته العملية، رصد الاتجاهات المتبعة في الميادين المعرفية و المفاهيمية، خاصة تلك التي تتسم بمعايير و أساليب وتصنيفات متفق عليها إلى درجة نسبية كافية، وهنا بالإمكان تصنيفها ورصدها في المنطلقات المتمثلة في «تحول التغيرات الكيفية إلى كمية وبالعكس، ونفي النفي ووحدة وصراع الأضداد».

(أ، ف بلابيرقا واخرون -١٩٨٦م - ص٤١٢)، وهذا التصنيف يقتضي بدوره طرحاً توضيحياً لخصائص كل منها، بشكل يسمح بتوضيح المسارات ومدارات التوظيف.

### جدل التغير الكيفي والكمي:

ما يستدعي الانتباه والملاحظة، ويدفع بالإدراك الاستدلالي، هي تلك المؤشرات التحليلية المرتبطة بهذه الصيغة الجدلية، حيث الكم و الكيف هما صفتان يتبادلان التأثير مع بعضهما البعض، ويرتبطان ببنية تركيب وتوظيف الشيء في ذاته، فمعرفة طبيعة الأشياء لا تنفصل عن ادراك كمها التفاعلي و التأثيري «فالإنسان حين يصطدم بمختلف أشياء العالم الخارجي، يطرح على نفسه السؤال التالي: ما هذا ؟ للإجابة على هذا السؤال يدرس صفات



## جدل نفي النفي:

يعتبر هيجل أول من بادر بصياغة هذا القانون الجدلي وطبقه في ميادين تحليليه لطبيعية تطور الفكر والوعي الانساني والكوني، فهو يفترض أن دون قانون نفي النفي يتعذر معرفة الحقيقة المتعلقة بالحق و الأخلاق والطبيعة والنظم الاجتماعية و الانسانية، وخاصة في ظل واقع أفرز «صعوبة إمكان اكتشاف وتحديد ما له قيمة وصحة كلية وسط هذا التنوع اللا متناهي للأراء». (هيجل - المجلد الأول - ٢٠٠١م-ص ٩٩) وفي مجالات الفكر المثالي الحديث، نجد أن العديد من الفلاسفة قد أقاموا حججهم علي قانون نفي النفي واثبات فرضياتهم ومجريات اسلوب تحليل منظومتهم الفلسفية.

وفي الفلسفات المادية يندرج نفي النفي ضمن القوة المحركة الذاتية وليس من خلال تأثيرات أو عوامل خارجية؛ حيث هو «يتولد عن القانونيات الداخلية لهذه الظاهرة، التي تنطوي على نفيها الذاتي، وفي مجرى التطور يتبين أن كل درجة من الظاهرة، التي جاءت نفياً لدرجة قبلها، تتعرض للنفي من مقابل درجة لاحقة، وعلى هذا النحو يظهر نفي النفي المزدوج - نفي النفي»، (أ، ف بلابيرقا واخرون - ١٩٨٦م-ص ٥٠٩)، النموذج التوضيحي لهذا القانون يتجلى في مثال المشهور الذي طرحه انجلس، في جدلية تطور وتفاعل الحبة، فالحبة تنفي وجودها كحبة، لتهب الحياة لنبتة، والنبتة التي جاءت نتيجة نفي الحبة لذاتها، تنفي ذاتها بعد النضوج لتهب الحياة لحبة أخرى.

## جدل وحدة صراع الأضداد:

يمثل قانون وحدة صراع الأضداد المرتكز المحوري في ميادين التحليل الجدلي، حيث يكمن في جوهره قوانين التطور وروابط التفاعل التركيبي والحراك الداخلي لبنية الأشياء والظواهر، وخاصة عندما تكون طبيعية صراع الأضداد تتجلى فيها صفات القطبين المتواجهين، وطابع التناحر والتنافر، يرى وإن كان الفكر التحليلي المثالي أن العالم يتكون من وحدة صراع تصورات عالم المثل مع ضروريات وشروط علم الوقائع الملموس وتناقضات

حركه المادي، عليه تقوم انشطته التحليلية الجدلية على رصد وحدة صراع الأضداد، في بنية التناقض بشكل كلي، أما الفكر المادي يرصد جدل وحدة صراع الأضداد في سياقات تحليلية تضمن اربعة مراحل تدرج كالآتي :

١. الوحدة المباشرة للنزعات المتضادة داخل الموضوع المعني.

٢. التمايز. يحين يفرز جانبا التناقض وينفصلان أحدهما عن الآخر، ويكسب كل منهما لونا من الاستقلالية.

٣. الاستقطاب. حيث يتقابل الضدان، ويؤكد الضد ذاته نقيضا للآخر.

٤. الاحتدام و التناقض والصراع بين الضدين. الذي ينتهي بحل التناقض بينهما». (انظر أ، ف بلابيرقا واخرون -١٩٨٦م- ص ٢٨٠)،

وهذه المراحل المختلفة للتحليل الجدلي المادي تجعل دراسة الظواهر و الأشياء ويتسم بالطابع التكاملي، كما يطلق عليه كل من ماركس و انجلس، والفكر المثالي ينظر اليها في وحدة كلية ذات طابع شامل، كما يسميه هيجل، حيث لا يوجد في الفكر المادي أحد جوانب الصراع بمنعزل عن الآخر، وطبيعة الأشياء تنطوي على هذه الثنائية في ذاتها، ويكمل الضدان بعضهما البعض.

وكل من الفكر المثالي والمادي يعتمد على هذا التكامل أو الشمولية في الجدل التحليلي و في ميادين دراسة طبيعة الكائنات الحية وغير الحية، و الكيمياء والفيزياء الحديثة التي تدرس تفاعل وتطور الجسيمات المجهرية وغير المجهرية، والموجات الكهربائية و الالكترونية وغيرها، أو في «صدام اساسه الأخلاق الاجتماعية»، (١، انيكت-٢٠٠٠م-ص ٧٠)، حيث تتجلى أهمية هذا القانون الجدلي-بشكل أكبر- في دراسة الظواهر الاجتماعية. «حيث تفعل تناقضات- مثل التناحرات الطبقيّة- وغيرها، كما يخضع له تطور المعرفة البشرية. ففي العلم تظهر على الدوام نظريات وفرضيات متعارضة ومتصارعة، ولكل من تجليات هذا القانون أهمية في أي من ميادين الواقع وخصوصيته الذاتية» ( أ، ف بلابيرقا واخرون -١٩٨٦م-ص ٢٨٠)، وهذا ما قاد ادورنو إلى طرح قانون الجدل السلبي الذي طرح فيه من خلال كتابه (الجدل السلبي)

والذي يطرح فيه فرضية جديدة توافق الوقائع المستحدثة، ومع أنه يعتبر ماركسي الانتماء ومن قادة مدرسة اكسفورد، إلا أن طرحه لقانون الجدل السلمي كان يناقض فيه مخرجات الجدل الماركسي و الهيجلي معاً، ويفترض أن نتائج مخرجات التحليل الجدلي ينبغي أن تكون سالبة، لتكون صادقة ومتطابقة مع الوقائع الحياتية التي هي في مخرجاتها سالبة و تحتاج إلى تحليله والنظر اليه بمنظور جدل سلبي يدفع بإنسانها إلى رفض واقع التشيؤ الانساني وهيمنة صناعة الوعي والثقافة والدعوات الزائفة للتحرر والتنوير، (انظر، نيودور ادورنو- ١٩٦٦م- الجدل السلمي).

### جدل الصورة الفنية الدرامية:

تتولد الحاجة لتحقيق صورة فنية درامية من النزعات الانسانية لخلق عالم افتراضي أو مدن فاضلة، نرى من خلال انعكاساتها سالب وموجب ما هو كائن في حياتنا المعاشة، ونفترض فيها ما ينبغي عليه أن يكون، وينجم من خلال ذلك تجسيد أوجه النظر الفكرية، التي هي نفسها تحتوي على صراعات و مسارات جدلية عدة تسير في توازن في الوقت نفسه أو تتجادل فيه وحداتها الابداعية الحديثة مع القديمة، كما تتجادل العناصر الجزئية مع بعضها البعض، ومن ثم الكل الخاص بها و الكل الواقعي المعادل.

وكذلك نجد، على مستوى التكوين العام، أن تقابل عوالم تشكيلها كصورة فنية متخيلة مع صور الواقع الحقيقي المعاشة، يجعل منها صورة نقيضة، ويسمح بالتماس أبعاد وحدة صراع الأضداد أو تحول التغيرات الكيفية والكمية، وخاصة عند استلهاهم صور وقائع الواقع أو عند تجسيد دراما جماهيرية حية أو تجسيد صورة متخيلة أو أسطورية «وبالواقع فإن الأوديسة بكاملها تقدم شهادة على الجدل»، تقدم الملحمة علاقات وثيقة مع الأسطورة، خاصة في عناصرها الأكثر قدماً : فالمغامرات التي تؤلفها لها أصولها في التقليد الشعبي، ولكن بالانطلاق من الاساطير ومن خلال تنظيمها داخل العقل الهوميري يتناقض معها»، (ماكس هوركهايمر، واخرون- ٢٠٠٣م-ص ٦٧)، كما نجد أن مجريات الأحداث الدرامية، و تفعيل

قانون نفي النفي في تسلسل وحدات الفعل الدرامية وانعكاساتها الفكرية والجمالية، بغاية تطبيق قانون البناء الفني الدرامي في توالي وحدات الأفعال و الأهداف الداخلية، والصورة الفنية في عمومها، لا تجد نفسها في الأطر التجسيدية لوحداث نفي النفي أو صراع الضد والنقيض، أو في التغير الكمي والكيفي، بل تتمدد في حراكها الدائم الذي تنتقل فيه ذهاباً وإياباً في ميادين صراع الأضداد الأربعة، لتحقق النزعة الإبداعية التي «تبدو في المعاناة التي يكابدها الفنان لكي يجعل هذه الرؤى الذاتية قابلة للنقل والتأثير في الآخرين، أي ترجمة هذه الرؤى الذاتية والوجدانية الخاصة إلى وسائط فنية مفهومة لدى الجمهور، عبر الصورة الفنية، عبر الكلمة واللوحة والحن والموسيقى و الحركة،،» (جمال عبد الملك- ١٩٩١م- ص ١٢) وفي ظل هذا المقاربة الجدلية بين الذاتي والاجتماعي والخاص والعام و الفردي والجماعي و،، تندرج جدلية أخرى تتمثل في التناقض بين الحقيقة المنطقية و الواقعية والحقيقة الفنية، المتعلقة بالصدق الفني وغايات المرسل الفني الذي هو في ذاته ينطوي على مسارات فكرية جمالية تقوم على وحدة صراع أضداد.

وعلى مستوى تحليل الأجزاء المكونة للصورة الفنية، نجد بالإضافة إلى ما تم التطرق له في المباحث السابقة، إن تضمين الصورة الفنية الدرامية على ضروب مختلفة من الفنون والأساليب التيارات الفنية، يضيف عليها خصائص ومميزات جدلية لا نهائية، وفي ذلك يرى نيتشه «أنه لا يمكن تناول الفن بوصفه وحدة متماسكة، فالصراع يحتدم بين فن يتطلل بحماية ورعاية ابولون، وفن يتطلل وينمو بحماية ديونيس، إلى الأول ينتمي الفن التشكيلي والى الثاني فن الموسيقى، وهذان التياران المتناقضان يعملان متجاوران، ويكونان في صراع دائم، فيدفع أحدهما الآخر إلى ولادات جديدة وقوية، إلى أن يخلد الصراع بين هذين الضدين المذكورين، ويجمعهما في كلمة (فن) بطريقة ظاهرية فقط، حتى تقوم الإرادة الهيلينية بفعلها الميتافيزيقي العجيب بتوحيدهما في واقعية دائمة. وبتلك الواقعية يمثلان في نهاية المطاف التراجيديا اليونانية. وهي ديونيسية و ابولونية في آن معاً». (فريد ريش نيتشه ٢٠٠٣م ص ١٠٦)

وتندرج تحت هذا المسار الجدلي، طبيعة تكوين الصورة الفنية الكوميديّة وتناقضها مع

الصورة الفنية الدرامية التراجيدية، والتي تم توضيحها سابقاً، وكذا الجدليات المتمثلة في طبيعة ودوافع تكوين التيارات والمدارس و الأساليب الدرامية، والتي تجسد كل منها خصائص وسمات تكوين صورتها الفنية على مرجعية جدلية مع الأخرى، ويتجلى هذا الجدل كنتاج تطور طبيعي قائم على قانون نفي النفي أو تضاد العاطفة الانفعالية مع هيمنة الفكر أو تناقض الشاعرية مع الواقع، أو صراع المعقول مع اللامعقول، أو استحداث تناقض عبر تغريب أو سريرية الوقائع الحياتية وعناصر بناء الصورة الفنية أو جدلية الفن من أجل الفن، و الفن من أجل الحياة.

هذا بالإضافة إلى جدل تحول المتغير الكيفي والكمي الذي جاءت به الصورة الفنية الدرامية الحداثية وما بعد الحداثية والتجارب الطليعية الحرة و،، الخ.

ولذا يتجلى البعد الجدلي للصورة الفنية الدرامية في كافة مراحل مسيرتها التاريخية ومستويات تنفيذها وتجسيدها كنشاط فني ابداعي، حيث وبتوصيف أكثر توضيحاً، نجد أن ما يقف خلف ممارسات النشاط الفني الابداعي، دوافع جدلية داخلية وخارجية، تدرج من الحاجة الذاتية لإشباع رغبات و هواجس و اسقاطات وجدانية وفكرية و نزعات تفريغ مكبوتات الوعي و اللاوعي التراكمية، والتعبير عن الهموم والقضايا الاجتماعية والكونية،، الخ. وهي في مجملها تعتبر نتاج سلسلة من المتناقضات والمتغيرات الكمية والكيفية، التي تتخمر داخل الفنان وتتملك دوافعه العملية والسلوكية، ابتداءً من المبدع الأول المعني بتسطير وتسجيل المخططات الادبية الأولى لتجسيد صورة فنية درامية، حيث في مسيرات تسجيل وتسطير تلك المخططات تتولد عمليات جدلية ذهنية وفنية معقدة ومركبة، تتمحور في انتقاء مفردات ووحدات تكوين عناصر الصورة الفنية الدرامية المراد تجسيدها، وتلك العملية الذهنية تتم عبر جدلية الانتقال التلقائي والانتقائي الذي يهدف إلى التمكن من صنع وحدة انعكاسية بين صراع متناقضات تتمحور في (الكلمة والمعني، الرمز والتفسير، العلامة والدلالة، والمدلول القريب و المدلول البعيد، الرغبة والواجب،، الفكري والعاطفي، الشعوري واللاشعوري، المادي الملموس



والروحي الماورائي،،، الخ)، في مجريات وحدة تلك المتناقضات تتبلور فكرة جمالية، هي في أصولها وجهة نظر ابداعية لذات فنان فردية مصاغة كخطاب جماهيري عام، و في ظل ذكر الابداع تدرج وحدة جدلية أخرى، تتمثل في طرح الجديد الابداعي في مقابل ما هو مدرك ومتعارف عليه، وهنا لا بد من جدلية نفي النفي أن تقود إلى حد صراع أصداد تنطوي على الإتيان بالجديد أو صياغة القديم بلون جديد، دون أن يخل هذا الجديد بالقديم أو تخرج من أطر ما هو مدرك ومعلوم تحت مسمى فنون الدراما و أسس ومسارات ابداعاتها.

وتشمل هذا الخصائص والمميزات الجدلية، مسارات ميادين تنفيذ وتجسيد الصورة الفنية الدرامية، حيث الكوادر المحققة تجد نفسها بحكم كونها كوادر فنية ابداعية، مطالبة بالإيمان بوجهة نظر المخطط الأدبي، في الوقت نفسه الذي فيه تستنفر قدراتها الابداعية في التخطيط و التنفيذ، وهذه جدلية تضاف اليها جدلية غير منتهية مرتبطة بتباين الوظائف الفنية (ديكور، أزياء، موسيقى، اكسسوار، ميكياج، إضاءة) وشروط ومتطلبات تحقق صورة فنية درامية جزئية في تكوين تركيب كمي متجانس، قائم على فنون متباينة لكل منها تياراتها ومناهجها و أساليبها وطرق تنفيذها المتعددة، وذلك مع مصاحبة جدلية صناعة واقع فني أكثر صدقاً في مقابل كذب الايهام و المخيلية الافتراضية المشهدية.

و أكثر تلك الكوادر الفنية تعمقاً في الجدل الفني، هو الكادر الأدائي التمثيلي، وذلك بفرضية طبيعة الوسيط الابداعي التنفيذي الذي يستخدمه في تجسيد الصورة الفنية الدرامية، الذي يتفرد ويتميز باستنفار القدرات والمهارات ذات الطابع الذاتي (الجسد والنفس و العقل والروح) حيث يقضي أبعاد التمثيلي الفني استخدام جملة من فضاءات التقابل والتناقض الذاتي، وتركيب وحدة تضاد تجسدية ذات شروط ومتطلبات تقود عند تحققها إلى جدليات أخرى تتمحور في الربط والفصل في الآن معاً، بين تجسيد شخصية درامية متخيلة أو تسجيلية لها طابعها التكويني الجسماني والسلوكي والروحي و الاجتماعي الخاص بها، وتكوين شخصية الفنان الأدائي بكل ابعاده الجدلية التراكمية، الموروثة والفطرية والمكتسبة.

وبشكل عام يشارك الممثل الكوادر الفنية التنفيذية في تفعيل القدرات والمهارات العقلية  
الابداعية من أجل تحويل القبيح الحياتي الواقعي إلى جليل وسامي جمالي فني، بهذا يتجلى  
السالب والموجب القيمي، في وحدة أضداد، وتحول المتغيرات الكمي إلى كفي، وتوليد معنى  
دلالي حسي من جدلية نفي النفي.

## المبحث الثاني

### التحليل الجدلي والصورة الفنية الدرامية

بناء على ماتقدم طرحه في المباحث السابقة، وخاصة تلك المعنية بالتحليل والجدل الفني، والتي يتضح عند تأمل مساراتها، أن نشأة الدوافع الابداعية والغاية العملية من أجل تحقيق نشاط فني درامي، تقوم على نزعة ذاتية في مقابل ضرورة اجتماعية، وهي بعد بنيوي نتاج وحدة تقابل أضداد، تتمثل في الربط بين الذاتي والاجتماعي، والخاص والعام، والفردى والجماعي، والشعوري و اللا شعوري، والفكري والوجداني،،،، الخ، وقد أكدت مسيرة تاريخ الحراك الدرامي، والوثائق الفلسفية و الفكرية المعرفية، على أهمية هذه الانعكاسات الصراعية الفكرية والسلوكية للوقائع، في مكونات الصورة الفنية، مما رسخ العلاقة بين الصراعات الفكرية والاجتماعية والفعل الدرامي، و الذي تبلور في أن يطلق علي النشاط الدرامي مسمى (فن الصراع )، وذلك لما تنطوي عليه الصور الفنية من طرح متناقضات و مفارقات السلوك والأفكار و الوقائع الحياتية، كما أن صدق هذا التسمية الجدلية، لا يقف عند حدود إطار المضامين المرسله، بل يمتد ليشمل جدلية طبيعة تجسيد الصورة الفنية الدرامية في كافة مستويات التكوين والتحقق، وأصداء التلقي، و التي تفضي إلى جدلية التدوق الجماهيري و التحليل النقدي المتخصص أو الفلسفي، التي سوف يتم طرحها هنا على فرضية تصنيفية، ترى أن وظيفة التحليل النقدي التخصصي تتمحور في التعبير عن أصداء التأثير والاستجابة عند التلقي، مما يجعل درجات صدق تقديرها وتفسيرها يقاس بالتوازن مع درجات التوافق الجماهيري مع طرحها، وتحت ظل هذا القياس تكمن جدلية جمالية وفكرية.

## جدل تذوق الصورة الفنية الدرامية:

عند تأمل أو استقراء دوافع ومجريات تذوق الصورة الفنية الدرامية الجماهيرية، تتجلى جدلية نزعة الاستسلام لتأثيرات العمل الفني والاستغراق والاندماج في مجريات أحداث الموضوع المجسد، في مقابل الرغبة في الاحتفاظ بالوعي وإشغال العقل بتفسير وتقييم وحدات الأحداث ومكونات الصورة الفنية الدرامية والمهارات الابداعية للكادر المحقق للعرض، لذا لا بد من وحدة تمزج هذا التناقض والتضاد، من أجل التماس لذة التذوق الفني «فالفلذة الجمالية إلى أعلى قممها، إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، وتكون استغراقاً أو اندماجاً لا يحد من المقصد المعرفي للتقدير والتحليل الموضوعي»، ويقف الموقف الجمالي والموقف النقدي كل في مقابل الآخر فهما حالتان متباينتان» (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ٥٧٠).

وعليه نجد أن طبيعة النشاط الذهني لعملية التذوق الفني تتطلب استنفار هذه الوحدة الجدلية القائمة على تراكمية التجربة الجمالية الحسية لدى المتلقي، مع الخبرات المعيارية والتحليلية و التقييمية، وحينها تنفتح أمام التلقي، فضاءات من الجدل القبلي و البعدي اللامحدود، ليس مبتدأه مصادر التراكم الجمالي ودرجات صدق افتراضاته وثبات بنيته التقييمية القياسية، وكذلك ليس منتهاه رفض أو قبول الجديد، أو الإيمان أو نكران المستحدث في ميادين الابداع الفني، وهذا التقابل بين أهمية تراكمية الخبرات الجمالية والرغبة في تلقي الجديد الابداعي. و الأعمال الفنية أو القدرة على تجاوز جدل الدوافع الوجدانية و العقلية عند التلقي. كذلك معايير الكيف والكم اللذين يتم من خلالهما استيعاب المرسل الفكري والجمالي.

كما أن تذوق الصورة الفنية الدرامية، سوف يظل على الدوام رهن طبيعة جمهورها المعني بالقضايا و الأساليب الفنية المرسلة، فالصورة الفنية الدرامية في المقام الأول، تعد من ضمن الوسائط الخطابية ووسائل الاتصال الجماهيري، وهنا يتبين جدل المُستقبل مع المُرسل وتعقيدات مسارات الكشف عن التغيرات والتحويلات الكيفية والكمية، والتي عبرها تتم عملية تحول لغة الرموز الفنية لمدرجات فكرية جمالية قصدية، وفي ظل مجريات هذه التراكيب الفكرية والحسية، سعى العديد من المبدعين المهتمين بشئون التذوق الفني عند المتلقي، إلى

طرح أساليب فنية جديدة تقوم على استيعاب فوارق التلقي وجدليات اختلاف وجهات النظر الذاتية والموضوعية، وذلك من خلال اتاحة مساحات المشاركة المباشرة في الأحداث الدرامية، (مسرح المقهورين) أو عبر تجسيديات ومجري أحداث درامية تراعي طبيعة جدل التذوق عند التلقي و التأثيرات الظرفية المحيطة (تجارب الفنون الدرامية الطليعية) أو عبر كسر الايهام و الاندماج (دراما التغريب).

وعلى فرضية أن الكادر الابداعي المحقق للصورة الفنية الدرامية يعتبر المتلقي الأول لفعله الدرامي، فقد ترتب على هذه ممارسة كافة قوانين الجدل بما في ذلك قانون نفي النفي الديالكتيكي، الذي ينطوي على عملية الانتقال والتحول إلى الضد، أي، لا بد للمبدع من الانتقال الفكري والحسي، و في الوقت ذاته من مقام المبدع إلى مقام المتلقي والعكس، حيث يرى ويدرك ويتذوق جمالياً وفكرياً بشخصية المتلقي مجرداً من مجريات الأحداث، ومن ثم العودة إلى شخصية المبدع المرسل المدرك والمتحكم في تجسيد المقاصد الفكرية والحسية المرادة والمدركة مسبقاً.

ويشمل ذلك الابداع في المستويين، التأليفي الأدبي، و الإبداع التنفيذي الفني، وهذا بالإضافة إلى أن الكوادر الفنية المحققة لأحداث الصورة الفنية الدرامية التي تستعير مسارات تحليلية جدلية لا تنتهي عند انشطار الذات إلى مبدع ومتلقي، بل تتمدد إلى مجريات تركيب الوحدات الابداعية وتذوق كل وحدة جزئية على حدة، ومن ثم تذوق الكل المجسدة، أي ممارسة عملية التذوق جمالي والنقد الفني معاً.

### جدل تحليل الصورة الفنية الدرامية:

في صلب النقد التخصصي الفكري و الفلسفي، يكمن التحليل الجدلي بضروبه المختلفة، حيث في ميادينه يغيب الفطري أو الحدسي، الذي يمكن أن يعين المتلقي والمبدع علي تذوق الصورة الفنية الدرامية دون الحاجة إلى ادراك أو الوعي بمسارات التحليل الجدلي التي قادت إلى اكتساب درجات التذوق الجمالي والفكري التي تحصل عليها، وهذا مع استصحاب المهام الوظيفية التخصصية للناقد و المفكر، والتي تتمحور في جدل التفسير والتقدير الحكمي، ولاسيما

تحليل وتفسير وفك الشفرات المعينة لتذوق محققات الصورة الفنية الدرامية لدى البدع والمتلقي معاً، والذي يتضمن جدل المرسل الفكري الجمالي، وصحة أو خطأ توظيف وتركيب الوحدات الجزئية المكونة للصورة الفنية و المرتبطة بعلاقات ذات دلالة فكرية أو تاريخية أو شفرات سيميائية عامة أو خاصة تنتمي للموروث الثقافي للمجتمعات المرصودة في التجسيد الفني.

ولا يمكن نكران الأدوار الكبرى التي ساهمت فيها نشاطات هذا المحور في تطوير الفنون الدرامية و أساليب تجسيد الصورة الفنية، منذ نشأة الدراما وإلى يومنا هذا، وذلك عبر النشر والتوثيق والتحليل والتفسير والتقدير، الذي ظل يدعو إلى الضبط والتجويد والارتقاء بالطرح الجمالي و التناول الفكري للهموم والقضايا الانسانية والاجتماعية، وهذه المجهودات الفكرية الناقدة، وإن كانت في كثير من المواقف تتخذ لنفسها وجهة نظر فكرية جمالية، تأسست على سياقات افترضتها تيارات ومدارس تبعية، إلا أنها وفي جلها كانت تتحرك في مسارات فكرية تنطوي في داخلها على تباينات جدلية في مصادرها المعرفية وتقديرات طرحها، كالعلاقة بين التكوينات الشكلية والمعاني الضمنية، أو العلاقة بين الفن والواقع، أو بين الصدق الفني والصدق المنطقي والموضوعي، أو بين التفسير والتقدير القائم على حصيلة تراكم تجربة ذاتية أو وجهة نظر أحادية، وتلك التقديرات والتفاسير الموضوعية والمنطقية المجردة من النزعات الخاصة، ويظهر هذا التباين الجدلي وغيره، بوضوح في مجري التحليلات للفنون الدرامية بشكل عام، أو تحليل تجسيد صورة فنية ما، أو تحليل وحدة جزئية تكوينية، ومن المؤكد، بحكم الترابط الجدلي بين الجزء والكل، فإن التباينات الجزئية تتبعها تباينات كلية والعكس صحيح.

وعلى صعيد آخر، وتكملة لما تم ذكره في الفصل الأول من تباين وجدل في مفاهيم الصورة الفنية بشكل عام، والدرامية بشكل خاص، نجد أن هذه التباينات في مخرجات التحليل الدرامي قد افرزت العديد من التقابلات والتناقضات والصراعات الجدلية، والتي بها أصبح الاختلاف في أوجه النظر و أساليب تحليل وطرح المقولات الفنية، سمة وخاصة ترتبط ارتباطاً جذرياً بطبيعة الصورة الفنية الدرامية والتحليلية، وعلي سبيل المثال هنا نذكر الرصد

الجدلي الذي صاحب تحليل شخصية هاملت في مسرحية هاملت لوليم شكسبير، والتي كما قال عنها جيروم ستولنيتز لو جمعت لعجزت المجلدات عن تسطيرها وتصنيفها، حيث و: «من بين المسائل التي حيرت النقاد 'جنون هاملت'، فهل هو مجنون حقاً أم أنه يدعي الجنون؟ قد تساءل أحد الظرفاء بعد أن قرأ قدراً كبيراً من النقد المكتوب حول 'هاملت': هل نقاد هاملت مجانيين أم أنهم يتظاهرون بذلك وحسب؟» (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ٧٠٧)، وكذلك قد سجلت المسيرة النقدية العديد من هذه التباينات التحليلية في شخصية أوديب و الكترا و ميديا وماكبث و عطيل و،،،

ويرجع هذا التباين في أوجه النظر، بالإضافة إلى طبيعة خلق الصور الفنية التي ترسخ لهذا التباين، إلى اسباب متعددة تتمحور بشكل عام في مصدرين رئيسين أولهما: المرجعية الجدلية بين الفكر المثالي والمادي والذي تجلى في حكم تحليل مسارات الأحداث و الاهداف، حيث نجد علي سبيل التوضيح، أن في سياقات نظرية هيغل في المنظور التحليلي، لمسرحيتي (عطيل) و(ماكبث) لشكسبير، كانت تقوم على مرجعية جدلية مثالية ترى: «أن بطليهما يسعيان إلى تحقق اهدافهما فيقعان أسرى شهواتهما، ولذلك تحولهم أفعالهم إلى مذنبين»، (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ٢١٣)، وعلى منظومة هذا البعد المثالي الفكري الذي توالد فيه جدل العقل الخالص مع جدل الطبيعة في مقولات محورها «الإنسان الذي يجمع بين الروح والمادة»، (إمام عبد الفتاح إمام - - ١٩٨٤م - ص ٩) فقد سطر أنصار هذا الفكر نشاطهم التحليلي للعديد من المسرحيات، على أساس هذا المنهج، وعلى سبيل المثال في مسرحية (روميو وجوليت ) «فقد رأى النقد المثالي،،،، أن «سبب موت بطلي التراجيديا الشابين يعود إلى الخطأ التراجيدي الذي اقترفاه، لكن هؤلاء النقاد اختلفوا في تحديد هذا الخطأ، فقد رأى البعض أن خطأ روميو وجوليت يعود إلى خروجهما عن طاعة والديهما، ورأى البعض الآخر أن الخطأ يعود إلى عاطفتها المشبوبة والأحادية الجانب، والتي ساقتهم إلى تجاهل شرعية الحياة»، (ا، انيكت- ٢٠٠٠م-ص ٢١٣)، وأوجهه النظر المثالية تلك، يتوفر لها مقابل جدلي مناقض في التحليل القائم على الفكر المادي، حيث انصار الفكر المادي ينفون وجود نظرية الخطأ التراجيدي في بنية الفعل الدرامي ونظم تركيب الصورة الفنية الدرامية، ومثال ذلك

نجده في تحليلات تشرنيشفسكي الفنية فقد: «حارب تشرنيشفسكي نظرية الخطأ التراجمي، ورأى انه من اللا انسانية اعتبار كل قتل مذنباً، و أشار إلى أنه من وجهة نظر أخلاقية بحثة لا تنطوي(روميو) ولا(جوليت) ولا(ديدمونة) على خطأ اخلاقي في ذواتهم، بل على العكس من ذلك فهم أناس رائعون و أخلاقيون»،(ا،انيكت-٢٠٠٠م-ص١١٥)، وقد أفرز الفكر التحليلي المادي العديد من السياقات والتيارات والمدارس التحليلية الفنية، كالسياق الماركسي الاجتماعي والتاريخي، وتيارات مدرسة فرانكفورد النقدية، والتي هي في كليتها تجادل ببعدها الديالكتيكي المادي، التيارات والسياقات المثالية، وهذا ما عملت علي تأكيده النظرية النقدية في مدرسة فرنكفورد، التي ترى «الفكر الديالكتيكي، منذ بديته يمثل حالة المعرفة الأكثر تقدماً، القادرة وحدها على تكون في نهاية التحليل عامل حاسم»،(ماكس هوركهايمر- النظرية النقدية- ١٩٩٠م - ص ٨٣).

وعلي صعيد المصدر الثاني في الدوافع التي تقف وراء تباين وجدل تحليل الصورة الفنية الدرامية، نجد أن غياب النظرة الكلية لمنظومة بناء الصورة الفنية الدرامية، والتي بحكم طبيعة بنية مرسلها الخطابى الشمولي، تقوم على استيعاب الموروث الثقافى الكلى (الفكرى والروحي والوجداني)، وهذا بدوره يجعل تجسيدها الفنى للقضايا والظواهر الاجتماعية والفكرية يتجاوز ضمناً الاختلافات الفكرية الأحادية، بغاية تحقق أكبر قدر ممكن من التوافق الفكرى والجمالى والصدق الفنى فى القضايا والوقائع المعنية بالطرح الابداعى، وبالمقابل نجد جل تلك المخرجات التحليلية للصورة الفنية الدرامية الفكرية منها والنقدية، تقوم علي مرجعية فكرية أحادية أو وجهة نظر خاصة، واستناداً عليها تسعى وبجهود عالية لإثبات صحة وصدق طرح منظورها الفكرى من خلال التحليل الفنى، متجاهلة في هذا التحليل علو محققات الجمال الفنى على الأحادية والجزئية، وهذا بالتوافق مع ما ذكره رينولدز في جدل المحاكاة البسيطة مع محاكاة جوهر الأشياء و الأفعال فى الصورة الفنية حيث ذكر: «إن كل جمال الفن وعظمته ينحصر»، فى قدرته على العلو على جميع الصور الفردية والعادات المحلية وشتى أنواع التفاصيل الجزئية»، (جيروم ستولنيتز-١٩٦٠م-ص١٧٥).



وعليه يتجلى جدل تحليل مستبطن بين انتكاسات الصورة الفنية الدرامية والتحليل  
بزاوية فكرية فلسفية كونية أحادية، لا سيما حين يري كل من اصحاب تلك النظريات الفكرية  
والفلسفية، أن بالإمكان تطبيق هذه الرؤى الأحادية علي محققات الصورة الفنية الدرامية  
وتقديرها وافتراض مكامن قوة وضعف محمولها الفكري والجمالي، ومثالاً لذلك نجده في طرح  
رؤية شوبنهاور في تحليل الكوميديا الالهية لدانتي، فهو يفترض أن دانتي يجب أن يري العالم  
المعاش بعين شوبنهاور التشاؤمية، وأن يجعل الغاية من تجسيد الصورة الفنية فكرية وجمالية  
تكمن فقط في تصوير الواقع المعاش، لذا كتب مستفهماً: «من أين حصل دانتي على مادته  
بما يخص جهنم، اليس من هذا الواقع الحقيقي؟ ومع ذلك حصل علي نموذج يفني بالغرض  
تماماً، وعندما أراد تصوير الجنة حصل لديه العكس، إذ عاني من صعوبات شتى،-لان الواقع  
لم يقدم له المادة التي تمثل الجنة،ولهذا السبب لم يبق أمام دانتي عوضاً عن استعراض لذائد  
الجنة أمامنا، إلا التبشير والتعليم عن طريق سلفه (بياتريش) ومختلف القديسين»، (ا، انيكت-  
٢٠٠٠م-ص ٢١٤)، وكذلك في مقاربات سورين كيركجور في الصور الدرامية الفنية المجسدة  
لشخصية انتيغونا، فهو يفترض أن انتيغونا تعيش حياة افضل من جسده سوفوكليس لذا يرى:  
«أن حياتها ليست موجهة إلى الخارج و إنما إلى الداخل»،، إنها إنسانة شابة وفيها شي يجعلها  
تسمو على أترابها،إنها مخطوبة وكل ما فيها يتحدث عن طهارتها العذرية، وهي أكثر طهارة  
وجملاً من الراهبات،فهي ليست شابة فقط،بل هي تمثل أيضاً الأم العذراء، التي تحمل في  
قلبها سرّاً،إنها تعتر بشجنها وتصونه،لأن شجنها هو حبها،ولكنها لا تتجمد في شجنها،فشجنها  
باعث للألم وهي نفسها مولودة في الألم،إنها تهب حياتها لفكرة، سوف تبدل كيانها، ومع  
انتيقونا لا تعرف الفكرة - المعرفة ليست انثوية - إنها مخطوبة - مخطوبة للشجن.»، (ا، انيكت-  
٢٠٠٠م - ص ٢٧٠).

والجدير بالملاحظة هنا أن هذه الأحادية في تحليل الصورة الفنية الدرامية،قد شملت  
أصحاب الفكر الجدلي أمثال ماركس و هيجل و أقرانهم و أنصارهم،حيث نجد في اطروحات  
هيجل الدرامية وسياقات ماركس التحليلية وغيرهم من معتنقي الفكر الجدلي، تكمن الأحادية  
عند كل منهم في أن يرى الصورة الفنية الدرامية من منظور أحادي (مثالي أو مادي)،لذا

جاء جدلهم التحليلي للصورة الفنية الدرامية قاصر في أن يتضمن وحدة صراع الأضداد،بين ما هو مصدره روحي مثالي في الصورة الفنية الدرامية، والذي يناقضه في بنية التفاعل المادي الموضوعي أو العكس،لذا نجد أن الخطأ الجدلي الذي تقع فيه السياقات المثالية و الماركسية في التحليل الفني هو «الكامن في كل نقد سياقي،أي أن المفاهيم الأساسية فيه هي بالضرورة أضيق من أن تفي بأغراض النقد الفني»،و هو يستطيع الكلام بعبارات تاريخية واجتماعية ونفسية،،من هنا لم يكن في استطاعته أن يتحدث إلا عن عناصر العمل المستمدة من الحياة أو المشابهة لها،،والمشكلة أو الفكرة الاجتماعية لا تصبح في داخل العمل نفس ما هي عليه وهي خارج العمل، و إنما تتحول عن طريق الجسم والتركيب الحسي وتكون لها دلالة مختلفة»،(جيروم ستولنيتز-١٩٦٠م-ص٦٨٩)، ومرجعية هذه الأحادية الجدلية الفنية في التحليل الفني عند اصحاب الجدل الفكري،تكن في جملة من الأسباب أهمها يتمحور في الآتي:

**أولاً :** هيمنة أحادية الحقيقة(الحقيقة الواحدة) ذات الاصول الفردية المركزية المحورية الكونية، في ميادين الفكر والبحث العلمي والفلسفة الغربية،وهي بشكل عام، تناقض الفكرة الفلسفية والموروث المعرفي الشرقي، الذي أسس علي الربط بين المتغيرات والتناقضات في وحدة وجودية تكاملية، وعلى سبيل المثال نجد مذاهب الابانيشادا الهندية «ترى أصل الوجود في مبادئ مادية مختلفة كغذاء النفس،والعناصر الطبيعية (الهواء، النار،الماء،التراب،و أحياناً- الأثير)،والمكان والزمان، الخ»، ( أ، ف بلابيرقا واخرون -١٩٨٦م - ص٣٥٨)،وذلك في وحدة توازن أضداد دون أن تغلب عنصر على آخر، أو أن تجعل منه مركزية محورية،وبالمقابل ظلت تأسس لهذا الفصل بين المكونات الكونية وتصنيفها إلى أصول وتوابع،كافة الفلسفات اليونانية القديمة والفكر الغربي من بعدها.

**ثانياً:** تحوير ثنائية الحقيقة التي رسخ لها ابن رشد و أنصاره في مجالات الفكر و الفلسفة الأوروبية ، وذلك من خلال تأكيد دعوات الفصل بين الحقيقة اللاهوتية والحقيقة الفلسفية، التي نادى بها أمثال دونس سكوت وأوكام وفرنسيس بيكون،وقد رسخ هؤلاء إلى «أن للفلسفة

مبادئها الخاصة بها، المستقل عن اللاهوت، والتي قد تتناقض معه، وتطورت نظرية ثنائية الحقيقة على يد فرنسيس بيكون، رائد المادية الانكليزية، الذي نادى بعدم تدخل اللاهوت قطعاً في ميدان المعرفة العلمية» ( أ، ف بلابيرقا واخرون - - ١٩٨٦م-ص ١٥٩).

**ثالثاً :** طبيعية تكوين الصورة الفنية الدرامية والدوافع النبوية للفكر الابداعي الدرامي، الذي يسعى دوماً إلى استيعاب الاختلافات والتناقضات المعرفية الحياتية والكونية وطرحها بقدر الامكان في أسلوب فني رمزي يحمل شيئاً من الغموض والتشهير الذي يتوافق مع الحس الوجداني الانساني، الذي يدرك من خلال الوعي و اللاوعي أهمية الربط بين الحقيقة النسبية والحقيقة المطلقة، وكذلك تأثيرات ثنائية الحقيقة في الوقائع المعاشة، مما يجعل محققات مخرجات الصور الفنية الدرامية الفكري والجمالي يعلو على جميع الأفكار و المقولات والنظريات الأحادية.

واستناداً على كل ما تقدم طرحه في الفصول والمباحث السابقة، بالإمكان القول: أن ليس من الإنصاف استقراء وتحليل الصورة الفنية الدرامية بمنظور فكري أو جمالي، لا يراعي طبيعة تكوين الصورة الفنية الجدلية وسياق نظم ربط عناصرها الفنية القائمة على وحدة صراع أضداد التأثيرات الفكرية والوجدانية، والعلاقة بين الشكل و المضمون والربط بين أنواع و أجناس فنية لك منها جدلها الداخلي وتباينها مع أقرانها في الفنون الأخرى، لاسيما أن عملية تحليل الصورة الفنية الدرامية المجسدة شأنها شأن تحقق النشاط الابداعي الفني «لا يخضع عادة لنظم عامة كالنشاط الاقتصادي أو الديني، ومن هنا فإنه ليس محاطاً بأوامر ونواه كهذين الآخرين» ،(جيروم ستولنيتز-١٩٦٠م-ص ٥٦٤)، لذا كانت كافة النظم والتيارات والمدارس الفنية للتحليل، قابلة للمغالطة والجدل في طرح افتراضاتها ونتائج مخرجاتها، بل إن الوثائق المعنية بمسيرة التحليل الفني قد سجلت تناقض هذه السياقات التحليلية في ذاتها، ومن ثم التوالي الجدلي الذي صاحب ظهور سياقات تحليلية جديدة مناقضة ومجادلة لما قبلها، وهكذا تجادل أنصار التحليل القواعدي في درجات الالتزام بالقواعد القياسية والكيفية التي يتم التوافق فيها مع المتغيرات ومستحدثات الصورة الفنية الدرامية الابداعية، وعلى اثر جدل المتغيرات

الكمية والكيفية، ظهرت التيارات التحليلية السياقية، الماركسية و الفرويدية، وهكذا جاءت السياقات التحليلية القصدية على جدل التحليل الفرويدي والماركسي، وجاء التحليل الانطباعي على جدل ما سبق وجاءت التيارات التحليلية الباطنية على جدل التحليل الفني.

وعليه أمسى التحليل الفني محاطاً بدوائر جدلية حلزونية تنطوي على تناقض في مصادر التقدير والتفسير ودرجات توازن المعايير القياسية في ميزان الحقيقة النسبية والحقيقة المطلقة، وما يزيد درجات التعقيد القيمي في تحليل الصورة الفنية الدرامية، هو صعوبة الفصل بين الخصائص البنوية لأجزاء التكوين الفني وجدلها الذاتي، ثم جدل الجزء مع الكل، وعلى هذا السياق ذكر جيروم: «أن معظم الاعمال الفنية التي يستحق الكلام عنها هائلة التعقيد، وقد اقمنا دراستنا لعلم الجمال بهذه الحقيقة أكثر من مرة،، وبدون الإلفة والتعود والقدرات الضرورية على التذكر والتخيل والانفعال والمعرفة، فإن الاعمال الجيدة، بل الاعمال العظيمة - و الأعمال العظيمة بوجه خاص- في الواقع تبدو لنا مملة أو غامضة»، (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ١٦٦)، وتلك المجهودات التحليلية التي تسعى للإضاءة على هذا الغموض أو فك شفرات وطلاسم ورموز الصورة الفنية الدرامية، وتضفي على التلقي جماليات الإدراك والتذوق الحسي الفني، تجد نفسها مواجهة بمعوقات جدليات أخرى، قد طرح موريس، (في كتابه العملية الجمالية)، جانب منها حين ذكر: «أن مشكلة النقد ليست مشكلة تحليل الكل إلى عناصر، إنما مشكلة ادراك أوجه الكل»، (جيروم ستولنيتز- ١٩٦٠م-ص ٥٨٤)، والمعني من ذلك هو تحديد وجهة النظر التي تقف وراء تكوين الصورة الفنية الدرامية ومصادر ومرجعيات سبل تكوينها، لاسيما أن للعملية الدرامية مصادر ومرجعيات مختلفة، تولدت منها تيارات و أساليب ومدارس متباينة، لكل منها قوانين و أساليب بناء خاصة بها وتجادل بها أو عبرها التيارات الأخرى.

و في ظل واقع فني حديث تجاوزت فيه الصورة الفنية الدرامية التيارات والمدارس و الأساليب الفنية التقليدية، وأعلنت عبر تجاربها المستحدثة ملامح النظريات الفنية والفكرية معاً، لتتوافق مع انعكاسات الوقائع المعاشة التي تفرض على انسانها التمرد على الهيمنة الفكرية والاجتماعية والثقافة الجماهيرية الموجهه وبالتالي البيئة المحيطة حيث «المدينة المعاصرة

تسحق الإنسان، ولكي يبعث الإنسان من جديد عليه أولاً، أن يرمي بالأخلاق التي تحول بينه وبين أن يكون هو ذاته، أي انساناً له رغباته واندفاعاته القوية، الأخلاق التي لا تنبع من طبيعة الإنسان، وتفرض عليه من الخارج، يجب أن تتخلي من مكانها للأخلاق الطبيعية، التي لا تفرق بين الخير والشر» (أ، انيكست - ٢٠٠٠م - ص ٢٧٩).

وهذا التضاد بين الانسانية و التشيؤ، جعل انسان الصورة الفنية الدرامية تتسم طوابعه الذاتية والاجتماعية ببنية قائمة على وحدة صراع اضداد مركبة وأكثر تعقيداً، مما يجعل تحليلها وتقييمها وتقديرها لا بد من أن يستصحب معه أبعاد الإرادة الغير عاقلة لشوبنهاور والانسان المتفوق (السوبرمان) لنييتشه ومقاربات كيركجورد ل (دون جوان و فاوست) و،،، الخ.

وفي سياق هذا التركيب الجدلي لبطل الصورة الفنية الدرامية الذي يجسد انعكاسات انسان الواقع المعاش بكل ما فيه من تناقضات، حيث «في هذا الإنسان تتجسد بقوة كل الصفات الانسانية : الظلم، الكذب، الاستغلال»، ( أ، انيكست - ٢٠٠٠م - ص ٢٧٦)، كما يتجسد العدل والصدق والعطاء والفداء، و إذا أضيف إلى ذلك التقنيات البرمجية و العدسية والغرافيكية، والتي ساعد الفن المبدع في صناعة الخدع الدرامية وتجسيد عناصر فنية تجعل من السحري و الاسطوري و اللا مرئي حقيقة فنية محسوسة وملموسة، وفق صدق فني يعكس خصائص الواقع المعاشة والوقائع الكونية عبر تجسيد فكري جمالي تقليدي يجادل تلك الظواهر و الأشياء الحياتية من خلال استلهاها وتحويرها فنياً، أو عبر الهذيان الذهني الذي رسخ له انطونين آرتو في مسرح القسوة، أو توظيف الرمزية الايحائية الوجدانية والطقوس البدائية، أو اعتماد النزعات الذاتية و اللا عقلية والسحرية و الماورائيات والكوابيس و الأحلام و،،، الخ، ليعبر تلك التيارات الفوضوية والرافضة لسيطرة الأفكار والسياسات السائدة، التي رسخت لها الصورة الفنية الدرامية عند كل من باكونين وأوجست سترندبرج و جيرزي جروتوفسكي ويونسكو وبكيت و،، وامتد أثر جدلها الفني والفكري في مكونات الصورة الفنية الدرامية الحاضرة (انظر - كريستوفر اينز-المسرح الطليعي ١٨٩٢-١٩٩٢م)، كل هذا وغيره من المستحدثات الفكرية والفنية، تدفع بالتحليل الفني نحو فضاءات جدلية بلا نهاية، حيث مخرجات تحليلها للعناصر أو

المنظومة الكلية تظل نسبية قابلة لتحليل مناقض للآخر، وبما أن نهاية الصورة الفنية الدرامية هي بداية صورة جديدة، فإن نهاية التحليل الجدلي هي بداية تحليل جديد يجادل التحليلات السابقة أو ينظر إلى الصورة الفنية الدرامية بمنظور جدلي جديد، وعلى سنن أن تكرار تلقي الصورة الفنية الدرامية الحقة لا يفقد المتلقي أو المشاهد لذة التذوق الجمالي الوجداني، فما يحدثه التكرار هو فقط الإدراك المسبق للمخططات الإبداعية الأدبية و الإخراجية و التنفيذ المشهدي، وسوف تظل الاستجابة لتأثيرات الصورة الفنية أو لذة التذوق الجمالي قائمة في سحر التعبير الشعوري والتماس القدرات الإبداعية الادائية والمشاركة الوجدانية والانفعالية مع مجري الأحداث الدرامية المخيلة والمجردة من المسؤولية والعتاب الضميري، وهذا بالعديد من المتلقين لمشاهدة عرض مسرحي أو فلم درامي أكثر من مرة وبمتعة ولذة تذوق جمالي وفكري متجددة، وبالمقابل أو التوازن يحقق استمرار جدل تحليل الصورة الفنية الدرامية معرفة أكثر صدقاً وعمقاً بانعكاساتها الإبداعية الفكرية والجمالية.

## الخاتمة

كانت مجريات الدراسة ذات طابع جدلي في نفسها، حيث قادت مساراتها البحثية إلى صياغة وحدة صراع تحليلي من خلال تأمل واستقراء تناقض وتعدد الآراء ووجهة النظر المتعلقة بالصورة الفنية الدرامية و أساليب تحليلها ومخرجاتها المعرفية، وهي في ذلك توصلت إلى التماس حقيقة نسبية مفادها: أن صيغة أسلوب تحليل الصورة الفنية الدرامية، يحقق مخرجات مطلقة غير قابلة إلى التحوير والتغير أو التقابل النقيض، أمر متعذر في واقع نشأ فيه الفكر المنطقي على ثنائية (مثالية، مادية)، وتهيمن على حاضره نزعة التجديد ورفض سيطرة المقولات الشمولية والنظريات التي تزي أن بالإمكان تطبيق قوانينها وصياغتها المعيارية في كل زمان ومكان.

ومن ناحية أخرى كانت لطبيعة تكوين الصور الفنية وبنيتها القائمة على الربط بين وحدة صراع اضرار ومتناقضات، المتمثلة في استحالة الفصل بين الشكل و المضمون والذاتي والموضوعي والفكري والوجداني والفردى والجماعي والخاص والعام والمدرك والغيبى و،،، الخ، الدافع الأكبر في اعتماد أسلوب تحليلي جدلي يدرس الصورة الفنية الدرامية، وفقاً لما هو متفق عليه نسبياً في سياقات و أساليب التحليل الجدلي، وذلك بقصدية التوافق مع طبيعة الصورة الفنية الدرامية و واقع الحياة المعاشة ومستحدثات الفكر والنظريات المعرفية المعاصرة.

لذا جاءت تصنيفات فصول ومباحث هذا البحث بفهرسة تطوف بمحاورها، في عرض طبيعة الصورة الفنية و وجهات النظر المتعددة المتعلقة بغايتها و أساليب تكوينها، وربطها بالصورة الفنية الدرامية القائمة عليها والمختصة بصراع متناقضات الآراء والسلوكيات الانسانية والاجتماعية ( الدراما فن الصراع )، ومن ثم طرح الأساليب والنظريات التحليلية بشكل عام والتحليل الفني الدرامي بشكل خاص، وربط ذلك بالعلاقة بين التحليل والمفاهيم الجدلية، ولاسيما علاقة الجدل بتحليل الصورة الفنية الدرامية، التي ظلت منذ نشأتها وعبر مسيرة تطورها، تأسس في بنيتها وخطابها المرسل إلى مفاهيم جدلية في توظيف عناصر تجسيدها الفكري

والجمالي القائم على تحول المتغيرات الكيفية والكمية ونفي النفي ووحدة صراع الأضداد، مما يجعل تحليلها بأسلوب جدلي يكسبها خاصية ادراك وتذوق جمالي يتميز بالمرونة و الأصالة والطلاقة، وهي مميزات الفكر الإبداعي والناقد الباحث عن التمحيص و التدقيق في محقق الصورة الفنية الدرامية المعنية بالدراسة والبحث.



## النتائج:

توصلت مجريات البحث القائمة على مسارات إثبات فرضيات مفادها: إن في التحليل الجدلي لصورة الفنية الدرامية تكمن المكتسبات القصوى في ادراك الأبعاد الفكرية والجمالية، وقد جاءت مخرجاتها بمحصلة نتائج عدة أهمها يتمحور في الآتي:

١. إن الصورة الفنية الدرامية تقام على بنيات عناصر فنية ذات دلالات جدلية، وهذه الطبيعة التجسيدية الفنية الدرامية، تتطلب تحليل جدلي يكشف عن أجزاءها وتركيبها الوظيفي وغاياتها الفكرية و الوجدانية والجمالية المرسلة.

٢. الأساليب والتيارات والمدارس والسياقات التحليلية للصورة الفنية الدرامية، القديمة منها والحديثة، سعت إلى ترسيخ مسارات تحليلية ذات طابع أحادي النظر، وهي تطرح حقائق نسبية في المعايير وصدق وضعف الصورة الفنية الدرامية المحققة، ولا يستثنى من ذلك الأساليب والصياغات التحليلية لأصحاب النظريات الجدلية أمثال ماركس و هيجل وأنصارهما.

٣. الصورة الفنية الدرامية بطبيعة تكوينها وعبر مسيرة تطورها ظلت تهدف إلى التوافق مع مستحدثات الوقائع الحياتية المعاشة، و التي تتعدد فيها أوجه النظر، ويمتزج فيه الروحي مع الفكري والمرئي الملموس مع الغيبي الحسي الحدسي في حاجة ماسة إلى اسلوب تحليل فني يقوم على وحدة صراع الأضداد الفكرية والنظرية المتعددة، مراعاة تحول المتغيرات الكيفية والكمية المصاحبة لتطور وتحور مسيرة الصورة الفنية الدرامية والناجمة عن تولد جديد مخرجات نفي النفي.

٤. نتائج النشاط التحليل الجدلي الفني، سوف تظل دوماً في حاجة إلى تحليل جدلي جديد يبحث ويدرس تلك المخرجات من وجهة نظر نقیضة، تتمحص بدقة، وتفضى إلى مدركات فكرية جمالية مستحدثة.

## التوصيات:

ما يطلع اليه هذا البحث من توصيات يمكن صياغة مضامينها في الآتي:

- ١- ينبغي تجاوز السياقات و الأساليب التحليلية الفنية المتعصبة إلى وجهة نظر كونية أحادية أو مقولات فكرية لا تري أن تعدد وجهات النظر يكسب الصورة الفنية الدرامية أبعاداً فكرية جمالية، ويرفع من درجات التذوق الفني وشمولية الخطاب المرسل.
- ٢- تفعيل ميادين النشاط التحليلي الفني، عبر انشاء منابر ومراكز بحثية فنية متخصصة.
- ٣- عند ممارسة نشاط تحليل جدلي لصورة فنية درامية محققة، يجب الانتباه إلى أن ما يبدو سالباً أو موجباً في عناصر التكوين أو المرسل الفكري الجمالي، قابل إلى استقراء نقيض يري ما يتضمنه السالب من موجب في نفسه وبنيته التركيبية، وما يتضمنه الموجب من سالب وبالعكس.
- ٤- النشاط التحليلي الهادف إلى دراسة عنصر جزئي في تجسيد الصورة الفنية الدرامية أو استقراء انعكاس فكري أو اجتماعي تحتويه الصورة الفنية ضمناً، لا ينبغي أن يتجاهل قصداً أو دون قصد الروابط القائمة على العلاقة بين الجزء والكل الخاص بالمنظومة والكل العام.

## المصادر و المراجع

## المصادر و المراجع باللغة العربية:

١. أ، ف بلابيرقا واخرون -١٩٨٦م -المعجم الفلسفي المختصر- ترجمة توفيق سلوم- دار التقدم موسكو
٢. انيكت- ٢٠٠٠م-تاريخ دراسة الدراما-ترجمة ضيف الله مراد - وزارة الثقافة-دمشق- سوريا
٣. أرسطو طاليس - ١٩٧٩م - الأخلاق - ترجمة إسحاق بن حنين - وكالة المطبوعات الكويت
٤. امام عبد الفتاح امام - ١٩٨٤م تطور الجدل بعد هيجل ، الكتاب الاول ،جدل الفكر - دار التنوير للطباعة والنشر - مصر
٥. اوفسيانيكوف وآخرون - ١٩٧٣م-اسس علم الجمال الماركسي اللينيني - ترجمة دار التقدم موسكو - طبع في الاتحاد السوفيتي موسكو
٦. بريند دين شيلدجن ن واخرون -٢٠١٤م- عصور نهضة اخرى، مدخل جديد الي الادب العالمي - ترجمة علاء الدين محمود -المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت
٧. ٦- تدهوندرتش - ٢٠٠٣م- دليل اكسفورد للفلسفة - الجزء الاول - ترجمة نجيب الحصادي - المكتب الوطني للبحث والتطور - ليبيا
٨. توني بوزان - ٢٠٠٤م -استخدم عقلك - مكتبة - الرياض ، المملكة العربية السعودية
٩. تيودورفون ادرنو- (د،ت) محاضرات في علم الاجتماع - ترجمة جورج كتورة - مركز الانماء القومي - لبنان بيروت
١٠. ج.ف.هيجل - ١٩٩٦م - اصول فلسفة الحق، المجلد الاول - ترجمة امام عبد الفتاح امام - مكتبة مدبولي - القاهرة ،مصر
١١. جمال عبد الملك - ١٩٩١م - مسائل في الإبداع والتصور- دار الجيل - بيروت،لبنان

٢١. جيروم ستولنيتز ١٩٦٠م - النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية) ترجمة فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان
١٣. دانييل برجيز- وآخرون - ١٩٩٧م - مدخل الي مناهج النقد الادبي - ترجمة رضوان ظاظا - المجلس الوطني لثقافة والفنون والادب الكويت
١٤. رمضان بسطويسي - ١٩٩٣م - علم الجمال لدى مدرسة فرناكفورت ،ادورنو نموذجاً - مطبوعات ونصوص ٩٠ - القاهرة ،مصر
١٥. ستيفن اريك برونر- ٢٠١٦م - النظرية النقدية -ترجمة سارة عادل- مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة - مصر
١٦. س، خرابورت وآخرون - ١٩٨٦م - البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني- ترجمة محمد سعيد مضية - دار ابن رشد لنشر والتوزيع عمان-الأردن
١٧. عبدالله إبراهيم وآخرون-١٩٩٠م - معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة- المركز الثقافي العربي- بيروت،لبنان
١٨. فريد ريش نيتشه -٢٠٠٣م- ما وراء الخير والشر،تباشير فلسفة المستقبل- ترجمة جيزيلا فالور حجار - دار الفارابي - بيروت-لبنان
١٩. كارل النزويرت - الإخراج المسرحي- ترجمة أمين سلامة - مكتبة الأنجلو المصري
٢٠. كريستوفر اينز- مسرح الطليعة ١٩٩٢، ١٨٩٢- ترجمة سامح فكري-مطابع المجلس الاعلى للآثار- القاهرة،مصر
٢١. ماكس هوركهايمر.ثيودروف .ادورنو ٢٠٠٣م - جدل التنوير، شذرات فلسفية- ترجمة جورج كتوره-دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، لبنان
٢٢. ماكس هوركهايمر-١٩٩٠م- النظرية التقليدية او النظرية النقدية - ترجمة مصطفى الناي - مطبعة النجاح الجديدة
٢٣. موريس ميرلو، بونتي - (ب،ت)العين والعقل - ترجمة دكتور حبيب الشاروني - منشأة

المعارف بالإسكندرية - مصر

٢٤. نيودور ادورنو-١٩٦٦م - الجدل السبي- ترجمة أي.بي. اشتون- الناشر فير لاغ، فرنكفورد

٢٥. هيغل -٢٠٠١م - عالم ظهور العقل - المجلد الأول - ترجمة مصطفى صفوان - دار

الطبعة للطباعة والنشر- بيروت، لبنان.

المصادر و المراجع باللغة الإنجليزية:

1. Max Black Ind (T.D) - Cortisal Thinkking -- P Prantic - HLL
2. Howrd Selsam 1956 Philosophy in Revolution in Revolution - by Internioal Publishers Cm- (U.S.A)